

La ilusión caleidoscópica

Dominación cultural en el discurso
estético-semiótico del imaginario
social del patrimonio arquitectónico de
Santiago de Chile (1951-2016)

Tesis de investigación para optar al título
profesional de Arquitecto, 2016

Katherine Moya Farías

Profesor Guía
Max Aguirre González



UNIVERSIDAD
DE CHILE

Universidad de Chile
Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Carrera de Arquitectura

La ilusión caleidoscópica

Dominación cultural en el discurso
estético-semiótico del imaginario
social del patrimonio arquitectónico de
Santiago de Chile (1951-2016)

Tesis de investigación para optar al título
profesional de Arquitecto, 2016

Katherine Moya Farías

Profesor Guía
Max Aguirre González

Universidad de Chile
Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Carrera de Arquitectura



Katherine Moya Farías

La ilusión caleidoscópica. Dominación cultural en el discurso estético-semiótico del imaginario social del patrimonio arquitectónico de Santiago de Chile (1951-2016)

Tesis de Título para optar al grado profesional de Arquitecto de la Universidad de Chile, 2016

Profesor Guía

Max Aguirre González

Profesionales consultados:

Claudio Cortés López. Licenciado en Artes.

Salim Rabí Contreras. Arquitecto.

Enrique Aliste Almuna. Geógrafo.

Felipe Corvalán Tapia. Arquitecto.

José Solís Opazo. Arquitecto.

Ronald Harris Diez. Arquitecto.

Diseño de portada: Katherine Moya Farías en base a elevaciones de monumentos de Santiago obtenidas de Archivo Visual de Santiago.

Diseño editorial: Mauricio Adasme Salazar.

“Primero habían intentado una máquina de traducir. El sistema era bastante sencillo, parecía un fotógrafo metido en una caja de vidrio, lleno de cables y de magnetos. Una tarde le incorporaron William Wilson de Poe para que lo tradujera. A las tres horas empezaron a salir las cintas de teletipo con la versión final. El relato se expandió y se modificó hasta ser irreconocible. Se llamaba Stephen Stevensen. [...] Queríamos una máquina de traducir y tenemos una máquina transformadora de historias [...] Así es la vida”.

La Ciudad Ausente
Ricardo Piglia

Índice

Capítulo I: Introducción	13		
1.1. Resumen	13		
1.2. Palabras claves	13		
1.3. Motivaciones Personales	13		
1.4. Problema de investigación	14		
1.5. Preguntas de investigación	17		
1.6. Hipótesis	17		
1.7. Objetivos	17		
1.7.1. Objetivo General	17		
1.7.1. Objetivos Específicos	17		
1.8. Interés del tema para la disciplina	17		
Capítulo II: Marco Teórico	19		
2.1. Estructura del marco teórico	19		
2.2. Imaginarios sociales y discursos: la institucionalización del patrimonio	20		
2.2.1. El concepto de imaginario social y su relación con el patrimonio	20		
2.2.2. Componentes de los imaginarios sociales	22		
2.2.3. Resumen y problemática de los imaginarios sociales	25		
2.3. El discurso: objetivación de los imaginarios sociales	25		
2.3.1. El discurso histórico-político del imaginario social del patrimonio arquitectónico de Chile	27		
2.3.2. Revisión de los esquemas comunicativos del discurso	29		
2.3.3. Métodos de control del discurso	31		
2.3.4. Dificultades para la investigación del enfoque lingüístico-psicológico de la teoría del discurso	34		
2.4. Estética de la arquitectura: introduciéndose en la ficción del discurso estético-semiótico	38		
2.4.1. Estética, semiótica y su relación con el patrimonio	38		
2.4.2. Discurso estético-semiótico: definición del concepto para la investigación	46		
2.4.3. Clasificación preliminar de los signos del discurso estético-semiótico: diferencia entre lo comunicado por la obra (objeto artístico) y lo aportado por la subjetividad del receptor (objeto estético)	46		
2.5. Resumen del marco teórico y conclusiones preliminares: de la ficción a la ilusión del discurso estético-semiótico	53		
Capítulo III: Marco Metodológico	62		
3.1. Tipo de investigación	62		
3.2. Etapas y fuentes de investigación	62		

3.3. Carta Gantt	62	4.3.2.1. Contexto de la acción comunicativa: puesta en valor del patrimonio arquitectónico de Santiago hacia la década de 1950	128
3.4. Criterios de elección de los casos de estudio	62		
3.5. Variables y técnicas de análisis	67	4.3.2.2. Desarrollo histórico de la Real Casa y Palacio de La Moneda	135
3.5.1. Análisis descriptivo	69	4.3.2.3. <i>Intentio operis</i> : lo comunicado por La Moneda y el Barrio Cívico	138
3.5.2. Análisis exploratorio	75	4.3.2.4. Identificación de los documentos de puesta en valor del Palacio	149
3.6. Limitaciones de la metodología	79	4.3.2.5. <i>Intentio auctoris</i> : lo comunicado por los documentos de discusión y puesta en valor del Palacio	149
Capítulo IV: Análisis del discurso estético-semiótico	80	4.3.2.6. Palacio privado o palacio de Estado: el complejo origen del discurso estético-semiótico	157
4.1. Caracterización del discurso estético-semiótico	80		
4.1.1. Presentación de los casos de estudio	81	4.3.3. Monasterio Benedictino de Las Condes	159
4.1.2. Primer periodo de declaración (1951-1969)	92	4.3.3.1. Contexto de la acción comunicativa: puesta en valor del patrimonio arquitectónico de Santiago durante la Dictadura Cívico-Militar	159
4.1.3. Segundo periodo de declaración (1970-1973)	97	4.3.3.2 Origen del Monasterio Benedictino	164
4.1.4. Tercer periodo de declaración (1973-1990)	108	4.3.3.3. <i>Intentio operis</i> : lo comunicado por la iglesia del Monasterio y su entorno inmediato	165
4.1.5. Cuarto periodo de declaración (1990-2016)	111	4.3.3.4. Identificación de los documentos de puesta en valor del Monasterio Benedictino	172
4.1.6. Signos transversales a todos los periodos: la tendencia	113	4.3.3.5. <i>Intentio auctoris</i> : lo comunicado por los documentos de discusión y puesta en valor del Monasterio	174
4.1.7. Signos divergentes: puntos de apertura estética	123	4.3.3.6. Omisiones y disonancias entre la obra y las intenciones del Consejo de Monumentos Nacionales	181
4.2. Conclusiones preliminares: caracterización de la ilusión y esperanza de revertir el caleidoscopio	124		
4.3. Uso del discurso estético-semiótico en el objetivo de dominación cultural del imaginario social	128	4.3.4. Teatro Huemul	183
4.3.1. Representatividad de los casos de estudio para el total del fenómeno	128	4.3.4.1. Contexto de la acción comunicativa: Santiago y la puesta en valor del patrimonio arquitectónico en la actualidad	183
4.3.2. Palacio de La Moneda	128	4.3.4.2. Ideas que originaron el Teatro y el Barrio Huemul	192
		4.3.4.3. <i>Intentio operis</i> : lo comunicado por el Teatro Huemul y su entorno inmediato	194

4.3.4.4. Identificación de los documentos de puesta en valor del Teatro y el Barrio Huemul	200	6.2. Tabla 2: Caracterización para el planteamiento de investigación de los Monumentos Históricos Inmuebles de la Región Metropolitana por década de construcción en el siglo XIX	230
4.3.4.5. <i>Intentio auctoris</i> : lo comunicado por los documentos de discusión y puesta en valor del Teatro Huemul	202		
4.3.4.6. Incipientes aperturas conceptuales, grandes continuidades estéticas	213	6.3. Tabla 3: Caracterización para el planteamiento de investigación de los Monumentos Históricos Inmuebles de la Región Metropolitana por década de construcción en el siglo XX	230
Capítulo V: Conclusiones	216		
5.1. Preconcepciones acertadas sobre el fenómeno: planteamiento y conceptos claves del marco teórico	216		
5.2. Objetivos cumplidos, aportes no esperados y comprobación de la hipótesis	218	6.4. Tabla 4: Caracterización para el planteamiento de investigación de los Monumentos Históricos Inmuebles de la Región Metropolitana por década de protección entre 1973 y 2016	230
5.2.1. Caracterización del discurso estético-semiótico e identificación de problemáticas preliminares asociadas	218		
5.2.2. Uso del discurso estético-semiótico en la construcción del imaginario, trayectoria y vinculación con el discurso histórico-político	221	6.5. Bibliografía	231
5.3. Aspectos no desarrollados y debilidades de la investigación	226		
5.4. Proyección de la investigación	227		
5.5. Revertir la ilusión	228		
Capítulo VI: Anexos y Bibliografía	230		
6.1. Tabla 1: Caracterización para el planteamiento de investigación de los Monumentos Históricos Inmuebles de la Región Metropolitana por siglo de construcción	230		

Capítulo I

Introducción

1.1. Resumen

Las convenciones internacionales a las que se ha adscrito Chile, promueven al patrimonio como el reflejo de la identidad de toda la nación. Así también lo evidencia la Ley 17.288 al identificar los “monumentos nacionales” como relevantes para el Estado y, por consiguiente, para el interés público. Pero al analizar estadísticamente los Monumentos Históricos Inmuebles de Santiago, se observa que esta visión no se cumple, puesto que sobre el 60% de las obras declaradas datan de fines del siglo XIX y principios del XX, lo que indicaría a priori que poseen características muy similares entre sí. Lo que esto evidenciaría es que existiría un imaginario sobre el patrimonio, el que se ha delimitado por el acuerdo colectivo implícito de las características arquitectónicas que deben poseer los inmuebles. Y si bien Salim Rabí, arquitecto de la Universidad de Chile y doctor por la Universidad de Sevilla, ha evidenciado la existencia de un imaginario en el patrimonio y ha concordado, junto a otros autores, con los resultados que arrojan las estadísticas, ninguno ha hecho hincapié en cómo los inmuebles patrimoniales, con sus características arquitectónicas, están influyendo en este imaginario.

La presente tesis, basándose en la teoría de los imaginarios sociales de Cornelius Castoriadis, en la teoría de la imaginación de Kant, en la semiótica de tradición filosófica de C. S. Peirce, los planteamientos de Juan Omar Cofré sobre estética fenomenológica, la revisión sobre estética de la recepción realizada por Sánchez Vásquez, la teoría de la acción comunicativa de Jürgen Habermas y la teoría de la comunicación artística de Max Bense; plantea que el imaginario del patrimonio en Chile que las autoridades han construido –y que ha sido parcialmente identificado

por Salim Rabí– no solo se rige por un discurso en el plano del valor histórico de las obras, es decir, por la época o hecho histórico que representa, sino que también se define por un discurso estético-semiótico en el plano del valor arquitectónico. Esto sugiere que los agentes hegemónicos encargados de la declaratoria patrimonial también han concordado en seleccionar inmuebles de signos o características arquitectónicas comunes, fenómeno que se evidencia en Santiago. Al ser una acción comunicativa o un proceso de comunicación que se da en signos, el rol de este discurso es conservar, transformar y retransmitir a la ciudadanía subalterna las imágenes mentales arquitectónicas que configuran al imaginario y que ilustran a modo de símbolo los conceptos de los valores restantes, soslayando los signos de dominación cultural del discurso histórico y, por lo tanto, contribuyendo a la legitimación del imaginario.

1.2. Palabras claves

Patrimonio arquitectónico, discurso, estética, semiótica, hegemonía, imaginario social, Santiago, Chile.

1.3. Motivaciones personales

A lo largo de la carrera he desarrollado un interés por el patrimonio, orientando mi propia formación hacia su comprensión teórica, técnica y proyectual. También he podido formarme, fuera de lo que propone la malla curricular de la Universidad, realizando una emergente carrera docente de la mano del profesor Antonio Sahady, como también trabajos de voluntariado e investigación en otras instituciones, como es el Archivo Central Andrés Bello.

Esta travesía me ha llevado a un cuestionamiento personal sobre la verdadera representatividad de aquello que en mi disciplina creemos imperativo pro-

teger, no encontrando en ello un repertorio material e inmaterial que me identifique, e incluso hallando puntos donde mi historia personal no tiene cabida dentro del ángulo más tradicionalista del patrimonio, sintiéndome en esa situación profundamente violentada. Concordante con este sentimiento personal, he encontrado puntos de resistencia que me dan esperanza y me demuestran que existe un interés desde la ciudadanía por reclamar ser “puesto en valor”. En base a lo anterior, considero que la arquitectura tiene mucha responsabilidad en el escenario actual del patrimonio de nuestro país. En consecuencia, los arquitectos tenemos la labor de abrir este campo a una forma de patrimonio inclusiva y heterogénea. Por ese motivo, espero que esta investigación pueda ser insumo para esa discusión, y permita instaurar un punto de partida, aunque pequeño, hacia una nueva forma de visión y diálogo con el patrimonio desde nuestra disciplina y en armonía con la ciudadanía.

1.4. Problema de investigación

El patrimonio en nuestro país ha adquirido una relevancia especial los últimos años dentro del público no erudito. Las estadísticas de participación en el Día del Patrimonio Cultural del Consejo de Monumentos Nacionales (Figura 1) anuncian que en los últimos tres años ha aumentado la cantidad de público asistente. En la Región Metropolitana se registró un total de 249.235 personas el 2013, 250.005 el 2014 y 307.356 el 2015, mientras que a nivel nacional participaron 396.571 personas el 2013, 405.300 personas el 2014 y 520.371 personas el 2015 (Consejo de Monumentos Nacionales [CMN], s.f.). Para las autoridades también se ha tornado en una cuestión trascendental, motivo por el que el 17 de diciembre de 2015 se envió al Congreso el proyecto de Ley Orgánica del nuevo Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio en un documento titulado “Formula Indicación Sustitutiva al proyecto de Ley que crea el Ministerio de Cultura (Boletín N° 8938-24)”, cuyo objetivo principal es aglomerar a las instituciones estatales que actualmente trabajan en torno a la cultura y el patrimonio, las que hoy funcionan de manera dispersa y con leyes particulares:

Este compromiso tuvo por objeto abordar y superar los significativos problemas e insuficiencias que nuestra institucionalidad pública cultural enfrenta y, al mismo tiempo (...),

buscamos crear una institucionalidad pública cultural que dé respuestas hoy a los imposterables desafíos y exigencias que el Estado de Chile tiene (...) para el desarrollo integral de un Chile sustentable, democrático, pluralista y respetuoso de nuestra diversidad cultural (CNCA, 2015, pág. 2).

Es el respeto y la preocupación por la cultura el que mueve a regular lo que denominamos patrimonio, puesto que proteger un bien cultural¹ significa incidir directamente en el futuro de nuestras comunidades, en el de nuestras ciudades y por sobre todo, en nuestra identidad. Así también lo comprenden las autoridades estatales, quienes incorporaron a la legislación nacional la “Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural” de París de 1972 y la “Convención sobre la protección de bienes culturales en caso de conflicto armado” de La Haya de 1954. Ambas reiteran que el principal motivo para proteger el patrimonio es por su relevancia para preservar la identidad y cultura de una comunidad. La legislación chilena concuerda con lo anterior y establece que los bienes culturales que posean valores históricos, artísticos, científicos, etcétera, quedarán bajo el cuidado del Estado, tornándolos materia de interés para toda la esfera pública.

En esta misma ley se definen categorías de patrimonio susceptible de proteger: Monumento Histórico Inmueble o Mueble, Monumento Público, Zona Típica, Santuario de la Naturaleza y Monumentos Arqueológicos. Para definir r estos conceptos, la ley establece un grupo de objetos ejemplo, dejando la puerta abierta a una amplia gama de bienes culturales tangibles posibles de proteger. Lo mismo se concluye de los requisitos que establece para postular un posible patrimonio, lo que puede encontrarse en el anexo de “Antecedentes para elaborar expediente de solicitud de Declaración de Monumentos Históricos y Zonas Típicas o Pintorescas”. En él se menciona que “los antecedentes deberán dar cuenta de aquellos valores y atributos que sustenten y justifiquen la protección como Monumento Histórico del bien” (Ministerio de Educación [MINEDUC], CMN, 2015, pág. 109), los que deben medirse según “antecedentes históricos, territoriales, urbanos, arquitectónicos, arqueológicos, paleontológicos y/o tipológicos o cualquier otro que sea relevante” (MINEDUC, CMN, 2015, pág. 110), sin detallar o limitar las condiciones de estos valores,



Figura 1. Afiche del Día del Patrimonio para niños y niñas, nueva modalidad iniciada el año 2016. Fuente: Sitio web del Día del Patrimonio.

permitiendo por ello la libertad de postular diferentes tipos de bienes culturales para su protección.

Pero si revisamos las estadísticas esta condición no se cumple. La mayor cantidad de bienes protegidos se concentra en la Región Metropolitana de Santiago con un 29,3%, que representa un universo de 436 bienes (CMN, 2016), sugiriendo preliminarmente que la identidad a la que las autoridades apelan, sería restrictiva y no representativa de la diversidad nacional. Podría inferirse que este universo de bienes es ilustrativo de los innumerables hitos históricos ocurridos en Santiago y que han sido reconocidos como trascendentes nacionalmente. A su vez, podría considerarse que, por ser la urbe que mayor cantidad de habitantes acoge en Chile –el 40,33% (Intendencia Región Metropolitana, 2016)–, entonces estos bienes tendrían un alto grado de representatividad a nivel nacional, y que, por tanto, ellos definen el grueso del repertorio patrimonial de nuestro país. A lo anterior se suma que, si se considera que del total del patrimonio declarado en Santiago, el 55% corresponde a Monumentos Históricos Inmuebles (un total de 240 ejemplares)², podría deducirse que el patrimonio arquitectónico santiaguino es variopinto. Sin embargo, la estadística revela que el 65,4%³ de estos Monumentos, son obras que datan del periodo que va entre 1870 y 1929, época de nuestro país que se caracteriza por el desarrollo de una arquitectura historicista; en consecuencia, la mayor parte de las obras tendría características arquitectónicas similares ¿Cómo esto es posible si la ley no restringe esos términos, sino que entrega plena libertad? Lo

primero que sugiere este fenómeno, es que existe un imaginario social del patrimonio arquitectónico de Santiago, que habría sido establecido por las obras de arquitectura que se han declarado patrimonio. Al ser las obras similares entre sí, su imagen tendería a ser homogénea. Bernardo Subercaseaux⁴ advierte que esto buscaría construir una identidad homogénea, la que “puede ser considerada, sin embargo, como apelación identitaria de rasgos valóricos, en la medida en que la supuesta homogeneidad oculta diferencias que obedecen, en parte, a una relación de dominación y exclusión”, fenómeno que “en el caso de Chile se advierte, desde el siglo XIX [...] a diferencia de otros países de la región en que predomina una perspectiva de pluralidad cultural e identitaria incluso en el plano de la lengua” (2012, pág. 40). Por lo tanto, el patrimonio podría ser un medio de dominación de un grupo hacia un otro subalterno, porque la declaración del patrimonio depende de quien tenga el poder de definirlo como tal. En efecto, la Ley 17.288 determina que es el Estado el encargado de la declaratoria a través de un grupo de consejeros que lo representan, es decir, por agentes instituidos legalmente y que constituyen una élite política e intelectual hegemónica.

Entonces el fenómeno evidenciado en las estadísticas denotaría un imaginario que tendría el objetivo de buscar elementos representativos homogéneos que excluyan otras identidades. Ahora bien, la relación entre patrimonio e imaginarios no es nueva. Salim Rabí,

¹ El concepto de bien cultural se encuentra frecuentemente en las convenciones y cartas internacionales. Este se construyó con la finalidad de “satisfacer la necesidad de una designación que incluya la mayor parte de los objetos materiales asociados a las tradiciones culturales” (Daifuku, 1969, pág. 21), pudiendo ser de carácter tangible o intangible.

² El resto de los bienes están compuestos por 145 Monumentos Históricos Muebles (33,3%), 9 Santuarios de la Naturaleza (2,1%) y 42 Zonas Típicas (9%) (CMN, 2016).

³ Elaboración propia realizada para efectos del planteamiento de la investigación en base a CMN. (2016). *Nómina de Monumentos Nacionales desde 1925 al 15 de marzo del 2016*. Santiago. Recuperado el 15 de marzo de 2016, de <http://www.monumentos.cl/consejo/606/w3-article-53680.html>. Para ver la tabla de estadísticas dirigirse al capítulo VI, puntos 6.1., 6.2., 6.3., y 6.4.

⁴ Bernardo Subercaseaux es “Ph. D. en Lenguas y Literaturas Romances por la Universidad de Harvard y Licenciado en Filosofía con mención en Literatura General por la Universidad de Chile”. Fuente: CECLA. (s.f.). *Bernardo Subercaseaux*. Recuperado el 15 de mayo de 2016, de CECLA: Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos: <http://cecla.uchile.cl/bernardo-subercaseaux/>.

arquitecto de la Universidad de Chile y doctor por la Universidad de Sevilla ya advirtió esta situación afirmando que “el núcleo constituyente del patrimonio nacional contendría un capital simbólico, asociado a prácticas de control social y de violencia simbólica” (2015, pág. 7), lo que sería parte de un contexto latinoamericano común, ya que “el patrimonio ha estado sometido a dinámicas de construcción social que podemos caracterizar de exclusivistas y excluyentes, propias de la particular instalación de la Modernidad en nuestro territorio” (2015, pág. 2). Fueron estas conclusiones las que llevaron a Salim Rabí a identificar discursos oficiales en la declaración patrimonial en Chile, que buscan celebrar los logros del Estado y su propia historia. Como esta se encuentra vinculada a grupos hegemónicos, entonces, lo que se pone en valor es la identidad de ellos:

Por otro lado, la figura del Estado-Nación, asociada directamente a la gestión de lo patrimonial, ha constituido la marca histórica de una concepción centralizada que persiste aún en el presente, donde los bienes patrimoniales actúan como representación de una cohesión social e identidad nacional construida en torno a los valores de las élites. Esta situación, induce un discurso unificador, un imaginario social al que acceder por la vía de lo nacional que, sin embargo, segrega las representaciones patrimoniales asociándolas a bienes producidos por los grupos dominantes, donde bienes de distinción social son seleccionados y transmitidos en tanto símbolos (convenciones) de nacionalidad (Rabí Contreras, 2015, pág. 35).

De este imaginario, lo que Salim Rabí identificó fue lo que las obras arquitectónicas simbolizan desde el punto de vista de su valor histórico, es decir, la época que representan o del hecho histórico al que están asociados, restando importancia a las transversalidades que pudiesen existir en el plano del valor arquitectónico y estético de las obras y, por lo tanto, soslayando la responsabilidad que la arquitectura en sí podría tener en este imaginario dominante desde su naturaleza arquitectónica. Sobre ello, Márquez, Rozas & Arriagada (2014)⁵ aportan una aproximación al fenómeno desde la perspectiva arquitectónica. Los autores, por medio de un análisis estadístico de las obras en relación a su año de construcción y año de protección legal, establecieron que las declaratorias

patrimoniales “alcanzan una mayor concentración en los años ochenta, periodo de la dictadura militar, hecho coherente con el discurso ideológico nacionalista” (pág. 63) y cuya “lectura a partir de su año de construcción aporta una valiosa información: esencialmente, los monumentos reconocidos se aglomeran en torno a 1910-1925. De hecho, una mayoría significativa de los monumentos reconocidos en Santiago pertenecen al estilo neoclásico y afrancesado que reafirma el relato de una ciudad que en su centenario se deseaba moderna, refinada y culta, a semejanza de la ciudad de las luces, París” (pág. 63). El análisis estadístico realizado por los autores se basa en la “Nómina de monumentos nacionales actualizada al 21 de junio de 2012”. En la Nómina del 15 de marzo de 2016 se observa que desde 1973 a 1989 se declararon 106 bienes, mientras que desde 1990 al 2016 se han declarado 130 bienes, por lo que no parece coherente pensar que el panorama actual del patrimonio arquitectónico de Santiago es solo responsabilidad de las decisiones tomadas durante la dictadura cívico-militar. Tampoco es suficiente pensarlo en términos de estadística si se observa que el patrimonio inmueble declarado en Santiago anteriormente a este período también pertenece a la misma época de construcción, fines del siglo XIX y principios del XX⁶.

Por lo tanto, todavía no se conoce con precisión cómo la arquitectura puede influir en este imaginario desde su naturaleza arquitectónica y no desde las interpretaciones simbólicas que puedan hacerse de ella. La presente investigación plantea que al tener las obras de arquitectura la facultad individual de comunicar, y al ser el repertorio de monumentos históricos inmuebles de Santiago similares entre sí, estos han creado un discurso estético-semiótico que configura las imágenes de un imaginario social del patrimonio arquitectónico de la ciudad. Es estético, porque apela a nuestra sensibilidad o a lo que percibimos sensiblemente de ellas y, es semiótico porque interpretamos esas percepciones por medio de signos. Luego, al ser el patrimonio el resultado de una pugna de poder donde la visión hegemónica es la que prevalece, este discurso estético-semiótico, al igual que el discurso histórico-político identificado por Rabí, tendría por objetivo dominar culturalmente a grupos subalternos para conservar la relación de poder que mantiene la hegemonía de su posición.

Por lo tanto, es materia de esta investigación comprobar la existencia de este discurso estético-semiótico, como también dilucidar las formas en que se utiliza para dominar culturalmente a grupos subalternos, en conjunto al discurso histórico-político.

1.5. Preguntas de Investigación

1. ¿Cuáles son las características del discurso estético-semiótico enunciado por el patrimonio arquitectónico de Santiago?
2. ¿Cómo es utilizado este discurso estético-semiótico para construir un imaginario que domine culturalmente a grupos subalternos?
3. ¿Cómo se relaciona con el discurso histórico-político del imaginario identificado por Salim Rabí?

1.6. Hipótesis

La constante reiteración de características arquitectónicas en los inmuebles declarados patrimoniales en Santiago, ha consolidado un discurso estético-semiótico que comunica a la ciudadanía subalterna los signos sensibles que constituye un imaginario social del patrimonio arquitectónico de Santiago que, a su vez, ilustra el discurso histórico-político del mismo identificado por Salim Rabí. Ambos discursos se han elaborado a través de la práctica de las declaraciones patrimoniales, que se rigen por el criterio excluyente y excluyente de los agentes hegemónicos encargados de la declaratoria, quienes definen un modo de dominación cultural de grupos subalternos por la valoración de esas características. Finalmente, la invariabilidad de los signos del discurso estético-semiótico contribuye a la legitimación y supervivencia del imaginario, puesto que establece sus imágenes mientras que su calidad estética soslaya los signos de dominación y exclusión sostenidos en el discurso histórico-político.

1.7. Objetivos

1.7.1. Objetivo general

Identificar las características arquitectónicas del discurso estético-semiótico del imaginario social del patrimonio arquitectónico de Santiago, su rol y relación con el discurso histórico-político.

1.7.2. Objetivos específicos

1. Caracterizar el discurso estético-semiótico a través de una muestra seleccionada de casos de estudio.

2. Identificar las características del discurso histórico-político específico de cada caso de estudio y su relación con la obra y los agentes hegemónicos que lo sostienen.

3. Identificar las influencias del contexto que incidan en las características de ambos discursos.

4. Esbozar los efectos de ambos discursos en el futuro del imaginario social del patrimonio arquitectónico de Santiago.

1.8. Interés del tema para la disciplina

Reconocer las características de un discurso estético-semiótico en el imaginario social del patrimonio arquitectónico de Santiago es identificar la forma en que nuestra disciplina ha influido directamente en la constitución material del repertorio de símbolos de nuestra nación. Definir el imaginario únicamente –como se ha hecho hasta ahora– desde lo que interpretamos simbólicamente de él, ha restado responsabilidad a la arquitectura y a quienes toman las decisiones para la selección de las obras declaradas patrimonio, aun cuando el problema en un primer momento se ha considerado desde la configuración arquitectónica de las obras declaradas patrimonio. Por consiguiente, el primer interés de esta investigación es mostrar cómo el ejercicio de nuestra disciplina ha afectado al campo del imaginario patrimonial y, en consecuencia, a nuestra identidad.

Además, la investigación expone la trayectoria legislativa y teórica del patrimonio en el país, como también el desarrollo histórico del Consejo de Monumentos Nacionales y de la política nacional –en

⁵ Francisca Márquez es académica e investigadora del departamento de Antropología de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Alberto Hurtado, Valentina Rozas es académica e investigadora del Laboratorio Ciudad y Territorio de la Universidad Diego Portales y Rodolfo Arriagada es arquitecto y magíster en desarrollo urbano de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Su artículo “El lugar del patrimonio dominante” formó parte de la investigación FONDECYT N°1120529 “Utopía(s). Idea y Forma en el Patrimonio de Ciudades Latinoamericanas: Brasilia, Buenos Aires y Santiago”. Fuente: Márquez, Francisca, Rozas, Valentina, & Arriagada, Rodolfo. (2014). El lugar del patrimonio dominante. *ARQ* (Santiago), (88), 56-65. Recuperado en 2 de febrero de 2016, de http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-69962014000300010&lng=es&tlng=es. 10.4067/S0717-69962014000300010.

⁶ Esto fue constatado parcialmente gracias a CMN. (2016). *Nómina de Monumentos Nacionales desde 1925 al 15 de marzo del 2016*. Santiago. Recuperado el 15 de marzo de 2016, de <http://www.monumentos.cl/consejo/606/w3-article-53680.html>.

los puntos que se desarrolla-, siendo este un aporte factible de utilizar para otros fines investigativos. Asimismo, se contempla exponer el registro documental obtenido durante el proceso de investigación, quedando a disposición para libre consulta.

Luego, entendiendo que los objetos de estudio son obras de arquitectura, que su declaración busca garantizar su permanencia *ad infinitum* en la ciudad y que esto significa incidir en la configuración de nuestras ciudades, cómo se regulan desde el punto de vista urbano, cómo las obras nuevas se supeditan a lo construido y los paisajes que se van constituyendo por el hecho de conservar estos enclaves, se concluye que el discurso estético-semiótico influye directamente en la imagen de ciudad que estamos construyendo. Si esta imagen se compone de obras similares entre sí, aunque denunciemos la carencia de referentes de la arquitectura actual y de los modos de producción de ciudad contemporáneos, el hecho de declarar patrimonio obras que tienden a ser homogéneas también contribuye a ello. Por lo tanto, esta investigación amplía su rango de influencia hacia los instrumentos de planificación urbana (planes reguladores, seccionales) y hacia el ejercicio proyectual, propios de nuestra competencia como arquitectos.

Por lo tanto, esta investigación no solo evidencia un fenómeno arquitectónico en el patrimonio de Santiago y lo caracteriza, siendo esto el principal interés, sino que también apela al desarrollo de la disciplina en otros niveles de acción.

Capítulo II

Marco Teórico

2.1. Estructura del marco teórico

Para cumplir los objetivos planteados se requiere realizar una revisión conceptual que explique el fenómeno de los imaginarios sociales, los discursos, la estética, la semiótica y el vínculo de todo ello con el patrimonio. De esta manera, se podrá conocer del fenómeno a estudiar su origen, naturaleza y campos de acción. Por ello, el marco teórico se estructura a partir de los siguientes subcapítulos ordenados desde lo general a lo particular:

1. Imaginarios sociales: la invención institucionalizada del patrimonio. Sub-capítulo introductorio que tiene por objetivo explicar cómo el patrimonio se relaciona con los imaginarios sociales, sus componentes y con la forma en que estos se instituyen, basándose en la teoría de Cornelius Castoriadis.

2. El discurso: objetivación de los imaginarios sociales. En esta sección se discute cómo los imaginarios se construyen a partir de discursos emitidos por sectores hegemónicos, basándose en la teoría de la acción comunicativa de Jürgen Habermas, el análisis crítico del discurso de Teun Van Dijk y el planteamiento sobre relaciones de poder de Michel Foucault. También se exponen las premisas del discurso identificado por Salim Rabí, entendiéndose como un punto de partida de la investigación.

3. Estética de la arquitectura: introduciéndose a la ficción del discurso estético-semiótico. Este capítulo explica cómo la arquitectura patrimonial comunica y, por lo tanto, qué es un discurso estético-semiótico. Lo primero que se expone es el concepto de estética, aterrizándolo en el campo de la arquitectura y del patrimonio con el objeto de restringir la revisión al tema de investigación. Para ello se utiliza principalmente el planteamiento de estética de la arquitectura de

Roberto Masiero, María Noel Lapoujade, Immanuel Kant y la obra de Françoise Choay. Luego se explica el concepto de discurso estético-semiótico que permite explicar cómo la arquitectura comunica, cómo esto puede transmitir la idea de un emisor, cuáles son las facultades que nos permiten captar dicha información, qué es lo que captamos y qué es lo que aportamos desde nuestra propia subjetividad. Esta sección se basa en los planteamientos sobre estética fenomenológica y estética de la recepción de Max Ben-se, Roman Ingarden, Mikel Dufrenne revisados por Adolfo Sánchez Vásquez y Juan Omar Cofré, como también en la teoría de Umberto Eco, en la teoría de la imaginación de Kant expuesta por Lapoujade y la semiótica de tradición filosófica de Charles Sanders Peirce revisada por Elisabeth Walther.

4. Resumen del marco teórico y conclusiones preliminares: de la ficción a la ilusión del discurso estético-semiótico. Para finalizar, este capítulo cierra la reflexión conceptual del marco teórico, resumiendo la discusión anterior y evidenciando las resoluciones que sugiere de manera preliminar la revisión bibliográfica en relación al problema de investigación. De esta manera, el barrido conceptual realizado en los capítulos anteriores termina por entrelazarse y cerrarse.

2.2. Imaginarios sociales y discursos: la invención institucionalizada del patrimonio

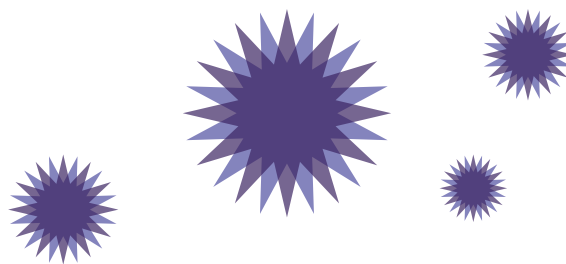
2.2.1. El concepto de imaginario social y su relación con el patrimonio

Para comprender qué es un discurso estético-semiótico, su relevancia para el patrimonio y sus componentes, primero es necesario entender su relación con los imaginarios sociales. Como se habló en la introducción, Salim Rabí, quien identificó un discurso histórico-político en el patrimonio arquitectónico de Chile, menciona el concepto de imaginario sin especificar a qué se estaba refiriendo. El problema de esta situación es que los imaginarios sociales son la base teórica que se ajusta con mayor precisión a explicar el problema que identificaron Rabí, Márquez, Rozas & Arriagada y Bernardo Subercaseaux.

Primero, es importante señalar que el vínculo de los imaginarios con el patrimonio ha sido sostenido por distintos autores. Tal es el caso de Carolina Maillard, antropóloga social por la Universidad de Chile, quien comprende el patrimonio “como el acervo cultural legitimado en su función referencial y simbólica [que] formaría parte entonces del corpus de “tradiciones inventadas” al servicio de la construcción de la comunidad imaginada (identidad)” (2012, pág. 26). La autora hace referencia a la representatividad social del patrimonio, con el cual una comunidad se inventaría o imaginaría a sí misma creando una identidad que se constituye de imágenes mentales basadas en los bienes culturales. Mónica Lacarrieu, doctora en antropología social, complementa esta mirada afirmando que quien define la imagen de una ciudad establecería también la identidad de una sociedad, porque “las imágenes y recuerdos que nos evocan las mismas y que sin duda atraviesan nuestros imaginarios y nuestras prácticas, simbolizan a quien pertenecen determinados lugares y quienes pueden usar y apropiarse de los mismos” (Lacarrieu, 2007, pág. 50), lo que sería posible ya que una imagen urbana es:

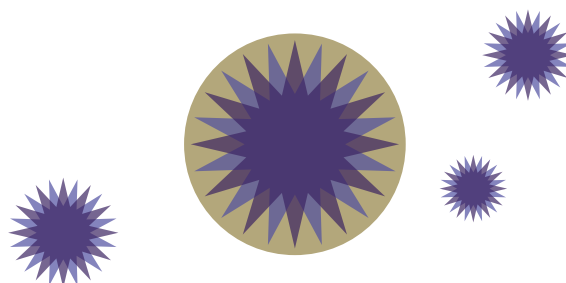
una “representación mental global del medio urbano”, que se construye a partir de determinados rasgos y/o atributos seleccionados especialmente desde distintos lugares de la ciudad, a fin de sintetizar una imagen que diluya otras tantas posibles. Las imágenes urbanas, en este sentido, son construcciones

Estado inicial



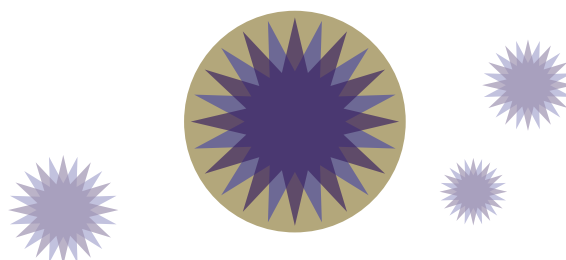
Situación donde el bien cultural, sin importar el tipo, se encuentra en una condición previa a la valorización, es decir, es tan solo un ejemplar dentro de un universo de bienes.

Valorización



Por medio de un acto específico, ya sea la colección, la protección legal, etc., un bien cultural es dotado de valores seleccionados según las necesidades de una época que es diferente a la de su producción.

Nueva condición del bien



Como resultado de esta valoración, el bien pasa a ser patrimonio, formando parte del conjunto de ejemplares patrimoniales de una comunidad, quienes reconocen en él esta característica especial.

Figura 2. Esquema que ilustra la puesta en valor y sus efectos sobre un bien cultural frente a otros de similar características. Elaboración propia.

espaciales, culturales y sociales producto de campos de lucha simbólica. Son construcciones parciales, simplificadas y distorsionadas (Lacarrieu, 2007, pág. 51).

Es en este campo de configuraciones mentales donde se mueve el concepto de imaginario social y, por consiguiente, el de patrimonio que, siguiendo el planteamiento de Cornelius Castoriadis, se entiende como las imágenes mentales o visiones hegemónicas que norman una sociedad con el objeto de mantener la coherencia y cohesión de esta. Se consideran “hegemónicas” porque, como bien apunta Lacarrieu, son el resultado de una “lucha simbólica”, es decir, distintos sectores de la sociedad intentan conquistar una posición, prevaleciendo la de una hegemonía, es decir, del o los sectores de la sociedad que tengan el poder en ese determinado momento de la historia⁷. El resultado de esta pugna, según el planteamiento de Baeza, es la constitución de una realidad social construida “intersubjetivamente” o significada “socialmente” (Baeza M. A., 2008, pág. 41), lo que justifica porque:

los seres humanos, los miembros de una sociedad, por norma general, hacemos memoria colectiva e historia, sin darnos cuenta; producimos sentido común a partir de la experiencia directa de la vida y la legitimamos, por necesidad también de esa misma experiencia directa (Baeza M. A., 2008, pág. 42).

Por lo tanto, el patrimonio es naturalmente un imaginario, porque históricamente ha sido entendido como una invención de realidades en las que una comunidad se apoya en función de reafirmar su propia identidad imaginada, como mencionan Maillard y Lacarrieu. Alois Riegl ya sostenía esto en su afamado libro “El culto moderno a los monumentos” (1903). En él afirma –con una mirada hasta hoy vigente– que el patrimonio es una construcción ficticia que se hace desde el presente sobre un objeto del pasado: “el carácter y significado de monumentos no corresponde a estas obras en virtud de su destino originario, sino que somos nosotros, sujetos modernos, quienes se lo atribuimos” (pág. 29). Por lo tanto, no existen patrimonios por antonomasia ni por hierofanía⁸, porque para que un patrimonio se constituya debe asignarse un conjunto de valores seleccionados bajo un criterio, lo que habitualmente en el campo del patrimonio se conoce como “puesta en valor” (Prats, 2007, pág. 2) (Figura 2).

Para que esta asignación valórica tenga real impacto en la ciudadanía no basta con la declaratoria, sino que debe haber procesos de activación patrimonial que “dependen fundamentalmente de los poderes políticos” (Prats, 2007, pág. 2). Se debe, además, lograr el reconocimiento ciudadano para que el bien cultural efectivamente sea entendido como un patrimonio, proceso en el que las hegemonías a cargo “deben negociar con otros poderes fácticos y con la propia sociedad” (Prats, 2007, pág. 2) y así acordar qué bienes integran el repertorio patrimonial y qué valores asignar. En relación a lo anterior, Baeza, interpretando a Castoriadis, explica que para que una sociedad mantenga su cohesión el imaginario social debe instituirse, de lo contrario perdería su sentido de ser:

La sociedad, que simplemente proviene del caos, del abismo, de los sin fondo, es el producto de la capacidad instituyente de grupos humanos, constituidos en un socio-imaginario [...], en el lenguaje de nuestro autor, se requiere instituir la (a través de significaciones diversas y que se traducen en creencias, en prácticas, en estilos, en organizaciones, etc.) (Baeza M. A., 2008, pág. 62).

No hay posibilidad alguna de que una sociedad se constituya sin instituirse, porque las “instituciones marcan una dirección de sentido que los sujetos viven como normas, valores, lenguaje, imágenes y formas; así, las instituciones no son sólo herramientas de creación sino formadores de subjetividades”

⁷ Existe una amplia bibliografía asociada a la discusión sobre las hegemonías. La presente tesis se basa en la idea de hegemonía como un sector de poder que se basa en un “proceso de dirección política e ideológica” (García Canclini, 1984, pág. 72) para lograr “una apropiación preferencial de las instancias de poder en alianza con otras clases, admitiendo espacios donde los grupos subalternos desarrollan prácticas independientes y no siempre “funcionales” para la reproducción del sistema” (García Canclini, 1984, págs. 72, 73). Como se verá más adelante, esto se relaciona directamente con la postura de Foucault sobre el poder, que ha sido la posición tomada sobre el tema para la presente investigación.

⁸ El término hierofanía de Mircea Eliade explica la manera en que lo sagrado se manifiesta como “algo <<completamente diferente>>, de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante de nuestro mundo <<natural>>, <<profano>> (sic)” (Eliade, 1981, pág. 10), es decir, corresponde a la forma mágica en que lo sagrado se manifiesta en lo cotidiano. Claramente esto no es lo que ocurre con un patrimonio, menos si consideramos que la protección legal se realiza a partir de una metodología de investigación estructurada y regida por conceptos y convenciones internacionales.

(Erreguerena, 2002, pág. 41). Por consiguiente, la existencia de una sociedad depende de su capacidad de “autoinstitución”. Llevado al terreno del patrimonio, el ente encargado de ello está claramente identificado en la Ley 17.288 Figura 3): el Consejo de Monumentos Nacionales (CMN), cuya labor es seleccionar el repertorio patrimonial, declararlo, protegerlo, fiscalizar sus intervenciones y difundir su trabajo realizado (CMN, s.f.). El vicepresidente del CMN es el director de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam), por lo que esta institución también está involucrada en las labores antes descritas. Asimismo, la Dibam, tiene por objetivo coordinar y articular las instituciones estatales vinculadas a la conservación, investigación, catalogación y difusión del patrimonio nacional (Dibam, s.f.). El Ministerio de Educación es el cuerpo mayor que dirige a las instituciones mencionadas anteriormente. Su ministro encabeza el Consejo de Monumentos Nacionales y tiene por cometido elaborar los decretos de declaración patrimonial que los consejeros le sugieren.

Hoy existen instituciones surgidas a partir de organizaciones civiles que también han influido en la institucionalización del imaginario social del patrimonio en Chile pero, la voz oficial está marcada por el cuerpo estatal que encabeza el Ministerio de Educación, el resto son actores de menor jerarquía y, por consiguiente, de menor incidencia ya que no tienen efecto directo en la declaración patrimonial. En consecuencia, la institucionalización de los imaginarios se rige por estructuras de poder, ya que si bien, cualquier miembro de una sociedad puede contribuir a construirla socioimaginariamente o “colectivamente en sus formas, en sus estilos, en su pensar, en su actuar y hasta en sus maneras peculiares de emitir juicios” (Baeza M. A., 2008, pág. 52), esas construcciones no llegarán a conformar un consenso si son emitidas desde una voz que no tiene incidencia en dicha sociedad. Por lo tanto, los imaginarios existen porque un agente hegemónico se encarga de su institucionalización, cuyo estado de “hegemonía” es logrado porque existe una relación asimétrica de poder:

El poder no debe ser entendido como un sistema opresivo que somete desde la altura a los individuos, castigándolos con prohibiciones sobre esto o aquello [...] el poder es una relación entre dos personas, una

relación que no está en el mismo orden de la comunicación [...]

Está claro que no debemos definir el poder como un acto violento y opresor que reprime a los individuos forzándolos a hacer algo o evitando que hagan algo distinto. Sino que el poder tiene lugar cuando existe una relación entre dos sujetos libres y esta relación es desigual, de modo que uno puede actuar sobre el otro, y ese otro es guiado o permite que lo guíen (Foucault, 1980).

La perspectiva de poder que plantea Foucault permite entender que incluso pueden existir relaciones de poder consensuadas. No obstante, siempre una de las dos partes tendrá una influencia en el pensar y el comportamiento de quien se encuentre dominado y, por consiguiente, ese consenso podría no ser legítimo. Así, por ejemplo, aunque respetemos voluntariamente a las instituciones a cargo de la declaratoria patrimonial, como ciudadanía no tenemos un rol activo en la selección del repertorio de bienes culturales, solo podemos sugerir bienes a declarar sin que exista la obligación de que se tome en cuenta nuestra opinión. Visto de esta manera, no tenemos injerencia en la construcción de un imaginario oficial, nuestro deber, en esta relación “consensuada” de poder es obedecer lo que dice la autoridad, localizada en el Ministro de Educación que tiene el deber de proteger legalmente los bienes propuestos por el Consejo de Monumentos Nacionales.

2.2.2. Componentes de los imaginarios sociales

Pero para que el poder sea una relación como plantea Foucault, debe existir una dominación mental que permita influir en las acciones de los grupos dominados en beneficio de los grupos hegemónicos. Los imaginarios, como representaciones mentales, definen la estructura de esta relación o, en palabras de Baeza, la “matriz que se otorga a lo que denominamos <<realidad>>” (Baeza M. A., 2008, pág. 52). Esta se constituye de lo que Castoriadis denomina magma de significaciones, definido como “una red casi infinita de significaciones que tienen una dirección de sentido para los diversos sujetos e instituciones que componen la sociedad” (Erreguerena, 2002, pág. 41), como pueden ser “la religión, el dinero, los mitos, los héroes, los dioses, el capitalismo, la modernidad, la nación, el partido, la

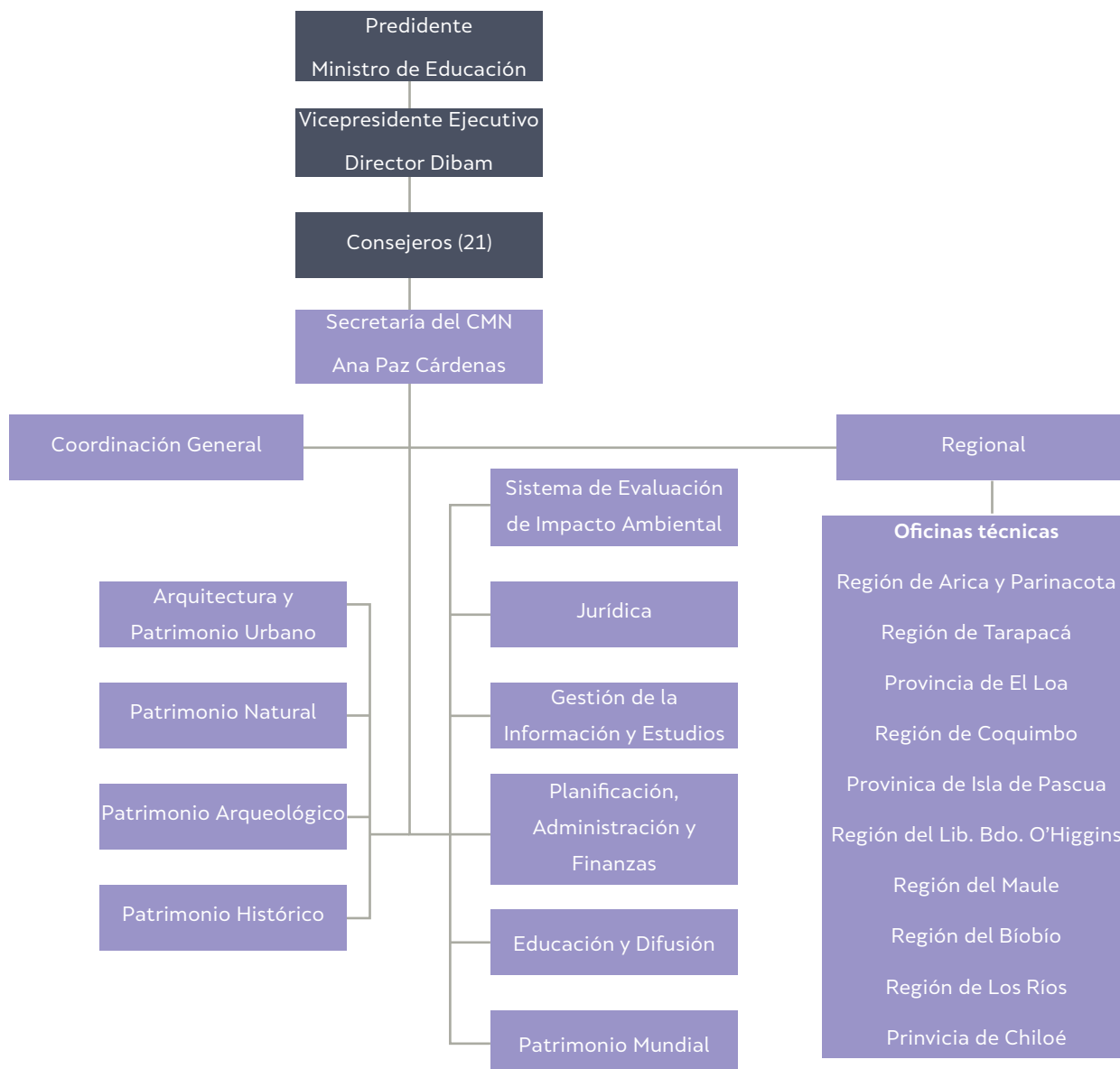


Figura 3. Organigrama del Consejo de Monumentos Nacionales, donde se incluye al Director de la Dibam y al Ministro de Educación. Fuente: CMN.

democracia” (Erreguerena, 2002, pág. 41). Sin duda, el patrimonio se selecciona a partir de nociones como el patriotismo, el nacionalismo, etcétera, pero los bienes culturales escogidos también pueden ser parte de un magma de significaciones, porque ellos son reflejo material y significante de estos conceptos. Por lo tanto, los imaginarios sociales se basan en conceptos que se apoyan en imágenes abstractas y estos se construyen a partir de su aplicación en la realidad. Castoriadis define esto como el *leigen* y el *teukhein* de los imaginarios. El *leigen* “podría definirse como el lenguaje y la representación social, e incluye la lengua y el código” (Barischetti, 2011, pág. 81), mientras que el objetivo del *teukhein* “es dar existencia a lo que no es, dando

lugar a lo posible” (pág. 81), “es la acción social” (pág. 81), las prácticas sociales. En ese sentido el *teukhein* es la aplicación en la realidad del *leigen*, que en la medida que se practica reajusta al *leigen*. Un ejemplo de ello es la figura de la mujer, cuyo *leigen* originario se asociaba a la crianza y al cuidado del hogar, pero hoy, debido a una variación en el *teukhein*, donde la mujer se ha incorporado a labores que antiguamente solo eran consideradas masculinas, el *leigen* se ha redefinido en favor de esta práctica social incorporando una visión o imagen mental distinta sobre la mujer.

Entonces es por la incongruencia entre el *leigen* y el *teukhein* que Márquez, Rozas & Arriagada junto a Salim Rabí y Bernardo Subercaseaux pueden denunciar

los problemas de dominación cultural en el patrimonio arquitectónico. Lo que ellos observaron es que el plano conceptual del patrimonio se construyó sobre la premisa de que este nos pertenece y nos identifica a todos, pero sabiendo la diversidad cultural que posee nuestro país, el *teukhein* se establece en base a inmuebles homogéneos obviando dicha diversidad. Pero al no considerar la teoría de los imaginarios sociales como base –al menos no de manera

que únicamente puede caracterizarse través del estudio de la práctica social o –dicho en otras palabras– a través de los bienes culturales declarados. Tampoco se conoce cómo esa práctica de dominación se está llevando a cabo, pese a su sesgo discriminador, tampoco se identificó con claridad sus variaciones históricas, ni mucho menos sus posibles proyecciones. El *leigen* y el *teukhein* son interdependientes, por lo que no tiene objeto estudiar uno solo de ellos. Al centrarse solo en el *leigen* no solamente se conoce parcialmente el problema –como sucede con Rabí y Subercaseaux–, sino que incluso puede ser establecido erróneamente –como sucede en la investigación de Márquez, Rozas & Arriagada–.

Por ello es crucial comprender cómo el *leigen* y el *teukhein* viven procesos de reajuste constante –como en el ejemplo dado anteriormente–, es decir, no son componentes estáticos, condición que evidencia la complejidad de investigar los imaginarios sociales. Este reajuste se da porque aunque exista una institución que regule el magma de significaciones de un imaginario, los individuos de esa sociedad pueden interpretarlos de diferente manera. En ese sentido, el hecho de que el *leigen* sobre la mujer no sea el mismo de hace un par de años atrás, se debe a que existen mujeres que a pesar de haber conocido esa noción sobre su género, decidieron no llevarlo a la práctica y lo ejercieron de

otro modo, interpretando un *leigen* distinto. Luego, este *teukhein* ha tenido tal aceptación social que el *leigen* ha tenido que reconfigurarse para permitir la posibilidad de estas prácticas. Estas interpretaciones, mientras no sean adjuntadas a un imaginario oficial, son parte de lo que Castoriadis denomina imaginario radical, que se constituye por la interpretación que la

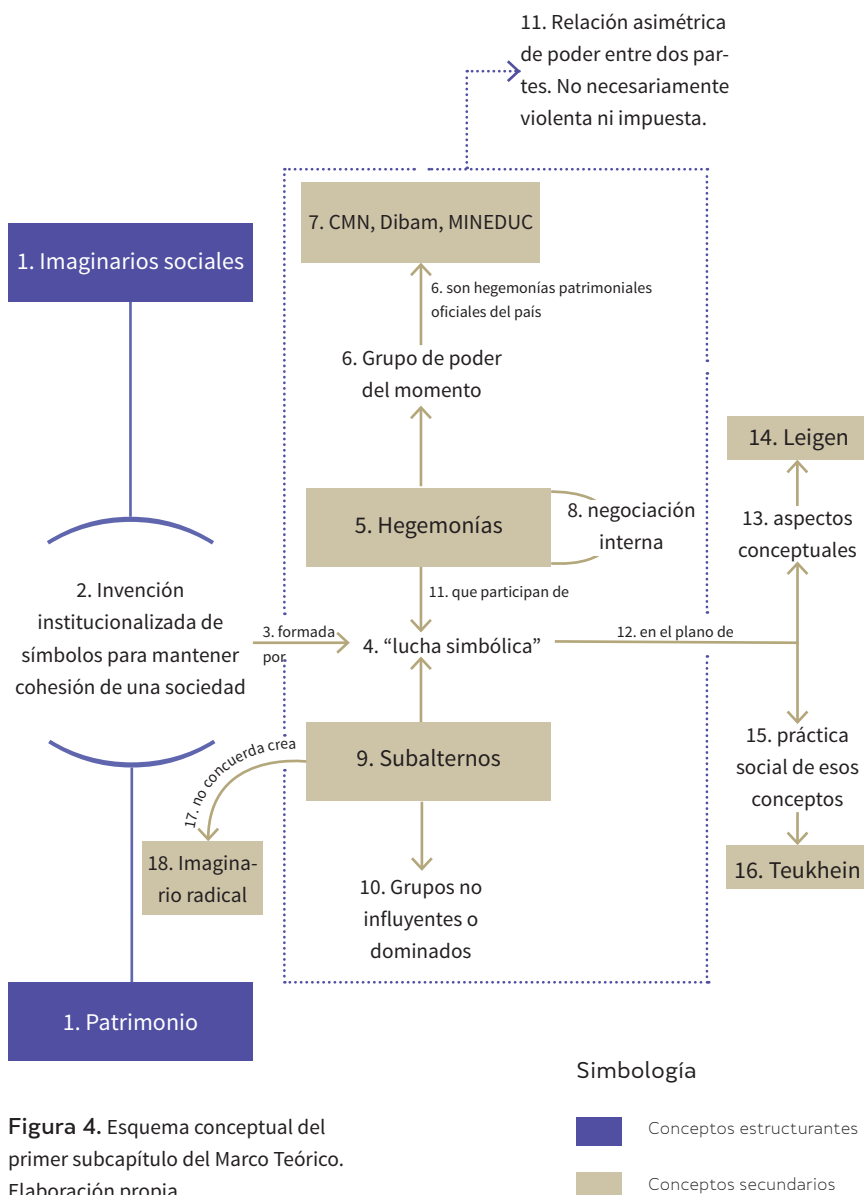


Figura 4. Esquema conceptual del primer subcapítulo del Marco Teórico. Elaboración propia.

consciente–, sus investigaciones se quedaron en la constatación de esa “incongruencia” con un fuerte énfasis en el ámbito conceptual del *leigen*, sin lograr identificarlo por completo, ya que al no enfocarse en el *teukhein*, no se ha caracterizado la configuración que complementa los conceptos que ellos reconocieron, es decir, no han identificado la imagen mental que sostiene al imaginario que ellos identificaron, la

ciudadanía realiza de macro-estructuras imaginarias y se caracteriza por tener un carácter efímero en relación al imaginario social oficial (Erreguerena, 2002). En el patrimonio se ha visto este tipo de imaginarios en las comunidades de los llamados barrios patrimoniales, que no solo defienden su propio repertorio de bienes culturales, sino que también promueven su propia postura sobre el patrimonio, aunque esta difiera de algunas concepciones oficiales. Como el ejemplo sobre el imaginario en torno a la mujer, probablemente estas acciones puedan influir un paulatino cambio sobre el *leigen* del patrimonio, porque ningún imaginario existe por naturaleza –no es una “lógica heredada” (González Gil, 2011)–, sino que no es más que una invención creada colectivamente, posee un origen histórico claro, susceptible de rastrear y, por ser creación, posible de modificar.

2.2.3. Resumen y problemática de los imaginarios sociales

A modo de síntesis (Figura 4), se entenderá el concepto de imaginario social como aquél que contiene las imágenes mentales o visiones hegemónicas que norman una sociedad con el objeto de mantener su coherencia y cohesión. Se materializa “tanto en discursos, símbolos, actitudes, valoraciones afectivas, conocimientos legitimados” (Cegarra, 2012, pág. 1). Son “históricamente elaborados y modificables” (Cegarra, 2012, pág. 1), esto quiere decir que tienen un origen temporal claro, no es una lógica heredada y, por ello, pueden mutar en el tiempo, en la medida en que la praxis de este imaginario – el *teukhein*– reafirme o no sus imágenes mentales abstractas –el *legein*–. Es por ello que los imaginarios son “matrices para la cohesión e identidad social” (Cegarra, 2012, pág. 1), ya que regulan el campo de acción y pensar de una sociedad para que esta, a su vez, mantenga su condición de comunidad que le dio origen. Para ello, la sociedad debe ser instituida constantemente, lo que se realiza “fundamentalmente a través de la escuela, medios de comunicación y demás instituciones sociales” (Cegarra, 2012, pág. 1). En el caso específico del patrimonio arquitectónico esta labor la realizaría por el CMN, la Dibam y el Ministerio de Educación del cual dependen. Debido a ello es que los imaginarios sociales están “comprometidos con los grupos hegemónicos” (Cegarra, 2012, pág. 1), que son los que deciden el contenido de sus componentes y velan por su conservación y difusión.

Pero para que el imaginario radical –o imaginario individual, local– tenga concordancia con los imaginarios sociales oficiales, estos deben estar “socialmente legitimados” (Cegarra, 2012, pág. 1). En el caso del patrimonio la relación es directa ya que como señala Prats “el patrimonio es una invención y una construcción social” (1998, pág. 63). Que sea una invención, quiere decir que se relaciona “con la capacidad de generar discursos sobre la realidad con visos de adquirir cartas de naturaleza, y, por tanto, con el poder” (Prats Canals, 1998, pág. 64). Mientras que al ser una construcción social se vincula a “los procesos de legitimación de estos discursos más o menos inalterados” (Prats Canals, 1998, pág. 64). Lo que Prats plantea, en concordancia con Castoriadis, es que la institucionalización de los imaginarios es un proceso complejo en constante formulación donde los discursos tienen un rol activo. Pero, al estar sujetos a la interpretación de sus componentes, se torna un fenómeno subjetivo. No obstante, y aunque en apariencia parezca contradictorio, son capaces de construir realidades, es decir objetividades bajo las que una sociedad se desarrolla y se mantiene cohesionada. Conocer el *leigen* y el *teukhein* de los imaginarios solo lleva a entender su composición, pero no plantea la forma en que este finalmente logra su objetivo de institucionalizarse. Los discursos, entonces, aparecen como la clave para comprender este proceso, siendo necesario profundizar en su dinámica y composición.

2.3. El discurso: objetivación de los imaginarios sociales

El presente subcapítulo tiene por finalidad explicar cómo un fenómeno que exige una interpretación individual subjetiva, puede convertirse en una norma colectiva objetiva. Para ello, es importante recordar que los imaginarios sociales se construyen porque existe una relación de poder asimétrica entre quien tiene la capacidad de instituir el imaginario y entre quien solo posee la habilidad de aceptarlo y practicarlo como tal. Pero para que esto suceda, el grupo hegemónico a cargo debe ser capaz de persuadir al grupo dominado que aquella invención de naturaleza subjetiva tiene un carácter objetivo; se nos debe hacer creer que el patrimonio representa nuestra identidad, aun cuando no se tenga la posibilidad de escoger los bienes que nos representan, y aun así, tengamos la ilusión que participamos de todas formas. Por ejemplo, como sucede en el Día del Patrimonio, donde se

invita a la ciudadanía a “apropiarse de su patrimonio, revivirlo, protegerlo y conservarlo” (Cabeza, 2016) pero, la actividad solo consiste en visitar inmuebles que ya fueron declarados, es decir, no hay participación directa en la protección de ese patrimonio que se celebra, pero al visitarlo se crea la ilusión de que sí se ha sido parte de esa protección.

Eso ocurre porque existe un discurso capaz de tornar objetivo una invención que parece subjetiva, lo que Baeza denomina como “subjetividad objetivante”. Para el autor toda “experiencia cognitiva es transmisible, total o parcialmente, es decir es objeto de comunicación, lo cual abre las puertas a la constitución de un saber colectivo, vale decir, en primer lugar, un saber de sentido común” (Baeza M. A., 2008, pág. 43). Lo que el autor explica es que somos capaces de comunicar –o llevar a la realidad– aquello que en un comienzo estaba en nuestra mente, podemos objetivar algo que posee un origen subjetivo o, dicho de otra manera, que fue creado interiormente por la mente de un sujeto. El discurso solo puede comunicar, y en ese acto de comunicación puede persuadir, pero nunca podrá influir directamente para que esa subjetividad sea aceptada inmediatamente como objetiva. Pero es esa influencia indirecta la que hace entender al discurso como factor importante en el poder porque:

Ejerzo poder sobre ti: influyo en tu comportamiento o intento hacerlo. Intento guiarte, conducirlo. Y la manera más sencilla es, obviamente, tomándote de la mano y obligarte a que vayas a donde quiero. Ese es el caso límite, el grado cero del poder. Y es precisamente en ese momento en que el poder deja de serlo y se convierte en simple fuerza física. Por el contrario, si uso mi edad, mi posición social, el conocimiento que pueda tener sobre determinado tema para hacer que te comportes de un modo particular –es decir, no te estoy forzando a algo sino que te estoy dejando completamente libre– ahí es cuando empiezo a ejercer poder (Foucault, 1980).

Teun Van Dijk concuerda con esta visión afirmando que “si somos capaces de influenciar la mentalidad de la gente, p.e. sus conocimientos o sus opiniones, podemos controlar indirectamente (algunas de) sus acciones” (Van Dijk, 1999, pág. 26). En este acto, menciona el autor, el discurso tiene implicancia directa porque:

puesto que las mentes de la gente son influenciadas sobre todo por los textos y por el habla, descubrimos que el discurso puede controlar, al menos indirectamente, las acciones de la gente, tal y como sabemos por la persuasión y su manipulación (Van Dijk, 1999, pág. 26).

Pese a estos reconocimientos, ninguno de los autores define con precisión qué es un discurso. Foucault se refiere al concepto como “cosa pronunciada o escrita” (1970, pág. 4). Van Dijk, por su parte, entiende los discursos como “textos y el habla en el contexto social y político” (1999, pág. 23). Ambas concepciones, además de breves, descartan que pueda tener terreno más allá del lenguaje, como podría ser en la arquitectura. Por ello, a pesar de concordar con la relación entre discurso, poder y control que los autores plantean, para efectos de la investigación se entenderá el concepto de discurso como “la expresión formal de un acto comunicativo, que se presenta bajo manifestaciones diversas (discurso oral, escrito, por ejemplo) [...]. El discurso no es un producto, sino un proceso cuyo aspecto más destacado es su finalidad comunicativa” (Moralez López, 2013). La definición planteada por Moralez se encuentra en concordancia con el concepto de “acción comunicativa” de Jürgen Habermas, el que se define como “la interacción entre dos sujetos capaces de comunicarse lingüísticamente y de efectuar acciones para establecer una relación interpersonal” (Garrido, 2011, pág. 8).

Pero un acto comunicativo no necesariamente crea un discurso, sino que es reflejo de una instancia particular, ya que solo cuando “la acción comunicativa se basa en argumentaciones racionales y tiene pretensiones de universalidad se denomina discurso” (Briones, 1999, pág. 171), es decir, cuando en distintas acciones comunicativas se encuentran patrones o transversalidades. Rodríguez, realizando un análisis del Modernismo en la arquitectura, propone el concepto de estilo arquitectónico como un discurso, “un conjunto de acuerdos y desacuerdos ideológicos con sus respectivos correlatos estéticos” (Rodríguez, 2008). Por lo tanto, los actos comunicativos particulares dadas en el plano del *teukhein*, crean un discurso, en la medida en que se reconozcan mensajes transversales. Y este, a su vez, construye el magma de significaciones que dan sentido a las imágenes mentales presentes en el plano del *leigen*.

En el caso del imaginario social del patrimonio de Santiago existirían dos tipos de discursos, el primero corresponde a un discurso histórico-político –que se sostiene sobre los hechos históricos relativos al Estado que son representados por la obra–, mientras que el segundo es un discurso estético-semiótico que se basa en la homogeneidad de las características arquitectónicas de los inmuebles declarados⁹. En ese sentido, cada inmueble es portador de un acto comunicativo histórico y uno estético, los que sumados constituyen un discurso o acuerdo comunicativo basado en imágenes mentales o símbolos. Pero este acuerdo no sería verídico, porque el acto comunicativo no se asumiría como “aseveraciones hipotéticas sometidas al análisis crítico y la réplica” (Williams, 2008, pág. 16), porque no existiría instancia ni de análisis ni de réplica por parte de la ciudadanía. En definitiva, no hay diálogo entre todos los interesados cuando se protege legalmente un inmueble, porque en ese acto comunicativo solo participan las autoridades, la cabeza en la relación de poder. Pero esto no quiere decir que no sea un acto comunicativo, porque “un discurso no requiere llegar al consenso para su verificación” (Williams, 2008, pág. 16), sino que dependerá de cómo sea la relación de poder que involucre a todos los participantes del acto comunicativo.

2.3.1. El discurso histórico-político del imaginario social del patrimonio arquitectónico de Chile

Como se mencionó en la introducción, la existencia de un imaginario patrimonial en Chile no es nueva para los investigadores, incluso ya se han identificado parte de sus componentes. De ellos, el trabajo de Salim Rabí se destaca por su nivel de detalle y proposición¹⁰, en su trabajo desarrollado en su tesis doctoral “Cultura popular y formación de capital patrimonial. El Discurso Oficial del Patrimonio Chileno del Siglo XX”, finalizada el año 2015. Antes de iniciar una revisión sobre su planteamiento, es importante mencionar que el autor no define su objeto de estudio como un “discurso histórico-político”, este concepto ha sido acuñado aquí con fines prácticos, para así diferenciar el aporte del autor respecto al tema de investigación de la presente tesis. Se ha definido como “histórico-político”, porque Salim Rabí define premisas del imaginario patrimonial que son de interés político¹¹ y desarrolladas en base a los valores históricos del

patrimonio. Asimismo, es importante aclarar que su campo de estudio fue el repertorio patrimonial nacional declarado desde 1925 hasta el año 2000; la presente investigación se ciñe a la Región Metropolitana y al periodo de declaración de 1951 hasta el 2016, por los motivos definidos en 1.4. y por los criterios de investigación explicados más adelante en 3.3.

Dicho esto, la premisa de Salim Rabí parte porque al ser el Estado el encargado de discernir entre los bienes culturales a proteger, su visión se verá representada a partir de lo que él declara. Foucault concuerda con esta visión por medio de lo que él denomina como “razón de Estado”, que es “el tipo de racionalidad que permitirá mantener y conservar el Estado desde el momento de su fundación, en su funcionamiento cotidiano, la gestión de todos los días” (Foucault, 2006, pág. 277), en los alcances de su “dominio, jurisdicción e institución o estatus de los individuos” (Foucault, 2006, pág. 295).

Uno de los aspectos relevantes del planteamiento de Rabí es que define el punto de partida de la relación patrimonio-política en nuestro país, la que es importante revisar para efectos de esta investigación. El autor trae a discusión la configuración del Decreto Ley 651 del 17 de octubre de 1925¹² –la primera ley de

⁹ El concepto de discurso estético-semiótico se explica en el punto 2.4.2. En este nivel de la investigación todavía no es factible realizar una definición conceptual operativa, ya que se necesita adicionalmente realizar una revisión conceptual en torno a la estética y la semiótica.

¹⁰ De la revisión del estado del arte sobre el tema de investigación, solo la tesis doctoral de Salim Rabí aporta datos significativos para comprender el fenómeno del discurso estético-semiótico en el patrimonio de Santiago. El resto, en cambio, solo se ciñe a evidenciar una discusión conceptual ya aportada por otros autores, o en errar en la caracterización del fenómeno. El primer caso corresponde a Bernardo Subercaseaux, cuyas afirmaciones ya habían sido sostenidas por Llorenç Prats; mientras que el segundo se refiere a la investigación de Márquez, Rozas & Arriagada, cuyo planteamiento fue revisado en 1.4.

¹¹ El concepto de político utilizado para caracterizar el discurso identificado por Salim Rabí, se entenderá para esta tesis como “lo que tiene que ver con el gobierno y con el manejo de la “máquina del Estado” [...] tiene que ver con las prácticas de la política convencional y lo político con el modo mismo en que se instituye la sociedad” (Subercaseaux, 2011, págs. 15, 16).

¹² En el diario oficial, la ley fue proclamada el 30 de octubre de ese año por el entonces vicepresidente Luis Barros Borgoño, en un contexto de crisis política importante ocurrido en el país. Esta situación solo viene a reafirmar el interés que el Estado tiene por regular culturalmente a la población y así garantizar el normal curso.

patrimonio en Chile–, la cual habría surgido luego de la V Conferencia Panamericana realizada en Santiago en 1923. El autor expone que Alessandri Palma, entonces presidente de la república, dictó un decreto con el objetivo de crear una comisión que elaborara un proyecto de ley que luego derivó en el DL 651, con el cual además se crearía el Consejo de Monumentos Nacionales, pese a no funcionar plenamente hasta casi veinticinco años después, bajo condiciones precarias que no fueron resueltas hasta 1970.

El contexto de formulación de esta ley no está al margen de los flujos de poder de la época. El objetivo principal de la V Conferencia Panamericana de 1923 no fue generar acuerdos en torno al patrimonio, sino que consolidar el tratado Gondra, es decir, el convenio que regulaba y evitaba los “conflictos entre los estados americanos” (Portal Iberoamérica y el Mundo, 2000). Este diálogo –como toda la conferencia–, habría sido controlado por Estados Unidos de América, debido al gran poder económico que habían alcanzado sus empresas privadas en Latinoamérica y a las implicancias de la Doctrina Monroe, cuyo objetivo era frenar la influencia europea en el continente e “impe- dir cualquier intento de colonización o recuperación de ex-colonias [...]. De esta manera, se desarrolla una política de cooperación norteamericana del continente generando acuerdos y políticas de moderniza- ción en temas económico-comerciales, educaciones y culturales, entre otros” (Rabí Contreras, 2015, pág. 133). Regular el control y gestión del patrimonio local también era importante para cumplir los objetivos estadounidenses, por ello se estimó:

el estudio de un plan por medio del cual, y con la aprobación de los eruditos e investiga- dores de los diversos países, se pueda llegar a establecer por los Gobiernos de las Américas un sistema, más o menos uniforme, para la pro- tección de documentos arqueológicos y otros necesarios para la formación de una buena his- toria americana (Unión Panamericana, 1923)¹³.

Salim Rabí, en una lectura de este discurso, interpre- ta que estos marcos regulatorios finalmente busca- ban soslayar el pasado “colonial europeo” (2015, pág. 134) de la historia de los estados americanos con el objetivo de “conformar una unidad geopolítica autó- noma separada de los procesos de colonización aconte- cidos” (Rabí Contreras, 2015, pág. 134). Esto refleja la asimétrica relación de poder que nuestro país poseía

–posee– con EEUU, y los efectos en los discursos patrimoniales de ello. No obstante, en este conflicto de poder Alessandri Palma no es un actor pasivo. Alinearse con estos planteamientos era concordan- te con las ideas de modernización y progreso de su clase en los inicios del siglo XX (de Ramón, 2007), por ello era imperante regular en torno al patrimonio nacional a partir de un gran meta-discurso político guiado por el progreso auto celebrado del Estado:

el Estado chileno traduce a la legislación nacional una visión del patrimonio en que se prolonga la visión arqueológica del pasado y se enaltece el progreso como un valor encar- nado por un Estado modernizados – indus- trializados y de carácter benefactor –, como agenciamiento de identidad y de desarrollo nacional [...] cuyo origen está reforzado por el realineamiento del subcontinente a Estados Unidos, en coexistencia con la construcción de la latinidad apropiada en el siglo XIX (Rabí Contreras, 2015, pág. 135).

El control norteamericano, según Rabí, se dejó ver ex- plicitamente en el DL 651 del 17 de octubre de 1925, cuyo origen legal sería el “The Antiquities Act” de Es- tados Unidos de América de 1906. Esto se evidenció:

tanto en términos de concepción patri- monial – discurso oficial focalizado en la relación con un pasado original –, como de contenidos administrativos, instrumentales de dicha concepción (sanciones, registros e inscripciones). Sin embargo, y tal vez, lo más importante, es que a través de éste, se cons- truye un marco institucional que es determi- nante en cuanto a la selección, categoriza- ción y valorización de bienes patrimoniales, instituyendo un patrimonio oficial, en tuición del Estado, representativo de la Nación y de su concepción de la historia nacional (Rabí Contreras, 2015, pág. 137).

El resultado del control absoluto del Estado en el pa- trimonio nacional, resulta en tres premisas o discursos histórico-políticos que Salim Rabí identificó:

a) Iluminismo o ilustración latinoamericana: Similar a las ideas de la Revolución Francesa, se puede leer en los Monumentos Históricos Inmuebles de Chile una idea de nación basada en la Ilustración y que fue desarrollada mayormente durante la época inde-

pendentista, continuándose hasta la actualidad por medio de la declaración patrimonial. Este proceso, según el autor, no estuvo exento de exclusiones culturales y violencias simbólicas, ya que este discurso se encargó de crear una identidad aparentemente homogénea y universal producto del mestizaje, ocultando los procesos bélicos e intereses económicos que llevaron a constituirlo.

Los principales agentes encargados de elaborar y de encarnar este discurso con los procesos de activación patrimonial son los criollos, autoproclamados herederos de América por su pasado español y su identidad colonial, como sería la figura de Bernardo O'Higgins, por ejemplo, y en cuyo discurso se evidencia una continuidad durante la Independencia del fenómeno de imposición cultural originado durante la Colonia (Rabí Contreras, 2015, pág. 103), destacándose los valores históricos de patriotismo y nación. El resultado de este discurso se ve principalmente en la protección de casas patronales y viviendas particulares de los llamados próceres de la patria.

b) Modernidad periférica: Este discurso tiene relación con la celebración del progreso que el Estado aparentemente ha impulsado a través de su gestión pública, llevando al pueblo a una mejor condición de vida y a un acercamiento falseado de los estándares internacionales. No obstante, esta modernidad es más bien el resultado de un progreso extemporáneo dentro del contexto internacional, enmarcado “en un escenario postindustrial-capitalista tardío” (Rabí Contreras, 2015, pág. 30), de ahí su condición de periférico. Dentro de este discurso cabe el patrimonio industrial y ferroviario, como todo patrimonio vinculado a la gestión estatal.

c) Post-nación: Este discurso es tratado sucintamente en la tesis doctoral de Salim Rabí. No obstante, durante una entrevista realizada a él para esta tesis, ambos concordamos con su existencia. En ese sentido, reconocemos una instancia contemporánea del discurso histórico-político en la declaración patrimonial actual, el que, según Rabí, tendería a ser heterogéneo, producto del contexto económico actual donde el resguardo patrimonial significa el desarrollo de turismo y, por consiguiente, el aumento de las arcas fiscales y del capital privado (Mella Cáceres, 2011), en ese sentido es conveniente declarar la mayor cantidad de patrimonio posible.

Este es el discurso histórico-político que estructuraría la declaratoria patrimonial hasta nuestros días, según lo planteado por Salim Rabí. Si estos son posibles de evidenciar en el patrimonio inmueble de Chile, debiese, entonces, encontrarse en el patrimonio de Santiago, indicando una dirección en la investigación si lo que se busca es reconocer la relación entre estos símbolos y la estética del patrimonio de la región capital. Al mismo tiempo, la investigación de Salim Rabí desarticula el imaginario, dejando en evidencia sus rastros de dominación bajo una rigurosa visión postcolonialista. Entonces, el autor identificó cómo el Estado ha configurado los símbolos del imaginario patrimonial bajo su autovaloración. Considerado esto, si se entiende que el origen de la relación entre el Estado, el nacionalismo y los estratos sociales altos, proviene de “las elites que asumieron la conducción del país después del colapso (accidental) del régimen” durante la Colonia (Salazar & Julio, 1999, pág. 47), lo que tenía por objetivo “consolidarse en el plano político [...] legitimando su poder de esa manera, negando una nación previa al Estado y al modelo republicano-liberal que querían implantar” (Salazar & Julio, 1999, pág. 47), entonces, finalmente, lo que se ha puesto en valor es la historia de una clase social.

2.3.2. Revisión de los esquemas comunicativos del discurso

Luego de la reflexión anterior, el discurso como “proceso” o como “acción comunicativa”, sugiere la idea del esquema comunicativo tradicional, donde existe un emisor –bajo la figura de Estado o agente estatal–, un receptor –que sería la ciudadanía subalterna– y un mensaje (Figura 5). Esta idea corresponde a la teoría comunicacional de Karl Bühler, una de las primeras en su tipo y que ha sido criticada por reducir en extremo la realidad comunicativa en la que influyen múltiples factores de altísima complejidad. Por ello, su esquema fue tomado por otros actores quienes sumaron nuevos conceptos y nuevos componentes en función de su propia visión. Dentro de ellos se destaca el trabajo de Jakobson (Figura 6). Su planteamiento también es uno de los más conocidos –habitualmente se enseña en contextos escolares– y resalta porque

¹³ Citado en Rabí Contreras, S. (2015). *Cultura popular y formación de capital patrimonial. El Discurso Oficial del Patrimonio Chileno del Siglo XX*, pág. 133. Universidad de Sevilla, Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas.

integra al esquema de Bühler un código, un referente, un canal y un contexto, mientras que el emisor y receptor son considerados como actantes¹⁴.

El código en este esquema, es un “[i]nventario o conjunto de símbolos arbitrarios para los que rigen un conjunto de reglas y principios de construcción y de uso” (Albano, Levit, & Rosenberg, 2005, pág. 37), es decir, es la lógica que dio origen a la selección de elementos que construyen un mensaje, como también la manera de interpretar o descodificar ese mensaje. A modo de ejemplo, el discurso enunciado por Salim Rabí se ha basado en un código histórico-político que revela las intenciones del Estado y la forma de leer ese mensaje. En consecuencia, el discurso que es objeto de esta investigación, revela una intención y un mensaje codificado estética-semióticamente. Sin su existencia o comprensión, el destinatario no podría emitir el mensaje ni el destinatario entenderlo.

El referente, por su parte, es un concepto operacional que se utiliza en reemplazo del objeto al que se refiere el mensaje, ya que:

el término ‘objeto’ resulta insuficiente y ambiguo, se ha recurrido al término ‘referente’, pues permite incluir las cualidades, atributos, acciones y eventos, ligados a los objetos, no sólo los que corresponden al mundo real, sino también al mundo simbólico e imaginario (Albano, Levit, & Rosenberg, 2005, pág. 194).

Por último, el canal es “el soporte material o sensorial que sirve de vehículo a la transmisión de mensajes” (Albano, Levit, & Rosenberg, 2005, pág. 33). La arquitectura, en este esquema, podría ser considerada canal, al ser el vehículo de transmisión de un mensaje en un proceso de comunicación. Pero también podría constituir el código, ya que el mensaje se codifica a través de componentes arquitectónicos (estético-semióticos), como también podría ser el referente, ya que el mensaje se refiere a sí mismo como obra de arquitectura, para crear el enunciado del discurso, o, en su efecto, podría ser el emisor. Paradojalmente, estas afirmaciones no son incorrectas, la arquitectura podría estar perfectamente en todos los planos descritos, pero el esquema de comunicación, al ser un modelo, no representa la realidad en toda su complejidad, sino que siempre tenderá a reducirla. Comprendiendo este problema, Jürgen Habermas planteó su propio

esquema de comunicación que representa su teoría de la acción comunicativa, buscando con ello:

completar y ampliar el modelo bühleriano, lo cual implica asignarles a la función expresiva y a la apelativa del lenguaje sus propias pretensiones de validez, con el fin de encontrar un punto de encuentro en el reconocimiento intersubjetivo de los participantes en la acción comunicativa (Fernández & Franco, 2010, pág. 117).

Su teoría se orienta a solucionar el conflicto de la asimetría en la relación de poder donde se produce el control del discurso, como es el caso del acto comunicativo donde existe un emisor y un receptor y no un diálogo entre participantes. El problema de ello radica

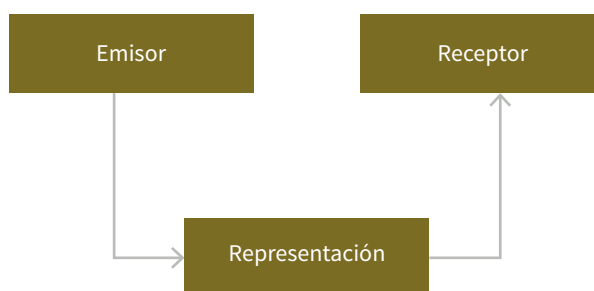


Figura 5. Esquema tradicional de comunicación elaborado por Karl Bühler. Fuente: Albano, S., Levit, A., & Rosenberg, L. (2005). *Diccionario de semiótica* (2a. ed.). Buenos Aires, Argentina: Quadrata.

en que “los procesos comunicativos unidireccionales [...], son contrarios al libre flujo informativo que se produce en el mundo de la vida. En consecuencia, comienzan a identificarse fuentes potenciales de conflicto [...] que pueden dar lugar a disputas por el poder” (Fernández & Franco, 2010, pág. 116). La figura 7 ilustra el esquema elaborado por los autores citados anteriormente y explica la teoría de Habermas sobre la acción comunicativa, donde explicita cómo resolver el conflicto de los actos de comunicación unidireccional. En él, Habermas plantea que no basta con que los actantes compartan los códigos y los referentes del enunciado, sino que deben encontrarse en “igualdad de condiciones”. A su vez, el emisor debe convencer al receptor de su planteamiento a través de “argumentos”, mientras que el receptor utilizará su “lógica” para discernir si dichos argumentos son convincentes.

Como puede apreciarse, el caso del patrimonio no se ajusta al planteamiento de Habermas, sino que corresponde a una acción comunicativa unidireccional, de-

bido a que nunca existe igualdad de condiciones entre los participantes, ni menos instancias de argumentación, ya que los decretos de protección son emitidos sin previa consulta a la ciudadanía y las obras, luego, solo permanecen como vestigio de esas decisiones. No obstante, la acción comunicativa se ejerce; en definitiva se constituyen discursos, pero esto ocurre porque existe un poder que los controla. Dicho de otra manera, sin control y sin poder no se podría emitir ese discurso.

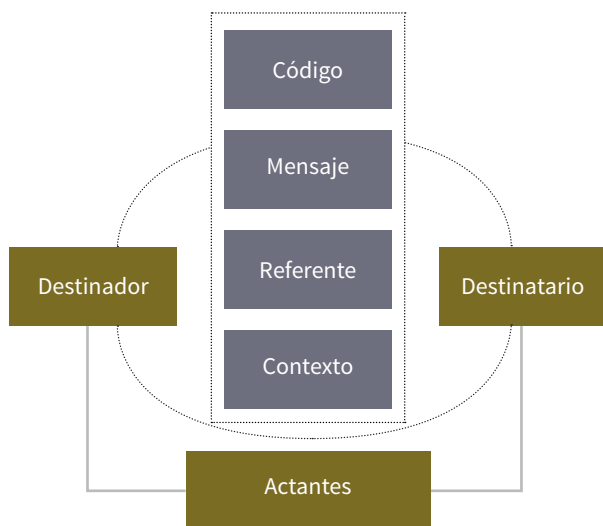


Figura 6. Esquema comunicacional de Jakobson. Fuente: Albano, S., Levit, A., & Rosenberg, L. (2005). *Diccionario de semiótica* (2a. ed.). Buenos Aires, Argentina: Quadrata.

2.3.3. Métodos de control del discurso

Teun Van Dijk propone que existen dos instancias de control de los discursos. Primero: “¿Cómo tal discurso controla la mente y la acción de los grupos (menos poderosos), y cuáles son las consecuencias sociales de este control?” (1999, pág. 27). Y segundo: “¿Cómo los grupos (más poderosos) controlan el discurso” (1999, pág. 27).

En primera instancia, Van Dijk propone que el control mental del discurso apunta a que “aunque los receptores raramente aceptarán de modo pasivo las opiniones recibidas o los discursos específicos, no deberíamos olvidar, por otro lado, que la mayor parte de nuestras creencias sobre el mundo las adquirimos a través del discurso” (1999, pág. 29). Por tal motivo, el autor hace hincapié en la importancia de la credibilidad de estos, la que dependerá de la autoridad de quien lo emita, ya que “los receptores tienden a aceptar las creencias (conocimientos y opiniones) transmitidas por el

discurso de las fuentes que consideran autorizadas, fidedignas o creíbles, tales como los académicos, los expertos, los profesionales o la media de confianza” (Van Dijk, 1999, pág. 29). Por ello, si un arquitecto afirma que un inmueble es patrimonio, el público receptor de ese mensaje, que no es erudito, aceptará esta afirmación como verdadera, ya que no tiene los argumentos para rebatirlo. Adicionalmente, si este discurso es único y no tiene otras fuentes de autoridad que permitan otra perspectiva, entonces “los receptores pueden no poseer el conocimiento y las creencias necesarias para desafiar los discursos o la información a que están expuestos” (Van Dijk, 1999, pág. 29). Se entenderá este método de control para la investigación como “verosimilitud” del discurso, al ser un mecanismo que tiende a controlar la veracidad de lo que se dice.

Desde la perspectiva de los esquemas de poder, Van Dijk determina un conjunto de mecanismos de control, los que serán entendidos para esta investigación como la “estabilidad” del discurso, ya que garantiza que las interpretaciones de sus mensajes no cambien por influencias de otros grupos. Así, por ejemplo, desde el punto de vista de los roles, Van Dijk afirma que existen discursos donde “los participantes están obligados a ser receptores [...], p.e. en la educación y en muchas situaciones laborales” (Van Dijk, 1999, pág. 29). En esa condición, los discursos “necesitan en tal caso ser atendidos, interpretados y aprendidos como lo pretenden sus autores organizativos o institucionales” (1999, pág. 29). Si bien no hay receptores obligados en los discursos patrimoniales de Chile, sí hay solo participantes que no están habilitados para contrargumentar o incidir en el discurso, por lo tanto, están obligados a ser únicamente receptores y no tener la posibilidad de ser emisores –al menos no oficialmente–.

Luego, Van Dijk indica la importancia de reconocer el control del texto y el habla, esto porque “los (miembros de) grupos poderosos pueden decidir sobre los (posibles) géneros del discurso o actos de habla de una ocasión concreta” (1999, pág. 28). Así, por ejemplo, debido al género de un discurso, el modo de comunicarse:

puede estar prohibido o ser obligatorio, como sucede cuando la apertura o el cierre de una sesión parlamentaria es la prerrogativa de un

¹⁴ El término “actante” ha sido enunciado en la fuente consultada, no obstante corresponde a la teoría actancial de Gadamer y no al planteamiento de Jakobson.

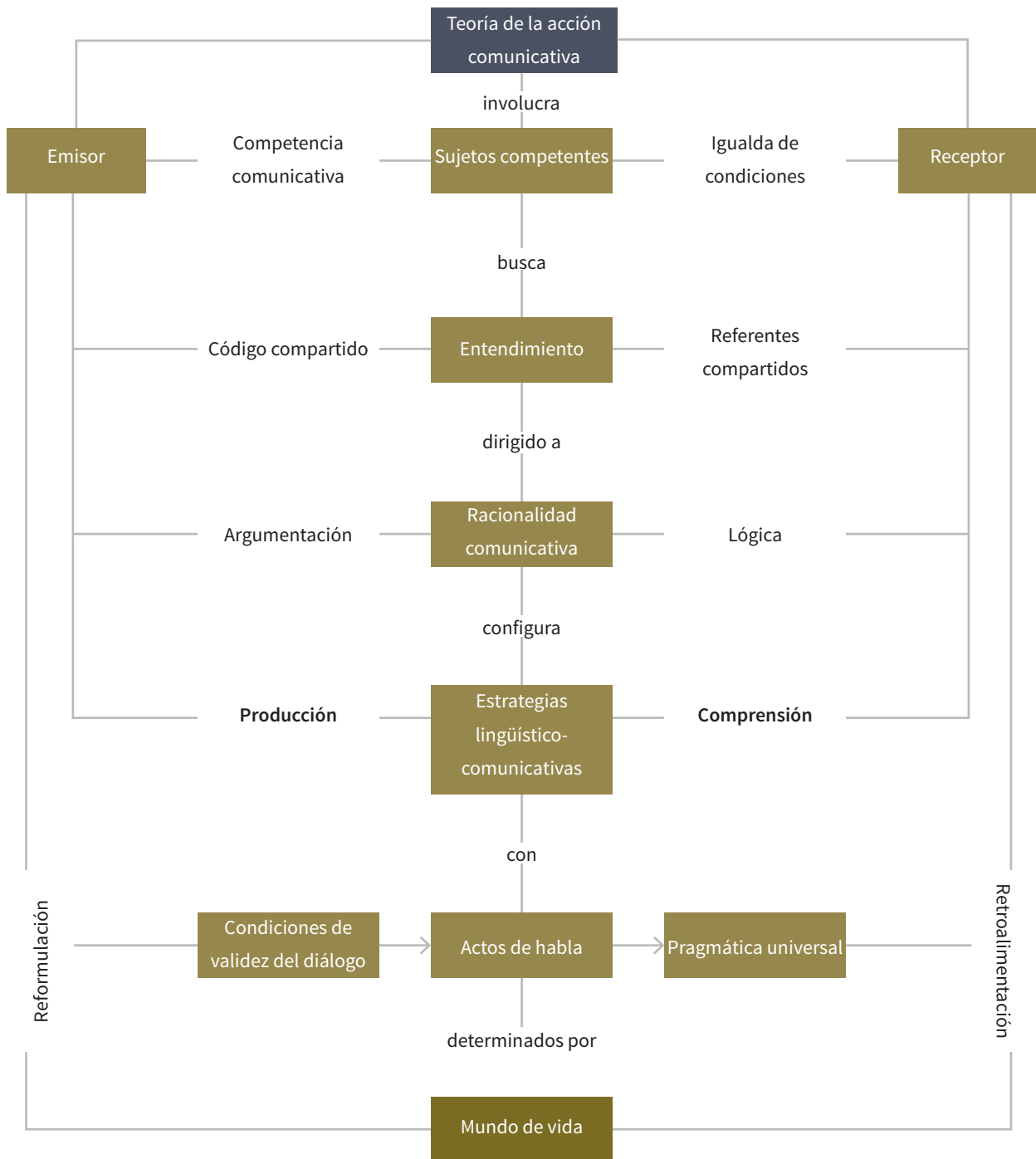


Figura 7. Esquema que resume las subjetividades cognitivas del emisor al momento de participar de un acto comunicativo. Fuente: Fernández & Franco, 2010.

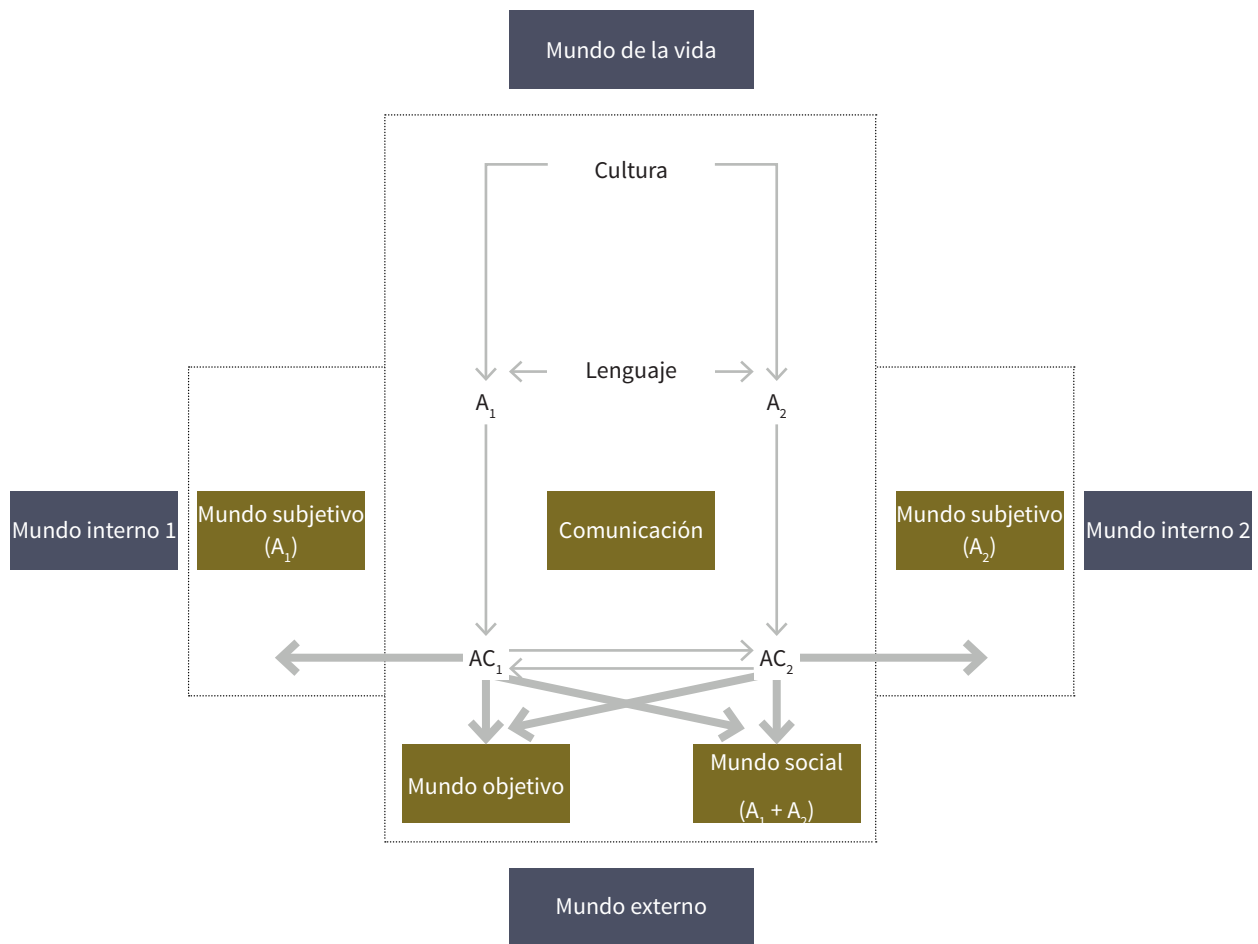


Figura 8. Esquema de comunicación plateado por Habermas. Fuente: Garrido, 2011.

hablante, y algunas formas de saludo sólo pueden ser utilizadas por hablantes de un grupo social, de un rango, una edad o un sexo específicos (Van Dijk, 1999, pág. 28).

En ese sentido, el género del discurso se asocia directamente a la relación de poder implícitamente acordada entre los participantes y los códigos de conducta y lenguaje que comparten. Por su parte, el control del referente y el mensaje también es crucial. Van Dijk los denomina tema o macroestructuras semánticas y su dominación determina el contenido del acto comunicativo, dependiendo principalmente del contexto y de la relación de poder entre los participantes (Van Dijk, 1999, pág. 28). Entonces, el control del texto y del habla define los códigos y enunciados de la acción comunicativa, existiendo control del tipo de discurso, del código, del acceso a ese discurso, del mensaje y el receptor. En concordancia con el mecanismo anteriormente mencionado, ambos podrían manejar la “legibilidad” del discurso, cerrando su comprensión a grupos que manejen determinados

códigos del lenguaje. Llevado al plano del tema de investigación, el código arquitectónico, es decir, la habilidad de descodificar la forma en que una obra de arquitectura se compone y discernir, luego, su valor como patrimonio, no es una habilidad que pueda realizar alguien que no es experto. Como código está restringido a grupos eruditos.

Finalmente, Van Dijk establece un último mecanismo de control de la “estabilidad” del discurso: la dominación del contexto. El autor lo define como “la estructura (mentalmente representada) de aquellas propiedades de la situación social que son relevantes para la producción y la comprensión del discurso” (1999, pág. 27). Jakobson, como se evidencia en la Figura 5, ya consideraba al contexto como un factor relevante de la acción comunicativa, y lo entiende como “el entorno lingüístico de un [...] enunciado” (Albano, Levit, & Rosenberg, 2005, pág. 58). Entonces, para la lingüística no está necesariamente asociado con el poder, es una connotación que realizan los analistas críticos del discurso y que

es relevante para esta investigación. Van Dijk precisa por ello que el contexto puede controlar:

la definición global de la situación, su espacio y tiempo, las acciones en curso (incluyendo los discursos y sus géneros), los participantes en roles variados, comunicativos, sociales o institucionales, al igual que sus representaciones mentales: objetivos, conocimientos, opiniones, actitudes e ideologías (1999, pág. 27).

En su planteamiento (Figura 8), Habermas da un lugar especial a un tipo de contexto que él entiende como “representación mental”, instaurando la necesidad de un espacio “complementario del de acción comunicativa [...] como trasfondo contextualizador de los procesos de entendimiento” (Habermas, 1987)¹⁵. En esencia, este no difiere del concepto de contexto de Jakobson, lo importante del término de “mundo de la vida” es que Habermas no solo los considera como sociales, culturales, políticos o históricos, sino que también como contextos subjetivos o “mundos subjetivos” y “mundos internos”, los que son distintos en cada participante. Por lo tanto, Habermas es consciente de que los discursos tienen dos esferas de operatividad, una macro, vinculada al contexto social, histórico, político, etcétera, y una micro, vinculada al sujeto mismo que es parte del acto comunicativo. Por consiguiente, los imaginarios también operan en ambas esferas.

El “mundo subjetivo” es “la totalidad de las propias vivencias a las que cada uno tiene acceso privilegiado y que el parlante puede manifestar verazmente” (Habermas, 1987)¹⁶. Lo que sugiere este concepto es que inevitablemente en el discurso median componentes subjetivos, comprobando, a priori, que los discursos patrimoniales –pese a ser emitidos por autoridades– son susceptibles de ser analizados y de ser cuestionados, porque sus enunciados podrían estar centrándose en sus propias interpretaciones. Motivo por el que Habermas estipula las “pretensiones de validez”, porque determinan si los “emisores y receptores comparten un marco referencial común y una normativa consensualmente aceptada” (Fernández & Franco, 2010, pág. 117). El autor define al menos tres: “el enunciado es verdadero, es la vinculación con el mundo objetivo; la acción pretendida es correcta por referencia a un contexto normativo vigente; y, cada interlocutor está expresando su intención comunicativa, es la vinculación con el mundo subjetivo”

(Fernández & Franco, 2010, pág. 117). Lo que esto indica es que en el discurso actúan las subjetividades cognitivas del emisor que influyen al momento de la acción comunicativa y de la evaluación de la “validez” del mensaje (Figura 9), ya que el mensaje podría verse impregnado de los intereses personales o subjetividades del emisor, lo que lleva a construir su argumento por medio de falacias o arbitrariedades. Esta complejidad no es abarcada ni por Bühler ni por Jakobson, siendo esta la mayor falencia de sus planteamientos. Sin este componente no solo no se podrían analizar los imaginarios sociales, sino que no se podría analizar ningún tipo de discurso, donde sin duda, la subjetividad tiene un rol importante.

2.3.4. Dificultades para la investigación del enfoque lingüístico-psicológico de la teoría del discurso

Pese a los aportes de los autores revisados con anterioridad, todos poseen una dificultad para la investigación al centrarse en un problema que pareciera ser de orden psicológico-lingüístico, lo que ha sido especialmente conflictivo cuando los estudios de comunicación se centran en la arquitectura. Primero, porque el psicologismo “confunde la vivencia con lo dado en la vivencia” (Cofré, 1990, pág. 47)¹⁷, centrándose en la mente del sujeto “en su actividad autónoma, dentro de sí mismo, y en su relación a sí mismo, independientemente de su relación a otra cosa” (Hegel, 1813)¹⁸, pero sin diferenciar si el objeto o fenómeno que está frente el sujeto tiene algún grado de incidencia en él que es independiente a las interpretaciones que el receptor pueda realizar. Si la presente investigación se basara en ello, el análisis se centraría en cómo los sujetos comprenden el objeto –en su “mundo subjetivo” aislado–, más allá del objeto en sí mismo, tornándose este un elemento secundario dentro del análisis y alejándose de la idea central de la hipótesis. En consecuencia, ni Habermas ni Van Dijk proponen un marco donde la arquitectura pueda tener cabida.

Luego, la lingüística ha tenido especial problema con la arquitectura, dificultando la traducción de estos esquemas al área de la disciplina arquitectónica. Esto sucede porque –desde el punto de vista lingüístico– la arquitectura pareciera no comunicar nada, pero ciertamente si la arquitectura es “el resultado de un pensamiento serio, o, mejor dicho, de un modo de pensar específico a través de la arquitectura” (Pallas-

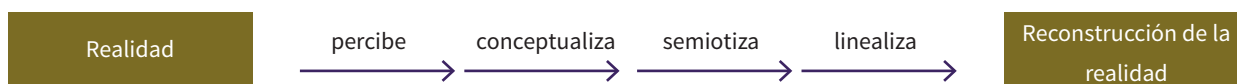
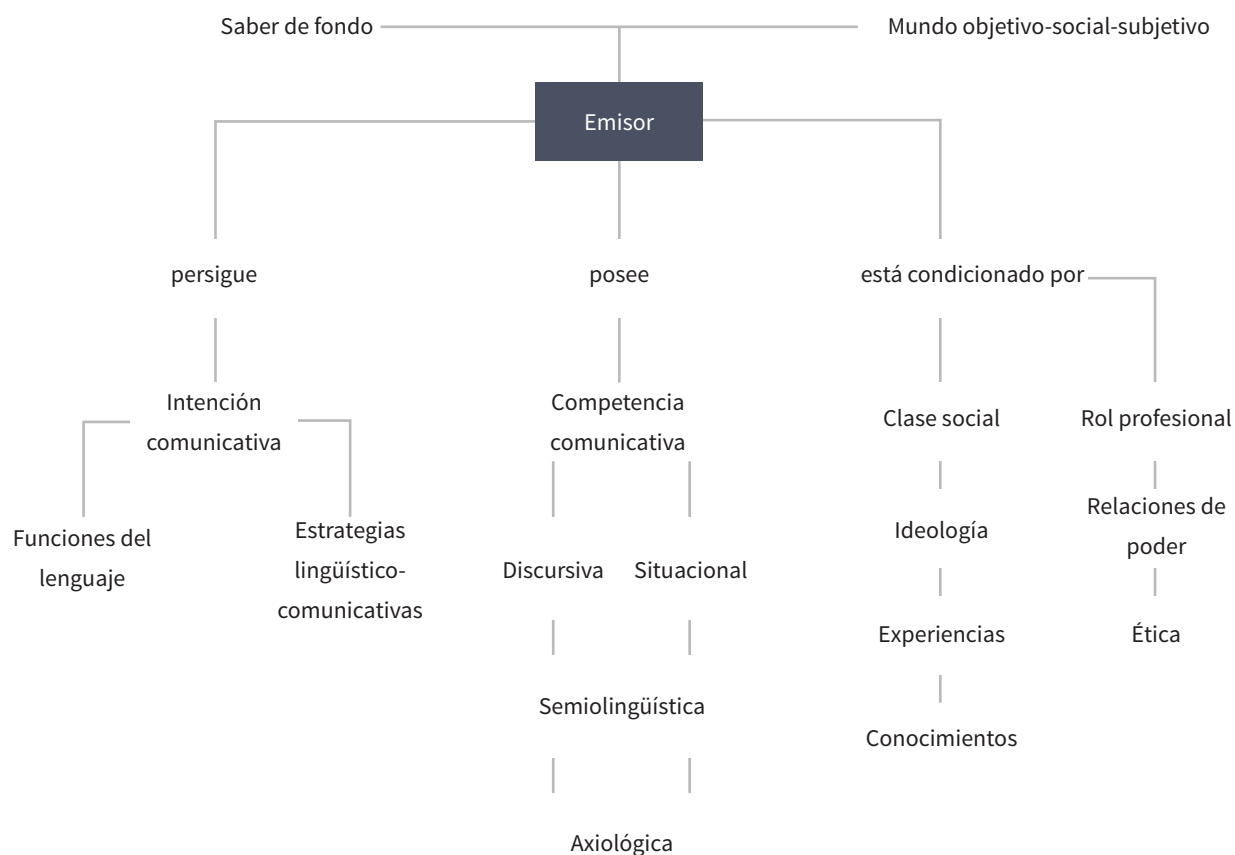


Figura 9. Esquema que resume las subjetividades cognitivas del emisor al momento de participar de un acto comunicativo. Fuente: Fernández & Franco, 2010.

¹⁵ Citado en: Garrido, L. (febrero de 2011). Habermas y la teoría de la acción comunicativa. *Razón y Palabra*(75). Recuperado el 17 de octubre de 2016, de http://www.razonypalabra.org.mx/N/N75/ultimas/38_Garrido_M75.pdf.

¹⁶ Citado en: Garrido, L. (febrero de 2011). Habermas y la teoría de la acción comunicativa. *Razón y Palabra*(75). Recuperado el 17 de octubre de 2016, de http://www.razonypalabra.org.mx/N/N75/ultimas/38_Garrido_M75.pdf.

¹⁷ Juan Omar Cofré es Licenciado en Pedagogía en Castellano y en Filosofía por la Universidad Austral de Chile (1974 y 1975). Es Magíster en Filosofía por la misma casa de estudios (1979) y Doctor en Filosofía por la P. Universidad de Salamanca (1985).

¹⁸ Citado en: Samaja, J. (2000). *Semiótica y Dialéctica* (1a. ed.). Buenos Aires: JVE.

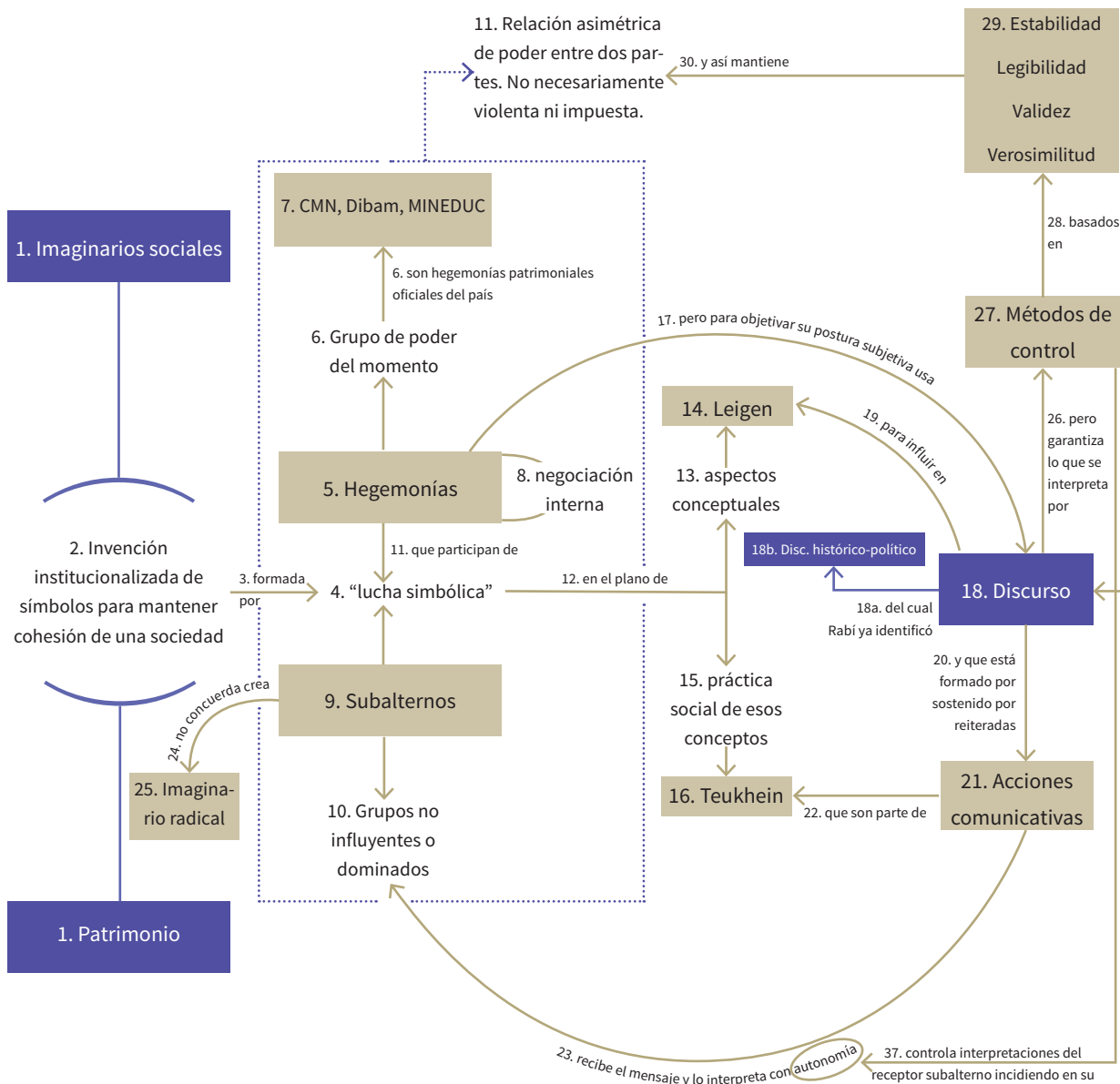
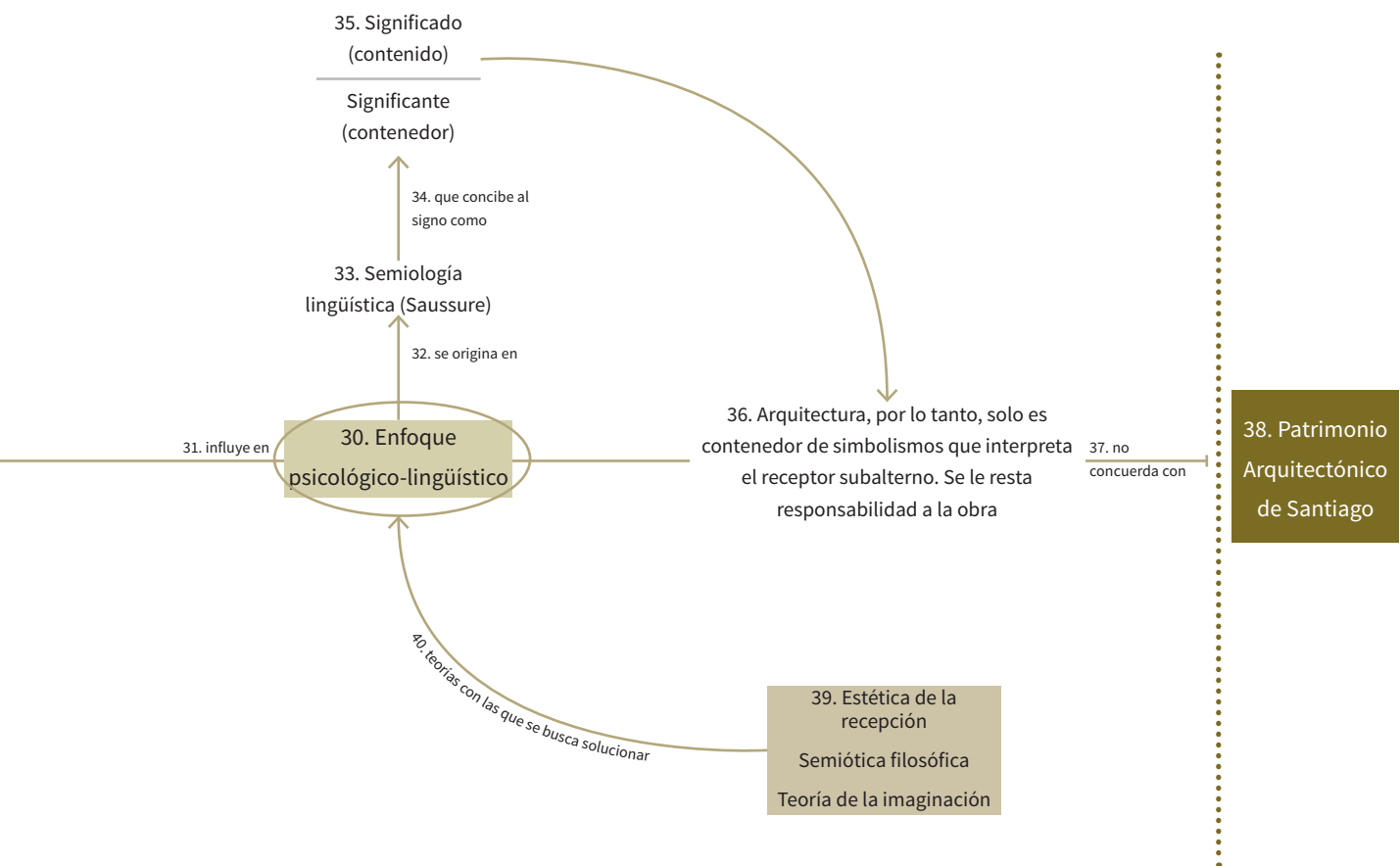


Figura 10. Esquema conceptual del segundo subcapítulo del Marco Teórico. Elaboración propia.



Simbología

- Objeto de estudio
- Conceptos estructurantes
- Conceptos secundarios

maa, 2014, pág. 135) y si “pensamos y nos comunicamos a través de imágenes y modelos mentales, patrones neuronales [...] mediados y elaborados a través de estructuras lingüísticas y palabras” (Pallasmaa, 2014, pág. 29), entonces la arquitectura también puede comunicar o ser portadora de discursos. Umberto Eco afirma que “disfrutamos de la arquitectura como acto de comunicación, sin excluir su funcionalidad” (1986, pág. 253), es decir, que las funciones son también actos comunicativos, ya que son susceptibles de interpretación. Por eso Eco reconoce dos tipos de funciones en la arquitectura: “lo que permite el uso de la arquitectura (pasar, entrar, pararse, subir, salir, apoyarse, etc.)” (1986, pág. 256), lo que denomina como “función primaria”, como también “los significados vinculados a ellas, que me predisponen para el uso funcional” (1986, pág. 256), denominando así a la “función secundaria” de la arquitectura.

Estas ideas nacen de la semiología de tradición lingüística fundada por Ferdinand de Saussure en el periodo de cambio de siglo, quien entiende al signo como “una unión dual del significado y el significante” (Cortés, 2012, pág. 62)¹⁹. El signo es aquel por el cual “se puede expresar todo, representar y comunicar a otros [...] lo que a uno le parece necesario, y eso puede ser: cosas, propiedades de cosas, relaciones, acontecimientos, conocimientos, sentimientos, procesos, deseos, sueños, etcétera” (Walther, 1994, pág. 59)²⁰, por lo que siempre nos expresamos y pensamos en signos. Pero la semiología considera el signo como la unión dual entre un significado y un significante (Cortés, 2012), siendo el primero el “plano del contenido [...] el concepto” (Albano, Levit, & Rosenberg, 2005, pág. 211), mientras que el segundo es el “plano de la expresión [...] la imagen acústica” (2005, pág. 211). Debido a esta definición es que se crean los problemas para la arquitectura en relación a la semiología, ya que, como signo, su composición arquitectónica sería el “significante” y no poseería más que un rol de portador material de un significado, es decir, no sería capaz de significar materialmente, motivo por el cual Eco plantea que la arquitectura solo comunica “funciones”, es decir, conceptos. Esto mismo lleva a Teun Van Dijk, Foucault y Habermas a entender al discurso solamente en el plano del lenguaje y de los significados, siendo que, como se ha dicho, “se presenta bajo manifestaciones diversas” (Morales López, 2013).

En síntesis, los esquemas comunicativos tienen un problema teórico de base, ya que se han centrado en el lenguaje –no han dejado su raíz estructuralista–, orientando su estudio a las subjetividades de los participantes y los contenidos del mensaje a meros argumentos, conceptos o procesos psicológicos, obviando la posibilidad de que estos discursos sean emitidos por otros códigos o soportes, como puede ser la arquitectura. Asimismo, orienta el estudio de los imaginarios patrimoniales al plano conceptual-lingüístico, lo que llevaría a identificar solo simbolismos y discursos conceptuales, como le sucedió a Salim Rabí.

Pero si los discursos se basan en signos, porque pensamos y nos comunicamos con ellos, entonces, lo que se debe hacer es encontrar una base teórica de la comunicación donde las subjetividades no se orienten únicamente al plano aislado del sujeto y los mensajes tengan en su contenido un carácter arquitectónico que vaya más allá de las funciones de las obras y de las interpretaciones del receptor. Es, decir, se necesita explorar las fronteras de la teoría de la imaginación de Kant, la semiótica de tradición filosófica de Peirce y los planteamientos sobre estética de la recepción de Ingarden, Dufrenne, Husserl, Sánchez Vásquez y Cofré.

2.4. Estética de la arquitectura: introduciéndose a la ficción del discurso estético

2.4.1. Estética, semiótica y su relación con el patrimonio

No es gratuito que Habermas afirme que su teoría se basa en las “interacciones en que el entendimiento sirve de mecanismo a la coordinación de los planes de acción de los distintos actores” (Habermas, 2001)²¹. Debido a su formación en filosofía, podría referirse al concepto que define Kant en la “Crítica de la Razón Pura”, refiriéndose a la “facultad que produce ideas, que se basa en principios y opera por inferencia deductiva” (Lapoujade, 1988, pág. 65), permitiendo comparar, enlazar o separar el conocimiento que sugiere una determinada experiencia –*a posteriori*– como también, conocimientos que inventamos en independencia a cualquier experiencia –*a priori*– (Kant, 2016 [1787]). Esta última función se distingue de la sensibilidad que es la facultad de “registrar y describir las manifestaciones, la manera como aparece un asunto” (Lapoujade, 1988, pág. 65), la que es me-

diada en gran parte por nuestros sentidos o nuestra corporalidad. Ambas facultades, según explica Kant, actúan en cooperación e interdependencia para configurar los conceptos o imágenes mentales, lo que realizan únicamente por la imaginación²², la tercera facultad que identifica Kant, y que tiene la capacidad “de configurar, poder de formar, de crear formas, configuraciones, figuras” (Lapoujade, 1988, pág. 74). De esta manera se comprende cómo entendemos el entorno en base a una experiencia directa con él, cómo también somos capaces de comunicarnos y de crear nuevas experiencias para el resto a partir de nuestras vivencias personales. Es evidente, entonces, que por medio de la imaginación creamos y practicamos nuestros imaginarios personales.

Si los análisis del discurso se basaran únicamente en el entendimiento, entonces solo se centrarían en el área conceptual-lógico de un proceso donde también actúan sensibilidades y, por lo tanto, objetos. Kant estaba consciente del problema de dar predominancia a la razón en un acto donde ella solo es uno de tantas facultades que interactúan, motivo que lo llevó a crear el criticismo, que “trae como consecuencia el trastocamiento –desde dentro– de la ortodoxia de la razón. Concretamente, la filosofía de Kant –por paradójico que ello a primera vista pueda parecer– decreta el principio del fin de la razón” (Lapoujade, 1988, pág. 24). En concordancia con lo anterior, Lapoujade afirma que:

La crítica kantiana de la razón, que la obliga [a la razón] a permanecer en sus límites, a moderar su impulso, deja entreabierto la grieta por la que otra actividad pugnará por salir a la luz. Se trata de una función a la que sí le es lícito, más precisamente, le es inherente transgredir otro límite: nos referimos a la actividad de la imaginación (Lapoujade, 1988, pág. 24).

La imaginación supera el problema lingüístico-lógico del planteamiento de Habermas, integrando la sensibilidad a los mundos subjetivos de cada participante. De esta manera, el mundo subjetivo debiese ser un proceso donde las conciencias imaginantes o imaginaciones del emisor y del receptor se encuentran activas para procesar no solo aspectos lógicos, como plantea Habermas, sino también sensibles del discurso. En ese proceso se elaboran imágenes mentales que no solamente poseen componentes conceptuales ni únicamente variables visuales, sino que toda la información sensorial captada por la sensibilidad o sentidos,

incluyendo olores, sonidos, etcétera, como también la información conceptual aportada por el entendimiento, por lo que dichas imágenes mentales se constituyen como una fuente de información múltiple.

El hecho de que podamos capturar esta información no es solo porque tengamos las facultades para hacerlo, sino que también porque la arquitectura nos estimula sensiblemente, y así en interdependencia e interacción entre sujeto y objeto se conforman los imaginarios. Por este motivo, la estética, la filosofía donde la imaginación o conciencia imaginante ha tenido un rol protagónico, cobra una importancia crucial para la investigación, ya que es la base teórica que explicita la relación entre sensibilidad y obra de arte, entregando un marco de operación directamente relacionado al objeto.

¹⁹ Claudio Cortés es profesor de “Semiótica de la Imagen II” de la carrera de Diseño Gráfico de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile. Es Licenciado en Artes por la misma institución y es experto en semiótica peirciana, motivo por el que ha sido consultado durante el total del proceso de tesis para corroborar su base teórica y su composición metodológica.

²⁰ Elisabeth Walther es una de las investigadoras más importantes en torno a la labor de Charles Sanders Peirce. Nacida en 1922, colaboró con Max Bense, quien fue su marido y reconocido precursor de Peirce. Hoy muerto, Walther ha recopilado el trabajo de Bense en la Universidad de Stuttgart. Es fundadora del Grupo de Semiótica dedicha institución, su obra “Teoría de los signos. Introducción a los fundamentos de la semiótica” (1979) explica de manera detallada y con una metodología estricta la obra de Peirce. Esta fue traducida por Margarita Schultz, quien fue instruida en la teoría semiótica por Max Bense, y quien formó posteriormente al profesor Claudio Cortés, quien ha guiado mi tesis.

²¹ Citado en: Fernández, S., & Franco, A. (Octubre-diciembre de 2010). Fundamentos epistemológicos para un modelo de comunicación en situaciones de conflicto. (F. U. CESA, Ed.) *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 15(51), 113-125. Recuperado el 18 de octubre de 2016, de <http://files.dzapatacorrea.webnode.com/200000179-2b7582c4a8/59218528.pdf>.

²² La imaginación, como tal, tiene un origen despreciado desde el punto de vista de las ciencias sociales, porque ha sido frecuentemente asociado con “los contenidos de la fantasía (...) [es decir] da cuenta del producto de la facultad de imaginar, de los resultados de un proceso imaginativo” (Banchs, Agudo, & Astorga, 2007, pág. 49) y por tanto ilusorio. Wunenburger, en contraposición entiende la imaginación como las “producciones mentales o materializadas en obras, basadas en imágenes visuales (pinturas, dibujos fotografías) o en forma de habla (metáforas, símbolos, narraciones) que forman conjuntos coherentes y dinámicos en los que se destaca una función simbólica expresada en la conjunción de sentidos propios y figurados” (Wunenburger, 2003, pág. 10). Esta concepción surge a partir de la teoría de la imaginación de Kant, quien le da consistencia y relevancia a la imaginación dentro de la comprensión y elaboración de fenómenos y objetos, tanto reales como mentales.

Como otras disciplinas, ha tenido cambios importantes a lo largo de su desarrollo histórico:

En un primer momento, la estética indagó las relaciones entre la percepción sensible y el conocimiento, para después transformarse en filosofía de las bellas artes y, por tanto, en un cuestionamiento sobre la obra de arte y sus múltiples aspectos. En el curso de su historia se ha visto las caras con la teología, la psicología y el psicoanálisis, con la antropología, la sociología, la semiótica y la lingüística. Se ha confundido con la crítica social y la política (Masiero, 2003, pág. 11).

Pero como filosofía de la obra de arte, que es la perspectiva a utilizar en esta investigación, la estética “se pregunta por los sentidos y las sensaciones” (Masiero, 2003, pág. 11), por ello es que entrega una base teórica de relevancia para entender el objeto de estudio. Esto es lo que relaciona a la estética y a las obras de arte con la arquitectura, porque como plantea Masiero: “siendo la arquitectura uno de los modos en los que hacemos artificial el mundo, y siendo el mundo el lugar donde actúan nuestros sentidos, resulta inevitable una estrecha vinculación entre los sentidos y el producto arquitectónico” (2003, págs. 11, 12).



Figura 11. La estética ayuda a comprender cómo captamos a través de nuestro sentidos lo que las obras de arquitectura comunican. En ese proceso reconocemos su forma, su programa, podríamos incluso aventurar su antigüedad o su destino original gracias a los signos sensibles que captamos de ella. Imagen: Grabado de Brockhaus, 1901. Obtenido de Archivo Visual de Santiago.

Aunque se adjudica su origen a varios autores, es Kant quien le da forma a la estética como disciplina autónoma, esto por medio de su obra la “Crítica del Juicio”. En ella, Kant reivindica la sensibilidad y se pregunta: ¿Qué es lo bello? ¿Cuál es la finalidad del arte? O, en otras palabras: “¿Cómo es la experiencia posible? ¿Cómo es la moralidad posible? ¿Cómo es la belleza posible?” (García Morente, 2013, pág. 41). Anterior a su obra, filósofos como Herder y Mendelssohn, no habían podido dar un lugar separado a la belleza y al arte, es decir, diferenciar la vivencia con lo dado en la vivencia (Cofré, 1990), fallando en la consolidación de la estética:

La exigencia sistemática es la que conduce a Kant a la fundación de la estética. Sus precedentes no la llevaron a cabo, porque carecían, como hemos dicho, de ese <<sistemático>> que no es nada más que la visión precisa y firme del problema de la filosofía y de los métodos que tiene para resolverlo (García Morente, 2013, pág. 26).

Es esta labor, entonces, lo que lleva a Kant a comprender la relevancia de la sensibilidad y su relación con el entendimiento. Sin embargo, para Kant, el sujeto solo tiene un rol contemplativo ante la obra, es decir, reproduce lo que la obra le sugiere, inhibiendo el rol de la conciencia imaginante del mismo. El Dr. Adolfo Sánchez Vásquez²³, desde una filosófica marxista anuncia que el problema de la estética tradicional radica en la importancia que se da a la producción y al producto –la obra de arte–, sin relevar la misma importancia a la recepción. Esta idea radica en que él asimila “las teorías que caracterizan al arte, como medio de comunicación” (2005, pág. 13) a la “dialéctica de la producción y el consumo” de Marx (2005, pág. 17), sosteniendo que:

Tenemos pues, en el arte dos procesos que podemos distinguir claramente: el de producción y de recepción. En el de producción hay que distinguir, a su vez, el sujeto de este proceso: el artista y su producto, la obra de arte. Y en el proceso de uso, consumo o recepción, hay que tener presente a otro sujeto: el espectador, oyente o lector (Sánchez Vásquez, 2005, pág. 13).

Umberto Eco, en “Los límites de la interpretación” (1992) también sostiene premisas similares. Analizando las obras literarias, el autor afirma que existen tres instancias de comunicación y, por lo tanto, tres

mensajes factibles de definir, siendo estos el *intentio auctoris*, el *intentio operis* y el *intentio lectoris*. El autor explica que las interpretaciones que el lector pueda hacer de la obra (*intentio lectoris*) no necesariamente coincidirán con el mensaje que el autor de la obra quería emitir (*intentio auctoris*). Entre ambos existe un intermedio –el *intentio operis*–, referido a las intenciones de la obra que funcionan sin “reproducir las intenciones del autor, sino la dinámica abstracta por la que el lenguaje se coordina en textos según leyes propias y crea sentido independientemente de la voluntad de quien enuncia” (Eco, 1992, pág. 30). Si se mira desde la perspectiva del patrimonio, el mensaje que el Consejo quiere entregar con las obras sería un *intentio auctoris*; lo que la obra comunica correspondería a un *intentio operis*, entendiendo que dicha obra se constituyó patrimonio por selección del Consejo, por lo tanto esta comunicará un mensaje de forma autónoma a las intenciones del emisor; por último la ciudadanía subalterna interpretaría de las obras un *intentio lectoris*, el que también podría ser diferente de los otros dos mensajes.

Max Bense²⁴ (1969) construyó un esquema para este escenario comunicacional (Figura 13). Para él, el autor de la obra es un emisor que genera un producto. A través de ella el artista busca representar lo que realiza codificando, es decir, seleccionando un repertorio de signos –tangibles e intangibles– que construyen la obra. El rol del receptor es reconocer o descodificar la obra, sin por ello concordar en las intenciones del receptor. Por consiguiente, el receptor construirá un repertorio de signos distintos al del emisor. Ambos compartirán solo una porción de ese repertorio en los puntos donde el receptor logre descodificar las intenciones del autor. Los puntos más probables de descodificar son los signos que configuran materialmente a la obra, puesto que las intenciones del autor nunca quedan explicitadas. Este esquema

²³ El Dr. Adolfo Sánchez Vásquez fue un destacado filósofo español formado en estética marxista. Es doctor Honoris causa por distintas universidades (Universidad Autónoma de Puebla, Cadiz, Nacional de Estudios a Distancia de España) y “profesor emérito de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM” (Vargas Lozano, 1994).

²⁴ Max Bense, fue un alemán seguidor de la teoría semiótica de Peirce. Matemático, físico y filósofo, combinó sus intereses disciplinares constituyendo una teoría semiótica de marcado origen lógico-matemático, basándose particularmente en matrices. Dentro de su desarrollo profesional se destaca su obra “Breve estética abstracta” (1969) y su labor docente en la Universidad de Ulm.

comunicacional, en consecuencia, es el que se ajusta con mayor precisión al objeto de investigación de la presente tesis, al posicionarlo en un rol separado del receptor o el emisor.

De esta manera, la estética evidencia ser el camino teórico en el que el problema de investigación debe ser abordado. Es importante mencionar que al ser las sensibilidades y las percepciones su principal materia de investigación, no las disocia del entendimiento, sino que las integra por medio de la imaginación. Pero reconoce que la sensibilidad es la principal forma de que dicho mensaje sea emitido, ya que, por ejemplo, “si un artista como Siqueiros pinta con una finalidad política, ésta sólo la ha cumplido estéticamente; es decir, con la conciencia de producir una obra que sólo puede servir a ese fin político, siendo valiosa estéticamente” (Sánchez Vásquez, 2005, pág. 16). En ese campo de estéticas y significados es donde el patrimonio ocupa un lugar particular:

la arquitectura puede producir sensaciones de bienestar o malestar, de fascinación, de estupor, de admiración, de curiosidad y otras muchas más; llegando incluso a esas formas particulares del <<sentir>> que pueden provocar sensaciones de identidad o pertenencia, tradicionalmente impregnadas de tintes políticos (Masiero, 2003, pág. 12).

Para Juan Omar Cofré, la obra de arte es ante todo “esencialmente ficción. La ficción constituye justamente el factor invariante del fenómeno artístico; el rasgo ontológicamente relevante *conditio sine qua non* de toda obra de arte” (Cofré, 1990, pág. 15). En el caso del patrimonio, esta ficción está cargada de simbolismos de naturaleza diversa, entre ellos políticos. Es de esta manera, por consiguiente, que podemos entender desde la filosofía por qué Prats se refiere al patrimonio como una invención, porque controla en sus límites una ficción, una creación de sensibilidades y entendimientos.

En esa relación entre sensibilidad arquitectónica, identidad y política es donde funciona el patrimonio, cuyo origen está estrechamente ligado a la estética. Así lo afirman Déotte y Masiero quienes sostienen que el origen de la estética va de la mano con la creación de los museos, siendo este un precedente para la noción de Monumento Histórico Nacional, que es la base conceptual de la Ley de Monumentos Nacionales y la



Figura 12. Si nos enfrentáramos a un inmueble patrimonial, como el Palacio Pereira, y desconociéramos su origen y su historia, solo podríamos reconocer sus características arquitectónicas. Para decodificar su condición de patrimonio o de edificio representativo de ideas políticas, se necesita aprender dicho código. Fuente imagen: Wikimedia Commons.

primera noción de patrimonio como tal. Esto habría ocurrido porque el museo, para Jean-Louis Déotte, es un aparato estético, parte de las invenciones técnicas que “permiten una redefinición de la sensibilidad y por lo mismos <<hacen época>>” (Vera, 2012, pág. 138), por lo cual existirán “épocas de la sensibilidad” (2012, pág. 138) que están sujetas a “las relaciones entre la ideología y los medios de producción” (2012, pág. 138). Por lo tanto, el museo para Déotte:

impone por vez primera la idea de una <<sensibilidad común>> educada en la exposición de obras de arte cuya destinación cultu[r]al (sagrada) es de tal suerte <<suspendida>> y por tanto subyugada a lo público. Antes que una institución, o que un dispositivo, el museo es un <<aparato>> puesto que transforma, a partir de un entramado eminentemente técni-

co (arquitectura, museografía, etc.) la sensibilidad de la comunidad (Vera, 2012, pág. 139).

Sánchez Vásquez también le da al museo un lugar especial en la estética. Para el autor, el receptor pasivo cuyo rol radica únicamente en la contemplación de la obra, requiere un espacio para desarrollar esta acción:

el lugar apropiado para su contemplación es una institución que surge también en y con la Modernidad, junto con esta concepción de la autonomía del arte. Y esta institución es el Museo. En él no solo entran las obras dignas

“de autor”. Los conflictos estéticos de estas épocas derivaron en el surgimiento del “monumento histórico nacional”²⁵ presente en la legislación chilena y en distintas convenciones internacionales²⁶.

En este punto la investigación retorna a las reflexiones realizadas en torno a los imaginarios sociales, puesto que para posicionar en el interés público una serie de inmuebles que incluso pudiesen proceder de la esfera privada, se requiere persuadir. En el patrimonio esto se ha realizado habitualmente con la puesta en valor, definida anteriormente como la asignación de

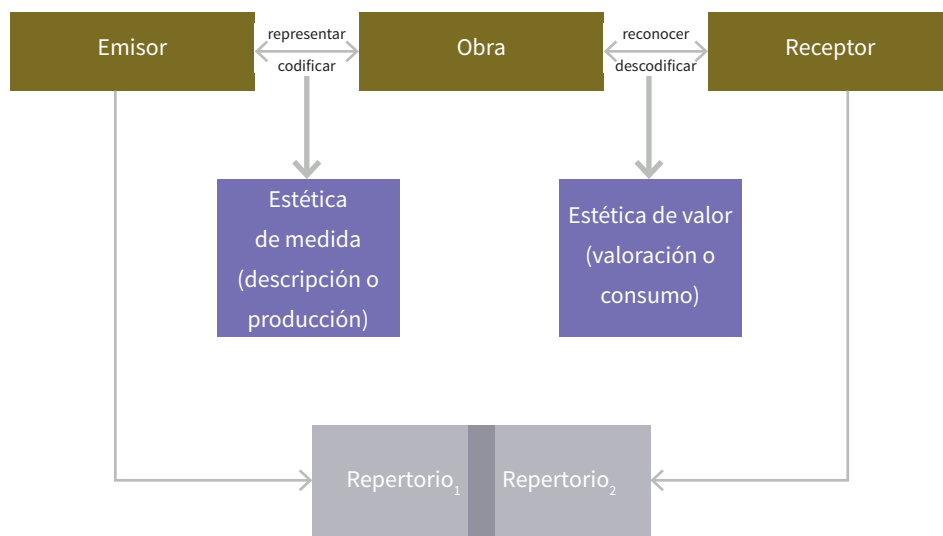


Figura 13. Esquema comunicacional basado en el planteamiento de Bense y Sánchez Vásquez. Fuente: Sitio web de Infoamérica.

de ser contempladas. Y eso es el museo hasta nuestros días [...], sino también las premodernas no occidentales que no fueron producidas con esa finalidad (2005, pág. 15).

Masiero define que la estética surgió en la segunda mitad del siglo XVIII, tras la Revolución Francesa y la Revolución Industrial. Para el autor, en esta época el “valor histórico asume al fin valencias tanto éticas como estéticas: la tradición muere fagocitada por una historia entendida como ciencia de la memoria o como sucesión de actuaciones del Espíritu Absoluto” (Masiero, 2003, pág. 199). Se produce lo que Françoise Choay define como “distanciamiento histórico” provocado porque con la “revolución industrial como ruptura de los modelos tradicionales de producción habría una irreductible fractura entre dos períodos de la creación humana” (1992, pág. 114), incidiendo en la valoración de lo artesanal o en la producción

un grupo de valores del patrimonio o significados a determinados bienes culturales preexistentes. Estos valores han tenido una carga estética histórica. Si se reflexiona, por ejemplo, en torno a la forma en que Alois Riegl los clasifica en “El culto moderno a los monumentos” (1903), encontraremos dos tipos de valores según su origen: los rememorativos y los de

²⁵ El patrimonio, siguiendo el planteamiento de Françoise Choay en “La alegoría del patrimonio” (1992), surgió primitivamente con la colección de obras artísticas en la Antigüedad, donde militares romanos, a modo de recompensa personal, guardaban obras de arte griegas obtenidas en batalla, esto como denotación de su poder y buen gusto. Luego, en la Edad Media esta práctica se mantuvo por la curia, quienes se autodenominaron herederos de Roma y, en consecuencia, de su legado mueble e inmueble. En el Renacimiento este coleccionismo tomó fines teóricos, debido al resurgir de la cultura clásica, hasta que en el siglo XIX el Estado francés decidió tornar pública esta práctica.

²⁶ Las convenciones y cartas donde se observa esto se analizan en el Capítulo IV.

contemporaneidad. Los primeros pueden ser de tres tipos: de antigüedad, que se “descubre a primera vista por su apariencia no moderna” (1903, pág. 49), es decir, porque interpretamos por medio de nuestra sensibilidad que dicha obra es auténticamente vetusta; histórico, porque “su génesis [es] en otro tiempo como obra humana” (1903, pág. 57), por lo tanto, es testigo y representativo de un tiempo específico, lo que se evidencia por las características de la obra, nuevamente aludiendo a un precepto estético; y conmemorativo intencionado, cuando una obra es elaborada originalmente para recordar o “no permitir que ese momento se convierta nunca en pasado, de que se mantenga siempre presente y vivo en la conciencia de la posteridad” (1903, pág. 67), por lo tanto, produce un efecto estético en el receptor. Por su parte, los valores de contemporaneidad se dividen en: instrumental, donde se aprecia el programa que alberga el monumento, y el artístico, referido especialmente a una experiencia estética, ya sea de novedad, que es el valor de una obra recién acabada, relativo, por la apreciación en la forma en que esa obra fue elaborada, y absoluto, por ser representativo de una época o estado anterior de la disciplina artística que es insuperable desde el punto de vista de la teoría del arte.

Esta categorización todavía mantiene cierta vigencia, ya que, si bien no se utiliza conceptualmente de esta manera, como tampoco se utilizan todos los valores planteados por Riegl, parte de su planteamiento está presente en la Ley de Monumentos bajo los valores “históricos, territoriales, urbanos, arquitectónicos, [...] y/o tipológicos” (CMN, 2009, pág. 110), los que apuntan a lo que la obra representa o a las características arquitectónicas de ella, encontrando un punto de intersección muy importante con la estética. Si se reflexiona sobre lo que estos valores señalan a modo general, se evidencia una búsqueda histórica²⁷ en seleccionar el repertorio de bienes que comprenden el acervo patrimonial arquitectónico según un contraste, porque la obra se percibe como excepcional dentro de un conjunto de bienes de iguales características –de ahí la idea de “poner en valor” que es lo mismo que “diferenciar del resto”–. También se guía según si la obra posee algún grado de similitud con un algo ya previsto (una disciplina, una época) o alguien (un autor, una comunidad) (Figura 14). El “contraste” y la “similitud” son características esenciales en la estética y se encuentra en su raíz etimológica griega *aisthesis*, la que se refiere:

a la experiencia de la sensación, a la operatividad de lo sensible. Precisamente, para que haya sensación es justamente necesaria la comparecencia de un límite que haga posible la diferencia entre una forma y su contexto. Visto de este modo, la estética viene a reparar la manera en que ese límite se constituye adquiriendo o no solidez y perduración en el tiempo (Solís Opazo, Valencia Palacios, & Llano Loyola, 2016, pág. 11).

Lo que ello significa que nuestra sensibilidad está condicionada al contraste, que es el que permite comprender figuras, colores, objetos y fenómenos. La semiótica de tradición filosófica, fundada por Peirce²⁸ ayuda a comprender cómo se desarrolla este procedimiento. Como ya se ha dicho previamente, pensamos en signos y nos comunicamos en signos. Por lo tanto, los discursos y la imaginación son procesos de semiosis, porque son “procedimientos que están ligados a signos, que se desarrollan en signos, que se basan por lo tanto en la manipulación de signos” (Bense, 1969, pág. 92). Ahora bien, que el signo lingüístico sea difícil de aplicar a los discursos cuando estos escapan de los horizontes de la semiología y el lenguaje, como es el caso de un discurso cuya naturaleza se basa en la arquitectura, esto no quiere decir que la investigación haya encontrado un punto muerto, sino que el problema es la disciplina desde la cual se entiende el concepto de signo. Charles Sanders Peirce lo concibe de una manera distinta. En su teoría semiótica de tradición filosófica, que fue fundada de manera paralela en la misma época que Saussure, sin que ellos se conocieran, define al signo como “algo que está por alguna cosa o que representa a otra cosa y que es comprendido o interpretado por alguien, esto es, que tiene un significado para alguien” (Walther, 1994, pág. 57). Habitualmente, la anterior definición se afirma como “una relación triádica de medios, objetos e interpretantes” (Cortés, 2012, pág. 62). Esta concepción, que a primera vista puede ser difícil de comprender, tiene su base en la filosofía de Kant, por lo que existe una estrecha concordancia con el planteamiento revisado hasta el momento. Para comprender mejor las palabras de Elisabeht Walther, se utilizará para la investigación la siguiente definición del signo elaborada por L. O. Reznikov²⁹:

un objeto (fenómeno o acción) material, percibido sensorialmente, que interviene en los procesos cognoscitivo y comunicativo representando o sustituyendo a otro objeto (u objetos) y que se utiliza para percibir, conservar, transformar, retransmitir una información relativa al objeto representado o sustituido (Reznikov, 1970, pág. 16).

Esta afirmación es la base de la semiótica fundada por Peirce y es la que permite analizar cualquier objeto, fenómeno o acción como un signo utilizado para comunicar una determinada información, lo que la semiología de tradición lingüística fundada por Ferdinand de Saussure no posibilita sin una “traducción” cuando los fenómenos no son lingüísticos; y que además limita a la idea de un significante y significado.

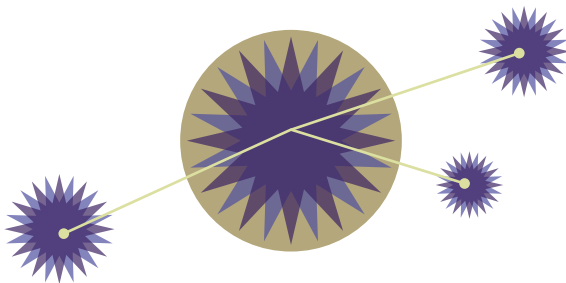


Figura 14. La puesta en valor es un ejercicio de contraste, porque se basa en seleccionar un bien cultural y asignarle valores que lo convierten en un elemento único diferente del resto. Pero también es un ejercicio de similitud, porque la valoración se basa en asimilar dicha obra a fenómenos que ya se conocían previamente. Elaboración propia.

Entender la relación triádica del signo es fundamental para comprender a la arquitectura como portadora de un discurso. Esta concepción va de la mano con lo que Peirce denomina como “categorías universales”, que explica la base de su teoría, la importancia del contraste y la similitud en la percepción y, por consiguiente, en la estética. Peirce define como primera categoría la “primeridad”, que entiende “el modo de ser de lo que es así, como es, positivamente y sin referencia a alguna otra cosa” (Walther, 1994, pág. 54). De esta idea surge el “medio” del signo, el que corresponde a su “cualidad sensible” (pág. 55). La segunda categoría se denomina “segundidad” y se define como “el modo de ser de lo que es así, como es, en referencia a un segundo, pero sin considera-

ción a un tercero” (Walther, 1994, pág. 54). A este espectro pertenecen las “experiencias, por ejemplo, comparaciones de dos percepciones, las que siempre son dependientes del lugar y tiempo y de allí que [...] existen según el modo de la realidad” (Walther, 1994, pág. 55), motivo por el que se vincula al objeto del signo. Por último, Peirce define la categoría de terceridad, entendida como “el modo de ser de lo que es así, como es, en tanto que un segundo y un tercero están en referencia uno con otro” (Walther, 1994, pág. 54). Por ese motivo, esta categoría se asocia al “pensamiento, conocimiento, legalidad, correlación, representación y comunicación” (Walther, 1994, pág. 55), del cual surge el interpretante del signo. Las tres categorías de Peirce son interdependientes entre sí, ya que ninguna sensación es factible de reconocer en su estado puro, sino que debe hacerse en función de un contraste con un segundo y una similitud con un tercero; es decir, para reconocer un fenómeno u objeto, debe ser distinto de su entorno y de otros fenómenos, pero a su vez, debe relacionarse con algo que ya se haya experimentado, para identificar

²⁷ Si se analiza los tipos de valores que se han asignado al patrimonio, también es posible de ver una orientación hacia la estética, desde la teoría del arte o desde la composición de las obras. González-Varas, analizando la investigación antes citada de Choay, explica que en 1791 en Francia se promulga la Suite d'instructions, uno de los primeros indicios de la noción de monumento histórico, la que “imponía la conservación de los monumentos en virtud de nueve criterios de valor, entre los que se mencionaban [...] la trascendencia [...] para la historia de la nación, la belleza de su trabajo” (González-Varas, 1999, pág. 33) o su aporte, al conservarse, para “el arte y la técnica” (González-Varas, 1999, págs. 33, 34). Esto demuestra la marcada tendencia estética del patrimonio en su origen. La “Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural” de París de 1972, adoptada por nuestro país en 1980, considera los monumentos como “obras arquitectónicas, de escultura o de pintura monumentales, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones cavernas o grupos de elementos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, el arte o de la ciencia” (UNESCO, 2009, pág. 67), marcando considerablemente la orientación de la valoración hacia una visión estética en el patrimonio.

²⁸ Charles Sanders Peirce (1839-1914), químico por la Universidad de Harvard (1863) y fundador del pragmatismo. Su teoría semiótica se conoce a partir de un número de escritos enumerados que él dejó una vez muerto, recopilados bajo el título “Collected Papers of Ch. S. Peirce”. Esta también estudia los signos, como lo hace la semiología, solo que su base teórica se funda en la “Crítica de la Razón Pura” de Immanuel Kant y en la obra de Hegel.

²⁹ Ruso autor del libro “Semiótica y teoría del conocimiento” (1970). Profesor de la Universidad de Leningrado. El autor de este libro es uno de los más desconocidos de la bibliografía consultada en la tesis de investigación.

qué tipo de fenómeno es y su naturaleza (Figura 14). Finalmente, este planteamiento teórico explica el origen de la relación triádica que establece Peirce y su estrecha vinculación con los planteamientos de Kant, lo que permite guiar conceptualmente el problema del discurso estético-semiótico.

2.4.2. Discurso estético-semiótico: definición del concepto para la investigación

Entender lo anterior, aunque complejo, es clave para definir el concepto de discurso estético-semiótico, ya que explica cómo la arquitectura comunica y cómo entendemos este mensaje. En consecuencia, será el discurso estético-semiótico, para efectos de esta investigación, un conjunto de mensajes que son enunciados por los bienes patrimoniales arquitectónicos de un lugar, en los que es factible reconocer un lineamiento o mensaje de signos similares, siendo esta transversalidad lo que da origen al discurso. Pero también, podemos entenderlo como discurso porque un receptor entra en contacto con ella y solo ahí reconoce un mensaje, siendo, entonces, un proceso comunicativo y no un producto, en el que el receptor tiene la libertad de descifrar lo que enuncia la obra, es decir, parte del mensaje es una interpretación del receptor o *intentio lectoris*.

Estas obras emiten un mensaje porque han sido inventadas como patrimonio y, por lo tanto, han sido constituidas para enunciarlo. Esto ocurre porque al poner en valor a la obra de arquitectura, esta se construye como símbolo de un imaginario alusivo al patrimonio; pero como dicha puesta en valor es el resultado de un proceso de selección llevado a cabo por agentes hegemónicos facultados para declarar patrimonio, y entendiendo, además, que ninguna obra es patrimonio per se, entonces esta refleja las intenciones de este agente o “emisor” –*su intentio auctoris*– pero nunca de forma directa, sino más bien de una manera autónoma e indirecta –a modo de *intentio operis*–, ya que las intenciones o criterios del emisor no se manifiestan explícitamente en la obra. Entonces, este discurso incide en el público al que el mensaje está dirigido, influyendo de múltiples formas en la construcción de sus imaginarios radicales, hasta el punto de legitimar un imaginario oficial único. Por lo tanto, el discurso estético-semiótico se construye principalmente por el *intentio operis*, pero en interdependencia a los otros dos *intentios*.

El discurso es estético, porque la obra tiene la capacidad de apelar a nuestra sensibilidad enunciado un mensaje por medio de sus características arquitectónicas. No confundir en este punto belleza con estética, como se piensa coloquialmente el concepto, puesto que en esta investigación se entenderá por estética los aspectos sensibles y compositivos que percibimos de una obra, en este caso, una obra arquitectónica. El discurso también es semiótico, porque interpretamos dicho mensaje por medio de signos, puesto que percibimos los objetos y fenómenos y pensamos a través de signos, los que nuestras facultades –sensibilidad, entendimiento e imaginación– descodifican por medio de las categorías –primeridad, segundidad y terceridad–, reconociendo los límites de ese objeto/fenómeno y sus características en base a nuestra propia experiencia previa, permitiéndonos, posteriormente, crear nuevas acciones de comunicación mediadas por signos. Lo que resta, entonces, es comprender cuáles son los signos que aporta la obra de arquitectura, cuáles son los signos que aporta el receptor, bajo qué procedimiento ocurre esto y cómo lo anterior puede ser parte del objetivo final del emisor, que es dominar a un grupo por medio de discursos.

2.4.3. Clasificación preliminar de los signos del discurso estético-semiótico: diferencia entre lo comunicado por la obra (el objeto artístico) y lo aportado por la subjetividad del receptor (el objeto estético)

Si la arquitectura es portadora de un discurso, entonces quiere decir que es “vehículo de una información con respecto a un objeto designado” (Reznikov, 1970, pág. 18). Ese objeto designado en la arquitectura no solamente se refiere a las funciones de la obra, que plantea Eco³⁰, sino que también puede ser alguna de sus características arquitectónicas. Juan Omar Cofré y Sánchez Vásquez son los autores que permiten comprender cómo esto sucede. Ambos tienen un origen en común en su planteamiento sobre la estética: Roman Ingarden, cuyo trabajo influyó directamente en la conformación de lo que se denomina “estética de la recepción”. Según el Dr. Sánchez Vásquez, el origen de esta rama de la estética como tal se inicia con el discurso de Robert Hans Jaus de 1967, pronunciado en la inauguración del año académico en la Universidad de Constanza. En este discurso “se trata de teorías y críticas que no dejan espacio alguno al papel activo del lector

ya que sólo reservan a éste el de reproducir lo que la obra es o encierra en sí” (Sánchez Vásquez, 2005, pág. 34). Jaus postula “un cambio de paradigma en la teoría e historia de la literatura” (Sánchez Vásquez, 2005, pág. 35), el que define como Estética de la Recepción y que “pone el acento en [...] el papel activo del lector o receptor en el proceso de lectura o producción” (Sánchez Vásquez, 2005, pág. 36). Roman Ingarden, para Sánchez Vásquez es uno de los precursores de esta teoría.

Juan Omar Cofré, por su parte, se basa en Ingarden para definir una fenomenología de la obra de arte y así comprender la diferencia entre objeto artístico y objeto estético. El primero “se asimila al mundo de las cosas; el segundo es concebido como objeto que emerge de aquél para-la-conciencia” en el receptor (Cofré, 1990, pág. 102). El concepto de objeto estético surge de lo que Ingarden denomina “puntos de indeterminación” (Sánchez Vásquez, 2005, pág. 21). Esta idea nace porque para Roman, en la obra literaria, sobre la que se basa para construir su planteamiento:

hay que distinguir lo que está en ella, sobre todo en el objeto representado, y lo indeterminado; o sea, lo que no está en la obra [...]. Y no es que falten por casualidad o por un error del escritor. Faltan porque, dada la estructura esquemática de la obra, ésta no puede determinar todo, o decir todo lo que se pudiera decir del correspondiente objeto representado (Sánchez Vásquez, 2005, pág. 21).

Entonces, estos conceptos son gravitantes para entender lo comunicado en el discurso estético-semiótico, ya que apuntan a reconocer esa diferencia que se ha buscado en la investigación entre lo comunicado por la obra y lo interpretado de ella. En ese proceso ocurre que el receptor, al reconocer esas indeterminaciones, completa la obra de arte por medio de su propia imaginación en un encuentro que Ingarden denomina “concreción”, donde concretar “es precisamente determinar lo indeterminado” (Sánchez Vásquez, 2005, pág. 22), es el “proceso intencional por medio del cual el lector pasa de la obra de arte al objeto estético” (Cofré, 1990, pág. 52), y es intencional porque es una vivencia estética de inmersión consciente en la obra de arte. Este objeto estético no es más que las sensaciones que emergen al contacto con la obra de arte, es solo sensibilidad depurada por la imaginación, la que es distinta de la obra de arte

en sí porque no es material ni se encuentra en ella; lo único que la obra de arte comunica es su objeto artístico o su condición objetual como cosa en el mundo. Esto explica, entonces, lo que Eco determina como *intentios* y cómo cada uno –emisor, obra y receptor– pueden constituir un mensaje diferente. Asimismo, explica que la obra comunica su objeto artístico, pero el receptor, a partir de ello, construye el objeto estético de la obra. Los objetos constituyen, por consiguiente, el discurso estético-semiótico. Además, esto explica cómo el discurso se forma a partir de la interdependencia de los tres *intentios*.

Pero el objeto estético no emerge de manera autónoma en la conciencia del receptor, sino que también depende “de la obra, de las posibilidades que ofrecen sus cualidades objetivas, razón por la cual su recepción no puede ser arbitraria” (Sánchez Vásquez, 2005, pág. 22); es decir, el receptor no inventa de la obra lo que él determine, sino lo que la obra le ofrece desde su objeto artístico. Además, como la concreción también depende del “carácter social y cultural del contexto” (Sánchez Vásquez, 2005, pág. 24), la obra “se sitúa [...] conforme a un sistema de normas dominante y válido en su época” (Sánchez Vásquez, 2005, pág. 24) que repercutirá en el objeto estético. Situado desde el punto de vista del discurso, donde el objetivo de dominación depende, en parte, del control del contexto, como bien especificaba Van Dijk³¹, surge, entonces, la pregunta: ¿Cómo el receptor puede contemplar una obra y no comprender que se encuentra ante un proceso de dominación? Esto es porque el receptor se involucra con la ficción de la obra sin darse cuenta de ella, porque:

Para darnos cuenta de que lo que tenemos ante nuestros ojos es ficción, es menester pasar de la actividad contemplativa, o si se quiere, de la conciencia pre-reflexiva, que es lo propio de la vivencia estética, a la reflexiva, que es lo propio de la conciencia que pone lo vivido o experimentado por la conciencia pre-reflexiva como objeto de descripción racional (Cofré, 1990, pág. 127).

Lo que esto quiere decir, es que como receptores aceptamos “tácitamente, el juego a que se nos invita

³⁰ Revisadas en el punto 2.3.4. “Dificultades para la investigación del enfoque lingüístico-psicológico de la teoría del discurso”.

³¹ Revisado en el punto 2.3.3. “Métodos de control del discurso”.

a participar” (Cofré, 1990, pág. 127). Por lo tanto existe en primera instancia, una voluntad del receptor a aceptar la ficción de la obra y a no juzgar su veracidad y composición de inmediato. Juan Omar Cofré define un proceso estricto en el que nuestra conciencia se sumerge en esta ficción definiéndola como “estructura ontológica-fenomenológica de la obra de arte” (Figura 15). En este proceso, el autor explica cómo el entendimiento y la sensibilidad, al sintonizar con la imaginación, capta los signos del objeto artístico y se realiza la concreción del objeto estético. En una primera fase, durante el estrato fijo, se reconoce “lo constituido objetiva (en el sentido de ob-jectum) y ónticamente en la obra como realidad cósmica” (1990, pág. 137). Este estrato se divide en dos etapas. La primera es una aproximación a “la cosa-material obra de arte” (Cofré, 1990, pág. 140) y en ella reconocemos sus características materiales más generales. Ligado al campo de la arquitectura, en esta prima fase de aproximación podríamos identificar sus características urbanas o sus rasgos exteriores más generales, como su tipología, su volumetría, materialidad predominante, etcétera. En la medida que más nos involucramos con la obra, más elementos sensibles reconocemos, llegando a definir lo que la obra contiene y lo que sugiere materialmente, entonces nos encontramos en la segunda fase del estrato fijo: “lo percibido en la ‘cosa-material’ y organizado racionalmente” (Cofré, 1990, pág. 140). Así, continuando con el ejemplo, en esta fase reconoceríamos con mayor detalle la composición de la obra de arquitectura, revisando su organización interior o su configuración específica como obra arquitectónica, ya sea a nivel de programa, en la distribución de los espacios, su constitución planimétrica o estructural, etcétera. Por lo tanto, los primeros estratos planteados por Cofré explican cómo el receptor identifica el objeto artístico de la obra.

El segundo estrato, el móvil, busca conocer el objeto estético que es producido por “por la conciencia imaginante que ha desplazado la conciencia realizante (percipiente) y racional para proponer lo vivido sin compromisos ontológicos y sin consideraciones de existencia real” (Cofré, 1990, pág. 141). Este también se divide en dos, siendo la primera etapa “lo sugerido por la aprehensión empírico-racional a la conciencia imaginante” (1990, pág. 140), donde se inicia el proceso de inmersión en la ficción de la obra de arte, donde ya no vemos colores o formas, sino que

el mundo que esta quiere configurar por medio de signos. Si llevamos este aspecto al campo específico del patrimonio arquitectónico, podríamos compararlo con la puesta en valor, ya que, al entrar en contacto con la obra, nuestras preconcepciones, nuestro conocimiento de ella y nuestra propia imaginación nos ayudarán a identificar su relevancia histórica, sus transformaciones, los personajes que han habitado en ella, los hechos históricos a los que se asocia, entre otros atributos. Finalmente, en el segundo nivel del estrato móvil en “el sentido estético y metafísico ‘segregado’ por la conciencia imaginante” (1990, pág. 140), las indeterminaciones ya están completas y emerge el objeto estético en el receptor. En este último punto, entonces, su conciencia termina por definir que las apreciaciones estimadas anteriormente son valores y que dicha obra es patrimonio, sugiriéndole un estado de apreciación, una emoción o cualquier acción frente a la obra. Como ha de suponerse, en este último estrato el entendimiento y la imaginación son las facultades que mayor preponderancia poseen, ya que constantemente nuestra mente va relacionando lo que ve con lo que ya conoce.

Esto explica, entonces, cómo es que la estética no aparta los aspectos lógicos de la obra de arte, ni tampoco rechaza la posibilidad de que una obra posea significado, sino que los integra poniendo en juego por medio de la imaginación, tanto el entendimiento y la sensibilidad del sujeto que se enfrenta a la obra, porque la “actividad estética no es, por tanto, un acto visual, sino que pertenece inmediatamente al pensamiento y a la fantasía” (Masiero, 2003, pág. 205). Por ello es que Cofré recurre a un estrato intermedio donde lo empírico y lo racional se conjugan dando cabida a la comprensión de los signos de la obra. De esta manera, la estética ahonda tanto en los significados como significantes de la obra artística, pero con la particularidad de que los significados son enunciados al receptor como un objeto estético. Entonces, la obra de arquitectura enuncia efectivamente un discurso histórico-político, pero dicha interpretación no es inmediata, porque lo primero que puede comunicar la obra es su composición estética.

Entendida esta estructura, ahora es importante definir la naturaleza del signo arquitectónico y los tipos de signos que son factibles de encontrar para cada fase. Primero, es importante reconocer las características universales de los signos. Según explica Walther, no existe signo que pueda “comparecer solo, indepen-

diente de otros signos” (Walther, 1994, pág. 59). Así, por ejemplo, ningún signo sensible (como puede ser un olor), se descifra si el entendimiento no lo procesa como un “olor” y si la imaginación no configura, luego de ello, una imagen-signo que comunique a la conciencia lo que está percibiendo. Por lo tanto, las facultades operan en interdependencia y simultaneidad. Esto requiere que estemos interpretando constantemente la información que se nos es presentada a través de signos.

“Pero como la explicación de un signo es nuevamente en sí misma un signo, el que por su parte debe ser explicado, las explicaciones se suceden hasta el infinito”

mensaje, como también regula las interpretaciones del receptor, quien además selecciona un código para descifrarlo. Ahora bien, ¿cómo es que podemos aprender ese código? ¿De qué manera se nos enseña lo que expresan los signos? Walther define para ello un principio esencial: el de repetibilidad (1994, pág. 62). Este consiste en “el repetido empleo de signos [...]. En la aparición repetida, ordenada de determinadas figuras” (1994, págs. 62, 63). Como sucede con el lenguaje, aprendemos a hablar porque conocemos los signos debido a la frecuencia con la que nos enfrentamos a ellos. Su internalización en nuestra comunicación diaria depende, “por otro lado, que los signos resultan ser

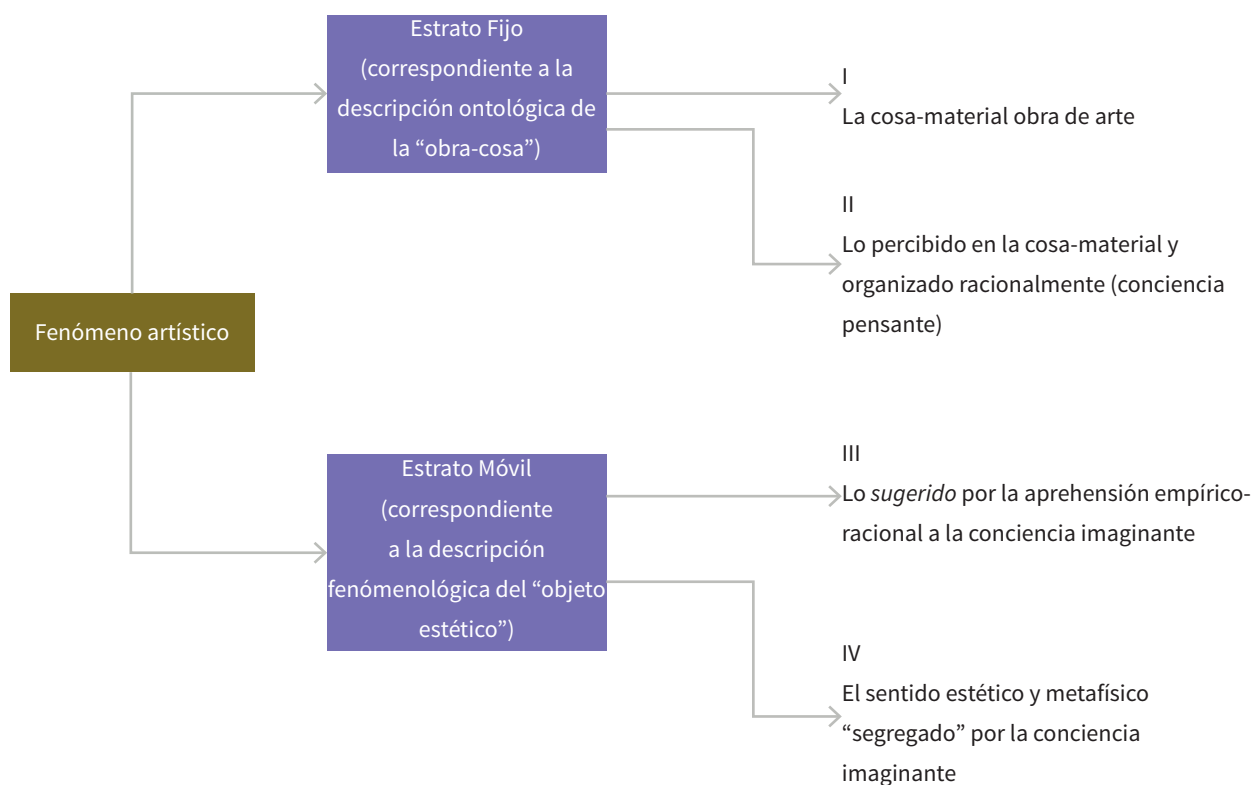


Figura 15. Esquema de la estructura ontológica-fenomenológica de la obra de arte según Juan Omar Cofré. Fuente: Cofré, 1990.

(Walther, 1994, pág. 59), o hasta que sintamos que lo hemos entendido o que no es necesario seguir explicando. Entonces, un signo es en realidad “un repertorio de signos” (Walther, 1994, pág. 60). Una obra de arquitectura es, en ese caso, un ejemplar de alta complejidad debido a la cantidad de signos que la constituyen y a la relación que establecen entre ellos para configurar la obra. De ahí se entiende la importancia del código y cómo este refleja las intenciones del autor, ya que selecciona dicho repertorio para constituir el

consumidos a través de un uso prolongado” (Walther, 1994, pág. 63), es decir, por la utilización constante de estos signos. Este concepto será tratado durante la tesis como la propiedad de sostenibilidad del signo.

Luego, aunque parezca contradictorio en una primera mirada, la constitución de nuevos signos es factible, a su vez, porque “cada signo puede ser reemplazado” (Walther, 1994, pág. 63), ya que “el signo es el supuesto de cada interpretación, expli-

cación, definición y traducción [...], y es indiferente que un signo sea reemplazado a través de un signo más breve o más largo” (Walther, 1994, pág. 63). Por este motivo, ya que es objetivo del signo ser utilizado “para cumplir con determinados fines [...] se quiere expresar algo a través de ellos” (Walther, 1994, pág. 63), es que “cualquier cosa puede ser explicada por signos” (1994, pág. 63). Para efectos de esta investigación, esta característica del signo será tratada como la versatilidad.

Además de lo anterior, el hecho de comunicar no solo depende de la habilidad de expresarse de quien –o que– emite el signo, sino también de las posibilidades de que el contexto permita la interpretación correcta de dicha intención: “cada signo concreto, eficaz es dependiente no sólo del repertorio, sino también de la situación” (Walther, 1994, pág. 63). Walther define, para ello, los siguientes contextos:

Que se usen signos visuales, auditivos, táctiles, olfativos, gustativos o sus combinaciones, es determinado: 1) por la situación, en la cual los signos son usados, 2) por el ambiente, al que pertenecen, y en tercer lugar de lo que expresan, designan o representan y de lo que de algún modo deben alcanzar (Walther, 1994, pág. 63).

La arquitectura, en ese sentido, define por medio de su naturaleza arquitectónica el tipo de signo sensible que será utilizado para enunciar el mensaje. Por lo tanto, también definirá las interpretaciones que puedan realizarse de dicho repertorio de signos por parte del receptor, las que serán primordialmente estéticas. Por último, este mensaje también se verá influido por el lugar donde la obra se localice, el que incidirá como ambiente en lo que se interpretará de la obra. También en términos de contexto y concordando con el planteamiento del Dr. Sánchez Vásquez, la recepción del mensaje se verá influida por los códigos culturales y sociales del momento histórico de enunciación, siendo estos códigos dirigidos por la teoría del arte, la teoría de la arquitectura y la teoría del patrimonio de la época.

Entendidas estas reglas generales del signo, ahora es factible ahondar en la teoría semiótica de Peirce y comprender los tipos de signos factibles de encontrar en los discursos del imaginario patrimonial a estudiar. Peirce define una triada de signos para

el medio, el objeto y el interpretante. Conocer estos nueve signos ayudará a entender a priori el tipo de información que la obra de arquitectura emite, el tipo de información sugerido por el receptor y el tipo de información enunciado por el emisor.

En primera instancia, se encuentra el medio, que ya se había relacionado con el componente sensible de los signos. Este puede ser del tipo “cualisigno”, que es una

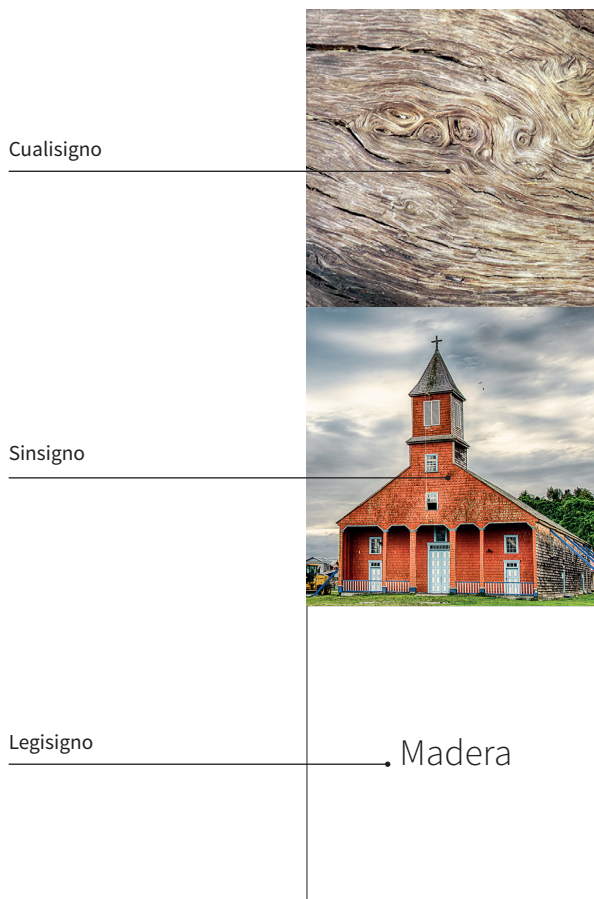


Figura 16. Ejemplos de signos arquitectónicos referidos al medio. Elaboración propia. Fuente de imagen de madera: <http://www.1zoom.me>. Fuente de imagen iglesia de Caguach: <http://http://patrimoniochilote.picandshare.com/>

cualidad “perceptible de modo sensible, puede ser visto, oído, sentido, gustado u olido” (Walther, 1994, pág. 67). También puede ser un “sinsigno”, es decir “un objeto actualmente existente o un acontecimiento, y ciertamente en el sentido de una señal o bien en el sentido de una función señal espacio-temporal” (Walther, 1994, pág. 67). Por último, puede ser un “legisigno”, el que es “usado según normas, convencionalmente [...] y no está ligado a una determinada realización o fenómeno” (Walther, 1994, pág. 68).

Traducido a palabras sencillas, un cualisigno puede ser una textura de madera (Figura 16), el que podemos utilizar como sinsigno de la materialidad “madera” porque lo vemos aplicado directamente a una obra de arquitectura y porque ya conocíamos previamente el legisigno “madera”, el que aprendimos porque nos enseñaron las cualidades sensibles de ese material.

Los signos también son portadores de información del entendimiento. Para este grupo, Peirce define la tricotomía rhema, dícent y argumento (Figura 17). Los rhemas son “signos <<abiertos>> en la referencia al interpretante, que no pueden ser juzgados y que, considerados lógicamente, no son verdaderos ni falsos. En la lógica clásica esos signos fueron denominados <<conceptos>>” (Walther, 1994, pág. 83). El dícent o dicente:

es un signo, que [...] es <<apto para la afirmación>> [...] informa sobre su objeto, enuncia algo sobre el objeto, que es representado en él. En la arquitectura, por ejemplo, es un dicente la fachada de un edificio, que representa efectivamente una unidad cerrada y como tal puede ser juzgada o afirmada (Walther, 1994, pág. 84).

Por último, el argumento representa “una conexión de signos completa, regular y es, considerada lógicamente, necesariamente verdadera, o bien <<siempre verdadera>>” (Walther, 1994, pág. 84).

Los argumentos pueden ser “por ejemplo, las figuras del silogismo de la lógica [...] o las formas poéticas, como las formas del soneto y los sistemas de axiomas de las ciencias” (pág. 85).

También existe una tricotomía que explica cuando un signo reemplaza a un objeto, siendo esta la más importante de entender, ya que es la que se ajusta a la forma en que la arquitectura comunica. El ícono es el primer signo que encabeza esta tricotomía y se refiere a “un signo que designa a su objeto en cuanto lo representa o bien imita. Debe tener ciertos rasgos comunes con el objeto, esto es, representa al objeto sobre la base de semejanzas” (Walther, 1994, pág. 71). En segunda instancia se encuentra el índice, que es el signo que tiene “con el objeto una relación causal o de nexos. Porque el índice posee tal vinculación directa con su objeto, el objeto es un objeto o acontecimiento determinado, singular, individual, dependiente temporal y espacialmente” (Walther, 1994, pág. 73). Finalmente, puede ser un signo símbolo, el que es “un signo [...] con independencia de semejanzas

o vinculaciones directas con su objeto y que por ello designa a su objeto con entera libertad [...] depende sólo del intérprete” (Walther, 1994, págs. 75, 76).

Para ejemplificar esto en la arquitectura se puede pensar en una iglesia (Figura 18), cuya tipología conocemos por su forma exterior habitualmente compuesta de una nave a dos aguas y una o más torres. La forma de la obra es un signo del tipo ícono porque señala una de sus características, pero no la describe por completo. Existen distintos tipos de íconos que permiten relacionarse semióticamente con una obra de archi-

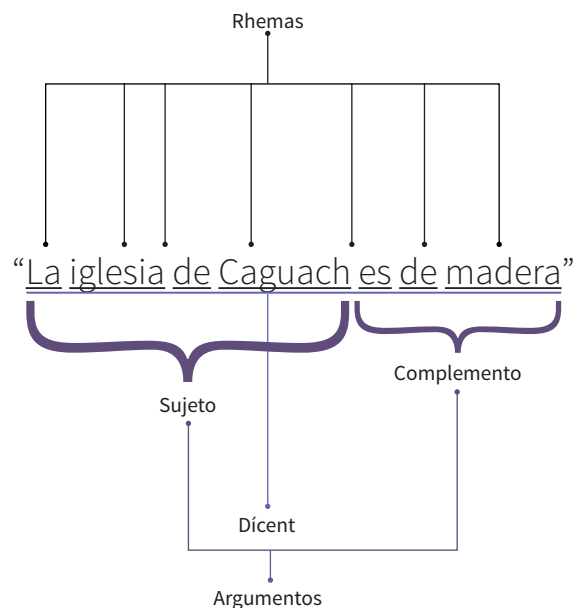


Figura 17. Ejemplos de signos referidos al interpretante. Elaboración propia.

tectura, los que pueden designar su composición en planta, su materialidad, su composición volumétrica e incluso su espacialidad y sistema estructural. Luego, conocemos estos íconos porque los hemos visto concretamente en determinadas obras de arquitectura. Así podemos referirnos a la forma de la Catedral de Santiago o de la Iglesia San Francisco como signos del tipo índice, porque tenemos una experiencia directa, real y causal con esas obras en específico. Pero reconoceremos que ambas son iglesias porque poseen signos íconos que comparten, como la cruz en su fachada. En este caso podemos utilizar dicha cruz para simbolizar las iglesias, situación que nos pone frente al uso de signos símbolo, los que designan a un objeto sin compartir características con él.

La obra de arquitectura, en su condición de obra declarada patrimonio, podría ser perfectamente cualquiera de los signos estipulados anteriormente, ya

que si su rol es dar una “imagen” o soporte sobre el que construir el imaginario, entonces podría hacerlo como índice, siendo ella misma la imagen, como símbolo, representativa de un aporte en la historia –por ejemplo, una tipología, un estilo arquitectónico, un sistema constructivo, de una época, una comunidad, etcétera–. Pero también puede actuar como ícono, utilizando solo alguna de sus características para ilustrar el imaginario. Este último signo se encuentra habitualmente en la puesta en valor, cuando se definen las características arquitectónicas que justifican la elección de la obra. En los tres casos anunciados anteriormente, la obra de arquitectura apela a la sensibilidad, incluso a una sensibilidad del entendimiento, como puede ser en el caso del símbolo. En ese sentido, la obra de arquitectura tiene mucho en común con la obra de arte³², ya que sería un signo del tipo “cualisigno remático icónico. Es decir, sería un signo de posibilidad que permite representar a una cualidad en virtud de una similaridad entre el signo y esa cualidad” (Barrena, 2015, pág. 170). Lo que esto indica es que la obra de arquitectura es principalmente una:

cualidad de sensación –cualisigno– que es representada por el interpretante como signo de posibilidad. Por su carácter remático, el signo artístico no es verdadero ni falso, no da información (CP 2.250, 1903), sino que representa a su objeto como signo de mera posibilidad, y crea un interpretante que tiene el modo de ser de primeridad. El signo propiamente estético es en primer lugar un signo remático, es una sugerencia abierta con un valor de verdad muy pequeño [...]

Por otra parte el signo artístico es un ícono. Peirce afirma que los iconos son los signos de cualidades y de las sensaciones en general (EP2, 461)” (Barrena, 2015, págs. 170, 171).

Adicionalmente posee una cualidad de símbolo que sugiere al interpretante una ficción o una invención (Barrena, 2015), como es el caso de la obra de arquitectura cuando actúa como símbolo de un valor patrimonial. Walther explica que un argumento, en “la referencia al objeto puede ser sólo simbólica, y los medios empleados pueden ser obviamente sólo legisignos” (1994, pág. 85), por lo que el argumento contiene al símbolo, pero implícitamente. Por este motivo es que se entiende que una obra de arquitec-

tura, aporta al *leigen* o plano conceptual del imaginario ilustrando sus conceptos a modo de símbolo de un valor histórico, como identificó Salim Rabí. Pero también puede simbolizar conceptos estéticos. El discurso histórico-político basado en conceptos como la patria o la nación, por ejemplo, sería solo una parte del *leigen*, ya que este tiene su complemento en un discurso estético-semiótico, que aporta tanto nociones estéticas vinculadas a su objeto estético –por

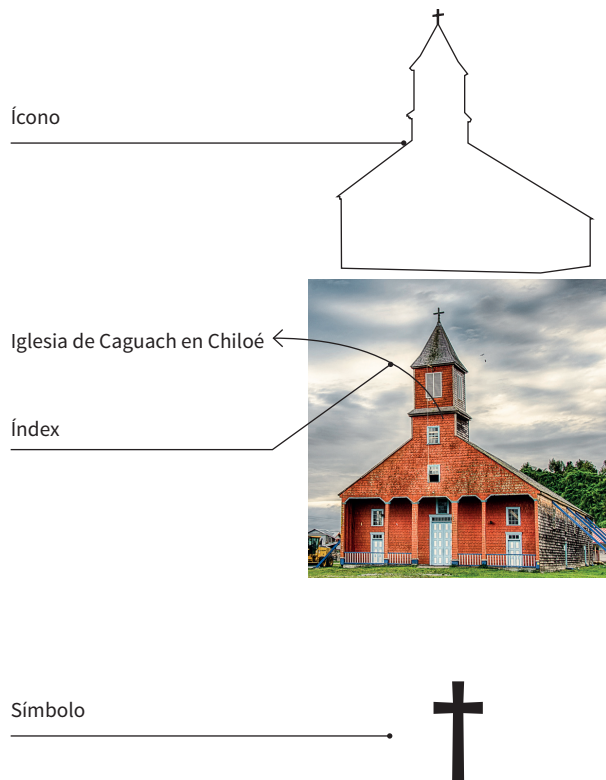


Figura 18. Ejemplos de signos arquitectónicos referidos al objeto. Elaboración propia. Fuente de imagen iglesia de Caguach: <http://http://patrimoniochilote.picandshare.com/>

ejemplo, los conceptos de antigüedad o monumentalidad–, como también contribuye con sus signos ícono e índice, que corresponden al objeto artístico de la obra, a constituir las imágenes mentales del imaginario. Lo anterior no fue observado por Salim Rabí en su tesis doctoral, por lo que se ha restado responsabilidad a la arquitectura en el objetivo de dominar culturalmente a un grupo. De ser esto cierto, se comprobaría la existencia de un discurso estético-semiótico en el imaginario social del patrimonio arquitectónico de Santiago.

Preliminarmente se comprende, entonces, que existirían dos tipos de símbolos que constituyen el *leigen* o concepto del imaginario del patrimonio de Santiago: un tipo de símbolo que designa al objeto estético que es resultado de la recepción de la obra, y otro que designa al objeto artístico de la obra, como su forma, textura, color, programa, espacialidad, etcétera. El primero, en ese sentido, se relaciona con el valor estético, histórico y social del patrimonio, ya que podría sugerir un atributo alusivo las sensaciones que produce, a la época o comunidad que representa. En cambio, el segundo se relaciona al valor arquitectónico y urbano de la obra, porque se referirá a los atributos valorables de su composición arquitectónica.

La concreción del objeto estético del primer símbolo posee dos instancias para el caso del patrimonio. En el primer caso emerge en el emisor por ser el primer receptor de la obra en el proceso de puesta en valor, ya que dicha obra posee un autor que es distinto al agente hegemónico encargado de la declaratoria. Luego, la ciudadanía que no participa en la declaratoria se enfrenta a esta obra como patrimonio, siendo entonces un segundo receptor. Ambos símbolos permiten identificar los adjetivos que la obra sugiere y que nacen de ambas recepciones, sin importar el tipo de valor al que se apunte –sea histórico, arquitectónico, estético, urbano, etcétera–, ni tampoco en la época que se realizó la recepción (Figura 19).

Como puede observarse, el objeto artístico define la imagen del concepto de una forma particular –ya sea de forma conceptual o perceptual– sugiriendo inicialmente, la responsabilidad de la arquitectura en el imaginario patrimonial de Santiago.

Como última reflexión de este subcapítulo, si estas obras poseen cualidades transversales, entonces sin importar el concepto el receptor constituirá en su mente siempre la misma imagen con las mismas características arquitectónicas. Por lo tanto, esta revisión teórica preliminar propone una influencia de la arquitectura en el imaginario patrimonial y, por consiguiente, en la selección de las obras, ya que si la puesta en valor posee un componente subjetivo, entonces esta subjetividad podría estar siendo guiada por dicho imaginario.

En consecuencia, es labor de esta investigación identificar cómo podría ser esa imagen mental, reconociendo signos transversales en los Monumentos

Históricos Inmuebles de Santiago, lo que indicará la presencia del discurso estético-semiótico. De mantenerse estático en el tiempo se demostraría su consolidación en el imaginario y, por consiguiente, se reconocería el objetivo de dicho discurso. Además, si se logra identificar a quién representa estas imágenes, se entendería si efectivamente el emisor posee una intención de dominar culturalmente al receptor o, incluso, si es el emisor el que ha sido dominado y, por lo tanto, ha sido influido para poner en valor un determinado tipo de obras arquitectónicas.

2.5. Resumen del marco teórico y conclusiones preliminares: de la ficción a la ilusión del discurso estético-semiótico

La revisión conceptual realizada a lo largo del Marco Teórico demuestra que los imaginarios sociales poseen una alta complejidad. En cada uno de los puntos del capítulo se han sumado capas de información al fenómeno de los imaginarios hasta llegar a la partícula más mínima, que son los signos. Basado en lo anterior, el siguiente subcapítulo tiene por objetivo sintetizar lo visto en el Marco Teórico (Figura 20), explicando los conceptos claves y la línea argumental sostenida hasta el momento.

La primera capa la componen los imaginarios sociales, que deben entenderse para efectos de esta investigación, como un conjunto de imágenes mentales socialmente instituidas por una hegemonía, para mantener la cohesión y coherencia de una sociedad o comunidad; se basa, por lo tanto, en una relación asimétrica de poder entre el grupo dominante y el resto de la ciudadanía. El patrimonio, siguiendo el planteamiento de Prats y Riegl, sería un imaginario *per se*, ya que es una invención de símbolos, valores o significados que tienen sentido para una comunidad, nación, etcétera, y que surgen de la visión de los agentes hegemónicos encargados de la puesta en valor. En el caso de Chile, estos agentes serían los consejeros del Consejo de Monumentos Nacionales, el Director de la Dirección de Bibliotecas y Museos y el Ministro de Educación.

Para que estos significados se transmitan y el imaginario social mantenga su vigencia, las autoridades utilizan discursos que comuniquen su visión. Por lo

³² Relación que ya se ha planteado con anterioridad en función de cómo la obra de arquitectura –igual que la obra de arte– apela a la sensibilidad.

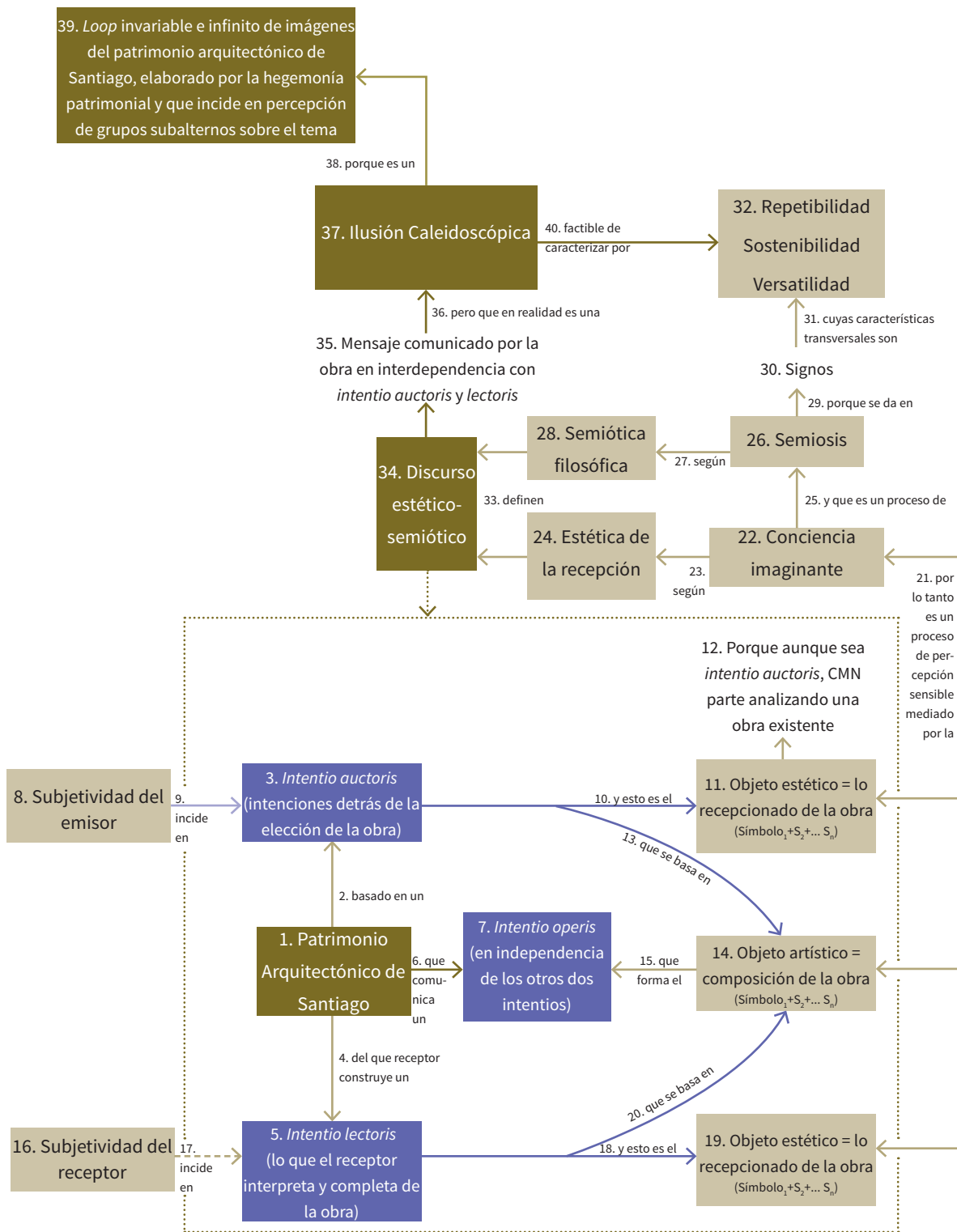


Figura 19. Esquema del discurso estético-semiótico. Elaboración propia.

Simbología

- Objeto de estudio
- Conceptos estructurantes
- Conceptos secundarios

tanto, los imaginarios no son legitimados a la fuerza, sino que por medio de la persuasión o de acciones indirectas que influyan en la percepción y las acciones de la ciudadanía subalterna. En consecuencia, un discurso, en el marco de esta investigación, es un proceso donde existe un emisor, un mensaje y un receptor, el que tiene el fin de comunicar y que se construye por medio de la reiteración de acciones comunicativas individuales. A modo de ejemplo, una entrevista particular al Director de la Dibam, Ángel Cabeza, no será un discurso, es solo una acción comunicativa específica. Para que se constituya como discurso el Director deberá reiterar el mensaje y sostenerlo en el tiempo. Esto explica que los imaginarios se crean por medio de acciones específicas –el *teukhein*–, y la reiteración de esas acciones constituyen los discursos que definen conceptualmente al imaginario –el *leigen*–. En base a lo anterior, se plantea que la tesis doctoral de Salim Rabí pudo identificar un discurso de orden histórico-político –por representar la historia del Estado– que compone parte del *leigen* de un imaginario social del patrimonio nacional. Este se estructura bajo tres premisas: “Ilustración latinoamericana”, donde se pone en valor el origen del Estado independiente; “Modernismo periférico”, donde se pone en valor el progreso técnico del Estado; y “Post-Nación”, con el cual el Estado en el último tiempo ha abierto la posibilidad a bienes culturales de otro orden debido a criterios económicos.

Pero como los discursos solo pueden influir indirectamente en la ciudadanía, el emisor limitará lo que se pueda interpretar de él, para que el mensaje que quiere emitir se entienda con la perspectiva que él quiere y para que no existan, en lo posible, instancias de réplica que desvirtúen su mensaje. Por lo tanto, según la línea del análisis crítico del discurso planteada por Teun Van Dijk y las ideas de Habermas sobre la subjetividad y validez en los discursos, el emisor posee distintos mecanismos para controlar las interpretaciones de los mensajes que permiten manejar su verosimilitud, estabilidad, legibilidad y validez, a su vez que oculta las arbitrariedades que pudieron haberlo originado.

Lo anteriormente expuesto, si bien aporta una base importante para comprender el concepto de discurso, no apunta a la forma en que la arquitectura pueda comunicar e influir en el imaginario patrimonial desde su naturaleza arquitectónica. De hecho, todo lo contrario, le resta responsabilidad, ya que desde el

punto de vista de esta teoría, las obras arquitectónicas serían solamente portadoras de un mensaje o de un conjunto de significados que el receptor interpretaría con cierto grado de libertad. Esta problemática surge del origen epistemológico de la teoría de los discursos. Para entender esta dificultad, la premisa inicial es que nos comunicamos y pensamos en signos, los que son un objeto o fenómeno utilizado en reemplazo de otro, con la finalidad de “percibir, conservar, transformar, retransmitir una información relativa al objeto representado o sustituido” (Reznikov, 1970, pág. 16). Pero la teoría de los discursos se basa en la semiología o teoría del lenguaje, disciplina fundada por Ferdinand de Saussure, la cual concibe el signo como la unión entre un significado –o contenido– y un significante –o contenedor–, por lo que desde este punto de vista la arquitectura sería únicamente el contenedor. Además, se denota en la teoría de los discursos un enfoque psicológico, donde las interpretaciones del mensaje solo se remiten a explicar el funcionamiento mental individual del emisor o receptor por el cual estos interpretan el mensaje e interponen sus subjetividades, sin entender en ese proceso una diferencia entre el mensaje dado y lo interpretado, que puede ser distinto del primero. A su vez, no considera el efecto que la obra de arquitectura pueda ejercer en esa interpretación.

Para resolver el problema anterior, la investigación asumió un enfoque orientado hacia la estética de la recepción que explica cómo una obra de arquitectura puede comunicar, lo comunicado por la obra y lo interpretado o aportado por la subjetividad del receptor. Complementario a lo anterior, la investigación se orientó hacia la semiótica de tradición filosófica, la que explica cómo podemos captar lo que la obra nos comunica y qué signos identificamos en ello. En la reflexión conceptual, se definió estética como la filosofía que se pregunta por cómo percibimos por medio de la sensibilidad y qué percibimos, ajustándose, por consiguiente, a la estética trascendental de Kant, la “ciencia de todos los principios a priori de la sensibilidad” (Ferrater Mora, 2009, pág. 115). No confundir, por consiguiente, con la idea de estética como sinónimo de belleza, aunque esta haya sido una de las orientaciones que adquirió a lo largo de su historia como filosofía.

Las obras de arquitectura, en ese sentido, nos estimularían con información que podemos captar por medio de nuestros sentidos, siendo esta su forma de comuni-

cación. Incluso si, por medio de ella, un determinado emisor quisiera emitir un mensaje simbólico, por ejemplo, si los consejeros escogen una obra de arquitectura para transmitir un mensaje político, en primera instancia el receptor entenderá un mensaje estético, interpretando libremente los simbolismos que él estime, sin por ello comprender lo que el emisor quería comunicar. Por lo tanto, la obra de arquitectura emitirá un mensaje *-intentio operis-* que es autónomo de las intenciones del emisor *-intentio auctoris-* y a las interpretaciones del receptor *-intentio lectoris-*. Esto es lo que da pie al esquema comunicacional que orienta la investigación, donde existe un emisor y un receptor que comparten un repertorio de signos que son emitidos por la obra, la que, en consecuencia, media entre ambos.

Llevado al plano del patrimonio, se evidenció que el concepto de monumento histórico nacional surgió en el mismo momento histórico que la estética: en la segunda mitad del siglo XVIII, periodo de la Revolución Francesa y la Revolución Industrial. A su vez, ambas se originaron a partir del museo, ya que este sería el primer aparato estético según Déotte, que como tal influiría en la sensibilidad de la sociedad de una época por medio de su arquitectura, como también representaría la primera forma de puesta en valor³³. Se estimó, además, que la valoración del patrimonio se ha basado históricamente en el contraste y la similitud, es decir, en reconocer aquello que hace que ese bien se diferencie de otros bienes, y la manera en que se asocia a épocas, personas u otros bienes ya declarados. Estos componentes son esenciales para la estética, ya que describen la forma básica de percepción de todo fenómeno u objeto.

Luego de esta revisión fue factible definir el concepto de discurso estético-semiótico que se utilizará para la investigación. Este es principalmente un *intentio operis*, ya que se compone de manera inicial de un conjunto de mensajes que son enunciados por los bienes inmuebles patrimoniales de una ciudad o localidad, en los que es factible reconocer un lineamiento o mensaje de signos similares, siendo esta transversalidad lo que da origen al discurso y, por lo tanto, denota su existencia. También este discurso se compone de un *intentio auctoris*, porque estas obras fueron seleccionadas para ser patrimonio; como también se compone de un *intentio lectoris*, ya que para la información emitida por la obra es descodificada por un receptor, quien aporta con su interpretación personal a dicho mensaje.

Este discurso se compone esencialmente de dos tipos de signos símbolos. Este es un tipo de signo definido por Peirce en la base de su teoría semiótica, que se destaca por ser un signo que designa a un objeto, pero sin relacionarse a él, por lo que lo designa con libertad. Una cruz como símbolo de la religión católica es un ejemplo de ello. El primer tipo de símbolo reconocido en el discurso estético-semiótico explica el objeto artístico, orientándose hacia el valor arquitectónico o urbano del inmueble. El segundo alude al objeto estético que surge al interactuar con la obra. En este caso se asocia al valor histórico, estético y social del patrimonio. Ambos símbolos componen el *leigen* o plano conceptual del imaginario y se constituyen a través del *teukhein* o práctica de declaración patrimonial.

Por lo tanto, la revisión teórica realizada a lo largo del Marco Teórico es sumamente útil para identificar cómo la arquitectura, desde su naturaleza, influye en la construcción de un imaginario social del patrimonio arquitectónico de Santiago por medio de lo que se ha denominado discurso estético-semiótico. Al respecto, es factible realizar algunas conclusiones preliminares. En primera instancia, se podría reconocer el *intentio operis* del discurso estético-semiótico³⁴ a partir de las características generales del signo definidas por Walther. Si existen signos reiterados en las obras de arquitectura (repetibilidad del signo), entonces indicará que el discurso efectivamente existe, ya que este se crea a partir de acciones comunicativas reiteradas. Por el mismo motivo, si estas reiteraciones se han mantenido en el tiempo (sostenibilidad del signo), querrá decir que el discurso se ha consolidado. Y, por último, si estos signos son iguales, pero simbolizan objetos diferentes (versatilidad del signo), quiere decir que el discurso no ha perdido vigencia y que podría mantenerse en el tiempo.

Luego, si el discurso es un mecanismo de persuasión utilizado por los agentes hegemónicos o emisores del Consejo de Monumentos Nacionales para influir indirectamente en la construcción de los imaginarios de la ciudadanía subalterna, también se podría reconocer las formas de dominación empleadas por el discurso a través del *intentio operis*, distinguiendo, por lo tanto, el rol del discurso estético-semiótico y la responsabilidad de la arquitectura en ello³⁵. Como premisa inicial, el discurso estético-semiótico no construiría una “ficción” estética, sino que una “ilusión”, porque podría haber sido inventado y consolidado bajo

arbitrariedades o subjetividades del emisor, las que afectarían al interés público del patrimonio. Estas no habrían sido identificadas, siendo perjudicial para la legitimidad del imaginario ya que podrían indicar el objetivo del emisor de mantener su poder por medio de la persistencia de la relación asimétrica que posee con el receptor subalterno. Esta problemática podría ser posible de identificar siguiendo el planteamiento de Walther. Primero, por la repetibilidad de los signos del objeto artístico de las obras, ya que, al ser iguales, esto denotaría la intención de construir imágenes para el imaginario que sean homogéneas. Además, si estas representan a un grupo hegemónico y no integran la identidad del resto de la ciudadanía, esto podría indicar el objetivo de dominar culturalmente a un grupo subalterno, excluyendo su identidad en un patrimonio que el Estado ha determinado de carácter “nacional”. A su vez, siguiendo la idea de la versatilidad del signo, aunque el receptor interprete libremente estas imágenes, debido a su homogeneidad en su conciencia creará un imaginario radical, donde el *leigen* o plano conceptual se constituirá de objetos estéticos distintos, pero asociados a imágenes mentales similares. Esto podría indicar la forma en que esta dominación cultural no se explicita en la mente del ciudadano subalterno. Asimismo, dependiendo de los simbolismos que el Estado pueda asociar a esta obra, gracias a la versatilidad se podrá identificar la relación del discurso estético-semiótico con el discurso histórico-político nacional identificado por Salim Rabi³⁶. Por último, si efectivamente se identifica que estos signos se sustentan a lo largo de diferentes épocas, sin importar las particulares ideologías políticas de cada gobierno (la sostenibilidad del signo), podría indicar que existe una intención de no querer que este discurso cambie y, por lo tanto, de no querer abrir espacio a nuevas imágenes para el imaginario.

En conclusión, este fenómeno materializado en la repetibilidad, sostenibilidad y versatilidad de las obras arquitectónicas se nombrará a lo largo de la investigación como “ilusión caleidoscópica”, ya que el receptor se enfrenta a un *loop* de imágenes, así como un caleidoscopio, las que al incidir en su percepción sobre el patrimonio arquitectónico de Santiago, permitirían la legitimación de un imaginario social que excluye su identidad y que soslaya el criterio subjetivo del agente hegemónico en la selección de las obras y la construcción del imaginario oficial.

También se podría entender la forma en que esta “ilusión caleidoscópica”, por medio del *intentio auctoris*, ha construido el imaginario oficial ocultando los criterios subjetivos y discriminadores de su origen³⁷. Para ello se podrían analizar los métodos de control del discurso predefinidos por Teun Van Dijk y Habermas. A partir del criterio de estabilidad se podrían reconocer los mecanismos que controlan las interpretaciones del discurso y que buscan que su mensaje se mantenga en el tiempo sin alterar, ya sea porque la ciudadanía subalterna solo puede replicar bajo ciertos parámetros de conducta establecidos por el emisor o porque inclusive, ni siquiera puede contrargumentar para cambiar su mensaje, teniendo, en consecuencia, solo el rol de receptor. Se determinó que para efectos del patrimonio esto sería factible, confirmando *a priori* esta premisa, ya que solo un grupo selecto respaldado por la ley puede seleccionar las obras que construyen el discurso estético-semiótico, no dando la posibilidad real a la ciudadanía en incidir en ello, sino que solo entregándole la facultad de sugerir bienes culturales mediante un estricto protocolo.

³³ Se definió la puesta en valor como la asignación a un bien cultural de un conjunto de valores o atributos, los que son seleccionados bajo un criterio. Es sinónimo de valorar.

³⁴ Esto ayudaría a resolver la primera pregunta de investigación: “¿Cuáles son las características del discurso estético-semiótico enunciado por el patrimonio arquitectónico de Santiago? También ayudaría a lograr el objetivo específico 1: “Caracterizar el discurso estético-semiótico a través de una muestra seleccionada de casos de estudio”.

³⁵ Esto también estaría relacionado con el objetivo específico 1, ya que el caracterizar el discurso ayudaría a resolver la segunda pregunta de investigación: “¿Cómo es utilizado este discurso estético-semiótico para construir un imaginario que domine culturalmente a grupos subalternos?”.

³⁶ Esto permitiría responder la tercera pregunta de investigación: “¿Cómo se relaciona con el discurso histórico-político del imaginario identificado por Salim Rabi?”. También permitiría lograr el objetivo específico 2: “Identificar las características del discurso histórico-político específico de cada caso de estudio y su relación con la obra y los agentes hegemónicos que lo sostienen”.

³⁷ Esto complementa la información que se obtendrá en la caracterización del discurso estético-semiótico, permitiendo, en consecuencia, responder con mayor propiedad la segunda pregunta de investigación: “¿Cómo es utilizado este discurso estético-semiótico para construir un imaginario que domine culturalmente a un grupo subalterno?”. También se podrá cumplir con los últimos dos objetivos específicos: 3. “Identificar las influencias del contexto que incidan en las características de ambos discursos” y 4. “Esbozar los efectos de ambos discursos en el futuro del imaginario social del patrimonio arquitectónico de Santiago”.

Bajo el criterio de verosimilitud sería factible identificar la posible veracidad del discurso para el receptor, ya sea porque es emitido por una autoridad de confianza para él o porque no existe un discurso que permita una visión distinta. También ha sido posible comprobar preliminarmente esta situación, ya que si en el caso del patrimonio, el Ministerio de Educación es el único facultado para declarar a una obra de arquitectura como Monumento Histórico Inmueble, entonces esto quiere decir que existe un único discurso. A su vez, como los Consejeros, incluido el Ministro, son autoridades políticas y en variadas ocasiones, simultáneamente son autoridades de una disciplina como la arquitectura, la historia y/o las artes, entonces el discurso estético-semiótico, pese a sus arbitrariedades, se interpretaría como verosímil. Entendiendo la legibilidad del discurso, se identificaría si se busca que no sea de fácil comprensión para el receptor, debido a la presencia de un lenguaje erudito –como es el lenguaje arquitectónico–, cuya interpretación del código requiere una formación previa. La validez, por último, indicaría si el discurso se ha construido por medio de argumentos, arbitrariedades o intenciones que benefician al agente hegemónico. Por lo tanto, con este último se comprobaría la subjetividad del imaginario.

De ser todo lo anterior factible, entonces esto indicaría que no existirían posibilidades por parte de grupos subalternos de cambiar las imágenes del imaginario social y, en consecuencia, no se podría modificar este escenario desfavorable, para garantizar en un futuro la sostenibilidad de su identidad, ya que la dominación del imaginario por parte del grupo hegemónico sería prácticamente total, y la arquitectura estaría contribuyendo a ello. Cabe preguntarse, preliminarmente, ¿cómo revertir esta situación?, ¿de qué forma poner en valor por medio del patrimonio distintas identidades sin excluir?, ¿podrá esta investigación dilucidar aquello?

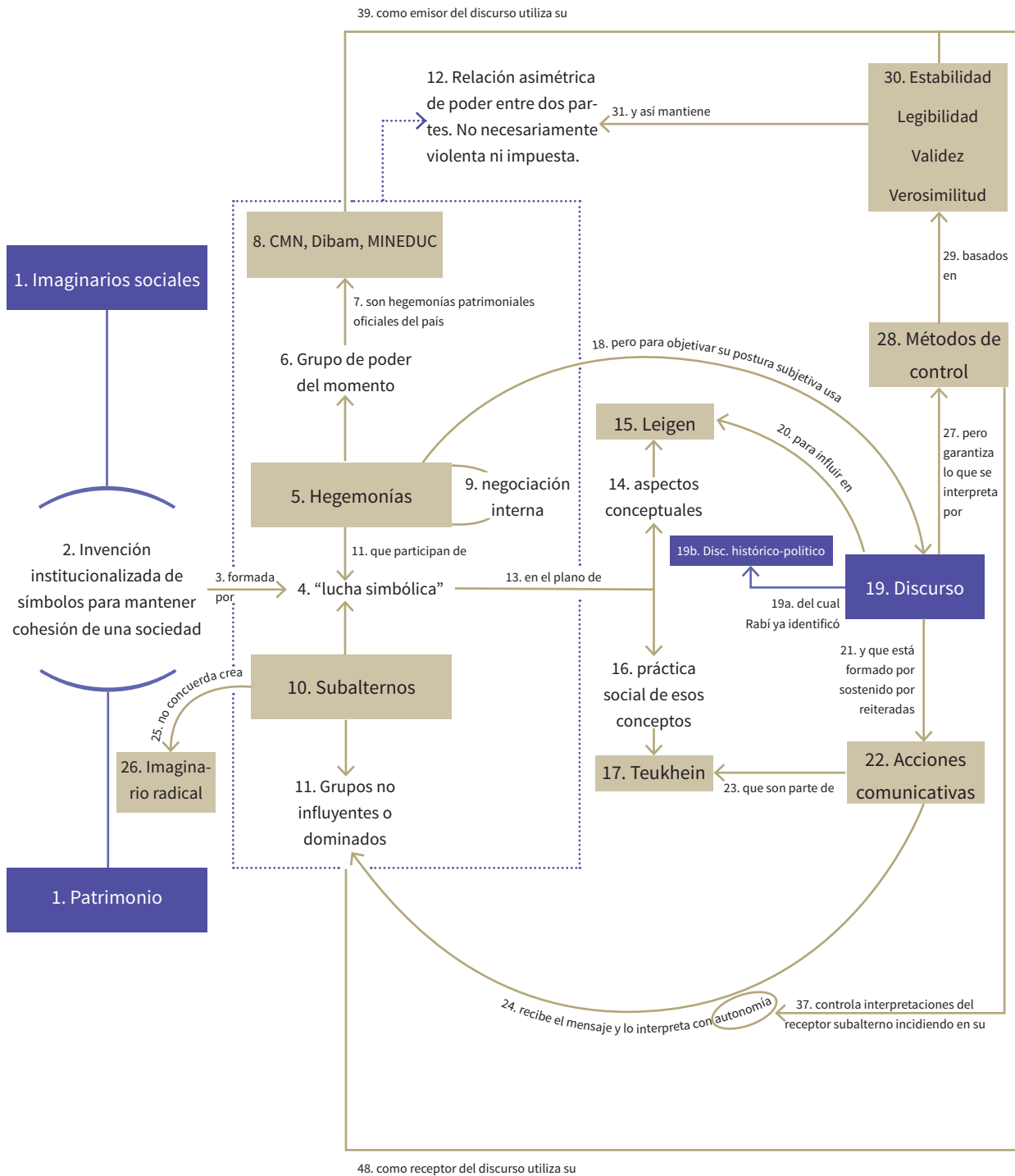
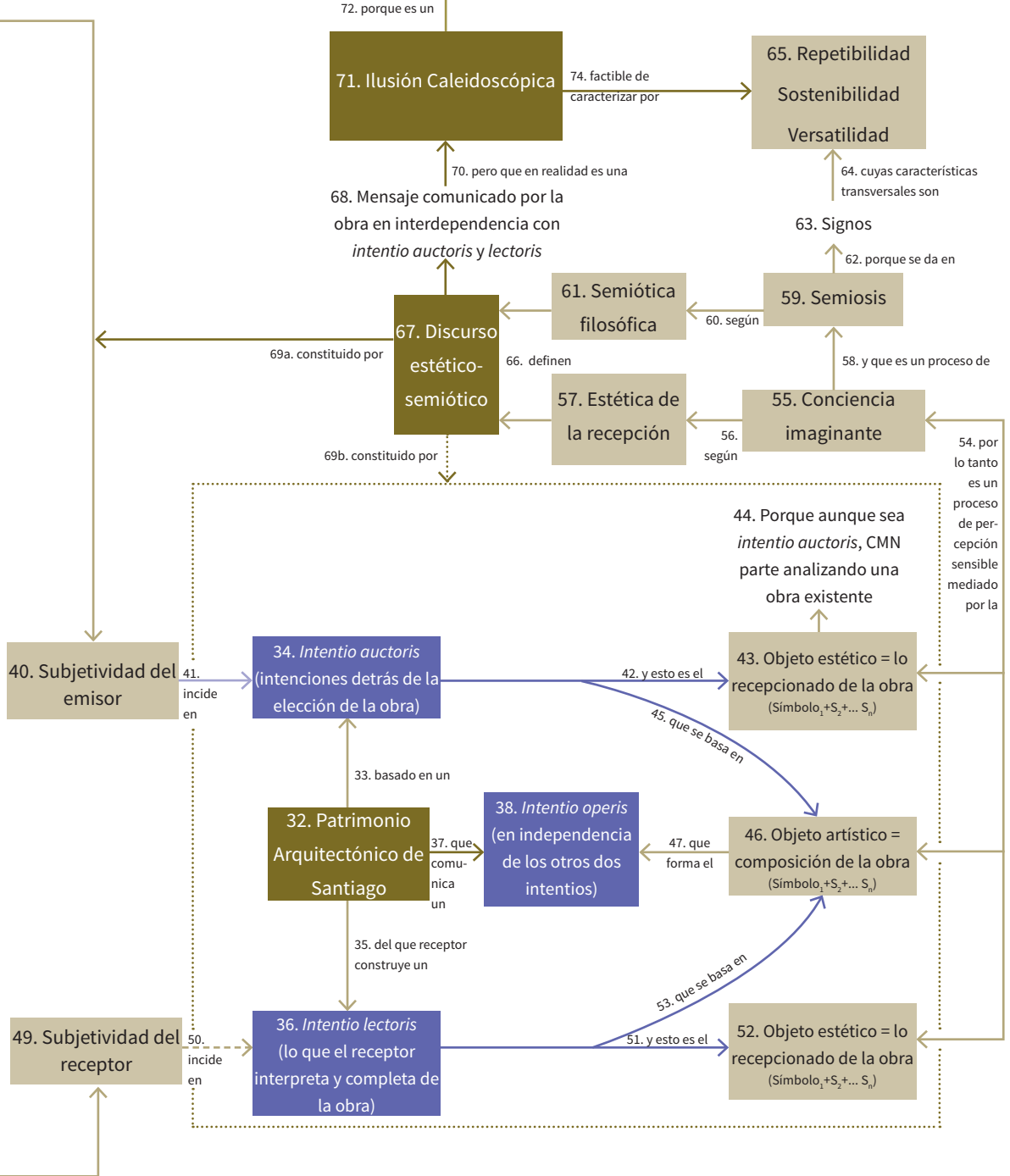


Figura 20. Esquema conceptual del Marco Teórico y conclusiones preliminares. Elaboración propia.

73. Loop invariable e infinito de imágenes del patrimonio arquitectónico de Santiago, elaborado por la hegemonía patrimonial y que incide en percepción de grupos subalternos sobre el tema



Simbología

- Objeto de estudio
- Conceptos estructurantes
- Conceptos secundarios

Capítulo III

Marco Metodológico

3.1. Tipo de investigación

La metodología a utilizar es mixta, porque en una primera instancia la investigación posee un carácter cualitativo de enfoque exploratorio, debido a la poca indagación que existe sobre el problema de investigación que es el discurso estético-semiótico del imaginario patrimonial arquitectónico de Santiago de Chile y su relación con los objetivos de los agentes estatales de dominación y exclusión cultural. Lo que ha quedado en evidencia en los dos capítulos anteriores es que existen “guías no investigadas e ideas vagamente relacionadas con el problema de estudio” (Hernández, Fernández, & Baptista, 2010, pág. 79), ya que las investigaciones desarrolladas hasta el momento han abordado los discursos del imaginario patrimonial únicamente desde una perspectiva lingüística-psicologista, sin ver la posibilidad de existencia de un discurso de naturaleza estética-semiótica, obligando a exponer la posibilidad de ello en el Marco Teórico, como se ha apreciado hasta el momento. Esto indica que la investigación también posee un enfoque explicativo, porque se ha debido establecer una base teórica que permita entender más tarde en el análisis “por qué ocurre [...] y en qué condiciones se manifiesta” el fenómeno (Hernández, Fernández, & Baptista, 2010, pág. 84) y en qué medida se relaciona con el discurso ya identificado por Salim Rabí. Pero también la investigación tiene un carácter cuantitativo descriptivo, debido a que el principal objetivo es caracterizar el discurso estético-semiótico y, por lo tanto, “especificar las propiedades, las características” (Hernández, Fernández, & Baptista, 2010, pág. 80), lo que dirige a una metodología estadística que opera de manera complementaria a la base cualitativa de la investigación.

Cabe agregar que para ambas metodologías se han utilizado Normas APA de citación, rigiéndose por su Sexta Edición, y apoyándose principalmente en la programación de citas integrado en la plataforma de Word.

3.2. Etapas y fuentes de investigación

Se reconocen distintos tipos de fuentes para las diferentes fases de investigación, como se detalla en la figura 21.

3.3. Carta Gantt

La investigación tiene al menos cinco fases: primero, una etapa de identificación de la problemática y planteamiento de la investigación, esta se desarrolla de manera conjunta a una segunda fase destinada al desarrollo de la base teórica de la investigación. Luego, en una tercera etapa, se construye el método de análisis y se eligen los casos de estudio. Posteriormente, en la cuarta fase, se ejecuta un análisis semiótico estadístico y un análisis semiótico exploratorio-explicativo, para finalizar en la quinta fase, la que considera las conclusiones del proyecto de investigación y el finiquito del producto (Figura 22).

3.4. Criterios de elección de los casos de estudio

Ambas fases de investigación, tanto la descriptiva como la exploratoria-explicativa, requieren una selección de casos de estudio que sean una muestra representativa para cumplir con los objetivos planteados. De todos los factores que constituyen el discurso estético-semiótico, el único que no se considerará como criterio para seleccionar las obras es el objeto estético, ya que varía según cada recepción y por lo valores de cada inmueble.

Objetivo y tiempo estimado	Tareas	Resultados esperados	Tipos de fuentes
<p>Formulación de la investigación: Determinar el problema de investigación, las preguntas, la hipótesis y los objetivos.</p>	<p>Explorar bibliografía, realizar una discusión bibliográfica sobre la situación actual del patrimonio arquitectónico del país, sobre los documentos legales de declaración patrimonial inmueble que rigen en el país y sobre investigaciones que ya hayan estudiado sobre problemáticas asociadas al tema.</p>	<p>Reconocer una problemática al patrimonio inmueble de Santiago y la relevancia de la arquitectura en dicho problema. Desarrollar una tesis de pregrado en arquitectura en relación a los intereses de la suscrita, la relevancia que posea para la disciplina y la contingencia nacional.</p>	<p>Primarias: Legislación patrimonial nacional, estadísticas del CMN sobre patrimonio de Chile, investigaciones, artículos, sobre discursos patrimoniales de Chile. Secundarias: investigaciones, artículos, publicaciones sobre discursos patrimoniales en otros contextos, bibliografía sobre imaginarios sociales.</p>
<p>Pregunta de investigación: ¿Cuáles son las características del discurso estético-semiótico enunciado por el patrimonio arquitectónico de Santiago?</p> <p>Objetivos específicos alusivos a la pregunta:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Caracterizar el discurso estético-semiótico a través de una muestra seleccionada de casos de estudio. 2. Esbozar los efectos de ambos discursos en el futuro del imaginario social del patrimonio arquitectónico de Santiago. 	<p>Elaborar una base conceptual que permita comprender la naturaleza de los discursos estéticos-semióticos, su relación con los imaginarios y el patrimonio. Elaborar, una metodología de análisis semiótico que permita encontrar los signos del discurso presentes en una muestra seleccionada de casos de estudio. Definir los criterios que permitan seleccionar la muestra y elegir los casos de estudio a analizar. Elaborar un artículo que evidencie este avance y permita exponer en el Seminario Peirce 2016: Transversalidad del Pensamiento, al cual se me ha invitado a participar.</p>	<p>Identificar con claridad los signos arquitectónicos que más se reiteran en el patrimonio inmueble de Chile y que constituyen el discurso estético-semiótico del imaginario patrimonial de Chile. Reconocer los momentos históricos de cada signo para así definir una posible trayectoria.</p> <p>Exponer los avances teóricos de la tesis en el “Seminario Peirce 2016: Transversalidad del pensamiento”.</p>	<p>Primarias: Investigaciones, artículos y otros sobre base teórica. Estadísticas del CMN sobre patrimonio de Chile, Fotografías de los casos de estudio. Decretos de protección de casos de estudio. Secundarias: investigaciones sobre imaginarios, discursos y patrimonio en otros contextos, modelos semióticos de AD y de análisis arquitectónico ya elaborados que puedan ser factibles de aplicar en la tesis, investigaciones, publicaciones y otros sobre historia de Chile y la arquitectura.</p>
<p>Preguntas de investigación:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. ¿Cómo es utilizado este discurso estético-semiótico para construir un imaginario que domine culturalmente a un grupo subalterno? 2. ¿Cómo se relaciona con el discurso histórico-político del imaginario identificado por Salim Rabí? <p>Objetivos específicos alusivos a las preguntas:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Identificar las características del discurso histórico-político específico de cada caso de estudio y su relación con la obra y los agentes hegemónicos que lo sostienen. 2. Identificar las influencias del contexto que incidan en las características de ambos discursos. 3. Esbozar los efectos de ambos discursos en el futuro del imaginario social del patrimonio arquitectónico de Santiago. 	<p>Caracterizar el discurso estético-semiótico de los casos de estudio específicos seleccionados para estos objetivos. Identificar los emisores del discurso histórico-político. A partir de la base teórica desarrollada para el punto anterior, elaborar método de análisis semiótico que permita encontrar los signos del discurso histórico-político enunciados por el agente hegemónico que declara la obra y que utiliza en función de protegerla como patrimonio, para así encontrar la relación entre este y el discurso estético-semiótico que la obra enuncia de manera autónoma a las intenciones del emisor. Identificar el contexto histórico, político, urbano, legislativo y teórico que enmarca los discursos anteriores, su relación con los participantes de los discursos y el mensaje que emiten.</p>	<p>Aproximarse a reconocer la naturaleza del discurso estético-semiótico, reconociendo sus complejidades e influencias externas.</p> <p>Aproximarse a identificar la manera en que el discurso estético-semiótico constituye un imaginario social del patrimonio de Santiago, es decir, cómo las obras de arquitectura declarada patrimonio en la región comunican los signos de este imaginario, de qué forma estos se relacionan con un discurso histórico-político y cómo pueden transmitirse, a pesar del evidente sesgo cultural y social que proponen.</p> <p>En sumatoria al análisis estadístico, concluir reconociendo una trayectoria del discurso estético-semiótico del imaginario.</p>	<p>Primarias: tesis doctoral de Salim Rabí, Investigaciones, publicaciones, artículos y otros sobre los determinados contextos de las acciones comunicativas, fotografías, planimetrías y otro tipo de imágenes sobre las obras seleccionadas, documentos legales de declaración y actas de las sesiones del Consejo de Monumentos Nacionales. Secundarias: discursos, investigaciones y biografías de los agentes hegemónicos, entrevistas a actores claves. Investigaciones, artículos y publicaciones sobre historia de Chile e historia de la arquitectura.</p>

Objetivo y tiempo estimado	Tareas	Resultados esperados	Tipos de fuentes
Finalización de la tesis.	Revisión editorial del documento final en forma y fondo. Impresión y empaste de la tesis. Elaboración de la presentación.	Terminar con un producto de investigación de alta calidad, que no posea errores de forma y fondo, que sea de agradable lectura y de fácil comprensión. Comunicar a la comisión de forma óptima el proceso de tesis, los aportes, limitaciones, y conclusiones de la investigación.	Primarias: Referentes gráficos de investigaciones de análisis semióticos de imágenes.

Figura 21. Etapas y fuentes de investigación. Elaboración propia.

Nombre de la etapa	Mes	Abr	May	Jun	Ago	Sept	Oct	Nov	Dic	En	Feb	Mar
Fase 1: Problemática y planteamiento		■	■	■	■							
Fase 2: Desarrollo teórico			■	■	■	■	■	■	■			
Fase 3: Metodología y elección de casos					■	■	■	■	■	■		
Fase 4: Análisis semiótico					■	■	■	■	■	■		
Fase 5: Conclusiones y finalización										■	■	

Figura 22. Carta Gantt del proyecto de investigación. Elaboración propia.

Por lo tanto, los casos de estudio se elegirán a partir de los siguientes puntos:

A. Tipo de bien cultural y ubicación: Como ya se ha evidenciado en la problemática, en la Región Metropolitana, zona donde se ha identificado el fenómeno, el repertorio de bienes inmuebles de Chile son en su mayoría Monumentos Históricos Inmuebles (MHI), por lo que la investigación se centrará en esta categoría. Para el análisis descriptivo estadístico, si bien requiere una caracterización en base a una muestra representativa, no todos los MHI son obras arquitectónicas o semiarquitectónicas³⁸. Por lo tanto, se han excluido bienes inmuebles como murales, por ser elementos pictóricos, y el telescopio del Observatorio Astrofísico. Además, se han descartado MHI demolidos o desafectados hasta la fecha de la Nómina³⁹, por ser elementos que ya no operan en el discurso estético-semiótico actualmente, como también aquellos bienes de los cuales no fue posible encontrar la información necesaria para el análisis⁴⁰.

Para el caso del análisis exploratorio-explicativo, este no requiere analizar todos los casos, sino que se basará en una muestra seleccionada de los MHI de la Región Metropolitana sobre la cual se discutirán

problemáticas transversales en el discurso. Para obtener una muestra representativa, esta selección requiere basarse en otros criterios de elección que se explicitan más adelante.

B. Universo de casos: Debido a lo anteriormente expuesto, el análisis descriptivo se regirá a partir de un universo de 209 casos, del total de 240 Monumentos Históricos Inmuebles de Santiago determinados por las “Estadísticas de Monumentos Nacionales declarados por decreto” del Consejo de Monumentos Nacionales actualizada al 15 de marzo de 2016. Mientras tanto, durante el análisis exploratorio-explicativo se estudiarán tres casos que sean los más representativos del discurso estético-semiótico, esto según los criterios que se indican a continuación.

C. Relación aparente con el discurso histórico-político identificado por Salim Rabí: Siendo uno de los objetivos específicos el identificar la relación entre el discurso histórico-político y el discurso estético-semiótico del imaginario social del patrimonio, para el análisis exploratorio-explicativo se deberán escoger obras que, en una primera revisión, puedan simbolizar lo que Rabí identificó como “Iluminismo latinoamericano”, “Modernidad periférica” y “Post-nación”⁴¹.

Asimismo, esta variable es importante porque al ser el imaginario instituido, las condiciones políticas-legislativas son las más influyentes en la construcción del discurso estético-semiótico.

D. Variación estética: Si la hipótesis plantea que la arquitectura ha influido en la constitución de ese imaginario, la configuración de su objeto artístico (que es fijo) es otro factor importante en la elección de los casos. Por lo tanto, para el análisis exploratorio-explicativo se considerará una muestra representativa que sea heterogénea en cuanto a las características arquitectónicas de las obras, y que representen un punto de inflexión desde la perspectiva estética del discurso. Esto permitirá entender acciones comunicativas de orden estético-semiótico distintas, lo que no sucedería con obras que responden a composiciones arquitectónicas similares. Para cumplir lo anterior, la selección de casos de estudio se realizará en base a una revisión preliminar de la “Nómina de Monumentos Nacionales desde 1925 al 15 de marzo del 2016”.

E. Reflejo de un fenómeno mayor: El criterio de elección, además, deberá guiarse por una lectura total de las obras declaradas patrimonio y reconocer en todo el proceso puntos de inflexión que sean relevantes para problematizar la discusión en torno al discurso estético-semiótico. En ese sentido, el análisis exploratorio busca identificar, a partir de algunos ejemplos, problemáticas mayores en el discurso y que estén influyendo en el imaginario. Para lograr este cometido, la selección se guiará en una revisión preliminar de los decretos de las obras presentes en la “Nómina de Monumentos Nacionales desde 1925 al 15 de marzo del 2016”, donde se deberán identificar aspectos relevantes en cuanto a la complejidad del documento, los valores atribuidos a la obra, los emisores identificados en ella y otras variables que surjan del análisis previo.

F. Periodos a analizar: Lo anteriormente dicho se realizará considerando el periodo político-legislativo al que corresponde la declaración de la obra. Preliminarmente se han reconocido periodos históricos, determinados según las fluctuaciones de la historia política en Chile y a partir de la variación legislativa en torno al patrimonio, siendo estos:

a. Primer periodo 1925-1969: Este periodo corresponde a una primera instancia de

declaración, la que se enmarca bajo el DL 651. Termina en 1969 debido a que en 1970 comienza a regir la nueva ley. Incluye los periodos presidenciales radicales.

b. Segundo periodo 1970-1973: Esta es la primera fase de protección bajo la Ley de Monumentos Nacionales 17.288 de 1970. Termina en 1973 con el Golpe de Estado, donde se inicia una nueva fase de declaración que se distingue por consideraciones políticas.

c. Tercer periodo 1973-1990: Corresponde al proceso de declaración dado durante la dictadura cívico-militar, donde se reconoce una restricción de las instituciones públicas y un control exhaustivo de ellas.

³⁸ Para Norberg-Schulz, la arquitectura conforma “un <<medio>>” (Norberg-Schulz, 1967, pág. 71), es decir “un marco significativo para las actividades del hombre” (pág. 71). Esto no solo es construido por medio de edificios, sino también por elementos que el autor denomina como semiarquitectónicos, los que no define, pero ejemplifica como “carreteras, espacios libres y jardines” (Norberg-Schulz, 1967, pág. 71).

³⁹ La investigación se basa en la Nómina actualizada al 15 de marzo de 2016, ya que esta, al momento de iniciarse la investigación, era la nómina más reciente y, por lo tanto, ha guiado la totalidad de la investigación.

⁴⁰ Han quedado fuera del análisis de esta investigación los siguientes MHI por no ser elementos arquitectónicos o semiarquitectónicos, como plantea Norberg-Schulz, o bien porque han sido demolidos, desafectados o no se ha encontrado bibliografía al respecto: el Palacio de la ex Nunciatura Apostólica, la sede de la Universidad Mayor conocida como “El Claustro” y que en la nómina oficial se denomina como “Inmueble que fue parte del ex colegio del Sagrado Corazón de las Monjas Inglesas”, el Portal Edwards, un portón de la Plaza Patricio Mekis que no fue posible identificar a simple vista, las casas de San Ignacio de Quilicura, las casas patronales de la ex Hacienda Polpaico, la estación de ferrocarril de San José llamada El Romeral, el puente ferroviario El Jaboncillo, la estación de la misma localidad llamada San Gabriel, el puente el Melocotón, el sitio Hornos de Lonquén, la bodega sur de la maestranza San Eugenio, el tornamesa de máquinas del ferrocarril de la maestranza de San Bernardo, la biblioteca ubicada en el observatorio del Cerro San Cristóbal, y la estación de ferrocarril El Manzano. Es importante mencionar que se ha tomado la decisión de analizar fotos actuales de las obras que evidencien el estado contemporáneo del discurso estético-semiótico. Los motivos de ello se explican con detalle en el punto 3.5.1.

⁴¹ Como se mencionó con anterioridad, este último discurso es tratado con poca profundidad en la investigación de Salim Rabí. No obstante, luego de la entrevista realizada a él para esta investigación, ambos reconocemos que existe este discurso luego de hacer una revisión preliminar de las obras arquitectónicas que han sido recientemente declaradas patrimonio.

d. Cuarto periodo 1990-2016: Este periodo también se reconoce desde la perspectiva política, ya que corresponde a la época contemporánea post-dictadura. En términos legislativos y teóricos también existen diferencias, siendo el punto más destacable el proceso de formación actual del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, el que todavía está pendiente.

Estos periodos son importantes de identificar para efectos del análisis estadístico, ya que permitirán asociar los signos arquitectónicos a determinadas épocas, y reconocer, más tarde, una trayectoria y un posible futuro del discurso estético-semiótico. Para efectos del análisis exploratorio-explicativo, estas fases permitirán comprender el contexto macro al que se supedita la acción comunicativa específica del caso de estudio, lo que ayudará a orientar la búsqueda bibliográfica que permita caracterizar el escenario social, histórico, político, urbano, legislativo y teórico de cada muestra, además de identificar los participantes de la acción comunicativa y dirigir las conclusiones del análisis. También permitirá entender el matiz de los discursos estético-semióticos e histórico-políticos que adquieren cada caso de estudio por la época en la que se encuadran.

G. Acceso a la información: para el análisis semiótico, como se vio en el cuadro anterior, se requiere acceder a planimetrías y fotografías de los inmuebles que se someterán al método de análisis en ambas fases. En el caso de la segunda etapa, además, se requiere visitar las obras que se analizarán⁴², debido a que se basa en una metodología detallada de análisis. Por lo tanto, es de suma relevancia la disponibilidad de acceso a las obras y a la información asociada para los dos tipos de análisis que se deben realizar. A su vez, esto facilitará la gestión de la investigación en función de optimizar el tiempo destinado a su desarrollo. De no encontrarse disponible la información sobre la obra necesaria para el análisis, se descartará como caso de estudio.

H. Casos predefinidos: A pesar de no haber concretado el análisis descriptivo, se ha realizado una primera revisión a la “Nómina de Monumentos Nacionales desde 1925 al 15 de marzo del 2016” y a los decretos de declaración de cada una de las obras, lo que permite aventurar la siguiente preselección de casos:

1. Palacio La Moneda: Fue protegido bajo el gobierno de Gabriel González Videla, el año 1951. Es el primer inmueble que se declaró en Santiago, evidenciando *a priori* el interés del Estado por garantizar la preservación de un determinado tipo de inmueble, ya sea por criterios políticos o estéticos. A su vez, denota los modos de declaración del Consejo de Monumentos Nacionales del primer periodo predefinido. Además, posee una declaratoria adicional realizada con posterioridad el 2013 para determinar sus límites, reforzando la vigencia de la obra para el discurso estético-semiótico. Por lo tanto, se evidencia a primera vista una influencia importante de este edificio en la trayectoria del discurso estético-semiótico, y un interés transversal en él desde los agentes hegemónicos del Estado.

2. Palacio Alhambra: Protegido legalmente durante el gobierno de Salvador Allende en 1973, es representativo del segundo periodo. Estéticamente no denota ninguna fluctuación en el discurso, sino que evidencia una continuidad en la tendencia predefinida –declaratoria de edificios historicistas–, pese a las diferencias ideológicas que pudiese tener con periodos políticos anteriores. Desde el punto de vista de la declaratoria, es el primer caso en la Región Metropolitana que exhibe en el documento legal los valores que justifican la protección del inmueble.

3. Biblioteca Nacional: Declarado en 1976, es característico del tercer periodo. Este inmueble evidencia que el Consejo de Monumentos continúa trabajando incesantemente, pese al Golpe de Estado. Es demostración, además, de las arbitrariedades e intenciones explícitas del Consejo frente a la estética de las obras declaradas patrimonio, al proteger solo la sección más antigua del inmueble y dejando de lado el Archivo Nacional. Este último se declara en 1991 durante la presidencia de Aylwin. En consecuencia, al igual que el Palacio de la Alhambra y el Palacio de La Moneda, se denota una continuidad estética, pese a diferencias ideológicas.

4. Monasterio Benedictino: Se declara en 1981, siendo que la obra se habría finalizado en 1980. También es ejemplar del tercer periodo de la declaratoria y se destaca porque estéticamente no tiene precedentes, al ser el primer edificio mo-

dero (racionalista) que se declara en Chile. Esto último es llamativo, ya que es contrario al interés aparente que las hegemonías de la dictadura tenían por obras de estilos historicistas, siguiendo las afirmaciones de Márquez, Rozas & Arriagada.

5. Estadio Víctor Jara: Representativo del cuarto periodo, este inmueble fue protegido el año 2009. Se pone en valor en función de su trayectoria histórica hasta el año 2005, dejando atrás prejuicios en relación a la “antigüedad” de las obras. Lo mismo podría inferirse sobre la declaratoria del Monasterio. Asimismo, es reflejo de un estado contemporáneo del discurso estético-semiótico, donde se evidencia una apertura a obras relacionadas con derechos humanos.

6. Teatro Huemul: También es un ejemplar del cuarto periodo. De toda la lista, es el inmueble más reciente en su declaración⁴³. Demuestra un estado contemporáneo en los documentos legales, al ser el más complejo de toda la nómina, puesto que se detalla con alta especificidad los valores a proteger del inmueble. En ese sentido, es el más explícito de la lista en las intenciones del emisor. Desde el punto de vista estético no refleja variaciones a la tendencia historicista en el patrimonio, evidenciando por ello, que este paradigma persiste en la actualidad.

I. Reajuste: Una vez obtenidos resultados importantes en el análisis descriptivo, se volverán a revisar los casos preseleccionados y se elegirán aquellos ejemplares que permitan discutir ciertas observaciones preliminares. De esta forma se cumplirá con el criterio de que estos ejemplos sean reflejo de un fenómeno mayor. Además, permitirá escoger casos de estudio en un plazo corto sin depender del finiquito del análisis, permitiendo contar con un tiempo prudente para el óptimo desarrollo del análisis exploratorio.

3.5. Variables y técnicas de análisis

En este subcapítulo se expondrán las variables, técnicas y criterios que guiarán el posterior análisis a desarrollar en el capítulo IV. La idea de ello es transparentar los procesos por los cuales se obtendrán los resultados, entendiendo que dicho procedimiento no se expondrá por completo en el análisis, sino que se priorizará evidenciar los resultados para efectos de mejorar la lectura total del documento.

Para comprender las técnicas de investigación seleccionadas, los análisis se basarán en el planteamiento de Elisabeth Walther y Teun Van Dijk, ya que como quedó en evidencia en 2.5. “Resumen del marco teórico y conclusiones preliminares: de la ficción a la ilusión del discurso estético-semiótico”, se podrá caracterizar el discurso estético-semiótico si se reconocen en los signos de las obras de arquitectura patrimoniales su repetibilidad, sostenibilidad y versatilidad. Por medio de esto se cumplirá con el primer objeto específico de investigación. Estos, además, en conjugación con la verosimilitud, estabilidad, legibilidad y validez de los discursos, permitirán lograr cumplir con los objetivos específicos restantes, ya que indicarán si el imaginario se ha construido en base a arbitrariedades y objetivos de dominación cultural, si en dicha construcción el discurso estético-semiótico tiene un rol activo o solo apoya un discurso histórico-político, y la forma en que este imaginario se sostiene a pesar de todo lo anterior.

Lo anteriormente expuesto sugiere, por lo tanto, que las técnicas de investigación deberán seguir una metodología basada principalmente en el análisis crítico del discurso, bajo lo expuesto en el punto 2.3.3. “Métodos de control del discurso”, como también en técnicas de análisis semiótico. Todo lo anterior se guiará en la base teórica ya expuesta en el Capítulo II.

Ahora bien, desde el punto de vista de la semiótica, se requiere realizar algunos ajustes previos, ya que aunque Peirce predetermina nueve tipos de signos, no necesariamente guía la aplicación de un análisis semiótico; no es una metodología en sí misma. De momento, estos signos son muy generales para guiar una propuesta de análisis en base a variables estandarizadas. En ese sentido, la teoría base de Peirce solo ayudó a predefinir la naturaleza de los signos posibles de encontrar en el discurso estético-semiótico, denominados como símbolos en 2.4.3, pero no estipula en detalle las variables que permitirán caracterizar

⁴² Para Norberg-Schulz, que es uno de los autores principales que dirige la metodología de la investigación, la “teoría no debería ser un sustitutivo de la experiencia directa de la arquitectura” (1967, pág. 56), la que entrega información importante sobre el objeto estético y artístico de la obra; ni tampoco busca “competir con la percepción” (1967, pág. 56). Por lo tanto, el análisis, aunque pueda realizarse por medio de fotografías y otros medios audiovisuales, requiere visitar al menos una vez cada obra que se seleccionará.

⁴³ Según la “Nómina de Monumentos Nacionales desde 1925 al 15 de marzo del 2016” del Consejo de Monumentos Nacionales.

el objeto de estos signos. Al ser una teoría que no se restringe a ninguna disciplina, tiende a conceptualizar en base a premisas generales, las que luego deben ser ajustadas para la aplicación que se requiere.

La bibliografía disponible como “semiótica de la arquitectura” habitualmente solo explica esta teoría de base sin dar una pauta metodológica factible de aplicar en la presente investigación. Entre los estudios sobre semiótica de la arquitectura que proponen una metodología y que se ajustan a la revisión teórica realizada hasta el momento, se encuentra la obra de Christian Norberg-Schulz “Intenciones en arquitectura” (1967), cuyo planteamiento, probablemente por su formación de arquitecto, se aproxima al tipo de análisis que se realizan habitualmente en los talleres de arquitectura. Esto indica que la semiótica ha sido parte importante de nuestra formación profesional, pero que no la hemos conocido de esa forma ni la hemos abarcado intencionalmente. Por este mismo motivo, el planteamiento de Norberg-Schulz ha resultado ser más cercano a mi formación profesional, favoreciendo a la presente investigación en la aplicación de la teoría semiótica requerida. Por último, aunque la semiótica arquitectónica no difiera en demasía de un análisis arquitectónico tradicional, entrega un marco metodológico riguroso y un conjunto de variables estandarizadas posibles de relacionar, además de permitir problematizar sobre el tema de investigación.

La metodología de Norberg-Schulz se cimienta en los “Fundamentos de la teoría de los signos” de Charles Morris, quien a su vez creó su teoría basándose en los planteamientos de semiótica de Peirce. El autor explica que “la totalidad arquitectónica ha de llevarse a cabo por medio de tres dimensiones básicas: el *Cometido*, la *Forma* y la *Técnica*” (1967, pág. 68). Para identificar estos aspectos se debe seguir el análisis sobre semántica, sintaxis y pragmática del signo planteada por Morris. En ese sentido no basta con tener un conjunto de variables estandarizadas, ya que esto no indicará la manera de encontrarlas para su posterior interpretación e interrelación. Morris, en ese sentido, aporta las técnicas de investigación semióticas que se utilizarán para definir estos signos en ambos análisis.

La semántica de la obra es un concepto que permite enfocar el análisis del *Cometido*, *Forma* y *Técnica* en “la relación de los signos [...] con los objetos que pueden denotar o que, de hecho, denotan” (Morris C.,

1994, pág. 55). Habitualmente esto se conoce como la “denotación” del signo, es decir, lo que significa de forma general sin importar el contexto de enunciación. La sintaxis se refiere a la manera en que los signos se articulan, más allá de su relación “con los objetos o los intérpretes” (Morris C., 1994, pág. 43). Esto permite entender cómo se constituye la semántica del *Cometido*, la *Forma* y la *Técnica*. Asimismo, cada una de estas dimensiones tiene una pragmática, es decir, indica “la relación de los signos con sus usuarios” (Morris C., 1994, pág. 67), aludiendo a las interpretaciones connotadas que se puedan realizar del signo, a partir de “los fenómenos psicológicos, biológicos y sociológicos que se presentan en el funcionamiento de los signos” (Morris C., 1994, pág. 68). Las tres dimensiones, como se prevé, definirán los signos del objeto artístico del discurso estético-semiótico, puesto que apuntan a establecer la composición de la obra. También, desde el punto de vista pragmático, definirán objetos estéticos generalizados según la situación cultural de cada época. Estas técnicas no solamente permitirán entender el *intentio operis*, sino que por medio de la semántica, sintaxis y pragmática también se podrá definir el *intentio auctoris* que se requiere para la fase del análisis exploratorio-explicativo. En dicha instancia, esta técnica de investigación se complementará con lo visto sobre los métodos de control del discurso.

Las variables a estudiar serán definidas en detalle para cada análisis (descriptivo o exploratorio), entendiéndose que cada uno posee enfoques y, en consecuencia, variables que podrían ser distintas. Pero a grandes rasgos, los signos que establece Norberg-Schulz en su obra se definen de la siguiente forma: la dimensión del *cometido* comprende “los objetos que pueden influir en la solución arquitectónica” (Norberg-Schulz, 1967, pág. 68). Estos tienen especial relevancia para la obra, si se entiende que “el propósito de la arquitectura no sólo consiste en proporcionar una protección física, sino también en ofrecer un marco para las acciones y las estructuras sociales, o en representar una cultura” (Norberg-Schulz, 1967, pág. 68). Por ello, Norberg-Schulz propone dos tipos de *cometidos* que al menos resolvería la arquitectura: “los aspectos físicos y simbólicos del entorno” (Norberg-Schulz, 1967, pág. 68). El control físico es la primera variable que ayuda a comprender los aspectos físicos de la obra y se en-

tiende como “la organización interna del edificio y su solución técnica” (Norberg-Schulz, 1967, pág. 74), por lo que hace alusión a una consideración sintáctica del cometido de la obra. El marco funcional también busca comprender la sintaxis del Comedido, ya que define la relación entre “las acciones que se llevan a cabo” en un edificio (Norberg-Schulz, 1967, pág. 74). A su vez, el marco funcional también determina la función primaria⁴⁴ del edificio, por lo que tiene una carga semántica. La combinación del control físico y el marco funcional describe el programa del edificio y su concatenación esquemática. Por último, los aspectos sociales del edificio determinan la situación pragmática del Comedido. Para ello, Norberg-Schulz establece el término “medio social”, el que define el contexto que influye en la interpretación del Comedido del edificio. También establece el concepto de simbolización cultural, el que explica la manera en que “la arquitectura puede simbolizar objetos culturales” (Norberg-Schulz, 1967, pág. 79). Este último punto puede considerarse alusivo al concepto de función secundaria sostenido por Umberto Eco, es decir a las “connotaciones simbólicas” de las obras de arquitectura (Eco, 1986, pág. 268).

La dimensión de la forma es mucho más sintáctica, ya que define la manera en que se resuelve el cometido indicando “elementos y relaciones” (Norberg-Schulz, 1967, pág. 86), aunque comprende también una semántica y una pragmática, ya que un signo puede tener por objeto una forma, como lo es un ícono, mientras que su interpretación dependerá de las competencias del receptor y del contexto en que se lleva a cabo la comunicación. Para Norberg-Schulz existen tres tipos de elementos que determinan la forma: el elemento-masa, el elemento-superficie y el elemento-espacio. El elemento-masa define el volumen, este a su vez se articula de elementos-superficie o planos geométricos, y en conjunto definen un elemento-espacio, articulando así una semántica formal de la obra de arquitectura. Su sintaxis se define por las relaciones, entendidas estas como “un modo lícito de distribuir elementos” (Norberg-Schulz, 1967, pág. 90). Estas pueden ser de proximidad, cerramiento, interpenetración, fusión, división, sucesión, continuidad, “similaridad”, disparidad, repetición, contraste, predominancia, centralización, “axialidad” y paralelismo. La articulación de estas relaciones crea estructuras formales o “un conjunto de elementos

ordenados” (Norberg-Schulz, 1967, pág. 95), existiendo del tipo grupo, racimo o hilera. Por último, el estilo, define la dimensión pragmática de la forma y se refiere a “las propiedades formales comunes a un conjunto de obras” (Norberg-Schulz, 1967, pág. 100), es decir, cómo todo lo anterior articula una tipología arquitectónica, por lo que tiene una relación directa con el marco funcional.

La dimensión de la técnica tiene por objetivo “analizar el papel de la construcción en la totalidad arquitectónica” (Norberg-Schulz, 1967, pág. 104), definiendo para ello dos tipos de sistemas, uno masivo y otro de esqueleto. El primero está referido a un conjunto que se compone “de elementos que son simultáneamente soporte y cerramiento [...] masas isotrópicas que pueden construirse mediante la adición de elementos subordinados [...], como moldeados en masa monolítica” (Norberg-Schulz, 1967, pág. 105). Por su parte, los sistemas de esqueleto se determinan “mediante la distinción entre elementos de soporte y cerramiento [...]. Consta, por lo tanto, de partes primarias y secundarias, y tiene intrínsecamente una estructura de superficie mucho más rica que el sistema masivo” (Norberg-Schulz, 1967, pág. 106). La dimensión técnica, en consecuencia, solo posee una dimensión semántica, puesto que su sintaxis y pragmática se define a partir del Comedido y la Forma.

Finalmente, cada uno de estos elementos que determinan las tres dimensiones de la arquitectura, según la visión de Norberg-Schulz, componen un repertorio de signos ícono, índice o símbolo que ayudarán a entender la manera en que se constituyen las obras de arquitectura. Al ser variables estandarizadas, permitirán analizar de forma transversal todas las obras, independientemente de la data del inmueble y sus características.

3.5.1. Análisis descriptivo

El objetivo de este análisis es describir y caracterizar al discurso estético-semiótico, tarea establecida como el primer objetivo específico de investigación. Para ello se analizarán los símbolos que componen el objeto artístico de las obras de arquitectura declaradas patrimonio de Santiago. La técnica de investigación que se utilizará es la estadística, elección que se rige

⁴⁴ La función primaria es un concepto acuñado por Umberto Eco. Ya ha sido definido con anterioridad en el punto 2.3.4., pero en resumen se refiere al programa denotado por la obra, más allá de cualquier interpretación simbólica.

a partir de cómo los signos comunican y van construyendo el imaginario como unidad básica. Según el planteamiento de Walther esto se rige por las reglas de repetibilidad, donde al usar reiteradamente un signo lo internalizamos en nuestros actos de comunicación; de sostenibilidad, es decir que dicha reiteración se mantenga en el tiempo; y de versatilidad, es decir, la posibilidad de que un signo sea utilizado en reemplazo de otro, pero para efectos de comunicar lo mismo. Por lo tanto, se identificará la repetición o, en otras palabras, los signos que más se reiteren por cada una de las variables a proponer, ya sea de forma transversal en todo el periodo de análisis o por intervalos según épocas a estimar. La repetición, como técnica estadística, permite analizar la reiteración de conceptos, siendo compatible con la estructura cualitativa de esta investigación. También se analizará la media o promedio, lo que permitirá comprender variables asociadas a la data de las obras.

Las variables o signos a analizar de las obras se registrarán por el Cometido, Forma y Técnica planteados por Christian Norberg-Schulz. De ellos, solo se estudiarán los signos que se observan urbanamente de los edificios, por ser estos los primeros signos que reconocemos de la obra al entrar en contacto con ella, siguiendo la estructura de Juan Omar Cofré⁴⁵. Esto además se explica porque no todos los inmuebles patrimoniales son de acceso público, por lo tanto, no siempre su composición interior es indicativa de un discurso estético-semiótico, sino que, probablemente, de una acción comunicativa particular.

Desde el punto de vista de los *intentios* estipulados por Umberto Eco⁴⁶, se analizará el *intentio operis*, es decir, lo que la obra comunica con independencia de las intenciones del autor y del lector. Por lo tanto, no se busca entender la recepción de la obra en el momento de declaratoria, sino la composición de ella en su estado contemporáneo. En ese sentido, al basarse en el objeto artístico es probable que parte de los signos que componen arquitectónicamente a la obra hayan sufrido alteración en el tiempo⁴⁷, pese a que el hecho de declararlas patrimonio busque conservar sus características tangibles e intangibles. La postura que se tomará para efectos de llevar a cabo la investigación en el tiempo estimado y bajo la bibliografía disponible de las obras, es que el discurso estético-semiótico también muta en el tiempo, ya sea de forma intencional –como es el caso de un

trabajo de conservación o por el propósito de generar un perjuicio a la obra– o por motivos naturales –por efectos de la oxidación, la polución, etcétera–. Si bien esto se considerará para la investigación como una variable desfavorable que puede alterar los resultados esperados, es una característica innata del discurso estético-semiótico. Entonces, los signos de la forma y la técnica serán analizados según las fotografías disponibles de las obras en su estado actual, esperando que dichas variables se mantengan en el tiempo. De aquellas obras que hayan sufrido transformaciones importantes que hayan alterado la imagen que tenían al momento de su declaratoria, se dejará evidencia en el análisis, de tal modo que el lector de la investigación tenga pleno conocimiento sobre esto al momento de juzgar los resultados que se obtengan. Por lo tanto, si bien no siempre se podrá reconocer el estado original de las obras al momento de su declaratoria, de todas maneras se considerará como representativa de una época de declaración, entendiendo que si bien su objeto artístico puede mutar en el tiempo, esta obra fue seleccionada en una época y, por lo tanto, representa el discurso estético-semiótico particular de un momento de la historia de las declaratorias de Santiago.

En cambio el cometido, por ser uno de los signos que con mayor facilidad pueden mutar al definir la función de la obra, es importante registrarlo según tres tiempos definidos: uno original antes de la declaratoria, uno al momento de la declaratoria y otro contemporáneo. Esto, por lo tanto, establecerá parte de la versatilidad de los signos, es decir, la capacidad de dicha obra de comunicar funciones distintas, las que sin duda afectan al *leigen* del imaginario social. Pero, como ha de saberse, existen dos funciones en el cometido, una primaria, que es efectivamente el aspecto semántico de la obra, como también una secundaria, que es más bien el aspecto pragmático. Y como la versatilidad es una variable que requiere interrelacionar lo comunicado por el signo –el objeto– con la forma que comunica –el medio–, entonces esta variable también sugiere revisar la función secundaria, llamada por Norberg-Schulz como medio social o, en palabras más coloquiales, lo que simboliza la obra. Esto se vincula a los símbolos del objeto estético asociados al valor histórico, estético y social de las obras. Pese a ser signos que emergen de forma individual, ya ha sido identificado el discurso histó-

rico-político relacionado con la historia del Estado de Chile o la clase política en Chile, lo que permitirá guiar la interpretación de estos simbolismos. Como forma de comprobación, esto se apoyará también en bibliografía asociada a la historia de Chile⁴⁸ y de la arquitectura del país.

Además, tanto el DL 651 de 1925, como la actual ley 17.228, consideran la antigüedad de la obra como un elemento importante para definir su valor. Este símbolo, aunque parte del objeto estético, se basa en un repertorio de íconos que pertenecen a las características del objeto artístico de la obra factibles de rastrear⁴⁹. Es también un símbolo intermedio entre el valor histórico de la obra y su valor artístico. En consecuencia, su definición dependerá tanto de la clarificación de la función primaria del inmueble, como de su forma, según las variables a establecer.

Por último, identificar las variables asociadas a la versatilidad permitirán caracterizar con mayor precisión el discurso estético-semiótico, como también dar los lineamientos de selección de los casos de estudio predefinidos para el análisis exploratorio-explicativo.

Por consiguiente, este análisis se realizará a partir de los siguientes pasos metodológicos y variables (Figura 23):

1. Aspectos preliminares: Fase introductoria que presenta a los casos de estudio, la que permitirá hacer una caracterización general antes de iniciar el análisis de los símbolos. También permitirá realizar el análisis por intervalos, de forma transversal, como también interrelacionar variables. Se identificarán los siguientes parámetros:

1.1. Nombre de la obra: Esto según se denominan en la Nómina.

1.2. Fecha de construcción: Este parámetro habitualmente es posible de encontrar en los decretos. En caso contrario, se definirá a partir de bibliografía asociada a la obra y a la historia de la arquitectura. De no encontrarse en el tiempo destinado a la investigación, se definirá como “desconocida”. En el caso de que la obra cuente con más de una fecha de construcción, se utilizará como variable de análisis la fecha original de la obra, ya que esto indica aproximadamente desde cuándo dicha obra existe o se tiene conocimiento de ella y, por lo tanto, desde cuándo ha

impactado en el imaginario social. También se estimará una segunda fecha de datación asociada a la última modificación, gravitante para caracterizar la apariencia actual de la obra.

1.3. Localización: Se identificará la comuna a la que pertenece la obra según lo establecido en la Nómina. Esto permitirá encontrar variables de ubicación que caractericen el discurso estético-semiótico.

1.4. Autor de la obra: Si bien no se ha identificado el arquitecto de todos los monumentos históricos inmuebles de Santiago, al observar preliminarmente los decretos se evidencia que reiteradamente se enuncia el autor de la obra. Desde el punto de vista del valor arquitectónico esto podría ser indicativo de un símbolo del objeto artístico de la obra que podría intervenir en la construcción del discurso estético-semiótico. Asimismo, podría dirigir los criterios de elección de los casos predefinidos en 3.4.

⁴⁵ Estructura discutida en el punto 2.4.3. “Clasificación preliminar de los signos del discurso estético-semiótico: diferencia entre lo comunicado por la obra (objeto artístico) y lo aportado por la subjetividad del receptor (objeto estético)”.

⁴⁶ Discutido en el punto 2.4.1. “Estética, semiótica y su relación con el patrimonio”.

⁴⁷ Juan Omar Cofré al referirse al primer estrato de la estructura ontológica-fenomenológica de la obra de arte como “fijo”, se refiere a lo comunicado por la obra en independencia de las interpretaciones del lector. No obstante, esto no quiere decir que el objeto artístico no varíe, ya que la composición de la obra puede sufrir alteraciones intencionales o por motivos de oxidación natural.

⁴⁸ Existen muchas posturas sobre cómo definir conceptualmente las épocas que definen la historia de Chile. La presente investigación, debido a que busca reconocer un imaginario oficial del patrimonio de Santiago elaborado por el Estado, se basará en el planteamiento definido en las bases curriculares del Ministerio de Educación (2015) y la cronología determinada en el sitio web de la Universidad de Chile “Fuentes documentales y bibliográficas para el estudio de la Historia de Chile”. Entonces se establecen las siguientes épocas: Precolombino (hasta la fundación de Santiago en 1541), Colonia (1541-1810), Independencia (1810-1823), “Ensayos Constitucionales” (1823-1830), República Conservadora (1831-1861), República Liberal (1861-1891), República Parlamentaria (1891-1925), República Presidencial (1925-1973), Dictadura Militar (1973-1990), República actual (1990-presente).

⁴⁹ Como se discutió en 2.4.3., un signo es realmente “un repertorio de signos” (Walther, 1994, pág. 60), ya que para poder interpretarlo, utilizamos un conjunto de signos que nos dicen su significado según el contexto de interpretación, el conocimiento que tenemos de ese signo y nuestro propio repertorio.

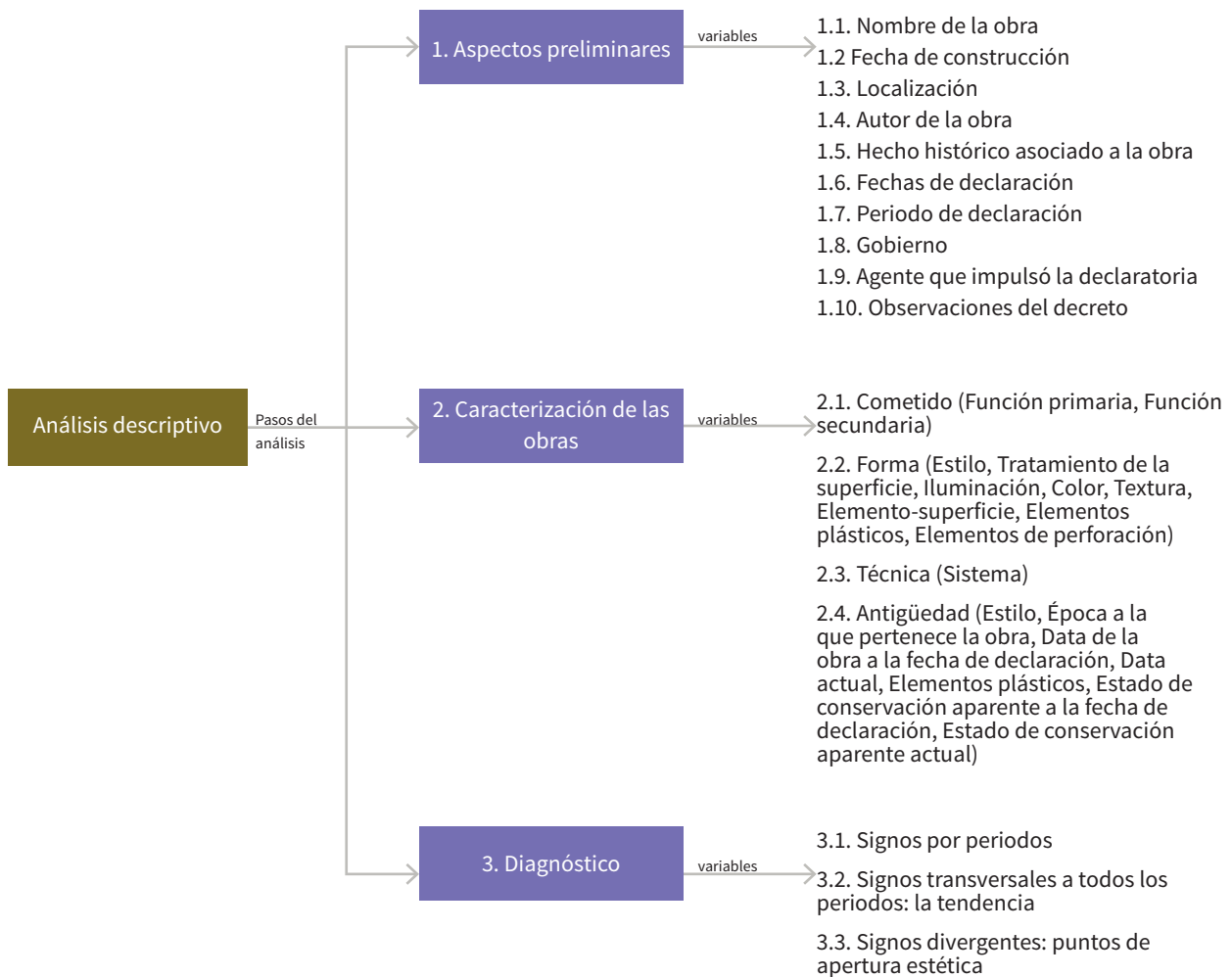


Figura 23. Resumen de pasos y variables del análisis descriptivo. Elaboración propia.

1.5. Hecho histórico asociado a la obra: Este parámetro habitualmente se evidencia en los decretos. Al igual que la variable anterior, permitirá clasificar la obra según la época a la que representa. De no encontrarse en estos documentos legales, se basará en bibliografía asociada a la obra y a la historia de la arquitectura de Chile. De no encontrarse en el tiempo destinado a la investigación, se definirá como “desconocido”.

1.6. Fechas de declaración: al revisar preliminarmente la Nómina y los decretos, se ha observado más de una fecha de declaración por obra en reiterados casos. Esto es importante para definir la sostenibilidad de los signos, por lo que se identificarán todas las fechas en el análisis.

1.7. Periodo de declaración: Pese a lo anterior, este parámetro predefinido en el punto 3.4. se regirá por la primera fecha de declaratoria, al ser la primera instancia en que la obra se pone en valor.

1.8. Gobierno: Para precisar un tiempo político que permita luego detallar las conclusiones, se establecerá el gobierno bajo el cual se realizó la primera declaratoria de la obra, guiándose por el decreto legal de protección de la misma.

1.9. Agente que impulsó de la declaratoria: En la revisión preliminar de los decretos se observó en reiteradas ocasiones que se enuncia el grupo o personalidad que propuso la declaratoria de la obra. Aunque no esté presente en todos los documentos, identificar esto permitirá realizar algunas observaciones previas que podrían guiar la definición de los casos de estudio en el análisis exploratorio según la lista preliminar determinada en 3.4.

1.10. Observaciones del decreto: Debido a que el análisis descriptivo también se basa en la revisión de los decretos para identificar datos de la obra (como fecha de construcción, gobierno en

el que se declaró, etcétera), se prevé que surgirán al momento del análisis otras observaciones que podrían ser importantes de realizar en función de la problematización del tema de investigación. Estas serán tomadas en consideración para las interpretaciones a realizar en las conclusiones, como también para la selección de los casos del análisis exploratorio-explicativo.

2. Caracterización de las obras:

2.1. Cometido

2.1.1. Función primaria: Concepto alusivo al Marco Funcional –siguiendo el planteamiento de Norberg-Schulz–. Acuñado por Umberto Eco en “La estructura ausente” y definido con anterioridad en 2.3.4. “Dificultades para la investigación del enfoque lingüístico-psicológico de la teoría del discurso”, se refiere a “lo que permite el uso de la arquitectura” (Eco, 1986, pág. 256). En ese sentido se identificará el destino de uso de la obra, ya sea cultural, religioso, educacional, etcétera. Este varía en el tiempo por lo que se definirá en tres momentos distintos de la obra: el original otorgado al momento de su creación, el programa al momento de declararla y el programa contemporáneo. Esto ayudará a comprender la versatilidad del signo. Los conceptos asociados a este parámetro se establecerán en la medida que el análisis avance, entendiendo que no tiene objeto predefinirlos, ya que podrían variar según las apreciaciones que surjan en el momento. Estos parámetros se basarán en lo aprendido formalmente durante la carrera en los ramos de teoría, historia y taller de arquitectura, apoyándose en bibliografía asociada a cada obra, en las apreciaciones de Carlos Martí Arís establecidas en “Las variaciones de la identidad: Ensayo sobre el tipo en arquitectura” (1993) y de Nikolaus Pevsner en su obra “Historia de las tipologías arquitectónicas” (1976).

2.1.2. Función secundaria: Concepto acuñado por Eco y referido a la “simbolización cultural” de Norberg-Schulz. Su definición busca entender el valor histórico de la obra, al permitir definir el “objeto cultural” que simboliza (Norberg-Schulz, 1967). Como se mencionó anteriormente, se definirá según tres momentos de la obra: original, al momento de declaración y actual. Asimismo, se estableció que esta variable se registrará a partir

del discurso histórico-político que representa el inmueble, por lo tanto, se identificará el valor histórico de la obra según la época a la que pertenece la obra, estableciéndose a partir de su fecha de construcción y hecho histórico al que se asocia.

2.2. Forma:

2.2.1. Estilo: Para Norberg-Schulz el estilo es semejante a la tipología de la obra, ya que define “las propiedades formales comunes a un conjunto de obras” (1967, pág. 100). Este concepto permitirá comprender la forma haciendo un análisis rápido de las fotografías, optimizando el tiempo destinado a la investigación⁵⁰. Para definir este parámetro, se utilizará el mismo criterio establecido en la función primaria. Los conceptos se delimitarán según el avance y las interpretaciones que surjan del análisis, además se guiará por lo aprendido durante la carrera en los ramos de teoría, historia y taller de arquitectura, como también en bibliografía asociada a cada obra, en las apreciaciones de Carlos Martí Arís establecidas en “Las variaciones de la identidad: Ensayo sobre el tipo en arquitectura” (1993) y de Nikolaus Pevsner en su obra “Historia de las tipologías arquitectónicas” (1976).

2.2.2. Tratamiento de la superficie: Para complementar el análisis del estilo de la forma, se identificarán aspectos perceptuales de los edificios. Norberg-Schulz establece que “el tratamiento de las superficies determina el carácter del elemento-masa” (Norberg-Schulz, 1967, pág. 88). Por lo tanto, no solamente es importante la geometría del cuerpo, lo que determinará un volumen, sino sus particularidades según los siguientes parámetros⁵¹:

2.2.2.1. Iluminación, color, textura: Para Norberg-Schulz, el “tratamiento de las superficies determina el grado de <<masividad>>”

⁵⁰ En 3.5. “Variables y técnicas de análisis”, se establecieron parámetros detallados de cómo analizar la Forma. Esto no es necesario de identificar en esta etapa, sino que es suficiente reconociendo el estilo de la obra. No obstante, en el análisis exploratorio-explicativo sí se necesitará caracterizar con más precisión, debido a que se busca analizar de forma detallada el *intentio operis* de las obras, para reconocer una correlación con el *intentio auctoris*.

⁵¹ Para esta variable, el autor también define las variables de tratamiento de las “esquinas” y “aberturas”, las que no son necesarias de analizar si el estilo deja en claro la configuración formal general de la obra.

(Norberg-Schulz, 1967, pág. 90), ya que: “Determinada textura [...] puede difuminar la masa, mientras que otra puede acentuar su concentración” (Norberg-Schulz, 1967, págs. 87, 88), ya que dependiendo de su uso podrá dividir perceptualmente un cuerpo (por el uso de texturas contrastantes), como también definir un cuerpo único, cuando esta textura es única y además se contrasta con los edificios del entorno. Lo mismo ocurre con la iluminación y el color.

2.2.3. Elemento-superficie: También se comprende como un análisis complementario para el estilo. Para Norberg-Schulz “la superficie también puede desempeñar un papel protagonista e independiente en la organización formal” (1967, pág. 89). En ese sentido es posible reconocer al menos una fachada principal en cada edificio, siendo frecuentemente aquella que indica el acceso. Por lo tanto, se estudiará la fachada principal de cada edificio, entendido este concepto como: “una superficie finita, <<sin espesor>>, pero quizá con cualidades de relieve” (Norberg-Schulz, 1967, pág. 89). Para Norberg-Schulz, este signo se definirá a partir de:

2.2.3.1. Elementos plásticos: Sin determinar exactamente el concepto, el autor ejemplifica esta variable a partir de “la pilastra, que suele presentarse contra un fondo neutro o secundario” (Norberg-Schulz, 1967, pág. 89). En consecuencia, los elementos plásticos son ornamentales y definen, en consecuencia, el estilo arquitectónico de la obra. Para efectos de esta investigación, se deberá entender el concepto de estilo arquitectónico como “la codificación” (De Fusco, 1981, pág. 39) del estilo artístico de la obra de arquitectura, pudiendo ser, por ejemplo: neogótica, racionalista, neobarroca, etcétera. Para determinar este aspecto, la investigación se guiará por la bibliografía de la obra y por los diccionarios de arte y estética.

2.2.3.2. Elementos de perforación: Parámetro que se refiere a “las puertas y ventanas, que también en la mayoría de los casos tienen el carácter de figura contra un fondo” (Norberg-Schulz, 1967, pág. 89). Por lo tanto, si la “abertura” ayuda a comprender el espesor del volumen, los “elementos de perforación” ayudarán a definir los llenos y vacíos de la forma.

2.3. Técnica:

2.3.1. Sistema: Como se ha mencionado anteriormente en el punto 3.5., se definirá si la obra corresponde a una estructura de masa o de esqueleto.

2.4. Antigüedad: Símbolo correspondiente al objeto estético resultado de la interpretación de la obra. Se reconoce que este signo se basa parcialmente en íconos del objeto artístico y en los valores artísticos e históricos de la obra, este último identificado en la función secundaria. Para caracterizarlo, se basará en los siguientes parámetros:

2.4.1. Estilo: Definido en el parámetro de forma, esta variable ayudará a comprender la antigüedad debido a que existen tipologías obsoletas (como el palacio o la casa patrimonial, por ejemplo).

2.4.2. Época a la que pertenece la obra: Definido en el parámetro de función secundaria, esta variable permitirá comprender la antigüedad en el caso de que la obra represente un tiempo histórico pasado remoto.

2.4.3. Data de la obra a la fecha de declaración: Aunque relacionado con el parámetro anterior, se considera relevante reconocer una tendencia a declarar obras de cierta data, más allá de la época a la que pertenezcan o a los hechos históricos a los que se asocia. Por lo tanto, se establecerá la edad de la obra al momento de declararla.

2.4.4. Actualización de la data de la obra: Para definir un estado actual de este parámetro del discurso estético-semiótico, se determinará la edad de la obra en la actualidad. Esto equipara temporalmente el parámetro en función de los otros signos que, como se mencionó, serán analizados a partir de su estado actual.

2.4.5. Elementos plásticos: Definido en el parámetro de elemento-superficie, esta variable permite entender la antigüedad debido al uso de estilos arquitectónicos de tiempos históricos remotos.

2.4.6. Estado de conservación aparente a la fecha de declaración: Este parámetro podría asociarse al tratamiento de la superficie. Como tal, más que la forma, define la antigüedad aparente de la obra. Debido a que esta fase de análisis se basa en lo que la obra comunica exteriormente, se apoyará en un parámetro básico: la obra se encontrará en buen estado de conservación si

las terminaciones y estructura aparenta desde fuera estar en óptimas condiciones; será regular si esto último se mantiene bien, no así sus terminaciones; y por último será malo, cuando tanto terminaciones como estructura presentan condiciones desfavorables. Esta variable está sujeta a disponibilidad del tiempo destinado a la investigación y al acceso a la información sobre esta condición. De no ser posible encontrar esta información en el tiempo destinado, se descartará de la investigación.

2.4.7. Actualización del estado de conservación aparente de la obra: Esta variable también se relaciona con la “antigüedad” de la obra, solo que busca reconocer el discurso estético-semiótico en su estado contemporáneo por los mismos motivos establecidos en 2.4.6. Las variables de apreciación de este parámetro son las mismas que las del punto anterior.

3. Diagnóstico: En esta fase se caracterizará el discurso estético-semiótico, y se definirá a partir de los signos transversales en cada uno de los puntos anteriores.

3.1. Signos por periodos: Se caracterizará el discurso de cada periodo histórico, establecidos en la letra F del punto 3.4., para luego realizar comparaciones.

3.2. Signos transversales a todos los periodos: la tendencia: Se identificarán los signos más recurrentes en todo el periodo analizado (1951-2016). Así se caracterizará el discurso estético-semiótico. La caracterización por periodos permitirá problematizar sobre este punto, lo que es relevante para los objetivos planteados en la investigación.

3.3. Signos divergentes: puntos de apertura estética. Se espera reconocer del análisis estadístico los signos que menos se hayan repetido en el análisis y que, en consecuencia, signifiquen un punto divergente de la tendencia. Esto podría indicar emergentes aperturas estéticas en el discurso estético-semiótico que son necesarias de atender para reconocer su posible trayectoria futura.

3.4. Conclusiones preliminares: una vez finalizado el diagnóstico se espera obtener resultados parciales que permitan problematizar sobre el discurso estético-semiótico y así continuar la segunda etapa de análisis.

El análisis se realizará basándose en las imágenes de las obras en su emplazamiento urbano obtenidas desde Google Maps, Google Earth, el sitio web del Consejo de Monumentos y otras fuentes de internet de uso libre. Las fotografías se seleccionarán prefiriendo aquellas que muestren la obra en escorzo en colores, sino solamente de su fachada principal. El método de análisis se basará en una matriz ingresada en Excel, sobre la cual se obtendrán las estadísticas de los signos con mayor reiteración y los puntos de apertura. Lo que se expondrá, finalmente, son los resultados del análisis (identificado como punto 3. “Diagnóstico”). Estos resultados serán expuestos en la tesis de forma sintética por medio de imágenes y gráficos estadísticos, para facilitar la lectura del análisis tanto al lector como para las conclusiones. El uso de esquemas ayudará a realizar conclusiones y a mostrar gráficamente los resultados.

3.5.2. Análisis exploratorio

La finalidad de este análisis es reconocer cómo ha sido utilizado el discurso estético-semiótico para construir un imaginario que domine culturalmente a un grupo subalterno y su relación con el discurso histórico-político, identificando los mecanismos que permitieron esto. Por lo tanto, busca realizar interpretaciones complejas sobre el discurso estético-semiótico, las que no son factibles de reconocer bajo el análisis descriptivo. Las técnicas de investigación a utilizar en esta fase también presentan una alta complejidad, no solo desde el punto de vista de la cantidad de variables a analizar e interrelacionar, sino que también por la cantidad de pasos a seguir, como por la bibliografía que se debe manejar. Esto limita de inmediato la cantidad de casos a escoger, ya que se estima un tiempo acotado para esta fase de análisis. En consecuencia, si bien esta etapa podría ejecutarse para todo el repertorio de MHI de Santiago, solo podrá ser factible trabajar con tres casos de estudio, pero con la perspectiva de que estos representasen una problemática mayor. Esto explica la relevancia de la rigurosidad en los criterios de elección de los casos y en la necesidad de predefinir una lista de candidatos que permitan optimizar la selección definitiva, la que se realizará luego de tener resultados parciales en el análisis descriptivo.

Desde el punto de vista metodológico, la investigación reconocerá en cada obra el imaginario oficial del patrimonio arquitectónico de Santiago, es decir,

analizará las intenciones del autor sobre la obra de arquitectura declarada patrimonio que es caso de estudio. Por lo tanto, los imaginarios radicales⁵² que puedan surgir a partir de la obra serán obviados para efectos de esta investigación. Es decir, aunque el discurso estético-semiótico haya sido definido como el resultado del *intentio auctoris, operis y lectoris*⁵³, este último no será factible de abarcar con el detalle que se requiere para esta investigación, ya que para reconocer las interpretaciones que el receptor pueda tener en cada obra y la concordancia de esto con los otros dos *intentios*, se necesitaría indagar en una amplia gama de fuentes hasta reconocer la perspectiva general del público de cada época. Considerando, además, que “el receptor” es en realidad un concepto que comprende a personas de distintas clases sociales, vivencias y conocimientos sobre la obra, tampoco sería factible reconocer este *intentio* con precisión en esta investigación. En consecuencia, esta variable de análisis quedará anunciada de forma aproximativa y muy general, según lo que se pueda interpretar del contexto y de algunas encuestas de percepción sobre la ciudad de Santiago. Este punto, en consecuencia, podría ser abordado con mayor detalle por una investigación posterior dedicada únicamente a él.

Por lo tanto, la investigación se enfocará principalmente en desarticular la forma en que se ha construido el *intentio auctoris* de la obra en específica y su relación con el *intentio operis*, identificando en ello la forma en que las arbitrariedades que dieron origen a la declaratoria del caso de estudio. Partiendo de la base que el patrimonio por ley ha establecido quietiene interés público y no un interés privado que los agentes hegemónicos puedan tener de ellas⁵⁴, esto podría ser indicativo de un objetivo de dominar a un grupo o de mantener la relación asimétrica que mantiene a dicho agente o a otros grupos de poder en un estado de hegemonía. Para efectos de lo anterior, será importante definir la participación efectiva de la ciudadanía subalterna en las declaratorias de cada caso, situación que sugiere identificar los participantes de la acción comunicativa, de ser necesario, el perfil de los consejeros, como también la presencia en los documentos legales de lenguaje erudito difícil de entender por parte de quien no tenga la instrucción necesaria.

También se busca comprender qué es lo que simboliza el *intentio operis*, es decir, las interpretaciones que se puedan hacer a partir del objeto artístico de la obra

y que son independientes de las intenciones del autor, ya sea a nivel histórico, político, social, etcétera, dependiendo de cada obra. Además se busca dilucidar cómo ello excluye a la ciudadanía subalterna según el contexto de declaración. Esto permitirá identificar si la justificación de la puesta en valor es atingente o se basa en preceptos de validez dudosa o arbitrarios.

Por lo tanto, la principal técnica de análisis de esta fase es la interpretación de los signos del *intentio operis* y el *intentio auctoris* de cada caso de estudio por medio de la sintaxis, la semántica y la pragmática del signo. Para el *intentio operis*, se utilizarán las variables del Cometido, Forma y Técnica preestablecidas en el punto 3.5 “Variables y técnicas de investigación”. Se identificará, además, la repetibilidad y sostenibilidad de los signos en otras obras del discurso estético-semiótico, ya que es importante en función de reconocer la forma en que la obra ha ejercido una influencia en el imaginario, esto desde el punto de vista de su construcción, como también y desde el apoyo dado a dominar y excluir la cultura de ciertos grupos sociales. La versatilidad de los signos también se reconocerá, ya que permitirá entender la capacidad de la obra de mutar sus significados, pero permanecer en el tiempo. Para definir el *intentio auctoris* se utilizará complementariamente la metodología de ACD o “Análisis Crítico del Discurso”, que ha sido resumida bajo los conceptos de verosimilitud, estabilidad, legibilidad y validez.

Es importante mencionar, para finalizar, que debido a que esta fase de la investigación se basa en las interpretaciones que pueda realizar desde mi perspectiva con el respaldo de la bibliografía consultada, los resultados de esta etapa podrían estar guiados bajo mi propia subjetividad⁵⁵. Por lo tanto, es importante establecer que las interpretaciones que realice se sitúan desde mi posición de sujeto subalterno incapaz de incidir en el imaginario oficial, pero mayoritariamente como un observador que no participa de la discusión (Hernández, Fernández, & Baptista, 2010, pág. 417), debido al tipo de fuentes analizadas, las que solo permiten una aproximación indirecta al objeto de estudio (fotografías y documentos legales, principalmente). La observación del tipo “participativa activa” (Hernández, Fernández, & Baptista, 2010, pág. 417) se utilizará únicamente para definir el *intentio operis*, ya que se contempla visitar cada una de las obras para conocerlas en detalle y reconocer su lugar de emplazamiento en una interacción directa.

Dicho lo anterior, esta etapa se guiará a partir de las siguientes fases de investigación y variables (Figura 24):

1. Contexto de la acción comunicativa: Se identificarán los aspectos del contexto que influyen en los participantes, sus roles, su capacidad de selección de los signos e interpretación o pragmática de los signos de la obra. Esto se guía por el planteamiento de Walther y Teun Van Dijk. Es importante mencionar que los casos se analizarán a partir de su primera fecha de declaratoria, por ser la primera vez que dicha obra se pone en valor⁵⁶.

Este análisis se regirá principalmente por la siguiente bibliografía, por ajustarse al lugar de estudio, al tema de investigación y a la naturaleza de los objetos a analizar: “Santiago de Chile (1541-1991): Historia de una sociedad urbana” de Armando de Ramón (2007), “La historia de las ideas y la cultura, desde la Independencia hasta el Bicentenario” de Bernardo Subercaseaux (2011), “Mutaciones del Patrimonio Arquitectónico de Santiago de Chile: una revisión del centro histórico” de Antonio Sahady (2014), “Ley 17.288 de Monumentos Nacionales y Normas Relacionadas” del Consejo de Monumentos Nacionales (2015) y “Convenciones Internacionales sobre Patrimonio Cultural”, también del CMN (2009). Estas obras ayudarán a construir un escenario urbano, político, social, teórico y legislativo que represente el contexto de la época. Se contempla, además, la revisión de bibliografía complementaria asociada a encuestas de percepción, lo que ayudará a dilucidar de forma muy general el *intentio lectoris* de cada época, como también otra bibliografía necesaria según cada caso.

2. Aspectos preliminares de la obra de arquitectura: Este punto del análisis introducirá el caso de estudio antes de analizar su composición semiótica. Se identificará la trayectoria de la obra hasta la época, lo que propiciará una perspectiva de la verosimilitud y consolidación de la obra en el plano social hasta el momento de la declaratoria. Para definir este aspecto, la investigación se basará en la bibliografía específica del inmueble.

3. *Intentio operis*: lo comunicado por la obra y su entorno inmediato. Esta fase del análisis identificará los signos del objeto artístico de la obra y los signos que sugiere de su objeto estético, tomando en consideración el entorno de la obra, en una primera

instancia, y luego la obra aislada de su contexto. Esto porque el entorno inmediato de la obra podría tener una relación con ella construyendo un conjunto o, en caso contrario, contrastando con él. Esto es importante desde el punto de vista de la recepción de la obra, ya que dependiendo del contexto es cómo se interpretarán los signos del objeto artístico y del objeto estético de la obra⁵⁷. También podría incidir en el *intentio auctoris*, ya que dependiendo de esta relación, emergerá un determinado objeto estético, el que podría tener relación con el contexto teórico y legislativo de la puesta en valor de la obra.

Se aclaró en el punto 3.5. “Variables y fases de análisis” que la obra de Norberg-Schulz se basa principalmente en la obra de Charles Morris “Fundamentos de la teoría de los signos” (1994). Por lo tanto, en

⁵² Concepto definido en 2.2.3. “Resumen y problemática de un fenómeno social subjetivo”, referido a los imaginarios personales que se puedan crear en torno a ciertos símbolos instituidos, el que podría diferir del imaginario que la hegemonía quiere instituir.

⁵³ Según el punto 2.4.2. “Discurso estético-semiótico: definición del concepto para la investigación”.

⁵⁴ Inicialmente, en el planteamiento, se estableció que el Estado chileno ha puesto en el interés público los monumentos históricos; de ahí su categoría de “nacionales”. También se discutió en el Marco Teórico que esta intención del Estado surgió del concepto de monumento histórico nacional durante los periodos de la Revolución Francesa y la Revolución Industrial. Anteriormente a ello no existía el patrimonio como el acervo de una nación, sino más bien como el interés de un privado. Finalmente, en las conclusiones preliminares (punto 2.5.) se estimó que las arbitrariedades o intereses personales desde la hegemonía sobre el patrimonio, son importantes de definir, porque estimarían una ilusión o dominación cultural en el patrimonio.

⁵⁵ Como se mencionó en el Marco Teórico, que en la acción comunicativa actúen subjetividades no le resta validez al análisis, sino que todo lo contrario, este es el factor que permite entender el fenómeno con la complejidad que posee; inhibirlas pretendiendo una objetividad que no tiene, es simplificar el proceso alterando negativamente los resultados.

⁵⁶ En el punto 3.5.1. “Análisis descriptivo” se discutió durante la definición de la variable 1.6. “Fechas de declaración”, que existen obras que poseen más de un decreto de puesta en valor. Habitualmente estos decretos agregan un componente a la declaratoria inicial o definen ciertos problemas del primero, por lo que se consideran, en su mayoría, como decretos que reafirman la primera declaratoria, más que un aporte importante a la construcción de los símbolos de la obra.

⁵⁷ Este aspecto fue discutido en el punto 2.4.3. “Clasificación preliminar de los signos del discurso estético-semiótico: diferencia entre lo comunicado por la obra (objeto artístico) y lo aportado por la subjetividad del receptor (objeto estético)”, cuando se explican las características generales de los signos según Elisabeth Walther.

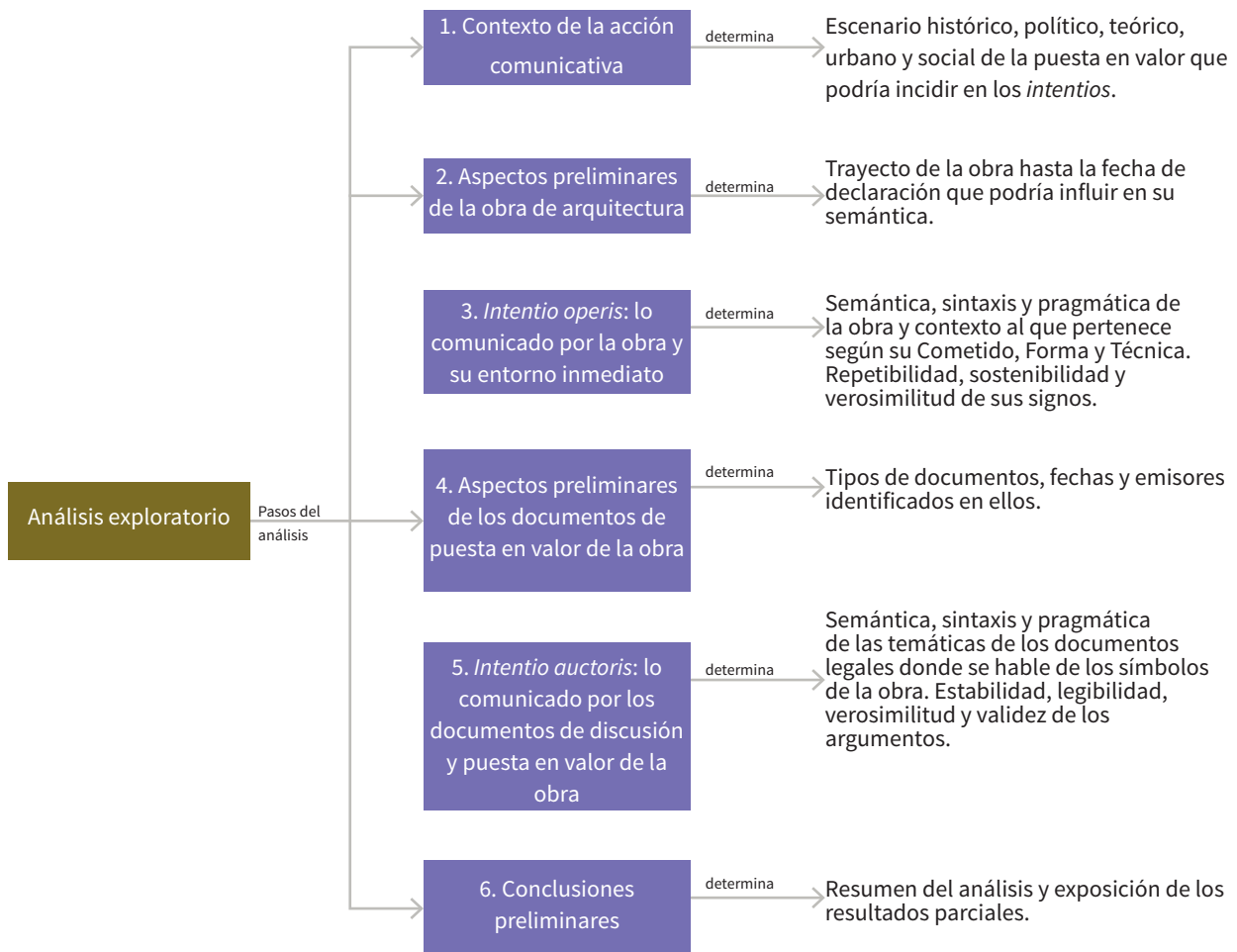


Figura 24. Resumen de pasos y variables del análisis exploratorio. Elaboración propia.

este punto se analizará de la obra la semántica la sintaxis y pragmática de la obra. Las variables de estos signos fueron especificadas en el mismo punto 3.5. y se basan, como se ha dicho, en el *Cometido*, *Forma* y *Técnica* establecidos por Norberg-Schulz. Cabe agregar que en esta fase no se expondrá todo el procedimiento de análisis, sino que únicamente los resultados arrojados a partir de la interrelación de las variables. Lo anterior se basa en que, siguiendo el planteamiento de Norberg-Schulz, el análisis de la semántica, pragmática y sintaxis del signo debe realizarse de manera simultánea:

La investigación arquitectónica, en consonancia con la teoría, puede dividirse en la investigación del *cometido*, de la *forma* y de la *técnica*. Ya hemos demostrado que las tres ramas son dependientes entre sí. Los problemas de una de las ramas influyen en las otras, y deben estudiarse con la ayuda de referencias cruzadas frecuentes (Norberg-Schulz, 1967, pág. 135).

4. Aspectos preliminares de los documentos de puesta en valor de la obra: En este parámetro se presentarán los documentos donde se define la declaración de la obra. Se identificará, por lo tanto, el tipo de documento y la temática general de cada uno de ellos. Luego se reconocerán los emisores que participan en la discusión o en sostener afirmaciones relacionadas a la obra (*emisores activos*), y los emisores que no participan en ello (*emisores pasivos*).

5. *Intentio auctoris*: lo comunicado por los documentos de discusión y puesta en valor de la obra: Se identificará en esta fase la temática de los párrafos más importantes de cada documento. Se colocará acento en las secciones de los documentos donde se hable de los atributos o signos símbolos de las obras. Se reconocerá la forma en que se articulan los argumentos que respaldan estos signos, para ello se reconocerá la verosimilitud o uso de su autoridad por parte de los emisores, la estabilidad o control de las interpretaciones de sus afirmaciones, la legibilidad o

nivel de erudición que se necesita para comprender el mensaje y la validez o uso de argumentos inválidos. Esto último también ayudará a reconocer si el emisor argumenta en favor de sus intereses personales. Para determinar esto, además, se basará en la biografía de los emisores más relevantes de cada documento.

6. Conclusiones preliminares: Al finalizar el análisis se espera obtener resultados parciales de cada caso de estudio. Para ello, aunque depende de cada obra analizada, preliminarmente se espera indentificar la influencia del contexto en el *intentio operis* y las evidencias de dominación cultural que hasta el momento puedan ser evidenciadas en la obra. Se estimará, además, una relación de ello con el panorama de la época y de otras instancias del trayecto histórico del discurso estético-semiótico. También se identificará la influencia del contexto en el perfil de los participantes de la acción comunicativa, además de las denotaciones de dominación cultural posibles de observar en los documentos legales. Se estimará, además, si esto es evidencia de un contexto mayor o de otras épocas. Y por último se identificará la forma en que el *intentio auctoris* se relaciona con el *intentio operis* para construir la acción comunicativa de la obra y cumplir objetivos de dominación y exclusión cultural.

3.6. Limitaciones de la metodología

Es importante reconocer en este punto aquellas limitaciones de diverso orden que puedan alterar o predefinir la metodología y los resultados esperados. En primera instancia, la postura teórica que ha sido tomada para esta investigación restringe inmediatamente a definir el fenómeno en función de las metodologías de semiótica de la arquitectura disponibles. En ese sentido, se pudo haber abarcado variables de otro orden que apelasen a otros sentidos, más allá de lo visual, pero el autor escogido no las considera dentro de su análisis. Norberg-Schulz, consciente de aquello, en su obra afirma “hemos dejado aparte varios aspectos notables de la totalidad arquitectónica” (Norberg-Schulz, 1967, pág. 66), esto con el objetivo de crear una teoría de la arquitectura “capaz de abarcar las estructuras arquitectónicas de todas las épocas, sin que esto quiera decir que la arquitectura tenga una base absoluta” (Norberg-Schulz, 1967, pág. 66). Ahora bien, aunque se quisiera tratar aspectos como el sonido, el olor, y otras percepciones de orden no visual asociadas a las obras de arquitectura que puedan incidir en la configuración del discurso, las

fuentes de investigación tampoco permitirían esto, ya que se ha escogido para la investigación analizar principalmente fotografías. En ese sentido, mi limitación personal es no haber vivido personalmente durante las épocas de declaración, viéndome en la necesidad de recurrir a este tipo de fuentes.

El tiempo también ha sido un factor importante de limitación, ya que ha incidido en dirigir parte de los criterios de elección de los casos y de las variables a considerar. En ese sentido, de haber contado con un tiempo más prolongado, se habría tenido la posibilidad de analizar más casos y, en consecuencia, cumplir con mayor precisión los objetivos. Asimismo, el tiempo que fue destinado a la construcción del Marco Teórico y Metodológico también ha sido un factor importante, ya que se ha utilizado el mayor tiempo de la investigación en ello. Esto sucedió porque se requería tener precisión conceptual y realizar algunas conclusiones previas para guiar el análisis posterior.

También por efecto del tiempo, se ha tenido que delimitar parte de las variables a investigar, dejando de lado definiciones detalladas de la forma en el análisis descriptivo, las que podrían precisar de mejor manera el discurso estético-semiótico. A su vez, se dejó de lado el *intentio lectoris* en el análisis exploratorio-explicativo, ya que para identificarlo se requería de una revisión bibliográfica extenuante imposible de abarcar en el periodo definido por la Escuela para el desarrollo de la tesis de titulación.

Por último, hubo limitaciones para el acceso a la información, ya que no existe bibliografía sobre todos los MHI de Santiago, por lo que puede ocurrir que algunos edificios no puedan ser identificados bajo algunas variables. Para ello ya se estimó en el punto 3.5.1 que se dejará constancia de la ausencia de esta información. También, en el caso del análisis exploratorio-explicativo, probablemente no se podrá visitar todas las obras o no se podrá conocer en la visita todos los recintos. Para ello, se estima utilizar las fotografías disponibles según las fuentes de información, de tal forma reconocer de la manera más precisa posible cada inmueble.

Capítulo IV

Análisis del discurso estético-semiótico

4.1. Caracterización del discurso estético-semiótico

La declaratoria de los Monumentos Históricos Inmuebles en Santiago ha sufrido variaciones relevantes desde el punto de vista legislativo y práctico. En el Marco Teórico ya quedó en evidencia parte de ello al discutir en torno al DL 651 del 17 de octubre de 1925⁵⁸. Esta ley, promulgada durante un periodo de crisis política importante, fue proclamada por el entonces Vicepresidente Luis Barros Borgoño. El hecho de que la primera norma de protección patrimonial surja en ese contexto es, sin duda, un aspecto que llama la atención. ¿Por qué poner urgencia a la protección de monumentos en un periodo político adverso? Lo anterior se suma al hecho de haber sido formulada como “Decreto Ley”, entendido esto como una: “Actividad legislativa de los gobiernos en periodos de anomalía constitucional, consistente en una norma que dicta el Ejecutivo sobre materias propias de una Ley, sin que en ello intervenga el Poder Legislativo” (Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, s.f.). En ese sentido, retomando la idea de “razón de Estado” de Foucault, el patrimonio para este ente pareciera tener un interés particular que permite su subsistencia. De ahí, también que Salim Rabí haya identificado un valor histórico en estas obras asociado a su historia política y a la de las clases involucradas con su administración.

Esta legislación rigió hasta que fue reemplazada por la actual Ley de Monumentos Nacionales 17.288, promulgada en el periodo de Eduardo Frei Montalva y publicada en el Diario Oficial el 4 de febrero de 1970. Su formulación se basó en garantizar “la protección del Patrimonio Histórico Cultural

del Estado” (MINEDUC, CMN, 2015, pág. 8), proyecto de ley “que luego cambiaría esta última expresión por “del país”” (2015, pág. 8), sin considerar en ello lo que la ciudadanía podría opinar, evidenciando graves problemas de legitimidad en su base.

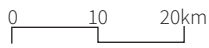
Además, aunque se haya presentado como nueva, es prácticamente idéntica al Decreto Ley 651. Lo que cambia es su lenguaje, que actualiza, además de variar algunos integrantes del Consejo. Por lo tanto, la ley patrimonial en Chile es la misma desde hace 91 años atrás, lo que ha cambiado son los gobiernos que la han implementado.

En ese sentido, la Ley de Monumentos Nacionales – al igual que el DL 651– entrega una libertad para que ello suceda, dando la posibilidad de que cada gobierno pueda dejar plasmada su visión particular en cada monumento declarado. Por ello es factible reconocer periodos en la declaración, que ya han sido enumerados en el punto 3.4. “Criterios de elección de los casos de estudio”. El primer periodo se inicia en 1951 solo porque particularmente en Santiago el primer inmueble que se protegió fue en ese año. Este periodo termina en 1969 por un quiebre legislativo, debido a la nueva ley de 1970, bajo la cual inmediatamente se inician las nuevas declaratorias. En las épocas restantes, la inflexión es sobre todo política, pasando por la Unidad Popular, la Dictadura Cívico-Militar y el actual periodo Post-Dictadura.

Los casos a analizar, por lo tanto, deben entenderse como representativos de dichas épocas. De esta manera, el análisis descriptivo deberá reconocer el carácter de estos cuatro periodos, identificar si estos intervalos difieren entre sí o, si en definitiva, es tan solo un gran periodo de declaración que comprende 91 años.

4.1.1. Presentación de los casos de estudio

Como se mencionó en el Marco Metodológico (Capítulo III), este análisis se basará en un universo de 209 Monumentos Históricos Inmueble⁵⁹ de un total de 240 establecidos en la Nómina de Monumentos Nacionales desde 1925 al 15 de marzo de 2016, los que se detallan a continuación:



Monumento Histórico Inmueble
Región Metropolitana

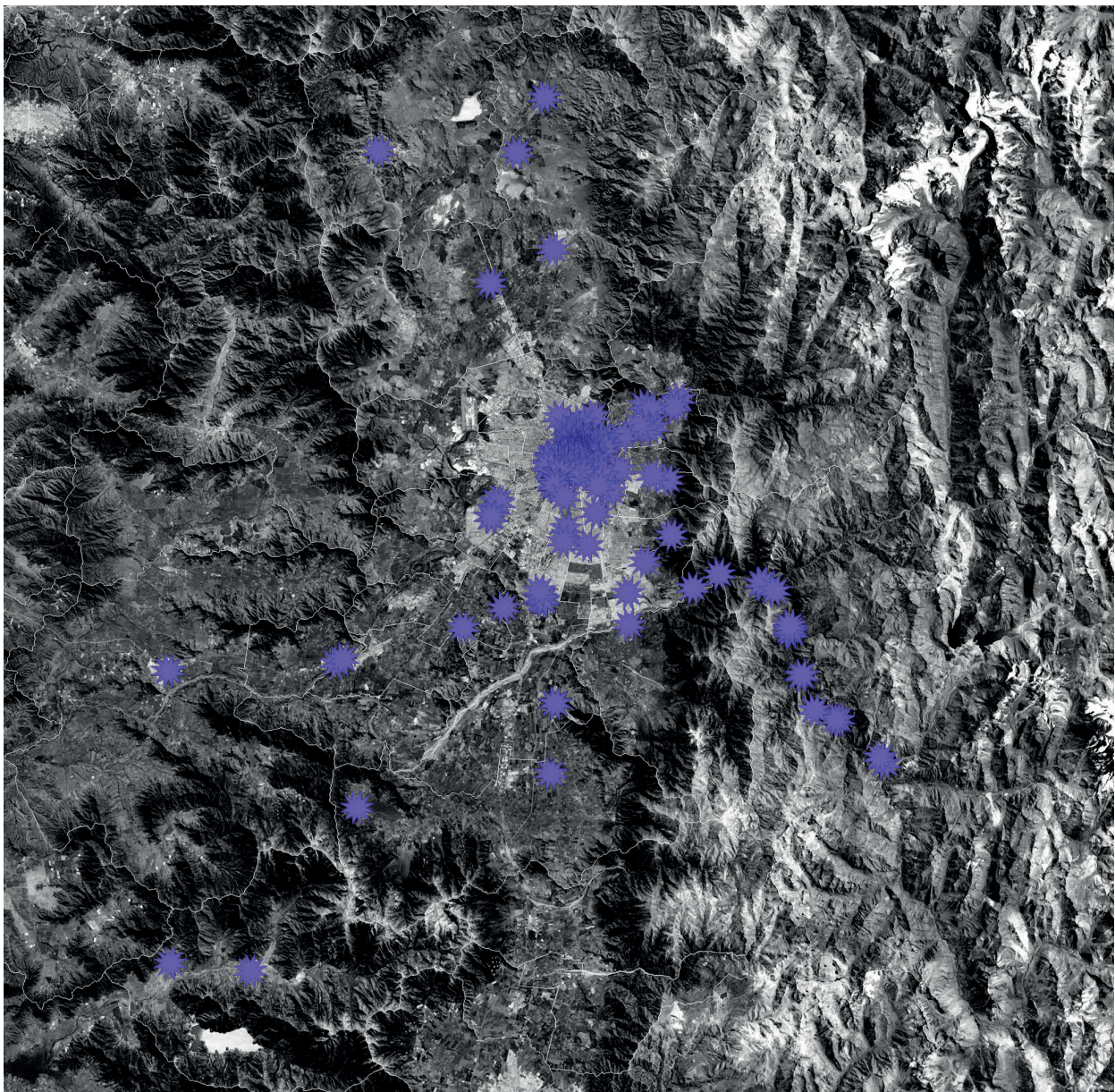


Figura 25. Localización de los 209 MHI analizados en esta fase. Fuente: Elaboración propia en base a imagen satelital Google Earth y “Monumentos en Google Earth” actualizado al 15 de marzo de 2016, CMN.

⁵⁸ Revisado en el punto 2.3.1. “El discurso histórico-político del imaginario social del patrimonio arquitectónico de Chile”.

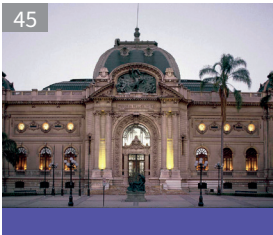
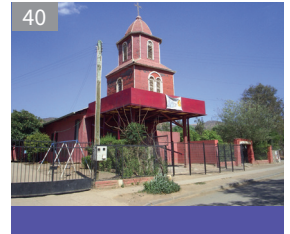
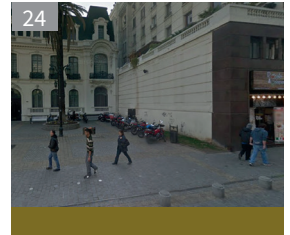
⁵⁹ En el punto 3.5.1. “Análisis descriptivo” han quedado explicadas las obras que no fueron consideradas en el análisis y los motivos de ello.



Figura 26. Fotografías de los casos de estudio.

Simbología

- Primer periodo de declaración (1951-1969)
- Segundo periodo de declaración (1970-1973)
- Tercer periodo de declaración (1973-1990)
- Cuarto periodo de declaración (1990-2016)



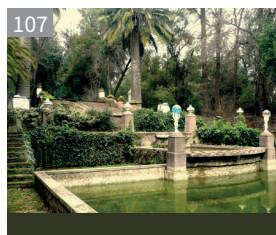
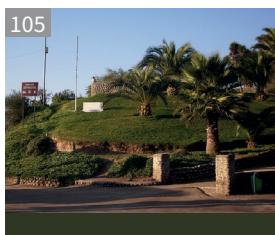
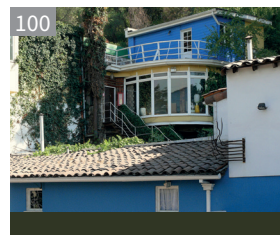
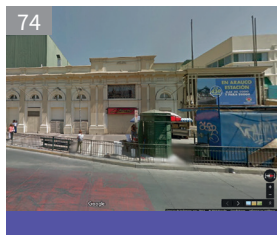
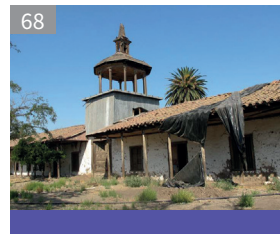
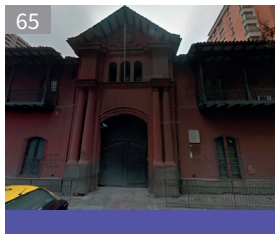
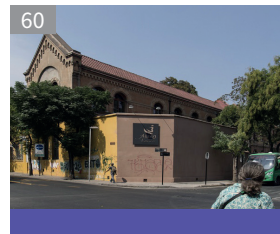




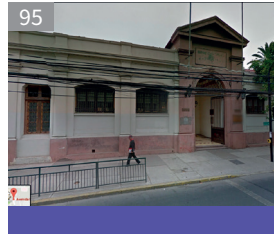
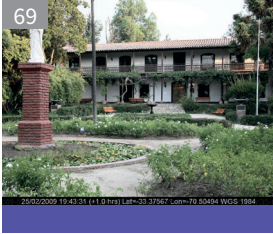


Figura 26. Fotografías de los casos de estudio.

Simbología

-  Primer periodo de declaración (1951-1969)
-  Segundo periodo de declaración (1970-1973)

-  Tercer periodo de declaración (1973-1990)
-  Cuarto periodo de declaración (1990-2016)



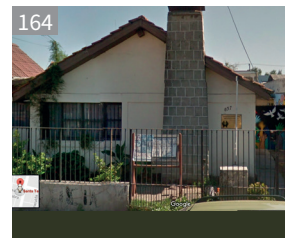
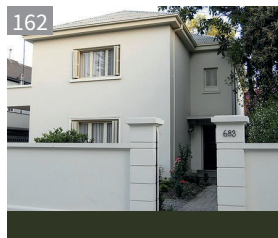
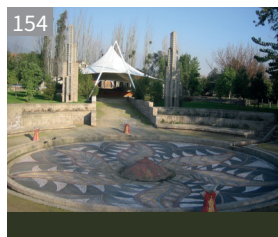
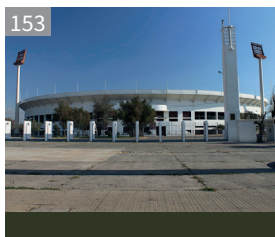
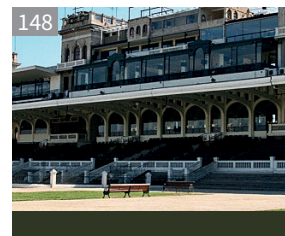
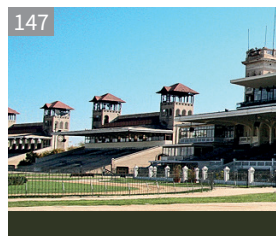
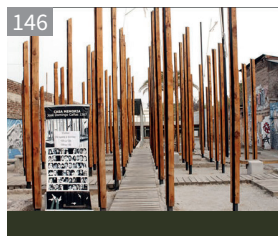
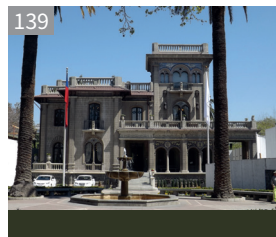
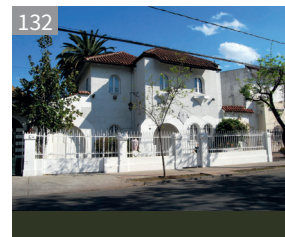
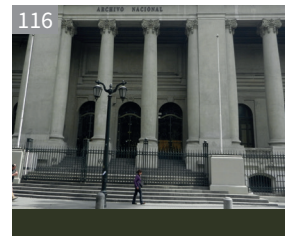
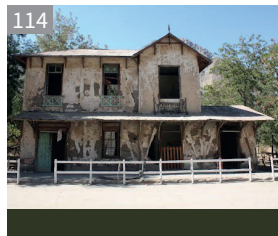




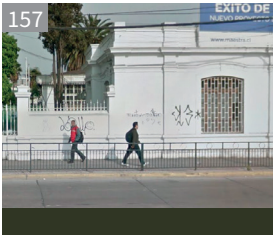
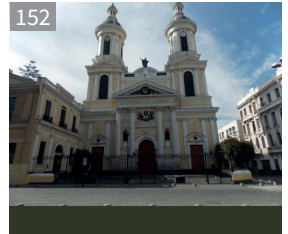
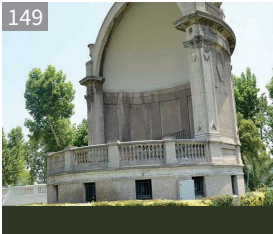
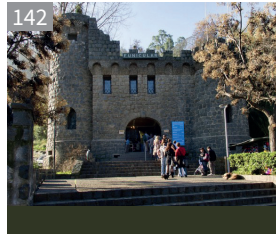
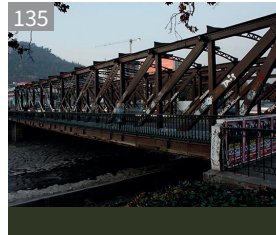
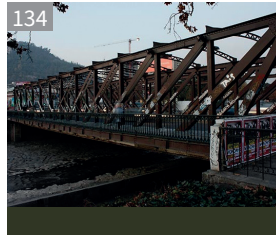


Figura 26. Fotografías de los casos de estudio.

Simbología

-  Primer periodo de declaración (1951-1969)
-  Segundo periodo de declaración (1970-1973)

-  Tercer periodo de declaración (1973-1990)
-  Cuarto periodo de declaración (1990-2016)



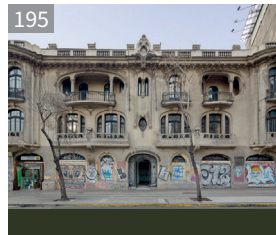
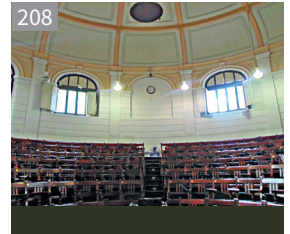
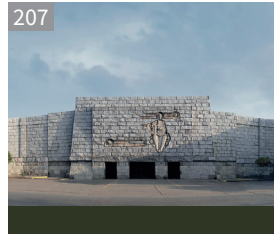
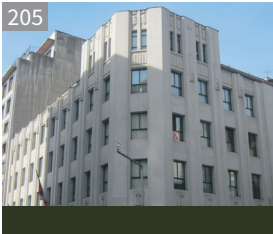
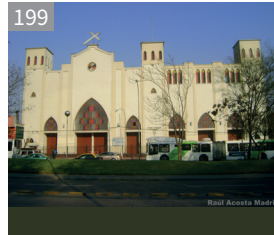
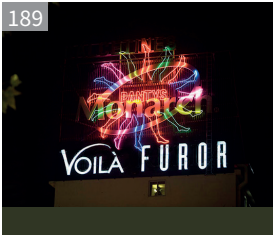


Figura 26. Fotografías de los casos de estudio.

Simbología

- Primer periodo de declaración (1951-1969)
- Segundo periodo de declaración (1970-1973)

- Tercer periodo de declaración (1973-1990)
- Cuarto periodo de declaración (1990-2016)



Nombre de las obras según número indicado

- Palacio de La Moneda. Fuente: Biblioteca Digital Patrimonial Duoc UC.
- Catedral de Santiago. Fuente: Living Stones.
- Iglesia y Convento de San Francisco: Expedia.es
- Iglesia y Convento de Santo Domingo. Fuente: Turistik.
- Casa Colorada. Fuente: Wikimedia Commons.
- Casa de Manuel Montt. Fuente: Wikimedia Commons.
- Antiguo Palacio de la Aduana de Santiago. Fuente: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Ex Palacio de la Real Audiencia y Cajas Reales. Fuente: Museo Histórico Nacional.
- Iglesia Santa Ana con su plazoleta. Fuente: Turistik.
- Posada del Corregidor. Fuente: Plaza del Corregidor.
- Viña Concha y Toro. Fuente: Soulme.
- Iglesia de la Inmaculada Concepción. Mapio.
- Casa de los Religiosos de Calera de Tango. Panoramio.
- Edificio Comercial Edwards. Fuente: Mapio.
- Iglesia y Convento del Buen Pastor. Fuente: Google Maps.
- Casa principal de la Viña Santa Rita. Fuente: Trivaler.
- Capilla de la Viña Santa Rita. Fuente: Livegap
- Bodegas de la Viña Santa Rita. Fuente: Imagina Santiago
- Casa Josefina Subercaseaux. Fuente: Skyscrapercity.
- Casa don Francisco Subercaseaux. Fuente: Skyscrapercity.
- Casa Julio Subercaseaux. Fuente: Skyscrapercity.
- Pileta Plazoleta Patricio Mekis. Fuente: Wikimedia Commons
- Kiosko Plazoleta Patricio Mekis. Fuente: CMN
- Muro Plazoleta Patricio Mekis. Fuente: Google Maps.
- Palacio Ossa. Fuente: Wikimedia Commons.
- Palacio La Alhambra. Fuente: Panoramio.
- Bodegas de la Viña Santa Carolina. Fuente: Groupon
- Iglesia y convento de la Recoleta Franciscana. Fuente: Panoramio.
- Academia Diplomática de Chile. Fuente: Turistik.
- Iglesia de Alhué. Fuente: Alhué.
- Iglesia de El Monte. Fuente: Panoramio.
- Viña Doña Javiera. Fuente: Doña Javiera.
- Iglesia y convento Recoleta Dominica. Fuente: Panoramio.
- Edificio de la Casa Central de la Universidad de Chile. Fuente: Wikimedia Commons.
- Casa llamada "Lo Contador". Fuente: Wikimedia Commons.
- Teatro Municipal de Santiago. Fuente: Municipal de Santiago.
- Palacio Pereira. Fuente: Plataforma Urbana.
- Ex Palacio Arzobispal. Fuente: Wikimedia Commons.
- Templo parroquial El Sagrario. Fuente: Wikimedia Commons.
- Iglesia de Tiltil. Fuente: Panoramio.
- Iglesia de Nuestra Señora de la Divina Providencia. Fuente: Nuestra Señora de la Divina Providencia.
- Palacio de los Tribunales de Justicia. Fuente: Ovejero Noticias.
- Ex Congreso Nacional y los jardines que lo rodean. Fuente: Rotas Turísticas.
- Biblioteca Nacional, parte inaugurada en 1925. Fuente: CMN.
- Museo Nacional de Bellas Artes y MAC. Fuente: Diario y Radio UChile.
- Estación Mapocho. Fuente: Wikimedia Commons.
- Intendencia de Santiago. Fuente: Wikimedia Commons.
- Correo Central. Fuente: Correo Central.
- Municipalidad de Santiago. Fuente: Emol.
- Fortaleza incaica de Chena y sus contornos. Fuente: Trekking Andino.
- Iglesia de La Merced. Fuente: Diario El Día.
- Iglesia de San Isidro Labrador. Fuente: Wikimedia Commons.
- Iglesia de Las Agustinas. Fuente: Plataforma Urbana.
- Basílica de El Salvador. Fuente: Emol.
- Capilla del Antiguo Lazareto de San Vicente de Paul. Fuente: Iglesias Patrimoniales.
- Edificio y parque del Instituto Cultural de Las Condes. Fuente: Panoramio.
- Palacio Cousiño y sus jardines. Fuente: Turismo en fotos.
- Iglesia de San Agustín: Fuente: 800.cl.
- Monasterio Benedictino. Fuente: Conferencia de Comunidades Monásticas del Cono Sur.
- Museo de la Educación Gabriela Mistral. Fuente: Espacios Revelados.
- Club de La Unión. Fuente: Panoramio.
- Bolsa de Comercio. Fuente: Panoramio.
- Edificio del Banco de Santiago. Fuente: Panoramio.
- Estación de los ferrocarriles de la ciudad de San Bernardo. Fuente: CMN.
- Casa llamada de Velasco. Fuente: Google Maps.
- Escuela Básica N° 23. Fuente: Wikimedia Commons.
- Casa de la Chacra de Manquehue. Fuente: CMN.
- Casas del Fundo Quilalpilún. Fuente: Revistas Electrónicas UACh.
- Casona de Las Condes y su entorno. Fuente: Panoramio.
- Edificio del Cuerpo de Bomberos de Santiago. Fuente: Wikimedia Commons.
- Pabellones laterales de la Estación Central. Fuente: Panoramio.
- Estructura metálica de la Estación Central. Fuente: Wikimedia Commons.
- Hotel de pasajeros de la Estación Central. Fuente: Google Maps.
- Oficinas del ferrocarril de la Estación Central. Fuente: Google Maps.
- Iglesia de la Veracruz. Fuente: Eve Anderson.
- Casa contigua 1 a la iglesia de la Veracruz. Fuente: Eve Anderson.
- Casa contigua 2 a la iglesia de la Veracruz. Fuente: Eve Anderson.
- Ex casa Rivas y casa Montero. Fuente: Wikimedia Commons.
- Iglesia de San Vicente Ferrer. Fuente: Blogspot "Dominguebruna".
- Iglesia y patrios del Monasterio del Carmen de San Rafael. Fuente: CMN.
- Cerro Santa Lucía de Santiago. Fuente: Plataforma Urbana.
- Casa de Lo Matta. Fuente: Panoramio.
- Mercado Central de Santiago. Fuente: Flickr.
- Instituto de Higiene. Fuente: Ruta Patrimonial.
- Cervecería Ebner. Fuente: Blogspot "Beerchela".
- Muros de la antigua Iglesia de Maipú. Fuente: Wikimedia Commons.
- Templo Votivo Nacional. Fuente: Wikimedia Commons.
- Casa del Pilar de Esquina. Fuente: Wikimedia Commons.
- Hospital del Salvador. Fuente: Google Maps.
- Casa de la Hacienda de Chacabuco. Fuente: Panoramio.
- Capilla de la Hacienda de Chacabuco. Fuente: Panoramio.
- Ex Pabellón de la Exposición de París de Santiago. Fuente: Wikimedia Commons.
- Iglesia del Santísimo Sacramento de Santiago. Fuente: Wikimedia Commons.
- Puente de Cal y Canto de Santiago. Fuente: Wikimedia Commons.
- Ex Escuela de Artes y Oficios. Fuente: Google Maps.
- Basílica Corazón de María. Fuente: Wikimedia Commons.
- Iglesia y Claustro de San Agustín de Melipilla. Fuente: CMN.
- Ex Teatro Carrera. Fuente: Wikimedia Commons.
- Templo parroquial de los Santos Ángeles Custodios. Fuente: Panoramio.
- La Chascona. Fuente: Wikimedia Commons.
- Iglesia de San Pedro. Fuente: Wikimedia Commons.
- Ex Escuela Militar. Fuente: Wikimedia Commons.
- Ex Arsenales de Guerra. Fuente: Ragori.
- Iglesia de La Viñita. Fuente: Panoramio.
- Cerro Primo de Rivera. Fuente: Wikimedia Commons.
- Museo Nacional de Historia Natural. Fuente: Wikimedia Commons.
- Parque Arrieta. Fuente: Flickr.
- Basílica Los Sacramentinos. Fuente: Panoramio.
- Estación de ferrocarril La Obra. Fuente: Panoramio.
- Estación de ferrocarril El Canelo. Fuente: Panoramio.
- Estación de ferrocarril San José. Fuente: Flickr.
- Estación de ferrocarril El Melo.

- cotón. Fuente: Chile Crónicas
113. Puente ferroviario sobre Río Colorado. Fuente: Blogspot “Mividasobrerieles”
114. Estación de ferrocarril San Alfonso. Fuente: Panoramio.
115. Túnel Tinoco. Fuente: Wikimedia Commons.
116. Archivo Nacional. Fuente: Wikimedia Commons.
117. Iglesia de San Lázaro. Fuente: Google Maps.
118. Plazoleta de piedras tacitas. Fuente: Wikimedia Commons.
119. Iglesia de San José de Maipo. Fuente: Iglesias Patrimoniales.
120. Museo Benjamín Vicuña Mackenna. Fuente: Wikimedia Commons.
121. Casa Patronal fundo El Salto. Fuente: AFDA.
122. Quinta de Las Rosas de Maipú. Fuente: Panoramio.
123. Iglesia Quinta Bella. Fuente: “Recoletanuestra”
124. Palacio Matte. Fuente: Wikimedia Commons.
125. Ex chacra Ochagavía. Fuente: Google Maps.
126. Palacio Bruna. Fuente: Wikimedia Commons.
127. Ex Viña San Carlos. Fuente: Urbatorivm.
128. Iglesia Santa Filomena. Fuente: Wikimedia Commons.
129. Iglesia del Tránsito de la Santísima Virgen María. Fuente: Wikimedia Commons.
130. Capilla del ex Fundo El Manzano. Fuente: Wikimedia Commons.
131. Casa del ex Fundo El Manzano. Fuente: Wikimedia Commons.
132. Inmueble ubicado en Avenida Francia N° 1442. Fuente: Wikimedia Commons.
133. Iglesia Epifanía del Señor. Fuente: Iglesias Patrimoniales.
134. Puente Purísima oriente. Fuente: Santiago Turismo.
135. Puente Purísima poniente. Fuente: Santiago Turismo.
136. Puente Fuente Alemana. Fuente: 800.cl.
137. Puente 21 de mayo. Fuente: Santiago Turismo.
138. Casa de los Diez. Fuente: Wikimedia Commons.
139. Palacio Falabella. Fuente: Wikimedia Commons.
140. Capilla Nuestra Señora del Trabajo. Fuente: Flickr.
141. Hospital San José. Fuente: Wikimedia Commons.
142. Funicular del cerro San Cristóbal. Fuente: Wikimedia Commons.
143. Casa esquina del ex fundo Rangue. Fuentes: Altos de Cantillana Expediciones & Ecoturismo.
144. Ex Dirección General de Aprovechamiento del Estado. Fuente: Biblioteca Digital Patrimonial DuocUC.
145. Casa de las gárgolas. Fuente: Wikimedia Commons.
146. Casa de José Domingo Cañas. Fuente: Villa Grimaldi.
147. Galería del Club Hípico. Fuente: Santiago Turismo.
148. Tribuna del Club Hípico. Fuente: Santiago Turismo.
149. Concha Acústica del Club Hípico. Fuente: Blogspot “Javierabenavente”.
150. Embajada Argentina. Fuente: Wikimedia Commons.
151. Ex Sanatorio Laennec. Fuente: “Patrimonio Salud SJM”.
152. Iglesia San Ignacio. Fuente: Trip Advisor.
153. Estadio Nacional. Fuente: Wikimedia Commons.
154. Villa Grimaldi. Fuente: Wikimedia Commons.
155. Casa Consistorial de Conchalí. Fuente: CMN.
156. Casa de Salud de Mujeres Carolina Deursther. Fuente: Wikimedia Commons.
157. Ex casa de la cultura de La Cisterna. Fuente: Google Maps.
158. Aduana el Manzano. Fuente: Wikimedia Commons.
159. MAC Quinta Normal. Fuente: Wikimedia Commons.
160. Palacio Schacht. Fuente: Wikimedia Commons.
161. Hacienda de Alhué. Fuente: Cybertour.
162. Casa del ex Presidente Eduardo Frei Montalva. Fuente: Blogspot “Fauna Política”
163. Ex Londres N° 38. Fuente: Diario La Nación.
164. Nido 20. Fuente: Google Maps.
165. Patio N° 29 Cementerio General. Fuente: Panoramio.
166. Sede de la Sociedad Chilena de Historia y Geografía. Fuente: CMN.
167. Casa presidencial de Tomás Moro. Fuente: Wikimedia Commons.
168. Hotel Bristol. Fuente: Diario La Tercera.
169. Sede del Colegio de Enfermeras de Chile A. G. Fuente: Wikimedia Commons.
170. Casa de Máquinas 1 Maestranza San Eugenio. Fuente: Flickr.
171. Casa de Máquinas 2 Maestranza San Eugenio. Fuente: Flickr.
172. Tornamesa 1 Maestranza San Eugenio
173. Tornamesa 2 Maestranza San Eugenio. Fuente: Flickr.
174. Taller Maestranza San Eugenio. Fuente: Flickr.
175. Chimenea Industrial Maestranza San Eugenio. Fuente: Wikimedia Commons.
176. Bodega Norte Maestranza San Eugenio. Fuente: CMN.
177. Calzada de la calle Antonio Ricaurte. Fuente: Wikimedia Commons.
178. Ex Casa Vásquez. Fuente: Municipalidad de Macul.
179. Invernadero de la Quinta Normal. Fuente: Wikimedia Commons.
180. Casa del Escritor. Fuente: CMN.
181. Estadio Víctor Jara. Fuente: Wikimedia Commons.
182. Pabellones del Hospital San Borja. Fuente: Biblioteca Digital Patrimonial DuocUC.
183. Taller Central Maestranza de San Bernardo. Fuente: CMN.
184. Taller de Herrería Maestranza de San Bernardo. Fuente: Wikimedia Commons.
185. Taller de Calderería Maestranza de San Bernardo. Fuente: Wikimedia Commons.
186. Portería principal de acceso Maestranza San Bernardo. Fuente: Wikimedia Commons.
187. Caso histórico del Cementerio General. Fuente: Wikimedia Commons.
188. Casa de Asturias N° 400. Fuente: Wikimedia Commons.
189. Letrero “Monarch”. Fuente: Letreros Publicitarios Parragué.
190. Letrero “Valdivieso”. Fuente: Blogspot “Bitácora de mi Chile”.
191. Cúpula Observatorio Manuel Foster. Fuente: Diario La Tercera.
192. Casa del cuidador Observatorio Manuel Foster. Fuente: Diario La Tercera.
193. Anexo Casa Observatorio Manuel Foster. Fuente: Diario La Tercera.
194. Iglesia de Loica. Fuente: Wikimedia Commons.
195. Sede Nacional del Colegio de Arquitectos A. G.. Fuente: Plataforma Urbana.
196. Asilo de Ancianos de la Congregación de las hermanitas de los pobres. Fuente: Diario La Tercera.
197. Tres y Cuatro Álamos. Fuente: La Pala.
198. Teatro Cariola. Fuente: CMN.
199. Catedral Evangélica de Chile. Fuente: Panoramio.
200. Teatro Parque Cousiño (ex Humoresque). Fuente: Blogspot “Calle Chile.”
201. Palacio Elguín. Fuente: Wikimedia Commons.
202. Puente colonial en el Canal San Carlos Viejo. Fuente: Diario La Tercera.
203. Consultorio N° 1 Doctor Ramón Corbalán Melgarejo
204. Escuela de Derecho de la Universidad de Chile. Fuente: Wikimedia Commons.
205. Sede del Tribunal Calificador de Elecciones. Fuente: Arquibus.
206. Sitio donde ocurrió la Matanza de Lo Cañas. Fuente: Wikimedia Commons.
207. Cementerio Católico. Fuente: Diario El Mercurio.
208. Anfiteatro del Instituto de Anatomía. Fuente: Wikimedia Commons.
209. Teatro Huemul. Fuente: Diario y Radio UChile.

4.1.2. Primer periodo de declaración (1951-1969)

Las declaratorias de este intervalo constan de un universo de ocho ejemplares. Aunque representan un número estrecho en comparación al total de 209 casos analizados, su importancia radica en ser la primera fase de declaratorias en Chile, que podría haber marcado un precedente para el resto de los periodos. En esta primera instancia, las declaratorias se polarizan en dos gobiernos (Figura 29): el primero, de Gabriel González Videla, comprendido entre los años 1946 y 1952; y el segundo en el de Eduardo Frei Montalva, comprendido entre 1964 y 1970. En promedio, estas obras fueron construidas en 1737 (Figura 28), de las cuales seis pertenecen a la época Colonial comprendida desde 1541 a 1810 (Figura 39), una a la Independencia, época establecida entre 1810 y 1823, y una al periodo definido como “Ensayos Constitucionales”, que abarca desde 1823 a 1830, y establece la primera fase de los periodos republicanos post-independencia. Todos los inmuebles se localizan en la comuna de Santiago (Figura 30).

Sobre los autores de las obras (Figura 31), como ha de saberse, muchos de los Monumentos Históricos Inmuebles de Santiago han sufrido transformaciones desde su fecha original de construcción, por lo que muchas de ellas poseen más de un autor reconocido. En esta época se pueden reconocer 14 autores distintos⁶¹ con un total de 18 menciones, de las cuales cuatro veces es posible encontrar el nombre de Joaquín Toesca, siendo el arquitecto que más se repite en el periodo; el resto son mencionados una sola vez como autores de una obra.

Con respecto al hecho histórico al que se asocian los inmuebles (Figura 32), estos se reparten entre los que se asocian a la historia de la Iglesia católica, con tres ejemplares, y cinco a la historia política estatal. En ese mismo orden de ideas, la función primaria o programa original destinado a la obra al momento de su construcción (Figura 37), se divide en religiosas (los tres ejemplares anteriormente mencionados), y el resto se reparte en gubernamental (tres ejemplares) y vivienda (dos ejemplares), siendo estos últimos la Casa Colorada y el palacio de Manuel Montt. Al momento de la declaración (Figura 38), la función primaria de los inmuebles varió a comercial (un ejemplar), aumentaron los ejemplares destinados a un programa gubernamental (cuatro inmuebles) y los edificios re-

ligiosos se mantuvieron. En la actualidad (Figura 36), estos edificios reparten su programa entre comercial (un ejemplar), cultural privado (un ejemplar), cultural público (dos ejemplares), gubernamental (un ejemplar), y el resto de los edificios religiosos mantiene su programa. Esto quiere decir que existió una inclinación en la declaratoria de este periodo en proteger edificios representativos del Estado y de la Iglesia Católica. Además, del total de edificios identificados, aquellos que poseen más versatilidad en cuanto a su programa son los inmuebles gubernamentales y de vivienda identificados con la historia política de Chile, mientras que los edificios de la historia eclesiástica se destacan por su sostenibilidad.

En cuanto a la identificación de los signos asociados a la forma, en específico al color predominante (Figura 41), los edificios de este periodo se dividen en dos ejemplares blancos, uno amarillo, dos “café”⁶², dos rojo y uno “rojo brillante”⁶³. Las texturas de los inmuebles (Figura 43) se identificaron con frecuencia de terminación pintura (seis ejemplares) y de aspecto pétreo (dos ejemplares). Este último signo se refiere a un aspecto rocoso o de terminación similar o igual a hormigón. La iluminación, que define la presencia o no de un relieve en las fachadas (Figura 42), estima un total de siete inmuebles con relieve y uno plano. El análisis de los elementos de perforación (Figura 44), define la relación entre vacíos y llenos de la fachada principal, donde a mayor presencia de vanos o si estos superan en dimensión al lleno, el edificio fue calificado como “vacío”, y viceversa se identificó como “lleno”. En este periodo, en consecuencia, el total de los inmuebles se calificaron como “lleno”. Y, asimismo, la técnica (Figura 47), que define si el edificio se ha construido por un sistema basado en la masa o en la sumatoria de elementos a modo de esqueleto, arrojó que la totalidad de los inmuebles pertenecen al sistema de “masa”.

Por su parte, el estilo de la forma (Figuras 45y 46), en este periodo se divide en edificios “palaciegos”, “iglesias” y “coloniales”. Es necesario recordar, antes de seguir, que la identificación de esta variable es sumamente importante, ya que es la que reúne la mayor cantidad de signos, por lo que permite ilustrar con mayor precisión el tipo de inmueble que es tendencia en cada periodo. Continuando, los edificios palaciegos fueron definidos como aquellos inmuebles que en apariencia se asimilan a un palacio o palacete. Son ur-

banos o rurales, se configuran por un volumen macizo de geometría simple y tienen destacada prestancia en la ciudad, debido sobre todo a sus dimensiones en relación a su entorno. Habitualmente su remate es ortogonal y no deja ver la techumbre, con frecuencia son edificios que poseen su eje de simetría en el acceso, el que definen a través de distintos modos de acentuación, por un ochavo, un zaguán, un pórtico, por un frontón, etcétera. De este tipo de inmuebles,



Figura 27. Obras representativas de la tendencia del primer periodo. Fuente imagen Catedral de Santiago: Sitio web “Living Stones”. Fuente imagen Casa Colorada: Wikimedia Commons. Fuente imagen Antigua Aduana de Santiago: Sitio web Museo Chileno de Arte Precolombino.

en este periodo se reconocieron las variantes A, B, C y L, con un ejemplar cada uno respectivamente.

Las iglesias son edificios destinados al culto religioso y se destacan porque habitualmente se configuran por un volumen alargado o cruciforme, su techumbre es a dos aguas la mayor parte del tiempo y habitualmente poseen una o dos torres; aquellos edificios que no poseen una torre se distinguen de los pala-

cios porque son más herméticos y habitualmente solo poseen una o dos fachadas perforadas. De este estilo se reconocen en el periodo dos ejemplares de la variante A y uno de la C. Por último, los edificios “coloniales” fueron nombrados de esa forma por ser inmuebles de apariencia rural, sin importar si efectivamente se localizan en la ciudad o en el campo. Se caracterizan por su volumetría alargada y su techumbre pronunciada, la que habitualmente



conforma un alero o un corredor. De este estilo se identificó un ejemplar de la variante A. En cuanto a los elementos plásticos (Figura 42), que define la presencia de ornamentos y el estilo artístico que los rige, se identificó dos inmuebles “coloniales”, de escasos o nulos ornamentos y apariencia rural, un inmueble definido por bibliografía como “neoclásico francés” y cinco establecidos por bibliografía y observación de las fotografías como “neoclásico italiano”⁶⁴.

⁶⁰ El último edificio declarado de este periodo fue protegido el 1 de diciembre de 1969, antes de publicar en el Diario Oficial la Ley 17.288 de 1970, la que fue promulgada por Frei Montalva.

⁶¹ En este periodo solo una obra fue señalada con un autor “desconocido”.

⁶² El signo “café” ha sido creado para reconocer aquellos edificios de matiz amarillo-rojo, de baja saturación y muy poco brillo.

⁶³ El signo “rojo brillante” identifica inmuebles de matiz rojo muy brillantes y de saturación habitualmente baja. Los inmuebles caracterizados como “rojo” son edificios de dicho matiz, brillo medio, pero de alta saturación.

⁶⁴ En la investigación se identificaron tres tipos de variables asociadas al neoclásico: italiano, francés y “A”. El “italiano” es una variable que se refiere a aquellas obras de reminiscencia clásica que están basadas en órdenes romanos o toscanos. Se diferencia del francés, por ser habitualmente una variante de ornamentos escasos o de geometrías simple. El francés, además, se identifica por la procedencia de sus autores. Por último, la variante “A” fue elaborada para identificar al estilo cuando no se relaciona ni con el

Aspectos preliminares de las obras

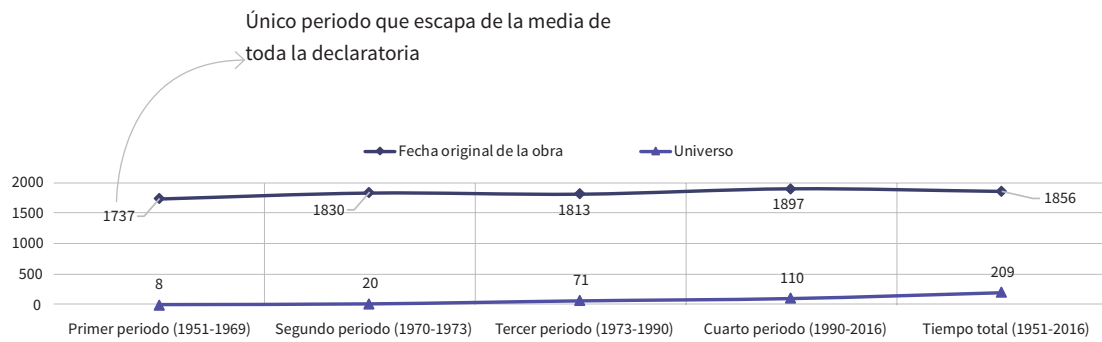


Figura 28. Media de las fechas de construcción de las obras. Elaboración propia.

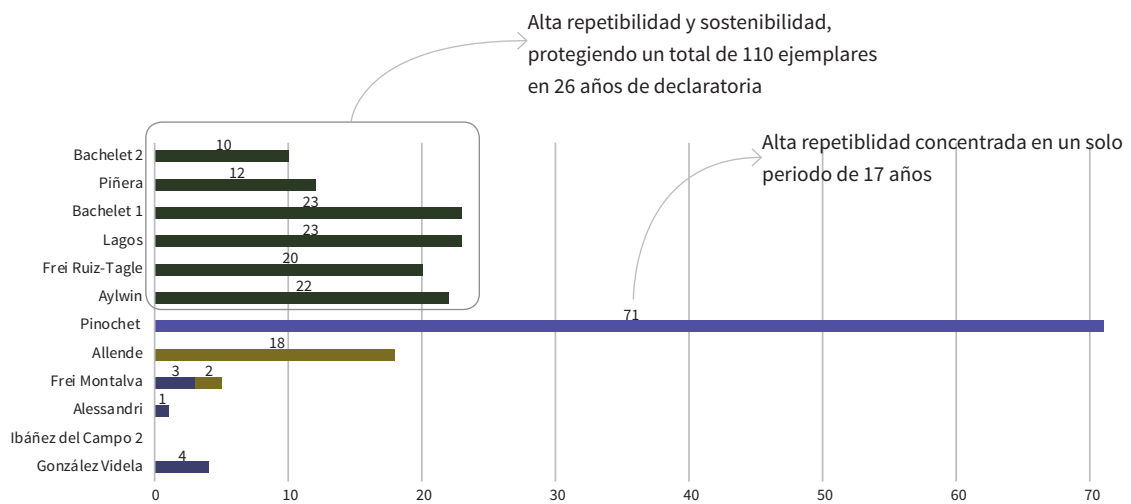







Figura 29. Repetición de los gobiernos en las declaratorias. Elaboración propia.

Simbología

	Primer periodo de declaración (1951-1969)		Tercer periodo de declaración (1973-1990)
	Segundo periodo de declaración (1970-1973)		Cuarto periodo de declaración (1990-2016)
	Total tiempo (1951-2016)		

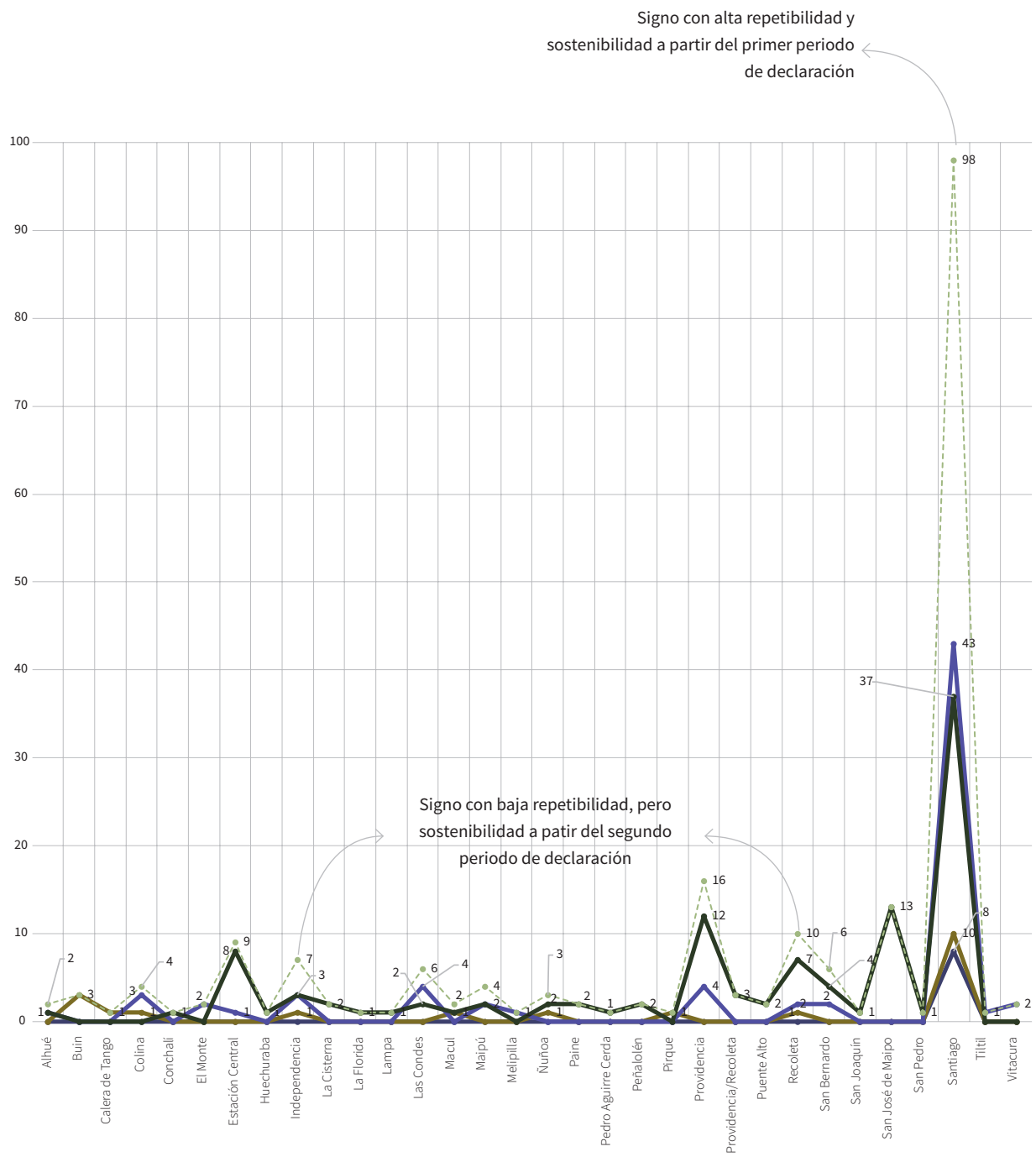
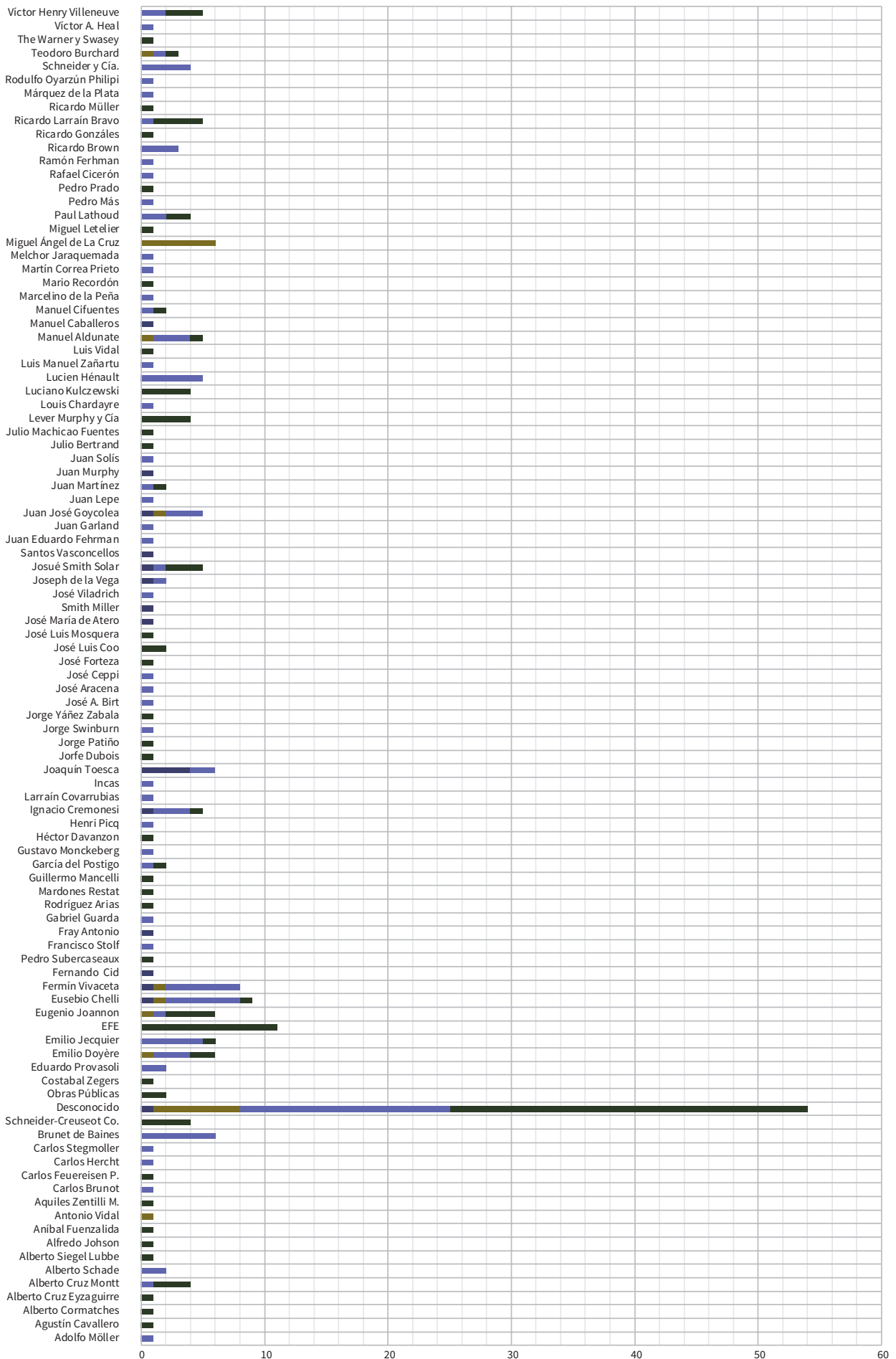


Figura 30. Repetición de la localización de los cuatro periodos analizados y del total del tiempo de declaración (1951-2016). Elaboración propia.



En relación a la data de la obra al momento de su declaración (Figura 33), en promedio estos inmuebles tenían 222 años, lo que se traduce en un promedio de 279 años a la actualidad. Su estado de conservación, para ese entonces (Figura 34) se define en siete inmuebles en buen estado y uno en estado regular. Hoy (Figura 35), esto se traduce en un inmueble en mal estado de conservación (el palacio de Manuel Montt, del que solamente queda su fachada), uno en estado regular y seis en buen estado de conservación. Lo anteriormente expuesto define, finalmente, que el total de las obras pueden considerarse como “antiguas”.






Visualmente, las variables expuestas pueden definirse a partir de los siguientes edificios ejemplos (Figura 27): la Catedral de Santiago, el ex Palacio de la Aduana de Santiago (actual Museo de Arte Precolombino), y la Casa Colorada.

4.1.3. Segundo periodo de declaración (1970-1973)

En este periodo las declaratorias aumentan considerablemente; en tres años son declarados 20 Monumentos Históricos Inmuebles, más del doble que el periodo anterior, que se desarrolla en un tiempo no menor de 18 años. Diez de estos edificios se localizan en Santiago, tres en Buin, mientras que el resto se divide en Cautín, Tinguiricán, Colina, Independencia, Macul, Ñuñoa, Pirque y Puente Alto, con un ejemplar en cada comuna (Figura 30). El promedio de construcción de estos edificios es 1830 (Figura 28), los cuales se dividen entre cinco pertenecientes a la Colonia, uno a la República Conservadora, definida temporalmente entre 1831 y 1861, siete pertenecientes a la República Liberal definida entre 1861-1891 y siete en la República Parlamentaria que comprende desde 1891 a 1925 (Figura 39). Se va constituyendo la tendencia, entonces.

Figura 31. En la página izquierda. Autores de las obras. Se reconocieron un total de 211 menciones en 155 obras analizadas. Las 54 obras restantes no fueron posibles de reconocer su autor, por lo que fueron denominadas como “desconocido”. Elaboración propia.

Simbología

	Primer periodo de declaración (1951-1969)		Tercer periodo de declaración (1973-1990)
	Segundo periodo de declaración (1970-1973)		Cuarto periodo de declaración (1990-2016)
	Total tiempo (1951-2016)		

Se identificaron 10 autores distintos⁶⁵ (Figura 31), de los cuales seis corresponden a Miguel Ángel de La Cruz Labarca: la Plaza Patricio Mekis, sus componentes arquitectónicos y los inmuebles de la familia Subercaseaux que se ubican en el lugar; el resto de los autores, Antonio Vidal, Emilio Doyère, Eugenio Joannon, Eusebio Chelli, Fermín Vivaceta, Juan José Goycolea, Manuel Aldunate, y Teodoro Buchard, se referencian una vez. Luego, sobre los hechos asociados a las obras (Figura 32), seis ejemplares pertenecen a la historia de la Iglesia Católica, uno es referencia de la historia de una institución privada, cinco son representativos de la historia de un privado localizado en su origen histórico en un entorno rural, siete pertenecen a la historia de un privado localizado en un sector urbano, siendo la variable que más ejemplares tiene, y por último, uno relativo a la historia de Santiago.

En cuanto a la repartición de estos inmuebles según gobierno (Figura 29), dos fueron declarados en el gobierno de Eduardo Frei Montalva, y 18 en el periodo de Salvador Allende Gossens. Es importante realizar alguna mención preliminar sobre este último periodo presidencial. La “Nómina de Monumentos Nacionales desde 1925 al 15 de marzo del 2016” en este periodo es confusa, ya que se exponen fechas incorrectas de declaración (en relación a los decretos) o los inmuebles presentan más de una declaratoria, dificultando el análisis. Pese a ello, fue factible reconocer que los Monumentos Históricos Inmuebles de este periodo no escapan de la tendencia. No obstante, cabe preguntarse, ¿por qué en este periodo no hubo declaratorias de inmuebles pertenecientes a la historia del pueblo? Entendiendo que fue el gobierno de la Unidad Popular, ¿dónde queda, entonces, la historia del proletariado en el gobierno de Allende? Si bien no es posible encontrar ejemplares de ello, sí se observa en la participación de la ciudadanía. De un total de 18 inmuebles declarados en dicho gobierno, 11 según lo que exponen los decretos, surgen de la iniciativa estatal, seis desde el Colegio de Arquitectos de Chile y uno desde la Sociedad Nacional de Bellas Artes. Por lo tanto, cerca de la mitad de los inmue-

italiano ni con el francés, pero de todas formas se basa en órdenes clásicos no eclécticos y que difieren del barroco. Su nombre “A” fue establecido para que el programa utilizado (Excel) pudiera diferenciarlo de los otros.

⁶⁵ Siete inmuebles de este periodo fueron identificados como autor “desconocido”.

Hecho histórico asociado a la obra

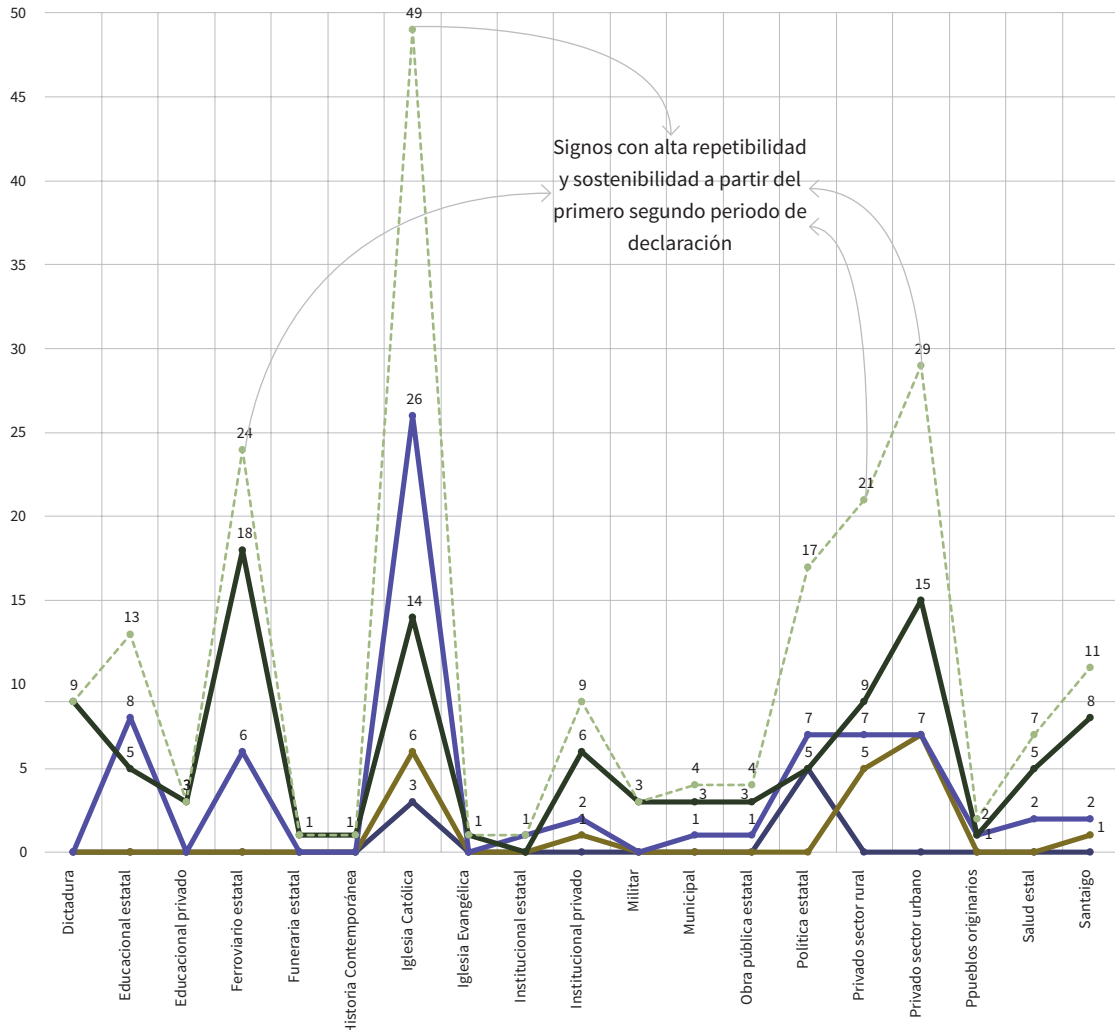


Figura 32. Destacan las obras representativas de la historia de la iglesia católica, de privados localizados en sectores urbanos y rurales, además de obras representativas de la historia ferroviaria estatal. Elaboración propia.

Simbología

- Primer periodo de declaración (1951-1969)
- Segundo periodo de declaración (1970-1973)
- Total tiempo (1951-2016)
- Tercer periodo de declaración (1973-1990)
- Cuarto periodo de declaración (1990-2016)

Antigüedad de las obras

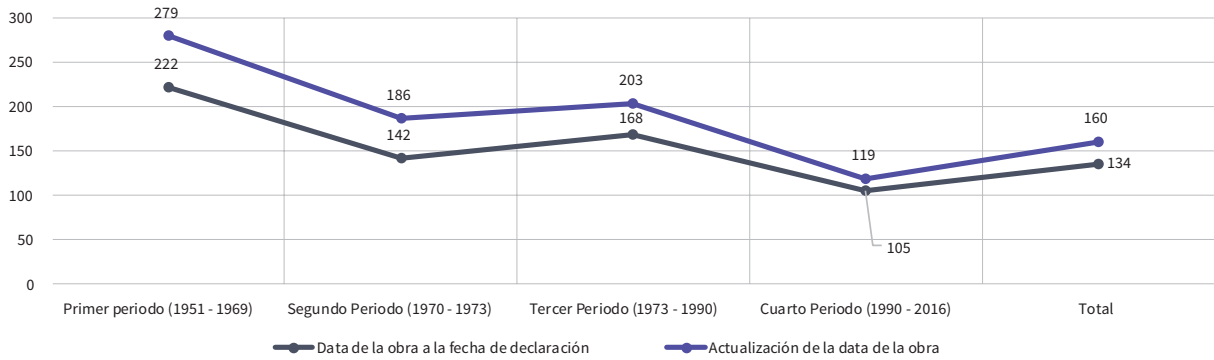


Figura 33. Media de la data de las obras al momento de su declaratoria y al año 2016. Elaboración propia.

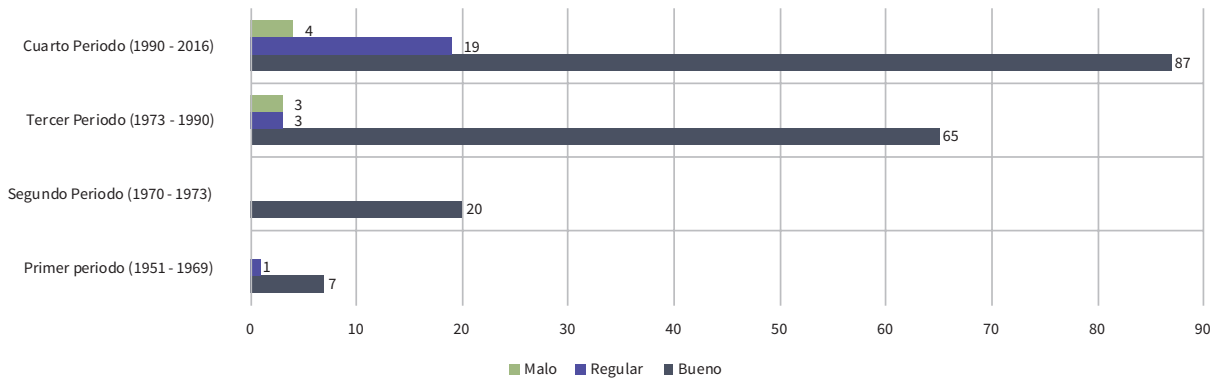


Figura 34. Estado de conservación a la fecha de declaración de las obras. Elaboración propia.

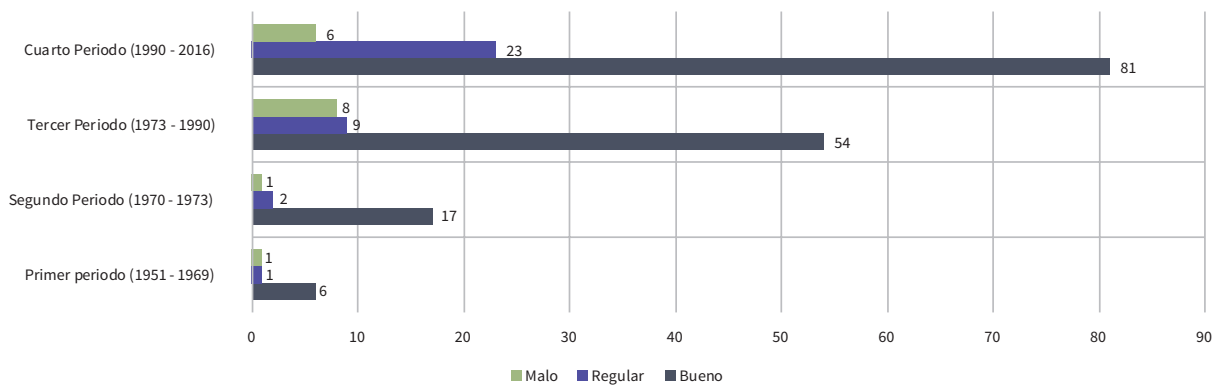


Figura 35. Estado de conservación actual de las obras. Elaboración propia.

Función primaria y Sistema de las obras

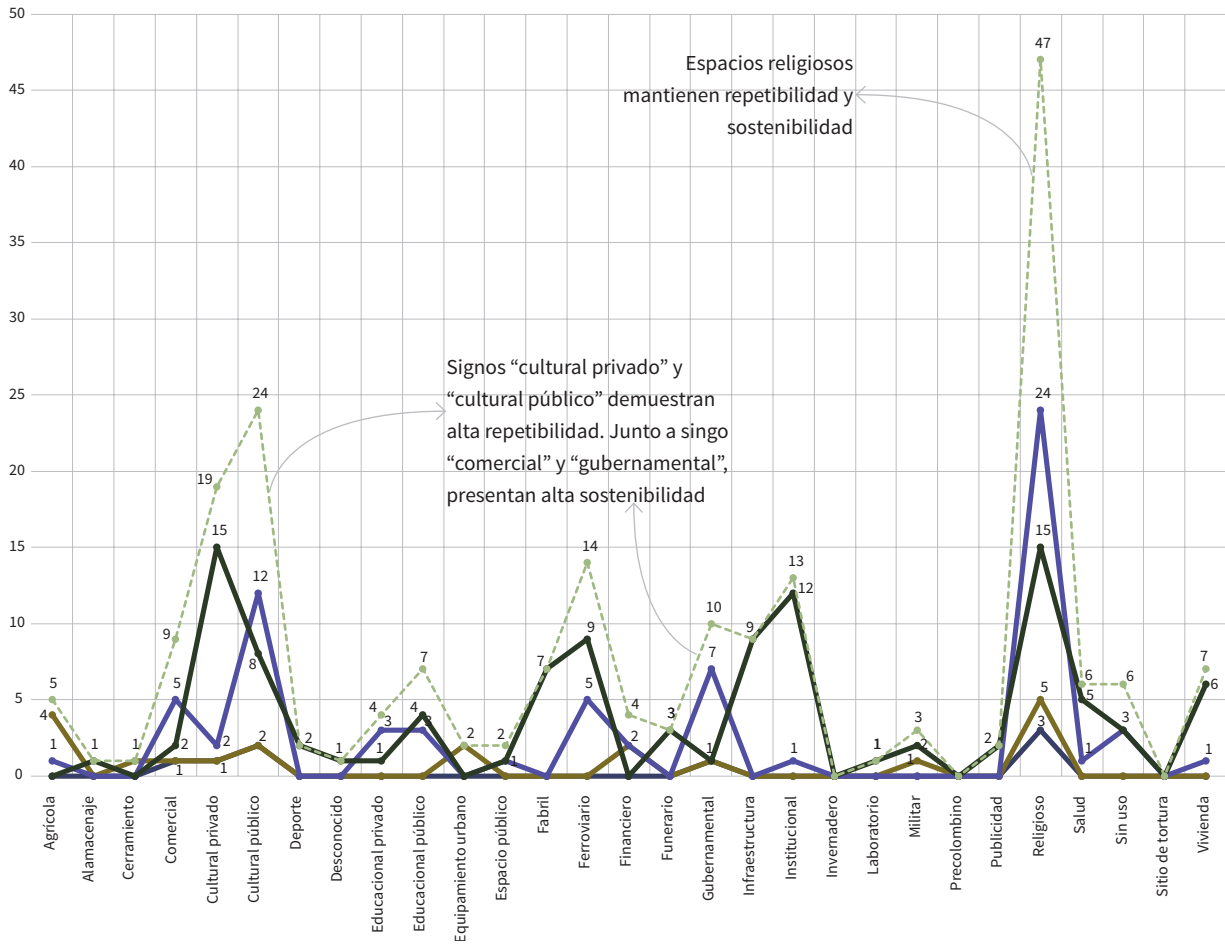


Figura 36. Repetición función primaria actual de la obra. Elaboración propia.

Simbología

- Primer periodo de declaración (1951-1969)
- Segundo periodo de declaración (1970-1973)
- Total tiempo (1951-2016)
- Tercer periodo de declaración (1973-1990)
- Cuarto periodo de declaración (1990-2016)

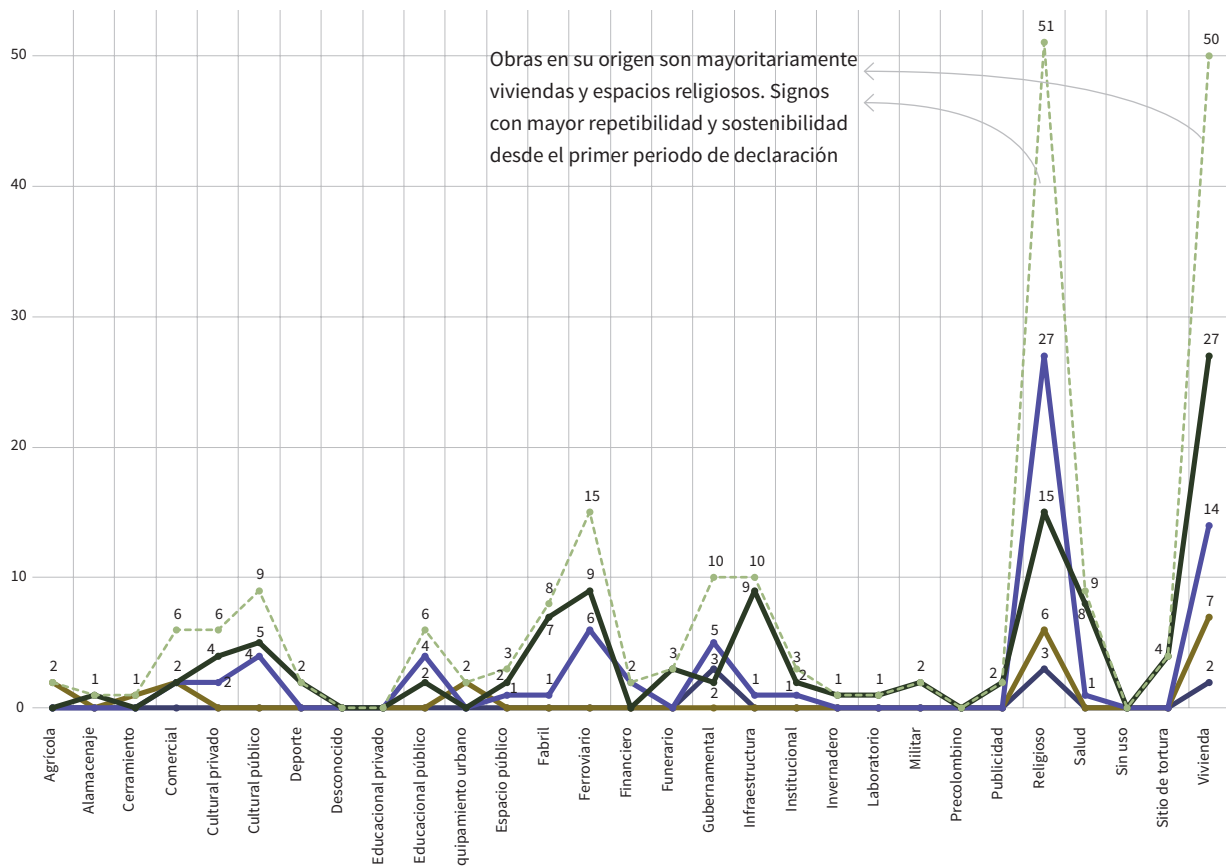


Figura 37. Repetición función primaria original de la obra. Elaboración propia.

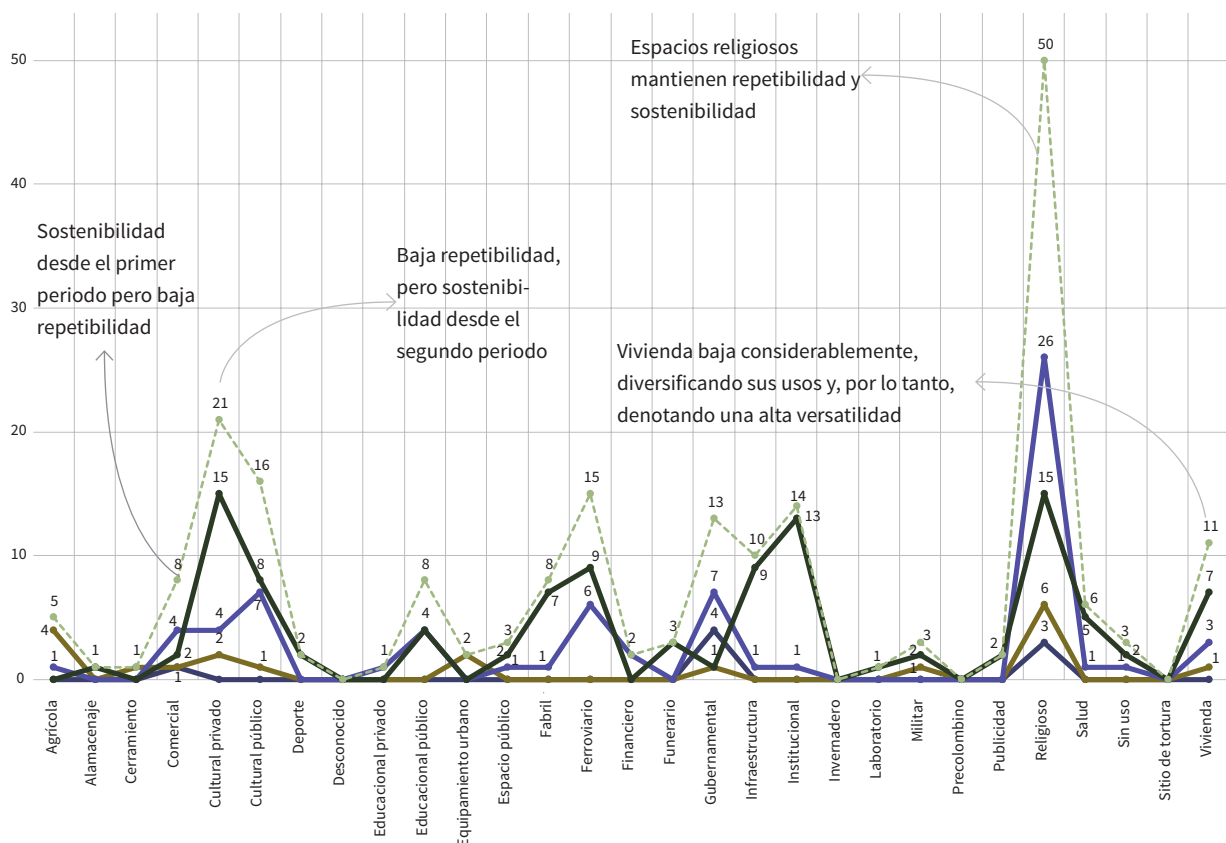


Figura 38. Repetición función primaria al momento de la declaratoria de la obra. Elaboración propia.

Función secundaria, Tratamiento de la Superficie y Elementos-superficie de las obras

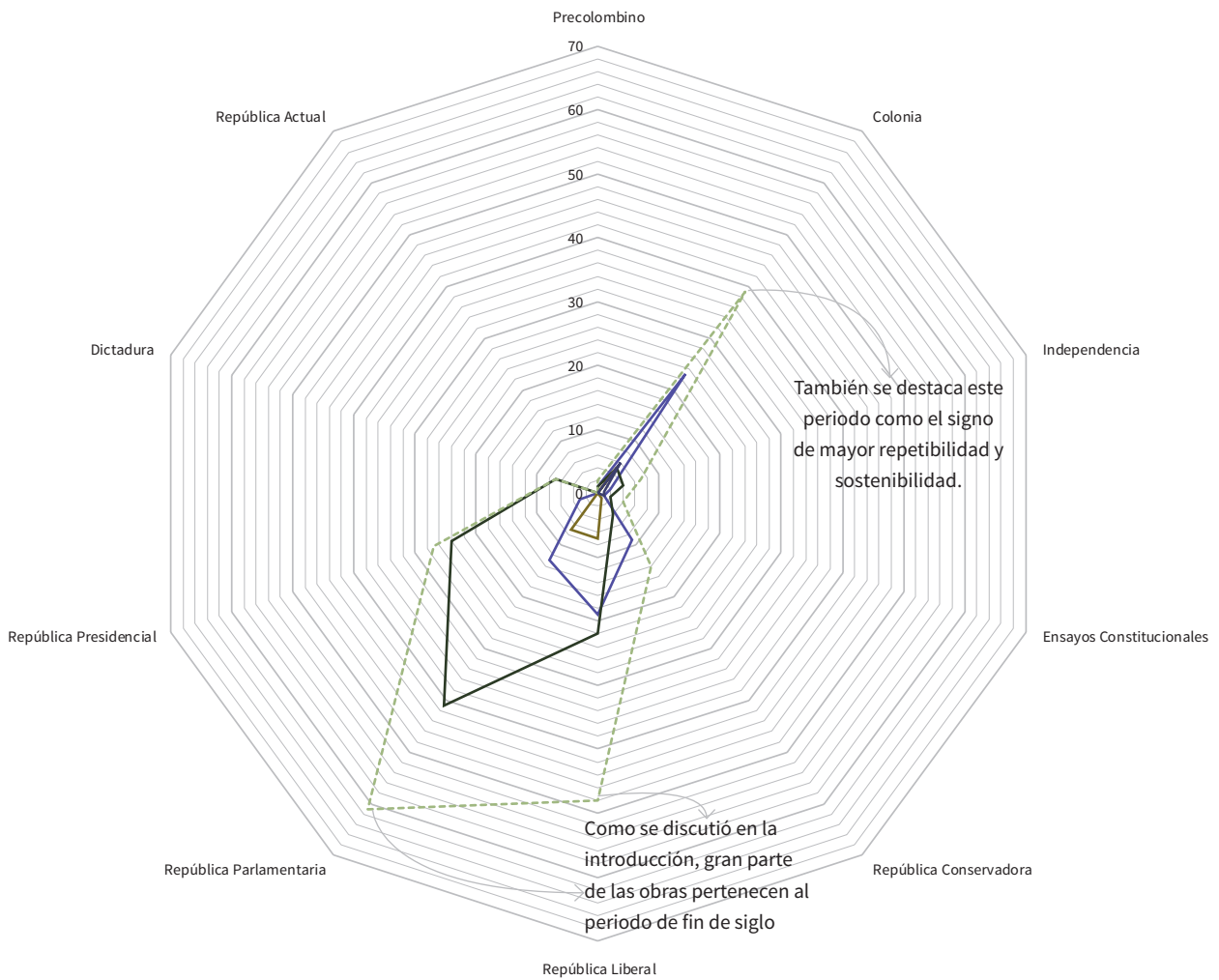


Figura 39. Función secundaria según la época que representa la obra. Elaboración propia.

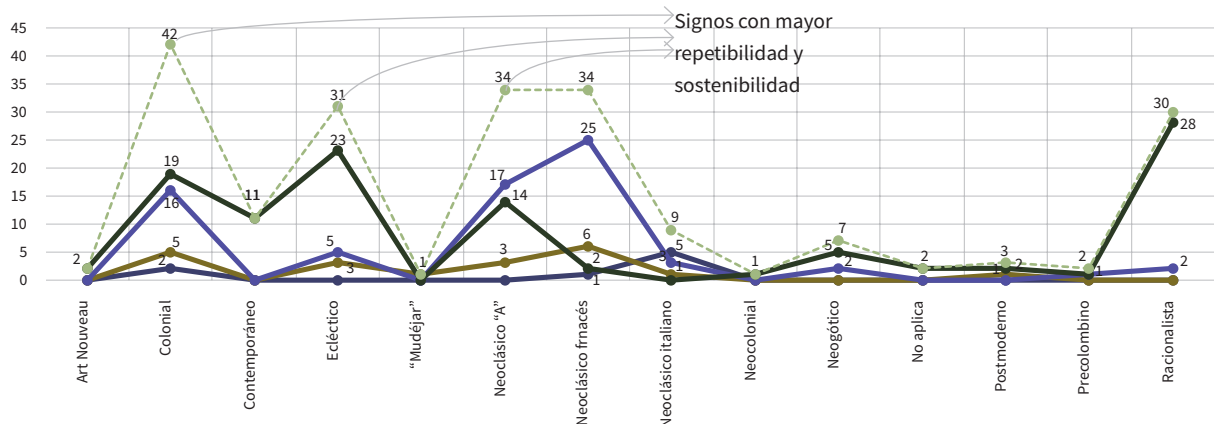


Figura 40. Elementos plásticos o estilo artístico de las obras. Elaboración propia.

Simbología

- Primer periodo de declaración (1951-1969)
- Segundo periodo de declaración (1970-1973)
- Tercer periodo de declaración (1973-1990)
- Cuarto periodo de declaración (1990-2016)
- Total tiempo (1951-2016)

Estilo de la forma de las obras

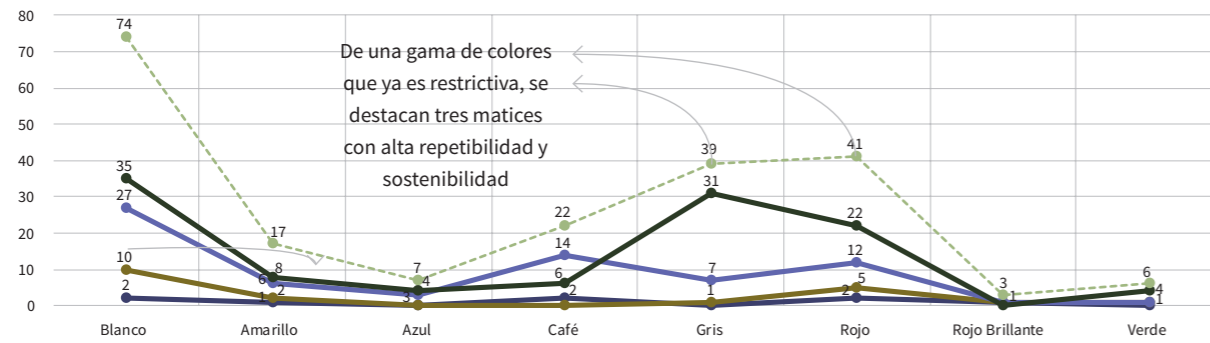


Figura 41. Color predominante de la obra. Elaboración propia.

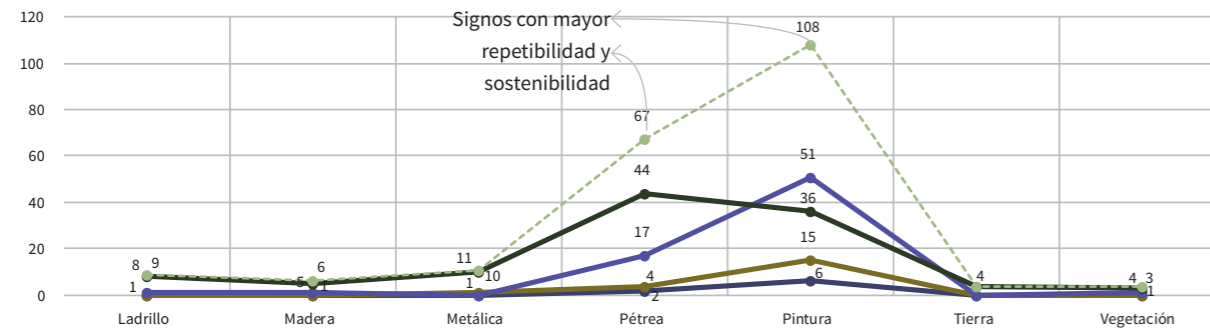


Figura 42. Textura, variable que define la terminación de las superficies de la obra. Elaboración propia.

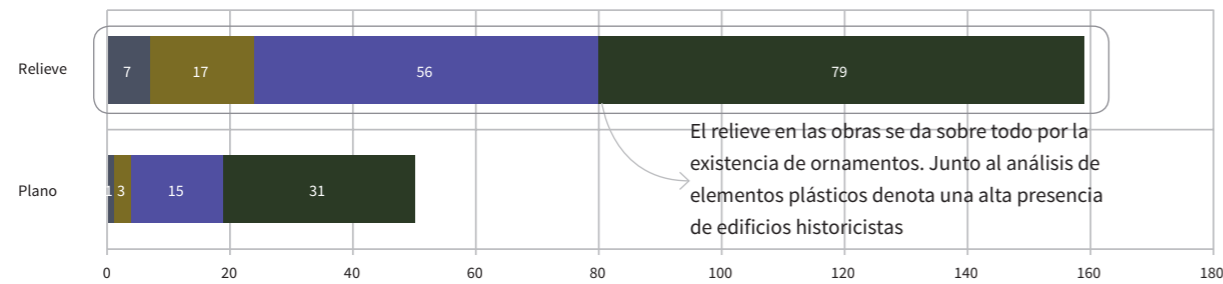


Figura 43. Iluminación, variable que define la presencia de relieve en las superficies de las obras. Elaboración propia.

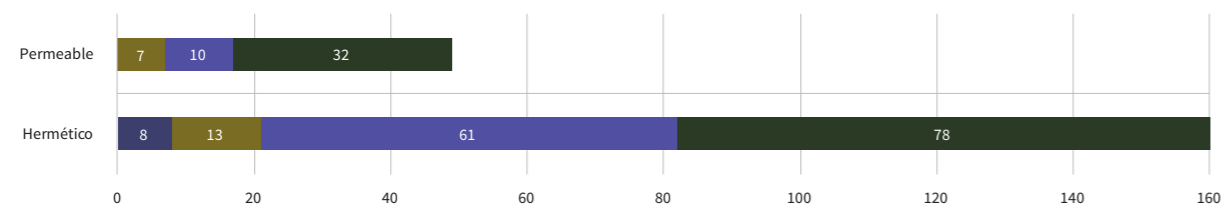


Figura 44. Elementos de perforación que definen la predominancia de vacíos (obra de fachadas permeable) o lleno (obra de fachadas herméticas). Elaboración propia.

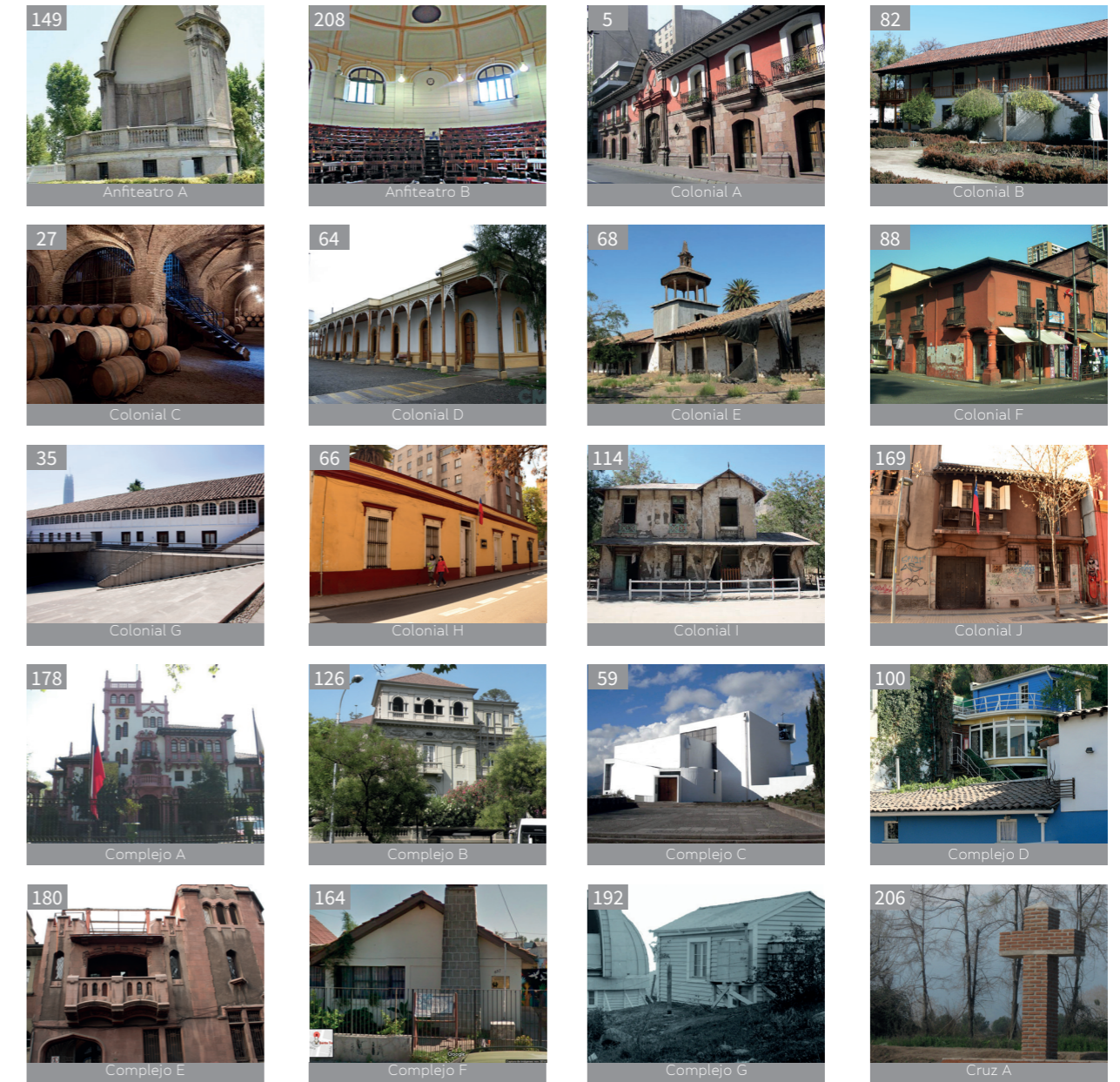
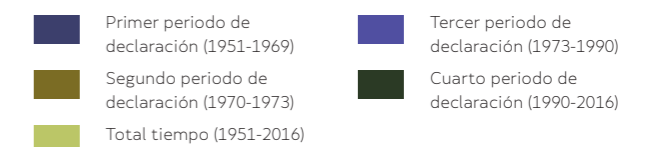


Figura 45. Imágenes "tipo" que ilustran los estilos de forma reconocidos durante el análisis. Fuente de imágenes, páginas 92-93 según numeración.

Simbología





Domo A



Espacio Público A



Espacio Público B



Espacio Público C



Palaciego N



Paramento Vertical A



Paramento Vertical B



Paramento Vertical C



Espacio Público D



Estadio A



Galería A



Galpón A



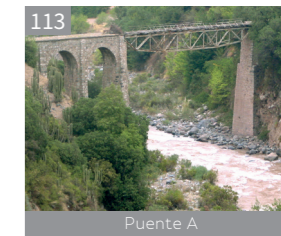
Paramento Vertical D



Paramento Vertical E



Pileta A



Puente A



Galpón B



Galpón C



Galpón D



Galpón E



Puente B



Puente C



Tornamesa A



Palaciego A



Galpón F



Iglesia A



Iglesia B



Iglesia C



Palaciego B



Palaciego C



Palaciego D



Palaciego E



Iglesia D



Iglesia E



Iglesia F



Kiosko A



Palaciego F



Palaciego H



Palaciego I



Palaciego J



Palaciego K



Palaciego L



Palaciego M

Para definir las variables del estilo de la forma se consideró solamente la volumetría de las obras. No se tomó en cuenta los colores, la textura, los elementos plásticos ni la iluminación de sus fachadas. El ejercicio consistió en ordenar las 209 fotografías, identificando las invariantes de la morfologías de las obras. La denominación se basó en el planteamiento teórico mencionado en el punto 3.5.1. "Análisis descriptivo". Es importante mencionar que el estilo de la forma o tipología, al igual que el color, es una variable

que se basa mayoritariamente en apreciaciones personales. Por lo tanto, es de esperarse que algunos de los parámetros definidos no sean coincidentes con la percepción del lector. Por este motivo se ha expuesto la imagen referente para dar a entender una idea de las características de cada variable estimada.

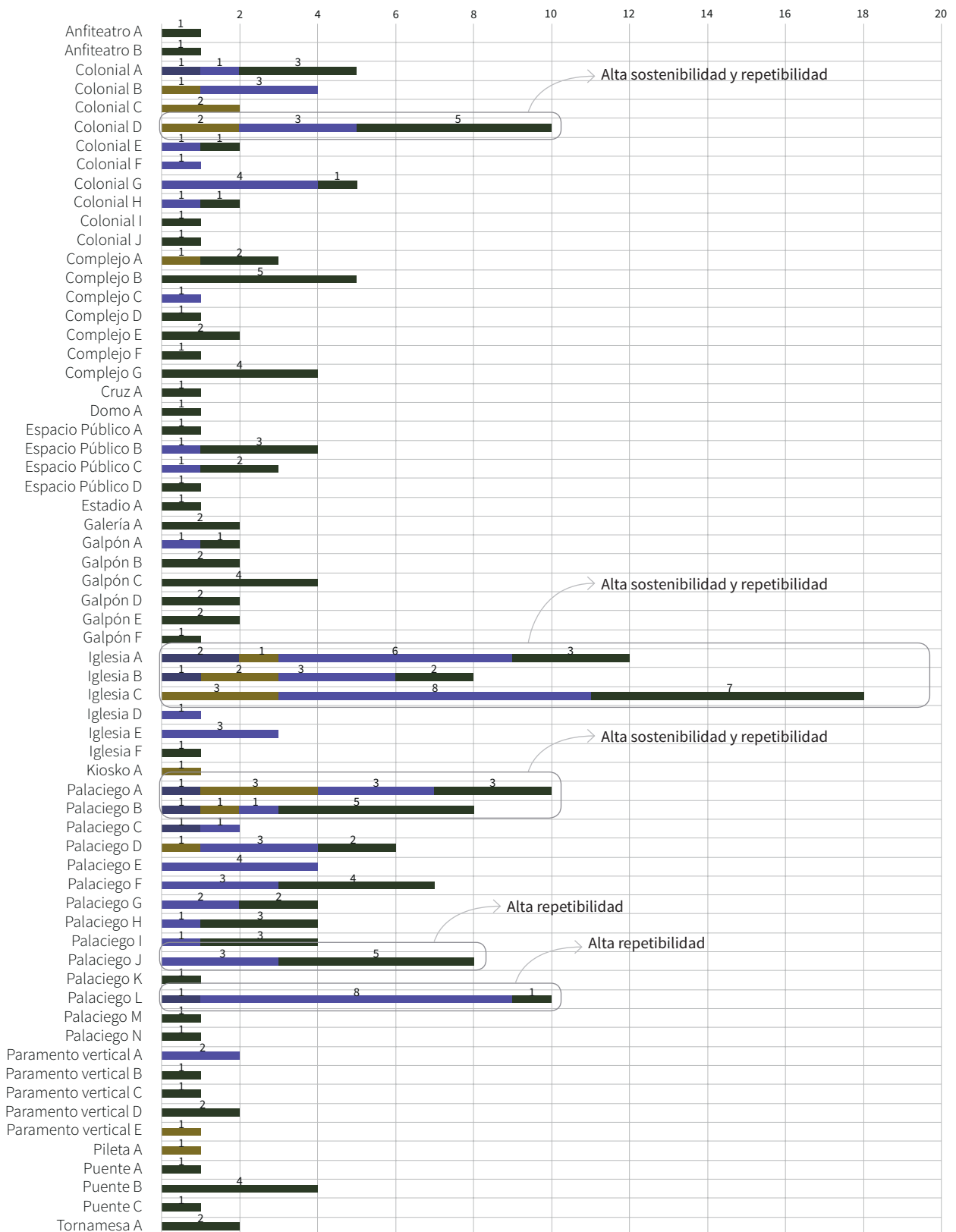


Figura 46. Estilo de la forma. Variable con la Norberg-Schulz analiza la tipología de las obras. Elaboración propia.

Sistema de las obras

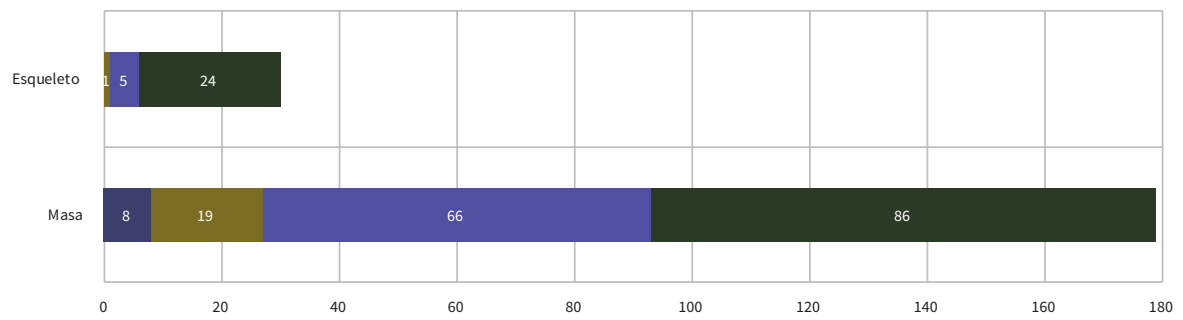







Figura 47. Sistema o tipo de estructura de la obra. Elaboración propia.

Simbología

- | | | | |
|---|--|---|---|
|  | Primer periodo de declaración (1951-1969) |  | Tercer periodo de declaración (1973-1990) |
|  | Segundo periodo de declaración (1970-1973) |  | Cuarto periodo de declaración (1990-2016) |
|  | Total tiempo (1951-2016) | | |

bles declarados en ese periodo nacen de solicitudes de organizaciones civiles. Anterior a ello, según la información expuesta en los decretos, el Estado es el único impulsor de las declaratorias.

La diversificación que evidencia la localización de las obras, también se observa en su función primaria o programa original (Figura 37). Se destacan siete ejemplares identificados como vivienda, seis religiosos, dos equipamientos urbanos (relativos a la Plaza Mekis), un cerramiento (un muro perteneciente a la Plaza Mekis), dos comerciales y dos agrícolas. De ellos, como ocurrió con el periodo anterior, los religiosos mantuvieron su programa a la fecha de declaración (Figura 38), lo mismo sucedió con el equipamiento urbano y el cerramiento. Mientras que las viviendas disminuyeron a uno, ya que diversificaron su programa a agrícola, aumentando a cuatro ejemplares, dos destinados a una función cultural privada, uno a una función cultural pública, uno comercial, uno gubernamental y uno militar. En la actualidad (Figura 36) estos programas se reparten entre cuatro inmuebles de programa agrícola, un cerramiento, uno comercial, uno cultural privado, dos edificios de programa cultural público, dos equipamientos urbanos, dos financieros, uno militar y cinco religiosos.

En consecuencia, es un periodo que se destaca por declarar obras de gran diversidad programática. En cuanto a su sostenibilidad se destacan los edificios religiosos, agrícolas y los elementos semiarquitectónicos de la Plaza Patricio Mekis, mientras que los edificios de este espacio público poseen una alta versatilidad. Sobresale en este periodo el cambio de uso de religioso a cultural público de la Recoleta Dominica, la que a pesar de continuar con el programa de iglesia, se reconoce en la actualidad por albergar el Centro Nacional de Conservación y Restauración y poseer un programa de museo, archivo y biblioteca asociado al antiguo convento.

Sobre la forma, el color predominante en las obras (Figura 41) se divide en 10 inmuebles blancos, dos amarillos, uno “gris”⁶⁶, cinco rojos, uno “rojo brillante”, y uno verde. La textura (Figura 42), por su parte comprende un ejemplar de terminación predominante metálica, cuatro pétreos y 15 de terminación pintura. La iluminación (Figura 43) arrojó como resultado tres inmuebles de fachada “plana” y 17 con “relieve”. Asimismo, los elementos de perforación (Figura 44) indican que siete inmuebles son permeables, mientras

que 13 son herméticos, mientras que la técnica (Figura 47) define un ejemplar de sistema esqueleto, y 19 de masa. Por su parte, el estilo (Figuras 45 y 46) indica cinco ejemplares “coloniales”, uno de la variante B, dos de la C y dos de la D. En este periodo se reconoce, también, un ejemplar de la tipología definida como “compleja”, la que fue denominada de esta manera porque reúne un conjunto de inmuebles que en apariencia, se compone de una sumatoria de volúmenes o porque no fue posible reconocerlo dentro de las otras categorías. En este caso, se observa un ejemplar de la variante A. En cuanto a las iglesias, se reconoce una de la variante A, dos de la variante B y tres de la variante C. De los elementos singulares, se identificaron las tipologías “kiosko A” y “pileta A” cuyos únicos ejemplares en todos los periodos analizados se localizan en la Plaza Mekis. De los estilos “palaciegos” se observan tres ejemplares de la variante A, uno de la B y uno de la D. Por último, se reconoce un inmueble identificado con la tipología “paramento vertical” con la variante E. Esta tipología se definió en función de los inmuebles que se han declarado y que corresponden a hitos verticales, fachadas y muros.

Luego, en relación a los elementos plásticos (Figura 40), se evidencian cinco edificios de estilo “colonial”, tres “eclecticos”, llamados así porque no se reconoce a simple vista un estilo artístico predominante en los ornamentos (Grasa Adé, Meilán Pita, Mercadal, & Ruiz de Samaniego, 1998), uno denominado “mudéjar”, el que corresponde al Palacio La Alhambra, seis inmuebles representativos del neoclásico francés, establecidos así por la bibliografía consultada, tres neoclásicos “A”, uno neoclásico italiano y uno “postmoderno”, variable que comprende inmuebles de ornamentos de reminiscencia histórica, pero en apariencia, se denotan evidentemente contemporáneos.

Al respecto de la data de los edificios a su momento de declaración (Figura 33), en promedio tienen 142 años, lo que al 2016 se traduce en un promedio de 186 años. Por su parte, el estado de conservación evidencia que a la fecha de declaración (Figura 34), la totalidad de las obras se encontraba en buen estado, reduciéndose a 17 en la actualidad (Figura 35), debido que se observan dos en estado regular y uno en mal estado, correspondiendo a la Iglesia de la Inmaculada Concepción de

⁶⁶ El signo “gris” define colores opacos de muy baja saturación, lo que hace percibir que no poseen matiz.



Figura 48. Obras representativas del segundo periodo de declaración. Fuente imagen Palacio Subercaseaux: Skyscrapercity. Fuente imagen Bodega y Casa Principal Viña Santa Rita: Trivaler. Fuente Iglesia Jesuita de Calera de Tango: Panoramio.

Colina. Esta obra fue identificada con estilo “postmoderno”, ya que la fotografía utilizada para analizar la obra solo muestra la fachada principal. Pero el decreto protege la “torre, atrio y uno de los muros perimetrales” (CMN, 2016), probablemente por ser los únicos elementos originales de la obra que pudieron sobrevivir a los continuos terremotos, como relata el sitio web del Consejo de Monumentos Nacionales. El resto de los componentes continuaron “deteriorándose con el tiempo e impidiendo incluso su funcionamiento como espacio de culto durante el siglo XX” (CMN, s.f.) lo que llevó a realizar “en 1997, un proyecto diseñado por la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Chile, a cargo del arquitecto Sahady Villanueva, y aprobada por el Gobierno Regional” (CMN, s.f.). Por último, los datos expuestos evidencian que del total, 19 inmuebles se observan “antiguos” y solo uno es más bien contemporáneo, siendo la iglesia anteriormente expuesta.

Estos datos abstractos se visualizarían a partir de los siguientes inmuebles que definen la tendencia de la época (Figura 48): el Palacio Subercaseaux, separado en la Nómina como “Casa de Josefina Subercaseaux”, “Casa de Julio Subercaseaux”, “Casa de don Francisco Subercaseaux”, lo que explica, además, la cantidad de ejemplares pertenecientes al conjunto de la Plaza Mekis. La Bodega de la Viña Santa Rita es también un ejemplar representativo, como también la Casa Paula Jaraquemada y la Iglesia Jesuita localizada en Calera de Tango.

4.1.4. Tercer periodo de declaración (1973-1990)

El tercer periodo se inicia raudamente. El último inmueble protegido por el gobierno de Salvador Allende data del 24 de julio de 1973, a solo días del Golpe de Estado. El 13 de diciembre de 1973 ya se estaba declarando el “Club de Septiembre”, denotando un interés durante la Dictadura por la protección de patrimonio y una continuidad en las funciones del Consejo de Monumentos Nacionales. En este periodo se puede afirmar que existe una intención estética por parte de las autoridades de la Dictadura, puesto que los decretos afirman explícitamente en reiteradas

ocasiones que las obras poseen un “mérito” arquitectónico, incluso obviando sus valores históricos. A su vez, es posible encontrar declaratorias que se centran en tipologías, por ejemplo, en declarar distintas iglesias o casas patronales de la Región en una misma fecha, coincidiendo tanto en el año como el mes y día de declaración. Esto sucede sobre todo en 1981.

Por otro lado, al observar los decretos de estas obras, hasta 1983 se describe de forma sucinta los valores por los cuales se protegen los inmuebles. Es con la declaratoria de la Iglesia de la Veracruz, realizada el 29 de junio del mismo año, que se comienza a incorporar en los decretos los valores que justifican la puesta en valor. La protección de este inmueble es especialmente particular, ya que cuenta con un decreto de fecha 10 de noviembre de 1992 en el cual se desafecta parte del inmueble para construir un edificio nuevo en vista del alto deterioro del inmueble. Alrededor de 1985 bajan significativamente las declaratorias.

Por último, llama la atención que gran parte de los edificios protegidos durante este periodo, son representativos de una institución que fue cerrada por las autoridades dictatoriales. ¿Será una forma de *hacerlos historia* como hizo Napoleón con los objetos del Antiguo Régimen? (Choay, 1992).

Este periodo comprende un universo de 71 ejemplares, aumentando considerablemente la cantidad de inmuebles protegidos en relación a los intervalos anteriores. Es importante destacar que este periodo comprende un total de 17 años, muy similar al primer periodo de declaración. Se destaca, en primera instancia, que del total, 43 monumentos se localizan en la comuna de Santiago (Figura 30), consolidándose como la comuna con mayor cantidad de inmuebles protegidos hasta el momento, si se considera los periodos anteriores. El resto de los inmuebles en esta época se dividen en: uno de Alhué, tres de Colina, dos de El Monte, uno de Estación Central, tres de Independencia, cuatro de Las Condes, dos de Maipú, uno de Melipilla, cuatro de Providencia, dos de San Bernardo, dos de San Joaquín, uno de Tiltil y dos de Vitacura. En consecuencia, también es posible observar una concentración de inmuebles protegidos pertenecientes al sector oriente del Gran Santiago.

En promedio la fecha de construcción de estos inmuebles data de 1813 (Figura 28), de los cuales uno pertenece al periodo Precolombino, 23 al de La

Colonia, 2 a la Independencia (1810-1823), 1 al periodo de “Ensayos Constitucionales” (1823-1830), 9 a la República Conservadora (1831-1861), 19 a la República Liberal (1861-1891), 13 a la República Parlamentaria (1891-1925), y 3 comprendidos en el periodo de República Presidencial (1925-1973).

Sobre los autores (Figura 31), es posible encontrar 96 menciones a 54 personalidades diferentes⁶⁷. Se destacan entre ellos seis obras asociadas a Claude François Brunet de Baines, cinco a Emilio Jecquier, seis a Eusebio Chelli, seis a Fermín Vivaceta, tres a Ignacio Cremonesi, una identificada de autoría del pueblo Inca (la Fortaleza Inca de Chena), cinco de Lucien Hénault, tres de Manuel Aldunate, tres de Ricardo Brown, uno de Ricardo Larráin Bravo, cuatro de Schneider y Cía y dos para Víctor Henry Villeneuve.

Sobre los hechos históricos asociados a las obras (Figura 32), se destaca que ocho de ellas respondan a la historia educacional estatal y seis a la historia ferroviaria estatal, en un periodo donde esta última decae por falta de financiamiento y donde las escuelas normales protegidas en este periodo, dejan de funcionar. El resto de los inmuebles se divide en: 26 edificios representativos de la historia de la iglesia Católica, siendo el signo de este parámetro que más se repite, una de la historia de una institución estatal, dos alusivas a la historia de una institución privada, una a la historia de un municipio, una relativa a las obras públicas del Estado, siete a la historia política estatal, siete representativas de la historia de privados localizados en el sector rural, siete de privados localizados en el sector urbano, dos representativos de un pueblo originario, dos alusivos a la salud estatal (también referido a instituciones que dejaron de funcionar tras el Golpe de Estado) y dos alusivos a la historia de Santiago. Lo que esto nos indica es que en este periodo se colocó el acento en reconocer obras pertenecientes a hegemonías políticas, religiosas y económicas al concentrarse principalmente en proteger obras representativas de la gestión e historia estatal (39 ejemplares en total), a la iglesia Católica y a privados (32 ejemplares en total).

Por lo expuesto anteriormente no es extraño que de los 71 MHI protegidos en la época, originalmente se destaquen de ellos 27 obras destinadas a un programa religioso (Figura 37), 14 inmuebles de vivienda,

⁶⁷ A esto se suman 17 obras identificadas con autor “desconocido”.

cuatro a cultural público, cuatro a educacional público, seis de programa ferroviario y cinco a destino gubernamental. A la fecha de declaración (Figura 38) esto varió a 26 inmuebles religiosos y tres de vivienda, bajando considerablemente la segunda variable y evidenciando, en consecuencia, una alta versatilidad. Se destacan además, cuatro obras comerciales, cuatro cultural privado, siete cultural público y cuatro educacional público, seis ferroviarias, siete gubernamentales. Actualmente (Figura 36) el programa religioso, aunque bajó a 24 ejemplares, define una alta sostenibilidad en el tiempo, solo uno permanece como vivienda y el resto se reparte entre cuatro inmuebles agrícolas, uno comercial, uno cultural privado, dos cultural público, uno institucional, tres educacional privado, tres educacional público, un espacio público, cinco ferroviarios, dos financieros, siete gubernamentales, uno de salud y tres sin uso.

En cuanto a la forma, los colores más recurrentes fueron (Figura 41) el blanco, con 27 ejemplares, el café con 14 y el rojo con 12, el resto se divide en seis ejemplares de color predominante amarillo, tres azules, siete grises, uno rojo brillante y uno verde. La textura arroja como resultado (Figura 42) una predominancia de inmuebles con terminación en pintura, siendo un total de 51, en segundo orden, con 17 ejemplares se encuentran los edificios con textura pétreo y luego un ejemplar de textura “ladrillo”, referido a los inmuebles de albañilería en ladrillo de arcilla cocido a la vista, uno de madera y uno de vegetación, referido esta última variable generalmente a parques y cerros. La iluminación (Figura 43), define 15 inmuebles planos y 56 con relieve. Sobre sus elementos de perforación (Figura 44), 61 edificios son herméticos y 10 permeables. Asimismo, 66 edificios pertenecen al sistema de masa y cinco al de esqueleto (Figura 47).

Por su parte, la mayor parte de los estilos (Figuras 45 y 46) se dividen entre “coloniales”, “iglesias” y “palaciegos”. El primero se distribuye entre un ejemplar A, tres ejemplares B, tres ejemplares D, un ejemplar E, un ejemplar F, cuatro ejemplares G y un ejemplar H, comprendiendo un total de 28 edificios. Del segundo se definen seis iglesias de la variante A, tres de la B, ocho C, siendo la tipología con más ejemplares, un D y tres E, lo que comprende un total de 21 inmuebles. Del estilo “palaciego” se identifican tres A, uno B, uno C, tres D, cuatro E, tres F, dos G, uno H, uno I, tres J y ocho L, siendo la segunda tipología que más

se reitera; en total, lo anterior comprende 30 ejemplares, siendo el estilo más numeroso. El resto de los inmuebles se identificó con las variantes de complejo C, con un ejemplar, un espacio público B, uno C, un galpón A y dos paramentos verticales A.

En cuanto a los elementos plásticos (Figura 40), se destacan 25 ejemplares representativos del estilo artístico “neoclásico francés”, en segunda jerarquía se observan 17 inmuebles de estilo “neoclásico A”. En tercer orden, se identifican 16 inmuebles “coloniales”, cinco eclécticos, dos neogóticos, uno “precolombino”, variable definida para identificar los inmuebles de apariencia rústica y pertenecientes a los pueblos originarios, dos “racionalistas”, variable que define los inmuebles de orden funcional o moderno.

Entonces, este periodo se caracteriza por buscar una idea estética, más que una idea simbólica. Esto se evidencia en que las obras protegidas poseían una diversidad en su programa al momento de su declaratoria, que a nivel formal no se condice, al reducirse formalmente a tres estilos de formas. Lo mismo puede mencionarse de los elementos plásticos, que se centran en el neoclásico y colonial.

En relación a la data a la fecha de declaración (Figura 33), el promedio es de 168 años, lo que al año 2016 se define en una media de 203. El estado de conservación establece a la fecha de declaración 65 inmuebles en buen estado, tres regulares y tres malos (Figura 34). Actualmente (Figura 35) esto comprende 54 inmuebles en buen estado, bajando considerablemente, ocho en regular y nueve en mal estado. Todo lo anteriormente expuesto indica que, del total de 71 inmuebles, 70 pueden ser considerados “antiguos”, mientras que uno es un inmueble de apariencia contemporánea. Este último corresponde al Monasterio Benedictino, edificio identificado como “racionalista” y de tipo “complejo A”, del cual no existe precedente anterior en los otros dos periodos y se destaca por diferenciarse de la tendencia establecida hasta el momento.

Los inmuebles con mayor reiteración e influyentes en la época, por consiguiente, pueden definirse por los siguientes ejemplares (Figura 49): la casona patronal de Lo Contador, la Iglesia de la Veracruz, y la Ex Casa Rivas. Como se observa, en relación al periodo anterior, gran parte de los edificios protegidos en esta época mantiene el tipo de inmueble protegido en el primer y segundo periodo. En ese sentido, este periodo conso-



Figura 49. Obras representativas del tercer periodo de declaración. Fuente de imagen “Lo Contador: Wikimedia Commons. Fuente imagen Iglesia de la Veracruz: Eve Andersen. Fuente imagen Ex casa Rivas: Wikimedia Commons.

lida el reducido espectro de inmuebles patrimoniales, reafirmando el “objeto artístico promedio” a través del aumento de inmuebles protegidos pertenecientes a los tres estilos formales que son tendencia.

4.1.5. Cuarto periodo de declaración (1990-2016)

Los decretos de este periodo exponían explícitamente los valores patrimoniales de los inmuebles, aunque en un inicio todavía lo hacían de forma sucinta. No obstante, estos aportan datos importantes sobre cada obra. En relación a los aspectos formales de los documentos legales, en el primer periodo correspondiente al gobierno de Aylwin, se mantiene el formato y el estilo de presentación de los decretos emitidos en Dictadura. A simple vista también se observa que las tipologías de las obras se diversifican, ya no se centran en declarar iglesias y palacios, sino que hitos semiarquitectónicos e inmuebles identificados como “patrimonio industrial”, esto porque, como demuestran los decretos, la sociedad civil comienza a proponer sus propios espacios patrimoniales, aunque sin abrir el espectro estético de la tendencia. Cabe destacar que el primer sitio de memoria alusivo a los Derechos Humanos se declara en 1996, bajo la presidencia de Eduardo Frei Ruiz-Tagle.

Este periodo comprende un universo no menor de 110 inmuebles, más de la mitad del total analizado. En promedio estos edificios datan de 1897 (Figura 28), de los cuales 1 es del periodo Precolombino, 5 de la Colonia (1541-1810), 4 de la Independencia (1810-1823), 2 del periodo de “Ensayos Constitucionales” (1810-1830), 4 de la República Conservadora (1831-1861), 22 de la República Liberal (1861-1891), 41 de la República Parlamentaria (1891-1925), 24 de la República Presidencial (1925-1973) y 7 de la Dictadura (1973-1990), estos últimos evidentemente asociados a sitios de tortura. Con respecto a los gobiernos (Figura 29), 22 inmuebles fueron protegidos en el periodo de Patricio Aylwin (1990-1994), 20 en el de Eduardo Frei Ruiz-Tagle (1994-2000), 23 en el de Ricardo Lagos Escobar (2000-2006), 23 en el primer periodo de Michelle Bachelet Jeria (2006-2010), 12 en el de Sebastián Piñera (2010-2014) y 10 al 15 de marzo del 2016 en el segundo periodo de Michelle Bachelet Jeria, actual presidenta.

En cuanto a la ubicación (Figura 30), Santiago mantiene su predominio, debido a que en este periodo

se reconocen 37 ejemplares de esta comuna. También se destaca en segundo lugar con 13 ejemplares, San José de Maipo, 12 de Providencia y finalmente 8 de Estación Central.

Por otro lado se reconocen 84 menciones a distintos autores⁶⁸. De ellas cabe destacar los siguientes por tener más de una mención: Alberto Cruz Montt con tres, la Compañía Schneider-Creuseot con cuatro, dos de la Dirección de Obras Públicas, dos para Emilio Doyère, 11 para la Empresa de Ferrocarriles del Estado, siendo la que mayor número de menciones tiene, cuatro para Eugenio Joanon, dos para José Luis Coo, tres para Josué Smith Solar, cuatro para Lever Murphy y Cía, cuatro para Luciano Kulczewski, dos para Paul Lathoud, cuatro para Ricardo Larraín Bravo y tres para Víctor Henry Villeneuve.

En cuanto al hecho histórico al cual se asocia la obra (Figura 32), se identifican 9 pertenecientes a la Dictadura, 5 a la historia educacional estatal, 3 a la historia de establecimientos educacionales privados, 18 a la historia ferroviaria estatal, siendo uno de los que más se reitera, 1 a la historia funeraria estatal, 1 a la historia contemporánea de Chile, identificado de esta forma el Estadio Nacional, porque no solo fue declarado por los hechos de tortura ocurridos en el recinto, sino también por eventos deportivos sucedidos en diferentes periodos, como también valores arquitectónicos, siendo el inmueble más diverso en cuanto a los valores que abarca. Continúa con 14 ejemplares representativos de la historia eclesiástica católica, siendo la segunda mención más reiterada junto a la historia de privados localizados en el sector urbano, con 15 ejemplares, en cuanto a la historia de la iglesia evangélica, aparece por primera vez con un ejemplar, siguen 6 ejemplares de la historia de una institución privada, la historia militar, municipal y de obra pública estatal se define cada uno con 3 ejemplares, 5 referidos a la política estatal, 9 a privados de sectores rurales, 1 a los pueblos originarios, 5 a la salud estatal y 8 a la historia de Santiago.

Entonces, la tónica de la Dictadura -y en parte del segundo periodo de declaratorias- de proteger obras de diversa función primaria se mantiene, pero siempre refiriéndose a sectores hegemónicos, destacándose 38 obras en total pertenecientes al Estado, 15 a la hegemonía religiosa (esta vez integrando a la iglesia evangélica) y 33 obras relativas a un privado.

Sobre las funciones primarias originales de las obras (Figura 37), las que mayor se reiteran son 27 viviendas, 15 religiosas, 9 de infraestructura, 7 de destino fabril, 9 ferroviarios, 5 definidos como cultural público y 4 cultural privado. A la fecha de declaración (figura 38), los programas que más se reiteran son 15 cultural privado, 8 determinados como cultural público, 4 de educacional público, 7 fabriles, 9 ferroviarios, 9 de infraestructura, 13 institucionales, 15 religiosos, 5 de salud y siete de vivienda. Actualmente (Figura 36), los programas que poseen mayor repetibilidad son: 15 cultural privado, manteniéndose, 8 de cultural público, disminuyendo, 4 de educacional público que también se mantiene, 7 fabriles, 9 de infraestructura, 12 institucionales, 15 religiosos, 5 de salud y 6 de vivienda.

Entonces, es una época que se destaca por proteger obras asociadas a los servicios y equipamientos de vocación pública de la Región. Además, nuevamente, se observa que las viviendas poseen una alta versatilidad, mientras que los inmuebles religiosos una alta sostenibilidad, esto último ocurre también en este periodo con los inmuebles fabriles y de infraestructura.

Sobre el color (Figura 41), 35 inmuebles se identificaron predominantemente blancos, siendo el signo que más se repite, 8 amarillos, 4 azules, 6 café, 31 gris, 22 rojos, y 4 verdes. Sobre la textura (Figura 42), la mayor cantidad de inmuebles se registran como "pétreos" con 44 ejemplares, 36 poseen terminación "pintura", 10 edificios terminación predominante metálica, 8 de ladrillo, 5 de madera, 4 de tierra y 3 de vegetación. La iluminación (Figura 43) define 79 inmuebles con relieve y 31 planos. Por su parte, los elementos de perforación (Figura 44) se distribuyen entre 78 herméticos y 32 permeables, mientras que se estiman por la técnica (Figura 47), 86 inmuebles de sistema de masa y 24 de esqueleto. En cuanto al estilo (Figuras 45 y 46), aumentan los edificios de geometría compleja, con 15 ejemplares distribuidos en dos A, cinco B, uno D, dos E, uno F y cuatro G. A raíz de la arquitectura ferroviaria, aparece como predominante la categoría de "galpón", entendida como una geometría definida por un cuerpo de gran tamaño utilizado para almacenaje, por lo que se constituye de una planta libre determinada por un volumen o una techumbre. De este se identifican 12 ejemplares divididos en uno A, dos B, cuatro C, dos D, dos E y uno F. Sin embargo, los estilos palaciegos,

iglesias y coloniales también son predominantes, continuando la tendencia. El primero con 31 ejemplares divididos en tres A, cinco B, dos D, cuatro F, dos G, tres H, tres I, cinco J, uno L, uno K, uno M y uno N. Las iglesias constituyen un total de 13 inmuebles divididos en tres A, dos B, siete C y uno F. Los coloniales también se dividen en 13 ejemplares, repartidos en tres A, cinco D, uno E, uno G, uno H, uno I y uno J. Otros programas que también son importantes destacar por su repetibilidad son los puentes con uno A, cuatro B, y uno C, constituyendo seis ejemplares. Y, por último, también poseen una alta repetibilidad los espacios públicos con uno A, tres B, dos C y uno D, conformando un total de siete ejemplares. Sobre los elementos plásticos de este periodo (Figura 40), se destacan 19 inmuebles “coloniales”, 14 “neoclásicos A”, 28 “racionalistas”, 11 contemporáneos, definidos de esta forma por ser edificios que carecen de ornamentos y poseen una apariencia actual. Continuando, se destacan 23 obras eclécticas, cinco neoclásicas italianas y cinco neogóticas. El resto de las variables se definen por una repetibilidad bajo tres.

En relación a la data a la fecha de construcción (Figura 33), en promedio se registran en 105 años, bajando de los otros periodos, lo que al 2016 se promedia en 119. Por su parte, el estado de conservación a la fecha de conservación (Figura 34) define 87 inmuebles en buen estado, 19 regulares y cuatro malos. A la actualidad (Figura 35) se definen como 81 inmuebles en buen estado, 23 regulares y seis malos. Todo lo anteriormente expuesto define 101 inmuebles posibles de considerar antiguos y nueve contemporáneos.

Visualmente, la tendencia de este periodo se comprendería por (Figura 50): la Casa del ex Presidente Eduardo Frei Montalva, inmueble de apariencia modesta, lo que indica una apertura importante en el espectro. Lo mismo sucede con la Bodega de la Maestranza de Ferrocarriles San Eugenio, la Sede Nacional del Colegio de Arquitectos de Chile, obra de Kulczewski, aunque representa la tendencia de palacios define un fenómeno importante donde han aumentado la protección de la tipología B, asociada a un formato palaciego de dimensión menor, podría identificarse como la variante que acoge los “palacetes”. Lo mismo sucede con la Iglesia del Tránsito de la Santísima Virgen María, representante de la tipología “iglesia C”, este inmueble al ser “ecléctico” demuestra una apertura en los estilos arquitectóni-

cos, dando paso a mezclas que definen habitualmente inmuebles más bien modestos. Por último, la casa del ex Fundo El Manzano, representativa del estilo “colonial D”, aunque continua la tendencia, evidencia una apertura en cuanto a la localización de las obras, al ser un inmueble perteneciente a la comuna de San José de Maipo. Es importante destacar que la declaratoria de este último y del resto de los inmuebles asociados al ferrocarril de la zona, ha sido impulsada por la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas, evidenciando una apertura mediada desde la hegemonía.

4.1.6. Signos transversales a todos los periodos: la tendencia

Esta fase del análisis es la más importante para efectos de la caracterización del discurso estético-semiótico, ya que dependiendo de las variables de repetibilidad, sostenibilidad y versatilidad de los signos, se podrán identificar los objetos artísticos más frecuentes que constituyen este discurso y, en consecuencia, las imágenes del imaginario social del patrimonio de Santiago. Esto es posible de afirmar, ya que, recordando el planteamiento de Walther, la repetibilidad, que es la frecuencia con la que nos enfrentamos al mismo signo, permite que aprendamos sus significados. A modo de ejemplo, conocemos el significado de “vestido”, porque hemos escuchado reiteradamente el conjunto de sonidos que componen las sílabas de la palabra “vestido” asociado a una vestimenta de determinadas características. Si, además, esto se mantiene más o menos estable, lo que a partir del planteamiento de Walther se ha definido como sostenibilidad, entonces dicho signo se consolidará en nuestra comunicación habitual, conservando su significado. Para garantizar su preservación en el tiempo, sería favorable que “vestido” pudiese significar objetos diversos, entendido esto como versatilidad del signo. En este caso, la palabra vestido también constituye un verbo, por lo cual usaremos la misma combinación de sílabas y sonidos para referirnos a alguien que está usando una vestimenta, y decir, por ejemplo: “te has vestido para la ocasión”.

La revisión por periodo ya indica ciertas transversalidades importantes en el discurso estético-semiótico, evidenciándose una repetibilidad y sostenibilidad de signos restringidos. Del universo de 209 monu-

⁶⁸ A las que se suman 29 autores “desconocidos”.



Figura 50. Obras representativas del cuarto periodo de declaración. Fuente imagen casa de Frei Montalva: Blogspot "Fauna Política". Fuente imagen Iglesia del Tránsito de la Santísima Virgen Maria: Wikimedia Commons. Fuente imagen Bodega Norte Maestranza San Eugenio: CMN. Fuente imagen Casa del ex Fundo El Manzano: Wikimedia Commons. Fuente imagen Sede Nacional del Colegio de Arquitectos: Plataforma Urbana.

mentos históricos inmuebles analizados el 34% fue protegido durante el tercer periodo, correspondiente a la Dictadura Cívico-Militar liderada por Augusto Pinochet Ugarte, mientras que el 53% fue declarado en el cuarto periodo, correspondiente al periodo presidencial post-dictadura (Figura 29). Por lo tanto, en relación a la tendencia global de todo el intervalo analizado, que comprende desde 1951 hasta enero de 2016, estas épocas son las que en definitiva marcan la repetibilidad de los signos. En cambio, reconocer transversalidades en todas las épocas define, sin duda, la sostenibilidad de los signos. Por el contrario, las variaciones en los indicadores indica una versatilidad en los signos.

Partiendo desde el punto de vista de las fechas de construcción, si se toma en cuenta el total de los MHI analizados, se observa que el promedio de la fecha de construcción de las obras se sitúa en 1856 (Figura 28). Si se compara con el análisis por periodo, este indicador es prácticamente sostenido, solo en el primer periodo escapa de esta realidad con un promedio de 1737, el resto fluctúan entre 1813 y 1897. Desde una perspectiva más detallada, al analizar las épocas que mayor repetibilidad poseen, es decir, en las que fue posible encontrar una mayor cantidad de casos de estudio cuya fecha de construcción data de esas épocas, en orden descendente se encuentran (Figura 39): el periodo de la República Parlamentaria (1891-1925) con 61 casos en total, el de la República Liberal (1861-1891) con 48 casos, el de la Colonia (1541-1810) con 39 casos, y el de la República Presidencial (1925-1973) con 27 casos. Pero si se analiza la sostenibilidad de estos periodos, se observa que existen obras representativas de la Colonia en los cuatro periodos de declaración, evidenciando una alta sostenibilidad. También es posible reconocer una alta sostenibilidad en los signos que se reiteran a partir del segundo periodo. En este caso referido a las épocas se encuentran el periodo de Independencia el de hasta el periodo de República Conservadora, de República Liberal y de República Presidencial.

Continuando el análisis histórico, sobre el hecho asociado a cada obra (Figura 32), se identifica una alta repetibilidad en obras representativas de la historia de la Iglesia Católica, con 49 ejemplares en total. Es importante mencionar en este punto que muchas de ellas podrían considerarse como parte de la historia fundacional de ciertas comunas de la región, al ser las

iglesias elementos estructurantes e impulsores de poblados y ciudades. No obstante, el objeto artístico de estas obras en una primera lectura siempre representa a la Iglesia. En el caso de las viviendas que son el hogar de un privado podría considerarse lo mismo, no obstante, en esta ocasión aquellas que fueron residencia de algún personaje político fueron consideradas como representativas de la historia política estatal. Este criterio se ha considerado para posteriormente entender una dominación estética en el objeto artístico y para realizar aseveraciones sobre el discurso histórico-político en la segunda fase de análisis.

Continuando, en orden descendente también poseen una alta repetibilidad las obras asociadas a la historia de privados localizados en sectores urbanos, con 29 ejemplares y la historia ferroviaria estatal, con 24 ejemplares. En un tercer orden jerárquico se encuentran las obras relativas a la historia de un privado localizado en un sector rural, con 21 ejemplares, la historia política estatal, con 17 ejemplares, la historia educacional estatal con 13 ejemplares y las obras asociadas al desarrollo urbano de la comuna de Santiago con 11 ejemplares; el resto de los hechos se encuentran bajo nueve ejemplares.

Al respecto de la localización (Figura 30), como ha de esperarse, la comuna de Santiago presenta una alta repetibilidad con 98 ejemplares, es decir, concentra el 47% de los monumentos históricos inmuebles de la región. Si se considera, además, el hecho histórico al que se refieren las obras localizadas en esta comuna (Figura 51), los resultados son preocupantes desde el punto de vista de lo que nuestro patrimonio está excluyendo. De forma descendente se observa que los ejemplares se dividen entre 35 obras representativas del Estado (entre su historia política, educacional, salud, etcétera), 28 son representativas de un privado (institución o personalidad) 21 obras representativas de la historia de la iglesia católica y el resto de los indicadores se mantienen bajo los cinco ejemplares. En consecuencia, las obras que señalan el rol administrativo de la capital, constituyen prácticamente un tercio del total de las obras con mayor repetibilidad en la comuna, siendo poco consecuente con su rol a nivel país, y con la representatividad nacional que deben poseer los monumentos.

Continuando con el análisis de ubicación por comuna, luego de Santiago los ejemplares bajan considerablemente (Figura 30). En orden descendente se destacan

Providencia con 16 inmuebles, San José de Maipo con 13, Recoleta con 10 y el resto de las comunas se mantiene bajo los nueve ejemplares. Esto sostiene que Santiago es la comuna que mayor influencia está ejerciendo en el imaginario de la Región Metropolitana. Si además se considera lo visto anteriormente, lo usual sería asociar estas imágenes a la Iglesia, a un privado o al Estado, conjunto sumamente restringido que puede influir en obviar la posibilidad de reconocer patrimonio representativo de sectores populares, de expresiones deportivas, por nombrar algunos ejemplos de naturaleza distinta a la tendencia.

Si se realiza el ejercicio contrario, de reconocer cuántas comunas, además de Santiago, poseen obras que representan la historia de la iglesia católica (Figura 51), reconoceremos a las comunas de Alhué, Calera de Tango, Colina, El Monte, Independencia, Lampa, Las Condes, Maipú, Melipilla, Paine, Pirque, Providencia, Recoleta, San José de Maipo, San Pedro y Tiltil; es decir, en 17 de las 32 comunas identificadas, lo que representa un 53% del total de las locaciones. De ellas, solamente poseen como monumento una iglesia las comunas de Calera de Tango, Lampa, Melipilla, Pirque y San José de Maipo. Considerando que declarar patrimonio es proteger un inmueble valioso para la historia de una comunidad, entonces evidentemente existe en estos lugares una exclusión cultural. El mismo fenómeno se repite en La Cisterna, comuna que al 15 de marzo de 2016 solo poseía dos MHI declarados, de los cuales uno de ellos pertenece a la historia de un privado localizado en un sector urbano, segundo hecho histórico con mayor repetibilidad.

En el caso de las obras representativas de la historia ferroviaria estatal (Figura 51), tercer hecho histórico con mayor repetibilidad, también es posible de evidenciar este patrón en Estación Central, donde siete de sus nueve MHI están asociados a esta variable, mientras que en San Bernardo, cinco de sus seis MHI se relacionan a esta historia.

Por último, en cuanto a la sostenibilidad de la localización, Santiago es la única comuna que mantiene ejemplares en todos los periodos. Recoleta e Independencia, por su parte, son las únicas comunas con una sostenibilidad desde el segundo periodo.

Lo que estas variables indican, entonces, es que las iglesias de Santiago son las obras de arquitectura que mayor influencia están ejerciendo en las imágenes

del imaginario, por frecuencia y sostenimiento en el tiempo de este signo. Los hechos históricos indican, entonces, que los estilos “palaciego” y “colonial” también estarían incidiendo en el imaginario. El estilo (Figuras 45 y 46) es una de las variables más importantes de analizar para especificar la forma que acoge estos hechos, puesto que reúne un repertorio de signos extenso que señalan de forma más precisa el objeto artístico de la obra. Si se consideran la cantidad de representantes de cada una de las variantes de estos estilos, se obtiene que 70 edificios fueron calificados como “palaciegos”, 43 como “iglesias” y 33 como “coloniales”, concentrando el 70% del repertorio total de 209 ejemplares. Si se analizan las tipologías que mayormente inciden en estos indicadores se observaría que en el caso de la tipología “colonial”, los 33 ejemplares son concentrados principalmente entre las variantes A y G, con cinco casos, la B con 4 casos y la variante D con 10 casos; la tipología “iglesia”, por su parte, condensa gran parte de sus 43 obras en las tipologías A con 12, B con 8 y C con un universo de 18 edificios; mientras que de los 70 inmuebles “palaciegos”, la mayoría se aglomera en las variantes A, con 10 ejemplares, L, con la misma cantidad, siguen las variantes B y J con ocho y la variante F con siete.

En detalle a las tipologías de Iglesia variante A y B mantienen una sostenibilidad en todos los periodos, mientras que la C se mantiene desde el segundo periodo. De los edificios calificados como “palaciegos”, sus variantes A y B mantienen una sostenibilidad transversal; la variante D, por su parte, con una baja repetibilidad, posee una sostenibilidad desde el segundo periodo de declaración. Mientras que, de los coloniales, solo las variantes B, C y D poseen una sostenibilidad, la que se observa desde el segundo intervalo.

Lo anteriormente expuesto quiere decir que el análisis del “estilo”, entendido como la tipología de los edificios, permite afinar el lente con el cual se observa el imaginario. Por lo tanto, es posible afirmar que el imaginario social del patrimonio de Santiago puede estar siendo altamente influido por (Figura 45) iglesias de dos torres o una torre al medio de su acceso (variantes A y C), por palacios de volumetría horizontal, posicionados como un volumen aislado, de remate ortogonal, y habitualmente de gran escala en relación a su entorno, como también por palacetes que constituyen habitualmente una fachada continua, de remate ortogonal, no necesariamente

simétricos y de menor escala que la tipología anterior (variantes A y B). Por último, se puede afirmar que este imaginario podría estar siendo influido por casas patronales o edificios de corte rural de habitualmente un piso, de volumetría alargada, techumbre pronunciada y corredor perimetral (variante D).

El parámetro de “elementos plásticos” que indica la presencia de ornamentación y su estilo artístico, es también una de las variables más significativas para entender el discurso estético-semiótico del imaginario. Al conjugarlo con la variable del “estilo” de la forma o tipología, permite crear una imagen mental más precisa. Lo primero que se observa de esto (Figura 40) es que los elementos plásticos que mayor repetibilidad poseen son el “colonial” con 42 ejemplares, siguen el “neoclásico A” y el neoclásico francés con 34 cada uno, ecléctico con 31 y el “racionalista” con 30, el resto se mantiene bajo los 11 ejemplares. Esto indica que los inmuebles “historicistas”, es decir, los que responden a un canon artístico clásico, gótico, barroco, etcétera, con sus respectivas variaciones y modificaciones, son los que predominan, constituyendo un total de 99 ejemplares, lo que representa el 47% del total del universo analizado. En conjunto a los edificios de estética “colonial”, constituyen el 68% de las obras declaradas patrimonio, con un total de 141 obras.

Al relacionar los parámetros de “estilo” y elemento plástico (Figura 52), se observan 30 ejemplares palaciegos representativos del neoclásico francés, siendo la variable que más se repite. En orden descendente continúa con 27 inmuebles de forma “colonial” asociados a elementos plásticos “coloniales”, 18 inmuebles “palaciegos definidos como eclécticos, 15 iglesias representativas de la variable “neoclásico A”, 11 palaciegos definidos con el mismo elemento plástico y 11 galpones “racionalistas”; el resto de los elementos plásticos se mantiene bajo los nueve ejemplares.

En consecuencia, los elementos plásticos historicistas poseen alta repetibilidad y alta versatilidad, ya que están presentes en tipologías de formas distintas, permitiendo su consolidación en el imaginario. En detalle esta versatilidad se evidencia, por ejemplo, en el grupo de estilos de forma denominados “palaciegos” (Figuras 45 y 52), los que se concentra en el estilo “neoclásico francés” con 30 ejemplares, distribuidos en siete representantes de la variable L, seis A, cuatro E, tres J, tres, F, tres D, dos B, uno I y

uno G. También es posible encontrar 18 “palaciegos” eclécticos, repartidos en cinco J, tres H, dos F, dos B, uno C, uno D, uno G, uno K, uno L y uno N. Luego, del total de 43 iglesias (Figura 52), 15 corresponden a la variable “neocolonial A” (seis iglesias C, seis iglesias A, una iglesia B, una iglesia E y una iglesia D) y nueve corresponden a la variable “colonial” (cuatro C, cuatro B y una A), siendo las variantes que más se repiten en esta tipología. Por último, sobre el estilo forma “colonial”, uno de los tres con mayor repetibilidad, como se observó, este se concentra en el elemento plástico “colonial” distribuido en ocho D, cuatro G, cuatro A, cuatro B, dos C, dos E, uno F, uno H, uno I y uno J (Figura 52).

Por lo tanto, el estilo formal “iglesia” tiene una mayor versatilidad en sus elementos plásticos en relación al estilo palaciego y al estilo colonial, ya que es posible reconocer distintos elementos plásticos asociados a la misma tipología en relación a los palacios y edificios coloniales. Lo que esto indica es que el imaginario social del patrimonio arquitectónico posee un amplio repertorio estético relacionado a las iglesias, el que es sostenido por una cantidad importante de ejemplares. Por consiguiente, estos inmuebles son evidentemente influyentes en el imaginario y, en consecuencia, podrían incidir en nuestras subjetividades al momento de la puesta en valor del patrimonio. En ese sentido, sería probable que asignemos un valor patrimonial a una iglesia sin importar la composición de su objeto artístico, en el caso de palacios y edificios coloniales, sería más difícil si no cumplieran con las características de lo que ya conocemos. En este punto es importante recordar la primeridad, segundidad y terceridad del signo, donde podemos descodificar un signo porque se manifiesta sensiblemente (primeridad), porque lo distinguimos de todo el resto de los signos que estamos percibiendo en el momento (segundidad) y porque ese signo se asemeja a alguno que ya conocimos con anterioridad (terceridad). Por lo tanto, la puesta en valor del patrimonio, al basarse en el objeto estético y artístico de la obra arquitectónica, es influida fuertemente por nuestra experiencia previa con el patrimonio, ya que esto predefine en parte la manera en que interpretaremos la obra a la cual nos exponemos. Lo interesante de ello, es que las iglesias, como se ha visto, han sido las obras que mayor sostenibilidad han mantenido con respecto al hecho histórico que significan, por lo tanto, independientemente de la

Rrelación entre los signos de mayor incidencia en el discurso estético-semiótico para afinar la definición de la tendencia y los puntos de apertura

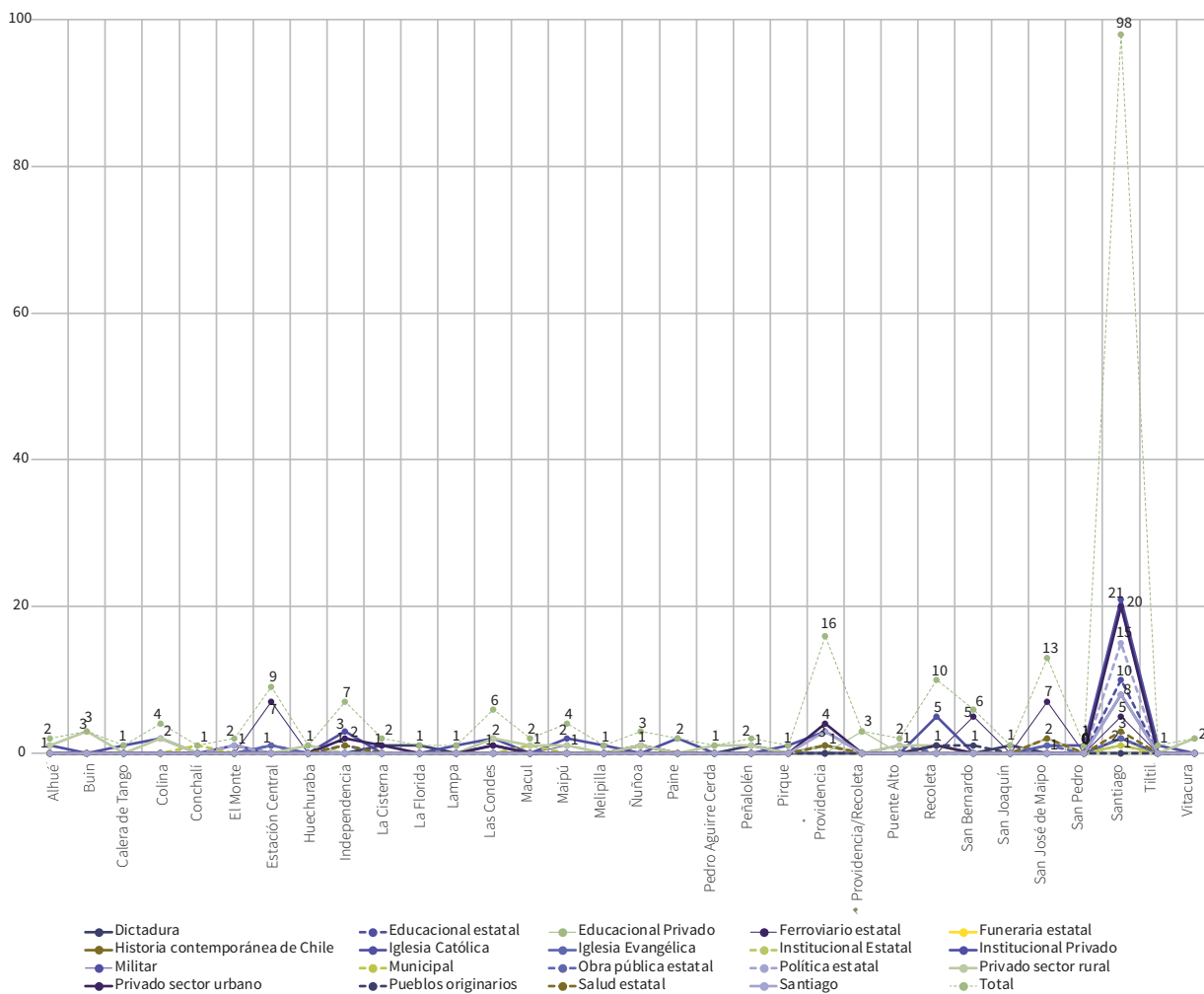


Figura 51. Obras según su localización y el hecho histórico al que está asociada. Elaboración propia.

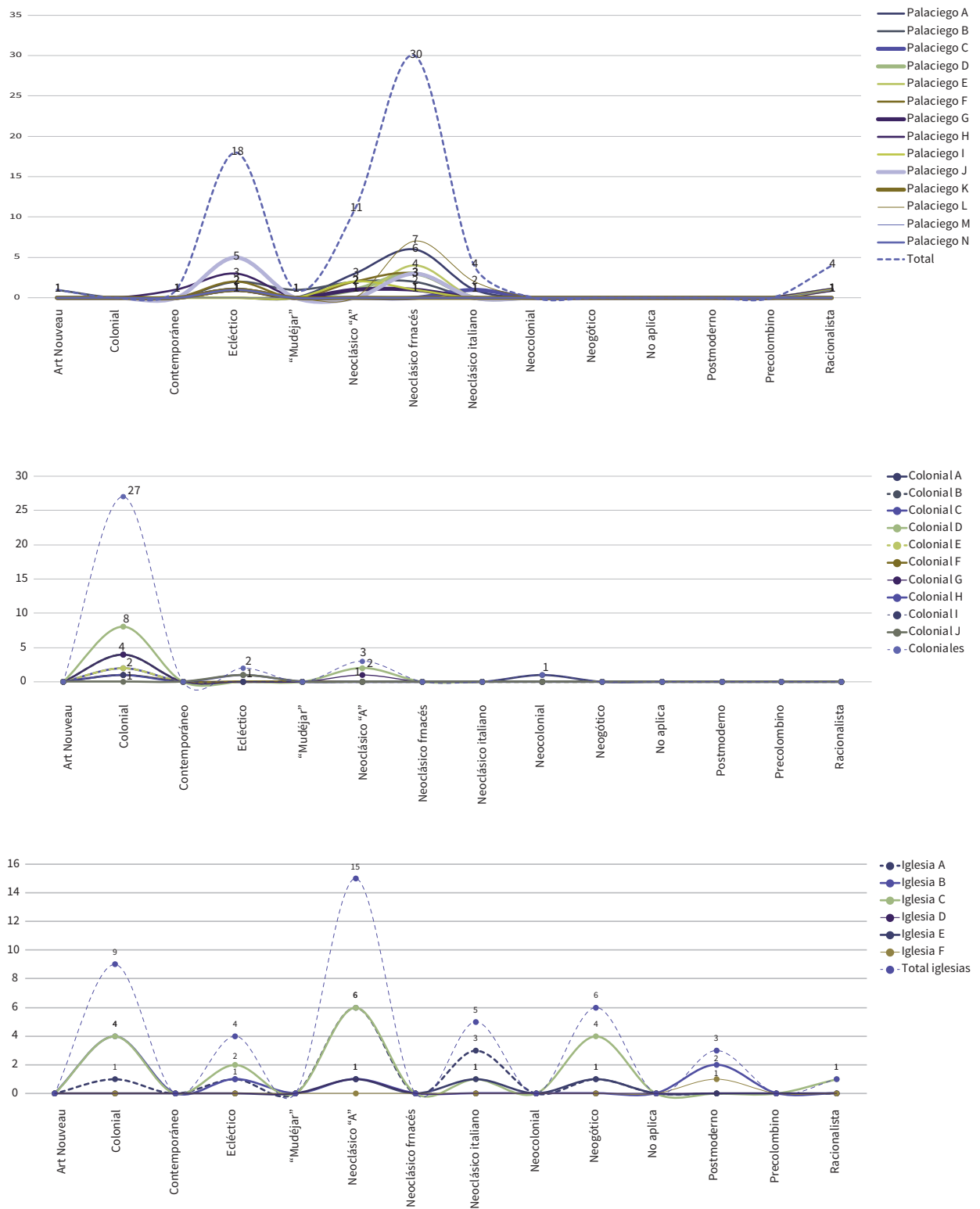


Figura 52. Elementos plásticos de las obras reconocidas como estilo de forma "palaciego" (arriba), "colonial" (al medio) e "iglesias" (abajo). Elaboración propia.

Interrelación de los signos de mayor incidencia en el discurso estético-semiótico para afinar la definición de la tendencia y los puntos de apertura

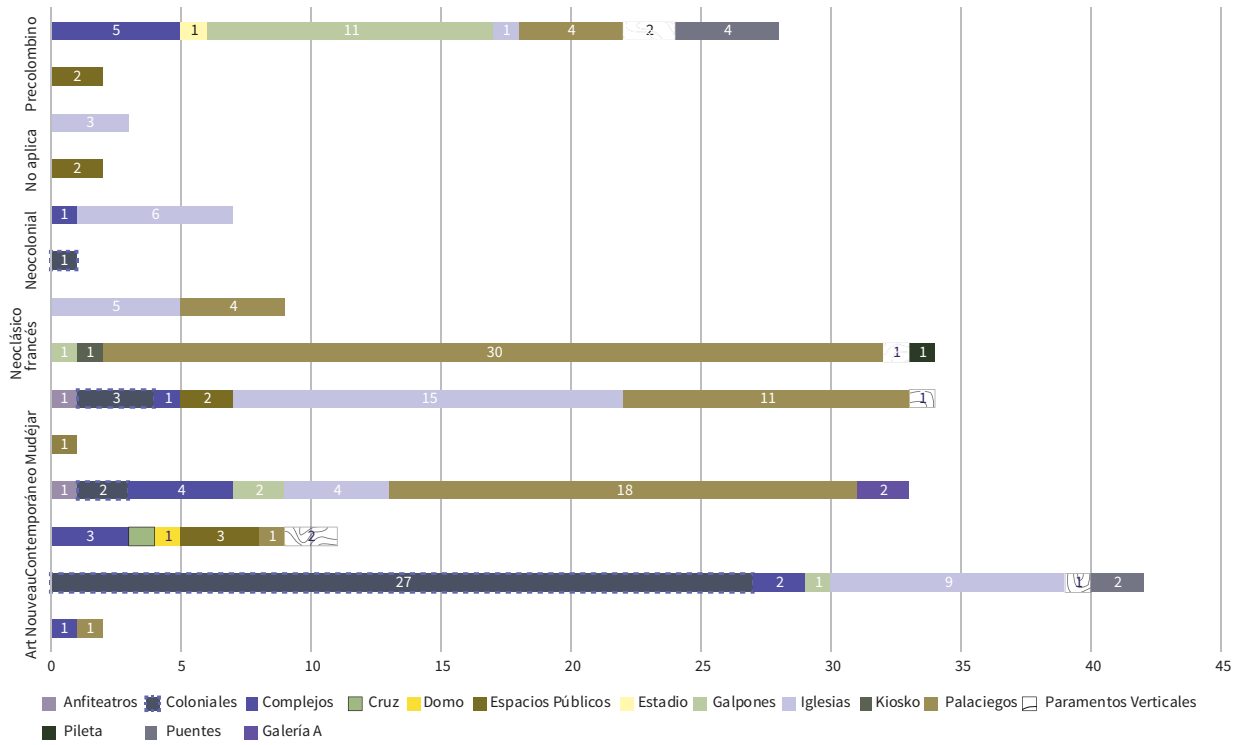


Figura 53. Elementos plásticos según el estilo de la forma. Elaboración propia.

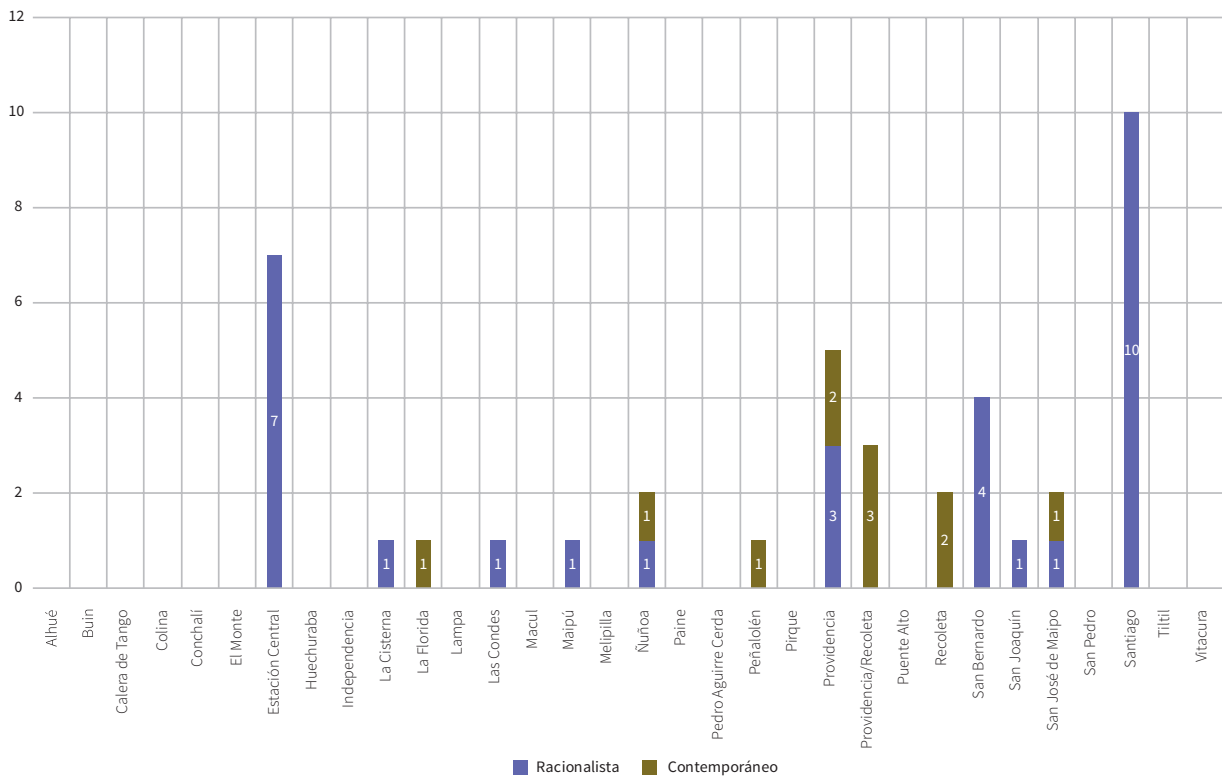


Figura 54. Localización de los inmuebles contemporáneos y racionalistas. Elaboración propia.

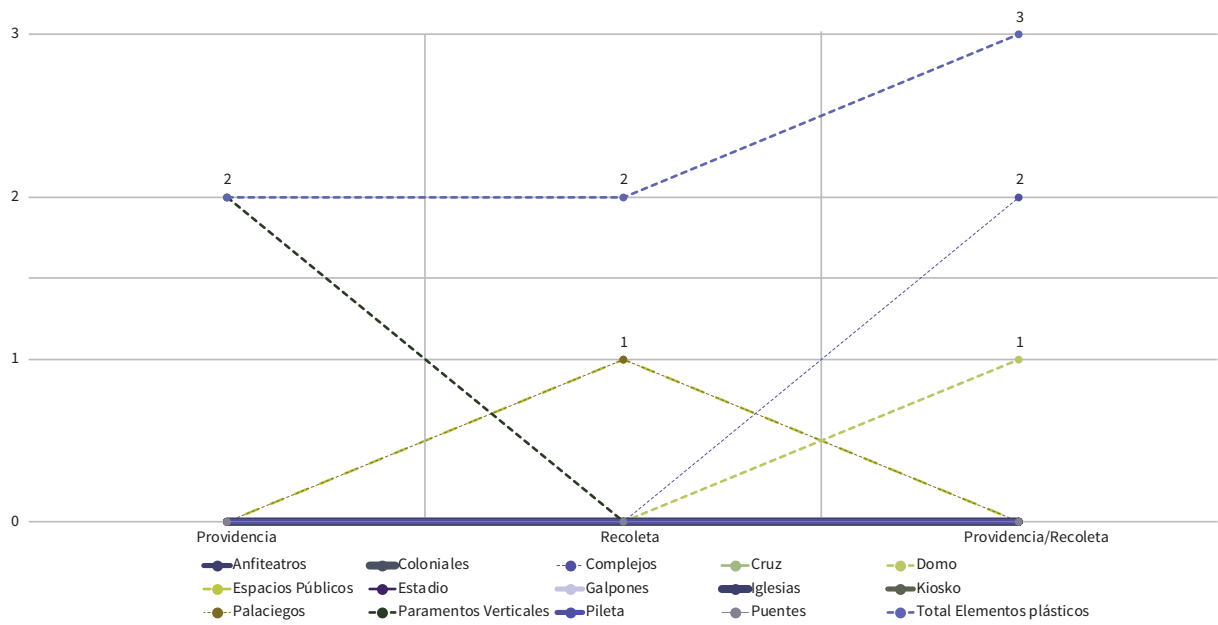


Figura 55. Obras reconocidas con elementos plásticos “contemporáneos”, asociadas a su estilo de forma y localización donde fueron reconocidas con mayor presencia. Elaboración propia.

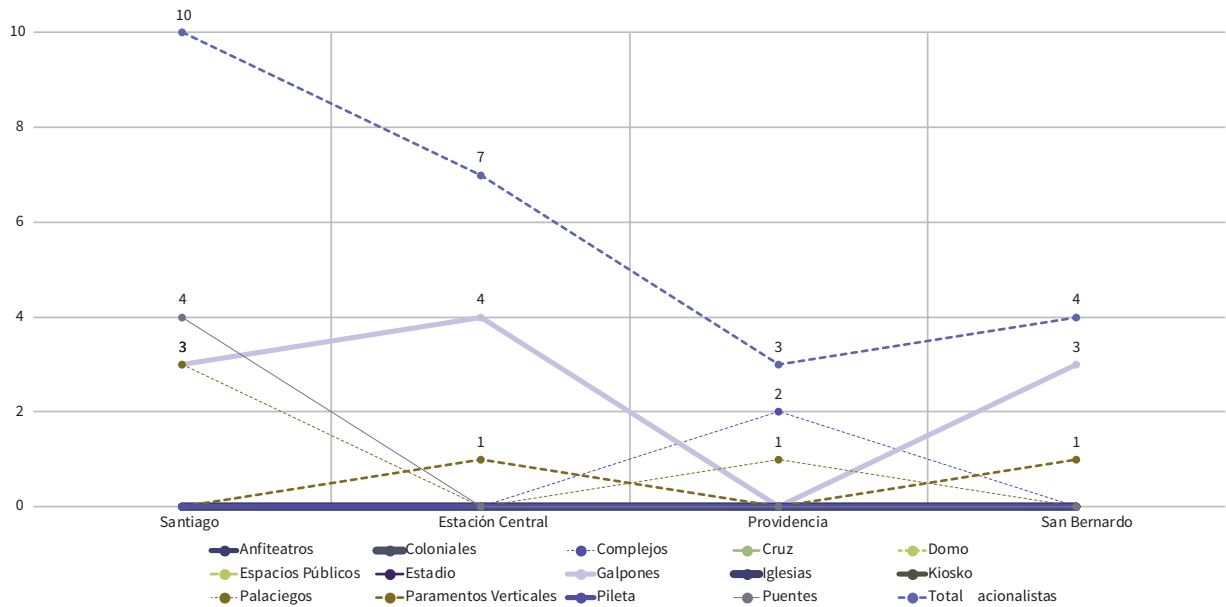


Figura 56. Obras reconocidas con elementos plásticos “racionalistas”, asociadas a su estilo de forma y localización donde fueron reconocidas con mayor presencia. Elaboración propia.

forma de la iglesia y de su estilo artístico, asociaremos dicha obra a la historia de la Iglesia Católica. De esta forma es como se enseña lo que el patrimonio simboliza y, por lo tanto, lo que es valioso proteger.

En este punto el discurso estético-semiótico ha quedado bastante precisado, por lo tanto, la definición de las transversalidades de color, textura, perforación, iluminación y sistema solo irán detallando esa imagen mental. En ese sentido estas variables no son tan relevantes en relación a la precisión del discurso, solo permiten reconocer con detalle la forma en que el Estado ha configurado el discurso estético-semiótico del imaginario, ya que estos signos, a diferencia del estilo de la forma y de los elementos plásticos, podrían variar en el tiempo, pero no deformarán la figura mental del imaginario. Esto sucede porque el color, la textura, la iluminación, perforación y sistema no construyen por sí solos la figura definida por el estilo de la forma y los elementos plásticos y determinar su carácter, ni tampoco tienen la capacidad comunicativa para alterar en demasía estas morfologías.

Como se observó en la revisión por periodo, el espectro de colores predominantes de los MHI es bastante reducido. Lo dramático de ello, es que incluso con un estrecho repertorio, la repetibilidad de los colores se concentra en tres signos (Figura 41): blancos, con 74 ejemplares, gris con 39, rojo con 41, sumado a los 3 ejemplares “rojo brillante” da un total de 44, el color café con 22 ejemplares, el amarillo con 17 y el resto se mantiene bajo los 7 ejemplares. De los signos anteriores, el blanco, el amarillo y el rojo son los únicos que mantienen una sostenibilidad desde el primer periodo, mientras que el gris se ha mantenido desde el segundo periodo. Con respecto a la textura (Figura 42) se evidencia una alta concentración de edificios de terminación en pintura y textura pétreo (hormigón o aspecto rocoso), con 108 y 67 ejemplares respectivamente. Ambos son los únicos signos que poseen una sostenibilidad desde el primer periodo y están asociados a las tipologías de mayor repetibilidad (Figura 30). Continuando con los elementos de perforación (Figura 44), las obras son mayoritariamente herméticas con un total de 160, frente a 49 obras consideradas permeables. La sostenibilidad de ambos es continua, a excepción del primer periodo, donde solo se registran obras herméticas. Lo mismo sucede con la técnica (Figura 47), donde los sistemas de masa superan a los de esqueleto con 86 contra 24 ejemplares.

Lo que ello indica es que el discurso estético-semiótico se basa en obras de terminación acabada. Haciendo referencia a Alois Riegl, esto quiere decir que el patrimonio posee una estética de “novedad”, donde lo que importa es que sostengan una apariencia pulcra, de recién acabado o bien conservado. Por lo tanto, edificios que más bien tienen apariencia ruinoso, será más difícil integrarlos a nuestros imaginarios radicales, si solo nos basáramos en este imaginario oficial. Probablemente la puesta en valor de estos edificios quedará sujeta a su apariencia, donde si no responden a una estética monumental o historicista, será más difícil considerarlos patrimonio en una primera mirada.

Si los signos de la forma son esenciales para comprender la sostenibilidad y repetibilidad en el discurso estético, el cometido es relevante para entender la versatilidad. Como se observa en la figura 37, las funciones primarias originales de las obras oscilan principalmente entre religiosas y viviendas, abarcando el 48% del total de los inmuebles analizados. El primer programa se desarrolla principalmente en iglesias, mientras que el segundo se reparte entre edificios “palaciegos”, “coloniales” y de geometría “compleja”. Pero con el tiempo, la función “vivienda” baja y se reparte principalmente en programa cultural, ya sea privado o público, y gubernamental. Las tipologías antes referidas también se dividen en estos programas. Desde el punto de vista de la sostenibilidad, se evidencia que la mayoría de los inmuebles de función primaria vivienda fueron declarados en el último periodo (1990-2016), por lo tanto, no eran conocidos por ser el hogar de una personalidad, sino más bien el lugar de una institución. Por lo tanto, aunque gran parte del patrimonio actual se divida entre programa religioso, cultural y gubernamental, al menos el 24% proviene de la esfera privada. Habitualmente en los decretos se menciona como valor que una obra haya pertenecido a un gran señor. Por lo tanto, aunque en la actualidad sean inmuebles que albergan un programa público, tampoco quiere decir que su pasado privado esté olvidado, sino más bien se considera como fundamental para la valoración histórica de estos inmuebles.

Por consiguiente, siendo estrictos, el discurso estético-semiótico posee una base fundamental en la historia de hegemonías privadas (políticas y económicas, principalmente). Pareciera ser más coherente para la autoridad estatal la protección masiva de las viviendas de estos personajes en vez de la puesta

en valor de las obras que realmente representen la identidad de la nación. En el mismo orden de ideas, construir un imaginario donde hegemonías privadas con públicas se mezclan no parece ser tan descabellado en relación a las reflexiones del Marco Teórico, donde se ha discutido en torno al estrecho vínculo entre aristocracia y Estado⁶⁹. Esto nos indica un imaginario donde el mundo privado sí tiene cabida, pero su inclusión es restrictiva, puesto que no cualquier obra de esta esfera puede ser considerada patrimonio, debe haber sido hogar de un gran señor y sugerir un objeto estético de gran calidad.

Con esos parámetros es que las obras de arquitectura, por medio de un discurso estético-semiótico, excluyen la identidad de grupos subalternos, porque las manifestaciones espaciales pertenecientes a ellos no cumplirían con aparentes requisitos estéticos, incluso aunque estos requerimientos, apariencia preliminar, puedan ser subjetivos. Por último, lo anteriormente dicho conjugado con la antigüedad aparente y data de la obra, define una edad promedio de las obras al año 2016 de 160 años (Figura 33), donde 198 de 209 inmuebles pueden considerarse “antiguos”. Esto indica que la posibilidad de cambiar este escenario es difícil actualmente, ya que el discurso estético-semiótico nos persuade a prestar atención a aquellos edificios de larga data y de aspecto historicista; en ese sentido el paradigma monumental, aunque persiste, ha evolucionado hacia edificios de igual carácter, pero de menor escala.

Sumando y restando, no es mucho lo que se ha avanzado para ir más allá de lo estético en la puesta en valor del patrimonio, sino que todo lo contrario, el discurso estético-semiótico, aunque ha variado, se ha consolidado basándose sobre todo en signos de la forma, definiendo una estética en base al estilo, elementos plásticos y localización. También es posible reconocer una base importante en relación al Comedido, sobre todo con respecto a la función primaria original y al hecho histórico que representa, concentrándose en edificios de iglesias, “palaciegos” y coloniales (Figura 46) representativos de la iglesia católica, hegemonías privadas y la historia del Estado y su progreso (Figura 32). El resto de los edificios que no forman parte directa de esta tendencia, solo reafirman lo anterior o configuran un conjunto disidente con muy poca fuerza debido a su baja repetibilidad y sostenibilidad.

4.1.7. Signos divergentes: puntos de apertura estética

Los signos divergentes o puntos de apertura son aquellos signos que son parte del discurso estético-semiótico, pero que estadísticamente escapan de la tendencia. Estos son importantes de reconocer para comprender las variaciones del discurso en sus cuatro periodos y un posible futuro a partir de ello. Para definir esto, los resultados más importantes, como se ha dicho, se comprenden entre la forma y el comedido, en las relaciones entre el estilo de la forma, los elementos plásticos, la localización, función primaria y hecho asociado a la obra. Primero, considerando la relación elemento plástico-estilo de la forma (Figura 53), se evidencia una apertura estética hacia ejemplares racionalistas o de estética contemporánea. Estos últimos, como se ha dicho, han sido denominados de esta forma por no reconocerse ni de una estética funcional, ni moderna y parecer más bien un edificio actual carente de ornamentos. Este elemento plástico abarca un universo de 11 obras divididas entre tres obras de geometría compleja, tres espacios públicos, dos paramentos verticales, un edificio palaciego, un domo y una cruz (únicos en su clase). En consecuencia, es un elemento plástico versátil, factible de encontrar en inmuebles de distintas morfologías, lo que es positivo desde el punto de vista de la amplitud estética que el discurso debiese tener para efectos de su representatividad social. No obstante, este elemento plástico no posee una repetibilidad tal para considerarlo influyente en relación a la tendencia, lo que sí posee el signo “racionalista”, el que abarca un total de 30 ejemplares divididos entre 11 galpones, 5 edificios complejos, 4 puentes, 2 tornamesas, 4 palaciegos, 1 iglesia, 1 estadio (el único de su clase), abarcando, en consecuencia, una cantidad importante de estilos, incluso aquellos definidos como tendencia. Desde el punto de vista temporal, el signo “racionalista” es más bien reciente, pero de los dos puntos de divergencia, es el único que tiene una sostenibilidad desde el tercer periodo de declaratorias, lo que lo convierte en un punto a considerar de apertura.

Sobre la localización de estos elementos plásticos (Figura 54), los racionalistas se ubican principalmente en Estación Central (siete ejemplares) y Santiago (10

⁶⁹ Para mayor detalle ver el punto 2.3.1. “El discurso histórico-político del imaginario social del patrimonio arquitectónico de Chile”.

ejemplares), continuando con San Bernardo (cuatro ejemplares) y Providencia (tres ejemplares). En ese sentido, se reparte de forma más equitativa en la Región y no aglomerándose en el centro o en el sector oriente como sucede con la tendencia. Los elementos plásticos contemporáneos, por su parte, se concentran en Providencia (dos ejemplares), en la intersección entre esta comuna y Recoleta (tres ejemplares), y en Recoleta (dos ejemplares). Esta centralización podría considerarse positiva en relación a la tensión que podría ejercer a los ejemplares que mayor repetibilidad y sostenibilidad poseen.

Las obras contemporáneas, según su localización más frecuente (Figura 55), se concentran en paramentos verticales, situándose dos en Providencia, siendo estos los letreros publicitarios de Monarch y Valdivieso. En la intersección de esta comuna con Recoleta se encuentra el Observatorio Manuel Foster, definido como Domo el lugar donde se localiza el instrumento y como “complejos” los edificios aledaños correspondientes a la casa del cuidador y Biblioteca, los tres definidos como contemporáneos. En Recoleta se localiza un edificio palaciego, el que es el Cementerio Católico, entendido como contemporáneo por su portada de acceso.

Tomando en cuenta las ubicaciones que concentran el mayor repertorio de inmuebles racionalistas y el estilo de la forma de estas obras (Figura 56), se obtiene de Santiago que cuatro de ellas son puentes, tres son galpones, la misma cantidad existe para edificios de estilo “palaciego”. En Estación Central, los ejemplares se distribuyen entre cuatro galpones, un paramento vertical dos tornamesas. Providencia, por su parte, distribuye estos inmuebles entre dos complejos y uno palaciego. Finalmente, San Bernardo divide sus ejemplares racionalistas en tres galpones y un paramento vertical. Estos edificios, en consecuencia, están relacionados principalmente con lo que se denomina “patrimonio industrial”, puesto que la categoría “galpones” define principalmente las estaciones de trenes, talleres y fábricas asociadas a la industria ferroviaria, los puentes identificados en Santiago son los que se localizan en el río Mapocho, los paramentos verticales anunciados son la portada de la Maestranza Central de San Bernardo y la chimenea de la Maestranza San Eugenio. El invernadero de Quinta Normal y el Estadio Chile también corresponden a una tipología de galpón

“racionalista”. Los palacios racionalistas de Santiago responden a edificios públicos de gran escala, como son la actual Biblioteca de Santiago, el Consultorio N° 1 Doctor Ramón Corbalán Melgarejo y el Edificio Sede del Tribunal Calificador de Elecciones. Los edificios complejos de Providencia, por su parte, responde a La Chascona, casa de Pablo Neruda, y la casa de Eduardo Frei Montalva, ambos museos en la actualidad. El edificio denominado “palaciego” al que se alude en esta comuna es la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile.

En consecuencia, no solo son obras de morfología heterogénea, sino que son representativas de hechos históricos diversos, lo que es positivo desde el punto de vista de lo que el discurso estético-semiótico está comunicando. Si se entiende, además, que esto viene sucediendo desde la Dictadura con dos ejemplares, aunque sean muy pocos en relación a los 71 que se declararon en la época, marcan el inicio de este fenómeno. Entendiendo su trayectoria, es probable que este se encuentre en un proceso de cambio. De continuar de esta forma, el discurso podría mutar hacia otros espectros estéticos, siendo estos edificios un insumo para que esto suceda.

4.2. Conclusiones preliminares: caracterización de la ilusión y esperanza de revertir el loop caleidoscópico

A través de la identificación de la repetibilidad, sostenibilidad y versatilidad de los signos, ha sido factible caracterizar el discurso estético-semiótico del imaginario social del patrimonio arquitectónico de Santiago, el que es el primer objetivo de investigación planteado. Se reconocen, a modo de resumen, tres tipologías de tendencia (iglesias, coloniales y palaciegos) y una de apertura (galpones), estos asociados a elementos plásticos neoclásicos y coloniales, en el primer grupo, y racionalistas en el segundo. Entonces, la tendencia está definida por inmuebles historicistas que responden a la historia del Estado, la iglesia católica y las hegemonías económicas, mientras que el segundo tiene relación con la historia ferroviaria, la educación, cultura y salud estatal. Desde el punto de vista del discurso histórico-político, en consecuencia, la tendencia tiende a referirse a la idea de “ilustración latinoamericana”, es decir al origen del Estado y la historia de las personalidades que posibilitaron ese proceso, mientras que el segundo se relaciona con la idea de “modernismo periférico”, es decir, con el progreso tecnológico del Estado.

Luego, en una lectura más amplia, es importante recordar que el repertorio analizado consta de un universo no menor de 209 edificios declarados Monumentos Históricos Inmuebles. Esta cifra llama la atención de forma preliminar, ya que incluso sin revisar el detalle del análisis, es una cantidad muy alta que hace dudar que todos ellos sean realmente representativos de la historia nacional. Esta sospecha inicial quedó comprobada sobre todo el análisis de la localización, hecho histórico asociado a la obra y función primaria original de las obras, donde se observa una concentración de cerca del 50% de los monumentos en Santiago, y donde los edificios representativos del Estado solo corresponde al tercio de la tendencia construida adicionalmente por obras representativas de privados, generalmente de empresarios o aristócratas, como también de obras representativas de la Iglesia Católica.

El origen de este fenómeno podría situarse en el primer periodo, con la declaratoria del palacio de Manuel Montt, el que si bien se ha identificado como representativo de la historia política, en rigor no es más que la casa de un privado. No obstante, la primera declaratoria de un inmueble representativo de la historia de un privado, se sitúa en el gobierno de Allende correspondiente al segundo periodo de declaratoria (1970-1973), con la protección del Edificio Comercial Edwards. Su gobierno, se caracteriza por marcar un quiebre sutil en la tendencia, por lo que es probable que de haber continuado su periodo presidencial normal, habría abierto el espectro estético hacia otros horizontes, aunque no de la forma que ha ocurrido con el cuarto periodo, donde el discurso estético-semiótico ha experimentado una apertura importante en el objeto artístico, pero poco dirigida; el gobierno de Allende demuestra un control en esa apertura. La declaratoria del edificio Comercial Edwards, en ese sentido es parte de ello, lo mismo el edificio Subercaseaux, este último impulsado desde el Colegio de Arquitecto. Esto puede ser problemático desde el punto de vista de la representatividad, como se ha dicho, debido a que posiblemente estos edificios no tienen mucho sentido para otras regiones más que la Metropolitana, incluso, probablemente solo para Santiago y sus comunas pericentrales. Pero de haberse sostenido, habría modificado en parte la tendencia del discurso estético-semiótico. Esto se deduce de los decretos, sobre la relevancia que se da a las organizaciones que solicitaron la declaratoria,

no existiendo precedentes de ello antes de Allende. En ese sentido, este gobierno podría haber marcado un indicio de participación ciudadana importante en el ejercicio real de selección del patrimonio, y ello podría haber iniciado la tendencia que se observa hoy de abrir el espectro de objetos artísticos que configura el imaginario. Esto se vio interrumpido por el tercer periodo, correspondiente a la dictadura cívico-militar, donde la participación se reduce a consultar la opinión a restringidos grupos hegemónicos, sobre todo a la iglesia, como se observa de los decretos.

Pese a lo anterior, es importante considerar que para el periodo de Allende la única ley de protección patrimonial era la Ley 17.288, por lo tanto, era la única figura bajo la cual se habría podido declarar inmuebles como el Palacio Subercaseaux y el Edificio Comercial Edwards, aunque estos tengan una dudosa relevancia nacional. Mientras que desde la Dictadura en adelante esto no se justifica, ya que la Ley General de Urbanismo y Construcción, que se origina en el DFL N° 458 de 1975, establece la categoría de inmuebles de conservación histórica y zonas de conservación histórica, figuras posibles de determinar mediante los planes reguladores comunales de cada ciudad. Sin justificación, entonces, este fenómeno dado en el gobierno de Allende de confundir la representatividad de las obras por criterios estéticos, se potenció durante la dictadura, mutando a la protección de tipologías sin importar su representatividad. Por ello encontramos en este periodo una alta cantidad de edificios coloniales pertenecientes a privados situados en el sector oriente. En el cuarto periodo, teniendo en cuenta lo anterior y sin las restricciones de la Dictadura, el problema persiste, ya que todavía se protege patrimonio de incidencia local como si fuera patrimonio nacional, mal utilizando los instrumentos de protección. Por ello en este periodo es posible encontrar edificios consistoriales de diversas municipalidades y viviendas de distintos privados, habitualmente empresarios.

Debido a lo anterior, el discurso estético-semiótico, por su función de persuasión y comunicación, podría estar indicando a la comunidad subalterna la posibilidad que edificios de este orden sean declarados monumento nacional, incorporándolos a sus imaginarios. En consecuencia, lo que esto evidencia es que todo aquello que tenga apariencia de inmueble historicista, sin importar siquiera la escala, como

tampoco su programa ni su nivel de influencia, puede ser monumento histórico nacional.

Como se mencionó en el Marco Teórico, la repetibilidad, sostenibilidad y versatilidad del signo también indican un fenómeno de dominación cultural ejercido por las obras de arquitectura. De momento esto ya ha quedado evidenciado con la discusión anterior, a lo que se puede agregar que el patrimonio se ha construido a partir de un discurso estético-semiótico que representa el poder, ya sea religioso, económico o político, basado en objetos artísticos de gran escala, de estética historicista y, en su mayoría, de apariencia limpia o pulcra, donde la pátina del tiempo no es necesariamente un valor. En detalle, esto se observa en una repetibilidad dada por objetos artísticos de restringida morfología, sostenidos en tiempos prolongados sin interrupción, las que en estricto rigor excluyen la identidad de estratos populares al no integrar manifestaciones arquitectónicas que provienen desde la ciudadanía subalterna. Incluso, se ha reconocido que no todas las obras declaradas tienen relevancia nacional, con una evidente intención del Estado en ello. Esto indica que la representatividad de las obras está sujeta a las intenciones del Estado, pudiendo incluso faltar a la idea de un patrimonio de nación, declarando obras de interés local por criterios estéticos y políticos. Entonces la repetibilidad indica efectivamente la existencia de un discurso estético-semiótico de imágenes altamente homogéneas.

La sostenibilidad de estas variables tan restringidas explica la consolidación del fenómeno y una evolución dirigida a proteger edificios de estas tipologías en una menor escala y bajo estéticas eclécticas. Por lo tanto, existe una concordancia entre los distintos gobiernos en la declaratoria de estas obras, más allá de las diferencias políticas de cada uno. El caso más emblemático es la concordancia que existe entre la tendencia del segundo periodo y el tercero, correspondientes al gobierno de Frei Montalva, Allende y Pinochet, ya que el discurso estético-semiótico de los cuatro periodos son bastante similares entre sí; solo difieren en algunos objetos artísticos o, incluso, en signos muy particulares.

Lo anterior, no obstante, no solo puede reconocerse como intención de las autoridades, sino que también de la ciudadanía, sobre todo de las organizaciones civiles, las que han impulsado declaratorias que responden a la misma tendencia, evidenciando la

legitimación del fenómeno. La versatilidad también ayuda a ello, debido a que las obras que originalmente fueron viviendas, al pasar a la esfera pública, se consolidan en el imaginario porque, como plantea Walther, garantizan su perdurabilidad en el tiempo. En ese sentido, efectivamente podremos hacer una lectura de lo que estos inmuebles simbolizan y en ello podremos hacer interpretaciones diversas, podremos reconocer que efectivamente fue el hogar de una personalidad o, si queremos y dependiendo de nuestra subjetividad, lo asociaremos a otro programa, eso dependerá de nosotros, pero probablemente cuando pensemos en el patrimonio de Santiago imaginaremos un palacio, una iglesia o un edificio colonial, excluyendo voluntariamente en nuestra imaginación aquellos inmuebles que escapen de esta tendencia. Por ello, si el objetivo del imaginario es dominar culturalmente a un grupo a través de la influencia que se pueda realizar en sus percepciones subjetivas por medio de discursos, entonces podría influir en que individualmente no percibamos el valor de obras de estética modesta, carente de ornamentos y en estado ruinoso.

Probablemente, desde la perspectiva del valor de la arquitectura esto pueda no parecer un problema, sino más bien podría pensarse sensato proteger aquellos edificios que podamos considerar “bonitos”. Es que el problema de dominación en el patrimonio radica, en efecto, en la inclinación estética. No olvidemos que el patrimonio es, antes que todo, los bienes que representan a una nación, a su comunidad y su identidad. Basar lo anterior sobre criterios estéticos dejará fuera manifestaciones provenientes de esferas populares, por lo tanto, solo preservaremos la identidad de los grupos hegemónicos que han tenido los recursos para construir obras de grandes características. En un segundo plano de profundidad de este fenómeno, la declaratoria de inmuebles de baja escala pero que responden a una estética historicista, no viene más que a reafirmar lo anterior. En ese sentido se evidencia una variación en la morfología, pero no en la ornamentación, lo que lleva a inclinar este imaginario a obras “antiguas” y con presencia de ornamentos.

Lo anteriormente expuesto explica, por consiguiente, la existencia del fenómeno preconcebido como “ilusión caleidoscópica”, ya que sí es posible decir que el patrimonio arquitectónico de Santiago es como un caleidoscopio de imágenes proyectadas en un *loop*

constante de imágenes similares que inciden en la construcción de un imaginario social. Los puntos de apertura podrían ayudar a revertir lo anterior, evidenciando un proceso paulatino de cambio iniciado sobre todo desde el cuarto periodo de declaratoria. Pero para que esto suceda realmente, la disponibilidad bibliográfica en torno a la historia de la arquitectura debería ampliarse, porque es frecuente encontrar revisiones dirigidas a partir del desarrollo estilístico o de ciertos arquitectos reconocidos, omitiendo constantemente obras de arquitectos de bajo renombre, incluso anónimas. Durante el desarrollo del análisis fue particularmente difícil encontrar información sobre los inmuebles menos populares o que se sitúan en lugares periféricos de la Región Metropolitana. Si se conjuga lo anterior con el hecho de que estos inmuebles habitualmente son los que peor estado de conservación tienen, ¿cómo garantizar realmente la preservación de este tipo de patrimonio si su difusión es escasa o prácticamente nula? ¿Cómo salir de la tendencia estética con este escenario teórico?

Luego, si se piensa en una segunda escala de profundidad, el problema es ciertamente la existencia de un discurso estético-semiótico, si se entiende este último como la reiteración de acciones comunicativas basadas en los mismos signos. Esto quiere decir, por consiguiente, que existe una estética del patrimonio, cuando este, en definitiva, ni siquiera debería basarse en preconcepciones estéticas; de alguna manera nuestra disciplina ha deformado la concepción de patrimonio hacia valores arquitectónicos, y esto se ha avalado desde las esferas hegemónicas de poder en torno al tema, como es la UNESCO, y el Estado chileno en nuestro caso, al afirmar la relevancia de las obras según una apreciación artística. En ese sentido, pareciera ser que el patrimonio en nuestra realidad nacional, nunca ha dejado su origen en el museo, como un aparato estético que se basa únicamente en símbolos del objeto artístico.

El último periodo podría cambiar este escenario por medio de lo que se ha denominado como puntos de apertura. Entonces se partiría por una discusión que se originaría en el plano estético, donde el espectro patrimonial involucraría además de la tendencia, edificios de baja escala y racionalistas. Esto podría derivar favorablemente a un segundo nivel de discusión, donde se llegue a la conclusión de que la estética es el soporte de una idea, de un simbolismo

en torno al patrimonio y, en consecuencia, es tan relevante como el aspecto intangible de este y no es el motivo inicial de la declaratoria.

Comprender estas problemáticas es imperativo para revertir la situación del imaginario del patrimonio arquitectónico de Santiago. Por lo tanto, la segunda fase de análisis tendrá la importante misión de problematizar en torno a estos temas. Como premisa inicial en las declaratorias del cuarto periodo, que en su mayoría fueron impulsadas por agentes externos al Estado, se percibe una dirección guiada por la tendencia previa, lo que podría perjudicar la apertura hacia nuevos repertorios estéticos del imaginario. En ese sentido es importante reconocer la real existencia de este problema y su posible origen. Por último, será relevante reconocer la real intención de los agentes hegemónicos encargados de la declaratoria, ya que estos también podrían verse influidos por el imaginario o por las ideas del contexto, como por las preconcepciones existentes de la obra. La disonancia entre ambas indicará la existencia de arbitrariedades que son importantes de reconocer para efectos de encontrar los puntos débiles de esta ilusión, los que permitan luego discutir cómo los puntos de apertura podrían revertir el fenómeno anteriormente expuesto. Hasta el momento, la participación ciudadana parece ser la respuesta.

4.3. Uso del discurso estético-semiótico en el objetivo de dominación cultural del imaginario social

4.3.1. Representatividad de los casos de estudio para el total del fenómeno

Reconocer el uso que se ha dado al discurso estético-semiótico para constituir un imaginario social del patrimonio arquitectónico de Santiago que controla culturalmente a un grupo subalterno, su trayectoria y su vinculación con otros discursos, es finalmente desarticular el artefacto ilusorio para identificar en él los elementos arbitrarios que le han dado origen. Es dejar de pensar que el patrimonio arquitectónico de Santiago se ha construido pensando en el bien común –menester del Estado– o que es el resultado de apreciaciones estéticas culturales que todos realizamos y que por consiguiente, tienen un grado de objetividad, para pasar al cuestionamiento sobre la forma en que este discurso estético-semiótico se ha forjado y luego, en un escenario futuro, al empoderamiento ciudadano del imaginario.

Luego de finalizar el análisis descriptivo y de conocer el panorama general de los monumentos históricos inmuebles protegidos en Santiago, se puede definir los casos de estudio a analizar de la lista preseleccionada. De ellos se ha determinado que el Palacio de La Moneda, el Monasterio Benedictino y el Teatro Huemul representan un universo acotado capaz de guiar la problematización del discurso estético-semiótico. El Palacio de La Moneda se ha escogido no solamente por ser el primer inmueble que se protegió en Santiago, sino también porque representa el interés del Estado por este tema. En ese sentido, analizar este edificio puede reflejar directrices importantes de un *intentio auctoris* generalizado. A nivel de discurso histórico-político, el edificio se relaciona a la premisa “iluminismo o ilustración latinoamericana”, ya que se reconoce, preliminarmente, su importancia en función del origen histórico del Estado. Desde la perspectiva del discurso estético-semiótico, este edificio es parte de la tendencia generalizada, asociada a la declaración de palacios neoclásicos. En ese sentido, podría ayudar a explicar un *intentio operis* generalizado asociado a este tipo de inmuebles y su influencia en el imaginario.

El Monasterio es el edificio que escapa de la tendencia, según el análisis del discurso estético-semiótico.

Por ello es relevante como caso de estudio, porque puede demostrar transversalidades en el *intentio auctoris*, a pesar de utilizar *intentio operis* distintos, denotando una problemática en aquellos casos que escapan de la estadística. Desde el punto de vista del discurso histórico-político, inicialmente este edificio sería representativo de la última premisa definida como “Post-Nación”, ya que pareciera ser indicativo de una apertura estética e ideológica en el patrimonio, dando paso a la declaración de obras que representan a la sociedad civil, cuyo objeto artístico no pertenecen a la tendencia del discurso estético-semiótico. El hecho de que esto haya ocurrido en dictadura, lo torna un caso sumamente particular de estudio, ya que podría señalar una influencia de este periodo en las aperturas estéticas del imaginario.

El Teatro Huemul, a diferencia del anterior, podría indicar una apertura en el *intentio auctoris*, pero continuidades en el *intentio operis*, ya que estéticamente responde a la tendencia, pero su declaratoria está asociada a la protección del Barrio Huemul como Zona Típica, impulsado desde los mismos vecinos. En ese sentido, este edificio permite problematizar sobre aquellos inmuebles que en el último periodo han sido protegidos bajo el argumento de un “valor social”, pero continúan respondiendo a una estética “oficial” del patrimonio en un periodo donde la “monumentalidad” y la “antigüedad” se cuestionan.

Finalmente, el análisis de estos tres casos permitirá reconocer la forma en que el discurso estético-semiótico ha sido utilizado para construir un imaginario sobre el patrimonio arquitectónico de Santiago, que excluye y domina culturalmente a un grupo, definiendo, entonces, su real participación y su vinculación con las intenciones del Estado y sus agentes hegemónicos encargados directamente de la declaratoria.

4.3.2. Palacio de La Moneda

4.3.2.1. Contexto de la acción comunicativa: puesta en valor del patrimonio arquitectónico de Santiago hacia la década de 1950

La Moneda es un monumento representativo del primer periodo de declaración. Está situado en el Barrio Cívico de Santiago entre las calles Teatinos, Moneda, Morandé y la Alameda (Figura 57), a escasas cuadras de la Plaza de Armas. Fue construida entre 1784 y 1805 (Gurovich, 2010, pág. 29) y es obra del arquitecto Joaquín Toesca, italiano contratado durante el



Figura 57. Vista del Barrio Cívico de Santiago hacia el norponiente (1955).
Fuente fotografía: Domingo Ulloa, Archivo Fotográfico de la Biblioteca Nacional.
Texto sobre imagen de elaboración propia.

periodo colonial. Fue declarada Monumento Histórico Inmueble el 6 de julio de 1951 bajo el DL de 1925 con el nombre de Palacio de La Moneda “Antigua Real Casa de Moneda” y el 18 de enero de 2013, bajo la Ley 17.288, se fijaron los límites de su área de protección, estableciendo los deslindes propios del edificio⁷⁰.

Para 1951 el proyecto del Barrio Cívico ya exhibía gran parte de la imagen que perdura hasta hoy en día, así lo demuestran las fotografías de la época (Figura 57) donde se pueden observar terminados los edificios del Ministerio de Defensa, la Caja de Previsión de Carabineros de Chile, la Caja de Empleados Particulares de la Cooperativa Vitalicia, el edificio de la Caja de Seguro Obligatorio, el Ministerio de Hacienda, entre otros (Pavez, 2008). Este nivel de avance del proyecto, fue el resultado de casi medio siglo intentando impulsar el proyecto. Dentro de los factores que influyeron en ello es importante mencionar el terremoto de Talca del 24 de enero de 1939, el que “afecta la zona central sur del país” (Gurovich, 2010, pág. 44), cuyos efectos posiblemente latentes hasta la época, pudieron haber puesto la urgencia de construir el proyecto del Barrio Cívico y declarar La Moneda ante un eventual nuevo sismo. De modo general, es probablemente el terremoto un factor gravitante al momento de declarar patrimonio debido a la intensidad sísmica de nuestro país, a la condición constructiva de los inmuebles de mayor data y a la falsa urgencia de proteger un edificio solamente por el prejuicio de que este podría caer, sin necesariamente saber que esto sucederá, como ocurre habitualmente con las obras construidas en albañilería simple de ladrillos de arcilla cruda o de arcilla cocida. La Moneda es un inmueble construido bajo esta materialidad y sistema constructivo.

A esta posible “urgencia sísmica” se suma la necesidad de “crear un conjunto urbano representativo de una nueva esencia y fortaleza de aparato del Estado” (Bianchini, 2012, pág. 85), el que habría sido impulsado principalmente por el primer régimen de Carlos Ibáñez del Campo (Bianchini, 2012). Según Bianchini, la obra del Barrio Cívico “se realizó, en su mayor parte, entre ese año [1930] y 1945” (2012, pág. 89). En 1942 se definieron “los nombres de las plazas que bordeaban la sede del poder ejecutivo: [...] la plaza de la Constitución; la plaza de la Libertad⁷¹ [...] que debían conformar el imaginario cívico de la República moderna” (2012, págs. 91, 92). De esta forma

se constituye un conjunto de semántica unitaria; pero para lograr esta homogeneidad, contradictoriamente se deben marcar límites contrastantes para que el objeto estético emerja “objetivamente” en el receptor por medio de una diferencia “objetiva” que todos percibimos, sin “distinción de clase”. Para ello, el escenario urbano es fundamental, puesto que es nuestra primera, y muchas veces única aproximación a la obra de arquitectura patrimonial. En esas circunstancias, el contexto urbano es considerado un factor de control directo del discurso estético.

Para comprender los efectos de ello, primero se debe situar la obra en la situación de Santiago a la fecha. Para 1952, la ciudad contaba con 1.907.378 habitantes, casi un millón más que en 1940 (de Ramón, 2007, pág. 197). El crecimiento demográfico iba a la par con su expansión en superficie, ya que “durante los primeros años del siglo XX había estado expandiendo sus límites a un ritmo de 50 hectáreas anuales” (de Ramón, 2007, pág. 197), pero “entre 1930 y 1960, resultan 480 hectáreas al año” (de Ramón, 2007, pág. 197)⁷². Este crecimiento, como ha de suponerse, no fue planificado ni debidamente controlado, la ciudad se expandía a su menester dejando ver la miseria, hacinamiento y problemas de salubridad. Así se configuraron dos paisajes de Santiago: la ciudad civilizada y la ciudad bárbara. La Moneda pertenece a la primera, y así también sus históricos moradores. Bianchini explica que para principios de siglo XX, la ciudad era para las autoridades “sólo una pequeña parte de lo que era Santiago, limitada al perímetro de los lugares habitados y utilizados por las familias de la oligarquía” (Bianchini, 2012, pág. 78), concentrando en esa porción de la Región los esfuerzos de planificación urbana. Mientras que el otro Santiago se destinaba a “barriadas marginales, habitadas por trabajadores jornaleros y mestizos” (Bianchini, 2012, pág. 78).

Ambas percepciones de la ciudad en un momento se mezclaron en el centro, lo que para las autoridades de los inicios del siglo XX significaba un problema que debía ser regulado. Para cumplir este objetivo Karl Brunner, articulador del proyecto del Barrio Cívico, ideó un plan urbano en 1934, el que fue continuado por Humeres hasta su definitiva aprobación en 1939. Este “patrocinaba el mantenimiento de la segregación por estratos sociales” (de Ramón, 2007, pág. 222) y propiciaba “la erradicación de viviendas insalubres y miserables” en lugares de plusvalía (Sahady,

2015, pág. 182)⁷³. Paralelamente, su plan buscaba fomentar “lucir los edificios públicos más representativos” (de Ramón, 2007, pág. 223). Como resultado de estas ideas, “se crearon dos nuevos parques: el Parque Bustamante [...] y el parque, llamado primero Japonés y luego Gran Bretaña” (de Ramón, pág. 223), a lo que se sumó la transformación paisajística del San Cristóbal y la instalación del zoológico en 1930. Se finiquitó la Plaza Baquedano, la Diagonal Oriente y se construyeron “nuevos edificios no sólo en las calles más céntricas, Ahumada y Estado, sino también en aquellas que las atraviesan, como Moneda, Agustinas y Huérfanos [...] San Antonio y Mac Iver [...] Bandera, Morandé y Teatinos” (de Ramón, 2007, pág. 224). Esta intervención logró “alcanzar una cierta uniformidad en el centro urbano cívico, financiero y comercial, tanto en su estilo como en la altura de los edificios (alrededor de diez pisos)” (de Ramón, 2007, pág. 224). De esta manera se reguló “la altura de los edificios que van a rodear las dos plazas proyectadas, a fin de equilibrar la composición con la cota y el estilo de La Moneda” (Gurovich, 2010, pág. 37) y se priorizó “enfaticar la escala de magnificencia y aplicar conformaciones simétricas en el diseño de la avenida y el resto del conjunto, para sostener la centralidad de La Moneda” (Gurovich, 2010, pág. 39).

Pero esta sofisticada planificación no consideró las comunas de estratos más bajos (Figura 58), sino que se destinó principalmente a “los sectores de clase media que eran los que depositaban sus fondos” en las cajas de previsión (de Ramón, 2007, pág. 225). Los residentes del Gran Santiago pertenecientes a la clase baja vivían mientras:

problemas derivados de insuficiente o inexistente urbanización (pavimentación, agua, luz, alcantarillado), escaso o nulo equipamiento comercial, educacional, de salud y recreación. Al mismo tiempo, soportaban también una situación de hacinamiento que ponía a los índices de bienestar muy por debajo de los mínimos exigibles (de Ramón, 2007, pág. 242).

Una vida cotidiana con estas características deja las puertas abiertas a que cualquier obra más o menos decente pueda ser considerada “extraordinaria”, y así se consolide su legitimación entre las clases más pobres (Figura 58). El caso de La Moneda es particular, ya que incluso dentro de su entorno inmediato se destacaba como se menciona en la siguiente cita:

Hasta la década de 1960, el “Centro” dominaba sin mayor contrapeso el escenario de la capital, en su condición de Central Business District (CBD). Todavía no surgía otro sector de la ciudad que le disputara tal función. Sin embargo en la percepción pública su situación era degradadora: Gris, carente de vegetación, maloliente, con olor a gasolina, deprimente, ambiente pesado agresivo [...]. Por contraste y de modo espontáneo, los encuestados identificaban al “Barrio Alto” por sus casas bonitas, aromas florales, mejor ambiente, “El Barrio Alto huele a flores, el olor a bencina es el olor de Santiago” (Saavedra & Carrasco, 2006, pág. 76)⁷⁴.

Para complementar esa percepción, Sahady menciona que la ciudad continuó “siendo ecléctica” (2015, pág. 172), pese al desarrollo del estilo internacional incipiente en Santiago. Continúa describiendo que hacia 1930 se incentiva la construcción “de nuevo edificios de impronta maciza” como la “Biblioteca Nacional [...], el Hotel Mundial, [...] la Bolsa de Comercio, [...] y el edificio Oberpaur” (Sahady, 2015, pág. 183), programa de servicios y equipamiento que surge en desmedro del “abandono residencial” (Sa-

⁷⁰ El presente análisis se centrará en el periodo histórico de la primera declaratoria, debido a que es la primera instancia de puesta en valor La Moneda. El segundo decreto del año 2013 solo reafirma lo estipulado anteriormente, sin variar ni en el discurso estético-semiótico de la obra ni el discurso histórico-político que se busca representar con ella. Desde ese punto de vista, el segundo decreto define la continuidad de estos discursos.

⁷¹ Osvaldo Cáceres González en su obra “La arquitectura de Chile Independiente” elaborada en la década de 1970, no reconoce este nombre, sino que se refiere a esta plaza como “Bulnes” no identificando diferencia entre la explanada cercana al Ministerio de Defensa y la explanada de estacionamientos que hoy se denomina como Plaza de la Ciudadanía.

⁷² Para Armando de Ramón (2007), el fenómeno de expansión de Santiago surgió a partir de 1930 y ocurrió por el desarrollo intensivo del transporte y las telecomunicaciones, que permitieron conectar Santiago con sus comunas aledañas y demás regiones. También afirma que fue producto del aumento de permisos de edificación y loteos en las nuevas municipalidades que surgieron a partir de la Ley de la Comuna Autónoma, un breve auge económico entre 1920 y 1931, el desarrollo industrial impulsado estatalmente desde 1933 y la consolidación política de la clase media empresarial.

⁷³ Antonio Sahady es Arquitecto de la Universidad de Chile y Doctor en Arquitectura por la Universidad Politécnica de Madrid (López, Arriagada, Jirón, & Elisah, 2013).

⁷⁴ Esta encuesta citada por los autores, fue publicada en la revista AUCA N° 2 de 1966.

hady, 2015, pág. 186) por parte de los estratos altos hacia las comunas ubicadas al oriente. Los planes urbanos estaban empeñados en aumentar la plusvalía del centro fusionando predios de “manzanas residuales” (Sahady, 2015, pág. 190) o subdividiendo los grandes predios de las antiguas órdenes religiosas, pero la construcción a esta escala destinada solo para el centro no era común para la época. Lo que ello demuestra es que el entorno del Barrio Cívico

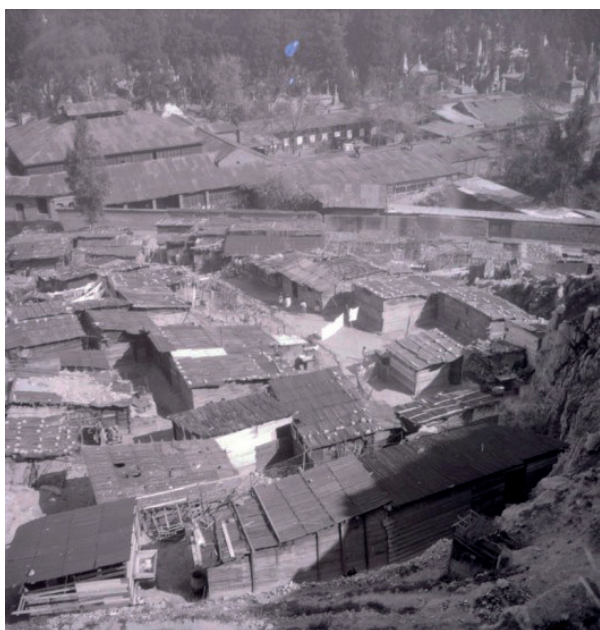


Figura 58. Faldeos del Cerro Blanco en 1953. Fuente: Domingo Ulloa, Archivo Fotográfico de la Biblioteca Nacional.

estaba cambiando y que Santiago estaba lejos de ser una urbe globalizada, sino que por el contrario, presentaba una escala residencial en el centro como evidencian las fotografías de la figura 57.

Este escenario urbano se condice a un contexto político difícil para la historia del país, como fue el gobierno de Gabriel González Videla comprendido entre 1946 y 1952. Su periodo no estuvo exento de problemas sociales y políticos, sino que todo lo contrario, se recuerda con un matiz violento influido principalmente por las condiciones de la Guerra Fría y la segregación social ya analizada a nivel urbano. Esto trajo como resultado “periódicas revueltas urbanas, sucedidas en Santiago desde la década de 1940, las que causaron en la capital mayor número de muertos y lesionados que todos los terremotos e inundaciones ya relatados” (de Ramón, 2007, pág. 260). Previo a su mandato, en enero de 1946:

debido a que el gobierno había suprimido la personalidad jurídica de algunos sindicatos salitreños en huelga, la Confederación de Trabajadores de Chile convocó a una concentración pública para el 28 de enero en la Plaza Bulnes, frente a La Moneda. En el momento en que la convocada reunión tenía lugar, la policía intentó disolverla, sucediéndose una serie de enfrentamientos que dieron como resultado 6 personas muertas y más de 100 heridos” (de Ramón, 2007, pág. 260).

Esta persecución sindicalista fue el resultado del constante intervencionismo norteamericano en nuestro país, al que Chile le debía lealtad política. Parte de ello ya quedó en evidencia en el Marco Teórico⁷⁵. Por lo tanto, el pueblo era un peligro latente, era cuna de la ideología marxista, incitando a huelgas y tomas de terreno, esto considerando que para 1952, 210.000 habitantes eran “ocupantes de hecho” (de Ramón, 2007, pág. 242) y habitaban en poblaciones callampas, poblaciones de mejoreros, los que eran usufructuarios o arrendatarios. Estos representaban el “15,5% del total de Santiago” (de Ramón, 2007, pág. 242). Para 1960, este grupo ascendió “700.000 habitantes, masa pobladora que significaba un tercio del total de habitantes de Santiago en aquella época” (2007, pág. 242). Semejante escenario llevó a González Videla a promulgar en 1948 la afamada Ley Maldita o Ley de Defensa de la Democracia, bajo la cual el partido comunista es declarado ilegal, iniciando la persecución de sus militantes en campamentos y altos sectores políticos, como fue el hostigamiento que recibió el entonces senador Pablo Neruda hasta su salida del país en 1949. Por este motivo, difícilmente los encargados de la declaratoria podrían ser partidarios marxistas; se discriminaba, además por clase y género, evidenciando una tajante ausencia de estratos pobres y mujeres en el Consejo de Monumentos Nacionales, quedando, en tanto, al margen de las decisiones de su propia identidad.

Sobre el contexto normativo, ya se ha mencionado que el Decreto Ley 651 del 17 de octubre de 1925 tiene su base en los acuerdos internacionales con Estados Unidos bajo la Doctrina Monroe. Este decreto no discrimina en sí mismo el perfil de quien compondrá el Consejo, pero sí define que este debe ser representativo del Estado. Por lo tanto, controlando al parlamento y la presidencia, las autoridades estadounidenses podrían influir indirectamente en la elección de los cargos de los consejeros, siendo estos:

- a) El Ministro de Instrucción (sic) Pública [a la época, Ministro de Educación Pública], que lo presidirá;
- b) El Presidente de la Sociedad de Historia y Geografía (sic), que será el vice-presidente;
- c) El Director del Museo Histórico Nacional;
- d) El Director del Museo de Etnología (sic) y Antropología (sic);
- e) El Director del Museo de Bellas Artes;
- f) El Director Jeneral (sic) de Obras Públicas;
- g) El Conservador del Archivo Histórico Nacional;
- h) El Presidente de la Asociación (sic) de Arquitectos de Chile;
- i) Un Jefe del Ejército, del arma de ingenieros (sic), en actividad o en retiro;
- j) Un Jefe de la Armada, en actividad o en retiro;
- k) Un abogado del Consejo de Defensa Fiscal;
- l) Dos escritores;
- m) Un artista, pintor o dibujante; y
- n) Un escultor (Ministerio de Instrucción Pública, 1925, pág. 1).

Al final del artículo se especifica: “El Presidente de la República elejirá (sic), cada tres años, los siete últimos miembros, prefiriendo a personas que se hayan dedicado a asuntos históricos” (Ministerio de Instrucción Pública, 1925, pág. 1). Entonces, son representante directo de González Videla: El Presidente del Colegio de Arquitectos, el Jefe del Ejército o de la Armada, el abogado del Consejo de Defensa del Estado, los escritores, y el artista, pintor, dibujante o escultor.

Es importante destacar que el cargo de Roberto Montandón no aparece anunciado en la legislación, quien tuvo el rol de ser el asesor técnico, esto a pesar de haber sido un actor clave para la configuración y ejercicio del Consejo de Monumentos Nacionales a la época, como él mismo explica:

En Chile se formó un Consejo que luego de dos o tres años se disuelve ya que no hubo ningún interés, yo lo digo por los antiguos archivos del Consejo, no se (sic) cuantos años estuvo en función, pero fue una función absolutamente limitada, se limitaron a declarar

Monumento Histórico Nacional a no más de veinte edificios, en toda su trayectoria. En el año 1949 a 1950 renació, fue cuando me incorporé como asesor

[...]

Yo dirigía los trabajos de restauración, solicitaba los materiales que necesitaba. [...] Después me tocó prácticamente redactar la ley de 1970, me demoré bastante (Montandón Paillard, 2006).

Esto convirtió a Roberto Montandón en un agente hegemónico dentro de la declaratoria patrimonial en Chile, no solo como consejero, sino que también como profesor de Historia en la carrera de Arquitectura, aunque en la puesta en valor de La Moneda no haya participado directamente.

El DL también determina “atribuciones y deberes” que debían cumplir el Consejo de Monumentos Nacionales (Ministerio de Instrucción Pública, 1925, pág. 2). En esta sección de la ley es posible encontrar consideraciones conceptuales marcadas que podrían afectar a la puesta en valor llevada a cabo por los consejeros. Así, por ejemplo, se indica que dentro de las facultades del Consejo se encuentra: “Formar el Registro (sic) de Monumentos Históricos Públicos [...] clasificándolos según (sic) sus características, con una relación histórica, una descripción detallada, un plano y los aspectos fotográficos de cada uno de ellos” (Ministerio de Instrucción Pública, 1925, pág. 2). La cita sugiere una importante inclinación hacia el valor histórico de los inmuebles y al valor arquitectónico de los mismos, influyendo posiblemente a identificar estratos históricos del edificio y apreciaciones estéticas de la obra. El primer artículo, referido al concepto de monumento, refuerza esta consideración con la definición de Monumento Nacional: “Los edificios o ruinas de carácter histórico o artístico; [...] que existan bajo o sobre la superficie del territorio nacional y cuya conservación interese a la ciencia, a la historia o al arte” (Ministerio de Instrucción Pública, 1925, pág. 1), obviando el valor social o representatividad nacional que la misma ley busca.

⁷⁵ Esto se discutió en el punto 2.3.1. “El discurso histórico-político del imaginario social del patrimonio arquitectónico de Chile”, cuando se mencionó el origen norteamericano del DL 651.

En el Título III, la ley define el concepto de Monumento Histórico, el que, como se ha revisado en el Marco Teórico, tiene una especial inclinación hacia los intereses del Estado:

Será considerado monumento histórico, para los efectos de esta ley (sic), todo edificio, ruina, lugar o sitio, pieza u objeto antropo-arqueológico (sic), mueble o inmueble, de propiedad nacional, municipal o particular, que sea declarado como tal por decreto supremo, que se dicte a solicitud y por acuerdo del Consejo de Monumentos Nacionales (Ministerio de Instrucción Pública, 1925, pág. 2).

La cita rectifica una definición de objetos “tipo” que podrían ser declarados patrimonio. Asimismo, se evidencia por lo anterior, una inclinación o influencia a declarar objetos aislados, al indicar un “edificio”, una “ruina”, un “lugar”, un “sitio”, es decir una obra particular que está claramente delimitada de su entorno y probablemente es distinta del resto de los edificios de su contexto. Ello indica que el objeto estético que señala la declaratoria es de “contraste” y sería probable, por ello, encontrarlo dentro de la declaratoria, como también en el análisis semiótico de la obra. Si esta inclinación estética fuese un problema, la ley deja en claro que el Consejo podría cambiarlo, al tener la facultad de proponer “al Gobierno los reglamentos que deban dictarse para el cumplimiento de la presente ley (sic)” (Ministerio de Instrucción Pública, 1925, pág. 2). Asimismo, el Consejo tenía la posibilidad de mejorar las generalidades de las definiciones de la ley, entendiendo que con dicha definición, difícilmente se puede establecer un concepto de Monumento, dejando la orientación o criterio de la declaratoria patrimonial a un grupo cerrado de ejemplos. Debido a que no se han observado cambios sustanciales realizados en la época sobre las definiciones conceptuales implícitas en el DL, se entiende que finalmente este discurso estético-semiótico era afín a las ideas de los consejeros de entonces.

La ley también establece la categoría de “Monumentos Públicos”, sin distinción clara de la categoría de “Monumento Histórico”:

Se declaran monumentos públicos y quedan bajo la vigilancia (sic) del Consejo de Monumentos Nacionales, los edificios y recintos, urbanos y rurales, que tengan carácter histó-

rico o artístico, las estatuas (sic), columnas, fuentes, pirámides, placas, coronas, inscripciones y, en jeneral (sic), todos los objetos que se hubieren colocado y se colocaren en campos, calles, plazas y paseos públicos, para perpétua (sic) memoria (Ministerio de Instrucción Pública, 1925, pág. 3).

Como se ve, en esta clasificación también caben obras de arquitectura y se resalta, nuevamente, su valor histórico y artístico, no dando la posibilidad a otros valores. Igualmente a la definición anterior, esta se basa en objetos ejemplo, esta vez especificando la posibilidad de ser declarados esculturas, ornamentos y piezas arquitectónicas.

Además de la ley nacional, definir una influencia teórica externa que pudiera estar incidiendo en la percepción sobre el patrimonio en la época es complejo, debido a que las cartas y convenciones nunca establecen delimitaciones con exactitud en el manejo del patrimonio y su puesta en valor, porque “los principios doctrinarios que se desprenden de una carta son siempre genéricos” (de Nordenflycht, 2015, pág. 14) y su orientación en realidad no se basa en definir un “modo de operar a la manera de unas instrucciones de uso, sino que más bien por el contrario, serán los principios que sustente el criterio de esa práctica” (de Nordenflycht, 2015, pág. 15). Por lo tanto, aunque las cartas y convenciones internacionales tengan responsabilidad teórica en la puesta en valor del patrimonio local, son los gobiernos de dichas localidades los que dirigen la aplicación de esa teoría, teniendo siempre la posibilidad de interpretar a su conveniencia lo establecido en los tratados.

De las influencias posibles, la obra de Alois Riegl, “El culto moderno a los monumentos” pudo haber sido una de las vertientes más relevantes, sobre todo por su inclinación a identificar valores que circundan entre lo artístico y lo histórico, como se vio en el Marco Teórico⁷⁶, sin dejar posibilidad a otros valores patrimoniales. De las cartas importantes de la época, sin duda se encuentra la de Atenas de 1931, la que inicia sus acuerdos estableciendo:

La Conferencia, convencida de que la conservación del patrimonio artístico y arqueológico de la humanidad interesa a todos los Estados que tutelan la civilización, augura que los Estados se presten siempre una colaboración cada vez más

estrecha y concreta para favorecer la conservación de los monumentos de arte y de historia (Sociedad de Naciones, 1931, pág. 3).

Es decir, la percepción de esta carta, que probablemente a la época seguía teniendo vigencia, inclina la balanza nuevamente hacia el valor artístico de las obras, por lo que el objeto estético y el objeto artístico de las mismas podrían tener especial incidencia en la declaratoria. Asimismo, se destaca el valor histórico de la obra en su rol de documento de una época o hecho histórico. A nivel local, por lo tanto, también tendría relevancia en la puesta en valor del patrimonio de Santiago el discurso histórico-político que Salim Rabí identificó.

Sobre alcances conceptuales, la carta no establece ningún término, pero sí es posible encontrar algunas definiciones sobre la base de las afirmaciones que se realizan. En el documento se habla de monumentos, monumentos antiguos y monumentos históricos nacionales, prácticamente sin distinción, solo utiliza diferentes adjetivos para referirse a lo mismo. En el punto III titulado “Enriquecimiento estético de los monumentos antiguos” ya se pueden evidenciar ciertas tendencias a definir las características de las obras al afirmar: “También pueden ser objeto de estudio las plantaciones y ornamentos vegetales adjuntos a ciertos monumentos o grupos de monumentos, para conservar el carácter antiguo” (Sociedad de Naciones, 1931, pág. 2). Esto revela el tácito requisito de “antigüedad” de las obras, pero sin definir una data o un rango de años explícito y, por lo tanto, dejando a libre interpretación de los Estados las épocas de procedencia de sus patrimonios. En ese sentido, llevado al plano del objeto de estudio, el patrimonio de la Región Metropolitana no necesariamente debería tener un promedio de 160 años, ni necesariamente debiesen ser obras construidas en el periodo de fin de siglo, eso queda a libre interpretación de las autoridades del Consejo de Monumentos Nacionales.

Continuando, en el mismo punto de la carta referido anteriormente, se indica explícitamente el rol estético del entorno urbano para los monumentos:

La Conferencia recomienda respetar en la construcción de los edificios el carácter y la fisonomía de la ciudad, esencialmente, en la proximidad de monumentos antiguos, casos para los cuales el ambiente debe ser objeto de atención particular. Igual respeto debe tenerse,

por aquellas perspectivas particularmente pintorescas (Sociedad de Naciones, 1931, pág. 2).

El Barrio Cívico, entonces, cumpliría los criterios de “enriquecimiento estético” planteados en la Carta. Entonces, declarar La Moneda pareciera ser coincidente con la percepción de la época, tanto a nivel nacional como internacional. La revisión de los *intentios* podrá confirmar si finalmente la declaratoria se basó en estos preceptos o fueron otros los motivos que impulsaron la protección de este inmueble.

El último documento importante de destacar como influencia externa, es el tratado o “Pacto Roerich” firmado el 15 de abril de 1915 en Washington DC. Manuel Trucco Fernández, Vicepresidente de la época, fue quien firmó el tratado. Un año más tarde “fue nombrado embajador de Chile ante el Gobierno de Estados Unidos” (Congreso Nacional de Chile, s.f.). El tratado es parte de la “Séptima Conferencia Internacional de Estados Americanos” celebrada en Montevideo y tuvo por objetivo “preservar en cualquier tiempo de peligro todos los monumentos nacionales o pertenecientes a particulares, que forman el tesoro cultural de las naciones” para efectos de amenazas de guerra (Estados Unidos de América, Unión Panamericana, 1935). En el tratado se refieren a los bienes culturales como “monumentos históricos”, pero no los define ni les atribuye algún adjetivo, como se evidencia en la Carta de Atenas. No obstante, este tratado afirma la hegemonía estadounidense en el continente en materias patrimoniales y su incidencia en nuestro país. Ello nuevamente anuncia la “necesidad” de González Videla de contar con consejeros adherentes a Estados Unidos y a su ideología.

Finalmente, luego de la revisión expuesta, se deja en evidencia que las cartas, más allá de una influencia o no, representan un aparente sentir generalizado sobre el tratamiento del patrimonio en la época, por lo que no sería de extrañar evidenciar lo anterior en el análisis de la obra y de los documentos legales.

4.3.2.2. Desarrollo histórico de la Real Casa y Palacio de La Moneda

Difícilmente sería posible reconocer lo que una obra comunica sin identificar su historia, menos en el caso del Palacio de La Moneda, al haber sido protegida legalmente bajo el nombre de “Antigua Real Casa de

⁷⁶ Esto fue discutido en el punto 2.4.1. “Estética, semiótica y su relación con el patrimonio”.

Moneda”. Considerando que Salim Rabí sostiene que el Decreto Ley 651 de 1925 tiene origen norteamericano y que se habría acordado con el objetivo de erradicar el pasado colonial de los estados americanos, entonces pareciera contradictorio declarar La Moneda, el edificio emblema de la corona española en Chile. Pero, como él menciona y como sostienen Canclini y Salazar & Pinto, al momento de la caída del imperio español, el criollo se percibió como heredero natural del Estado, legando en dicho caso los edificios institucionales de la corona. La Moneda no es la excepción, sino más bien es el emblema de esta relación. Incluso los aristócratas que continuaron al poder en los primeros años del Chile independiente ya tenían una relación política estrecha con el inmueble durante la Colonia. Así lo sostiene María Chiara Bianchini, quien afirma que la “construcción de lo que hoy se conoce como Palacio de la Moneda fue el resultado de un encuentro entre la voluntad de representación del poder imperial y las necesidades

funcionales de esa oligarquía local” (Bianchini, 2012, pág. 67). Y aunque a este último grupo negaba a los criollos la posibilidad de ejercer un cargo público, de igual forma se las arreglaron en ejercer influencia, puesto que “esta élite estaba bastante cohesionada gracias a la práctica de las alianzas matrimoniales [...] con funcionarios civiles y militares españoles, y con las selectas familias europeas que se instalaban en el país” (Bianchini, 2012, pág. 67). De todo esto se desprende que La Moneda nunca fue un edificio ajeno a esta clase, todo lo contrario, su historia e identidad se vinculan directamente, así lo ilustra la autora al mencionar que en:

La Historia del Palacio publicada en 1983 por el Ministerio de Educación hace notar que uno de los primeros y más destacados habitantes de esa casa fue don Diego Portales, quien, siendo hijo del primer superintendente de la Real Casa de Moneda, habitó en el edificio durante su niñez (Bianchini, 2012, pág. 68).



Figura 59. Imagen del proyecto Josué Smith Solar y José Tomás Smith Miller para la fachada sur del Palacio de La Moneda. Fuente: Archivo Fotográfico de la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas.

Y luego, la clase media, quienes tomaron el lugar de la antigua oligarquía en los altos mandos políticos, continuó relacionándose con el edificio, sosteniendo en el tiempo significados prácticamente inalterables entre el Estado y La Moneda. En base a lo anterior, tampoco es menor que el Palacio tenga un segundo decreto de declaración en el que se estipulan los límites, promulgado durante la presidencia de Sebastián Piñera⁷⁷. Todo lo anteriormente expuesto demuestra que la relevancia de La Moneda para el Estado que proviene desde la Colonia, ha trascendido épocas, manteniendo una continuidad estable en su discurso histórico-político. Además, define su trayectoria como símbolo estatal, debido a sus particulares ocupantes y los valores que estos le han asignado históricamente. Por este propósito, es relevante mencionar que el Palacio siempre representó al gobernador de turno, rey o presidente, aunque solo en 1946 se consolidó como símbolo del ejecutivo, antes compartió con otros poderes y personalidades institucionales (Cortez Godoy, 2016). En la transición a la independencia continuó operando como Casa de Moneda, esto hasta “1846 cuando el general Manuel Bulnes, presidente de Chile entre 1841 y 1851, trasladó la sede del Gobierno y la residencia presidencial a la Casa de Moneda” (Bianchini, 2012, pág. 69). Lo que ello demuestra es que el Palacio para 1951 era más bien símbolo del Estado, incluso aunque este traslado no se haya realizado con la directa intención de posicionar connotativamente al edificio frente a la ciudadanía.

Su condición de hogar privado del presidente tampoco es menor. La Moneda habría sido utilizada como “sede de tertulias y fiestas, mansión lujosa del presidente y de su familia, lugar donde las decisiones políticas se tomaban en el marco de eventos sociales y exclusivos” (Bianchini, 2012, pág. 70). De esto se infiere que La Moneda es en realidad símbolo del espacio privado de las autoridades del Estado. Consecuentemente, no es extraño que el discurso estético-semiótico del patrimonio de Santiago se constituya en gran parte por palacios, aunque su interés para la identidad nacional sea absolutamente dudoso.

Como todo hogar privado, La Moneda sufrió consecutivas modificaciones en su arquitectura original a razón de los requerimientos personales de sus moradores. Si bien no es materia de interés de la presente investigación reconocer la evolución arquitectónica de los inmuebles seleccionados como

casos de estudio, porque lo que realmente importa es reconocer su estado arquitectónico a la fecha de declaración, en el caso de La Moneda es importante mencionar algunas de las transformaciones de la obra original únicamente para ilustrar algunas consideraciones de los argumentos de su declaratoria en 1951, como se verá más adelante. Según la recopilación de Bianchini, durante el periodo de Bulnes se restaura “el cuartel que enfrentaba el lado norte del Palacio, y que servía como Ministerio de Guerra” (2012, pág. 72), “se realizaron nuevas obras de acondicionamiento de los salones internos de la Moneda y se techó con una elegante estructura metálica el patio presidencial” (2012, pág. 73). También se creó el “Salón Rojo, que hasta la actualidad es una de las instalaciones más emblemáticas del Palacio” (2012, pág. 73). Lo que esto indica es que el Palacio de La Moneda es el resultado de mutaciones constantes que para 1951 no eran extrañas, sino que formaban parte de su transformación natural. Además de las modificaciones enunciadas, otras se habían realizado recientemente a la fecha de su declaración patrimonial. En 1929 se finalizó la construcción de la fachada sur proyectada por Josué Smith Solar y José Tomás E. Smith Miller (Figura 59), ganadores del Concurso Público de Arquitectura de 1927 (Gurovich, 2010), es decir, tenía solo 24 años de existencia. Mientras que el seccional del Barrio Cívico había sido aprobado hace 14 años a la fecha “el 28 de agosto de 1937, mediante el Decreto Supremo 3.424 de Obras Públicas” (Gurovich, 2010, pág. 44).

Por consiguiente, La Moneda se presenta preliminarmente como el resultado de una historia simbiótica entre el Estado y el mundo privado. El análisis a desarrollar a continuación deberá dar cuenta si efectivamente la obra es capaz de comunicar esto o, si por el contrario, solo vemos en ella el reflejo del Estado. Y si las constantes intervenciones que ha sufrido, incluyendo el proyecto del Barrio Cívico inciden en su *intentio operis*.

⁷⁷ Este tipo de decretos es sumamente común en diferentes que habiendo sido protegidos, se ha dispuesto la necesidad de volver a emitir un decreto que defina los límites del inmueble que se protegió. Entre ellos, además de La Moneda destacan: el Museo Chileno de Arte Precolombino (Ex Palacio Viejo de Tribunales), el Edificio Comercial Edwards, el Club de Septiembre (Academia Diplomática), la Casa Central de la Universidad de Chile, el Club de la Unión, la Bolsa de Comercio, entre otros, todos ellos con un segundo decreto promulgado el año 2013.

4.3.2.3. *Intentio operis*: lo comunicado por La Moneda y el Barrio Cívico

A nivel urbano, como ya se ha dicho, La Moneda forma parte del Barrio Cívico, cuyos edificios ya han sido identificados anteriormente: Ministerios y Cajas de Ahorro de distintas empresas, privadas o públicas. Además de las plazas General Bulnes al sur y de La Constitución al norte. Al centro de todos estos elementos se encuentra el Palacio (Figura 60).

Si asociáramos lo anterior a un código, inaugurar los espacios públicos en torno a La Moneda con estos nombres explica la forma en que se comunica su conexión con ideas cívicas o con el Estado, permitiendo su difusión y reconocimiento entre la ciudadanía subalterna. A la par a este acto simbólico, La Moneda podía ser recorrida peatonalmente por un pasaje interior⁷⁸, formando parte de un espacio público continuo sin restricción. Así La Moneda se consolidó como símbolo de la nación, entendida esta como “una elaboración simbólica” (Subercaseaux, 2002, pág. 189) construida por las autoridades estatales en base a un magma de significaciones unitarias y homogeneizadoras donde “los particularismos y las diferencias culturales” se perciben “como un estorbo” (Subercaseaux, 2002, pág. 190).

El primer signo que ayuda a realizar esa construcción semántica, es el de “barrio”, el que indica que La Moneda conforma un conjunto delimitado posible de reconocer por sus fronteras tangibles e intangibles. Su adjetivo “cívico” indica directamente la premisa discursiva de Rabí asociada a la “ilustración latinoamericana”. Es decir, este espacio será el lugar donde lo “civilmente correcto” se materializa espacialmente. A nivel sintáctico y desde el punto de vista del control físico, el barrio se articula por tres elementos: barreras, conectores y filtros (Figura 61). Una barrera, desde el punto de vista de Christian Norberg-Schulz, es un elemento dentro de una composición arquitectónica que tiene por objetivo separar dos situaciones, el conector, por el contrario, las vincula, mientras que el filtro controla y matiza la interacción entre ambas situaciones. Entendido esto, los edificios del Barrio Cívico, incluyendo La Moneda, actúan como barrera. Desde el punto de vista de la forma, esto sucede porque los inmuebles poseen un elemento-masa de volumetría fácil de diferenciar a primera vista. Es más, es posible reconocer que los inmuebles que rodean a La Moneda, conforman una gran masa en forma de “U”.

Los edificios barrera se conectan por medio de los vacíos, que son la Plaza de la Constitución, la Plaza General Bulnes y la Alameda, por lo que a nivel formal actúan como elementos-espacio. La relación con estos vacíos está mediada por los filtros que son las calles Agustinas, Moneda, Teatinos y Morandé, ya que conectan paulatinamente hacia los elementos-espacio y elementos-masa. La Alameda, debido a sus dimensiones, es la única calle que no actúa como filtro, porque se “fusiona”⁷⁹ con la plaza General Bulnes conformando un gran elemento-espacio, donde no es posible distinguir a simple vista entre un vacío y otro. Por último, los vacíos interiores del Palacio, el Patio de los Naranjos y el de Los Cañones, configuran un circuito con los vacíos exteriores, vinculándose con ellos a modo de filtros, ya que matizan gradualmente la situación espacial exterior con la interior.

Estas relaciones espaciales, por lo tanto, denotan que los elementos que constituyen al Barrio Cívico constituyen un “grupo”⁸⁰, y estos, a su vez, constituyen dos subgrupos organizados en relación a los dos elementos-espacio o vacíos que son las Plazas de la Constitución y Bulnes, articulados estos por La Moneda por medio de una “centralización” u “organización con relación a un punto” (Norberg-Schulz, 1967, pág. 92). Esto es relevante de entender para identificar el *intentio operis* de una obra, ya que indica que dependiendo del punto de aproximación al edificio, será el objeto estético que está podrá sugerirnos en una primera impresión. Así, el segundo vacío situado al sur, por la amplia dimensión de la superficie, la escala con el Palacio se pierde ya que, en comparación a su tamaño en planta, la Plaza General Bulnes podría albergar dos veces el tamaño de La Moneda. Mientras que al llegar por el norte, el edificio se observa más horizontal en relación a su entorno, y el espacio que lo antecede, la Plaza de la Constitución, parece un elemento-espacio más controlado y más a escala del Palacio, por lo que si se llega a La Moneda desde el norte, la obra aparece sorpresivamente en la trama de la ciudad, y el vacío que la antecede sugiere un objeto estético de intimidad con la obra.

Es importante destacar que los edificios que rodean La Moneda acentúan la simetría del Palacio, centrando su posición en el conjunto tornándolo el elemento más importante (Figura 61). Desde el punto de vista histórico, esta configuración urbana podría asimilarse a las utopías urbanas renacentistas, cuya

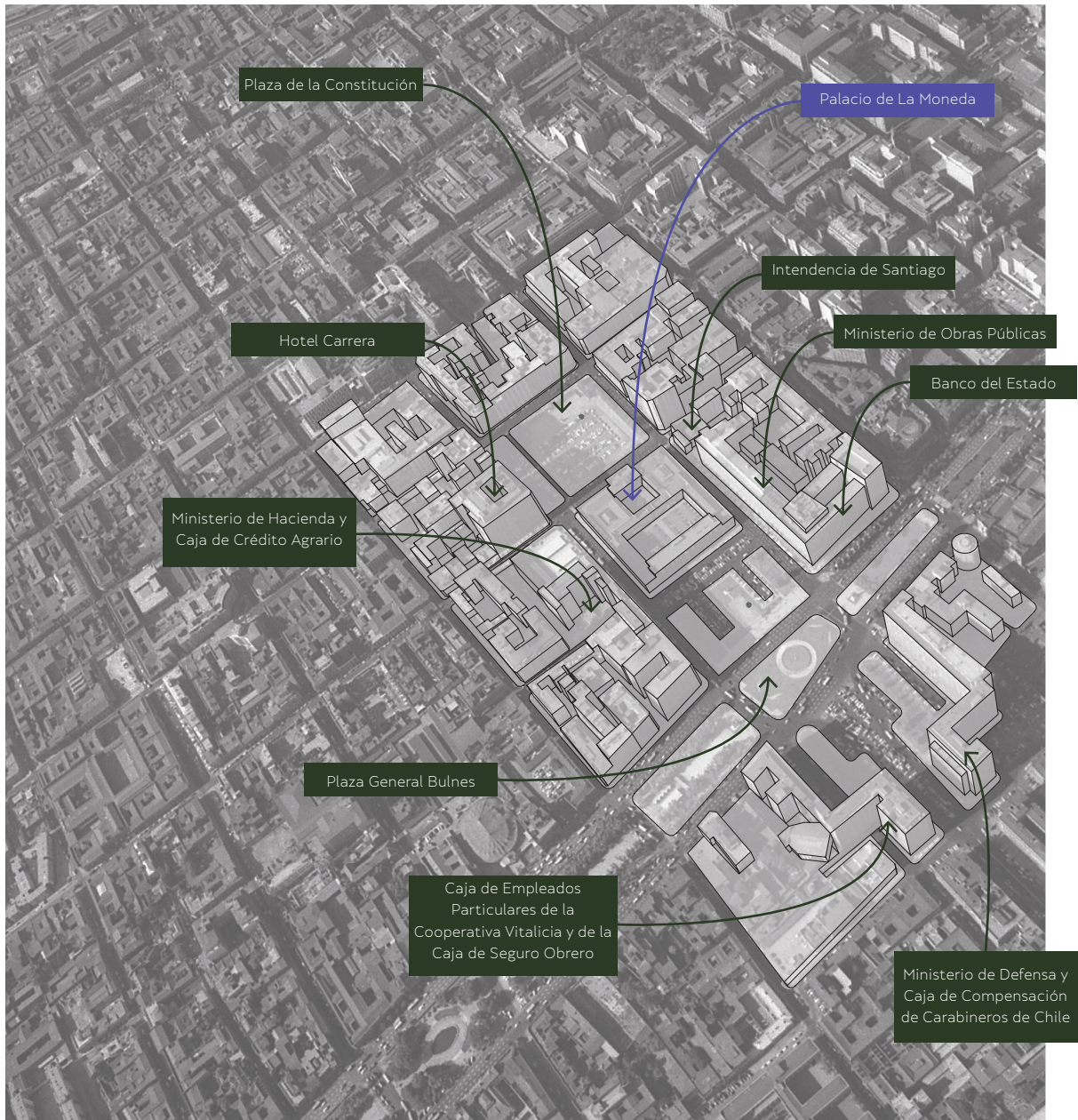


Figura 60. Volumetría y programa de las obras del Barrio Cívico hacia 1951. Fuente: elaboración propia en base a la fotografía de Higinio González (1964), Archivo Visual de Santiago.

⁷⁸ Según Bianchini, no existe un acuerdo si esto fue factible desde 1929 cuando se construyó la fachada sur o desde 1945 cuando se creó el patio de Los Naranjos.

⁷⁹ La fusión es un tipo de relación vinculada a la Forma, y es definida por Norberg-Schulz como “conjuntos que poseen cierta articulación, pero en los que es difícil o imposible reconocer elementos distintos” (Norberg-Schulz, 1967, pág. 91).

⁸⁰ Para Norberg-Schulz, un grupo es un tipo de estructura formal, que se caracteriza por “ordenar un conjunto de elementos-masa por medio de la proximidad” (Norberg-Schulz, 1967, pág. 95), y que tiene “un grado relativamente bajo de articulación” (Norberg-Schulz, 1967, pág. 95).

espacialidad buscaba ordenar, regir, estructurar, direccionar a través del “equilibrio y regularidad” (Morris A. E., 1985, pág. 177), lo que fue posteriormente retomado por el planteamiento moderno. Si se considera esta rígida geometría, en una lectura más profunda de la semántica, el *intentio operis* podría asociarse a un objetivo del Estado de dominar y disciplinar a la población a través de la arquitectura. Masiero afirma que estas configuraciones clásicas que fueron revalorizadas durante la Revolución Industrial y la Revolución Francesa, buscaban estéticas arquitectónicas basadas en la dominación, la razón y la técnica:

Componer, la lógica de disponer juntos unos elementos en virtud de una serie de reglas y significados, se extiende, no sin problemas, hasta el proyectar, hasta la determinación de lo futuro y, con ello, de lo posible. Será la unidad entre ciencia y técnica quien gobierne tal posibilidad, lo cual permitirá el nacimiento de la cultura politécnica, una cultura, esencialista, abstracta, del cálculo, para la que la esencia de las cosas está separada de su apariencia (Masiero, 2003, pág. 161).

La celada y estructurada forma en que los edificios rodean al Palacio parecieran concordar con la cita.

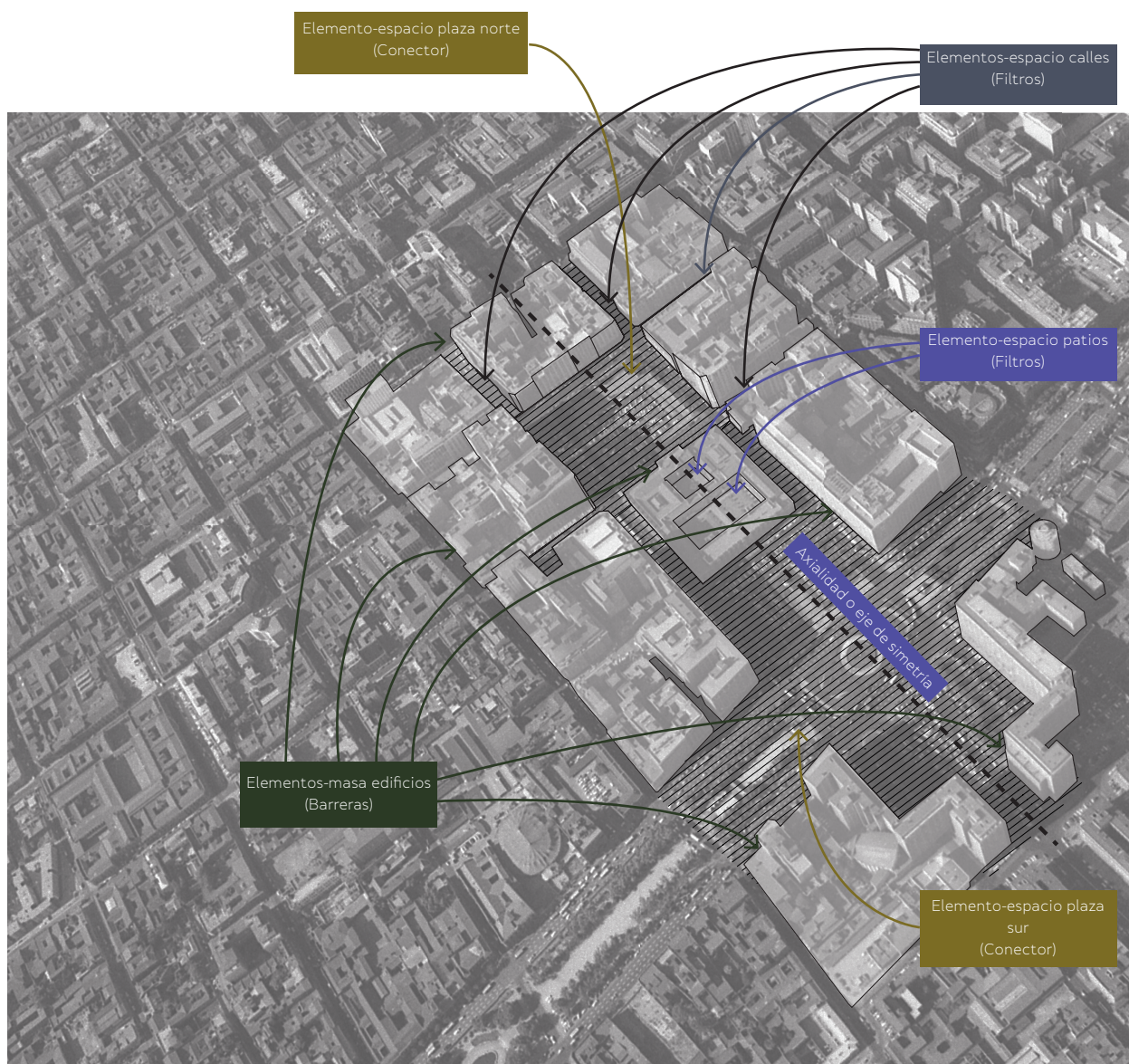


Figura 61. Cometido y Forma del Barrio Cívico. Fuente: elaboración propia en base a la fotografía de Higinio González (1964), Archivo Visual de Santiago.

Desde el punto de vista semántico, De Fusco estima que esta relación ha sido histórica: “Así pues, la poética neoclásica se desarrolla paralelamente a la investigación de la lógica constructiva y de la funcionalidad, hasta el punto de que los términos <<clásico>> y <<racional>> acabaron muchas veces por identificarse” (De Fusco, 1981, pág. 41). Por lo tanto “llevando la discusión a sus consecuencias extremas e identificando precisamente los adjetivos <<clásico>> y <<racional>>, podemos decir que toda la arquitectura rigurosa y ordenada que ha surgido posteriormente [al neoclásico] ha seguido teniendo una impronta clasicista” (De Fusco, 1981, pág. 40).

Lo anterior, sumado al estilo formal de las obras de los edificios del Barrio Cívico, incluyendo La Moneda, constituye una pragmática rígida asociada al poder estatal al ser estos inmuebles “edificios gubernamentales”, grupo identificado por Pevsner en su obra “Historia de las tipologías arquitectónicas” (1976). El autor estima que la primera forma sub-tipológica que se desarrolló de esta categoría fue el palacio: “Con anterioridad a los últimos años del siglo XII, la administración en general y la administración de justicia tenía lugar en el palacio del emperador, rey, príncipe u obispo” (Pevsner, 1976, pág. 29), y luego aparecieron los ministerios y oficinas públicas. Al igual que los palacios, estos fueron influidos directamente por el estilo arquitectónico neoclásico y por la visión urbana renacentista (Pevsner, 1976, pág. 56). Ya se ha comentado que La Moneda es representativa de este estilo artístico, el resto de los edificios del barrio, por su parte, pertenecen al estilo racionalista el que derivó históricamente del neoclásico, evidenciando una concordancia estética entre ambos componentes. El uso y combinación de estas estéticas no es novedad para el mundo político, según plantea Kostof:

Los regímenes, especialmente los autoritarios como los de Franco y Hitler, querían una monumentalidad que fuera tanto moderna como eterna. Así los arquitectos nazis, por ejemplo, se jactarían de relacionarse con una <<armoniosa correlación entre la serenidad helenística y la austera simplicidad de la arquitectura funcional moderna>>” (Kostof, 1988, pág. 1255).

Utilizar ambos estilos en obras monumentales para denotar poder, entonces, ha sido recurrente en los regímenes autoritarios, sugiriendo el Barrio Cívico,

por consiguiente, una pragmática en esta línea. Además, debido al uso simbólico constante que ha vivido el neoclásico como código⁸¹, es imposible no pensar en los posibles argumentos que podría sugerir La Moneda, incluso antes de entrar a la revisión semiótica de la declaratoria. Esto ocurre porque, como advierte De Fusco, el código lleva siglos utilizándose en función de lo anterior. En un primer periodo entre 1715 y 1740, fue destinado para representar “valores culturales iluministas” (De Fusco, Historia de la arquitectura contemporánea, 1981, pág. 39) asociados a la Revolución Francesa. Pero en su última época, entre 1920 y 1940, el neoclásico entró en su “fase más reciente e ideológicamente más retrógrada [...] al ser adoptado para todas las manifestaciones <<oficiales>> y antimodernas tanto en Estados Unidos como en Rusia, tanto en Italia como en Alemania” (pág. 40). Esto permite comprender cómo, por medio de la sensibilidad, es factible reconocer culturalmente al neoclásico como símbolo del poder estatal y, en consecuencia, comprender los símbolos que La Moneda sugiere a modo de *intentio operis*.

Es importante realizar una precisión en este punto, sobre el tipo de racionalismo de los edificios del barrio cívico (Figuras 62 y 63). Si se mira con cuidado la composición de la fachada, se observará que cuenta con dos cuerpos: un primer nivel público de directa relación con la calle y un segundo cuerpo posicionado sobre él. El elemento que los separa es evidentemente una cornisa ecléctica denticulada, dejando ver que el ornamento historicista no era tema superado para la época. Sahady afirma que solo años antes, los arquitectos chilenos recibieron influencia directa del Movimiento Moderno, lo que incidió en una transición estilística del historicismo al racionalismo, como se evidencia en el Barrio Cívico.

Continuando solamente con La Moneda (Figuras 64 y 65), su control físico interno evidencia que los vacíos interiores, correspondientes al Patio de Los Cañones y al Patio de los Naranjos se conectan al exterior por medio de los accesos filtro, dos ellos alineados en el eje de simetría de la obra que permiten una continuidad en el recorrido del Barrio Cívico hacia el interior

⁸¹ Renato De Fusco es quien sostiene el concepto de estilo como un código en su obra “Historia de la arquitectura contemporánea”. Sobre el neoclasicismo, él sostiene que es “la codificación del clasicismo en los siglos XVIII y XIX” (De Fusco, Historia de la arquitectura contemporánea, 1981, pág. 39).



Figura 62. Barrio Cívico de Santiago en 1957. Se observa la presencia de ornamentos neoclásicos en los primeros niveles y una estética racionalista en el cuerpo superior. Fuente: Domingo Ulloa, Archivo Fotográfico de la Biblioteca Nacional. Textos de elaboración propia.

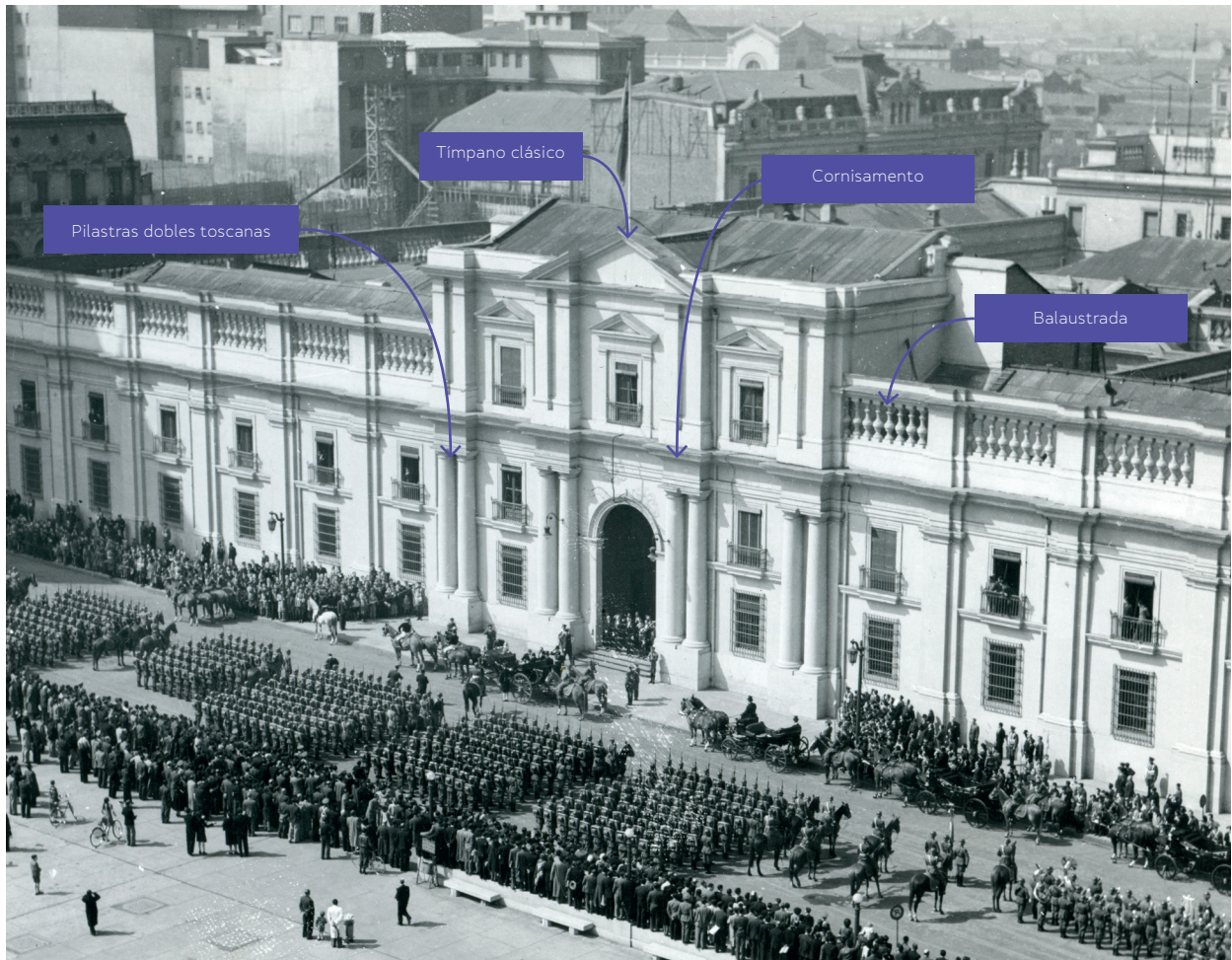


Figura 63. Fachada sur del Palacio de La Moneda en 1944. Los textos indican los ornamentos de la obra. Fuente: Wikimedia Commons

1. Fachada Norte



Axialidad refuerza jerarquía del acceso

2. Fachada Sur



Acceso principal comunicado por arco y frontón

3. Fachada Oriente



4. Fachada Poniente



Fachadas solo se observan en escorzo. Composición sin resaltes



0 5 10 20 30m

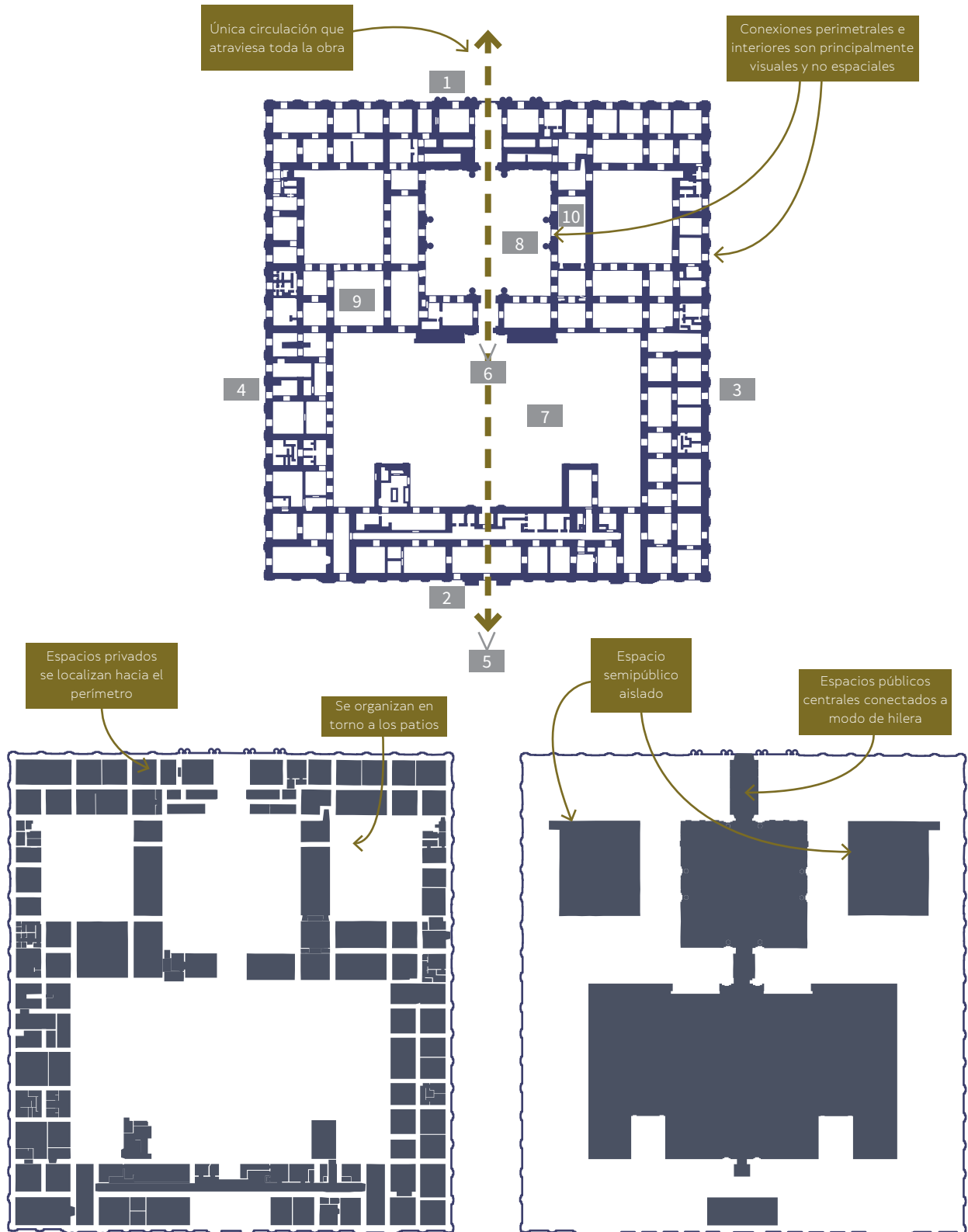


Figura 64. En la página izquierda: fachadas del Palacio de La Moneda. Fuente: elaboración propia. En la página derecha: circulaciones y espacios de la obra. Fuente: elaboración propia en base a plano de David Cortés (2016) y plano del Archivo Técnico de Aguas Andinas.

5. Vista desde el acceso sur hacia el Patio de Los Naranjos



6. Vista desde el Patio de Los Naranjos hacia el Patio de Los Cañones





Figura 65. En ambas páginas, fotografías de espacios públicos y privados de La Moneda. Elaboración propia.

de La Moneda. El eje de simetría de la obra, reforzado desde el exterior, también se observa internamente por medio de un recorrido axial centralizado, el único que la atraviesa de extremo a extremo.

El marco funcional específico –si bien no fue posible para la presente investigación conocer el programa de todos los recintos⁸²–, demuestra que los espacios privados se concentran en las crujías perimetrales y mientras que los espacios públicos se encuentran al centro, restringiendo el acceso al perímetro. Entonces se invita a la ciudadanía solo a recorrer los Patios y a no acceder a los salones. Sus fachadas, por su parte, tienen alta concordancia con lo que sucede al interior, porque permiten reconocer la volumetría general del edificio, como también parte de su marco funcional y control físico. Los vanos, por ejemplo, permiten reconocer la calidad pública o privada de los espacios según si cumplen una función de conexión visual o espacial. También dirigen la interacción con la obra, jerarquizando sobre todo los accesos principales. Al situarse en el centro, estos signos íconos refuerzan la jerarquía del eje de simetría de la obra. Asimismo, las fachadas norte y sur realzan geoméricamente el eje de simetría por medio de un rectángulo central virtual o un cuerpo central que no existe en las fachadas oriente y poniente. Estas últimas también tienen un eje de simetría, pero no es posible de percibir al acercarse a la obra, debido a que siempre se observan en escorzo.

Además de lo anterior, también es importante situar al Palacio como una obra de Toesca, autor del cual se reconoce un sello personal (Cáceres González, 2007, págs. 50, 51). Si revisamos con detalle los signos que denotan esto en La Moneda, encontraremos íconos pertenecientes al orden toscano del clásico romano. Se destaca de ello una intención constante de repetir estos elementos plásticos en la obra, probablemente con el objetivo inicial de crear una imagen que representara al rey en ese entonces. La obra, además, se caracteriza porque fue construida bajo un sistema de masa, debido al carácter sísmico de nuestro país y la tecnología de la época de construcción de la obra. Este signo, aunque técnico, demuestra la data de la obra, debido a lo obsoleto del método constructivo al momento de la declaratoria, sobre todo en relación a las innovaciones en hormigón armado del Barrio Cívico.

Además de lo anterior, La Moneda se enmarca en el estilo formal de Palacio Señorial español, los que contaban con las siguientes invariantes:

Las plantas que presentan estas casas son amplias y [...] normalmente cuadrangulares o rectangulares. Durante el Renacimiento fueron los patios [...] los ejes organizadores de los interiores [...]. Las entradas o zaguanes suelen corresponderse con espacios regulares y amplios [...]. Al zaguán se abren diversas puertas que conducen a dependencias de servicio (Andueza-Unanua, 2009, pág. 231).

Martí Arís concuerda en parte con esta descripción y define al palacio –sin importar su procedencia– como:

el edificio urbano compacto, con poderoso frente en la alineación de la calle, estratificado en plantas diferenciadas, simétrico respecto a un eje transversal a la calle, organizado en torno a un patio central en el que se resumen las circulaciones [...] herederos de la casa-patio de la antigüedad, en el principio generador de los grandes edificios públicos de la ciudad europea (gobierno, administración, justicia, etc.) (Martí Arís, 1993, pág. 20).

Es posible encontrar estas características en La Moneda, como se vio en el análisis del Cometido y la Forma de la obra (Figuras 64 y 65). Y así como se observó durante el análisis descriptivo del discurso estético-semiótico, las citas permiten entender que el estilo de la forma y los elementos plásticos son los signos más importantes para identificar el *intentio operis*, porque conceptualizan el objeto artístico y el objeto estético de la obra. Además, lo anteriormente expuesto sitúa a la obra frente al imaginario, evidenciando cómo la tipología de palacio tensiona y construye la *leigen* a partir de un vínculo entre la política y el hogar privado aristócrata. Esto es coincidente con la historia de La Moneda, porque “el Palacio que debía representar a Chile <<ante propios y extranjeros>> era pensado como la <<mansión>> de un gran señor –acorde con el estilo cortesano de la política que había dominado el siglo XIX–” (Bianchini, 2012, pág. 77). Por ello, el Palacio de La Moneda, aunque haya sido protegido en su estado de residencia del Presidente de la República, finalmente en su esencia formal y simbólica, no es distinto a otro palacio aristocrático, sino que es tan solo el más reconocido de todos los palacios. Por último, como se observó en la discusión en torno a los signos de la obra, se podrían realizar interpretaciones múltiples sobre su *intentio operis* llevando la imaginación a campos que quizás no se relacionen con las

intenciones del Estado, demostrando cómo la obra, de forma autónoma nos lleva a que nos convenzamos de sus valores patrimoniales.

4.3.2.4. Identificación de los documentos de puesta en valor del Palacio

Los documentos donde se discute la puesta en valor de La Moneda son las actas de sesión del jueves 24 de marzo de 1949, del lunes 6 de noviembre de 1950 y del lunes 7 de mayo de 1951, además del Decreto Supremo 5058 del 6 de julio de 1951. En este último se identifican los agentes hegemónicos Gabriel González Videla, Presidente de la República y Bernardo Leighton, Ministro de Educación Pública. Por su parte, la primera acta de sesión indica la presencia de:

El Vice-Presidente, don Ricardo Donoso, el Consejero-Secretario, don Aníbal Bascuñán, los señores Consejeros Alberto Risopatrón, Coronel Rafael Vigar, Capitán de Navío Enrique Cordovez, Daniel Schweitzer, Luis Vargas, Samuel Román, don Hernán Concha en representación del Director Gral. de Obras Públicas y el Asesor Técnico, Roberto Montandón (CMN, 24 de marzo de 1949, pág. 1).

En la segunda acta de sesión, se identifican:

El señor Vice-Presidente del Consejo, don Ricardo Donoso [...]

Asisten los Consejeros, señores Daniel SCHWEITZER (sic), Luis VARGAS (sic), Leopoldo PIZARRO (sic), Eugenio PEREIRA (sic), Comdte. de Navío Enrique CORDOVEZ (sic), Samuel ROMAN (sic) y el secretario-asesor Roberto MONTANDON (sic). – Los Consejeros don Oscar TENHAM (sic) y Coronel don Rafael VIGAR (sic), el remitir sus excusas, ruegan se les dé por presentes a la sesión y envían en su representación, respectivamente, el Arquitecto don José CARLINI (sic) y el Mayor don Hugo SCHMIDT (sic). – El señor Juan MARTINEZ (sic), recientemente nombrado Presidente del Colegio de Arquitectos, en reemplazo del señor Alberto RISOPATRON (sic), envía sus excusas para esta sesión (CMN, 6 de noviembre de 1950, pág. 2).

Por último, en la tercera acta de sesión, se registra la participación de:

El señor Vice-Presidente, don Ricardo DONOSO [...]

Asisten los Consejeros, señores Daniel SCHWEITZER (sic), Luis VARGAS (sic), Leopoldo PIZARRO (sic), Eugenio PEREIRA (sic), Samuel ROMAN (sic) y el Secretario-Asesor Roberto MONTANDON (sic).-

Los Consejeros don Oscar TENHAM (sic) y el Coronel Rafael VIGAR (sic), ruegan se les dé por presentes a la sesión y envían (sic) en su representación, respectivamente, el señor Eduardo AGUIRRE (sic), Sub-Director de la Dirección Gral. de Obras Públicas y el Mayor señor Francisco GARCIA (sic).-

Invitado especialmente a esta sesión, estuvo presente el señor Alcalde de la I. MUNICIPALIDAD DE SANTIAGO (sic), don Mario VALDES MORANDE (sic) (CMN, 7 de mayo de 1951, pág. 2).

Por último, a estos documentos se suman el oficio N° 2447 de 1949 del Consejero-Secretario Aníbal Bascuñán Valdés, dirigido al Ministro de Educación Pública y el oficio N° 277 del 12 de mayo de 1951 del Secretario-Consejero Eugenio Pereira Salas, dirigido al Ministro de Educación Pública.

4.3.2.5. *Intentio auctoris*: lo comunicado por los documentos de discusión y puesta en valor del Palacio

La declaratoria del Palacio de La Moneda se pretendió concretar en reiteradas ocasiones. Uno de los primeros intentos es estimado en el acta de sesión de 1949, donde se afirma: “El señor Bascuñán (sic) explica las razones de orden administrativo que motivaron el rechazo por la Contraloría del Decreto de declaratoria de varios edificios históricos de la capital” (CMN, 24 de marzo de 1949, pág. 2). En el documento no es posible observar la discusión de la puesta en valor del Palacio por errores de digitalización del documento. Lo único que puede observarse es que se acordó declararlo monumento:

3)- volver a presentar el Decreto que declara Monumentos Históricos a ciertos edificios de la capital, con el siguiente tenor:

“Considerando la calidad de los edificios que a continuación se enumeran y la importancia

⁸² Durante el desarrollo de la investigación no se pudo recorrer la totalidad de todos los recintos del Palacio, ni tampoco se pudo reconocer el programa de todos ellos por fuera. Por lo cual se tomó la decisión de analizarlo en su calidad de público o privado para relacionar entre sí los espacios que configuran la obra, y no restarlos del análisis.

Coronel Vigar, Roman y el Director del Dpto. de Arquitectura de la D.O.P. en representación del Director General.-

El señor Bascuñan pide se oficie al Comandante en Jefe del Ejército, para felicitarle por su iniciativa en preocuparse de los monumentos a los heroes nacionales, pero representando a esa Comandancia, acepte los servicios del Consejo en los aspectos técnicos de los trabajos a realizar.-

ACUERDOS

- 1)- estudiar la ley de impuesto ad-valorem sobre ventas de objetos artístico-históricos.-
- 2)- aceptar el modus-operandi que importa la ratificación del Consejo al proyecto de ley sobre materias bibliográficas que redacta la Comisión nombrada para ese efecto, como previo a su envío al Congreso por el señor Ministro;
- 3)- volver a presentar el Decreto que declara Monumentos Históricos a ciertos edificios de la capital, con el siguiente tenor:

"Considerando la calidad de los edificios que a continuación se enumeran y la importancia que ocupan en los procesos históricos de la nación, el Consejo resuelve insistir en el Decreto N° 6537 de 15 de Julio de 1946, que no fué cursado totalmente por un reparo (tetalment) formal de la Contraloría de la República, y que declara Monumentos Históricos a los siguientes edificios de la capital:

- 1)- Palacio de La Moneda - Antigua Real Casa de Moneda
- 2)- Iglesia Catedral de Santiago
- 3)- Palacio Viejo de los Tribunales - Antiguo Palacio de la Aduana de Santiago
- 4)- Palacio de la Real Audiencia y de las Cajas Reales, hoy Telegrafos del Estado
- 5)- Iglesia y convento de San Francisco
- 6)- Iglesia de Santo Domingo; y
- 7)- La Casa Colorada - calle Merced -

"Asimismo, el Consejo acordó dejar constancia que de acuerdo con el art. 9° del Título III de la ley de Monumentos Nacionales, no existe incompatibilidad entre el carácter que adquiere un edificio declarado Monumento Histórico, y las transformaciones de que pueda ser objeto, siempre que los proyectos de refacción, reparación o modificación, sean sometidos al Consejo para su aprobación; del mismo modo, su enajenación debe ser conocida previamente por el Estado.-

- 4)- iniciar el Plan de acción conforme a la exposición hecha en este sentido, en sus aspectos jurídicos, administrativos, técnicos y de divulgación;
- 5)- realizar una exposición fotográfica de Monumentos Históricos;
- 6)- enviar a los Intendentes, Gobernadores y Alcalde, la nota preparada para el efecto;
- 7)- oficiar al Ministro del Interior para solicitar la cooperación del Cuerpo de Carabineros;
- 8)- oficiar al Comandante en Jefe del Ejército sobre su resolución de mantener los monumentos a los heroes nacionales;
- 9)- oficiar al Director General de Obras Públicas solicitando ayuda financiera;
- 10)- gestionar la declaración de cargo técnico, para el cargo del asesor técnico, señor Roberto Montañón;
- 11)- nombrar una Comisión encargada del estudio de refacción y con-

Figura 66. Página del acta de sesión del 24 de marzo de 1949 donde se registra uno de los primeros intentos de puesta en valor del Palacio de La Moneda. Fuente: CMN

que ocupan en los procesos históricos de la nación, el Consejo resuelve insistir en el Decreto N° 6537 de 15 de Julio (sic) de 1946, que no fue (sic) cursado totalmente por un reparo (totalment) formal de la Contraloría de la República, y que declara Monumentos Históricos a los siguientes edificios de la capital:

- 1). Palacio de La Moneda –Antigua Real Casa de Moneda (CMN, 7 de mayo de 1951, pág. 5)

En evidencia queda la inclinación de la puesta en valor en función de valores artísticos e históricos asociados a la obra, siendo coincidente con la noción de la época. El oficio emitido por Aníbal Bascañán Valdés el 9 de abril de 1949 dirigido al Ministro de Educación Pública, copia textualmente estos párrafos, pero con el tono de un decreto. En ese sentido, pareciera que este novato Consejo de Monumentos Nacionales no entendía que su facultad era únicamente sugerir al Ministerio la declaración de las obras. La formulación del decreto y la decisión final quedaba en manos de este último.

En el segundo acta de sesión de 1950, nuevamente se intenta proteger los inmuebles: “Se abre el debate referente a la declaratoria de Monumentos Históricos de Santiago, cuya resolución definitiva ha quedado pendiente desde hace varias sesiones.- El señor SCHWEITZER sugiere que esta declaratoria se limite de momento al Palacio de La Moneda” (CMN, 6 de noviembre de 1950, pág. 4). Daniel Schweitzer Speisky fue abogado y presidente del Colegio de Abogados al año 1969 (Cámara de Diputados, 1969). Según el Diccionario Biográfico de Chile también fue diplomático en 1932, fue Secretario de la Presidencia durante el gobierno de Alessandri y embajador de las Naciones Unidas principalmente en la década de 1960. Fue el primer ministro judío de Chile.

Este emisor es importante en esta acta de sesión, ya que regula la discusión que se orienta a definir si las intervenciones alteran o no la composición original del edificio, siendo que el inmueble todavía no era declarado patrimonio: “bien mal podrían sus miembros [los del Consejo] imponerse de estos trabajos, sin tener que elevar una protesta formal; que esta visita equivaldría simplemente a constatar una irregularidad de todos conocida” (CMN, 6 de noviembre de 1950, pág. 3). Daniel Schweitzer, por lo tanto, pone el grado de cordura ante Leopoldo Pizarro, entonces director del Museo Histórico Nacional desde

1949 hasta 1962 (Alegría Licuime, Alvarado Perales, Espinoza Moraga, Martínez Silva, & Núñez Rodríguez, 2005, pág. 20), sobre su solicitud de obtener:

para el Museo Histórico Nacional, las dos piletas que se encontraban adosadas en el segundo patio y que la sección del tiempo, en caso de reponerlas, destruiría aún más, lo que confirma el señor ROMAN (sic), quién da cuenta del estado de desintegración de esas dos piezas (CMN, 6 de noviembre de 1950, pág. 3).

Como si lo anterior no fuera suficiente, Samuel Román continúa: “en atención al estado de estas dos pilas, recomienda la colocación en su remplazo, de dos réplicas” (CMN, 6 de noviembre de 1950, pág. 3), contradiciendo su inquietud por los perjuicios que traen a la autenticidad de la obra las recientes modificaciones:

El señor Román, en relación con las transformaciones ejecutadas en el Palacio de La Moneda, solicita la preocupación del Consejo sobre el particular y sugiere la conveniencia de efectuar una visita de inspección a fin de que los Consejeros se impongan de los trabajos (CMN, 6 de noviembre de 1950, pág. 3).

Debido a lo anterior y a la falta de discusión en torno a los valores de la obra, Carlini recuerda que existe una documentación que podría ayudar a resolver el problema: “hace algunos años, la Dirección Gral. de Obras Públicas encomendó al Dpto. de Arquitectura la confección de informes acerca de los principales edificios históricos-coloniales de la capital.- El Consejo acuerda solicitarlos al Director Gral. de Obras P.” (CMN, 6 de noviembre de 1950, pág. 3). Por lo tanto, no hubo acuerdo, sino que la discusión se aplazó y se acordó solicitar la “asistencia del Ministro de Educación y del Alcalde de Santiago, a fin de zanjar definitivamente este asunto” (CMN, 6 de noviembre de 1950, pág. 3).

La declaratoria quedó pendiente para una nueva sesión registrada en el acta del lunes 7 de mayo de 1951. La reunión duró cerca de 4 horas y solo contó con la presencia del alcalde de Santiago, el que no intervino en la declaratoria del Palacio de La Moneda. Desde la perspectiva sintáctica, esta acta consta de 55 párrafos. De ellos, se observa una discusión o una mención al Palacio de La Moneda en los números: 6, 7, 8, 9, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 51 y 52. Los primeros cuatro párrafos mencionados introducen la discusión definiendo la temática general de la sesión del Consejo:

El señor PEREIRA (sic) recuerda que el primer acuerdo del Consejo sobre el particular había (sic) quedado sin efecto a consecuencia de un reparo de origen legal de parte de la Contraloría y que esta materia, pendiente desde algún tiempo, requería un pronunciamiento (CMN, 7 de mayo de 1951, pág. 1).

Se discute la declaratoria de un total de seis inmuebles, ordenando el debate “por eliminación” (CMN, 7 de mayo de 1951, pág. 1) según la percepción del alcalde de Santiago sobre “aquellos edificios cuya ubicación pudiera crear conflictos en relación con los proyectos urbanísticos existentes y las exigencias del tránsito” (CMN, 7 de mayo de 1951, pág. 1). El Palacio de La Moneda es el último edificio de la discusión.

En los párrafos 20, 21, 22, 23, 24 y 25 se discute el grueso de la declaratoria del Palacio. Nuevamente el debate se transa entre las últimas modificaciones realizadas en el edificio. Inicia argumentando el Vicepresidente Ejecutivo Ricardo Donoso: “El señor DONOSO (sic) se refiere a las transformaciones de que fué (sic) objeto el segundo patio de La Moneda” (CMN, 7 de mayo de 1951, pág. 2). ¿Por qué Ricardo Donoso hace alusión a esto si son muchas las intervenciones que ha vivido La Moneda? ¿Por qué no referirse a la intervención de su fachada, por ejemplo, o a las constantes remodelaciones de sus salones? Ricardo Donoso Novoa, talquino (1896), fue una importante voz en el Consejo de Monumentos Nacionales. Profesor de historia por la Universidad de Chile en 1927. Desde entonces a 1954, fue director del Archivo Nacional, la Dibam y la Biblioteca Nacional (Feliu Cruz, 1970, pág. 7). El sitio de la Memoria Chilena lo describe como “un representante tardío de la escuela de intelectuales liberales decimonónicos, motivado por el estudio de la historia política chilena en el siglo XIX” (Biblioteca Nacional de Chile, s.f.), de la cual tenía una particular fascinación. Así lo describen sus memorias recopiladas por Guillermo Feliu Cruz, quien resalta la admiración que Donoso sentía por “Montt [...], Antonio Varas, [...], Lastarria, [...] Amunátegui, [...] Barros Arana” (1970, pág. 8).

Paralelamente fue Director y Secretario General de la Revista Chilena de Historia y Geografía. Influyó directamente en lo que ella se escribía, incluso bajo el mandato de otros presidentes. Según relata Feliu Cruz, a la década de 1970 “la Sociedad y la Revista son una pertenencia exclusiva de la avasalladora

influencia de Donoso, que ha excluido toda personalidad independiente” (Feliu Cruz, 1970, pág. 9), resultando ser en constantes ocasiones una personalidad polémica, voluntariosa, obtusa y acaparadora de su disciplina, como describe Feliu Cruz en reiteradas ocasiones. Probablemente por ello, entre las décadas de 1920 y 1950 aproximadamente, se empeñó en escribir artículos de historia en diversas revistas y periódicos de la época, logrando de esa manera autoconstruir su imagen de autoridad en materias de la disciplina⁸³.

Su relación con Estados Unidos de América fue abiertamente fraterna. En una entrevista realizada por Manuel Vega en 1946, cuando se le preguntó por las bibliotecas que él considera como referente para Chile, él respondió: “Estados Unidos construyó un magnífico palacio para sus Archivos Nacionales” (Donoso Novoa, 1946, pág. 1). Luego, en la misma entrevista, sobre las necesidades técnicas de la biblioteca, él vuelve a indicar como referente:

es impostergable atender a la reencuadración de los periódicos, [...] instalar un taller de fotografía para la reproducción de libros y artículos, como los tienen todas las Bibliotecas del Mundo, y para no citar otras, las de Washington y Buenos Aires (Donoso Novoa, 1946, pág. 2).

Esta admiración no es gratuita. Feliu Cruz afirma que fue “invitado por el Departamento de Estado a los Estados Unidos” (1970, pág. 11) y que formó parte de “la American Geographic Society de Nueva York y de la Hispanic American Society desde el año 1957” (1970, pág. 11). Todo lo anteriormente expuesto sugiere que sus argumentos pudieron haber estado dirigidos por sus intereses personales en el tema. No obstante, haya sido Donoso una figura autoritaria, finalmente su percepción sobre los monumentos no es muy distinta a la de los otros consejeros. Samuel Román, por ejemplo, fue un escultor formado en la Universidad de Chile (1928), oriundo de Rancagua (1907). Su destacada carrera lo llevó a estudiar en Berlín e Italia. Pero también se formó “en Estados Unidos, Brasil, Argentina y Venezuela” (Museo Nacional de Bellas Artes, s.f.). En 1944 es nombrado consejero, “cargo que desempeñó hasta 1974” (Museo Nacional de Bellas Artes, s.f.). Su intervención en la declaratoria es sucinta. No obstante, es importante agregar de este personaje su personal interés por “el mundo griego, por el que el artista siente profunda admiración” y conocimiento, llevándolo a utilizar su

estética en su obra (Rojas Mix, Miguel A., 1965, pág. 161). Su admiración era tal que se sentía heredero de la cultura europea:

Siempre he bebido en las fuentes. Cuando en Europa me encontré con los grandes escultores del pasado, me sentí como en familia. No tenía interés en seguirlos ni me sentí aplastado. Quedé emocionado, pero no con la boca abierta. Era algo como que me estaba esperando para enseñarme la gran lección europea” (Román Rojas, 1965, pág. 165).

Román Rojas también explicita su fascinación por algunos próceres de la patria:

Llené mi pieza, pintada a la cal, con murales de personajes y héroes que deseaba imitar: Caupolicán, Bernardo O’Higgins, Balmaceda, Arturo Alessandri y Recabarren. Posteriormente, de los cerros rancagüinos, conocí la greda roja, con la cual modelé, a mi manera, la cabeza de O’Higgins (Román Rojas, 1965, pág. 165).

Pese a esta relación intrínseca con Chile, al regreso de Europa, cambia: “Cuando volví, mi tierra me parecía chata, sucia e inhóspita” (Román Rojas, 1965, pág. 165). Contradictoriamente, Samuel Román Rojas critica el afán latinoamericano con Europa diciendo: “América Latina se entregó a la dominante cultura europea y ésta nos ha dado un concepto prefabricado de su dominio pleno y absoluto, producto de una cultura importada en mal de la pereza mental que nos domina” (Román Rojas, 1965, pág. 170). Complementa esta idea con su visión sobre el rol político del artista:

En estos momentos [...] en que los cimientos del mundo se estremecen a la vez por el derrumbe de un sistema social caduco, que se defiende, en sus últimos estertores por el afán de conservar sus privilegios; y por el florecimiento esplendoroso de una nueva sociedad en que el hombre ya no es explotado por el hombre sino que goza libremente de sus legítimos derechos, el artista más que nunca puede permanecer marginado de sus obligaciones cívicas y debe elegir estar con el pueblo y su cultura, o contra el pueblo y en favor de su inhumana egolatría (Román Rojas, 1965, pág. 171).

En el mismo orden de ideas y como último ejemplo se encuentra Eugenio Pereira Salas, quien fue un desta-

cado y respetado historiador chileno, formado en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile (1924). Su obra es fundamental para “la historia de la cultura chilena” (Biblioteca Nacional de Chile, s.f.). Entre sus publicaciones destacan: “Apuntes para la Historia de la Cocina Chilena”, “Los orígenes del Arte Musical en Chile”, “La influencia norteamericana en las primeras Constituciones de Chile” y “La Arquitectura Chilena en el Siglo XX”. Explícitamente, entonces, el consejero tenía un vínculo con Estados Unidos, repitiéndose la tónica de los emisores identificados anteriormente.

En consecuencia, esta revisión del perfil de algunos consejeros demuestra una mezcla entre un pensamiento imperante del contexto y los intereses personales de los mismos, por lo que no es de extrañarse que Ricardo Donoso intervenga obviando algunos antecedentes, casi de forma intencionada. La extraña duda de Ricardo Donoso es tempranamente respondida:

El señor AGUIRRE (sic) informa que esta transformación fué (sic) precedida de un estudio del Director de Arquitectura de la Dirección Gral. de Obras Públicas, don Hernan (sic) Herrera.- Dicho estudio demostraría que el cuerpo de edificio demolido fué (sic) levantado en una fecha posterior a la construcción del Palacio y que no había sido proyectado por Toesca.- El señor Aguirre informó que esta transformación además, había (sic) obedecido también (sic) a ciertas exigencias de orden fundacional (CMN, 7 de mayo de 1951, pág. 2).

Desde la perspectiva pragmática, lo más importante de lo enunciado por Aguirre es lo último, las transformaciones de La Moneda son “exigencias de orden funcional”, por lo tanto, para el funcionamiento de la presidencia, reconociéndose un sujeto implícito en este mensaje.

Pero Ricardo Donoso, haciendo eco de su personalidad obstinada, reitera su alegato: “El señor Donoso

⁸³ Entre las publicaciones que cooperó, se encuentran: Chile Magazine, revista Atenea de la Universidad de Concepción, Boletín de la Biblioteca Nacional, revista literaria La Información, los Anales de la Universidad de Chile, la Revista el Pacífico, el Boletín del Instituto Nacional, el Boletín de la Unión Panamericana de Washington, el Boletín del Ministerio de Educación Pública, la revista Zig-Zag, la revista Occidente, la Hispanic American Historical Review, la Revista de Historia Americana del Instituto de Geografía e Historia de América de México, los periódicos el Mercurio de Santiago, La Nación de Santiago, La Hora, El Imparcial, La Nación de Buenos Aires y El Nacional de México (Feliu Cruz, 1970).

expresa sus dudas acerca de las conclusiones contenidas en el informe del señor Herrera” (CMN, 7 de mayo de 1951, pág. 2). Esas “dudas” no son explicitadas en el documento. Por el tono que ha tenido el acta hasta el momento, existe la posibilidad que solo haya sido efectivamente la expresión de una duda. Pero al no encontrarse un argumento que acompañe a este objeto, el signo queda incompleto, por lo que no se observa argumento válido emitido por Donoso para “dudar”. Su verosimilitud como autoridad queda totalmente desplomada cuando nuevamente interviene Schweitzer para colocar la cuota de cordura: “El señor Schweitzer recuerda de que el Consejo se encuentra ante un hecho ocurrido con anterioridad al actual pronunciamiento oficial y que en relación con las transformaciones que aún están (sic) por ejecutarse en La Moneda” (CMN, 7 de mayo de 1951, pág. 3).

Es la obstinación de Donoso, sumado a su falta de argumentos, lo que indica su inclinación a pensar la declaratoria a partir de sus subjetividades. Desde la perspectiva de Habermas, esto evidencia una deficiencia en las pretensiones de validez, porque el emisor apunta a su intención comunicativa, a su propia perspectiva, alejándose del contexto cultural normativo vigente e incluso a la realidad del objeto. Schweitzer, reconociendo ello, apela al segundo para valerse de contraargumentar y cerrar la discusión: por qué discutir sobre intervenciones de un edificio que todavía no es protegido como patrimonio. Samuel Román, a pesar de su formación como escultor, también comete el mismo error de validez que Donoso: “El señor ROMAN (sic) manifiesta sus deseos de que los miembros del Consejo estudien la “maquette” de la Moneda que se expone en la Dirección Gral. de Obras Públicas; expresa su conformidad personal con dicho proyecto” (CMN, 7 de mayo de 1951, pág. 3).

Sin efectivamente terminar la discusión “PEREIRA (sic), al finalizar las observaciones que surgieron del debate atinente a los edificios históricos de la capital, propone que se declare Monumento Histórico” el Palacio de La Moneda, la Catedral de Santiago, la Iglesia San Francisco y la Iglesia de Santo Domingo (CMN, 7 de mayo de 1951, pág. 3). Lo anterior se reitera en los párrafos 51 y 52, sección del acta destinada a resumir los acuerdos de la reunión.

Luego de lo anterior, se envía un oficio al Ministro de Educación esta vez como un “acuerdo” del “Consejo transitorio” (Pereira Salas, 12 de mayo de 1951, pág.

1) y no como un decreto predefinido. Desde la perspectiva semántica, cabe destacar en este documento la referencia a una “importancia [...] en los procesos históricos de la nación” (Pereira Salas, 12 de mayo de 1951, pág. 1), como también “una trayectoria arquitectónica ligada a la historia de Santiago y del país” (Pereira Salas, 12 de mayo de 1951, pág. 1), valores que no fueron mencionados en las actas de sesión, aunque Pereira Salas hable en nombre del Consejo.

Finalmente, en el decreto son muy pocas las referencias que se hace al edificio. Lo único que se observa es: “Declárese MONUMENTOS HISTORICOS (sic), las siguientes capillas y Campanarios” (Ministerio de Educación Pública, 1951), indicando luego: “El Palacio de la Moneda -Antigua “Real Casa de Moneda” (Ministerio de Educación Pública, 1951), denominación ante la cual ya se ha discutido, y que apunta a un valor asociado a su antigüedad y a su pasado colonial vinculado con la corona española, como anunciando una tradición pública que lleva muchos años funcionando.

El decreto es demasiado breve para todas estas interpretaciones y es probable que a Gabriel González Videla y a Bernardo Leighton, quienes firman al final el decreto, no les haya interesado mucho la materia. El primero, serenense nacido el 22 de noviembre de 1898. Antes de ingresar a la política fue militar, lo que realizó paralelamente a sus estudios de Derecho en la Universidad de Chile, titulándose en 1922. Fue un destacado empresario, presidiendo La Hora, El Chileno de La Serena, LAN, Floto Compañía “entre otras sociedades mineras e industriales nacionales” (Congreso Nacional de Chile, s.f.).

Para Armando de Ramón, la primera mitad del siglo XX está marcada por la declinación de la antigua oligarquía en la política y el ascenso sostenido de la clase media empresarial, quienes lograron “un sitio de importancia en la dirección de las instituciones fundamentales del país” consolidándose a partir de la década de 1920 (2007, pág. 216). El partido por excelencia de esta clase era el Radical, que González Videla presidió entre 1931 y 1937 (Congreso Nacional de Chile, s.f.); el mismo que lo apoyó en su candidatura presidencial en 1946 junto a comunistas y falangistas. Por este motivo, es común encontrar en sus discursos presidenciales frente al congreso una fuerte inclinación hacia la economía y al fomento industrial.

RM/.

SANTIAGO, 12 de Mayo de 1951

SEÑOR MINISTRO;

Solo se agrega una relevancia a escala regional

Se mantienen argumentos iniciales

Considerando la calidad de los edificios que a continuación se enumera, la importancia que ocupan en los procesos históricos de la nación y su valor como exponentes de una trayectoria arquitectónica ligada a la historia de Santiago y del país, el Consejo de Monumentos Nacionales, en su sesión de 7 del presente mes de Mayo, ha tomado el siguiente acuerdo:

Declarar MONUMENTOS HISTORICOS a los siguientes edificios de la capital:

- 1)- el Palacio de La Moneda - Antigua "Real Casa de Moneda"
- 2)- la Iglesia Catedral de Santiago
- 3)- la Iglesia y Convento de San Francisco; Avenida B.O'Higgins esquina actuales calles San Francisco y Londra
- 4)- la Iglesia de Santo Domingo; calle Santo Domingo esquina calle 21 de Mayo.-

Para el conocimiento de US., incluyo a la presente comunicación, copia del Acta de la sesión de referencia.-

En consecuencia, en virtud del acuerdo del Consejo transcrito en la presente nota y considerando lo dispuesto en el art.7° del Decreto-Ley N° 651 de 17 de Octubre de 1925, ruego a US. tenga a bien disponer la redacción y tramitación del Decreto que declare Monumentos Históricos a los edificios arriba señalados.-

Saluda muy atentamente a US.

Eugenio Pereira Salas
Eugenio PEREIRA SALAS
SECRETARIO-CONSEJERO

Anexo: 1 copia de Acta

AL SEÑOR MINISTRO DE EDUCACION PUBLICA

Figura 67. Oficio donde se sugiere al Ministro de Educación Pública la declaración del Palacio de La Moneda.
Fuente: CMN.

Doc. Sec.
4415-4416-
4417-4418-
C.V.G.

SANTIAGO, 6-JUL 1951

N° 5053

HOY SE DECRETA LO QUE SIGUE;

Vistos estos antecedentes y lo dispuesto en el art. 7° del Decreto-Ley N° 681, de 17 de Octubre de 1928,

DECRETO:

Decláranse MOMENTOS HISTÓRICOS, las siguientes Iglesias, Capillas y Campanarios:

Provincia de Tarapacá (Dpto. de Iquique):

1°.-La Iglesia y Campanario del pueblo de Tarapacá;

2°.-La Iglesia y Campanario del pueblo de

Matilla;

Provincia de Antofagasta (Dpto. del Loa):

1°.-La Iglesia del pueblo de Chui-Chui;

2°.-La Capilla y Campanario del pueblo de

Caspasa;

3°.-La Iglesia de San Pedro de Atacama;

4°.-El Campanario del pueblo de Tocoana;

5°.-Las ruinas de la Capilla de Misiones de Peine viejo, contiguo al pueblo de Peine;

Provincia de Santiago (Capital):

1.-El Palacio de la Moneda-Antigua "Real Casa de Moneda";

2.-La Iglesia Catedral de Santiago;

3.-La Iglesia y Convento de San Francisco

(Aven. B. O'Higgins esquina actuales calles San Francisco y Londres.

4.-La Iglesia de Santo Domingo (calle de

to Domingo esquina calle "El de Mayo"), y

Provincia de Chilo:

La Iglesia de la localidad de Achao, Departamento de Quinchao.-

Téase razón y comunicaciones.-

GABRIEL GONZÁLEZ VIDELA,

Bernardo Leighton C.

INFORMACIONES Y ARCH. 1
GENERALCRIA 5
SECRETARIA 5
DIR. SECUND. 1
PERSONAL SECUND. 2
COMIS. MONUMENTOS NAC. 1
CAJA NAC. DE EM/PE Y P. 1

Lo que transcribe a Ud. para su conocimiento.
Quinto a Ud.

[Handwritten signature]

Se mantienen denominación

Figura 68. Decreto de declaración de La Moneda. Representativo de los documentos legales de la época: sucinto y sin expresar argumentos. Fuente: CMN.

Esta era la tónica recurrente de la política de la época, como explica Armando de Ramón, denominándola “estado de compromiso” (2007, pág. 219), referida a “un acuerdo entre la oligarquía, los grupos medios ya introducidos en el aparato estatal y los sectores populares urbanos, agrupados en las organizaciones sindicales” que luego serían excluidos durante este gobierno (de Ramón, 2007, pág. 219). Este acuerdo tuvo por objetivo aparente el fomentar el desarrollo económico del país a través de políticas públicas, incentivando “el consumo interno a través de la industrialización sustitutiva de importaciones” (de Ramón, 2007, pág. 219); es decir, se aseguraba el desarrollo empresarial y el trabajo de los obreros, dejando de lado “al campesinado y a las masas urbanas populares emigradas desde el campo [...], el llamado ‘sector marginal’” (de Ramón, 2007, pág. 219).

Sobre su política educacional, esta se centró principalmente en la alfabetización con explícitos fines económicos, ya que buscaba “dar a la enseñanza una orientación destinada a capacitar a los educados para la vida del trabajo” (González Videla, 1975, pág. 1111), siempre sobre la base de “desarrollar en los jóvenes los hábitos, ideales y aptitudes que son indispensables para el desenvolvimiento en una comunidad democrática” (González Videla, 1975, pág. 1112). Entonces, centró sus políticas en aumentar la cantidad de profesores, en crear una Universidad Técnica del Estado y de administrar los recursos para el Archivo, la Biblioteca y los Museos. Por esto, en sus discursos educacionales los monumentos están ausentes. González Videla, consciente de esta situación atribuye a “la Universidad de Chile y sus muchas reparticiones [...] el papel de un verdadero Ministerio de Cultura Nacional” (González Videla, 1975, pág. 1119), esto por su rol formador de profesionales, pero no por una participación directa en la elección de los monumentos. Esto deja en claro que no era su materia de interés directa. Bernardo Leighton, por lo tanto, como ministro de esta cartera entre el 27 de febrero de 1950 y el 4 de febrero de 1952, se limitó a la alfabetización de la población y “a la creación de escuelas en las diversas ramas de la enseñanza [...] laica, gratuita y obligatoria” (El Mercurio, 1950, pág. 31).

Qué es lo que indica finalmente lo anterior: el público al que se dirigía esta declaratoria era más bien erudito. Algo de ello deja entrever en las siguientes afirmaciones sobre la segunda edición de los Cuadernos

del Consejo de Monumentos Nacionales, publicación destinada a discutir en torno al patrimonio: “El señor PEREIRA (sic) da cuenta de la excelente acogida (sic) que ha tenido este segundo Cuaderno de parte de Ministros de Estado, Senadores, Diputados y estudiosos. – Informa que varios Ministros han hecho votos por la continuidad de esas publicaciones” (CMN, 7 de mayo de 1951, pág. 4).

A esto se suma la especial labor de Roberto Montañón, que además de asesor técnico, se encargó de coordinar las relaciones entre “el Consejo y los Servicios de Difusión Cultural de la Universidad de Chile” con el entonces director de dicha unidad, Aníbal Bascuñán Valdés (CMN, 24 de marzo de 1949, pág. 1). Por lo tanto, relegada a la Universidad de Chile las responsabilidades del Estado en materiales culturales, los monumentos inmuebles son materia de entendidos en historia, pero sobre todo en arquitectura, como queda en evidencia en el debate entre Donoso y Aguirre. Asimismo, la poca expresión de los decretos otorga protagonismo al *intentio operis* de la obra ya declarada como patrimonio, de la cual es posible realizar múltiples lecturas, que podrían no concordar con el *intentio auctoris* que dio origen a su declaratoria, donde el principal motivo de debate es su autenticidad, más allá de su valor histórico o arquitectónico, que parece asumido. Este punto de partida define un conjunto de prácticas que se irán repitiendo de forma sostenida en el tiempo, dándole un carácter particular al discurso estético-semiótico y a la manera de declarar patrimonio, donde por medio de reiterados actos comunicativos una decisión de orden subjetiva o poco fundamentada se posiciona como una práctica habitual.

4.3.2.6. Palacio privado o palacio de Estado: el complejo origen del discurso estético-semiótico

Desde una perspectiva contemporánea podremos criticar la incesante inclinación a declarar patrimonio de aspecto “monumental” en un momento donde el concepto era sinónimo de un objeto grandilocuente, de especial interés para el Estado y de gran calidad estética. La Moneda, sin tener responsabilidad en ello, solo responde a la noción de la época y las autoridades no han hecho más que seguir este paradigma. La obra, en ese sentido, ayuda a entender el origen de la inclinación de la puesta en valor hacia el objeto artístico de las obras. No es, por lo tanto, la protección del inmueble particular lo importante, sino cómo se realizó y lo que simboliza.

Considerando lo anterior, lo primero que llama la atención son aquellos aspectos que la obra no evidencia, como son el control que Estados Unidos ejerció en nuestro país ante un tema aparentemente poco influyente a nivel internacional, como es la protección legal de monumentos en un país de tercer mundo como Chile. Ciertamente esta dominación no fue directa, pero sí se logró por presiones políticas que terminaron en influir en el perfil general de los consejeros: hombres, adherentes a la gestión de Estados Unidos o contrarios a ideologías comunistas, y afiliados a la posición política oficial del Estado. En Dictadura, quizás, se podría hablar de un control similar. Probablemente en la actualidad no sería muy fácil afirmar esto, aunque sí se podría especular una influencia externa por medio de una economía neoliberal consagrada, la que ha penetrado en temas tan diversos como el patrimonio, entendiendo que hoy en día su protección significa el aumento de consumo turístico y de trabajo en áreas asociadas a la investigación, restauración y conservación de inmuebles patrimoniales. Lo que el análisis de La Moneda señala, entonces, es que siempre existirá un ente dominante superior que trasciende las decisiones del Estado y la relevancia que el patrimonio arquitectónico pudiese tener en términos de identidad.

Aun así, los agentes del Estado tienen libertad de acción avalada por ley, permitiéndoles conjugar intereses personales con ideas imperantes, incidiendo fuertemente en la construcción del discurso histórico-político oficial de las obras. Desde esta arista, es posible que nadie dude que el Palacio de La Moneda represente al Poder Ejecutivo y que por tal motivo sea digna de ser declarada patrimonio. Al observar su geometría, su apariencia de antaño dada por su aspecto macizo, sus ornamentos arcaicos, incluso al reconocer su tipología, es imposible no pensar en que este inmueble no tenga relación con una hegemonía estatal, menos considerando que es una obra que históricamente ha sido vinculada con algún estamento público. En ese sentido, el Palacio de La Moneda por sí solo, a modo de *intentio operis*, está ya comunicando un discurso que mezcla estética con política. Es el relato de Maria Chiara Bianchini el que da un golpe de realidad a la problemática de este tipo de inmuebles, donde detrás del Estado se encuentra la vida de una persona particular, por lo que su protección significa un beneficio relevante para preservar su memoria. En

contrapunto a este grandioso edificio se encuentra la miseria, cuna del marxismo en la época y, por lo tanto, el enemigo del Estado. Poner en valor espacios ese tipo sería legitimarlos y facultarlos para ser una voz hegemónica, en un momento donde la población pobre era vista como mano de obra para los empresarios-políticos y por lo tanto, debía permanecer controlada.

Entonces cabe preguntarse ¿es legítimo pensar que un edificio podría ser monumento nacional solo por su apariencia? Es este el principal cuestionamiento que surge del análisis de La Moneda, un inmueble que invita a pensar en la constante presencia de edificios pertenecientes a grandes señores, declarados solo por ser representativos de una corriente artística, por su belleza o por su tipología: “Que esta petición está fundamentada en el hecho de que el conjunto ya edificado [...] constituye un extraordinario exponente de la Arquitectura Europea (Francesa) de fines del siglo pasado” dice el Decreto Supremo 159 de 1973 que declaró Monumento Nacional el Palacio Subercaseaux durante el gobierno de Salvador Allende (Ministerio de Educación Pública, 1973, pág. 1). “Que la petición de Monumentos Históricos de las Iglesias de El Monte, de Alhué y de San Pedro de Alcántara, y las casas del fundo “San Miguel”, se fundamenta en sus características arquitectónicas y antigüedad” afirma el Decreto Supremo 11 de 1974, promulgado por Augusto Pinochet (Ministerio de Educación Pública, 1974, pág. 1). Durante el gobierno de Eduardo Frei Ruiz-Tagle, con el Decreto Exento 11 se declaró la casa de Ex Ochagavía, porque “constituye un ejemplo típico de las casas patronales rurales de Chile Central del siglo XIX, con largos corredores porticados y presencia armónica y original de los elementos tradicionales de este tipo de arquitectura” (Ministerio de Educación, 1995, pág. 1).

Mientras esto sucede, mientras nos dejamos llevar por el especial objeto estético que las obras sugieren, olvidamos que apreciamos un inmueble que representa una hegemonía. Sí, el edificio es bonito. Sí, se destaca de su entorno. Sí, todos pensamos que es una obra relevante. ¿Pero es suficiente esto para ser considerado Monumento Nacional? Ahí es cuando la figura del Inmueble de Conservación Histórica y la Zona de Conservación Histórica hacen sentido, porque efectivamente estos edificios podrían ser protegidos por su calidad arquitectónica, obviando incluso que su puesta en valor significa la devaluación de patrimonio material representativo de clases subalternas. Pero mientras

esta no tenga la suficiente relevancia para ser considerada de interés nacional, puede protegerse como un inmueble de incidencia comunal o regional. La Moneda es, probablemente, el mejor ejemplo de ello para discutir cómo un inmueble que es a la vez bonito, debe cumplir con otros requisitos para considerarse monumento. Efectivamente es un palacio neoclásico, pero es un inmueble de Joaquín Toesca, el arquitecto padre de la disciplina en Chile. Sí, fue el hogar privado como lo son tantos otros palacios y casas patronales, por haber sido La Moneda residencia de muchas personalidades que fueron presidentes de Chile, seres humanos comunes y corrientes que tuvieron la fortuna –o la desgracia– de ejercer dicho cargo. Pero es también una obra que posee reconocimiento nacional justamente por ello, por ser el emblema del Estado, como bien apunta Salim Rabí con la idea de la “ilustración latinoamericana”, porque este tipo de inmuebles representa un “pasado original” del Estado (2015, pág. 137). Y aunque no necesariamente eso signifique algo positivo, o aunque se esté en desacuerdo con ello, finalmente todos concordamos con que La Moneda es el Palacio del Poder Ejecutivo y que su reconocimiento traspasa los horizontes de Santiago.

Desde la perspectiva de la trayectoria histórica del discurso estético-semiótico, el primer periodo es quizás el único que respeta esta condición, ya que además de La Moneda, se protegió la Catedral de Santiago, la Iglesia de San Francisco, la de Santo Domingo, la Casa Colorado, el palacio de Manuel Montt, el Museo Chileno de Arte Precolombino y el Museo Histórico Nacional. Esta idea se distorsiona con la declaratoria de la Posada del Corregidor, lugar que nunca fue hogar de nadie, sino más bien una especie de restaurante de relevancia para la comuna. La protección de este inmueble ocurrió en el periodo de Eduardo Frei Montalva y el fenómeno proliferó sin frenarse hasta la actualidad.

Para finalizar, que lo anteriormente expuesto no se malentienda, el rigor al momento de declarar patrimonio debiese ser común para la protección de cualquier tipo de inmueble, sin importar su escala, calidad o procedencia, sin importar si es palacio, iglesia o barrio, porque el mal uso del instrumento puede traer efectos no deseados para el imaginario social del patrimonio arquitectónico de Santiago y, en consecuencia, para un imaginario que influye en nuestra identidad y que podría estar fundándose en estéticas y no en significados.

4.3.3. Monasterio Benedictino de Las Condes

4.3.3.1. Contexto de la acción comunicativa: puesta en valor del patrimonio arquitectónico de Santiago durante la Dictadura Cívico-Militar

Al igual que La Moneda, el contexto de la acción comunicativa del Monasterio Benedictino es particularmente complejo. Este Monumento Histórico Inmueble fue declarado el día 9 de abril de 1981, bajo la dictadura cívico-militar personificada por Augusto Pinochet Ugarte. El decreto determina la protección tanto de la iglesia como el resto de los edificios del conjunto, estableciendo un polígono límite.

Recientemente a la declaración de esta obra, la nueva Constitución Política de Estado se había aprobado tras el plebiscito de 1980, que comenzó a regir el 11 de marzo, a casi un mes de declararse este monumento. Entonces el poder de la hegemonía dictatorial parecía consolidarse a través de grandes cambios legislativos aun operantes en la actualidad. Entre ellos se encuentra la “Política Nacional de Desarrollo Urbano” que comenzó a operar desde el “8 de noviembre de 1979” (Gurovich, 2013, pág. 52). Su proclamación perjudicó en demasía la proyección urbana de la ciudad, ya que se reconoce como una política “liberal, competitiva, cuyo cumplimiento envuelve la derogación de normas que hasta entonces disciplinan la producción de lo urbano” (Gurovich, 2013, pág. 52). Al igual que las reformas realizadas al Código del Trabajo, en el Sistema Previsional, entre otros, esta política se basó en:

una economía neoliberal, dejando todas las acciones a la libre iniciativa de los particulares, manteniéndose el Estado como un simple observador que intervendrá subsidiariamente para corregir las imperfecciones que pudieran surgir de este sistema y para asegurar condiciones de competencia similares para todos los habitantes (de Ramón, 2007, pág. 235).

En consecuencia, el Santiago de 1951 cambia rotundamente hacia la década de 1980, donde es posible hablar de la existencia de un “Gran Santiago” compuesto de 34 comunas. La mancha urbana de la ciudad se expandió “de 23.879 hectáreas que tenía en 1970 a 33.095 en 1980” (de Ramón, 2007, pág. 236), esto en desmedro del perjuicio de zonas destinadas al uso agrícola, la especulación inmobiliaria y la segregación social, como cuenta de

Ramón: “los precios [del suelo] se mantuvieron altos en las comunas donde, hasta entonces, vivía la elite, lo que impulsó a las autoridades a desplazar a los pobladores modestos allí instalados hacia comunas y barrios alejados” (de Ramón, 2007, pág. 236). Entre esas comunas se encuentra Las Condes, lugar de emplazamiento del Monasterio Benedictino. El autor cuenta, a modo de resumen, los lugares de origen y destino de los pobladores sometidos al “Programa de viviendas básicas o programa de erradicación de campamentos” de 1979:

del total de las familias erradicadas, un 77,3% fue desplazado hacia sólo cinco comunas del área sur del Gran Santiago: La Pintana, Puente Alto, La Granja, San Bernardo y Peñalolén, muchas de las cuales se caracterizan, hasta hoy, por adolecer de gran deficiencia en infraestructura y ser una zona de alta concentración de la extrema pobreza. Toda esta población, en cambio, había salido desde comunas que contaban con una infraestructura eficiente como eran Estación Central, Conchalí, Vitacura, Macul, Lo Espejo, Las Condes y La Cisterna (de Ramón, 2007, pág. 254).

La política logró, en consecuencia, aumentar el valor del suelo de los sectores acomodados, incentivando la inversión privada, a la vez que perjudicaba la plusvalía de los sectores que recibieron a los pobladores: “Para la comuna “dadora” significó, asimismo, que la pobreza había dejado de ser parte de su entorno cotidiano, haciendo olvidar a sus vecinos una responsabilidad que pasó a ser percibida ahora como una realidad no sólo ajena, sino lejana” (de Ramón, 2007, pág. 255). Finalmente, comunas como “las de Providencia y Las Condes (hoy día Las Condes, Vitacura y Lo Barnechea) reafirmaron su carácter de clase alta” (de Ramón, 2007, pág. 255). En ese escenario es el que se terminó de construir el Monasterio en el cerro Los Piques, en medio de un entorno de aspecto suburbanizado conformado por “viviendas unifamiliares levantadas en predios amplios”, “condominios horizontales” y “edificios de departamento (Hidalgo & Álvarez, 2003, págs. 6, 7 y 9).

Ese paisaje de ciudad jardín, de grandes predios y áreas verdes, a la década de 1980 ya era contrastante para los habitantes de Santiago con el panorama general de la ciudad (Figura 69):

“En marzo de 1978 la Municipalidad por intermedio de la Dirección de Obras Municipales publica un documento preparado con motivo del XVI Congreso Ordinario de Organizaciones Iberoamericanas de Cooperación Intercomunal a desarrollarse en Cartagena de Indias en Colombia. En este documento se hace un diagnóstico de la situación que se presentaba por los cambios de rol que había sufrido la comuna y el centro capitalino, el cual había llegado a convertirse en un área inhóspita, ingrata e insegura para el peatón, situación que se había traducido en la partida de numerosas actividades de comercio y servicios hacia otros sectores de la ciudad, en donde las condiciones ambientales generales eran más favorables” (Saavedra & Carrasco, 2006, pág. 79).

Comparado con la realidad de las nuevas poblaciones surgidas de la erradicación de campamentos, el paisaje en el que el Monasterio se emplaza es un oasis que se contrapone a una realidad “de delincuencia, prostitución y drogadicción [...], agresiones, de inseguridad de la vida y de peligro público” (de Ramón, 2007, pág. 255), resultando inalcanzable y sumamente distante al ambiente cotidiano de este grupo social. No así para la comunidad en torno al edificio.

La relación entre la Iglesia y la hegemonía dictatorial es un punto clave a entender sobre este inmueble. En primera instancia, es importante mencionar que es un edificio que representa al mundo eclesial, por lo que inicialmente, el Estado no habría de tener un interés en ello. No obstante, para Mayol & Azócar, la iglesia en la época fue un agente de doble moral “siendo gobierno y oposición a la vez” (2013, pág. 280), ya que “se condenaban moralmente las violaciones a los derechos humanos (escasamente se otorgaba una ruta judicial a esta perspectiva) y se perpetuaba el modelo político y económico construido en dictadura” (Mayol & Azócar, 2013, págs. 280, 281). Entonces, haber declarado el Monasterio es efectivamente una ruptura estética en la tendencia, pero que maquilla el *modus operandi* paternalista del Estado respecto a la gestión del patrimonio de Santiago, en el que solo cabe la identidad de las hegemonías. En un escenario neoliberal, estos actores ahora pertenecen al mundo privado vinculado al mercado y la clase empresarial. La Iglesia, en ese sentido, se mezcla con ello.

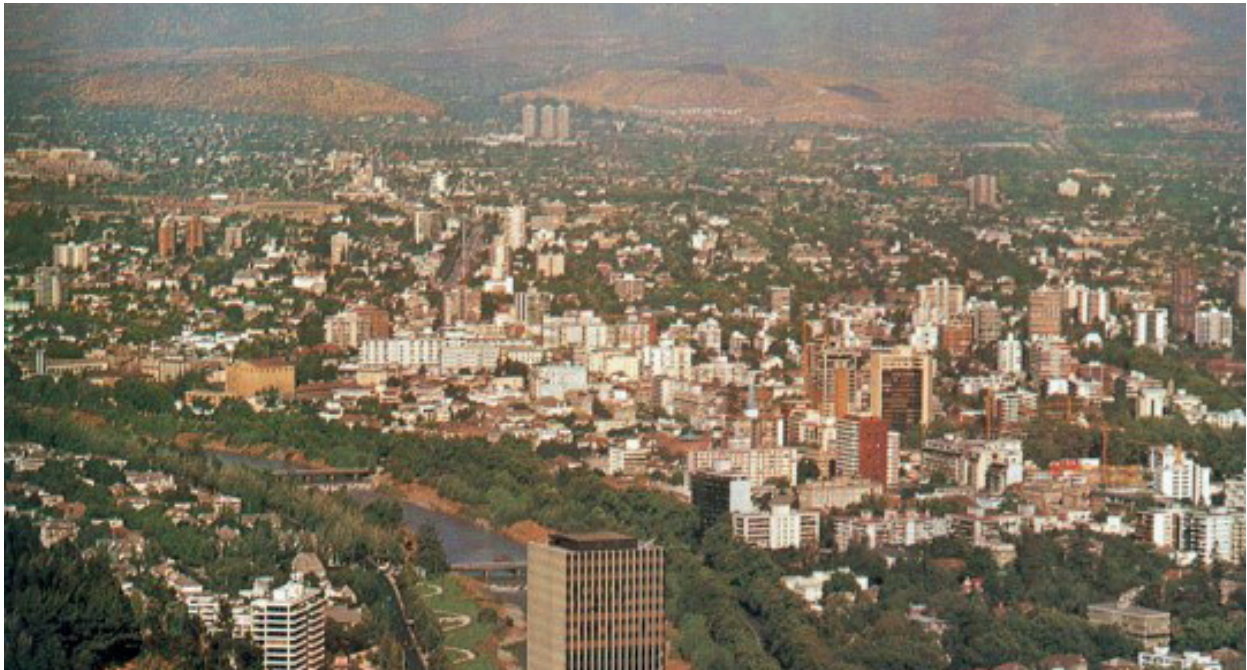
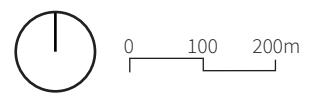


Figura 69. En la página derecha. Arriba: Fotografía de Santiago oriente tomada desde el cerro San Cristóbal en 1980. Fuente: Luis Padilla, sitio web Enterreno Chile. Abajo. Imagen satelital actual del entorno inmediato del Monasterio Benedictino. Fuente: Google Earth 2016. Textos sobre imagen de elaboración propia.



Si ni siquiera en la época de la Unidad Popular se protegió patrimonio proletario, en esta época sería imposible encontrar rastros del mundo popular en el patrimonio, cuna del marxismo. Con ello, desde que se inició la declaratoria en Chile, esto significa 30 años de omisión y descarte de la identidad de los estratos sociales bajos, mientras la historia de las hegemonías se construye, muta, puede reconocer su origen y evolución en una lectura de los inmuebles protegidos en Santiago. En definitiva, esta declaratoria es una ilusión que podría ser reflejo de una problemática mayor, incluso que podría haber ocurrido –o sucede– en otras épocas.

El escenario de dictadura tampoco era favorable para que esta situación cambiase. Aunque fuera voluntad de los consejeros, probablemente solo tenían la facultad de acatar órdenes, aunque estas no fueran explícitas, pues el miedo hacía su trabajo. En ese sentido, el plano cultural en la época no daba posibilidades a muchas opciones, el Estado controlaba todo, lo que “se tradujo en una hipertrofia de la cultura de masas [...] y del consumismo, en un desincentivo de la vida comunitaria y el asociacionismo, y en una privatización de las relaciones sociales” (Subercaseaux, 2011, pág. 146). En el plano teórico, entonces, aunque el patrimonio tomara una dirección, la visión en realidad dependía de la voluntad de las hegemonías dictatoriales. Reflejo de ello fue “la intervención de las universidades por el gobierno militar” (Subercaseaux, 2011, pág. 138), la que “eliminó todo vestigio de pluralismo y cercenó gravemente la libertad académica” (Subercaseaux, 2011, pág. 138). La Universidad de Chile fue una de las más perjudicadas, limitando sus recursos, docentes y sedes, lo que pudo significar ahogar una potencial voz disonante en el patrimonio, entendiendo el rol que la institución poseía en el desarrollo cultural del país.

La adhesión a tendencias internacionales también dependió de la voluntad política. Por ejemplo, la “Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural” de París de 1972, elaborada en el marco de la UNESCO, fue integrada por Decreto Supremo a la legislación chilena ocho años después, el “27 de marzo de 1980” (CMN, 2009, pág. 65), en cambio la “Convención Sobre la Protección de los Bienes Culturales en Caso de Conflicto Armado” de la misma organización y acordada en La Haya en 1954, no se incorporó a la legislación chilena hasta

el “3 de octubre de 2008” (CMN, 2009, pág. 15). La “Convención Sobre Defensa del Patrimonio Arqueológico, Histórico y Artístico de las Naciones Americanas “Convención de San Salvador”” de 1976, tampoco fue tomada en cuenta en la época.

Ahora bien, la convención de París en relación a la Carta de Atenas no pareciera ser un avance sustantivo, debido a la persistencia de la idea de monumento. No obstante, este concepto no es único, sino que es una de las tres categorías que definen el término “patrimonio cultural” (UNESCO, 2009)⁸⁴ junto a los conceptos de “conjunto” y “lugares”.

Lo primero que indica la convención, antes de ahondar en estas definiciones, es que el deterioro de los bienes culturales ya no es por acción del tiempo “sino también por la evolución de la vida social y económica que las agrava con fenómenos de alteración o destrucción aún más temibles” (UNESCO, 2009). Esto es concordante con los radicales cambios urbanos y económicos realizados durante la dictadura, los que evidentemente han influido desde entonces en la destrucción del patrimonio inmueble, por insolvencia, por destrucción de su entorno e incluso por decisión de su propietario, quien ve un mayor beneficio en la plusvalía del terreno. Algo de ello indica la UNESCO al mencionar que “la protección de ese patrimonio a escala nacional es en muchos casos incompleto, dada la magnitud de los medios que requiere y la insuficiencia de los recursos económicos, científicos y técnicos del país” (UNESCO, 2009).

Se evidencia, además, una inclinación leve hacia lo que hoy conocemos como valor social del patrimonio al mencionar que “el deterioro o desaparición de un bien del patrimonio cultural y natural constituye un empobrecimiento nefasto del patrimonio de todos los pueblos del mundo” (UNESCO, 2009, pág. 66); es decir, ya no solo existe una valoración histórica o artística en el patrimonio, sino también en relación a lo que significa para una determinada comunidad. Pese a lo anterior, esto no se observa en las categorías de patrimonio cultural:

- los monumentos: obras arquitectónicas, de escultura o de pintura monumentales, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupos de elementos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia,

- los conjuntos: grupos de construcciones, aisladas o reunidas, cuya arquitectura, unidad e integración en el paisaje les dé un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia,
- los lugares: obras del hombre u obras conjuntas del hombre y la naturaleza así como las zonas incluidos los lugares arqueológicos que tengan valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico (Unesco, 2009).

Es importante recalcar en este punto que, como convención internacional, apelar a la protección de obras monumentales no es descabellado, debido a que apela a la declaratoria “del patrimonio mundial de la humanidad entera” (UNESCO, 2009). No así, probablemente, para una ley de incidencia nacional como es la Ley 17.288 la que, como se adelantó anteriormente, no varía en relación al Decreto Ley 651 de 1925. Según la historia de esta norma, esta se origina conceptualmente en la idea de que la “imagen de toda sociedad se refleja en el legado histórico-cultural que da tradición y carácter a la fisonomía de una nación” (Frei Montalva, 1969, pág. 4), la que materializa “su presencia en ruinas, objetos arqueológicos, en manifestaciones arquitectónicas y artísticas, en los lugares donde se han desarrollado acontecimientos notables de la vida nacional y en las piezas que enriquecen los Museos” (Frei Montalva, 1969, pág. 4). No obstante, el interés de gobierno de Frei Montalva por estos objetos, no necesariamente nace de lo que representan para la nación, sino más bien por “urgentes llamados de altos organismos internacionales a favor de la protección de los testimonios históricos y artísticos del pasado, por campañas mundiales pro Monumentos y por un fenómeno económico nuevo que interesa particularmente a todas las naciones; el turismo internacional” (Frei Montalva, 1969, pág. 4), sentando las bases de lo que será la puesta en valor contemporánea.

Se reconoce que Roberto Montandón fue quien redactó esta ley, lo que él mismo pareciera considerar un aporte:

me tocó prácticamente redactar la ley de 1970, me demoré bastante [...]. Esa ley se dictó en septiembre del año 1970, y era ya una ampliación muy generosa de la ley 1925, además yo tenía mucha experiencia en ese

sentido, habían varias leyes europeas, y para mí fue bastante más fácil que otra persona redactar una ley (Montandón Paillard, 2006).

Probablemente, el consejero citado haga referencia a las mejoras presupuestarias que la ley pudo haber logrado para el óptimo funcionamiento del Consejo de Monumentos Nacionales, pero a lo que respecta a las categorías y predefiniciones sobre patrimonio que establece la legislación, no existen grandes diferencias. Así, por ejemplo, la ley inicia estableciendo en su título I “De los Monumentos Nacionales”:

Son monumentos nacionales y quedan bajo la tuición y protección del Estado, los lugares, ruinas, construcciones u objetos de carácter histórico o artístico; los enterratorios o cementerios u otros restos de los aborígenes, las piezas u objetos antropo-arqueológicos, paleontológicos o de formación natural, que existan bajo o sobre la superficie del territorio nacional o en la plataforma submarina de sus aguas jurisdiccionales y cuya conservación interesa a la historia, al arte o a la ciencia; los santuarios de la naturaleza; los monumentos, estatuas, columnas, pirámides, fuentes, placas, coronas, inscripciones y, en general, los objetos que estén destinados a permanecer en un sitio público, con carácter conmemorativo. Su tuición y protección se ejercerá por medio del Consejo de Monumentos Nacionales, en la forma que determina la presente ley (Ministerio de Educación, Consejo de Monumentos Nacionales, 2015, pág. 13).

En comparación al DL 651 esto es prácticamente igual. Lo mismo con la categoría de Monumento Histórico, definida como “los lugares, ruinas, construcciones y objetos de propiedad fiscal, municipal o particular que por su calidad e interés histórico o artístico o por su antigüedad, sean declarados tales” (Ministerio de Educación, Consejo de Monumentos Nacionales, 2015, págs. 16, 17). Los atributos del Consejo también se han mantenido, variando solamente su composición:

⁸⁴ La Convención Internacional de París de 1972 citada en la tesis ha sido extraída de CMN. (2009). *Convenciones Internacionales sobre Patrimonio Cultural* (4a ed.). Santiago: Cuadernos del Consejo de Monumentos. Recuperado el 8 de marzo de 2016, de <http://www.monumentos.cl/consejo/606/w3-article-45809.html>.

- a) Del Ministro de Educación Pública, que lo presidirá;
 - b) Del Director de Bibliotecas, Archivos y Museos, que será su Vicepresidente Ejecutivo;
 - c) Del Conservador del Museo Histórico Nacional;
 - d) Del Conservador del Museo Nacional de Historia Natural;
 - e) Del Conservador del Museo Nacional de Bellas Artes;
 - f) Del Conservador del Archivo Nacional;
 - g) Del Director de Arquitectura de la Dirección General de Obras Públicas;
 - h) De un representante del Ministerio de la Vivienda y Urbanismo;
 - i) De un representante de la Sociedad Chilena de Historia y Geografía;
 - j) De un representante del Colegio de Arquitectos;
 - k) De un representante del Ministerio del Interior, que podrá ser un oficial superior de Carabineros;
 - l) De un representante del Ministerio de Defensa Nacional, que deberá ser un oficial superior de las Fuerzas Armadas;
 - m) De un abogado del Consejo de Defensa del Estado, que será su asesor jurídico;
 - n) De un representante de la Sociedad de Escritores de Chile;
 - o) De un experto en conservación y restauración de monumentos;
 - p) De un escultor que represente a la Sociedad Nacional de Bellas Artes y a la Asociación de Pintores y Escultores de Chile;
 - q) De un representante del Instituto de Conmemoración Histórica de Chile;
 - r) De un representante de la Sociedad Chilena de Arqueología,
- y
- s) De un miembro del Instituto de Historia de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile (MINE-DUC, CMN, 2015, págs. 13, 14).

Actualmente, dos nuevos cargos completan esta lista, un “representante del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes” (Ministerio de Educación, Consejo de Monumentos Nacionales, 2015, pág. 14) y un “representante del Servicio Nacional de Turismo” (Ministerio de Educación, Consejo de Monumentos Nacionales, 2015, pág. 14). Por lo tanto, desde el punto de vista del contexto teórico no es mucho lo que cambia la perspectiva sobre el patrimonio en la época de declaración, son más bien los factores ambientales, urbanos, políticos y económicos los que incidieron en dirigir una nueva perspectiva, debido a la aparición de nuevas amenazas de origen antrópico y a los beneficios que al Estado podría traer el turismo, lo que inicialmente no pareciera relacionarse con la protección del Monasterio Benedictino.

4.3.3.2. Origen del Monasterio Benedictino

La Orden de San Benito de Las Condes, en comparación con otras órdenes, era muy reciente a la época de declaración de su monasterio. Su fundación está directamente vinculada a una elite política y económica, debido a su gestor, el sacerdote Pedro Subercaseux, “hijo de don Ramón Subercaseaux Vicuña, que había sido Ministro de Relaciones Exteriores y Embajador en Berlín, Roma y el Vaticano, notable pintor y escritor, y de doña Amalia Errázuriz Urmeneta, dama de excepcionales virtudes” (Guarda, 1988, pág. 23). Oriundo de Roma, fue educado “en los mejores colegios que las misiones diplomáticas de su padre le permitieron frecuentar” (Guarda, 1988, pág. 23). En un viaje a Quarr Abey, Pedro Subercaseaux, junto a su esposa Elvira Lyon Otaegui, “sintieron [...] el llamado divino” (Guarda, 1988, pág. 24) y decidieron integrarse al noviciado y monasterio, respectivamente, esto después de recibir “los indultos necesarios y bendiciones” directos del entonces Papa Benedicto XV (Guarda, 1988, pág. 24).

Luego, en la década de 1930, Subercaseaux llegó a Chile con el deseo de fundar el monasterio, frente a lo cual el “Monseñor Carlos Casanueva, rector de la Universidad Católica, hacia proposiciones formales [...] ofreciendo terrenos en el cerro San Cristóbal” (Guarda, 1988, pág. 25). Esto no se concretó, por lo cual se destinó a la “Sociedad Mobiliaria de Las Condes” (Guarda, 1988, pág. 26) la responsabilidad de “recaudar los fondos para la futura casa y administrarlos” (Guarda, 1988, pág. 26). Se destacan entre sus miembros Carlos Peña Otaegui, presidente de

la Sociedad, “distinguido historiador [...], amigo de Dom (sic) Pedro desde su juventud y primo hermano de doña Elvira” (Guarda, 1988, pág. 26); también pertenecían a esta agrupación “Horacio Valdés, cuñado del mismo padre, el presbítero Elías García Huidobro, don Juan Lyon” y “Loreto Cousiño de Lyon” (Guarda, 1988, pág. 26).

El 4 de diciembre de 1938 se colocaría la primera piedra de lo que sería el nuevo Monasterio Benedictino en Chile, entonces localizado en “Lo Fontecilla, de don Carlos Peña” (Guarda, 1988, pág. 28). Formalmente esto no se concretó hasta “el 27 de diciembre de 1976” (Guarda, 1988, pág. 32) cuando se fundó “la nueva Congregación Benedictina de la Santa Cruz” (Guarda, 1988, pág. 32). Pese a lo anterior, sus integrantes reconocen el origen de su historia en la gestión de Pedro Subercaseaux. El primer presidente de esa comunidad fue Eduardo Lagos, quien fue consultado durante la declaratoria del Monasterio sobre los límites del terreno a proteger.

Como se observa, la historia de la Orden de San Benito no está cargada de tradición ni mucho menos de influencia a nivel nacional, lo que resta su interés como monumento en ese sentido al conjunto de obras que conforman su Monasterio en Las Condes. Entre ellos, destaca la iglesia, inmueble que será revisado con profundidad en el siguiente subcapítulo.

4.3.3.3. *Intentio operis*: lo comunicado por la iglesia del Monasterio y su entorno inmediato

El Monasterio Benedictino se compone de un conjunto de obras que resuelven el programa destinado al funcionamiento del sacerdocio. En orden de construcción se encuentran (Figura 70): el Cuerpo de Celdas, construcción iniciada en 1954, proyectada por “Jaime Bellalta, profesor de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso, [...] Fernando Mena, León Rodríguez y Octavio Sotomayor” (Gross, 1988, pág. 74). Para el desarrollo del proyecto, fue incorporado posteriormente “el arquitecto Miguel Eyquem, a quien reemplazó posteriormente Pedro Burchard” (Gross, 1988, pág. 74). A nivel programático, el edificio se constituye de “un bloque de celdas con algunas salas y baños de uso común [...], capilla, comedor y cocina” (Gross, 1988, pág. 82). El cementerio, por su parte, inició su construcción el mismo año y fue desarrollado por el “Hno. Martín Correa” (Gross, 1988, pág. 88). La construcción de la hospede-

ría inició en 1962 y fue proyectada por Patricio Gross “egresado un año antes de Arquitectura de la Universidad Católica y aún no titulado, contando con la estrecha colaboración de Hno. Martín Correa y algunos aportes del entonces Hno. Gabriel Guarda” (Gross, 1988, pág. 104). La iglesia, el edificio símbolo del conjunto, es obra de Martín Correa y Gabriel Guarda y su construcción se realizó entre 1963 y 1964, teniendo entonces, para su declaratoria, la corta edad de 17 años. La construcción del refectorio y portería se inició en 1972 y es obra de Jorge Swinburn. La plazuela de acceso es obra de Raúl Irrarázaval y fue construida en 1975. Y por último, la biblioteca es obra del mismo arquitecto y se terminó en 1980.

A nivel de conjunto, el edificio pareciera en primera instancia, al igual que La Moneda, que se relaciona con su entorno por medio del contraste al situarse en un cerro rodeado de un entorno residencial de aspecto suburbano. Entonces, a pesar de diferenciarse como el Palacio, el Monasterio contrasta con su contexto más bien por su posición elevada, dominándolo visualmente desde un predio de carácter más natural. Esta misma relación de contrapunto se da desde la perspectiva del cometido si se piensa el signo “monasterio” como representativo de un programa religioso, frente a un contexto de viviendas. Las grandes vías que rodean al cerro acentúan esta separación, siendo, en consecuencia, la vegetación el único elemento de conexión perceptual entre estos dos mundos, al observarse una continuidad arbórea desde el cerro hacia la zona residencial localizada hacia el norponiente. No así hacia la cordillera, donde la relación se daba por medio de un predio rural altamente erosionado que continuaba virtualmente el cerro Los Piques hacia el oriente. Actualmente este sector se encuentra parcialmente edificado. Asimismo, su condición de cerro-hito se pierde hacia este lugar, debido a la altura que va tomando la cota cordillera, la que supera la del cerro. A esto se suma que desde el exterior es difícil reconocer la obra a nivel de peatón, esto por la presencia de vegetación. Por lo tanto, el Monasterio Benedictino, más que contrastar, es un conjunto aislado de su entorno, que poco dialoga con él y que se va descubriendo paulatinamente al acercarse a sus accesos (Figura 71). En ese mismo orden de ideas, llama la atención la aproximación al edificio por la calle Montecassino, ya que el cerro denota ser más bien un predio privado más que un

sitio abierto a todo público. A lo anterior se suma la presencia de rejas, cerramiento, aunque permeable, indica la voluntad de separarse de su entorno.

De todos los inmuebles anteriormente mencionados, la iglesia es el más relevante y, además, el único habilitado para acceso público. Al momento de acceder al Monasterio este edificio es el primero que se observa (Figura 72). Por lo tanto, no es de extrañar que sea el edificio símbolo del conjunto, si es el que comunica la llegada al conjunto por recibir al público, causando, por lo tanto, una primera impresión acerca de todo el recinto. Asimismo, es el único inmueble del conjunto que posee un elemento-masa diferente (Figura 70), puesto que el resto de los edificios son inmuebles horizontales, mientras que la iglesia se lee como dos cubos interpenetrados (Figura 72). Desde el punto de vista formal, pareciera ser que el resto de los inmuebles se encuentran al servicio de la iglesia, siendo más bien elementos complementarios adosados a ella. Desde el punto de vista del cometido, específicamente de la organización del marco funcional, esta relación se da a través de circulaciones exteriores que rodean los edificios “complementarios” y que llegan a la iglesia de forma tangencial o puntual (Figura 70).

Pero desde la perspectiva en planta, se observa que el Claustro es el elemento articulador de todo el conjunto. Debido a su dimensión, es el elemento-espacio que mayor jerarquía posee. Se sitúa al centro del proyecto, operando como conmutador o “conector de regulación” (Norberg-Schulz, 1967, pág. 73) de todos los programas, a su vez que actúa de filtro desde una situación más pública (poniente) hacia una más privada (al oriente y sur del claustro). Lo anterior indica una estructura formal de grupo, pero la verdad es que el claustro articula cinco subgrupos que operan de forma autónoma (Figura 74).

Pero estos subgrupos no son denotados desde el acceso principal, al ser la iglesia el único inmueble que se observa al acceder. El ingreso llega al edificio en escorzo, permitiendo una gran amplitud visual de su elemento-masa. De inmediato llama la atención que un edificio con esa forma pueda ser una iglesia, denotando de inmediato ser un inmueble singular en su tipo (Figura 72). El único signo que denota esa función es un campanario situado a un costado del edificio, el resto de la geometría no habla de una iglesia al modo de una nave a dos aguas con una o dos torres en su acceso, como son las iglesias de Santiago según

lo visto en el análisis descriptivo. Lo anterior, más su color blanco jerárquico, genera un gran impacto visual. Probablemente, quien visite por primera vez la iglesia del Monasterio Benedictino, no olvidará jamás que un edificio de esa tipología podría tener una geometría tan particular. Este objeto estético insinúa, en consecuencia, una manera de contraste que podría influir en la asimilación de ciertas obras en el imaginario social.

Además de lo anterior, el carácter de figura de su elemento-masa es muy claro, es decir, es posible ver con mucha claridad los cuerpos geométricos que constituyen exteriormente a la obra, donde además de los dos cubos jerárquicos, se observan otras figuras menores adosadas como es el acceso de la obra. Por este mismo motivo, la iglesia pareciera ser un elemento que aterrizó en el cerro, diferenciándose de las circulaciones y la vegetación por volumetría, color y textura. Por lo tanto, no pareciera ser muy distinto a cómo se percibe La Moneda desde el exterior.

El edificio consta con dos niveles (Figura 74), un zócalo de acceso, bodega y sacristía en el primer piso donde se ubica el lugar de culto. Bajo esa mirada, el inmueble no es muy novedoso en su programa en relación a la tipología de iglesia, es la forma de sus elementos-espacio lo particular. El ingreso al inmueble no es común a como se accede a otras iglesias. Como dando continuidad al recorrido sinuoso exterior, al entrar al edificio se encuentra una rampa oculta tras un muro que deja entrever el cielo. Al final del recorrido, el interior aparece sorpresivamente luego de que se acaba el muro, pasando desde una situación de mucha luz en el exterior, a un espacio de tránsito opaco, para luego volver a encontrar la luz en el interior del edificio, marcando el espacio del altar y mostrando la interpenetración de los volúmenes en ese punto. Entonces la mirada se sitúa en una “axialidad” central marcada por las diagonales de los cubos, la que dirige la visión hacia el altar. Los espacios de menor jerarquía se encuentran a un costado de este espacio principal, funcionando como elementos-espacio aislados. Por último, es importante destacar la sensación de intimidad y aislación con el entorno que sugiere a modo de objeto estético la obra, siendo las aperturas de luz los únicos elementos de conexión con el contexto.

Sobre su elemento-plástico, este se marca dentro del racionalismo, del cual ya se ha discutido y se ha caracterizado como un código estilístico basado

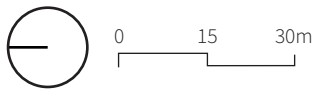


Figura 70. Vista volumétrica del Monasterio Benedictino. Fuente: Google Earth 2016. Textos de elaboración propia.



Figura 71. Fotografías del recorrido de acercamiento al Monasterio. Fuente: Elaboración propia.

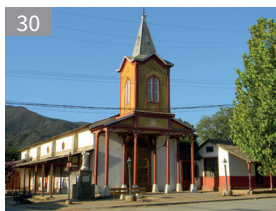
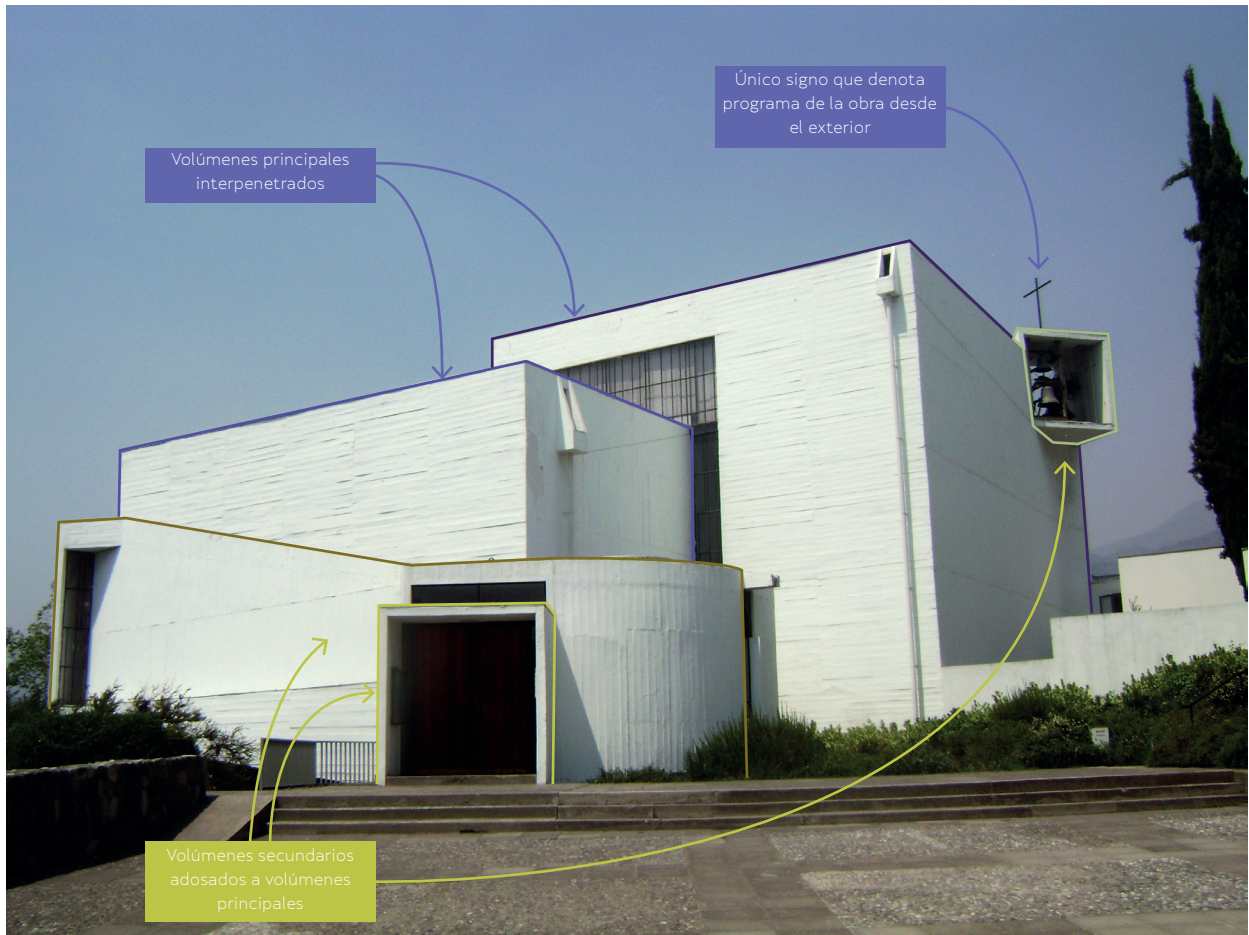


Figura 72. Vista del acceso que enfrenta a la Iglesia. Fuente: Elaboración propia. Algunas de las iglesias de Santiago protegidas. Fuente de las imágenes: según numeración en páginas 92 y 93.



Figura 73. Espacios interiores de la iglesia. Fuente: Elaboración propia.

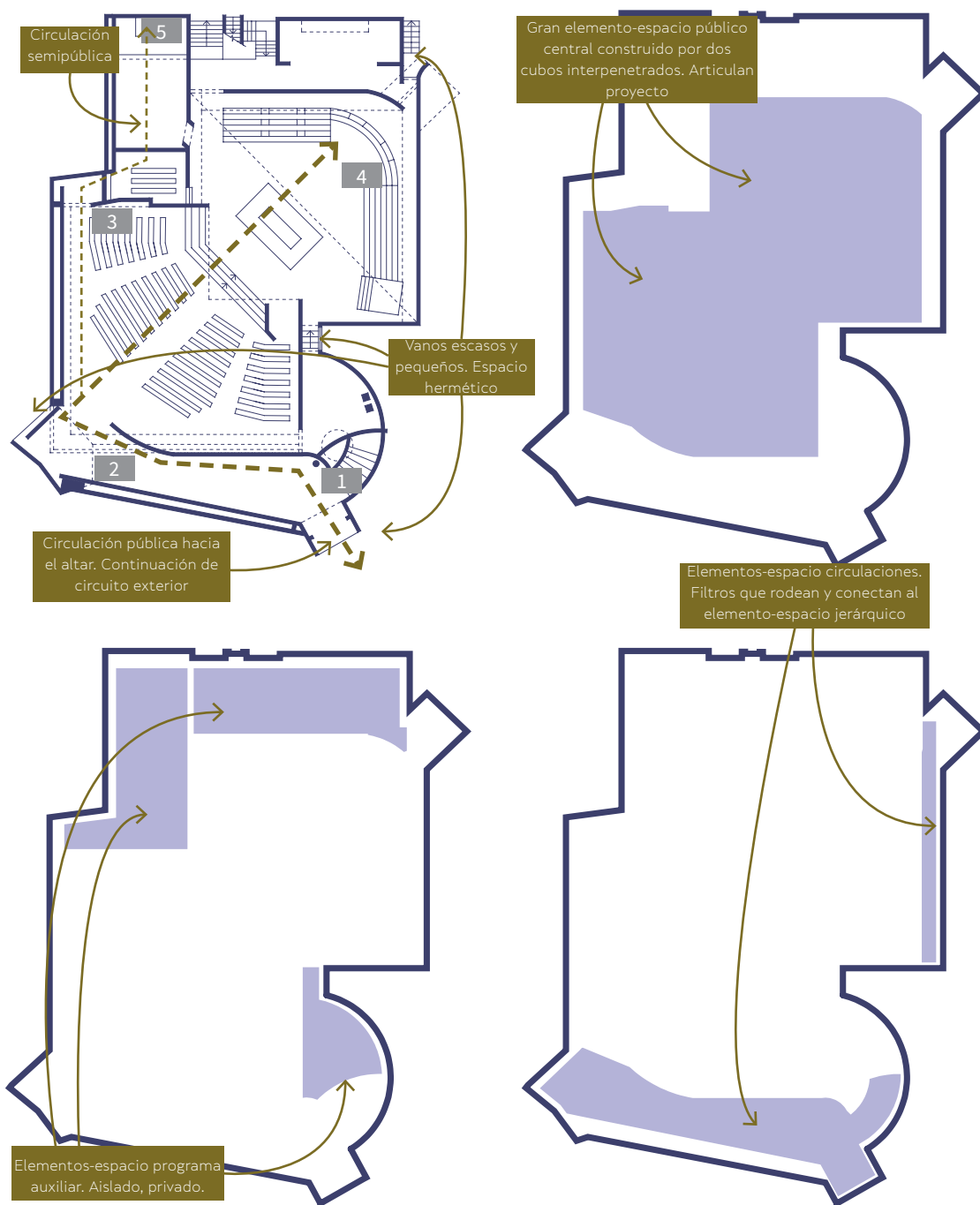


Figura 74. Espacios y circulaciones de la iglesia del Monasterio Benedictino.
 Fuente: Elaboración propia en base a planos de Patricio Gross (1984) y planos de Paz Barrueto (2002).

en la rigidez y en la dirección. Algo de ello queda en evidencia en la regulada forma de mediar con la obra, desde el acceso al cerro hasta el ingreso a la nave central, no permitiendo más posibilidades más allá de este espacio central y los espacios aledaños del edificio, controlando y terminando el recorrido público en el inmueble, sin permitir un acceso hacia los otros edificios. En cuanto a su técnica, la obra se inscribe dentro de un sistema de masa, al componerse principalmente de muros y losas de hormigón armado.

Entonces, esta particular obra comunica ser efectivamente una iglesia, pero más que todo, un lugar de un paseo controlado, de descubrimiento paulatino que remata en un elemento-espacio íntimo y cargado de simbolismos católicos. Este objeto artístico, configurado en torno a estos símbolos, sugiere un objeto estético de alto impacto, pero altamente relacionado con la reflexión religiosa. Si se vincula con el Palacio de La Moneda, es factible encontrar ciertas concordancias en este *intentio operis* al comunicar su recorrido a través de umbrales (Figura 75). Porque al inicio del recorrido, se tiene una situación espacial A, que es exterior y que permite observar la totalidad o gran parte del elemento-masa que configura a la obra. Luego se ingresa, se pasa a una situación espacial B que es distinta a la anterior, porque es de menor escala y no es de contemplación, es de tránsito, cuyo inicio se marca por el primer umbral que es el acceso de la obra. Luego, se pasa a una situación espacial C, que es el elemento-espacio de mayor jerarquía del edificio y que es muy contrastante con respecto a la situación B e inesperado en relación a la situación A, influyendo en que la concreción del objeto estético emerja rápidamente en el receptor y cause una impresión positiva e impactante en él, la que difícilmente olvidará. En el caso de La Moneda, esta secuencia remata en un espacio íntimo, el Patio de Los Naranjos o de Los Cañones, los que comunican efectivamente ser el patio de una vivienda. El Monasterio, por su parte, comunica una intimidad reflexiva, silenciosa, individual y no compartida o pública como La Moneda. Entonces surge la duda, ¿estará rigiendo este objeto estético de contraste las declaratorias de las obras? ¿Podría ser esta una forma involuntaria de dominar culturalmente a un grupo por medio del discurso estético-semiótico?

4.3.3.4. Identificación de los documentos de puesta en valor del Monasterio Benedictino

La discusión de la declaratoria del Monasterio Benedictino se ha registrado en dos actas de sesión del Consejo de Monumentos Nacionales. En la primera sesión del 1 de abril de 1981, se identifica la presencia de los siguientes consejeros:

Vicepresidente Ejecutivo señor Enrique Campos Menéndez, y con la asistencia de los Consejeros señora Grete Mostny Glasser y señores, Hermelo Arabena Williams, Juan Frontaura Gómez, Javier González Echenique, Guillermo Krumm-Saavedra, Rodrigo Márquez de la Plata Yrarrázaval, Roberto Montandón Paillard, Hans Niemeyer Fernández, Guillermo Soto Sánchez y Fernando Riquelme Sepúlveda, y el Secretario señor Juan Eyzaguirre Escobar (CMN, 1 de abril de 1981, pág. 1).

En la segunda sesión del 6 de mayo de 1981 se identifica la asistencia de:

Vicepresidente Ejecutivo señor Enrique Campos Menéndez, y la asistencia de los Consejeros señores Hermelo Arabena Williams, Juan Frontaura Gómez, Guillermo Izquierdo Araya, Guillermo Krumm Saavedra, Rodrigo Márquez de la Plata Yrarrázaval, Roberto Montandón Paillard, Fernando Riquelme Sepúlveda y Hernán Rodríguez Villegas, y del Secretario señor Juan Eyzaguirre Escobar (CMN, 6 de mayo de 1981, pág. 1).

La declaratoria se realizó bajo el Decreto Supremo 1661 del 9 de abril de 1981, no coincidente con la fecha de su segunda discusión. Por lo tanto, o el acta en realidad data del 6 de abril o se declaró la obra sin finalizar el debate. Este decreto fue firmado por Augusto Pinochet Ugarte “General del Ejército” y autodenominado “Presidente de la República” (Ministerio de Educación Pública, 9 de abril de 1981, pág. 2). Suscriben también Alfredo Prieto Bafalluy, “Ministro de Educación Pública” (Ministerio de Educación Pública, 9 de abril de 1981, pág. 2) y Álvaro Arriagada Norambuena “Profesor de Estado” y “Subsecretario de Educación Pública Subrogante” (9 de abril de 1981, pág. 2).

Además de estos documentos, existe una carta proveniente desde el Monasterio Benedictino que suma información importante para la segunda acta de sesión,

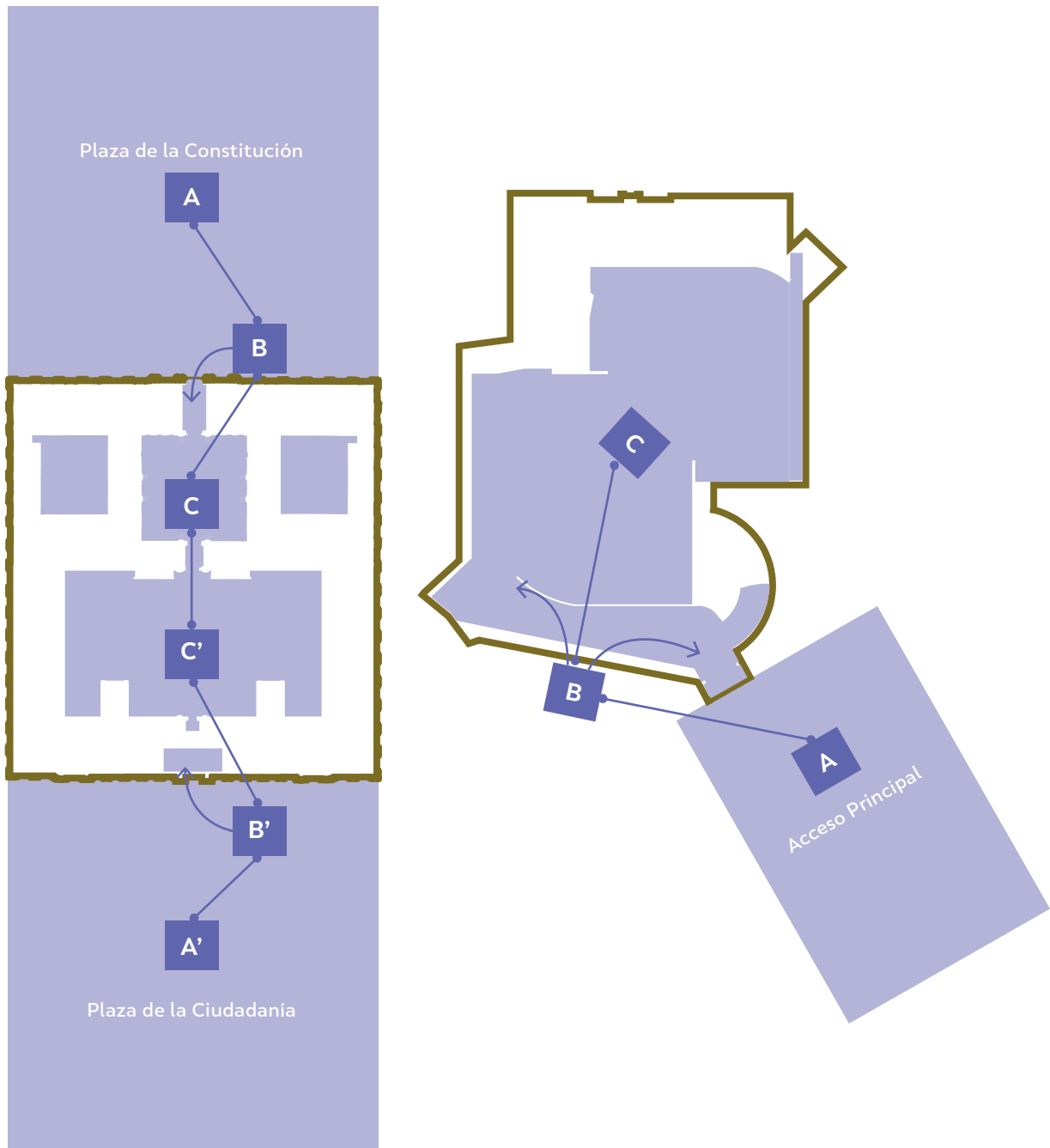


Figura 75. Esquema de circuitos espaciales coincidentes entre el Palacio de La Moneda y la iglesia del Monasterio Benedictino, los que a través del contraste sugieren una pronta concreción del objeto estético. Fuente: Elaboración propia.

dirigida al Vicepresidente Ejecutivo del Consejo de Monumentos Nacionales y firmada por Eduardo Lagos, el primer Abad de la inaugurada sede de la Orden de San Benito en Las Condes, y por Gabriel Guarda Geywitz, prior de la misma Orden. También existe un oficio del Ministerio de Obras Públicas, proveniente del Departamento de Arquitectura, el que resume los valores del Monasterio y el cerro Los Piques. Este documento no posee firma, al final solo se lee “Libertador General Bernardo O’Higgins forjador de la patria” (Ministerio de Obras Públicas, 1981, pág. 1).

4.3.3.5. *Intentio auctoris*: lo comunicado por los documentos de discusión y puesta en valor del Monasterio

La primera reunión del 1 de abril de 1981 duró cerca de dos horas. El acta de esta sesión se compone de 32 párrafos, donde al comienzo se indican los consejeros participantes, se discute hasta el párrafo 15 la declaratoria de algunos inmuebles según propuestas del Consejo y algunos asuntos pendientes gestionados por los participantes. Los párrafos restantes discuten las solicitudes provenientes de privados y de organismos del Estado. Finalmente, se da constancia del cierre de la sesión y se firma.

Los párrafos donde se observan la puesta en valor del Monasterio, son el seis y el siete (Figura 76). El primero se constituye de cuatro renglones, el segundo de uno. Difícilmente una discusión en torno a los valores de un inmueble pueden desarrollarse en una extensión tan acotada. Ciertamente el debate no existe. En el párrafo seis se señala que Roberto Montandón “expuso los límites y antecedentes que justifican la declaración como Zona Típica y de Protección del Cerro de 20 has. mas (sic) o menos denominado San Benito de Los Piques, de los Benedictinos, Las Condes” (CMN, 1 de abril de 1981, pág. 1). Desde el punto de vista semántico, “exponer” es un verbo que solo tiene la función de informar, donde no necesariamente se busca una réplica, siendo los receptores, en ese caso, participantes pasivos de la acción comunicativa. Así pareciera quedar exhibido en esta acta de sesión, donde el séptimo párrafo indica la aprobación de esta información por parte del resto de los consejeros. Desde la perspectiva sintáctica, además, llama la atención que se omita la información expuesta por Montandón, pero de todas formas se habla de argumentos, al mencionar que las afirmaciones de este consejero “justifican la declaración” (CMN, 1 de abril de 1981, pág. 1). La

supresión de esta información es finalmente una manera de estabilizar el mensaje, donde su interpretación actual se ve limitada a términos sintácticos y no semánticos. Incluso en términos pragmáticos es difícil realizar aseveraciones; desde esta perspectiva cabe destacar la responsabilidad asignada a Montandón en lo enunciando, omitiendo si dichas afirmaciones son realmente de su autoría o fueron conducidas por influencias externas, si existió una solicitud al respecto, etcétera. Podría inferirse de ello que lo expuesto por Montandón era lo suficientemente verosímil como para no existir una réplica, o que más bien su posición de autoridad era irrefutable.

Roberto Montandón, consejero ya citado en las actas de sesión del Palacio de La Moneda, probablemente fue la única voz capaz de hacer frente al control dictatorial, a quien se respetó por su trayectoria en el consejo (funcionario desde 1949 hasta 2003), por su labor de asesor en restauración y por su manejo teórico sobre el patrimonio, esto considerando que fue un autodidacta formado en arquitectura; su profesión fue fotógrafo. A lo anterior se suma que no era chileno, sino que era de nacionalidad suizo con familia en Chile⁸⁵. Se sabe que su conocimiento sobre el país lo obtuvo por medio de sus viajes, teniendo una gran fascinación por las iglesias del norte (Guarda, 1973, págs. 174, 175). Esta visión del patrimonio inmueble de Chile era sumamente influyente en la disciplina arquitectónica, puesto que dirigió durante largos años los Seminarios de Investigación en la carrera de Arquitectura de la Universidad de Chile, dejando rastros de ello en las generaciones que se formaron con él. Pero dicha visión era muy sesgada, por lo que su influencia, aunque logró posicionar al patrimonio en la arquitectura, dirigió la mirada hacia un grupo restringido de ejemplares:

El patrimonio histórico en construcción, son los pukarás precolombinos, después viene la arquitectura colonial traída por los españoles [...] las obras de arquitectura indígenas no eran obras de arquitectura en sí, eran conglomerados urbanos con rasgos interesantes, muy primitivos pero interesantes [...]

Después viene la arquitectura española en Chile que no fue muy grandiosa. Hay una muestra maravillosa pero ya del siglo XVIII que es la Moneda [...]. La arquitectura se hizo antes de esto más bien con obreros, con arte-

sanos, con gente que trabajaba el adobe [...] que lograron hacer bonitas portadas. Es más modesta la arquitectura, pero puede ser más interesante y las casas de campo por la inmensa superficie construida y por la cantidad de pequeños patios [...] las hace casi únicas en su género, así que en realidad tienen mucho valor. Llegan después los franceses [...] [que] construyen muchas mansiones como el Palacio Cousiño, el Palacio Pereira, la Embajada de Brasil y el mismo ex-Congreso Nacional, que es un edificio relevante de mucha calidad (Montandón Paillard, 2006).

Como se ve, la visión de Montandón es sumamente concordante con los objetos artísticos que son tendencia en el discurso estético-semiótico del imaginario, señalando una alta posibilidad de que este consejero haya influido en esta percepción, sobre todo debido a su posición de poder durante tanto tiempo en el Consejo de Monumentos Nacionales y en la Universidad de Chile. No obstante, esto no deja entrever los argumentos que pudieron haber sostenido la declaración de monumento del Monasterio Benedictino. La presente investigación estima la posibilidad de que, aunque se hayan expuesto, probablemente no fue necesario por el poder que tenía en el consejo y en las distintas instituciones relacionadas con el patrimonio, como fue, además, ICOMOS, de la cual formó parte. A lo anterior, se suma su posible postura política. En una revisión de “Monumentos Nacionales de Chile: 225 fichas” (1998) elaborada por Montandón junto a Silvia Pirotte, su mano derecha, se observa la siguiente afirmación que realiza en la descripción sobre el Templo Votivo de Maipú:

El 24 de Octubre (sic) de 1974 día aniversario de la muerte de don Bernardo O’Higgins, el presidente de la Junta de Gobierno, Capitán General don Augusto Pinochet, en solemne Te Deum, hace entrega al país del Santuario Nacional del Maipú (Montandón & Pirotte, 1998, pág. 312).

Es posible que esta forma de referirse a Augusto Pinochet, haya sido porque las fichas fueron elaboradas durante la dictadura. No obstante, existe la posibilidad de que explique la situación hegemónica de Roberto Montandón en el Consejo de Monumentos Nacionales durante esa época.

Debido a que no existe un diálogo, después de aprobar lo informado por Montandón en el párrafo doce se afirma que se solicita “al señor Márquez de la Plata redacte la parte que justifica los méritos” de los edificios aprobados como monumento (CMN, 1 de abril de 1981, pág. 2). Es habitual encontrar en los decretos legales un párrafo donde se indican los argumentos que justifican la declaratoria. Según lo que se ha podido investigar, habitualmente estos son copiados directamente del acta de sesión. En este caso particular, como la información es omitida evitando su exposición, los méritos se redactan en un documento aparte, según lo que se entiende del párrafo. Por lo tanto, remitiéndose al Decreto Supremo 1661 de 1981, se encuentra la siguiente descripción del inmueble:

Que la iglesia y conjunto de edificios del Monasterio Benedictino ubicado en la comuna de Las Condes, fueron construídos (sic) siguiendo la tradición arquitectónica de Chile central y mediterránea, notables por su belleza;

Que el pequeño cerro denominado San Benito de Los Piques constituye un parque natural con especies autóctonas y extranjeras que enriquecen el paisaje de ese sector (Ministerio de Educación Pública, 9 de abril de 1951, pág. 1).

El Monasterio no representa ninguna tradición arquitectónica, lo que ha quedado en evidencia en el análisis del *intentio operis*; es más, de ahí su especial valor estimado a nivel internacional, porque es representativo de la arquitectura moderna, la que se aleja justamente de la tradición. Incluso, aunque se esté refiriendo al claustro, que efectivamente tiene un patio central como las casas patronales coloniales, ha quedado en evidencia que este elemento desde el exterior no es el más relevante, sino más bien la iglesia. Además, referirse a este patio como de “tradición arquitectónica de Chile central y mediterránea” para caracterizar al total de la obra no parece convincente al referirse a un conjunto más bien contemporáneo. Si este párrafo fuese de autoría de Rodrigo Márquez de la Plata, entonces llama especialmente la atención. Rodrigo Márquez de la Plata Yrarrázaval, fue

⁸⁵ Esta información fue extraída de un discurso pronunciado por Gabriel Guarda, donde se da la bienvenida a Roberto Montandón a la Academia Chilena de Historia, donde afirma: “En 1936, aprovechando los lazos familiares que tiene en el sur de nuestro país, Roberto vuelve a Chile” (Guarda, Discurso de recepción de don Roberto Montandón Paillard, 1973, pág. 175).

000483

Sesión de 1º de abril de 1981.-

Se abrió la sesión a las 17,20 horas, bajo la presidencia del Vicepresidente Ejecutivo señor Enrique Campos Menéndez y con la asistencia de los Consejeros señora Grete Mostny Glasser y señores Hermelo Arabena Williams, Juan Frontaura Gómez, Javier Gonzalez Echenique, Guillermo Krumm - Saavedra, Rodrigo Márquez de la Plata Yrarrázaval, Roberto Montandón Paillard, Hans Niemeyer Fernández, Guillermo Soto Sánchez y Fernando Riquelme Sepúlveda, y el Secretario señor Juan Eyzaguirre Escobar.-

Excusó su inasistencia por enfermedad el señor Hernán Rodríguez Villegas.-

El Sr. Vicepresidente Ejecutivo hizo un relato sobre el hallazgo de piezas de la expedición Fitz Roy, e informó sobre el texto del oficio Nº 326, de 21 de marzo de 1981, que dirigiera en su calidad de Director de Bibliotecas, Archivos y Museos y Vicepresidente del Consejo, destacando que en la parte legal participó el señor Frontaura.

Se aprobó lo actuado y se autorizó al señor Campos para que su próximo viaje a Punta Arenas converse y resuelva con la autoridad naval el destino definitivo de las referidas piezas.-

También dió cuenta de nuestro oficio Nº 35, de 13 de marzo de 1981, al Vicerrector de la Universidad Técnica del Estado, Sede Copiapó, referente a las reparaciones en el coche clase I del ferrocarril que se conserva en esa Casa de Estudios.-

Se aprobó la respuesta.-

El señor Montandón expuso los límites y antecedentes que justifican la declaración como Zona Típica y de Protección del Cerro de 20 has. mas o menos denominado San Benito de Los Piques, de los Benedictinos, Las Condes; y leyó informe relativo a la Sacristía y Sala de Coro de la Iglesia de San Agustín, de Santiago.-

Se aprobaron ambas exposiciones.-

También leyó memorandum sobre la Iglesia de Santo Domingo, de Quillota, cuya declaración fue pedida por el Prior del Convento y el Director de El Observador.-

Escuchados los antecedentes expuestos y después de un intercambio de opiniones se acordó expresar a los solicitantes que no hubo acuerdo para aprobar la declaración por cuanto, aún cuando la iglesia posee precedentes históricos, sus méritos arquitectónicos han sido desvirtuados por refacciones parciales posteriores divorciadas del resto del edificio que lo desvinculan de la época en que fue construido y que, en todo caso, se estimó que puede considerarse monumento por el carácter sagrado que tiene.-

Por otra parte, el señor Rodrigo Márquez de la Plata informó de una posible venta del edificio de la Bolsa de Comercio, de Santiago, por el cual existen buenas ofertas, y pide que, para evitar que esto ocurra y se produzca la pérdida de uno de los edificios mas valiosos del centro de la ciudad, sea declarado Monumento Histórico.-

El señor Montandón apoyó la propuesta e indicó que igual carácter debía -

No se exponen argumentos. No es posible definir concordancia con percepción de la época

Figura 76. Primera página del primer decreto donde se discute la puesta en valor del Monasterio Benedictino. Fuente: CMN. Textos en color de elaboración propia.

arquitecto titulado en la Universidad Católica, su hermano, Alfonso Márquez de la Plata fue Ministro de Agricultura asignado durante la dictadura y fue director de la Fundación Presidente Pinochet (Baeza A. , 2014). Rodrigo Márquez de la Plata se destacó, al igual que Montandón, por haber sido miembro de ICOMOS, organización que presidió, como también por su trabajo en restauración e investigación en patrimonio. Su participación en el Consejo se remite por ser representante del Colegio de Arquitectos de Chile (El Mercurio, 2007). Además de lo anterior, fue académico de la Universidad de Chile. Por lo tanto, con esta formación, desde la perspectiva pragmática, los argumentos sostenidos en el decreto parecen forzados a encontrar una relación entre el Monasterio y el patrimonio ya declarado. No existiendo la necesidad de aquello, esto pareciera indicar un control hacia las interpretaciones de la ciudadanía sobre la obra, es decir, una tentativa de dominación del *intentio lectoris*. En el caso contrario, si este párrafo fuera de autoría del Ministro o el Subsecretario de Educación que firmaron el decreto, estos argumentos menos validez tendrían, porque se estaría afirmando sobre algo que no dominan ni tienen conocimiento.

Ahora, sobre los argumentos que definen la zona de protección del cerro San Benito de Los Piques, desde la perspectiva semántica cabe destacar la apreciación que se hace de este por la existencia de especies “autóctonas y extranjeras” (Ministerio de Educación Pública, 9 de abril de 1951, pág. 1), sin definirse cuáles son. Evidentemente en un cerro se podrán encontrar especies vegetales autóctonas y extranjeras, lo esencial de ello es reconocer su aporte medioambiental. Esto tampoco pareciera ser materia de preocupación para las autoridades, porque lo relevante de ello es en apariencia el hecho de “que enriquecen el paisaje del sector” (Ministerio de Educación Pública, 9 de abril de 1951, pág. 1), es decir, por su calidad estética que aporta al entorno de los vecinos que se localizan en torno al cerro, quienes no pueden observar la obra desde el exterior, como ha quedado en evidencia y los que, como se mencionó en el análisis del contexto, corresponden hasta hoy en día a grupos socioeconómicos altos. De esta forma a las autoridades pareciera no importarles la relevancia nacional que efectivamente podría tener este edificio en términos de su importancia para la arquitectura, sino los beneficios que podría traer para hegemonías económicas y religiosas.

El documento del Ministerio de Obras Públicas pareciera ser más concordante con el *intentio operis*. Este oficio de tres párrafos define al Monasterio en dos categorías, como monumento y como zona típica, lo que es particularmente llamativo ya que se observa una marca que pareciera indicar que fue recibido el 9 de marzo de 1981, sin decir a quién estaba dirigido ni por quién fue emitido. Sobre el primer caso, el monumento, se ordena: “Conservar un conjunto de edificios de singular presencia inspirado en las tradiciones benedictinas” (Ministerio de Obras Públicas, 1981, pág. 1). Si ese fuera el sentido, podría considerarse como una solicitud de declaratoria. Se sabe que Montandón trabajó con la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas, existiendo la posibilidad de que este oficio sea de su autoría⁸⁶. Luego se afirma que: “se destaca su iglesia cuyos relevantes méritos arquitectónicos han merecido los mayores elogios en simposios internacionales de arquitectura” (Ministerio de Obras Públicas, 1981, pág. 1). En el libro “El Monasterio Benedictino de Las Condes: una obra de arquitectura patrimonial” de Patricio Gross (1988), en la última sección, se establecen las publicaciones donde la obra aparece mencionada⁸⁷ avalando en parte esta afirmación. Pero nuevamente no se definen los valores de la obra, sino que se apela

⁸⁶ Durante el transcurso de la investigación se realizaron las gestiones para comprobar esto sin obtener frutos, y por lo tanto quedando solamente en la probabilidad.

⁸⁷ Entre ellas se destacan las siguientes por ser bibliografía existente hasta la época de su declaración: “New directions in latin american architecture” de Francisco Bullrich, publicado en 1969, “Historia de la arquitectura moderna” de Leonardo Benévolo, primera edición de 1974, “América Latina en su arquitectura” de Roberto Segre de 1975, “Panorama de la arquitectura latinoamericana” de Damián Bayón y Paolo Gasparini (1977), “The church at Las Condes: architecture at Rice 20” de Paula Kennon de 1967, “Die klosterkirche von Las Condes” de Martín Correa y Gabriel Guarda, publicado en 1966 en la revista “Erbe und Auftrag” N° 42, páginas 71-73, “Iglesia del Monasterio Benedictino de Las Condes”, publicación anónima de 1967 de la revista AUCA N° 67, páginas 59-62, “La arquitectura en Chile” de Francisco Bullrich, publicación de la revista Summa N° 11 año 1968, páginas 22-24, “Iglesia del Monasterio de Las Condes” de la misma revista, mismo número, “La iglesia de los Benedictinos en Las Condes” de Romolo Trebbi del Trevigiano, publicación de la revista Aisthesis N° 4 de 1969, páginas 95-100, “Las nuevas formas de la arquitectura a Santiago” de Oscar Zaccarelli, publicado en la misma revista en su N° 4 de marzo de 1981, páginas 90-93, “Eglise du Monastère Benedictin de Las Condes a Santiago”, sin autor, publicado en la revista “Techniques & Architecture” N° 334 de marzo de 1981, “La iglesia Benedictina de Las Condes” en “La Nación” año 1967, “Un milagro de la arquitectura”

471

REPUBLICA DE CHILE
MINISTERIO DE OBRAS PUBLICAS
DIRECCION GENERAL DE OBRAS PUBLICAS
DIRECCION DE ARQUITECTURA

5-124-81

MONASTERIO BENEDICTINO

Comuna de Las Condes, calle Montecasino s/n.

MONUMENTO:

No se observan valores históricos ni sociales,
solo se insinúan valores arquitectónicos

Conservar un conjunto de edificios de singular presencia inspirado en las tradiciones benedictinas, en el cual se destaca su iglesia cuyos relevantes méritos arquitectónicos han merecido los mayores elogios en simposios internacionales de arquitectura

ZONA TIPICA Y DE PROTECCION

Valores ambientales a escala local

Inseparable de este conjunto armonioso, de arquitectura simple y luminosa, foco de irradiación espiritual, es el cerro agreste en cuyo faldeo se encuentra el monasterio.- Este cerro de una veinte hectareas de propiedad del monasterio, es su entorno inmediato; constituye un parque natural que enriquece el paisaje de ese sector, a la vez que crea el aislamiento cuidadosamente buscado por los benedictinos para ese lugar de retiro y meditación. Sus limites son: Norte, Oeste y Sur: canal alimentador de la planta de agua potable Los Dominicos; Este, : Canal El Bollo y planta citada de agua.

R.-9-3-81

LIBERTADOR GENERAL BERNARDO O'HIGGINS FORJADOR DE LA PATRIA

MINISTERIO DE EDUCACION PUBLICA
DEPARTAMENTO JURIDICO
RECOPIACION Y REGLAMENTOS

APB/AAN/IAB/SMD/PPF/pps

*Consejo Monumentos
Nacionales*

DECLARA MONUMENTO HISTORICO EL MONASTERIO BENEDICTINO DE LA COMUNA DE LAS CONDES Y ZONA TIPICA Y DE PROTECCION EL CERRO SAN BENITO DE LOS PIQUES DE LA COMUNA DE LAS CONDES.

SANTIAGO, 1661 - 9.ABR.1981

Nº

CONSIDERANDO: Aunque el claustro tenga un patio central, es poco fidedigno a la obra

Que la iglesia y conjunto de edificios del Monasterio Benedictino ubicado en la comuna de Las Condes, fueron construidos siguiendo la tradición arquitectónica de Chile central y mediterránea, notables por su belleza;

Que el pequeño cerro denominado San Benito de Los Piques constituye un parque natural con especies autóctonas y extranjeras que enriquecen el paisaje de ese sector; y

Este argumento y el anterior parecen concordar con oficio del MOP

VISTO:

Lo dispuesto en la Ley Nº 17.288, acuerdo de sesión de 4 de marzo de 1981, del Consejo de Monumentos Nacionales y en el artículo 32 Nº 8 de la Constitución Política de la República de Chile.

DECRETO:

ARTICULO 1º.- Declárase Monumento Histórico la Iglesia y conjunto de edificios del Monasterio Benedictino, ubicado en calle Montecasino s/nº, de la comuna de Las Condes, Región Metropolitana.

ARTICULO 2º.- Declárase Zona Típica y de Protección el cerro denominado San Benito de Los Piques, ubicado en la comuna de Las Condes, Región Metropolitana; de una cabida aproximada de 20 hectáreas.

Sus límites son: Norte, Oeste y Sur, con canal alimentador de la Planta de Agua Potable Los Dominicos; y al Este, con canal El Bollo y la Planta de Agua Potable Los Dominicos.

DIRECCION DE DOCUMENTOS
ARCHIVOS Y MUSEOS
01863 - 5 MAY 1981
OFICINA DE PARTES

MINISTERIO DE EDUCACION PUBLICA
- 4 MAY 1981 -
DOCUMENTO TOTALMENTE TRAMITADO

Figura 77. A la izquierda: oficio del Departamento de Arquitectura del MOP. Fuente: CMN. A la derecha: decreto de declaración del Monasterio. Fuente: CMN. Ambos textos sobre las imágenes son de elaboración propia.

a la autoridad internacional sin indicar siquiera esos simposios. Pese a lo anterior, al menos en el oficio no se indican características que la obra no tiene, como sí se hace en el decreto.

Desde el punto de vista sintáctico, este documento y la primera acta de sesión omiten la participación de la Orden de San Benito en la discusión de puesta en valor, siendo que este organismo incidió directamente en la declaratoria. Lo anterior llama la atención frente a otros decretos donde sí se explicita que se ha consultado a la autoridad eclesiástica al momento de la declaratoria de un inmueble religioso. De ello quedó constancia en la segunda acta de sesión, del 6 de mayo de 1981. Al igual que la reunión discutida anteriormente, esta también se prolongó por dos horas aproximadamente. El documento se compone de 43 párrafos, de los cuales se refieren al Monasterio y son importantes de analizar, los párrafos 15, 16 y 17. El primero indica una discusión en torno a “los límites del terreno cuya declaración como Zona Típica se aprobó en sesión anterior” (CMN, 6 de mayo de 1981, pág. 2). Es requisito de una solicitud definir un polígono de protección del inmueble que se postula ser monumento. En este caso, la solicitud, aunque no existió, también se exigió al Monasterio dicha delimitación. La carta, cuyos emisores ya fueron identificados, estima que la declaratoria del Monasterio fue informada directamente por Roberto Montandón a las autoridades de la Orden:

Informados por D. Roberto Montandón, Miembro de ese Consejo, de la aprobación de la propuesta de declaración de Monumento Nacional de nuestro Monasterio, con su correspondiente zona de protección en su entorno, se nos ha solicitado precisar los límites exactos que dicha zona, a nuestro juicio, tendría. (Lagos & Guarda, 8 de abril 1981, pág. 1).

Luego de ello, la epístola establece los límites de protección, ante lo cual, los clérigos sostienen: “Por ser estos límites visibles y naturales, estimamos innecesaria la inclusión de planos” (Lagos & Guarda, 8 de abril 1981, pág. 1). El párrafo 16 del segundo acta de sesión inicia la discusión en relación al Monasterio “en atención a una duda manifestada por el señor Márquez de la Plata respecto a los límites señalados por el señor Montandón” (CMN, 6 de mayo de 1981, pág. 2), los que difieren en parte de “los nombrados por el P. Guarda” (CMN, 6 de mayo de 1981, pág. 2).

Nuevamente sin discutir mucho, se “aceptó la información y dispuso su archivo en la documentación correspondiente” (CMN, 6 de mayo de 1981, pág. 2).

Lo que esto indica es que los padres de la Orden de San Agustín son un emisor indirecto de la declaratoria del Monasterio, aunque no hayan estado presentes en la sesión. Entre ellos, destaca el padre Gabriel Guarda Geywitz, valdiviano proveniente de “una vieja oligarquía provinciana que se destacó en la historia de la ciudad y la región” (Barrios Valdés, 1987-1988, pág. 189), benedictino, arquitecto por la Universidad Católica, historiador y autor de la iglesia del Monasterio Benedictino, el edificio emblema del conjunto. Su relación con Roberto Montandón pareció ser cercana. Así se estima a partir de las frecuentes publicaciones de diarios y revistas sobre reseñas que uno realiza sobre las obras de otro. Esta relación fraterna estuvo mediada, además, por el interés que ambos tuvieron al respecto de la investigación sobre historia urbana y arquitectónica. Cuando Roberto Montandón ingresó a la Academia Chilena de Historia en 1973, Gabriel Guarda realizó su discurso de bienvenida, afirmando al finalizar:

No quiero concluir sin expresar otro sentimiento, en este caso muy personal, que me une de una manera especial a Roberto y que sin duda, intuido por la Mesa directiva de esta Academia, ha sido la causa por la cual nos ha designado para su recepción (Guarda, 1973, págs. 179, 180).

En una entrevista realizada para la revista Ercilla, el padre Guarda deja entrever su postura política:

- Imagínese que le solicitan a usted enviarle un corto, pero significativo mensaje a algunas personas que le voy a nombrar.

¿Qué le diría a:

S.S Juan Pablo II: ¡adelante!

Jimmy Carter: ¡atrás!

Fidel Castro: no puedo decirle algo a alguien de quien me siento completamente desidentificado (sic).

Pinochet: ¡acuérdesse de Valdivia! (Guzmán Errázuriz & Guarda, 1980, pág. 32).

Sin duda el contexto histórico de esta publicación pudo haber incidido en estas respuestas, pero eso con

respecto a su mensaje a Pinochet, porque bien durante la entrevista el padre Guarda es cauteloso y esquivo las preguntas relacionadas a la dictadura, pero su postura con respecto a Fidel Castro es clara. No ha sido factible encontrar un antecedente que indique una posición hegemónica del padre Guarda en la época debido a esta visión, pero su relación con Montandón es un antecedente clave para entender la declaratoria de un inmueble cuyos valores no se exponen.

En conclusión, desde la perspectiva del *intentio operis*, el inmueble podría considerarse como una apertura en el discurso estético y, por lo tanto, la posibilidad de nuevos objetos artísticos. Desde la perspectiva de la connotación de la obra para la disciplina, esto puede ser positivo. Pero si se considera el *intentio auctoris*, esta apertura parece arbitraria, siendo el principal problema estar aparentemente vinculada con los intereses personales de las autoridades de la época y por la complacencia hacia ciertas hegemonías relevantes para ese entonces, como lo fue Montandón, como lo es Gabriel Guarda y la Iglesia. En ese sentido, la ley otorga esta libertad, de alguna forma el Estado entrega el poder a estos agentes a dejar a su criterio la selección de las obras y la asignación de los valores. En ese entonces, probablemente, solo se podría haber controlado que estas obras fueran representativas de la hegemonía de la época. Cabe entonces reconocer en el tercer inmueble la existencia de estas arbitrariedades, con el objetivo de identificar si existe continuidad de estas prácticas.

4.3.3.6. Omisiones y disonancias entre la obra y las intenciones del Consejo de Monumentos Nacionales

La discusión del contexto del Monasterio Benedictino es altamente interesante de estudiar. Al relacionarse este escenario político con el paradigma teórico del momento, se evidencia una concordancia: los efectos del neoliberalismo han llegado al patrimonio. La consolidación de este sistema económico de pronto pone en urgencia a los monumentos, porque emergen o se potencian formas de deterioro que antes no eran previstas o no tenían el mismo efecto. Uno de ellos es la urbanización descontrolada, lo que trae como perjuicio la pérdida de espacios que anteriormente eran naturales o la demolición de inmuebles patrimoniales, por términos de rentabilidad del suelo o por efectos de insolvencia que no permiten la conservación del edificio, tornándose un estorbo. La Convención de París de 1972 da cuenta de esta situación, recono-

ciéndolas en la época como nuevas amenazas para los bienes culturales. Por el mismo motivo, es factible de reconocer una incipiente inclinación hacia el valor social, el que no es evidenciado en esta declaratoria.

Por otro lado, si durante la declaratoria de La Moneda quedó en evidencia cómo las percepciones e intereses individuales de los consejeros pueden influir en la puesta en valor de la obra, en el caso del Monasterio Benedictino, su declaratoria permite discutir en torno a cómo, por motivos de relaciones personales de los consejeros con autoridades en el ámbito patrimonial y arquitectónico, la protección de un inmueble puede ser más expedita. Reflejo de ello fue el lazo fraterno entre Roberto Montandón y el Padre Guarda, cuya comunicación fluida permitió la rápida declaratoria del Monasterio. En ese aspecto se destaca la especial gestión de Roberto Montandón, quien inició el proceso de declaración exponiendo los valores del inmueble –aunque de ello no queda constancia en las actas– y el contacto que realizó posteriormente con Eduardo Lagos y Gabriel Guarda para comunicarles la resolución del Consejo y solicitarles precisar los límites de protección. Todo quedó resuelto en 8 días, aunque curiosamente, la segundo acta de sesión data oficialmente del 6 de mayo de 1981, mientras la declaratoria se realizó el 9 de abril de 1981, pero se promulgó el 23 de mayo de 1981 (CMN, 2016). ¿Será solo un error de fechas o la declaratoria del Monasterio estaba zanjada desde antes?

Haya sido así o no, un hecho de esta puesta en valor llama especialmente la atención: la falta de concordancia entre los valores expuestos en el decreto y lo que la obra comunica. Reconociendo a Rodrigo Márquez de la Plata Yrarrázaval como un experto en la materia, por haberse formado arquitecto y por haber desarrollado su carrera en torno a la investigación patrimonial, de haber sido él quien redactó los méritos que determinaron la protección del Monasterio, resultaría ser muy sospechoso al mencionarse que la obra es representativa de la arquitectura tradicional chilena mediterránea, cuando el edificio se destaca por no ser tradicional y, por consiguiente, representar

de la revista “Desfile” de 1967, “Arquitectura latinoamericana” de Francisco Bullrich de 1969, publicado en La Nación, “La montaña mágica – salmodia en forma de crónica”, publicado en la revista “Qué Pasa” en 1976, “Iglesia y Monasterio de los Benedictinos de Las Condes” publicado en el diario El Mercurio en 1980 (Gross, 1988, págs. 154, 155).

un estado del arte contemporáneo. Esto se reconoció con especial atención en relación a la Iglesia, cuyo *intentio operis* comunica ser un ejemplar único de esta tipología. De haber sido el Ministro de Educación Pública de la época quien elaboró esta argumentación, Alfredo Prieto Bafalluy, entonces es un mensaje falaz, proveniente de una autoridad, sí, pero que no está instruido en el tema.

Si se reconsidera que inicialmente el Monasterio Benedictino fue escogido por ser una obra que pareciera indicar una apertura estética, lo anteriormente expuesto señala que estas aperturas pueden ser llevadas por criterios arbitrarios o poco fundamentados, basándose en el gusto personal –nuevamente esto surge en la discusión– como también en criterios políticos. En ese mismo orden de ideas es posible enmarcar la declaratoria de la Biblioteca Nacional, protegida por Decreto Supremo 1290 de 1976, donde las autoridades decidieron proteger “la parte del edificio [...] que fue proyectada por el arquitecto señor Joaquín García del Postigo inaugurada en 1925” (CMN, 8 de septiembre de 1976, pág. 1), obviando el sector que comprende el Archivo Nacional y con el cual evidentemente conforma un conjunto. Este fue el principal motivo por el que luego en 1991 tuvo que volver a promulgarse un decreto de declaración, el DS 424, donde el *intentio operis* de ambas obras se reconoce: “Que, la construcción inaugurada en 1958 de calle Moneda N° 650 de Santiago que cierra el cuadrilátero de la Biblioteca Nacional, forma un homogéneo con el antiguo de dicha Biblioteca” (Ministerio de Educación, 1991, pág. 1).

Siguiendo con los ejemplos, los edificios ferroviarios de Puente Alto al Volcán también podrían considerarse como una apertura en la tendencia del discurso estético-semiótico. Pero su declaratoria surgió del interés del “Director Nacional de Arquitectura” (CMN, 2 de octubre de 1991, pág. 1), demostrando cómo estos signos estéticos “divergentes” del objeto artístico habitual, son el resultado de una variación en la visión de la hegemonía estatal. La Chascona, casa de Pablo Neruda, podría reconocerse como otro inmueble que marca un punto de apertura en el discurso estético-semiótico, pero al igual que el Monasterio, su protección se basa en la voluntad política, ya que fue el primer inmueble declarado una vez que se ha vuelto a la democracia bajo el gobierno de Aylwin. Por este motivo, se entien-

de más bien como un simbolismo político que la búsqueda por proteger patrimonio representativo de la nación. Pero en este caso, incluso, la intención es más explícita. En el caso del Monasterio esto no queda en evidencia, lo que es más, pareciera querer ocultarse tras argumentos inválidos y para los ojos de quien pueda conocer el código arquitectónico, son evidentemente forzados.

Entonces pareciera omitirse información y eso es lo que demuestra una disonancia entre el *intentio operis* y el *intentio auctoris*. Luego, como el primero pareciera comunicar más que el segundo y siendo este primer mensaje más bien indirecto, porque se completa por medio de la imaginación del receptor, entonces se deja a la libre interpretación de este los motivos que pudieron haber dado origen a la declaratoria de la obra. La declaratoria del Palacio de La Moneda, en ese sentido operaría del mismo modo, debido a la falta de difusión de las intenciones del Consejo de Monumentos Nacionales. Esto indica una tendencia a la versatilidad, es decir, a un interés del Estado de que el receptor interprete libremente lo que la obra quiere comunicar. En este acto personal, los significados que pueden surgir son diversos, pero todos concordaremos que estamos observando colectivamente el mismo objeto artístico. Esto da la posibilidad de que construyamos individualmente el argumento que pone en valor la obra y que, por lo tanto, nos convenzamos por sí solos de que esta efectivamente pueda ser patrimonio, legitimando la declaratoria realizada por un externo sin la necesidad de este nos indique los motivos de su selección. Entonces la obra actúa como un intermediario entre el Estado (emisor) y la ciudadanía subalterna (receptor). El primero, reconociendo la elocuencia que la obra tiene por sí sola, puede utilizarla para manipular al segundo con el objetivo de que este apruebe sus actos. Ahora bien, en este juego de manipulación el criterio estético, que evidentemente se rige por un canon hegemónico, también podría incidir en la manipulación de los consejeros. En consecuencia, aquella personalidad encargada de la selección de las obras, de agente hegemónico pasaría a ser agente subalterno. Debido a la complejidad de esta situación, es difícil que un consejero pueda reconocer esta postura ideológica y admitir, en consecuencia, una influencia en su gusto por preconcepciones culturales.

De cualquier modo, y para finalizar, si el criterio estético fuese el que dirigiera la declaratoria, como es la impresión que causa un espacio que pareciera ser altamente contrastante y, por lo tanto, maravilloso, como se discutió al finalizar el análisis del *intentio operis* del Monasterio, entonces quiere decir que voluntaria o involuntariamente se está excluyendo a un grupo social, porque una obra de la calidad del Palacio de La Moneda o de la iglesia del Monasterio Benedictino difícilmente podrá ser levantada en lugares de escasos recursos. El “patrimonio modesto”⁸⁸ (Sánchez, 2011, pág. 24) ese concepto que surgió como respuesta a lo anterior, tampoco resuelve el problema, al compensar la puesta en valor en función de la similitud, es decir, de cómo muchas obras por estar muy próximas entre sí, conforman un conjunto y, por lo tanto, por ser muchos ejemplares muy similares parecen tener una calidad estética. Esto es concordante con el criterio de Zona Típica, últimamente muy utilizado para resguardar barrios completos. Este criterio, aunque se vea con buenos ojos, reduce altamente la posibilidad de que un inmueble de estas mismas características por sí solo, sin la necesidad de constituir un grupo de edificios homogéneos, sea considerado patrimonio, discriminando intencional o inconscientemente a un grupo social.

4.3.4. Teatro Huemul:

4.3.4.1. Contexto de la acción comunicativa: Santiago y la puesta en valor del patrimonio arquitectónico en la actualidad

El Teatro Huemul es una obra de la década de 1910⁸⁹ de autoría del chileno Ricardo Larraín Bravo. Se localiza en el Barrio Huemul en el límite sur de la comuna de Santiago, al poniente del Barrio Franklin (Figura 78). Su protección patrimonial como Monumento Histórico Inmueble se realizó bajo la Ley 17.288 y es la más reciente de esta investigación con fecha 26 de enero de 2016, bajo el Decreto 26 (2016). Su declaratoria surgió de la puesta en valor del Barrio Huemul, la que fue impulsada directamente por los vecinos, resultando en la protección como Zona Típica. Ambas declaratorias se discutieron en las mismas sesiones y se promulgaron por ambos decretos, por consiguiente, desde el punto de vista del discurso del emisor, ambas protecciones legales son interdependientes sí, argumentándose mutuamente.

Luego, para entender la influencia que el contexto urbano pueda haber ejercido tanto en la declaratoria como en la percepción actual, es importante hacer un contrapunto, ya que sin duda la imagen urbana de Santiago de principios del siglo XX, cuando la obra se construyó, dista mucho de la actual. En aquel entonces la ciudad recién iniciaba su expansión hacia el sur, siendo este espacio una frontera con un medio rural hoy urbanizado. Hoy este límite es imperceptible; la ciudad ha crecido a pasos agigantados. Según la última cuenta pública realizada el 21 de 2016, la Región Metropolitana posee un total de 7.314.176 personas (Gobierno de Chile, 2016, pág. 947), de la cual, el 97% es urbana. Su superficie se estima en 15.403 kilómetros cuadrados (Gobierno de Chile, 2016, pág. 947), mientras que la densidad es de 474,85 habitantes/km².

El factor más importante de este aumento es, como se ha dicho, el Plan de Desarrollo Urbano neoliberal puesto en marcha durante la dictadura cívico-militar a partir de 1979. En esa misma lógica económica se desarrolló el plan de repoblamiento de la comuna de Santiago, lo que se tradujo en un aumento exponencial de proyectos inmobiliarios de gran altura, saturando la ciudad y perjudicando la calidad de vida de los vecinos históricos de la ciudad hasta el punto de incidir en su expulsión y recambio “por usuarios de poder económico superior” (López, 2014, pág. 140)⁹⁰, conociéndose este fenómeno como “gentrificación”. Según plantea el mismo autor, en Santiago, “el espacio pericentral se configura como la localización preferente de nueva residencia clase-media

⁸⁸ El concepto de patrimonio modesto surgió “a partir de la segunda mitad del siglo XX” (Sánchez, 2011, pág. 24) y se refiere a “el conjunto de aquellos bienes urbanos característicos de cada ciudad, principalmente las viviendas de pequeña y mediana escala que constituyen tejidos concentrados y/o dispersos” (Sánchez, 2011, pág. 24). Estos están “destinados a clases sociales medias y realizados por constructores, idóneos y en menor medida profesionales, utilizando técnicas y tecnologías principalmente post-industriales” (Sánchez, 2011, pág. 24).

⁸⁹ Según plantea M. Francisca García (1997), no se sabe a ciencia cierta el año de inauguración, sino que solo se puede suponer que fue finiquitado hacia mediados o fines de la década de 1910. Si se toma en cuenta la fecha de construcción de la primera etapa de la Población Huemul, se puede datar el Teatro entre 1911 y 1918 (Cáceres González, 2007, pág. 112).

⁹⁰ Ernesto López Morales es Arquitecto por la Universidad de Chile y PhD en Planificación Urbana por la University College London (López, Arriagada, Jirón, & Elisah, 2013).

de las ciudades chilenas” (López, 2014, pág. 140), siendo los lugares más próximos de Santiago a estas comunas, el Barrio Huemul y el Barrio Yungay. El resultado de este desarrollo urbano ha traído como consecuencia la demolición del patrimonio de estos vecinos y la pérdida de estilo de vida de barrio, como plantean Ferrada⁹¹ y Sahady :

A partir de mediados del siglo XX el patrimonio occidental ha sido acosado por una suerte de “necesidad de producción y reproducción de identidades”. [...] Efectos de este proceso se manifiestan en Chile, a contar de 1990, a través del turismo patrimonial, la gestión inmobiliaria y la gentrificación de barrios residenciales en áreas históricas (Ferrada & Sahady, 2014, pág. 273).

La pérdida de espacios patrimoniales y la baja calidad de vida que ofrece la oferta inmobiliaria actualmente, produce un aumento en el interés por espacios como el Barrio Huemul y por la nostalgia a valorar prácticas sociales a la que estos sectores se asocian, como ocurrió durante la Revolución Industrial, época que, como se ha visto, fue clave en la constitución del patrimonio en la condición que hoy lo conocemos teóricamente hablando. Así, por ejemplo, en la “Encuesta de percepción comunal de Santiago, 2014” que fue elaborada para la Municipalidad de Santiago por el Observatorio Urbano de Ciudades UC (2014), el 78% de los residentes le atribuyen a la ciudad como carácter positivo el que sea “patrimonial” (Observatorio de Ciudades UC, 2014, pág. 14). Luego, se identifican como espacios emblemáticos los barrios “Bellas Artes, Yungay y Lastarria” (Observatorio de Ciudades UC, 2014, pág. 17), los que en la encuesta se reconocen como “barrios con identidad” (pág. 17). Es importante mencionar que la distribución de los residentes encuestados según tipología de vivienda es: 53% departamentos en edificio con ascensor, 27% casa pareada por ambos lados, 13% departamento en edificio sin ascensor, 3% casa pareada en cité, y el porcentaje restante se distribuye en: casa pareada por un lado, casa aislada (no pareada) y pieza en casa antigua o conventillo (Observatorio de Ciudades UC, 2014, pág. 9). Por lo tanto, se entiende que gran parte de los encuestados que han estimado estas observaciones son nuevos habitantes de Santiago, además de, probablemente, residentes de barrios patrimoniales.

Este fenómeno es sumamente complejo, porque no solamente se desarrolla en términos urbanos, sino que también posee aristas de orden social y política marcadas. En el último tiempo, la ciudadanía ha tensionado a la hegemonía insertándose en temas de interés público de incidencia directa en su calidad de vida, entre ellos el patrimonio. Esto no quiere decir, no obstante, que la hegemonía se haya diversificado o ampliado. Según la visión de Mayol & Azócar (2013) en “los años noventa [...] en Chile seguían operando los mismos “poderes fácticos” de la dictadura” (pág. 280), siendo estos “los empresarios, la prensa escrita, los militares y la Iglesia católica” (Mayol & Azócar, 2013, pág. 280), manteniéndose en la actualidad. Los autores explican cómo su poder fluctuó durante esta época, comprendida como de “transición”: “El único que vio reducida su influencia fue el poder militar, modificándose importantes leyes que garantizaban su presencia dentro de los órganos políticos” (2013, pág. 280), pero fueron compensados económicamente, ya que conservaron “sus prebendas y beneficios presupuestarios y, más aún, se llevó a cabo el más importante plan de compra de armamentos de la historia de Chile” (Mayol & Azócar, 2013, pág. 280). En el caso de la Ley de Monumentos, como se ha visto, los militares mantuvieron su posición, garantizándola a través de “un representante del Ministerio del Interior, que podrá ser un oficial superior de Carabineros” (Ministerio de Educación, Consejo de Monumentos Nacionales, 2015, pág. 14), además de “un representante del Ministerio de Defensa Nacional; que deberá ser un oficial superior de las Fuerzas Armadas” (Ministerio de Educación, Consejo de Monumentos Nacionales, 2015, pág. 14).

Por su parte, el resto “vio incrementado su poder” (Mayol & Azócar, 2013, pág. 280). Entre los actores que los autores mencionan, cabe destacar el rol de la prensa en términos del posible ejercicio de dominación de los discursos patrimoniales: “las empresas editoras de El Mercurio y La Tercera, propietarias de casi todos los diarios de circulación nacional y regional; la era transicional incrementó su poder” (Mayol & Azócar, 2013, pág. 281), existiendo hoy “pocos medios cuya línea editorial no tenga una fuerte influencia desde la derecha” (Mayol & Azócar, 2013, págs. 281, 282), siendo estos “la expresión pública de los intereses de los empresarios” (pág. 282), consolidándose estos últimos pasando de “poder fáctico a poder instituido” (pág. 287). Esto último es relevante de

entender no en términos de la composición del Consejo de Monumentos, sino más bien en el alzamiento ciudadano vivido recientemente y que ha llegado a las esferas patrimoniales. Para los autores:

La relación entre sistema financiero y sociedad se ha ido revelando contradictoria en sus intereses. La palabra ‘abuso’ comenzó a aparecer en los últimos diez años de la política chilena para referir, por parte de los ciudadanos, el tipo de relación (sádica) con el mundo del consumo y el crédito (Mayol & Azócar, 2013, pág. 288).

Por este motivo:

El sistema financiero y las grandes inversiones de los grupos empresariales han sido fundamentales para entender el ciclo político actual en Chile. Las primeras movilizaciones se produjeron por proyectos energéticos que dañaban ecosistemas delicados [...]. El siguiente conflicto se desencadenó en educación, donde la causa fundamental de la capacidad de generalizar los valores de los estudiantes en el resto de la población fue la crisis de deuda que el sistema privatizado implica (Mayol & Azócar, 2013, págs. 288, 289).

Entonces, todas estas manifestaciones, incluyendo las protestas de los vecinos de Barrio Huemul y Yungay que derivaron en la declaratoria de sus entornos, se enmarcan dentro de un mismo malestar:

Los movimientos sociales que se han desplegado en los últimos años en Chile son perfectamente legibles como impugnaciones a los valores centrales de la obra dictatorial: el orden, la homogeneidad, el control policial, el crecimiento económico, la protección a la riqueza, la despolitización, el afán de lucro, la libertad reducida a versiones empresariales, la fraternidad reducida a caridad y la igualdad reducida a la lucha contra la pobreza (Mayol & Azócar, 2013, pág. 279).

Entre ellos también ha surgido interés por “el impacto que los proyectos económicos tienen en la calidad de vida” (Mayol & Azócar, 2013, pág. 293). Este es uno de los motivos principales por lo que ha surgido una fuerza ciudadana pro patrimonio. Así lo sostiene Gustavo Carrasco (2016) en una entrevista realizada en el marco de la investigación⁹²:

El año 2000, en cambio, de lo que aparece con fuerza, y que sorprende incluso también a los mismos municipales [...] es que ahí aparece el patrimonio como algo importante, desde los vecinos. Y, en el sentido de, por ejemplo, decir “nosotros no estamos contra el repoblamiento, estamos de acuerdo con el repoblamiento, pero no de cualquier manera” (Carrasco, Entrevista a actor clave: Gustavo Carrasco, 2016).

Incluso recuerda con precisión cómo las autoridades pudieron constatar este fenómeno, entendiendo que el repoblamiento había sido exigido por los mismos vecinos que una década después se oponían⁹³. Lo primero que comenta Gustavo Carrasco es la idea que surgió del municipio de Santiago de cambiar las normas del Plan Regulador Comunal en el sector de Santiago Poniente, específicamente en la Avenida Portales, el que carecía de proyectos inmobiliarios en relación al resto de Santiago:

Obviamente que, al reducir las alturas, por una parte, y al inscribir tantos inmuebles como patrimonio, en Santiago Poniente se produjo una reducción bastante evidente de proyectos nuevos. Entonces, las restricciones hacen que el privado prefiera irse a otro lado que es más rentable. Entonces, qué sé yo, si las expectativas de los propietarios, cualquiera que fuera, de vender su predio [...], pero esa expectativa de venta ya no calzaba con las normas de altura y ni constructibilidad ni nada de eso. Entonces, simplemente el gallo seguía esperando que nadie le comprara porque nadie le iba a comprar a ese precio (Carrasco, Entrevista a actor clave: Gustavo Carrasco, 2016).

Para contrarrestar ese efecto y para conocer el real interés de los vecinos sobre estos proyectos inmo-

⁹¹ Mario Ferrada es Arquitecto de la Universidad de Valparaíso, Doctor por la Universidad Politécnica de Madrid y el actual Presidente de ICOMOS en Chile (López, Arriagada, Jirón, & Elisah, 2013).

⁹² Transcripción de elaboración propia.

⁹³ Según plantean Saavedra & Carrasco (2016), en la “Primera Convención de Santiago” realizada en 1990, surgió desde la misma ciudadanía, luego de un trabajo de diálogo directo con ella, la urgencia de que “Santiago debe ser repoblado” (Saavedra & Carrasco, 2006, pág. 83), ya que “esto permitirá mejorar el aprovechamiento de la infraestructura que posee la comuna y que ha ido perdiendo residentes en la misma medida en que ha dado paso a talleres y galpones” (pág. 83).



Figura 78. Página izquierda: Vista satelital del contexto del Barrio Huemul.
Fuente: Google Earth, 2016. Textos de elaboración propia.



biliarios, se incentivó la compra de terrenos que enfrentaban al parque “dándole a estos predios un plus de constructibilidad y altura, y con la condición de que el privado que compra, financie el pedazo de parque que el predio está afecto” (Carrasco, Entrevista a actor clave: Gustavo Carrasco, 2016); aunque, como comenta Gustavo Carrasco, nunca de manera abrupta “no eran torres” (Carrasco, Entrevista a actor clave: Gustavo Carrasco, 2016). Esto debió realizarse de esa manera, según él menciona, debido a que como institución pública no contaban con las herramientas para terminar el parque, por efectos de las facultades que la ley les entrega dentro de un marco de una economía neoliberal, teniendo que recurrir al privado como sucedió con el plan de repoblamiento impulsado a partir de la década de 1990:

Así que se elaboró todo ese proyecto, todo perfecto [...] y ahí sí me recuerdo aparece el equipo de la [...] Rosario Carvajal, o ese equipo, arman una... una dinámica en contra de esta cuestión diciendo “cómo es posible”, porque, claro, ese proyecto implicaba eliminar algunos inmuebles protegidos, cambiar las reglas del juego en ese tramo. Y se arma tal conflictividad barrial con este tema, que ahí uno prefiere no enfrentar el choque con los vecinos y se archiva la propuesta del cambio regulador (Carrasco, Entrevista a actor clave: Gustavo Carrasco, 2016).

Rosario Carvajal es un actor importante en este proceso. Ella actualmente es Concejala por Santiago y es Presidenta de la Asociación Chilena de Barrios y Zonas Patrimoniales. Su poder y legitimidad ha surgido del conflicto inmobiliario, como señala Gustavo Carrasco, lo que la ha llevado a convertirse en la voz de los vecinos de barrios patrimoniales. En una entrevista realizada para esta investigación⁹⁴ ella reconoce que:

si en Chile hoy se habla de patrimonio y está instalado en la agenda pública, es gracias al trabajo y a la organización de la comunidad, de los vecinos; que se han ido sumando profesionales y que con mucha convicción hemos logrado instalar este tema (Carvajal, Entrevista a actor clave: Rosario Carvajal, 2016).

Ella estima que esto se habría iniciado específicamente en el Barrio Yungay “pero rápidamente se van contagiando otros vecinos y tomando esta idea conseguir

la declaratoria: Villa Olímpica esta semana, este año fue Matta-Sur que obtuvo más... mayor reconocimiento que lo que obtuvo, en cuanto hectáreas [...] el Barrio Yungay” (Carvajal, Entrevista a actor clave: Rosario Carvajal, 2016). Pero aunque esto haya ocurrido, la decisión de proteger el Barrio Yungay no se basó en un comienzo en el valor social del barrio. Ella reconoce que al principio, durante la reflexión llevada a cabo para crear el expediente técnico de declaración el año 2008, lo primero que identificaron los vecinos como valores del barrio fueron “sus construcciones centenarias, calles adoquinadas, sus áreas verdes, viviendas, iglesias, colegios históricos de este sector” (Carvajal, Entrevista a actor clave: Rosario Carvajal, 2016). Es decir, su visión –y la de los vecinos que participaron en la declaratoria– se ciñó por ajustes de un discurso estético-semiótico institucionalizado que, como se ha visto, se había gestado con anterioridad y que para la ciudadanía no erudita era posible de reconocer en lo comunicado por otros inmuebles; ello se evidencia, sobre todo, en que los valores apuntan a la antigüedad del barrio y a la constatación de hitos contrastantes, objetos estéticos recurrentes en el imaginario social del patrimonio de Santiago.

Además de lo anterior, dentro de las influencias externas que ella identifica implícitamente, también se encuentra la “revisión bibliográfica” que se realizó para efectos de definir los valores arquitectónicos del barrio (Carvajal, Entrevista a actor clave: Rosario Carvajal, 2016). En el expediente técnico de declaración se menciona dentro de la bibliografía relevante para la puesta en valor: “Las ferias libres y su relación con la identidad de los barrios. El caso del Barrio Yungay”, Seminario de Investigación de Arquitectura realizado el año 2005 para la FAU de la Universidad de Chile y de autoría de Marcelo Arancibia Rodríguez; “Santiago Poniente. Desarrollo Urbano y Patrimonio” de la Dirección de Obras Municipales de la Municipalidad de Santiago y realizado el año 2000; “Crónicas del Barrio Yungay” de Fidel Aranceda (1972) y “Geografía del Barrio Yungay” de Óscar Liendo (2005) (Carvajal, Pascual, Arancibia, & Osorio, 2008, págs. 83, 84 y 85). De no existir estas investigaciones ¿cómo se habría desarrollado la puesta en valor? Carolina Videla, Presidenta del “Centro Cultural Keluwe” perteneciente a la Zona Típica de

⁹⁴ Transcripción de elaboración propia.

“Empart” de Ñuñoa, también hace referencia a la búsqueda bibliográfica en una entrevista realizada para la presente investigación⁹⁵:

cuando recibimos esta provocación del alcalde y empezamos nosotros a investigar, en verdad nos dimos cuenta que el Ministerio de Vivienda, junto al Consejo de Monumentos había hecho un levantamiento en varias comunas de la Región Metropolitana, y uno de ellos era Ñuñoa, donde habían definido algo así como 75 puntos patrimoniales. Y uno de ellos, en el ámbito de vivienda colectiva, era nuestro conjunto. Entonces, se había hecho un levantamiento que nosotros desconocíamos [...] Entonces a partir de allí es que nosotros empezamos a decir, bueno, por qué lo levantan y había toda una descripción arquitectónica y urbanística, que era el valor cómo estaba construido, los cuatro “paños”, la entrada de Ñuñoa, era como eso los elementos (Videla, Entrevista a actor clave: Carolina Videla, 2016).

El caso del Barrio Yungay fue igual, según comenta Rosario Carvajal en la entrevista “la discusión que hubo con el Consejo de Monumentos no era tanto en los valores arquitectónicos, ellos reconocían el valor arquitectónico, el valor histórico-cultural” (Carvajal, Entrevista a actor clave: Rosario Carvajal, 2016). Entonces, aunque Rosario Carvajal y Carolina Videla sientan que parte de este proceso fue producto de su lucha, sus agrupaciones no han hecho más que coincidir con la visión preexistente de las autoridades del Consejo de Monumentos Nacionales, y de otros agentes hegemónicos, sobre el valor de estos lugares que ellos ya reconocían previamente a la declaratoria, lo que también sucedió con la protección del Barrio Huemul. Asimismo, la protección del Teatro Huemul no surge desde los vecinos de la población, quienes iniciaron el proceso de protección de Zona Típica de su barrio; la motivación por proteger este edificio como Monumento Histórico Inmueble nació de los consejeros, quienes lo consideraron símbolo del lugar, esto sin consultar a la comunidad y obviando al edificio de la ex Caja de Ahorros. En ese sentido, a pesar del esfuerzo ciudadano, el Consejo es quien tiene la última palabra en selección de los casos a sugerir como patrimonio al Ministerio de Educación. Por lo tanto, la participación de la ciudadanía sigue siendo solo una influencia, pero nunca es decisiva.

Según el Consejo de Monumentos Nacionales en su “Memoria 2006-2010”, “cada día más gente y con creciente intensidad se ha ido involucrando en la temática patrimonial” (CMN, 2010, pág. 11). Y aunque la institución se autoimponga la obligación de “reconocer, valorar y promover la participación de la ciudadanía en la definición de lo patrimonial” (CMN, 2010, págs. 1, 2), esta “participación” es medida cuantitativamente de la siguiente forma:

Así ha ocurrido en diversos aspectos, de los cuales el Día del Patrimonio Cultural es el más simbólico. Un año antes de que comenzara esta gestión, en 2005, la fiesta convocó a cerca de 90 mil visitantes, cuatro años después, en 2009, la concurrencia aumentó un 156%, alcanzando a 230 mil registros. Y eso sólo en la Región Metropolitana, ya que para el resto de las regiones no existen cifras comparativas y las estadísticas parciales de 2009 entregan una cuenta de 220 mil visitas (CMN, 2010, pág. 11).

Las autoridades, por lo tanto, no han dejado su visión paternalista, incluso pese a la tensión ciudadana creciente. Gabriel Salazar, en ese mismo orden de ideas sostiene al referirse al reciente “Proceso Constituyente” lo siguiente:

Esto es juego de los políticos para neutralizar a la ciudadanía; y le inventa un juego, un juego participativo, pseudo-participativo, porque al final resuelven ellos. Y eso es tan así, que están de acuerdo que haya este proceso constituyente la derecha y el gobierno, la oposición y el gobierno, y eso es muy sospechoso. Significa que esto es un juego de la clase política para mantenerse ellos en esa condición de poder (Salazar, 2016)⁹⁶.

Lo que sí podría sostenerse es que estas declaratorias han influido en posicionar el valor social en la puesta en valor del patrimonio, tornando nuevamente el sentido original del concepto de ser representativo de una nación y no únicamente poseer un valor estético⁹⁷, y contribuyendo, además, a complejizar los expedientes –que es lo que nos remonta a la elección del caso del Teatro Huemul–, aun cuando esto no está del todo posicionado en las autoridades del Consejo. Así lo relata Rosario Carvajal:

Lamentablemente los arquitectos han monopolizado el tema del patrimonio y son fuertes en el Consejo de Monumentos, entonces nos reco-

mendaron de que reforzáramos los elementos, los valores arquitectónicos. Sin embargo, igual, tanto la presentación que hicimos en el Consejo como en el expediente técnico, resaltamos el valor inmaterial como la Fiesta del Roto Chileno, la vida de barrio (Carvajal, Entrevista a actor clave: Rosario Carvajal, 2016).

Carolina Videla cuenta algo similar:

Pero bueno nosotros empezamos a mirar y a decir, bueno, no es lo único, que aquí hay personas que aun... que son los colonos, que aun viven y que tienen toda una historia. Entonces empezamos a rescatar aquello [...]. Entonces no era solamente el valor arquitectónico-urbanístico, que estaba ya bastante trabajado, sino que también era, bueno, el valor social, quiénes vivían acá. El valor, bueno, que es lo que hacían las personas, en qué se desarrollaban, de dónde vivían (Videla, Entrevista a actor clave: Carolina Videla, 2016).

Mientras el Consejo, lo que tenía claro sobre el conjunto Empart eran sus valores urbanos “cómo se conformó, porque cada manzana, los edificios van a orillas de vereda, entonces, decía que era una... que generaba espacios íntimos” (Videla, Entrevista a actor clave: Carolina Videla, 2016).

Por otro lado, Videla, a diferencia de Carvajal, reconoce que la disposición de las autoridades influyó directamente en la declaratoria de su barrio:

El Consejo, cuando nosotros nos acercamos al Consejo, ellos tenían otra disposición, que luego cambió cuando hubo cambio de gobierno [de Bachelet a Piñera]. Y después vinieron los paros y todo eso, entonces era otro consejo que era más... de mayor apertura [el primer gobierno de Bachelet]. Trabajamos colaborativamente siempre. Nos ayudaron en todo. [...] Eso fue en el periodo entre el 2007 y el 2009 que presentamos el expediente.

[...]

Cuando hubo cambio de secretario general [Emilio de la Cerda, durante el gobierno de Piñera], lo que él declaró era de que él no estaba por seguir declarando zonas típicas, lo dijo expresamente (Videla, Entrevista a actor clave: Carolina Videla, 2016).

En este punto es importante recordar el planteamiento de Foucault sobre las relaciones de poder, ya que las movilizaciones han surgido como “síntoma, o como catalizador” (Mayol & Azócar, 2013, pág. 294) de una acción de poder que se ha hecho explícitamente violenta, ya que “de ninguna manera es pensable que la era de transformaciones que vive hoy Chile se debe a la labor de los movimientos sociales. Lo que falló, por el contrario, fue la capacidad hegemónica de las instituciones oficiales” (Mayol & Azócar, 2013, pág. 294), sobre todo por la evidente relación entre empresariado y política, como mencionan estos autores, lo que resultó en “el predominio de la inversión sobre otras variables, la importancia de los grupos económicos derivada de ello y la protección o fomento (según sea el caso) de la clase capitalista” (Mayol & Azócar, 2013, pág. 293), haciéndose esto cada vez más evidente para la ciudadanía, como relataba Gustavo Carrasco.

Esto trajo como consecuencia altos porcentajes de desaprobación del poder presidencial, alcanzando un 70% durante el mes de noviembre del presente año (Emol, 2016), exhibiendo en la misma encuesta, una percepción negativa sobre los “atributos personales” de la Presidenta (Emol, 2016), entre ellos “el ítem “cuenta con capacidad para solucionar los problemas del país, que pasó de 45% a 39%. En tanto, “liderazgo” descendió de 41% a 38%” de aprobación (Emol, 2016). Entre las acciones del gobierno con menos conformidad están “el “Transantiago”, con un 14%, luego la “Corrupción con organismos del Estado” con un 10%, y cierra la lista “delincuencia”, con un 8%” (Emol, 2016). Lo que esto indica, es que el gobierno está enfrentando un proceso complejo de cuestionamiento de su legitimidad, debido a que su actuar arbitrario se hace cada vez más explícito, evidenciando sus estrategias de preservación de poder. Esto pone en riesgo su hegemonía, haciéndose necesario involucrar a la ciudadanía –aunque sea ilusoriamente– en las decisiones políticas. En ese sentido, en el mismo libro de memorias del Consejo antes citado, la institución afirma:

⁹⁵ Transcripción de elaboración propia.

⁹⁶ Transcripción de elaboración propia.

⁹⁷ Esto incluso se vio en el último Día del Patrimonio celebrado, donde la temática era de barrios y cuya finalidad, como afirmó el director de la Dibam, Ángel Cabeza, fue “dar una mirada a la memoria popular valorando y resignificando la vida de barrio donde celebremos juntos el patrimonio en tu barrio” (CMN, 2016).

Otro aspecto en que hemos visto reflejada la participación ciudadana ha sido en las declaratorias de Monumentos Nacionales, cuyo aumento ha sido exponencial [...]. En los últimos cuatro años ha crecido el número de declaratorias, como también el área de superficies protegidas [...], mientras se multiplican las voces de parlamentarios, alcaldes, vecinos organizados, que nos piden proteger nuevas zonas. (CMN, 2010, pág. 11).

Nuevamente se evidencia que la participación ciudadana se mide en cantidades, sin considerar si dicha participación es directa y vinculante en la declaratoria del patrimonio en Chile. Cabe destacar en esta cita cómo el Consejo se refiere a la solicitud de declaratorias: “nos piden”, en consecuencia, “somos nosotros el Consejo” los que “tenemos” la facultad de decidir, es nuestra legítima potestad –aunque se sepa que es facultad del Ministerio, mientras que el Consejo solo hace eso, “aconsejar”–. También se destaca cómo se refieren a los actores que recientemente han incrementado su interés en el patrimonio, mencionando primero a los parlamentarios, luego a los alcaldes y por último a los “vecinos organizados”. Esta última llama la atención; ¿qué ocurre con el resto de la ciudadanía? ¿Por qué solo vecinos? La respuesta estará párrafos más adelante: “En este contexto es preciso reconocer que nuestra Ley presenta una falencia al no integrar la voz de quienes viven en zonas protegidas, lo que es menester abordar de una manera legalmente acorde” (CMN, 2010, pág. 11). Lo que esto indica es que los “vecinos organizados” o vecinos de barrios patrimoniales se han integrado a la esfera hegemónica, se han reconocido como voces de autoridad. Probablemente no con la finalidad de integrar su participación, sino que más bien por neutralizarla y sumarla a la visión oficial, restando su fuerza disidente. Asimismo, podría considerarse una estrategia para que la ciudadanía se vea representada en el Consejo de Monumentos Nacionales por este actor ciudadano que surge de las bases, aunque su participación siga siendo negada.

En el proyecto de ley para el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio también se contempla un punto importante la participación ciudadana:

El desarrollo integral y sustentable de Chile precisa, como elemento esencial, de la cultura. Sin cultura no es posible concebir el crecimen-

to sostenible, con innovación y creatividad, en relación armónica con la naturaleza y sus recursos, con estructuras institucionales efectivas de equidad e igualdad, con una activa participación ciudadana en los distintos ámbitos de la vida en sociedad, en una convivencia de mutuo respeto, en diálogo también respetuoso con el mundo (CNCA, 2015, págs. 5, 6).

A razón de lo anterior es que en el proyecto de ley considera el “Consejo Nacional de las Culturas, las Artes y el Patrimonio” (CNCA, 2015, pág. 19), conformado por:

17 [...] integrantes provenientes de la sociedad civil, representativos de diversos ámbitos: creación artística e industria y economía creativa, patrimonio cultural, gestión cultural, culturas de pueblos originarios, organizaciones ciudadanas, universidades, premios nacionales, comunidades de inmigrantes residentes en el país, etc. (CNCA, 2015, pág. 19).

Pero este consejo no tendría incidencia en cambiar el discurso estético-semiótico identificado, sino en “la definición de las manifestaciones culturales patrimoniales que el Estado de Chile postulará para ser incorporadas a la Lista Representativa de Patrimonio Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO” (CNCA, 2015, pág. 19). Tampoco este organismo reemplazaría al actual Consejo de Monumentos Nacionales, ya que este último se mantiene como tal, pero con las siguientes “modificaciones”:

En cuanto a la ley N° 17.288 [...] se modifica sólo para sustituir como integrante al (la) Director(a) de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos por el (la) Director(a) Nacional del Servicio que se crea [en reemplazo], e incorporar a su Consejo a un representante de asociaciones de barrios y zonas patrimoniales, a un representante del Colegio de Arqueólogos de Chile y al Subsecretario del Patrimonio Cultural (CNCA, 2015, pág. 23).

Luego se reconoce como parte del Consejo a los grupos organizados ciudadanos que abogan por la puesta en valor del patrimonio, pero solo se incorpora a su selecto grupo a un “vecino organizado” perteneciente a un barrio patrimonial, dejando de lado la posibilidad de participación de otros ciudadanos. Por lo tanto, todavía se selecciona cuidadosamente a quienes representan al Estado, aun en una época donde no se puede obviar el rol de la ciudadanía en términos políticos.

Por último, en esta revisión del acontecer actual, es importante mencionar el aumento de declaratorias de sitios de tortura, lo que para Rosario Carvajal posee alta relevancia:

Creo que en la línea de los sitios de memoria ha ayudado mucho a que se reconozcan esos patrimonios, reconocimientos, por ejemplo, bajo la Ley de Monumentos, el muro donde fue lanzado el cuerpo de Víctor Jara, que es un simple muro de una población, un muro colindante al Cementerio Metropolitano. Entonces, reconocer esos espacios, muy modestos en su arquitectura, pero sí el reconocimiento histórico de lo que sucedió ahí, es un avance (Carvajal, Entrevista a actor clave: Rosario Carvajal, 2016).

Pero un avance que se adscribe a la voluntad política, es decir, la superación del “paradigma monumentalista”, “retrógrada” que Rosario Carvajal identifica todavía existe en el Consejo de Monumentos (Carvajal, Entrevista a actor clave: Rosario Carvajal, 2016) y para pasar, en reemplazo, al “paradigma del patrimonio [...] que toman esta mirada más amplia, del patrimonio social, el patrimonio cultural y que no solamente tiene que ser una visión monumental de gran belleza arquitectónica” (Carvajal, Entrevista a actor clave: Rosario Carvajal, 2016), es en realidad voluntad de la hegemonía, y el gobierno pareciera estar consciente de ello. Así lo dejó en claro el entonces Ministro de Bienes Nacionales, Víctor Osorio⁹⁸ en un discurso frente a la postulación –por parte del Consejo– de declaración de la ex Clínica Santa Lucía:

Es de opinión de esta cartera de Estado, como propietarios del inmueble, que la Declaratoria como Monumento Histórico impulsada por la Comisión Chilena de Derechos Humanos es conveniente a los intereses fiscales, en virtud de otorgarle una figura de protección de carácter oficial al inmueble, facilitando su postulación a iniciativas o proyectos de conservación (CMN, 2016).

El interés del actual gobierno en esta materia posee una magnitud tal, que incluso la misma Presidenta de la República se ha pronunciado frente a la importancia de los sitios de memoria, no así frente a otras declaraciones. Incluso organizó una exhibición “fotográfica de 19 Sitios de Memoria declarados como Monumento

Nacional en un emotivo recorrido en la Plaza de la Constitución, frente al Palacio de La Moneda” (CMN, 2016). En ese sentido, lo que esto indica es que hay una apertura actual en el imaginario, pero que ha sido facilitada sobre todo por la acción de la hegemonía, no por acción ciudadana, esto por la urgencia de reposicionar su poder frente a la comunidad subalterna. Sin embargo, al evidenciarse las fracturas del imaginario, posibilita que investigaciones como la presente puedan reconocer el fenómeno, para luego sumergirse en su estructura, encontrar sus falencias y dilucidar sus mecanismos de producción. De lo contrario, si el imaginario estuviese estable, probablemente no existiría un cuestionamiento sobre sus componentes. En consecuencia, nos encontramos en un proceso actual de modificación de sus imágenes, el que puede ser clave para efectos de contrarrestar la dominación y exclusión cultural presentada hasta el momento.

El marco normativo y teórico presente también se ha diversificado y complejizado. El Consejo de Monumentos Nacionales recopila la legislación patrimonial vigente en su libro “Ley N° 17.288 de Monumentos Nacionales y Normas Relacionadas” elaborado el año 2015. Entre las leyes que se nombran⁹⁹, el cambio más significativo que se ha realizado se observa en la Constitución, donde el año 2005 se declara que es menester del Estado “fomentar [...] la protección e incremento del patrimonio cultural de la Nación” (Gobierno de Chile, 2009, pág. 13), más no incentivar

⁹⁸ Cargo que hoy ocupa Nivia Palma, ex Secretaria Ejecutiva del Consejo de Monumentos Nacionales, quien dirigió, además, el libro de memorias citado anteriormente.

⁹⁹ El texto del Consejo de Monumentos Nacionales incorpora también incorpora la Ordenanza General de Urbanismo y Construcción, cuya modificación de 1993 da paso a las categorías patrimoniales de “Inmueble de Conservación Histórica” y “Zona de Conservación Histórica”, los que permiten la puesta en valor por medio del instrumento de Plan Regulador Comunal. La ley define “Inmueble de Conservación Histórica” como “el individualizado como tal en un Instrumento de Planificación Territorial dadas sus características arquitectónicas, históricas o de valor cultural, que no cuenta con declaratoria de Monumento Nacional” (CMN, 2015, p. 67). En tanto, el concepto de “Zona de Conservación Histórica” alude a un “sector identificado como tal en un Instrumento de Planificación Territorial, conformado por uno o más conjuntos de inmuebles de valor urbanístico o cultural cuya asociación genera condiciones que se quieren preservar y que no cuenta con declaratoria de Monumento Nacional” (CMN, 2015, p. 69). El resto de las normas no influyen en la declaratoria patrimonial, sino más bien regulan beneficios tributarios o la gestión de patrimonio mueble en distintos contextos.

la participación ciudadana en ese proceso. Asimismo, la Ley Orgánica Constitucional sobre Gobierno y Administración Regional, el año 2005 se modifica para integrar el artículo 19º, el que establece como función y atribución del Gobierno Regional: “Fomentar las expresiones culturales, cautelar el patrimonio histórico, artístico y cultural de la región, incluidos los monumentos nacionales, y velar por la protección y el desarrollo de las etnias originarias” (CMN, 2015, pág. 49). Sobre este último, la Ley Indígena de 1993 posiciona la relevancia del patrimonio de los pueblos originarios, tornando como deber: “La promoción de las expresiones artísticas y culturales y la protección del patrimonio arquitectónico, arqueológico, cultural e histórico indígena” (CMN, 2015, p. 50).

Además de esto, y la Ley de Monumentos Nacionales ya analizada, nuestro país ha integrado a la legislación un conjunto de convenciones y cartas internacionales aprobadas recientemente. Entre ellas la Convención sobre la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado, la que se realizó en 1954, pero se incorporó por Decreto Supremo el 2008 y fue publicada en el Diario Oficial el 2009. También se integró la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial del año 2003, integrada por Decreto Supremo el año 2009.

Por último, cabe destacar la forma en que el proyecto de ley del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio concibe el patrimonio:

proteger, promover y contribuir a mantener esta diversidad es “una condición esencial para un desarrollo sostenible en beneficio de las generaciones actuales y futuras”. Desde esta diversidad cultural, fundamento y testimonio de las identidades, se constituye y se reconstruye nuestra identidad nacional, como proceso dinámico y permanente” (CNCA, 2015, pág. 4 y 5).

Si el Estado no deja a que su pueblo decida, este cambio de paradigma resultaría tan solo en el maquillaje de nuevas formas de las hegemonías de mantenerse en el poder. En ese sentido, de nada sirve esta nueva forma de mirar el patrimonio si la ciudadanía todavía se mantiene al margen de las políticas que inciden en su cultura y en la preservación de su memoria.

4.3.4.2. Ideas que originaron el Teatro y el Barrio Huemul

El Barrio Huemul, junto a su teatro y todos los edificios de equipamiento que se construyeron, suele valorarse por ser el ejemplo de la gestión del Estado en términos de vivienda obrera:

El primer resultado tangible de la Ley de Habitaciones Obreras, fue la población Huemul I, concluida en 1914, financiada por la Caja de Crédito Popular [...]. Se trataba de un conjunto de seis manzanas ubicadas en un barrio industrial del sur de Santiago, junto al zanjón de La Aguada. La población se planteaba como un caso modelo que incluía un conjunto de 185 habitaciones de buenas condiciones higiénicas y tamaño razonable, además de espacios públicos y equipamientos (Pérez Oyarzun, 2016, pág. 85).

Es el modelo de “vivienda higiénica” (Pérez Oyarzun, 2016, pág. 85) todavía un ejemplar a seguir, ya que “se echaría de menos en muchas soluciones posteriores” (Pérez Oyarzún, 2016, pág. 85). Su arquitecto, Ricardo Larraín Bravo, fue un profesional connotado que trabajó para el Estado y quien concordó con la postura higienista de entonces:

Profesor en ambas universidades [Católica y de Chile], produjo una obra teórica de proporciones monumentales como La Higiene aplicada a las Construcciones. Su obra arquitectónica es vasta y se caracteriza por una particular preocupación por los problemas de la vivienda, como queda en evidencia en la población Huemul, o en las viviendas de Manuel Montt y Eliodoro Yáñez (Pérez Oyarzún, 2016, pág. 99).

Pero esta “higiene” tan celebrada, en su origen es una “corriente de pensamiento” basada en el “positivismo francés” (César & Huertas, 2015, pág. 17), adoptada por la hegemonía nacional para “levantar toda una superestructura que legitimase su relación de clase poderosa local con el núcleo dominante internacional” (César & Huertas, 2015, pág. 17). Pero por otro lado “fortalecer su propia posición de poder al operar como instrumento de dominación y medio de distinción en relación con las clases o grupos subordinados” (César & Huertas, 2015, pág. 17). Un lugar como el sitio que hoy ocupa el Barrio Huemul, en la época era una amenaza que podía desbordar-

II. CONSIDERACIONES

1. Concepto de cultura.

La cultura es expresión y testimonio indiscutible de nuestra condición humana, esto es, de nuestra capacidad creadora y transformadora, de nuestras formas de explicar y comprender el mundo, de nuestras formas de habitar, de construir sentidos de pertenencia y de trascendencia, y de la necesidad y capacidad de crear contenidos, obras, manifestaciones y prácticas con representación simbólica.



Figura 79. Arriba: Definición de cultura del proyecto de ley para el nuevo Ministerio de las Artes, las Culturas y el Patrimonio Fuente: CNCA. Abajo: Vecinos por la Defensa del Barrio Yungay. Fuente: Revista el Callejero, 2012.

se y poner en cuestión el poder de las autoridades frente a un problema social basado en “condiciones de vida tan deprimidas y miserables” (de Ramón, 2007, pág. 193). Por ello las clases marginadas “no tardaron en producir la protesta popular urbana en Santiago” (de Ramón, 2007, pág. 193), la que generó un especial miedo a los agentes del Estado por “las ideas anarquistas y socialistas” que adoptaron (de Ramón, 2007, pág. 193).

Sí, efectivamente esta medida posee un origen discriminador, pero indiscutiblemente trajo mejores condiciones de vida para la entonces periferia de Santiago, ubicada al sur de Matta. Pero esto a la orden de suprimir “el retraso social [...] argumentado a partir de la pobreza del mundo rural y de la estética indígena (vestimenta, fisiología), que se presenta como la antítesis de la civilización” (César & Huertas, 2015, pág. 21). Con las bases de esta visión, no sería extraño que el Estado de la época entonces valorase e impusiera estéticas europeas en el barrio, en desmedro de la supresión de las manifestaciones materiales de la identidad de grupos marginados. Desde una perspectiva actual, entonces, la puesta en valor del Barrio Huemul podría tener una doble lectura: primero la valoración de una política de Estado basado en una “ciencia llamada a conquistar el mundo, a dominarlo y a civilizarse mediante la imposición de valores” (César & Huertas, 2015, pág. 18), esto en pleno siglo XXI. Pero también podría significar saldar una deuda histórica y reconocer que este espacio forma parte de la ciudad, ahora que esta tiene apariencia de civilizada, de europea.

4.3.4.3. *Intentio operis: lo comunicado por el Teatro Huemul y su entorno inmediato*

Que los consejeros escogieran el Teatro Huemul como “símbolo” del barrio no es casualidad. Lo primero que llama la atención de este inmueble es su emplazamiento (Figura 80), particularmente extraordinario frente a los proyectos de vivienda actuales, por su escala, por la tipología de sus viviendas y por la presencia de un centro de equipamientos urbanos. Entonces el Barrio Huemul es un oasis que se contrapone al paisaje de la Ruta 5 sur y de la Gran Avenida José Miguel Carrera, que forma parte de un gran conjunto denominado como Barrio Matta Sur.

El Teatro, en su condición de “cosa-material obra de arte” destaca desde el primer contacto con él. Esto es

denotado arquitectónicamente por la obra de diversas maneras, en distintos niveles de profundidad y con diferentes significados. Lo primero que se puede observar es que es un edificio antiguo que no responde a los cánones arquitectónicos actuales. Ello es denotado tanto por la obra, como por su entorno por medio de sus elementos plásticos historicistas (Figura 81). Fernando Pérez Oyarzun sostiene que Ricardo Larraín Bravo se habría inspirado en el “Renacimiento Español” (Pérez Oyarzun, 2016, pág. 98) y en “variantes del neo barroco” (Pérez Oyarzun, 2016, pág. 98). A juicio de lo que las obras del Barrio Huemul proponen, parecen más bien un repertorio perteneciente al eclecticismo, puesto que no se evidencian ornamentos de una sola corriente artística, sino más bien “ideas tomadas aquí y allá de doctrinas diferentes” (Espasa Calpe, c1930, pág. 477).

En el primer contacto con la obra, la fachada es la que comunica su función primaria de teatro, lo que se encuentra escrito explícitamente en el acceso, siendo prácticamente la única manera de reconocer su marco funcional desde el exterior. El signo “huemul”, por su parte, no aparece en la fachada, sino que en la señalética de la plaza donde se emplaza. Es este signo relaciona desde una perspectiva semántica al teatro con su entorno, connotando una idea de conjunto, de forma similar a como ocurre entre La Moneda y el Barrio Cívico. Esta asociación Teatro Huemul-Barrio Huemul es denotada formalmente sobre todo por la relación que el edificio posee con la plaza; unidades indisociables en términos de emplazamiento, ya que no se entiende el teatro sin la plaza ni viceversa. Adicionalmente, este espacio asocia al Teatro con el edificio de la Caja de Ahorros, pese a estar dividida en dos por la calle Bío Bío, constituyendo un todo que es diferente al contexto edificado contiguo. De ahí que pueda identificarse este espacio como un centro de barrio.

Ahora, es reconocido el Huemul por ser un símbolo patrio que constituye el escudo nacional, por lo que vincula directamente a la obra con el Estado, incluso si no se conociera su historia. Si se considera, además, que la obra se emplaza en el antiguo límite urbano de Santiago y cómo era este contexto en la época que se construyó el edificio, el signo Huemul designa, adicionalmente, un intento por ejercer soberanía y civilizar un contexto caótico y carente de higiene. Es, desde un inicio, un signo que señala los logros del Estado en la carrera por el arcaico progreso moderno (Rabí Contreras, 2015, pág. 30).

Sobre la forma, el teatro es un elemento-masa de gran concentración topológica, ya que se lee como un volumen macizo y unitario, un paralelepípedo de base octogonal ortogonal, cuyas caras verticales rematan en una cubierta de una geometría diferente que la distingue como unidad del resto del cuerpo. Se contrapone a su contexto rompiendo la fachada continua característica del barrio, y dando pie a un espacio de mayor apertura visual, creado en conjunto al edificio de la Caja de Ahorros. Este es el contrapunto más notorio que es posible de interpretar en el primer contacto con los signos del Teatro, condición perceptual que lo destaca como hito aislado –como un menhir–, requisito implícito para ser reconocido como monumento, como se ha visto en la ley nacional.

Entonces, la relación semántica formada por el índex Huemul es generada a nivel sintáctico-formal por el signo plaza. Se interpreta de esta manera, porque los elementos-superficie de las fachadas del Teatro y la Caja se relacionan por similaridad material y compositiva de ambas fachadas, como también por su disposición, condición factible de denotar por dos “axialidades” o ejes de simetría virtuales (Norberg-Schulz, 1967, pág. 92). El sistema técnico de ambas obras visible desde el exterior, es de masa. La materia de la fachada del teatro posee una textura pétreo, compuesta materialmente de bloques de hormigón de tendel y llaga a la vista. Esta característica refuerza la percepción del teatro mencionada con anterioridad como un cuerpo aislado, monolítico y de gran peso, cualidad que aporta a entenderlo como un hito-monumento. Por lo tanto, en relación al Monasterio Benedictino y a La Moneda, el teatro responde al mismo criterio estético. Ciertamente, posee menores dimensiones que los dos edificios mencionados anteriormente, pero es eso lo que llama la atención, puesto que pareciera ser una réplica a baja escala de un edificio monumental, lo que durante el análisis descriptivo del discurso estético-semiótico se identificó como una variación que la tendencia ha sufrido a partir del último periodo de las declaratorias (1990-2016).

Sobre el control físico y el marco funcional interno del edificio, se reconoce una unidad conformada por el escenario, la zona de público en el primer piso y el palco, espacios que están conectados entre sí por medio de vínculos visuales y por el gran vacío vertical central (Figuras 82 y 83). En torno a ellos se encuentra el programa complementario, el que funciona

aisladamente y se conecta al programa principal por medio de barreras. El foyer vincula directamente con la zona de público del primer piso, tiene tres niveles y en cuyo segundo nivel se enlaza directamente con el balcón que da hacia la fachada de acceso.

En términos de los elementos plásticos, colores, texturas e iluminación, el Teatro Huemul continúa con la secuencia perceptual A-B-C identificada durante el análisis del Monasterio (Figura 84). Esto indica que, en el exterior el recorrido inicia en una situación espacial A de carácter público, desde la cual se observa el elemento-masa del teatro como un volumen aislado. El recorrido continúa en el foyer, espacio B de menor escala que la situación espacial A y de menor iluminación, para rematar en un espacio C iluminado, conformado por un sistema de esqueleto de elementos plásticos de geometría compleja y de colores predominantes rojo, blanco y dorado, muy diferentes al gris exterior. Lo que ello provoca, debido al constante contraste, es la concreción de un objeto estético de asombro, impresión positiva para el receptor, inolvidable y extraordinaria.

Finalmente, en su calidad de “teatro”, se reconocen al menos cuatro edificios que responden al mismo estilo formal y que ya fueron declarados patrimonio previamente (Figura 81): el teatro Municipal, el Cariola, el ex teatro Humoresque y el teatro Carrera. Los tres por fuera se observan como un volumen macizo; en el caso del Municipal, el Humoresque y Carrera es posible incluso observar su volumetría casi en su totalidad, no así en el Cariola por posicionarse en una manzana de fachada continua. En su interior los cuatro se componen del mismo sistema de palco, asientos en primer nivel y escenario, incluso es posible reconocer la misma combinación de colores: blanco, rojo y dorado. En consecuencia, el objeto artístico del Teatro Huemul no es poco común en el discurso estético-semiótico, sino más bien casi un estilo formal que se repite en reiteradas ocasiones, con distintos colores, texturas o escalas. No es como la Iglesia del Monasterio Benedictino que aunque reconocemos su función primaria, su aspecto formal nos descoloca, convirtiéndose en una iglesia singular en su especie. El teatro Huemul es uno más de los tantos teatros que hay en Santiago. Por lo tanto, esa apertura estética que pudo significar el Monasterio –con todos los trasfondos arbitrarios que hay detrás– el Huemul parece anunciar, en cambio, que la estética historicista y



Figura 80. Vista volumétrica del Teatro Huemul. Fuente: Google Earth 2016. Textos de elaboración propia.

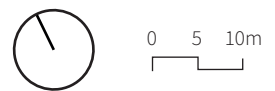




Figura 81. Arriba, análisis de la composición de las fachadas del Teatro Huelmo y la ex Caja de Ahorros. Fuente: Elaboración propia. Abajo: Otros teatros declarados en Santiago: Fuente imágenes: según numeración en páginas 92 y 93.



Figura 82. Relación sintáctica-formal de los espacios principales del Teatro Huemul. Fuente imagen: Panoramio. Textos de elaboración propia.

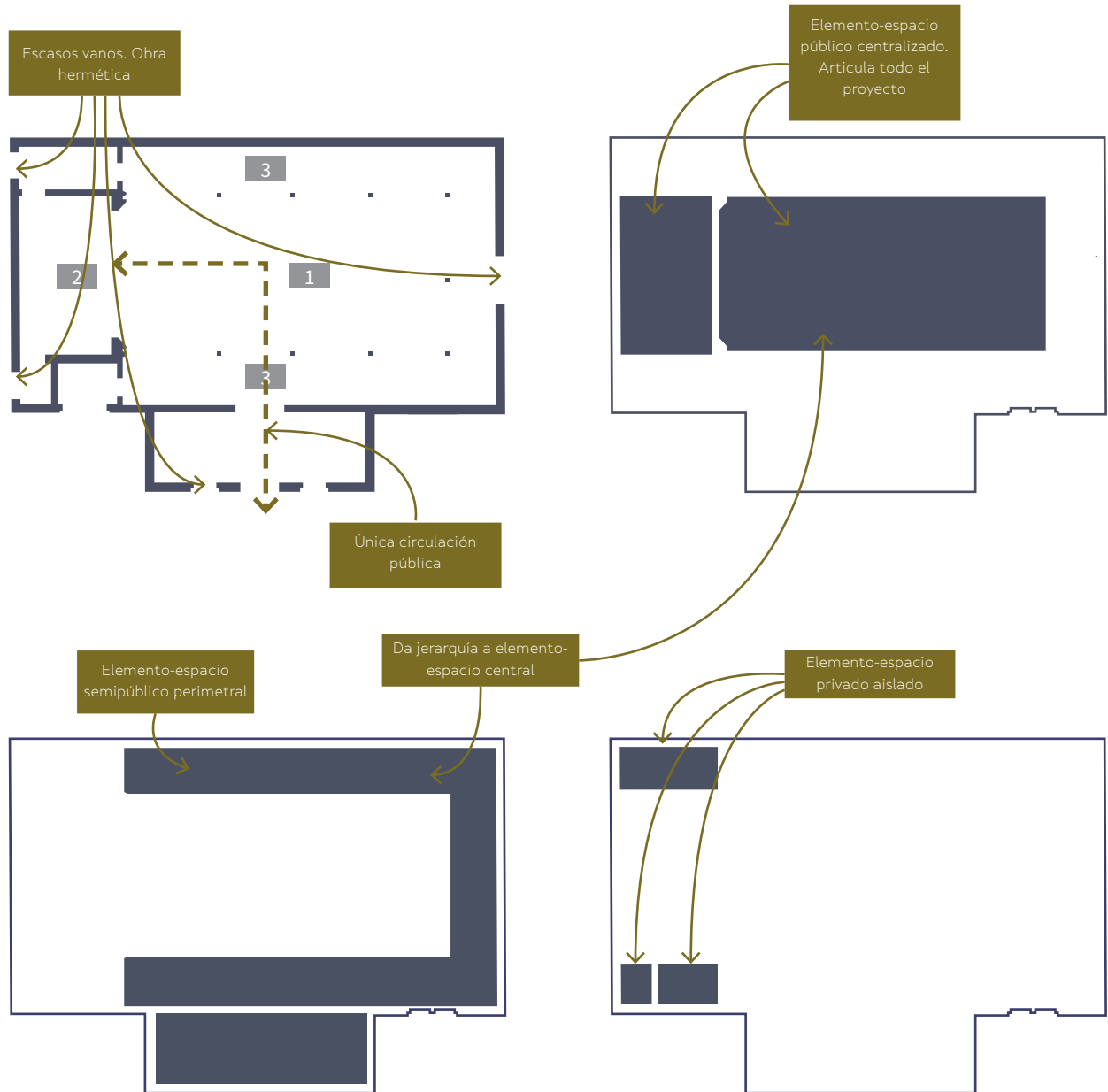


Figura 83. Comedido y Forma del Teatro Huemul. Fuente: Elaboración propia en base a planos de evacuación del Teatro Huemul.



palaciega en el discurso estético-semiótico todavía no está superada, sino que se ha consolidado en la ciudadanía, legitimándose.

4.3.4.4. Identificación de los documentos de puesta en valor del Teatro y el Barrio Huemul

Los documentos asociados a la puesta en valor y declaratoria del Teatro Huemul son muchos más que los analizados en las dos obras anteriores. Esto forma parte de un fenómeno actual en el patrimonio, donde se ha visto en el último tiempo un aumento en la complejidad de las declaratorias. La discusión de la protección de este inmueble se inicia en el acta de sesión del 27 de agosto de 2015, la que indica como participantes los siguientes consejeros:

La sesión es presidida por el Sr. Ángel Cabeza, Director de Bibliotecas, Archivos y Museos y Vicepresidente Ejecutivo del CMN. Además, contó con la participación de la Sra. Ana Paz Cárdenas Hernández, Secretaria del CMN.

Participaron los siguientes consejeros: Sras. Emma De Ramón Acevedo, Subdirectora Nacional de Archivos y Conservadora del Archivo Nacional; Isabel Alvarado Perales, Directora (S) del Museo Histórico Nacional; María Loreto Torres Alcoholado, consejera representante del Ministerio de Vivienda y Urbanismo; Mireya Danilo Brzovic, consejera experta en conservación y restauración; Arlette Levy Arensburg, consejera representante del Servicio Nacional de Turismo; Ximena Silva Abranetto, consejera representante del Consejo de Defensa del Estado; y los Sres. Gastón Fernández Montero, consejero representante de la Sociedad Chilena de Historia y Geografía; Enrique Vial Briceño, representante del Colegio de Arquitectos; Roberto Farriol Gispert, Director del Museo Nacional de Bellas Artes; Luis Cornejo Bustamante, representante de la Sociedad Chilena de Arqueología; Fidel Angulo Mansilla, consejero representante del Ministerio del Interior; Jorge Morales Fernández, representante del Ministerio de Defensa Nacional; Claudio Gómez Papic, Director del Museo Nacional de Historia Natural y Alberto Anguita Medel, Jefe del Departamento de Patrimonio Arquitectónico de la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas (CMN, 27 de agosto de 2015, pág. 5).

Como se observa, a diferencia de los documentos anteriores, las actas de sesión actuales son mucho más detalladas y evidencian el cargo del consejero, siendo mucho más transparente en enunciar el contexto de la acción comunicativa. En la segunda acta de sesión, donde se cierra la discusión sobre la protección del Teatro Huemul con fecha 9 de septiembre de 2015, se estima la participación de los siguientes consejeros:

La sesión es presidida por el Sr. Ángel Cabeza Monteiro, Director de Bibliotecas, Archivos y Museos y Vicepresidente Ejecutivo del CMN. Además, contó con la participación de la Sra. Ana Paz Cárdenas Hernández, Secretaria del CMN.

Participaron los siguientes consejeros: Sras. Emma De Ramón Acevedo, Subdirectora Nacional de Archivos y Conservadora del Archivo Nacional; María Loreto Torres Alcoholado, consejera representante del Ministerio de Vivienda y Urbanismo; Mireya Danilo Brzovic, consejera experta en conservación y restauración; Arlette Levy Arensburg, consejera representante del Servicio Nacional de Turismo; María Paz Valenzuela Blossin, representante del Instituto de Historia y Patrimonio de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile; y los Sres. Jorge Morales Fernández, representante del Ministerio de Defensa Nacional; Claudio Gómez Papic, Director del Museo Nacional de Historia Natural; y Santiago Marín Arrieta, consejero representante del Instituto de Conmemoración Histórica (CMN, 9 de septiembre de 2015, pág. 5).

La tramitación de los acuerdos de esta declaratoria fue iniciada por el oficio ordinario del Consejo de Monumentos Nacionales N° 003485/15, enviado por Ángel Cabeza Monteiro a la Ministra de Educación Adriana del Piano Puelma el día 12 de noviembre de 2015. Junto a él se adjuntaron los extractos de las actas de sesión el expediente de declaratoria y los planos que definen los límites. El decreto de protección ya ha sido identificado previamente con número 26 del 26 de febrero de 2016 y está firmado por la Ministra de Educación “por orden de la Presidenta de la República” (Ministerio de Educación, 2016, pág. 6) y por Vivien Villagrán Acuña, Subsecretaria de Educación subrogante.

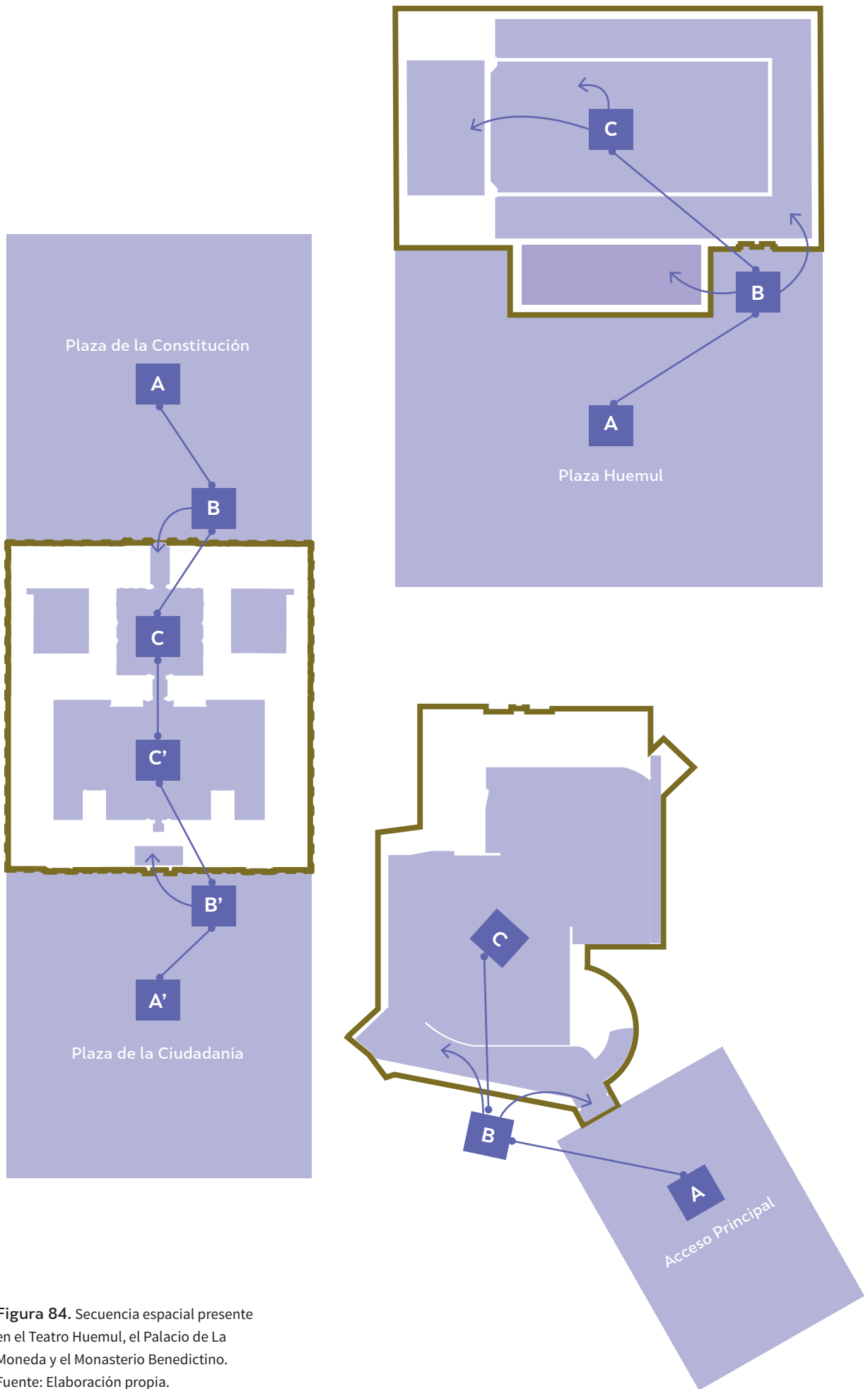


Figura 84. Secuencia espacial presente en el Teatro Huemul, el Palacio de La Moneda y el Monasterio Benedictino. Fuente: Elaboración propia.

Además de estos documentos, la declaratoria cuenta con cartas de respaldo de Pablo Zalaquett S., entonces alcalde de Santiago, enviada el día 26 de enero de 2011; Patricio Hevia Rivas, Jefe de Unidad de Patrimonio Cultural de Salud del Ministerio de Salud, con envío el 14 de septiembre de 2010; Rosario Carvajal, quien ya se ha identificado en el análisis del contexto de esta acción comunicativa como la Presidenta de la Asociación Chilena de Barrios y Zonas Patrimoniales, su carta fue enviada el 14 de septiembre de 2010; José Osorio, representante de Vecinos por la Defensa de Barrio Yungay, con fecha 15 de septiembre de 2010; Ezio Mosciatti, entonces Presidente del Comité de Patrimonio del Colegio de Arquitectos de Chile, su carta tiene data del 14 de septiembre de 2010; Felipe Harboe Bascuñán, diputado de Santiago, su carta es del 27 de septiembre de 2009; Ismael Calderón Larach, identificado con el cargo de concejal de Santiago, epístola del 3 de agosto de 2010; Claudia Pascual, concejala de Santiago, su carta es del 3 de agosto de 2010; Loreto Schnake Neale, concejala de Santiago, carta de agosto de 2010; carta de Carolina Lavín A., concejala de Santiago con fecha agosto de 2010; y carta de las Juntas de Vecinos N° 7 de Franklin y N°6 de Almirante Blanco Encalada. Por último, el expediente de declaración fue formulado por el Comité por la Defensa del Barrio Matta Sur y fue ingresado al Consejo de Monumentos Nacionales el 15 de septiembre de 2010.

4.3.4.5. *Intentio auctoris*: lo comunicado por los documentos de discusión y puesta en valor del Teatro Huemul

En el primer acta de sesión, la discusión en torno a la declaratoria del Teatro Huemul se desarrolla desde la página 25 hasta la 29. Esta sección del documento forma parte del trabajo realizado por la Comisión de arquitectura y patrimonio urbano del Consejo de Monumentos Nacionales y se desarrolla hasta la página 43. Las páginas donde se concentra la puesta en valor constan de 61 párrafos, los que para efectos del análisis fueron divididos según si mencionan a todo el Barrio Huemul o se habla en específico del Teatro. En el primer caso se identifican la mayor parte de los párrafos, en el segundo, la discusión se desarrolla en los párrafos 12, 23, 27, 28, 55 y 58.

No se indica si el texto referido al Barrio Huemul en el acta de sesión forma parte del expediente de declaración formulado por el Comité por la Defensa del Ba-

rio Matta Sur. No obstante, aunque en el documento no se defina un emisor de los argumentos que sostienen la puesta en valor, sino que se hable solamente de un trabajo realizado por la Comisión, ya el hecho de evidenciarlos resulta un avance importante en los documentos de registro de la discusión en torno a los valores de los monumentos, esto considerando la ausencia de argumentos en el caso del Monasterio, mutando a la transparencia plena de la información.

En el acta de sesión, a partir del párrafo 5 de la página 25 se inicia la exposición de los valores del inmueble, indicando su origen y desarrollo histórico hasta el párrafo 18. Esta sección del documento se remite únicamente a mencionar los aportes del Estado en el barrio, los arquitectos de renombre que proyectaron las obras y la evolución arquitectónica-urbana del lugar, sin mencionar en ello a los vecinos del sector. Así, por ejemplo, al inicio el barrio se contextualiza a partir de otras iniciativas de “instituciones de beneficencia privadas” las que “emprendieron acciones a comienzos de siglo XX” para “disminuir el déficit habitacional” (CMN, 27 de agosto de 2015, pág. 25). Esto sucede continuamente, donde desde la perspectiva pragmática, al asociar los verbos con los sujetos que realizan las acciones, los vecinos no aparecen, omitiendo su aporte al barrio e indicando constantemente que su valor radica en ser el esfuerzo del Estado o de las autoridades arquitectónicas, cuando se sabe que la conservación de esos espacios se debe gran parte al cuidado que los vecinos han tenido con su entorno.

Llama la atención, además, que se vea como un aspecto positivo las ideas higienistas de Ricardo Larraín Bravo al momento de proyectar el barrio y cómo esto no significa una mejoría para la ciudadanía, sino que para el proyecto: “aplican conceptos de higienismo, para mejorar la calidad tanto de la vivienda como de los espacios urbanos” (CMN, 27 de agosto de 2015, pág. 26). Es probable que la Comisión no sepa –o no lo crea de esa manera– que el higienismo, aunque mejoró la salud de una población que vivió en la miseria, significó desvalorar la anterior forma de vida de una comunidad pobre y la imposición de otras formas de habitar el territorio, lo que podría considerarse como un proceso de blanqueamiento de los espacios urbanos. En ese sentido, el objeto artístico del Barrio Huemul, en su origen poco y nada podría representar a los vecinos, sino

que solamente a las hazañas del Estado. Es la perdurabilidad en el sector, el arraigo y la apropiación con el barrio lo que hace que este tenga sentido para su comunidad. De alguna forma, el barrio Huemul es parte de un imaginario radical de los vecinos que les hace sentido en relación a su propio magma de significaciones que constituyen su identidad; es el escenario de sus vidas.

Luego, desde el párrafo 18 se da cuenta explícitamente de los valores de la obra. Nombrados como “valores históricos” (CMN, 27 de agosto de 2015, pág. 27), nuevamente se omite a la comunidad y solo se mencionan los esfuerzos del Estado. Esto se evidencia desde el punto de vista sintáctico donde los sujetos son habitualmente el barrio o el Estado: “El Barrio Huemul I”, “Huemul I”, “Los conjuntos Huemul II y Huemul III”, “el Estado”. A estos, los valores se refieren solamente atributos alusivos al objeto artístico de la obra y las peripecias legales o económicas del gobierno: “fue concebida como una población “modelo” planificada”, “es representativa del primer esfuerzo estatal por lograr una solución de carácter comunitario con beneficios sociales”, “constituyen una de las primeras experiencias del urbanismo y arquitectura moderna en Chile”, “cómo el Estado se hizo cargo de la demanda de vivienda obrera durante el siglo XX” (CMN, 27 de agosto de 2015, pág. 27). En este caso habría sido coherente haber mencionado la evolución de este proyecto en función de los requerimientos de los vecinos o cómo estos se han organizado para mantener la calidad de los espacios, entendiendo que estos esfuerzos también constituyen un valor histórico.

Probablemente el problema de ello radique en la idea de “valor social”, donde cabe todo aquello que tiene que ver con la comunidad ligada a la materia que quiere declararse patrimonio. Como perspectiva personal, esta clasificación a ratos puede ser un tanto despectiva, ya que desclasifica la incidencia de la comunidad en la obra en los otros valores, remitiéndola muchas veces a si dicho inmueble posee interés para la comunidad. En el caso de la declaratoria del Barrio Huemul esto ni siquiera se discutió, lo que da entender que el discurso de Ángel Cabeza sobre la relevancia del patrimonio de “barrio” es más bien una idea actual posterior a la declaratoria, y que este tipo de patrimonio podría estar siendo utilizado solo como propaganda política.

Lo anterior se reitera con la declaratoria del Teatro Huemul. En primera instancia, los párrafos de la exposición de la Comisión de arquitectura y patrimonio urbano que exhiben los valores de la obra son sumamente breves y ni siquiera tratan a la obra de forma directa. Por ejemplo, el párrafo 12 se menciona la construcción del teatro como parte de la “Sección de Beneficencia Pública” (CMN, 27 de agosto de 2015, pág. 27), lo que, según se explica, vino a completar el conjunto del barrio (pág. 27). Luego, en los párrafos 29 y 28 se indican como “atributos que se reconocen” (CMN, 27 de agosto de 2015, pág. 28) la “plaza, espacio central del conjunto” junto a los “edificios de equipamiento y su ubicación central, alrededor de la plaza” (CMN, 27 de agosto de 2015, pág. 28). Esta sucinta explicación luego deriva en que: “La Comisión propone además proteger como MH el Teatro Huemul, en su condición de inmueble más representativo de Huemul I, que da cuenta de la intención del Estado en la época de dotar equipamiento a las poblaciones de obreros” (CMN, 27 de agosto de 2015, pág. 29).

El oficio emitido por Ángel Cabeza y que solicita a la Ministra de Educación la declaración legal del inmueble, copia textual los párrafos anteriormente citados. Lo mismo el decreto que finalmente promulga como Monumento Histórico Nacional al Teatro. Por lo tanto, no se evidencia en ningún documento oficial del Consejo de Monumentos Nacionales una alusión al valor social de la obra.

La carta de solicitud de Zona Típica de Pablo Zalaquett también omite el valor del Barrio para la comunidad, aferrándose únicamente a los atributos del objeto artístico: “conservar y proteger la homogeneidad morfológica y singulares características arquitectónicas representativas de una evolución histórica urbana de la ciudad de Santiago” (Zalaquett, 26 de enero de 2011, pág. 1). Algunas autoridades también apoyan de forma genérica. Esto es de esperarse de cargos políticos que busquen la posibilidad de ganar votos por medio del apoyo a ciertas iniciativas y aunque esto no quede explícito en ningún documento, podría deducirse de la carta de Felipe Harboe, donde indica: “Sin duda su declaración permitirá iniciar un proceso de recuperación de este histórico sector de la comuna de Santiago y significará un reconocimiento, por ello, todo mi respaldo a la iniciativa” (Harboe Bascuñán, 27 de agosto de 2009, pág. 1). De todas las epístolas de apoyo, esta es la más breve.

Esta perspectiva no es compartida por Patricio Hevia Rivas, quien en su carta destaca al final que declarar el Barrio Huemul permitirá dejar “a las futuras generaciones la imagen de un Santiago amable, con vecinos interesados en la riqueza social de la vida comunitaria y en mantener vivo su patrimonio” (Hevia Rivas, 14 de septiembre de 2010, pág. 1). Para hacer estas afirmaciones, Patricio Hevia se basa en su experiencia personal con el barrio: “Conozco parte del desarrollo de este barrio, trabajé en el sector” (Hevia Rivas, 14 de septiembre de 2010, pág. 1). También se afirma en su relación con la comunidad, con cuya postura concuerda: “he tenido la oportunidad de conversar con vecinos e integrantes de la agrupación Barrio Matta Sur, con quiénes hemos compartido opiniones respecto de la importancia de rescatar lo nuestro” (Hevia Rivas, 14 de septiembre de 2010, pág. 1). En el mismo tono se encuentra la carta de Ezio Mosciatti quien apoya la solicitud debido a que concuerda con los vecinos, con quienes ha conversado “respecto de la importancia de conservar y rescatar lo nuestro” (Mosciatti, 14 de septiembre de 2010, pág. 1). También porque considera que la protección del barrio “permitirá a sus vecinos rescatar y mantener viva su memoria” (Mosciatti, 14 de septiembre de 2010, pág. 1) y porque reconoce las “características muy particulares que lo hacen único y singular” al barrio (Mosciatti, 14 de septiembre de 2010, pág. 1), siendo estas sus “fachadas continuas [las que] dan cuenta de un tipo de arquitectura de carácter solidario que cohabita en perfecta armonía con un barrio amable” (Mosciatti, 14 de septiembre de 2010, pág. 1).

La carta de Rosario Carvajal¹⁰⁰ primero apunta a los aportes de su organización en la materia, lo que evidencia la necesidad de posicionarse como hegemónica: “hemos ayudado a visibilizar la lucha de vecinos y vecinas que han enfrentado al gran capital inmobiliario culpable del deterioro de nuestro patrimonio [...] que conforman nuestra identidad cultural” (Carvajal, 14 de septiembre de 2010, pág. 1). Esto también indica que como vecina del Barrio Yungay, Rosario Carvajal empatiza con la causa, a la vez que la torna un lema político que permite levantar su asociación en función de sus intereses con su barrio. Por ello continúa hablando de los perjuicios del desarrollo inmobiliario: “Esta iniciativa [...] expresa la urgente y necesaria protección de un sector de la ciudad que tiene importantes valores históricos,

arquitectónicos, urbanos, paisajísticos, históricos y culturales que expresan un rico “patrimonio de los trabajadores” (Carvajal, 14 de septiembre de 2010, pág. 1). Estos valores los agrupa en torno al objeto artístico del barrio: “ha evolucionado de lo rural a lo urbano, manteniendo fachadas continuas con cites y pasajes, siendo uno de los barrios más homogéneos de Santiago, con calles adoquinadas de un alto nivel urbano” (Carvajal, 14 de septiembre de 2010, pág. 1). A raíz de la conversación con Rosario Carvajal, lo anterior podría entenderse como estratégico, debido a su particular visión sobre la noción hegemónica del patrimonio en el Consejo de Monumentos Nacionales. Quizás por este motivo luego cierra su carta mencionando como valor que el barrio “alberga a artistas, creadores, trabajadores, centros sociales, pequeño comercio y vecinos residentes, que dan forma a un heterogéneo circuito de barrio, un rico patrimonio cultural, con una muy buena calidad de vida” (Carvajal, 14 de septiembre de 2010, pág. 1), siendo esto último lo que en realidad se busca rescatar al declarar Zona Típica el barrio.

Los concejales de Santiago que también brindaron su apoyo mediante cartas apuntan a lo mismo. Ismael Calderón afirma que la declaración “será de mucha utilidad para los vecinos que conforman ese sector de la comuna de Santiago” (Calderón Larach, 3 de agosto de 2010, pág. 1) y que su solicitud nace de “la conservación del estilo y calidad de vida, de los habitantes de ese sector de Santiago, que hoy disfrutan y quieren mantener en el futuro” (Calderón Larach, 3 de agosto de 2010, pág. 1). Claudia Pascual Grau¹⁰¹, quien concuerda con lo anterior, agrega que es imperante proteger no solamente “inmuebles monumentales, sino también las formas de vivir y ocupar el espacio urbano de sectores sociales pobres y su lucha por mejorar sus condiciones de vida como un aporte a la ciudad y a la historia de nuestro país” (Pascual Grau, 3 de agosto de 2010, pág. 1). Loreto Schnake, por su parte, estima la relevancia de esto en función de que la “iniciativa refleja un sentido anhelo de la comunidad residente en ese barrio y viene a responder a la creciente preocupación de los santiaguinos y santiaguinas por la preservación de nuestras señas de identidad” (Schnake Neale, agosto de 2010, pág. 1). Los vecinos, por su parte, afirman que proteger los elementos arquitectónicos del barrio son “esenciales para que las formas de vida que aquí se cobijan sigan

existiendo” (Cortés J. , pág. 1). Estas cartas indican, entonces, el emergente posicionamiento del valor social en el discurso histórico-político del imaginario social del patrimonio de Santiago.

El expediente de solicitud de declaración del Barrio Huemul consta de 16 páginas y toca los temas abordados tanto por las cartas como por el Consejo de Monumentos Nacionales. Para el Comité por la Defensa del Barrio Matta Sur, este lugar se destaca porque “es sin duda un lugar especial en el Santiago actual” (Comité por la Defensa del Barrio Matta Sur, 2010, pág. 1). La organización, para ello, construye sus argumentos, desde la perspectiva sintáctica, en base a sujetos múltiples: “barrio Matta Sur”, “calles”, “casas”, “construcciones”, “edificios”, “espacio público”, “vida de barrio”, “hombre”, “ciudad”, “espacio de vecinos”, “metrópoli”, “conjunto”, signos que desde su semántica anuncian que la valoración es tanto del espacio edificado como de la relación de la comunidad con él. Entre ellos, el Comité destaca que:

cuando estamos en presencia de un espacio físico construido a escala humana, a escala del peatón, donde existe un dialogo (sic) sensorial del ciudadano con su entorno y sus pares, en definitiva donde se produce un encuentro permanente del hombre con su ciudad, entonces, estamos en presencia de un hecho que debemos proteger, difundir y poner en valor (Comité por la Defensa del Barrio Matta Sur, 2010, pág. 2).

Pero entienden que en su origen histórico, este espacio no tenía esa vocación y que para las autoridades era más bien un “pestilente arrabal” (Comité por la Defensa del Barrio Matta Sur, 2010, pág. 6), un lugar de cultivo de una “incipiente marginalidad industrial” (pág. 6) amenazadora y “peligrosa para una elite conservadora que ha impuesto su poder, de forma violenta y represiva, sin solucionar las problemáticas que trae este nuevo modelo” (pág. 6). El Barrio Matta Sur siempre ha sido la última frontera de Santiago, donde indígenas, pobres y marginados han residido, los que continuamente se han visto desplazados por los intereses económicos en el territorio, incluso hasta hoy, con la problemática inmobiliaria. Para el Consejo de Monumentos Nacionales, en pleno 2015, eso no pareció tan relevante al momento de discutir la declaratoria. Tampoco pareció ser de su interés los valores que los vecinos consideran de su terri-

torio, sino que basaron la puesta en valor a partir de su criterio. Desfavorablemente, este pareció ser el panorama más beneficioso para la declaratoria, entendiendo que la solicitud fue ingresada el 2010, durante la presidencia de Sebastián Piñera, y no tuvo respuesta hasta el segundo gobierno de Michelle Bachelet, el que aparentemente se caracteriza por tener mayor apertura a este tipo de patrimonio, según relataba Carolina Videla también ocurrió al momento de la declaratoria del conjunto Empart de Ñuñoa, debido a la decisión del entonces Secretario Ejecutivo, Emilio de la Cerda, de no seguir declarando zonas típicas.

La segunda acta de sesión del 9 de septiembre de 2015 finalmente trata la imposición del Teatro Huemul como Monumento Histórico Inmueble, cuya solicitud, al nacer desde el Consejo, no necesitó seguir los canales habituales para su declaración, por lo que su tramitación fue más expedita.

La sección del documento donde se discute la puesta en valor también corresponde a la Comisión de arquitectura y patrimonio urbano, la que se desarrolla desde la página 19 a la 37; el Teatro Huemul es tratado en las páginas 23, 24 y 25. Para la Comisión, el inmueble se destaca por ser obra del “arquitecto Ricardo Larraín Bravo” (CMN, 9 de septiembre de 2015, pág. 23) y por ser “el inmueble más representativo del lugar” (CMN, 9 de septiembre de 2015, pág. 23). Es cierto que el Teatro Huemul se destaca de su entorno, debido a su particular elemento-masa, que se posiciona como un elemento aislado y de geometría de “T” en planta, el que contrasta de los inmuebles de vivienda, tanto de un piso de fachada continua, como de los bloques. Pero ha quedado demostrado en el análisis del *intentio operis* que la obra comunica ser parte de un conjunto conformado además por la plaza, la que funciona como atrio del edificio, como también con el inmueble correspondiente a la ex Caja de Ahorros, los que además de compartir aspectos formales, están posicionados bajo un eje de simetría marcado por el bandejón de la calle Bío-bío; las especies vegetales, además, ayudan a asociar visualmente ambos lados de la plaza donde se emplazan ambos edificios.

¹⁰⁰ La carta de José Osorio repite textualmente la carta de Rosario Carvajal, variando solo en los primeros párrafos y en el cierre.

¹⁰¹ Actualmente ella es Ministra de la Mujer y la Equidad de Género.

arquitectura de "masa", propio de los requerimientos estructurales y constructivos antisísmicos de Chile.

En 1945 se construyó en la manzana contigua al oriente la Población Huemul III, de idénticas características que la Población Huemul II, pero en la mitad de una manzana con un total de 81 viviendas y 9 locales comerciales, en una superficie de 3290 m².

Antes, en 1938, la Sociedad Constructora de Establecimientos Educativos construyó en un predio aledaño a las poblaciones la Escuela Hermanos Matte, una de las primeras obras de esta institución y de la primera etapa de aplicación de la arquitectura moderna en Chile. Su ubicación dota al sector de importante infraestructura educacional.

Los valores que se reconocen en el barrio, que configuran su carácter ambiental y propio, son los siguientes:

Valores históricos

Vecinos son solo receptores de la obra. No se reconoce su visión ni sus intervenciones

El Estado y los arquitectos son los protagonistas de los valores históricos

- El Barrio Huemul I fue concebida como una población "modelo" planificada, que se construyó mientras estuvo vigente la Ley 1838 sobre Habitación Obrera -entre 1906 y 1925- cuyo objetivo fue mejorar y normalizar las construcciones de las viviendas y calidad de vida de quienes las habitaban.
- Huemul I es representativa del primer esfuerzo estatal por lograr una solución de carácter comunitario con beneficios sociales; el primer intento de que la arquitectura y el urbanismo estuvieran al servicio de un fin colectivo. Se anticipó a lo que posteriormente se conocerá como "Unidad Vecinal".
- Los conjuntos Huemul II y Huemul III constituyen unas de las primeras experiencias del urbanismo y arquitectura moderna en Chile, y junto a Huemul I dan cuenta de la continuidad histórica respecto a cómo el Estado se hizo cargo de la demanda de vivienda obrera durante el siglo XX.

Valores Arquitectónicos y Urbanos:

- Huemul I fue proyectada por el arquitecto Ricardo Larraín Bravo, quien propone una "Población Modelo", organizada bajo la visión comunitaria e higienista de la época, en un sector en el que predominaban los conventillos, donde habitaban los trabajadores de las fábricas vecinas en condiciones insalubres.
- La tipologías de viviendas y los equipamientos asociados, hicieron de esta población un verdadero modelo de vivienda social en Chile, alejada del centro de la capital en la primera mitad del s. XX.
- Huemul II y Huemul III si bien poseen una tipología arquitectónica de carácter moderno, dialogan con la arquitectura preexistente, haciéndose parte del conjunto general.

No se consideran los cimientos discriminadores del higienismo en la puesta en valor

Figura 85. Páginas 27 y 28 del primer acta de sesión donde se discute la puesta en valor del Barrio Huemul. Fuente: CMN.

interior de la manzana, y uno abierto que permite acceso al interior de ella) y la otra de bloques aislados que conforman espacios intermedios. La disposición de los bloques define claramente un "exterior" y un "interior" pensado como áreas de esparcimiento;

Que, lo simple del diseño, desprovisto de todo elemento ornamental, da cuenta de la clara influencia modernista de la época. El dominio del lleno sobre el vano le confiere un carácter de arquitectura de "masa", propio de los requerimientos estructurales y constructivos antisísmicos de Chile.

Que, en 1945 se construyó en la manzana contigua al oriente la Población Huemul III, de idénticas características que la Población Huemul II, pero en la mitad de una manzana con un total de 81 viviendas y 9 locales comerciales, en una superficie de 3290 m².

Textual del acta de sesión de puesta en valor del Barrio Huemul

Que los valores que se reconocen en el Barrio Huemul, que configuran su carácter ambiental y propio, son los siguientes:

A) Valores Históricos: La Población Huemul I, fue concebida como una población "modelo" planificada, que se construyó mientras estuvo vigente la Ley N° 1.838 sobre Habitación Obrera -entre 1906 y 1925- cuyo objetivo fue mejorar y normalizar las construcciones de las viviendas y calidad de vida de quienes las habitaban.

Huemul I es representativa del primer esfuerzo estatal por lograr una solución de carácter comunitario con beneficios sociales; el primer intento de que la arquitectura y el urbanismo estuvieran al servicio de un fin colectivo. Se anticipó a lo que posteriormente se conocerá como "Unidad Vecinal".

Los conjuntos Huemul II y Huemul III constituyen una de las primeras experiencias del urbanismo y arquitectura moderna en Chile, y junto a Huemul I dan cuenta de la continuidad histórica respecto a cómo el Estado se hizo cargo de la demanda de vivienda obrera durante el siglo XX.

B) Valores Arquitectónicos y Urbanos: La Población Huemul I fue proyectada por el arquitecto Ricardo Larrain Bravo, quien propone una "Población Modelo", organizada bajo la visión comunitaria e higienista de la época, en un sector en el que predominaban los conventillos, donde habitaban los trabajadores de las fábricas vecinas en condiciones insalubres.

Las tipologías de viviendas y los equipamientos asociados, hicieron de esta población un verdadero modelo de vivienda social en Chile, alejada del centro de la capital en la primera mitad del s. XX.

Las poblaciones Huemul II y Huemul III si bien poseen una tipología arquitectónica de carácter moderno, dialogan con la arquitectura preexistente, haciéndose parte del conjunto general.

Que, los atributos que se reconocen son los siguientes:

Para la Población Huemul I:

1. La configuración urbana, 6 manzanas rectangulares orientación Norte – Sur.
2. Su plaza, espacio central del conjunto.
3. Los edificios de equipamiento y su ubicación central, alrededor de la plaza.

Figura 86. Extracto del decreto de protección del Barrio Huemul. Fuente: Ministerio de Educación, CMN.



829

CONSEJO DE MONUMENTOS NACIONALES
RECIBIDO
28 ENE 2011
Ingreso N° 000789

ORD. N° 211

ANT.:

MAT.: PROPUESTA DE ZONA TÍPICA O PINTORESCA "BARRIO HUEMUL Y ENTORNO".

SANTIAGO, 26 ENE 2011

IDDOC N° 2157481

DE : SR. PABLO ZALAUQUETT S.
ALCALDE DE SANTIAGO

A : SRA. YOLANDA VALENZUELA M.
SECRETARIA EJECUTIVA (S)
CONSEJO DE MONUMENTOS NACIONALES

Argumento basado en valores históricos y arquitectónicos. Visión hegemónica tradicional.

1. Debido a una solicitud emanada de la comunidad de la agrupación Vecinal N°10, respecto a solicitar al Consejo de Monumentos Nacionales la declaratoria de Monumentos Nacionales en la categoría de Zona Típica o pintoresca, el área donde está ubicada la Población Huemul I, la Iglesia Santa Lucrecia, la Población Huemul II, la Población Huemul III, el Cine Prat, la Escuela Hermanos Matte, la Plaza Hermanos Matte y la Ex - Refinería de Azúcar, es que el Departamento de Urbanismo de la Dirección de Obras Municipales de la Ilustre Municipalidad de Santiago elaboró la siguiente Propuesta de Zona Típica o Pintoresca "Barrio Huemul y Entorno". Tal como lo establece la Ley N° 17.288 de Monumentos Nacionales, como instrumento de planificación urbana para conservar y proteger la homogeneidad morfológica y singulares características arquitectónicas representativas de una evolución histórico urbana de la ciudad de Santiago.
2. El documento señalado contiene la justificación por su gran aporte al patrimonio arquitectónico e histórico, no sólo a la comuna si no a la ciudad de Santiago, ya que por ejemplo la Población Huemul I, inaugurada en 1906, es considerada una de las primeras población obrera construidas en Santiago. Esta área se encuentra ubicada al sur de la Alameda Libertador Bernardo O'Higgins, justo antes de la línea del Ferrocarril, que fue levantada hace un tiempo y justo antes del Zanjón de la Aguada. En este sector de Santiago se asentó la población proveniente principalmente de la migración del campo y del cierre de las oficinas Salitreras del Norte, por que el costo del suelo era el más reducido. Además tenía una directa relación tanto con la Fabrica de Cartuchos, posteriormente conocida como Famae, como con el Matadero Municipal, por necesitar una gran numero de mano de obra, al igual que otras fabricas e industrias instaladas en el límite de la ciudad, en ese entonces.
3. El Expediente de Propuesta de Zona Típica o Pintoresca tiene incluido historia del área, planimetrías con el límite propuesto y fichaje de las propiedades incluidas en su interior.
4. Actualmente solamente se encuentran con protección las seis manzanas que componen la Población Huemul I, como Zona de Conservación Histórica E1 "Población Huemul", con solamente condicionantes de subdivisión, tipo de agrupamiento, altura y distanciamiento para la edificación aislada. Además de un edificio en el predio de la Ex - Refinería de Azúcar y la Iglesia Santa Lucrecia como Inmuebles de Conservación Histórica.

Figura 87. Carta de Pablo Zalaquett, entonces alcalde de Santiago, en apoyo a la declaratoria del Barrio Huemul. Fuente: CMN.



I. MUNICIPALIDAD DE SANTIAGO

Santiago, 03 de agosto de 2010.

Señores
Consejo Nacional de Monumentos
Presente

Por medio de la presente, vengo a patrocinar la solicitud realizada por vecinos de Santiago para declarar zona típica de la comuna de Santiago, el Barrio Matta Sur.

Como vecina y Concejala de Santiago, me parece importante reconocer y destacar el valor que tienen los barrios, como **forma de construir lazos sociales, como generadores de identidad, especialmente aquellos lugares que forman parte de nuestra historia urbana, política y social**, como lo es el Barrio Matta Sur. De ahí la importancia que tienen para el **rescate, fortalecimiento y desarrollo barrial, este tipo de declaratorias de zona típica**. Además, cabe destacar **que en el rescate patrimonial urbano no solo se contemplan inmuebles monumentales, sino también las formas de vivir y ocupar el espacio urbano de sectores sociales pobres y su lucha por mejorar sus condiciones de vida como un aporte a la ciudad y a la historia de nuestro país.**

Con los vecinos del sector, sabemos que el Barrio Matta Sur cuenta con las características para ser declarado zona típica, por lo cual me permito sugerir que el Consejo Nacional de Monumentos manifieste su aprobación de la mencionada declaratoria.

Pienso que **de esta forma estamos contribuyendo a la protección de la ciudad de Santiago del desarraigo social, histórico y cultural, producido por el abandono de nuestros barrios a expensas del mercado.**

Esperando que este patrocinio contribuya a los fines requeridos, me despido atentamente,

Argumento basado en valores sociales y políticos. Visión emergente actual


Claudia Pascual G.
Concejala por Santiago
CONCEJALA

I. Municipalidad de Santiago - Pza de Armas s/n - 713.66.11
cpascual@munistgo.cl

Figura 88. Carta de Claudia Pascual, entonces concejala por Santiago, en apoyo a la declaratoria del Barrio Huemul. Fuente: CMN.

- El Teatro Huemul **es el equipamiento más relevante** del conjunto Huemul I, **símbolo de la preocupación del Estado de la época de elevar la calidad de vida de las familias obreras**, entregando servicios como complemento a la vivienda.
- El edificio se reconoce como un **inmueble emblemático del lugar por su emplazamiento, escala y conformación de las áreas verdes.**
- Es **obra de uno de los arquitectos más reconocidos de Chile en el siglo XX**, Ricardo Larrain Bravo, que construyó –entre otros proyectos- la Basílica de Los Sacramentinos y el Palacio Iñiguez, **siendo este teatro una de sus obras más reconocidas.**
- En términos arquitectónicos, es un **edificio de una alta calidad espacial y constructiva**, y en términos formales **busca la simetría en sus fachadas y la austeridad en sus formas y volúmenes.**
- Interiormente, **se lee como un edificio compacto, con un gran espacio central en tres pisos sobre el cual se apoyan las galerías del segundo y tercer piso, abalconándose las circulaciones y espacios superiores.**

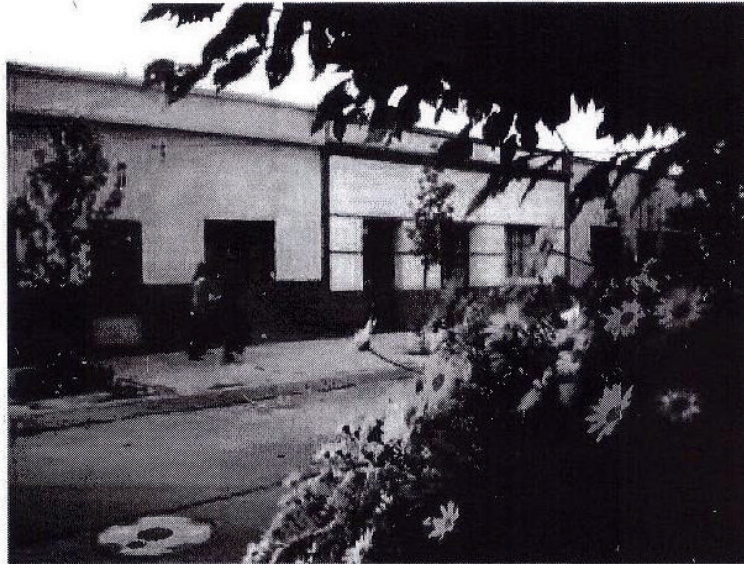
Los atributos que se definen son:

- Su **emplazamiento** dentro del conjunto.
- Su **volumetría, altura y composición de fachada.**
- Su **materialidad interior** (estructura metálica) y **perimetral** (albañilería de bloques de cemento).
- Su **espacio central en tres niveles con corredores que se abalcanan sobre él**, coronado por una **lucarna** que acompaña todo el largo del espacio central.
- Detalles de **ornamentación interior, en balcones, pilares y escenario.**

Se propone el polígono de protección A-B-C-D-E-F-G-H-A, cuya superficie corresponde a 218,44 m², siendo sus límites:

- A – B: Límite norte, línea de edificación.
- B – C: Límite oriente, línea de edificación.
- C - D: Límite sur, línea de edificación.
- D – E: Límite oriente, línea de edificación.
- E – F: Límite sur, línea de edificación.
- F – G: Límite poniente, línea de edificación.
- G – H: Límite sur, línea de edificación.
- H – A: Límite poniente, línea de edificación.

Sabemos que lo que se denomina "vida de barrio" es un concepto cruzado por muchas condicionantes y variables (físicas, emotivas, históricas, etc), pero cuando estamos en presencia de un **espacio físico construido a escala humana, a escala del peatón, donde existe un diálogo sensorial del ciudadano con su entorno y con sus pares,** en definitiva donde se produce un **encuentro permanente del hombre con su ciudad,** entonces estamos en presencia de un hecho que debemos proteger, difundir y poner en valor.



Concordante con visión de los habitantes de Santiago sobre estos sectores, evidenciada en encuesta del Observatorio Urbano

Actualmente el barrio Matta **está mínimamente intervenido por la construcción en altura,** y **posee una riqueza en cuanto al uso de su suelo:** Vivienda, Talleres, Colegios, Negocios, etc. coexisten en su territorio de manera armónica. El barrio Matta Sur **es un espacio de vecinos que cuidan su calle,** donde hay **almacenes en las esquinas,** donde existen **talleres pequeños y medianos de empresas familiares,** donde es posible encontrar esa paz y tranquilidad cada día mas esquivada en esta metrópoli.



Figura 90. Extracto del expediente de declaración elaborado por el Comité por la Defensa de Matta Sur para la puesta en valor del Barrio Huemul. Fuente: CMN.

Las autoridades obviaron esto por razones que se desconocen, pero que podrían orientarse hacia la reciente activación del Teatro Huemul, el que ha vuelto a ser utilizado para eventos culturales, lo que no ha sucedido con la ex Caja de Ahorros, la que se mantiene en estado inactivo. En ese sentido, si declarar el Teatro tiene el sentido de celebrar al Estado, protegerlo debido a su reciente activación, pero sin reconocerla, significa omitir y llevar al olvido el valor de ello, posicionando, desde la perspectiva semántica, el valor que tiene el Estado por sobre cualquier otra intervención externa a él. Esto se evidencia en atributos definidos únicamente en relación al objeto artístico: “es un edificio de alta calidad espacial y constructiva, y en términos formales busca la simetría en sus fachadas y la austeridad en sus formas y volúmenes” (CMN, 9 de septiembre de 2015, pág. 24).

Nuevamente se recurre a describir el inmueble para reconocer “valores”, cuando finalmente no es más que eso, una descripción y nunca un argumento. En ese sentido, en pleno siglo XXI es posible reconocer una concordancia con la declaratoria de La Moneda, donde las autoridades no reconocen las últimas intervenciones realizadas a la obra como un valor. También es factible reconocer en la declaratoria del Teatro Huemul una relación con la puesta en valor del Monasterio Benedictino, donde el *intentio auctoris* difiere del *intentio operis* que a simple vista comunica algo distinto a lo que se ha indicado como valor.

Pese a todo lo anterior: “Se procede a la votación, aprobándose por unanimidad la declaratoria como MH del Teatro Huemul” (CMN, 9 de septiembre de 2015, pág. 24). Esto solo indica que la estabilidad del discurso estético-semiótico todavía no está bajo una amenaza plena, y eso ha sido posible de controlar solamente porque las autoridades que permanecen en el Consejo mantienen la visión de un patrimonio arquitectónico asociado al posicionamiento de un objeto artístico. Probablemente Rosario Carvajal tenga razón en decir que los arquitectos han monopolizado la puesta en valor del patrimonio y eso ha traído como consecuencia la estabilidad de un imaginario basado en inmuebles similares entre sí. De lo contrario los valores no se basarían en aspectos arquitectónicos, y palabras o frases como “equipamiento”, “escala”, “calidad espacial y constructiva”, “espacio central”, “circulaciones”, “espacios superiores” (CMN, 9 de septiembre de 2015, pág. 24) no serían parte de un argumento de puesta en

valor. Reconociendo que es vocabulario que corresponde a la arquitectura, en consecuencia, es nuestra disciplina la que ha controlado la legibilidad de la puesta en valor, obligando incluso al resto de la ciudadanía a instruirse en esta materia, como se observa en el lenguaje de Rosario Carvajal, de profesión Historiadora, al mencionar la existencia de “fachadas continuas con cirtes y pasajes” (Carvajal, 14 de septiembre de 2010, pág. 1), y al mencionar que posee “calles adoquinadas de un alto nivel urbano” (pág. 1). Es importante destacar que esto no había sido evidenciado en los casos anteriores, porque la ciudadanía ni siquiera era considerada como público objetivo de los discursos patrimoniales –como sucedió con La Moneda– o porque su desarrollo cultural estaba totalmente sujeto a los criterios de la autoridad, sin posibilidades de argumentar a favor o en contra de la puesta en valor de las obras –como sucedió en el contexto del Monasterio–.

Por lo tanto, la revisión de este inmueble permite identificar rasgos de legitimación del discurso estético-semiótico, pero problemas en la validez de su mensaje, porque no reconoce la relación que la obra tiene con otros inmuebles, no concordando en parte con el *intentio operis*, y porque actualmente es factible analizar la real visión de la autoridad debido a la alta transparencia de las actas. También se observan problemáticas en la verosimilitud de las autoridades, porque han surgido otras voces que de a poco han hecho contrapeso a la hegemonía del Consejo de Monumentos Nacionales, como son la Asociación Chilena de Barrios y Zonas Patrimoniales, los Vecinos por la Defensa de Barrio Yungay y el Comité por la Defensa del Barrio Matta Sur, quienes, al ser tomados en cuenta en la solicitud declaratoria de Zona Típica de sus sectores, finalmente se les ha otorgado poder, convirtiéndose en agrupaciones hegemónicas en potencia. Asimismo, se observa que el patrimonio ha traspasado barreras políticas, siendo materia de interés de distintos diputados y concejales de Santiago. Estos últimos, debido a su posición de poder político, son los que mayor tensión podrían generar en el discurso histórico-político del patrimonio, observándose una fuerza dirigida hacia el valor social.

Pero la esperanza se ve mermada cuando se observa que la declaratoria continúa basándose en la tendencia definida en la caracterización del discurso estético-semiótico, y que, por lo tanto, el imaginario social del patrimonio arquitectónico de Santiago sigue siendo sobre todo, un discurso estético-semiótico, el que soslaya

un discurso histórico-político basado en la valoración del Estado y que es, en realidad, la puesta en valor de grupos hegemónicos que han estado asociado a él históricamente –políticos de estratos altos, arquitectos, ingenieros, empresarios– en desmedro de la omisión de la ciudadanía de estratos bajos, tanto de elementos que representen su identidad, como de su percepción sobre el patrimonio que se le ha impuesto valorar.

Entonces, la decisión del Consejo de Monumentos Nacionales no solo difiere en varios puntos sobre los valores del Barrio Huemul, ni tampoco solamente se observa que no consideró la opinión de los vecinos al momento de declarar el Teatro. Lo que se evidencia es un problema mayor, es la evolución de una ilusión que se ha legitimado en la sociedad, ya sea porque efectivamente se valora los inmuebles que ya se han protegido, como porque se solicita declarar inmuebles que responden a una tendencia estética. Por lo tanto, más allá de cualquier motivo ideológico, finalmente el discurso estético-semiótico está garantizando su continuidad, manteniendo una estabilidad gracias a una versatilidad semántica en su cometido y forma. Por su parte, aunque en las cartas se evidencian discursos emergentes en torno al valor social del patrimonio que paulatinamente han modificado la percepción de los inmuebles protegidos, se evidencia que esta no es la visión que impera en el Consejo de Monumentos Nacionales. En ese sentido, la sociedad civil solo puede ejercer presión y solicitar la declaración de patrimonios que tengan efectiva representatividad para ellos, pero no lograrán incidir en el discurso estético-semiótico de forma directa, porque dependerá de lo que el Consejo decida, de las necesidades de legitimación por parte de las autoridades políticas o de las fluctuaciones de poder. Pero incluso, sin importar las condiciones y el argumento por las cuales se da pie a la puesta en valor de un inmueble, es probable que la discusión que el objeto artístico de las obras arquitectónicas pareciera imperar al momento de decidir.

4.3.4.6. Incipientes aperturas conceptuales, grandes continuidades estéticas

El contexto de declaratoria del Monasterio permitió entender la instauración del neoliberalismo como un factor de deterioro de la ciudad y, en particular, del patrimonio arquitectónico, como se observa de la Convención de París de 1972. El contexto de puesta en valor del Teatro Huemul, entonces, demuestra la consolidación de este conflicto a partir del fenómeno

de “gentrificación”. Este ha traído como consecuencia no solo el desplazamiento de la población original de los barrios hoy considerados “patrimoniales”, sino también, la destrucción intencionada de sus edificios por incendios, demoliciones y abandono, todo en función de obtener mayores ganancias de la plusvalía del terreno. Esta política de renovación urbana, que en un principio surgió de la iniciativa de los vecinos de Santiago a raíz del despoblamiento de la ciudad, se tornó finalmente en un enemigo. La figura de la Zona Típica, entonces, se convierte en la herramienta legal de estas comunidades para frenar el proceso.

En ese *boom* de declaratorias se encuentra el Barrio Huemul, cuya protección efectivamente surgió de los vecinos de Matta Sur, macro vecindario al que pertenecen, y la cual fue ingresada al Consejo de Monumentos Nacionales el año 2010, durante el gobierno de Sebastián Piñera, pero no fueron considerados hasta cinco años después, durante la segunda presidencia de Michelle Bachelet. A razón de ello, el Barrio Huemul indica cómo la puesta en valor de este tipo de espacios está sujeta a la voluntad política, por lo tanto, más que ser una batalla ganada por parte de la ciudadanía, no es más que un momento donde la visión hegemónica y subalterna han concordado, posibilitando la protección del lugar. En ese mismo orden de ideas pueden englobarse las obras recientemente declaradas por haber sido sitio de tortura, como Villa Grimaldi y Nido 20, que al ser inmuebles protegidos durante la presidencia de Ricardo Lagos Escobar, en los años 2004 y 2005 cuando Pinochet estaba siendo procesado tras su regreso de Europa, esto pareciera indicar una política de Estado de compensación a las víctimas de derechos humanos, más que la protección de inmuebles de relevancia nacional.

Asimismo, y de una forma similar a como se observó al analizar el Monasterio, la declaratoria del Teatro Huemul señala una disonancia entre el *intentio operis* de la obra y el *intentio auctoris* del Consejo de Monumentos Nacionales, al proteger al Teatro como monumento histórico y no declarar bajo la misma categoría a la ex Caja de Ahorros, inmueble con el que junto a la plaza, constituyen un conjunto indisoluble. En ese sentido, es como si se hubiese decidido proteger solo la iglesia del Monasterio Benedictino, sin contemplar el resto de los edificios del grupo, ni el cerro.

La puesta en valor del Teatro, además, permite discutir en torno a la predominancia de un discurso estético-

co-semiótico al momento de la puesta en valor, el que incluso supera su discurso histórico-político, porque bien podremos relacionar esta obra con la idea del progreso estatal –el “modernismo periférico” como llama Salim Rabí a este particular mensaje– pero la decisión fue tomada a partir de las apreciaciones del objeto artístico, obviando toda la carga de dominación cultural que la obra en particular tuvo en su origen. Reconociendo la erudición del Consejo de Monumentos Nacionales, donde incluso, los representantes de los Museos de Historia Natural, Histórico Nacional, Bellas Artes, Dibam y Archivo Nacional, son escogidos bajo Alta Dirección Pública, es decir “directivos con probada capacidad de gestión y liderazgo para ejecutar de forma eficaz y eficiente las políticas públicas definidas por la autoridad” (Gobierno de Chile, s.f.), entonces esta decisión parece premeditada, porque evidentemente son agentes entendidos en la materia.

A lo anterior se suma el problema de la ausencia de participación ciudadana en la puesta en valor de los inmuebles y en la selección real de las obras; conflicto reiterado presente a lo largo de los cuatro periodos analizados, pero que en la actualidad pareciera tener menos justificación, entendiendo que la ciudadanía hoy no enfrenta problemas de alfabetización, como sí pudo ocurrir en la década de 1950, ni tampoco nos encontramos en un periodo especial de opresión, persecución y control cultural, como fue durante la dictadura cívico-militar; en teoría estamos en un escenario de democracia, donde la ciudadanía debiese tener el derecho de decidir sobre aquello que conforma su identidad y tener poder de decisión real en ello, no solamente la capacidad de proponer. Este caso particular es dramático, al no considerarse en la discusión y declaratoria los valores que los vecinos del Barrio Huemul plantearon al momento de entregar su expediente.

Por lo tanto, esta sostenibilidad de signos estéticos visto a lo largo de los cuatro periodos ha sido más bien intencionada, se haya tenido o no la voluntad de querer generar un perjuicio cultural en las comunidades subalternas. Esto sugiere, finalmente, que esta apertura conceptual hacia los valores sociales del patrimonio o es muy reciente y se encuentra en un estado muy embrionario para generar cambios estéticos, o que derechamente no existe un cambio conceptual real en las cúpulas de poder que deciden la declaratoria patrimonial, siendo esto un doble discurso por parte de estos agentes hegemónicos.

Capítulo V

Conclusiones

5.1. Preconcepciones acertadas sobre el fenómeno: planteamiento y conceptos claves del marco teórico

La investigación surgió de una observación preliminar donde se evidenció una alta presencia injustificada de Monumentos Históricos Inmuebles en Santiago pertenecientes al periodo de fines del XIX, principios del XX. Guiándose por las convenciones internacionales, la Ley 17.288 de Monumentos Nacionales del país, esto no pareció ser coherente con la noción de patrimonio como el conjunto de bienes culturales que representan a una comunidad, ya que debiese tender a ser más bien un repertorio heterogéneo, ni tampoco se entiende con la libertad de elección que permite la legislación nacional. A partir de las ideas de Bernardo Subercaseaux, se evidenció una tendencia en nuestro país a construir una identidad homogénea por medio de estas obras donde, al omitir diferencias y poner en valor bienes culturales representativos de una elite o hegemonía, se excluye culturalmente a grupos sociales subalternos, incapacitados legalmente de decidir sobre el repertorio de bienes culturales que constituyen su relato. Si además, este último grupo no observa los detrimentos de ello, se establece su dominación a través de la cultura.

Entonces se pensó en la idea de un imaginario sobre el patrimonio arquitectónico de Santiago, construido intencionalmente a partir de imágenes homogéneas basadas en los bienes culturales inmuebles de la ciudad. Estas ideas, aunque surgieron sin revisar el estado del arte sobre la materia, no eran nuevas. Salim Rabí, en su tesis doctoral titulada “Cultura popular y formación de capital patrimonial. El Discurso Oficial del Patrimonio Chileno del Siglo XX” (2015), discute sobre ello e indica la existencia de

este imaginario, sin desarrollar el concepto, pero en una dirección teórica concordante con la visión de Castoriadis sobre los imaginarios sociales. Entonces, Salim Rabí identificó la presencia de un discurso de orden histórico-político en el patrimonio inmueble de Chile basado en tres premisas: la “ilustración latinoamericana”, que es la valoración del origen del Estado y de los principios cívicos, el “modernismo periférico”, es decir, la protección de inmuebles que representan el progreso del Estado en distintas materias, en un contexto internacional donde dichos avances estaban más bien obsoletos, y por último, la idea de “post-nación”, que es un estado contemporáneo del patrimonio, donde se observa una apertura hacia nuevas identidades y discursos, basándose en beneficios económicos para el Estado.

No obstante, estas ideas no parecían explicar lo que intuía del fenómeno, porque reconocer un imaginario a partir de lo que las obras simbolizan y luego mencionar que este es utilizado con objetivos de dominar culturalmente a un grupo social –lo que efectivamente pareciera denotarse de las observaciones preliminares–, no parecía explicar cómo esa dominación se estaba haciendo efectiva, puesto que los simbolismos son interpretaciones que el receptor de cada obra puede realizar libremente, y en ese proceso que es individual se pueden interpretar muchos conceptos y no necesariamente llegar a concordar con lo que el Estado quiere que se lea de los inmuebles. Yo imaginaba una responsabilidad mayor por parte de las obras de arquitectura en este ejercicio de dominación, el que no necesariamente tenía relación con lo que puedan comunicar políticamente, sino incluso con lo que transmiten por ser obras arquitectónicas. Entonces, sentí la necesidad de precisar cómo la arquitectura, desde su naturale-

za, podría influir en la construcción de un imaginario social del patrimonio arquitectónico de Santiago y, por lo tanto, dominar culturalmente a un grupo subalterno, diferenciándolo de las interpretaciones que se pueda hacer de la obra y de las intenciones que el Estado pudiese tener sobre ellas. Así es que surgió la hipótesis de que este imaginario habría sido influido por un discurso estético-semiótico:

La constante reiteración de características arquitectónicas en los inmuebles declarados patrimoniales en Santiago, ha consolidado un discurso estético-semiótico que comunica a la ciudadanía subalterna los signos sensibles que constituye un imaginario social del patrimonio arquitectónico de Santiago que, a su vez, ilustra el discurso histórico-político del mismo identificado por Salim Rabí. Ambos discursos se han elaborado a través de la práctica de las declaraciones patrimoniales, que se rigen por el criterio exclusivista y excluyente de los agentes hegemónicos encargados de la declaratoria, quienes definen un modo de dominación cultural de grupos subalternos por la valoración de esas características. Finalmente, la invariabilidad de los signos del discurso estético-semiótico contribuye a la legitimación y supervivencia del imaginario, puesto que establece sus imágenes mientras que su calidad estética soslaya los signos de dominación y exclusión sostenidos en el discurso histórico-político¹⁰².

La idea que comunicase los signos de un imaginario social del patrimonio arquitectónico indicaba su carácter de estético-semiótico, porque interpretamos lo que las obras enuncian por medio de nuestra percepción sensible, reconociendo la información que quieren comunicar a modo de signos. Tampoco se negó la posibilidad de que ellos pudieran simbolizar una idea política, sino que efectivamente se pensó en que el discurso estético-semiótico se relacionaba al discurso histórico-político definido por Salim Rabí, para configurar en conjunto al imaginario. Ciertamente, porque negar este vínculo habría sido obviar la posibilidad de que la arquitectura también tuviese un significado más allá de su condición arquitectónica. Luego, se pensó preliminarmente que estos discursos habrían sido elaborados por medio de la declaratoria, lo que se basaba en la idea inicial de que no fue-

ron pensados a consciencia, sino que fueron contruidos por el criterio de los consejeros, denominados agentes hegemónicos por ser los únicos facultados por ley para seleccionar el repertorio patrimonial. Luego, se pensaba inicialmente que esta arbitrariedad podría haberse tornado usanza al momento de las declaratorias, rigiendo la selección de las obras en “la dominación y exclusión de grupos subalternos”. Es decir, en ese momento no se tenía claridad si esto podría ser intencionado o involuntario. Por último, se estimaba que este discurso habría sido estable, porque por experiencia personal conocía la existencia de monumentos de similares características arquitectónicas, lo que me llevó a pensar que esta invariabilidad llevaría a que el imaginario sobreviviera en el tiempo y fuera legitimado en las esferas subalternas, sin evidenciar explícitamente “los signos de dominación y exclusión” que Salim Rabí identificó en su discurso histórico-político.

Para comprobar esta hipótesis, se pensaron en tres preguntas claves. Primero: “¿Cuáles son las características del discurso estético-semiótico enunciado por el patrimonio arquitectónico? Responder esta pregunta me llevaría reconocer la existencia del discurso y luego caracterizar el fenómeno, por este motivo surge el primer objetivo específico: “Caracterizar el discurso estético-semiótico a través de una muestra seleccionada de casos de estudio”. Segundo: “¿Cómo es utilizado este discurso estético-semiótico para construir un imaginario que domine culturalmente a un grupo subalterno?” Reconociendo, en ello, lo que la obra está comunicando por sí sola. Y, por último: “¿Cómo se relaciona con el discurso histórico-político el imaginario identificado por Salim Rabí?” Esta idea permitiría reconocer las intenciones del Consejo sobre la declaratoria de las obras. Por lo tanto, de estas dos últimas preguntas surgen los tres objetivos específicos restantes: “Identificar las características del discurso histórico-político de cada caso de estudio y su relación con la obra y con los agentes hegemónicos que lo sostienen”, “identificar las influencias del contexto que incidan en las características de ambos discursos”, pensando en que estas intenciones podrían responder a un criterio de la época de la declaratoria y finalmente, “esbozar los efectos de ambos discursos en el futuro del imagina-

¹⁰² Hipótesis de investigación establecida en el punto 1.6.

rio social del patrimonio arquitectónico de Santiago”, para reconocer una posibilidad de revertir los perjuicios del fenómeno precozmente identificado.

La tesis se apoyó en una base teórica construida por la relación entre imaginarios, discursos, estética, semiótica, donde el primero es un conjunto de significados a modo de imágenes mentales que constituyen la identidad de una comunidad y están definidos por una hegemonía. Esta última las crea y legitima por medio de discursos, es decir, un conjunto de acciones comunicativas reiteradas. En el caso específico de la arquitectura, estos discursos son estéticos, porque los percibimos por medio de nuestros sentidos, y son semióticos porque los interpretamos a modo de signos, siendo estos últimos la unidad más pequeña de los imaginarios. Esta revisión llevó a construir el concepto de discurso estético-semiótico, definiéndolo como lo que una obra de arquitectura patrimonial comunica con independencia de las intenciones que le dieron vida como patrimonio (un *intentio operis*). Pero que, a pesar de lo anterior, era posible rastrear esta intención justamente porque alguien decidió proclamarla como tal (*intentio auctoris*), no siendo este el propósito inicial de la obra. Asimismo, para reconocer lo que la obra comunica realizamos interpretaciones individuales que al basarse en nuestra subjetividad, podrían aportar al mensaje inicial nueva información (*intentio lectoris*).

Por lo anteriormente expuesto se plantearon siete conceptos que permitirían la comprobación de la hipótesis. La repetibilidad, término extraído del planteamiento sobre semiótica de Elisabeth Walther, el que define que mientras un signo sea utilizado en reiteradas ocasiones, entonces con mayor facilidad aprenderemos su significado. Lo mismo si este se mantiene en el tiempo (sostenibilidad). En cambio, si es capaz de tener múltiples significados simultáneamente (versatilidad), entonces es más probable que lo integremos a nuestra comunicación cotidiana. Para que esto ocurra, se debe asegurar que los significados de los signos y los mensajes que constituyen se consoliden y no varíen (estabilidad), ya sea cerciorándose que su lectura no sea fácil de entender para cualquier receptor (legibilidad) y que por lo tanto se lea sin entender lo que realmente significa, como también que lo que se esté mencionando parezca ser verídico (validez) y por lo tanto no exista espacio para cuestionar lo que parece comunicar, porque bien no

existen otros discursos para comprobar lo dicho o porque el mensaje es enunciado por un ente de auto-ridad confiable (verosimilitud).

5.2. Objetivos cumplidos, aportes no esperados y comprobación de la hipótesis

5.2.1. Caracterización del discurso estético-semiótico e identificación de problemáticas preliminares asociadas

Para lograr este objetivo, la tesis se centró en una metodología de análisis semiótico basado en la sintaxis, semántica y pragmática de las obras, es decir, en la relación entre los signos, en su significado denotado y la relación de esto último con el sujeto que los enuncia. Este análisis debía identificar la repetibilidad, sostenibilidad y versatilidad de los signos, por lo cual, una de las consideraciones más importantes era reconocer transversalidades entre las acciones comunicativas individuales de cada obra. Para esto se requería definir variables estandarizadas que permitieran analizar de igual forma cualquier obra sin importar su objeto artístico, motivo por el que se decidió seguir el planteamiento de Norberg-Schulz sobre el Cometido, la Forma y la Técnica de la obra, es decir, sobre su programa, su morfología y su sistema constructivo-estructural. El análisis se basó en un universo total de 209 inmuebles, rigiéndose principalmente por las fotografías y decretos legales de protección de cada uno. También se basó en un intervalo definido desde 1951, debido a que la primera obra declarada en Santiago data de ese año, hasta enero de 2016, fecha en que la Nómina con la cual se trabajó, estima como la última obra protegida. Además de lo anterior se predefinieron cuatro épocas de declaración a partir de la variación en la legislación nacional sobre patrimonio, y en relación a las visiones de cada gobierno, estableciendo los intervalos de 1951 a 1969, de 1970 a 1973, de 1973 a 1990 y de 1990 al 2016. Debido a esto, se pudo caracterizar un discurso en el total del intervalo establecido, como también un carácter según periodos, permitiendo una comparación entre estos y, en consecuencia, una mayor precisión en identificar la trayectoria del fenómeno y las variaciones que ha tenido en el tiempo.

Como primer resultado, se identificó la efectiva existencia del discurso estético-semiótico, es decir, la presencia de signos compartidos entre los monumentos históricos inmuebles. Sin trastocar los otros

objetivos específicos, esto dejó en evidencia de forma inicial una intención en las obras de arquitectura en construir efectivamente un discurso, entendiendo que la repetibilidad y sostenibilidad de estos signos se ha dado en cuatro periodos de declaración diferentes, con ideologías políticas distintas y con consejeros que han variado en el tiempo.

El discurso estético-semiótico, por lo tanto, se caracterizó como un *intentio operis* que se basa en tres estilos de formas, definidos en la investigación como la “tendencia”: iglesias, edificios de aspecto palaciego y edificios de aspecto colonial. Por lo tanto, como se pensó inicialmente en el Marco Teórico, las obras sí han constituido un imaginario en torno a imágenes homogéneas. A nivel de significado, estos objetos artísticos poseen una sostenibilidad diferenciada, ya que las obras correspondientes a iglesias son las que menos han mutado en cuanto al hecho histórico que representan, a su función primaria (programa de la obra) y a su función secundaria (época que representa), manteniéndose en el tiempo como espacios religiosos representativos de la historia de la iglesia católica. Mientras que los edificios “palaciegos” y “coloniales” son mucho más versátiles, identificándose un conjunto importante de inmuebles que en su origen fueron vivienda y que posteriormente pasaron a un programa cultural privado o público, comercial, financiero, e incluso gubernamental. Entonces, dependiendo de la experiencia del receptor, podría asociar estas “imágenes” a ese repertorio de ideas, teniendo la libertad de interpretar sobre lo que se observa, aunque una libertad sumamente controlada e influida por lo que se enseña que estas obras significan, como quedó en evidencia en el análisis del *intentio operis* de las obras y de sus antecedentes históricos.

Lo anterior se identificó como una decisión arbitraria, debido a que 98 de las 209 obras analizadas se localizan en la comuna de Santiago, lo que podría justificarse si gran parte de los Monumentos Históricos Inmuebles declarados pertenecieran al gobierno (entendiendo el rol de capital nacional y centro administrativo de esta comuna), pero no pareciera argumentarse a cabalidad con la alta presencia de obras de origen privado, 28 ejemplares que corresponden al 29% de las obras analizadas, cantidad muy cercana en relación a las 35 obras que son representativas del Estado y a las 21 que representan a la iglesia Católica. Pero las primeras no correspon-

den a cualquier persona, sino más bien a hegemonías económicas y culturales, por lo que no cualquier privado puede incluirse en el imaginario, debe haber sido una autoridad y haber tenido el poder adquisitivo para construir una obra de gran calidad estética. Por lo tanto, el discurso estético-semiótico comunica que el patrimonio arquitectónico de Santiago se constituye de obras que en su emplazamiento, se caracterizan porque su objeto artístico contrasta con su entorno (ya sea por su volumetría, por su escala, por sus elementos plásticos, etcétera), sugiriendo, en consecuencia, un objeto estético de asombro; son inmuebles factibles de reconocer como antiguos, poseen un objeto artístico limitado al constituirse principalmente de las tres tipologías ya mencionadas, las que además representan a un poder, ya sea religioso, político, cultural o económico.

Entonces, sí existe concordancia con el planteamiento de Bernardo Subercaseaux, pero más que una identidad homogénea, lo que ha construido el Estado es una identidad que tiende a la homogeneidad, o que da como referencia material un espectro muy limitado de obras arquitectónicas consideradas como monumento. La primera problemática que se observa en ello es que las obras, con independencia de las intenciones del Estado, indican que existen grupos sociales que se están omitiendo, pero es probable que su objeto estético nuble lo anterior, ya que sin discusión, todos observamos que poseen una gran calidad estética, lo que haría merecer su declaratoria. Debido a lo anterior es más difícil reconocer que existe una intención detrás de la protección patrimonial de estas obras, si pareciera que lo que observamos de ellas es más bien una interpretación personal o un consenso cultural. Esta valoración se torna en realidad “un arbitrario cultural” (Bourdieu, 2010, pág. 68), es decir, una apreciación estética que pareciera ser “natural”, cuando en realidad es un gusto aprendido y aprehendido sobre el patrimonio, el cual ha sido comunicado por las obras, ha sido legitimado por la ciudadanía subalterna, pero es resultado de las decisiones que ha tomado el Consejo de Monumentos Nacionales en representación del Estado.

Lo llamativo de estas decisiones estatales o *intentio auctoris*, es su transversalidad absoluta en los cuatro periodos analizados, la que ha traspasado fuertes barreras ideológicas, como pudieron haber sido los gobiernos de Salvador Allende frente a la dictadura

cívico-militar liderada por Augusto Pinochet y el periodo post-dictadura actual. Esto, que *a priori* no pareciera indicar un perjuicio, es en definitiva una problemática importante del discurso estético-semiótico, ya que significa que los distintos gobiernos han dejado en el olvido sitios que representan a la ciudadanía subalterna. Es difícil aventurar un lugar que pueda ejemplificar lo anterior, debido a que no ha sido objetivo de la investigación encontrar estos espacios que, para identificarlos, se requeriría una indagación específica, pero sí se observa la omisión de la valorización de espacios elaborados por grupos no hegemónicos (migrantes, obreros, campesinos, mujeres, pobladores urbanos periféricos, entre otros), que se traduce en la pérdida de bienes culturales inmuebles que propicien su memoria y preserven su identidad. Incluso, considerar que su memoria queda enmarcada en obras que no tienen relación con su historia personal, significa imponer a estos grupos simbolismos, sin dar la posibilidad de revertir esta situación. Porque probablemente podría afirmarse que sin importar la clase, género o rol en la relación de poder, las obras que representan al Estado identifican a toda la nación. Pero el discurso estético-semiótico sí considera obras que identifican la vida de privados, pero de forma arbitraria solo contempla en su repertorio aquellos inmuebles que pertenecen a la antigua oligarquía y a la burguesía. Por consiguiente, lo que ha hecho el Estado por medio de sus agentes hegemónicos establecidos en el Consejo de Monumentos Nacionales, es sostener un “poder de violencia simbólica” (Bourdieu & Passeron, 1981, pág. 43), es decir, un poder “que logra imponer significaciones e imponerlas como legítimas disimulando las relaciones de fuerza en que se funda su propia fuerza” (Bourdieu & Passeron, 1981, pág. 43), evidenciando la manera en que se ejecuta la dominación cultural de grupos subalternos (Subercaseaux, 2012).

Además de lo anterior, se reconoció que los periodos que han influido con mayor preponderancia al carácter del discurso estético-semiótico son: la dictadura cívico-militar, correspondiente al tercer intervalo, durante el cual se declaró el 34% de los MHI analizados y el cuarto periodo, correspondiente a la actual post-dictadura, en el que se protegió el 53% de las obras. En consecuencia, se entiende que las autoridades actuales han tenido la posibilidad de revertir lo anteriormente expuesto y haber minimizado los perjuicios de una

identidad homogénea. Se observó que no ha existido voluntad para ello, sino más bien una intención tibia y emergente de dirigir el discurso hacia otras estéticas con escasos ejemplares que no logra hacer contrapeso a la tendencia, lo que fue denominado “puntos de apertura” en el discurso estético-semiótico. Este fue un resultado no esperado en el análisis y se caracteriza por albergar objetos artísticos asociados al patrimonio ferroviario, correspondientes a galpones y estaciones de estética racionalista. Esta tendencia es relativamente nueva, ya que se ha iniciado a partir del último periodo de declaración (1990-2016), pero al ser impulsada por el Estado solo demuestra que es una apertura controlada.

Se piensa que de no haberse interrumpido el periodo presidencial de Allende por las circunstancias de todos conocidas, el discurso estético-semiótico creemos habría derivado más pronto hacia otros objetos artísticos, sobre todo porque durante su gobierno se observa una intención de considerar las solicitudes de la sociedad civil organizada, que anteriormente no se evidenció en los decretos. Desde el punto de vista del objeto artístico, además, se observó en este periodo una inclinación hacia la declaratoria de bodegas vitivinícolas, que amplió ligeramente el espectro estético de obras coloniales, aunque pudo haber sido una apertura estética circunstancial.

Lo que es ilusorio, es la existencia de un discurso estético-semiótico en el imaginario; lo que existe es la ilusión caleidoscópica, y que se observa en la sostenibilidad y versatilidad de un conjunto conciso compuesto de tres tipologías arquitectónicas representativas únicamente de hegemonías, que se proyectan como un caleidoscopio que repite las mismas imágenes una y otra vez, en distintos lugares, variando en algunos elementos arquitectónicos, pero en esencia muy similares entre sí. Como lo anteriormente dicho fue constatado solo al observar lo que las obras comunican, es la arquitectura la que ejerce esta dominación cultural, sin que las autoridades estatales se expongan. En ese sentido, el patrimonio arquitectónico de Santiago no parece haber dejado nunca la raíz que lo vincula a la filosofía estética, ya que como bien afirmaba Sánchez Vásquez, una obra siempre comunicará de forma sensible, aunque se tengan intenciones de otro orden. Si el Estado está consciente de ello, puede ocultar sus intenciones y dejar a “libre interpretación” lo que las obras representan valiéndose solo de continuar ciertos objetos artísticos.

Se estima, en consecuencia, que el primer objetivo específico se ha cumplido y que la caracterización del discurso permitió responder la primera pregunta de investigación y parcialmente la segunda. Finalmente, lo expuesto se traduce en un conjunto de estrategias de omisión y exclusión de grupos sociales subalternos (definidos así por términos socio-económicos, por su falta de erudición en el tema, por no tener la facultad de decidir sobre esta materia), que al no ser visibles o al situarse desde apreciaciones culturales de un origen subjetivo no reconocido como tal, son decisiones que no se cuestionan, que se observan como legítimas, permitiendo la continuidad de un arbitrario imaginario social del patrimonio arquitectónico de Santiago.

5.2.2. Uso del discurso estético-semiótico en la construcción del imaginario, trayectoria y vinculación con el discurso histórico-político

Esta sección de la investigación tuvo la difícil finalidad de aproximarse a comprender las arbitrariedades que dieron origen y han sustentado un discurso estético-semiótico en el patrimonio arquitectónico de la Región Metropolitana, tomando como punto de partida las preconcepciones sobre el fenómeno previstas durante el planteamiento, pero también los resultados obtenidos del análisis descriptivo. Por lo tanto, esta fase estaba destinada a responder los tres últimos objetivos específicos de investigación, advertidos para discutir en torno a estas problemáticas.

En primera instancia, el segundo objetivo específico de investigación fue corroborado, debido a que efectivamente se reconoció una relación entre el discurso estético-semiótico y el discurso histórico-político, al existir, indudablemente, una idea política detrás de la declaratoria de las obras. No obstante, durante el análisis surgió un discurso histórico-político no presumido, que es la búsqueda del Estado por agradar o complacer a otras hegemonías por medio de la declaratoria de inmuebles que las representen. Esto quedó en evidencia con la presencia de las iglesias en el discurso estético-semiótico, como un objeto artístico marcado y muy consolidado, pero particularmente fue denotado al momento de discutir la declaración del Monasterio Benedictino, que en un comienzo se pensó que podría representar la premisa de “post-nación” que Salim Rabí advierte en su tesis doctoral. Sin embargo, se protegió prácticamente en una semana y con un trato directo con la Orden de San Benito,

específicamente con el autor de la obra, el padre Guarda, dando la impresión de que se hizo en función de agradar a este grupo hegemónico. Se identificó que esto formaba una práctica habitual, debido a que en reiterados decretos de protección de las iglesias se dejaba constancia que se había contado con la aprobación del sacerdote a cargo de la obra, o con la autoridad de la orden católica a la que pertenecía, demostrando que para el Consejo de Monumentos Nacionales y, en consecuencia, para el Estado, la opinión de la Iglesia Católica no le es indiferente, sino que todo lo contrario, es crucial para la puesta en valor de sus obras. Este trato no era frecuente hacia otras organizaciones no consideradas hegemónicas. En cambio, La Moneda y el Teatro Huemul se identificó que se ajustaban con mayor precisión a las premisas de Salim Rabí, relacionándose la primera con la idea de “ilustración latinoamericana” y la segunda con la de “modernidad periférica”.

El tercer objetivo específico también se cumplió. Para identificar la relación de la obra y el discurso histórico-político con los agentes, se planteó una metodología compleja que debió poner atención al contexto de la declaratoria y a lo que la obra comunica de forma autónoma para descartar influencias externas a los argumentos de cada consejero en la puesta en valor. Además, se consideró la biografía o perfil de los consejeros que intervenían directamente en la discusión, cuando la información observada en las actas era insuficiente para emitir un juicio definitivo en el análisis. Esto significó un trabajo de investigación arduo que, aunque logró discutir sobre problemáticas generales del discurso estético-semiótico, es más bien una aproximación, ya que se piensa la posibilidad de existan otros fenómenos asociados al tema que no pudieron ser identificados debido al restringido universo de casos de estudio analizados.

Se pensó inicialmente que el contexto político del Monasterio sería el que mayormente influiría en la declaratoria, pero ciertamente fue en el periodo de La Moneda donde más control del contexto se observó con la intervención de Estados Unidos en el perfil de los consejeros. En el caso del Monasterio, más que el escenario político, lo que influyó en la declaratoria fue el poder irrefutable de Roberto Montandón en el Consejo de Monumentos Nacionales. Actualmente es el escenario económico el que ha incidido en la puesta en valor de barrios patrimoniales, por efec-

tos de gentrificación, fenómeno originado por las políticas públicas dictatoriales e identificado en las convenciones internacionales de ese entonces, como también por los beneficios económicos turísticos que significan para el Estado y los privados la declaratoria de patrimonio en la ciudad.

Sobre la concordancia entre lo comunicado por la obra (*intentio operis*) y lo comunicado por los agentes hegemónicos del Consejo (*intentio auctoris*), fue la declaratoria de La Moneda la que más se acercó al discurso que el Consejo quería emitir en ese entonces, aunque la discusión nunca se orientó a explicitar sus valores, se promueve su declaratoria por ser relevante para la historia de la nación, como se estipula en las primeras actas y en los oficios que solicitan al Ministro de Educación Pública su declaratoria. El Teatro Huemul y el Monasterio, en cambio parecen alejarse de su *intentio auctoris*, ya que, sobre el primero, el Consejo no reconoce ni su relación con la ex Caja de Ahorros, ni los valores sociales que posee –tampoco se consideró esto último para la declaratoria del Barrio Huemul–, mientras que la declaratoria del Monasterio ni siquiera coincidía con su objeto artístico.

Finalmente, luego de todo lo analizado se reconoció en el *intentio auctoris* una búsqueda constante de las autoridades del Consejo de imponer su visión, aunque esta no tuviera relación con la realidad de la obra. Este es el caso de Ricardo Donoso, quien, según la biografía de Feliu Cruz, buscó posicionarse como autoridad de su disciplina por diversas plataformas, no siendo extraño que el Consejo de Monumentos Nacionales fuera una de ellas. Su afán impositivo quedó en evidencia en su cuestionamiento insistente hacia la creación del Patio de Los Naranjos de La Moneda, el que se guiaba por su percepción personal más que por una denuncia legítima, al plantear “dudas” sin argumentar su motivo, sino más bien señalando un disgusto con la gestión del presidente de la época o incluso, al no considerar en su planteamiento que otras intervenciones de gran impacto se habían realizado a la obra, ejerciendo los mismos perjuicios que él planteaba sobre la demolición de los talleres. En relación a esto último, Samuel Román también basó sus argumentos en su gusto individual, mientras que el entonces director del Museo Histórico Nacional esperaba retener elementos de La Moneda en su institución, en vista de la discusión sobre las últimas modificaciones. En el Monasterio también se dejó

entrever subjetividades en su puesta en valor, al ser su declaratoria una gestión personal entre Montandón y el padre Guarda. También se evidenció una intención de falsear lo que la obra pudiese comunicar, a través de argumentos falaces sobre los valores del conjunto monástico. Por último, durante la declaratoria del Teatro Huemul se identificó una falta de interés por el valor social de las obras, lo cual no esperaba encontrarse en el análisis, ya que se omite intencionalmente los valores que los vecinos del Barrio Huemul propusieron en el expediente de solicitud, además de sobreponer la declaración de una obra –el teatro– sin que los vecinos lo hayan considerado. En los tres casos fue posible evidenciar que la participación de ciudadanía subalterna es nula, remitiéndose solo a sugerir, dándose la posibilidad de apertura a entes no pertenecientes al Consejo, pero que corresponden a un grupo hegemónico, como fue la invitación realizada al Alcalde de Santiago, durante la declaratoria de La Moneda, como también la consulta realizada al padre Guarda y al padre Lagos para definir el polígono de protección del Monasterio.

Llama la atención que esto continúe en la actualidad, porque en un comienzo se puede entender que incluso ni siquiera se buscaba que la ciudadanía subalterna se interesara en el patrimonio, sino que más bien era un tema a tratar dentro de la esfera política debido a que la población más pobre presentaba altas tasas de analfabetismo. También se entiende en dictadura, donde se buscaba que la población opinara lo menos posible en torno a las decisiones del Estado, controlándolos culturalmente por medio de la privatización de la educación y el incentivo al consumo de cultura masiva. Hoy en día que esto suceda no se entiende del todo, menos con la existencia de organismos provenientes de la sociedad civil que han sido reconocidos dentro de la hegemonía, como son las agrupaciones que emergieron de los barrios patrimoniales. En consecuencia, con mayor suspicacia se observa el hecho de que durante la declaratoria del Barrio Huemul no se haya contado al menos con la asistencia de representantes del sector, como sí sucedió durante la declaratoria del Barrio Yungay. Tampoco se entiende que la participación de la ciudadanía siga mediándose en términos de “sugerencias” y nunca de votación o decisión activa. Las palabras de Gabriel Salazar hacen mucho sentido en este punto, cuando menciona que las reformas a

la Constitución se han hecho bajo la ilusión de que la ciudadanía está participando, cuando su opinión no es vinculante en el proceso. En esa ilusión, el discurso estético-semiótico tiene mucha responsabilidad, al indicar por apariencia que el patrimonio está tomando otro rumbo, cuando en realidad es un cambio de dirección proveniente de las hegemonías.

Se reconoció también una transversalidad inesperada, que es una secuencia espacial a la que responden las tres obras analizadas, compuesta de tres situaciones muy diferentes entre sí, donde al rematar al inicio o al final, se produce una sensación de asombro por el contraste perceptual entre estos espacios, lo que podría influir en crear objetos estéticos positivos en torno a las obras, que finalmente podrían orientar a pensar su protección patrimonial.

También se identificó una supremacía de los valores arquitectónicos en la declaratoria, donde reiteradamente se observa una tendencia a referirse al objeto artístico de la obra y lo que sugiere a modo de objeto estético. Se observó, en relación a ello, una incorporación de lenguaje arquitectónico técnico en los discursos de entidades no eruditas, quienes se han visto necesitados de utilizar este código para poder referirse a los valores de la obra frente a las autoridades del Consejo de Monumentos Nacionales. Esto indica un alto control del discurso por medio de su legibilidad, por lo que actualmente para influir en su configuración, se requiere argumentar en base a una erudición en arquitectura para rebatir con propiedad a quienes conformamos una hegemonía teórica en el tema. Rosario Carvajal explica en la entrevista citada cómo se le sugirió a su comunidad del Barrio Yungay poner énfasis a los valores arquitectónicos de los inmuebles al momento de argumentar la declaratoria del sector, porque, contradictoriamente, los valores sociales no son considerados tan relevantes como los primeros. Al respecto, Bourdieu plantea que no reconocer un código de orden letrado en “obras de cultura erudita” (Bourdieu, 2010, pág. 79), significa que el receptor solo aplicará “el código de la experiencia cotidiana, excluyendo así la posibilidad de descubrir los fundamentos objetivos de su ceguera cultural” y, por lo tanto, no pudiendo constatar en la obra aquello que pudiera discriminarlo. Para quienes entendemos el código, por su parte, ignoramos “la cuestión de las condiciones de posibilidad del desciframiento de un sentido que les parece evidente”

(Bourdieu, 2010, pág. 79), continuando una práctica que nos podría parecer común y justificada desde el punto de vista de la disciplina, pero no entendiendo que la arquitectura no es la única encargada de la puesta en valor de los bienes culturales, incluso si son inmuebles arquitectónicos. Tampoco comprendiendo que si su relevancia es para la comunidad, esta también debe entender la justificación de la puesta en valor y estar de acuerdo con ella, lo que un lenguaje erudito como el arquitectónico no permite. En rigor, esto no debiese ni siquiera suceder, debido a que el objeto artístico de una obra no es suficiente para argumentar su declaratoria.

La discusión en torno a las tres obras permitió completar el análisis descriptivo y problematizar sobre temas universales en el discurso estético-semiótico, identificándose otras obras donde estos fenómenos ocurrían. De esta forma, no solo se ha logrado caracterizar el fenómeno, sino que también reconocer su conformación y trayectoria a partir de la identificación de los argumentos dominantes que el Consejo ha tenido en los distintos periodos de las obras analizadas, dando origen y sustento a través del tiempo a un discurso estético-semiótico, las particulares características de cada contexto y lo comunicado por la obra.

En conclusión, la hipótesis se ha comprobado, pero se han obtenido resultados no previstos, porque efectivamente existe un discurso estético-semiótico comunicado por las obras de arquitectura, este ilustra un discurso histórico-político, aunque se han identificado más premisas de las consideradas inicialmente. Ambos discursos se han construido a través del ejercicio de declaración individual y se han observado criterios arbitrarios, exclusivistas y excluyentes en su elección y puesta en valor sostenidos por el Consejo, aunque también se observó una influencia importante de la ley en ello y en la teoría imperante del contexto. También se observó que estas declaratorias se han basado en la exclusión de grupos sociales subalternos, propiciando su dominación cultural, mientras que se han discutido las formas en que el discurso estético-semiótico ha ayudado a que se legitime el imaginario y que se obvie su origen discriminador. Lo que no se esperaba es que fuera un fenómeno sostenido y consolidado en la actualidad, dando poco espacio para constituir un nuevo discurso estético-semiótico.

46. como participantes del CMN, los profesionales de la Universidad de Chile, la Dirección de Arquitectura del MOP y los del MINVU, son lo que mayor influencia han tenido en la construcción de un discurso, basándose en su

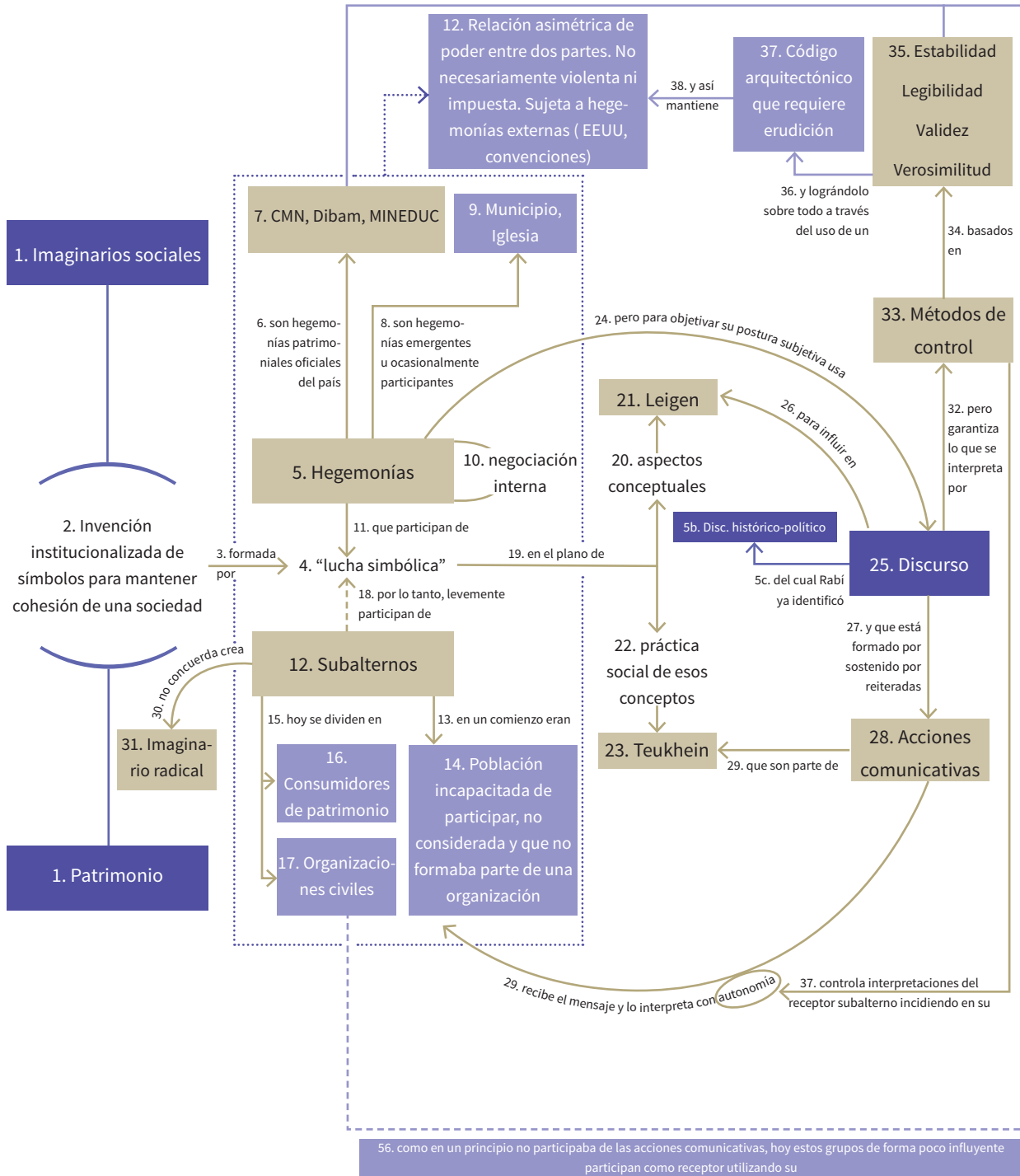
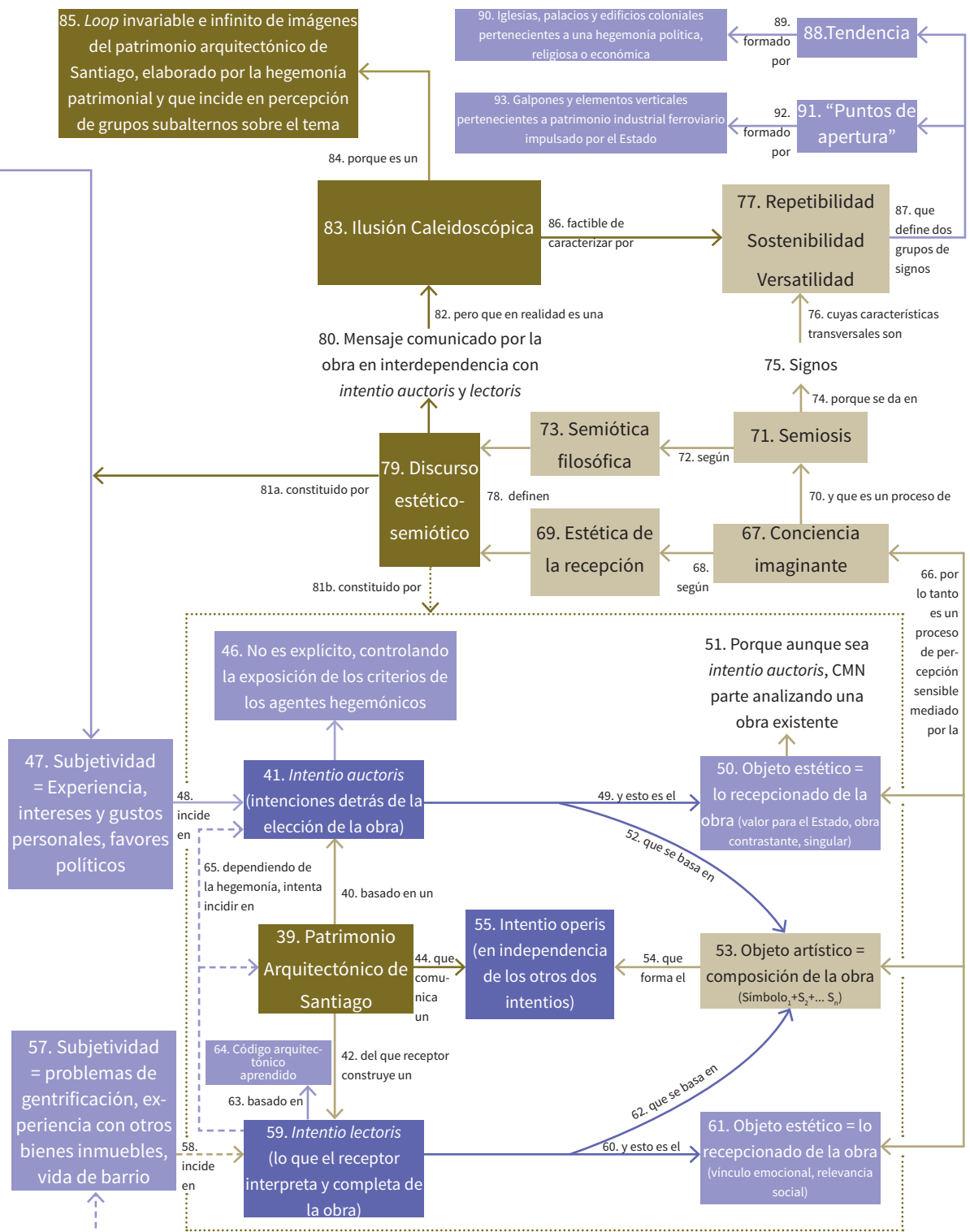


Figura 91. Esquema conceptual de la investigación. Elaboración propia.



Simbología

- Objeto de estudio
- Conceptos estructurantes
- Conceptos secundarios
- Resultados análisis

También, es importante mencionar los aportes paralelos que se han logrado con la investigación. Entre ellos, se considera relevante la discusión bibliográfica, que podría permitir reflexionar sobre lo que otras obras arquitectónicas puedan estar comunicando, sean o no patrimonio. Asimismo, se observa un aporte desde el punto de vista metodológico, teoría que aunque ha sido parte de la discusión bibliográfica, es una recopilación personal en la materia, la que permitiría analizar cualquier obra de arquitectura en función de un discurso sensible que pudiese emitir, siguiendo los pasos establecidos. También posibilitaría el análisis de imaginarios patrimoniales en otros contextos territoriales, al basarse en ideas universales.

A su vez, como aporte final, la presente investigación fue una toma de distancia con respecto al panorama del patrimonio arquitectónico en la Región, para cuestionar cómo se está llevando a cabo la puesta en valor de estas obras y qué es lo que finalmente se declara MHI, con el propósito de tomar una dirección consciente en las declaratorias y en la discusión en torno a estos bienes culturales. Por ello es especialmente preocupante que el régimen de dominación y exclusión cultural que se ha expuesto se mantenga en el tiempo, sin importar el contexto, puesto que hace que la situación sea más difícil de revertir por prácticas que mientras más se sostienen y más antiguas parecieran ser, más borran su origen y se naturalizan, cuando ningún imaginario, según la perspectiva de Castoriadis, es el producto de una ley natural, sino que de las decisiones de una hegemonía.

En ese orden de ideas se observa un panorama desfavorable para el futuro del discurso estético-semiótico, debido a la alta estabilidad de sus signos. En un inicio, a raíz de la nueva tendencia que se está constituyendo, se pensó en la posibilidad de apertura hacia nuevas estéticas, pero se observó que esto ha sido gestionado desde el Estado, por lo cual, la ciudadanía no ha tenido real incidencia en ello, solo ha concordado con la visión de la hegemonía. Lo que es más, obras como el Teatro Huemul han dejado en evidencia que cuando estas visiones no concuerdan, no se consideran como relevantes las solicitudes de la ciudadanía, así lo demuestra la protección del Barrio Huemul, ingresada durante la presidencia de Sebastián Piñera, pero tomada en cuenta en el segundo gobierno de Michelle Bachelet. Se piensa que la declaratoria de patrimonio asociado a Derechos

Humanos es también el resultado de la relevancia que el gobierno actual ha dado a dicha materia. Ahora, aunque el objeto artístico de las obras pareciera indicar una nueva tendencia, esto nuevamente no prosperará si las autoridades que sigan al presente gobierno no continúen con la declaratoria de este tipo de espacios, un poco lo que pasó con el gobierno de Allende y el quiebre por la dictadura.

Pese a lo anterior, se cree que el posicionamiento del valor social del patrimonio en el lenguaje cotidiano de vecinos y políticos es una luz de esperanza, porque ha sido el único factor que ha permitido incluir otras identidades. Pero para que este valor social sea efectivamente el resultado de la decisión de la ciudadanía y no una ilusión, donde pareciera que la opinión de los grupos subalternos está siendo considerada al momento de la puesta en valor, la opinión de estos grupos debe ser decisiva, no solamente una sugerencia, una consulta. Las autoridades deben propiciar los espacios donde se incluya a la ciudadanía dentro del Consejo de Monumentos Nacionales, alejándose de la gestión paternalista basada en las estadísticas que han llevado hasta el momento. En el panorama futuro, con la posible creación del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, no se ve una orientación real hacia que esto suceda, sino más bien una continuación de estas prácticas donde la ciudadanía sugiere a través de un consejo externo o se incorpora al Consejo de Monumentos Nacionales, solamente a través de la visión de un representante de los barrios patrimoniales, es decir, de un representante de la ciudadanía que ya es considerado hegemónico.

Por último, se cree que el problema inicial de todo lo anterior, es que se ha protegido patrimonio sin siquiera cuestionar qué constituye nuestra identidad. Se sugiere que esto ocurra en un diálogo con la ciudadanía y que el resultado de ello sea un documento similar a una carta del patrimonio arquitectónico de Chile que derive en la constitución de una nueva ley, solo así este panorama cambiará y el imaginario social será verdaderamente legítimo.

5.3. Aspectos no desarrollados y debilidades de la investigación

Durante la investigación diversos reparos se fueron desencadenando. El primero fue de orden teórico y se evidenció en el punto 2.3.4. “Dificultades para la investigación del enfoque lingüístico-psicológico de

la teoría del discurso”. En este subcapítulo se observó que si se seguía al pie de la letra la bibliografía discutida, los resultados arrojarían aquello que la obra simboliza, sin considerar la posibilidad de que su configuración arquitectónica pudiese comunicar por sí sola. Para resolver este conflicto, la investigación siguió su rumbo por la estética de la recepción, las facultades reconocidas por Kant (sensibilidad, entendimiento e imaginación) y por el planteamiento semiótico de Peirce. Debido a la complejidad de estas teorías base, la resolución del Marco Teórico tomó mucho más tiempo del esperado acortando el espacio destinado para el desarrollo del análisis y las conclusiones. Pese a lo anterior, los objetivos se cumplieron y se llegó a conclusiones relevantes.

Haber seguido un camino desde la semiótica incidió en la metodología de análisis, quedando altamente condicionada a la bibliografía disponible sobre semiótica arquitectónica, de la cual se encontraron escasos ejemplares que permitieran el desarrollo de la tesis. El planteamiento de Norberg-Schulz, que fue el que finalmente se optó utilizar, se orienta a una percepción visual de la obra, dejando de lado percepciones referidas a otras sensaciones, lo que el autor reconoce. Esto afectó altamente en las variables de análisis y, por lo tanto, en la naturaleza de los resultados obtenidos. Sobre la base de lo mismo, una de las debilidades de la investigación ha sido definir variables al momento de analizar los casos de estudio, puesto que esto, aunque no se quisiera, condicionaría los resultados obtenidos. En ese sentido, el mayor conflicto fue establecer el estilo forma y los elementos plásticos de las obras, ya que se debía reconocer invariantes en una cantidad importante de casos de estudio, siendo muchas veces difícil de lograr identificar. Esto llevo, por ejemplo, a constituir una categoría denominada “compleja” para encasillar edificios con geometrías compuestas o que en definitiva no eran factibles de agrupar bajo otra clasificación. A su vez, se reconocieron obras singulares, únicos ejemplares representativos de su propia tipología. Lo mismo sucedió con el concepto de “neoclásico”, reconociéndose tres tipos, uno de orden “italiano” asociado a ornamentos toscanos, otro “francés” y uno tipo “A” que no podría encasillarse en los otros dos.

También se encontró dificultad en el acceso a la información quedando marginados del análisis 12 Monumentos Históricos Inmuebles, por no tener a disposición sus fotografías. También se observó una

deficiencia desde el punto de vista de la investigación histórica disponible de las obras de Santiago, la que se concentra en los edificios más emblemáticos, escaseando información sobre los edificios menos reconocidos. En ese sentido se reconoce una debilidad personal de no conocer la totalidad de los inmuebles analizados antes de realizar la investigación. Para solucionar este problema, el análisis se basó gran parte del tiempo en las fichas elaboradas por Roberto Montañón de los monumentos declarados hasta 1990, y en la información expuesta en los decretos de cada obra. Esto significó que el análisis descriptivo tomara más tiempo del previsto. Todos los desfases no programados en la carta Gantt del proyecto de investigación, significaron que el análisis exploratorio se redujera a tres casos de estudio del total de seis inmuebles predefinidos como potenciales para discutir problemáticas del fenómeno. Esta elección, además, tuvo que supeditarse a los resultados preliminares del análisis descriptivo. Además, se suplió con la revisión de los 209 decretos de protección legal de las obras, con el motivo de identificar la representatividad transversal de las discusiones que surgieran del análisis del Teatro Huemul, La Moneda y el Monasterio.

5.4. Proyección de la investigación

Debido a lo anteriormente expuesto, la investigación podría continuar su desarrollo hacia aspectos de distinto orden, ya sea porque podrían seguir profundizándose, porque no fueron abordados o porque son aspectos paralelos evidenciados en la tesis. Es así como se podría desarrollar un nuevo proyecto de investigación destinado a comprobar con mayor precisión las problemáticas identificadas durante el análisis exploratorio o que incluso evidenciasen otros aspectos no identificados en la tesis, tomando en consideración más casos de estudio. Debido a la experiencia de la investigación, se plantea que esto debería abordarse bajo una metodología interdisciplinaria que al menos considere la participación de historiadores y sociólogos.

También, debido a que no se pudo abordar las interpretaciones de la ciudadanía sobre las obras, se podría desarrollar una investigación orientada a reconocer imaginarios radicales y encontrar en ello las concordancias y disimilitudes con el imaginario social oficial caracterizado en esta investigación. Como también podría ceñirse a identificar patrimonios subalternos en distintos contextos.

Debido a los aportes metodológicos, también se podría crear un proyecto de investigación orientado a comprender un discurso estético-semiótico nacional, completando los planteamientos establecidos por Salim Rabí en su tesis doctoral. O, en su efecto, se podrían comparar los resultados obtenidos con la realidad de otras naciones y así encontrar un fenómeno de orden internacional.

Adicionalmente, se observa la posibilidad en profundizar la investigación en un arco temporal específico, ya sea alguno de los cuatro periodos identificados, como también en un gobierno en especial. Particular interés sería relacionar el periodo presidencial de Salvador Allende con los planteamientos llevados durante la dictadura cívico-militar, detallando en las transversalidades ya identificadas, como también reconociendo nuevas problemáticas.

Luego, debido a que se observó una deficiencia bibliográfica sobre los Monumentos Históricos Inmuebles de Santiago, se plantea la posibilidad de continuar el trabajo de fichas realizado por Roberto Montandón hasta la década de 1990, como también actualizar su lenguaje, editar sus errores y mejorar su propia metodología, que pareciera responder a un sistema de consulta bibliotecario obsoleto. Completar la información expuesta en el sitio web del Consejo de Monumentos Nacionales podría ser una forma de abordar lo anterior. En esa misma dirección, se podría realizar una investigación sobre historia de la arquitectura que no se orientara a registrar las obras de los grandes próceres, sino a discutir un desarrollo arquitectónico más allá de su autor, reconociendo que la arquitectura no es solamente el resultado de los arquitectos, sino una creación conjunta con el resto de la ciudadanía. Esto permitiría la puesta en valor de obras anónimas o de aspecto modesto. Por último, y en base a lo anterior, se observa la necesidad de una investigación que propicie la creación de una teoría del patrimonio que se ajuste a la realidad chilena y que deje de ver sus referencias en la UNESCO o en contextos europeos que no se relacionan a nuestro país.

5.5. Revertir la ilusión caleidoscópica: palabras de cierre

Ha quedado claro durante la investigación que para superar y resolver los efectos de la dominación cultural que se ha sostenido continuamente en la construcción del imaginario patrimonial de Chile, se debe

incentivar la participación ciudadana y garantizar que esta decida libremente el magma de significaciones de su propia identidad. De lo contrario, el imaginario podría seguir evolucionando, los discursos podrán mutar a otras variables, pero la legitimidad de estos –real y no ilusoria– seguirá estando en juego. En ese sentido, creo importante pronunciarme sobre la matriz de análisis a la que Gustavo Carrasco aludió en la entrevista haberse creado hace un par de años desde la Facultad para el municipio de Santiago, y que él asume que su aplicación no era factible debido a su complejidad. La implementación de herramientas de gestión o valorización por puntos del patrimonio no viene a solucionar el problema real, que es la falta de discusión en nuestro país en torno a qué significa para nosotros este concepto y qué bienes culturales nos representan. Es más, su implementación, aunque útil, soslaya esta necesidad de debate, suprimiendo la necesaria subjetividad que el patrimonio posee y abogando por una objetividad que nunca se tendrá, por más variables y puntajes que se sumen. Probablemente, distinto sería que estas matrices nacieran después de la discusión y no antes de que esta se realice; o bien que contemple una instancia de participación ciudadana para efectos de su creación.

Considero de suma importancia, en función de lo visto durante la investigación, tener en cuenta los efectos de este tipo de prácticas que seguimos realizando como disciplina, ya que debemos necesariamente involucrarnos con la ciudadanía en la puesta en valor el patrimonio y no, como menciona Rosario Carvajal, monopolizar su discusión en los horizontes de nuestra disciplina. Por supuesto, eso también involucra dejar de lado la visión estética, y llámese por visión estética la búsqueda de objetos estéticos en los valores del patrimonio y del resalte de los objetos artísticos sobre cualquier otro valor; es decir, en la valorización del patrimonio basada en el contraste o la similitud de los elementos arquitectónicos, como también en su composición arquitectónica, puesto que si el patrimonio se dice ser representativo de la identidad de una comunidad, estos componentes vienen a ser tan solo el soporte de valores intangibles con los que se relacionan interdependientemente.

Reconozco, además, una fuerte tendencia a que esto continúe debido a la formación de los futuros profesionales en la disciplina, donde evidentemente falta investigación teórica asociada al tema. El aumento

sostenido de tesis para optar al título profesional de arquitecto en esta casa de estudios, es una señal de esperanza para revertir esta situación. Se hace imperativo, entonces, impulsar el desarrollo en esta área profesional y no solamente como un compendio teórico complementario a la tradicional orientación proyectual del arquitecto. Solo así se podrá generar conocimiento desde la arquitectura y en continua relación con otras disciplinas. Veo en esto una debilidad en mi formación, la que quedó plasmada en el amplio tiempo que me llevó la construcción del marco teórico debido a mi poco manejo en la bibliografía consultada. Personalmente considero que de no revertirse esta situación, nuestra disciplina continuará basando su filosofía en códigos que simplifican la realidad por ser estrictamente arquitectónicos y nosotros, quienes lo manejamos e imponemos su posicionamiento en áreas que abarcan materias tan diversas como el patrimonio, seremos continuamente responsables de que esto prolifere.

Capítulo VI

Anexos y Bibliografía

6.1. Tabla 1: Caracterización para el planteamiento de investigación de los Monumentos Históricos Inmueble de la Región Metropolitana por siglo de construcción

Década	Coincide con año exacto	Coincide con periodo	Coincide con época	Total	%
XVI	3	0	1	4	1,9
XVII	2	0	0	2	0,9
XVIII	9	9	3	21	9,9
XIX	36	31	9	76	35,8
XX	66	33	10	109	51,4
XI	0	0	0	0	0,0
				212	100

6.2. Tabla 2: Caracterización para el planteamiento de investigación de los Monumentos Históricos Inmueble de la Región Metropolitana por década de construcción en el siglo XIX

Década	Coincide con año exacto	Coincide con periodo	Coincide con época	Total	%
1800-1809	4	2	4	10	5,4
1810-1819	0	0	0	0	0,0
1820-1829	1	0	0	1	0,5
1830-1839	1	0	0	1	0,5
1840-1849	0	2	4	6	3,2
1850-1859	4	5	2	11	5,9
1860-1869	2	3	0	5	2,7
1870-1879	12	6	1	19	10,3
1880-1889	5	6	0	11	5,9
1890-1899	7	7	2	16	8,6
				80	43,2

6.3 Tabla 3: Caracterización para el planteamiento de investigación de los Monumentos Históricos Inmueble de la Región Metropolitana por década de construcción en el siglo XX

Década	Coincide con año exacto	Coincide con periodo	Coincide con época	Total	%
1900-1909	10	7	9	26	14,1
1910-1919	16	10	0	26	14,1
1920-1929	17	6	0	23	12,4
1930-1939	8	2	0	10	5,4
1940-1949	0	4	1	5	2,7
1950-1959	7	1	0	8	4,3
1960-1969	3	3	0	6	3,2
1970-1979	4	0	0	4	2,2
1980-1989	1	0	0	1	0,5
1990-1999	0	0	0	0	0,0
				109	58,9

6.4 Tabla 4: Caracterización para el planteamiento de investigación de los Monumentos Históricos Inmueble de la Región Metropolitana por década de protección entre 1973 y 2016

Década	Coincide con año exacto	%
1973-1979	57	24,5
1980-1989	45	18,7
1990-1999	51	21,2
2000-2009	42	17,4
2010-2016	37	15,4
Total Dictadura	106	42,3
Total Actual	130	53,9

6.5. Bibliografía

Albano, S., Levit, A., & Rosenberg, L. (2005). *Diccionario de semiótica* (2a. ed.). Buenos Aires, Argentina: Quadrata.

Alegría Licuime, L. (2004). Museos y Campo Cultural: Patrimonio indígena en el Museo de Etnología y Antropología de Chile. *Conserva*, 57-70. Recuperado el 07 de noviembre de 2016, de http://www.dibam.cl/dinamicas/DocAdjunto_628.pdf

Alegría Licuime, L., Alvarado Perales, I., Espinoza Moraga, F., Martínez Silva, J. M., & Núñez Rodríguez, G. P. (2005). *Manejo Integral de Colecciones en el Museo Histórico Nacional*. Santiago, Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Museo Histórico Nacional. Obtenido de http://www.dibam.cl/dinamicas/DocAdjunto_110.pdf

Aliste, E. (2013). Imaginarios, discursos, representaciones: la ciudad desde su espacio vivido. En E. López, C. Arriagada, P. Jirón, & H. Eliash (Edits.), *Chile Urbano hacia el siglo XXI: Investigaciones y reflexiones de Política Urbana desde la Universidad de Chile* (1a ed., págs. 284-291). Santiago: Universitaria.

Andueza-Unanua, P. (2009). La arquitectura señorial de Navarra y el espacio doméstico durante el Antiguo Régimen. *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*(4), 219-263. Recuperado el 14 de noviembre de 2016, de <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/38485/2/08.%20Pilar%20Andueza-arquitectura%20se%C3%B1orial.pdf>

Apel, K.-O. (1998). *Semiótica trascendental y filosofía primera* (1a ed.). (G. Lapiedra Guitérrez, Trad.) Madrid: Síntesis.

Arriagada, C. (2013). Segregación socioespacial y reconfiguración urbana: revisión del concepto, tendencias y propuesta política. En E. López, C. Arriagada, P. Jirón, & H. Eliash (Edits.), *Chile Urbano hacia el siglo XXI: Investigaciones y reflexiones de Política Urbana desde la Universidad de Chile* (1a. ed., págs. 79-87). Santiago: Universitaria.

Arruda, Á., & de Alba, M. (Edits.). (2007). *Espacios imaginarios y representaciones sociales* (1a ed.). Barcelona: Amphoras editorial.

Baeza, A. (22 de abril de 2014). La Tercera. *Esta mañana falleció ex ministro de gobierno de Pinochet, Alfonso Márquez de la Plata*. Santiago, Santiago,

Chile. Obtenido de <http://www.latercera.com/noticia/esta-manana-fallecio-ex-ministro-de-gobierno-de-pinochet-alfonso-marquez-de-la-plata/>

Baeza, M. A. (2008). *Mundo real, mundo imaginario social. Teoría y práctica de sociología profunda* (1a ed.). Santiago, Chile: RIL editores.

Banchs, M., Agudo, Á., & Astorga, L. (2007). Imaginarios, representaciones y memoria social. En A. Arruda, & M. de Alba (Edits.), *Espacios imaginarios y representaciones sociales* (1a ed., págs. 47-95). Barcelona, España: Amphoras editorial.

Barischetti, M. (diciembre de 2011). Cornelius Castoriadis: Una lectura educativa de La institución imaginaria de la sociedad. (E. d. Ideas, Ed.) *Unidad de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas*, 13, 78-82. Obtenido de <http://www.scielo.org.ar/pdf/efphi/v13n2/v13n2a10.pdf>

Barrena, S. (2015). *La belleza en Charles S. Peirce: Origen y alcance de sus ideas estéticas*. Pamplona: Eunsa, Ediciones Universidad de Navarra.

Barrios Valdés, M. (1987-1988). Fernando Guarda Geywitz, Premio Nacional de Historia 1984. *Dimensión histórica de Chile*(4-5), 189-203.

Bascuñán Valdés, A. (1949). Oficio N° 2447. *Declara Monumentos Nacionales*. Santiago: Consejo de Monumentos Nacionales, Ministerio de Educación Pública.

Bense, M. (1954). *Estética. Consideraciones metafísicas sobre lo bello* (1a ed.). Buenos Aires: Nueva Visión.

Bense, M. (1969). Breve estética abstracta. *Convivium*(30), 85-102.

Bense, M. (1974). Semiótica, Estética y Diseño. *Congreso de Semiótica de junio de 1974 en Milán*, (pág. 13). Milán.

Bianchini, M. C. (2012). *Chile, memorias de la Moneda: La (re)construcción de un símbolo político*. Madrid: UAM Ediciones.

Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. (s.f.). *Glosario legislativo*. Recuperado el 21 de diciembre de 2016, de Biblioteca del Congreso Nacional de Chile: https://www.bcn.cl/ayuda_folder/glosario

Biblioteca Nacional de Chile. (s.f.). *Eugenio Pereira Salas (1904-1979)*. Recuperado el 2016 de 2 de noviembre, de Memoria Chilena: <http://www.memoria-chilena.cl/602/w3-article-618.html>

- Biblioteca Nacional de Chile. (s.f.). *Fechas*. Recuperado el 9 de enero de 2017, de Memoria Chilena: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-propertyname-559.html>
- Biblioteca Nacional de Chile. (s.f.). *Ricardo Donoso: Las ideas políticas en Chile*. Recuperado el 31 de octubre de 2016, de Memoria Chilena: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-711.html>
- Bourdieu, P., & Passeron, J.-C. (1981). Libro 1. Fundamentos de una teoría de la violencia simbólica. En P. Bourdieu, & J.-C. Passeron, *La Reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza* (2a ed., págs. 39-108). Barcelona, España: Laia. Recuperado el 7 de enero de 2017, de http://s3.amazonaws.com/academia.edu/documents/40947891/Bourdieu_y_Passeron.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAJ56TQJRTWSMTNPEA&Expires=1483842267&Signature=7Zlp81wQOBY8a7ohaPAXpSKqexA%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DAbreviaturas_utilizadas_en_
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura* (1a ed.). Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Brandi, C. (2002). *Teoría de la restauración* (1a ed.). Madrid, España: Alianza Forma.
- Briones, G. (1999). *Filosofía de las Ciencias Sociales*. Santiago: Dolmen.
- Broadbent, G. (1977). La teoría de los signos en la arquitectura. *Architectural Design*, 47(78).
- Cabeza, A. (27 de mayo de 2016). Día del Patrimonio Cultural bate record de actividades inscritas. (CMN, Entrevistador) Santiago, Santiago, Chile: CMN. Recuperado el 16 de octubre de 2016, de <http://www.monumentos.cl/consejo/606/w3-article-60045.html>
- Cáceres González, O. (2007). *La arquitectura de Chile independiente* (1a ed.). Concepción: Ediciones Universidad del Bío-Bío.
- Calderón Larach, I. (3 de agosto de 2010). *Carta dirigida al Consejo de Monumentos Nacionales*. Santiago: Ilustre Municipalidad de Santiago.
- Cámara de Diputados. (1969). *Diario de sesión: Sesión especial N° 11 de la Cámara de Diputados, Legislatura 1969-1970*. Santiago: Gobierno de Chile. Recuperado el 31 de octubre de 2016, de <http://www.bcn.cl/laborparlamentaria/wsgi/consulta/verDiarioDeSesion.py?id=593526>
- Carrasco, G. (2013). Hacia la definición de una política pública de preservación de patrimonio construido. En E. López, C. Arriagada, P. Jirón, & H. Eliash (Edits.), *Chile Urbano hacia el siglo XXI: Investigaciones y reflexiones de Política Urbana desde la Universidad de Chile* (1a ed., págs. 279-283). Santiago: Universitaria.
- Carrasco, G. (5 de diciembre de 2016). Entrevista a actor clave: Gustavo Carrasco. (K. Moya, Entrevistador)
- Carvajal, R. (14 de septiembre de 2010). *Carta dirigida a Magdalena Krebs, Vicepresidenta del Consejo de Monumentos Nacionales*. Santiago: Asociación Chilena de Barrios y Zonas Patrimoniales.
- Carvajal, R. (30 de septiembre de 2016). Entrevista a actor clave: Rosario Carvajal. (K. Moya, entrevistador)
- Carvajal, R., Pascual, C., Arancibia, M., & Osorio, J. (2008). *Estudio del Patrimonio Arquitectónico de Santiago Poniente*. Santiago: Vecinos por la Defensa del Barrio Yungay. Recuperado el 7 de diciembre de 2016, de <http://www.elsitiodeyungay.cl/textos/expediente/Estudio%20Patrimonio%20Santiago%20Poniente.pdf>
- Catálogo Arquitectura. (11 de octubre de 2016). *Centro de Santiago (1863-1996)*. Obtenido de Catálogo Arquitectura: http://www.catalogoarquitectura.cl/planocn_santiago-crecimiento-1863-1996_ca/
- Consejo de Defensa del Estado [CDE]. (1973). *Memoria del Consejo de Defensa de Estado. Correspondiente a los años 1951 a 1970*. Santiago: Andrés Bello.
- CDE. (s.f.). *Historia del Consejo de Defensa del Estado*. Recuperado el 07 de noviembre de 2016, de Consejo de Defensa del Estado: http://www.cde.cl/wps/portal!/ut/p/b1/jc_BCoJAFAXQb_EL-5voyJ5fPRkZRNChLZxOzCBFSW0Tfn7kqKPpTL-pwL9wkjKmF6-2gbe2-H3l5f2fhnj4AwdBnFIVZIJGXr-KNO0AUZQvwO9D-QliiMVnAJMy_pzbzEnM0DnQY-SEXaV8pAReLevjxZH-9U_CfJlvH0xgbuIEZjbk8dB-dxK0rywrtrmHHeQIbK_Vq/dl4/d5/L2dJQSEvUUt3Q
- CECLA. (s.f.). *Bernardo Subercaseaux*. Recuperado el 15 de mayo de 2016, de CECLA: Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos: <http://cecla.uchile.cl/bernardo-subercaseaux/>
- Cegarra, J. (2012). Fundamentos Teórico Epistemológicos de los Imaginarios Sociales. (F. d. Chile, Ed.) *Cinta de moebio*, 1-13. Recuperado el 17 de septiembre de 2016, de www.moebio.uchile.cl/43/cegarra.html

- César, L., & Huertas, R. (2015). La tecno-utopía liberal de Benjamín Vicuña Mackenna (1872-1875). En C. Leyton, C. Palacios, & M. Sánchez (Edits.), *Bulevar de los pobres. Racismo científico, higiene y eugenesia en Chile e Iberoamérica siglos XIX y XX* (1a ed., págs. 16-34). Santiago, Chile: Ocho Libros Editores.
- Choay, F. (1992). *La Alegoría del Patrimonio* (1a ed.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Consejo de Monumentos Nacionales [CMN]. (08 de agosto de 2012). *Acta de sesión ordinaria del Consejo de Monumentos Nacionales*. Santiago: Ministerio de Educación, CMN. Recuperado el 01 de octubre de 2016, de http://www.monumentos.cl/consejo/606/articles-22425_documento_01.pdf
- CMN. (1 de abril de 1981). *Acta de sesión*. Santiago: Ministerio de Educación Pública.
- CMN. (2 de octubre de 1991). *Acta de sesión*. Santiago: Ministerio de Educación, Gobierno de Chile.
- CMN. (2009). *Convenciones Internacionales sobre Patrimonio Cultural* (4a ed.). Santiago: Cuadernos del Consejo de Monumentos. Recuperado el 8 de marzo de 2016, de <http://www.monumentos.cl/consejo/606/w3-article-45809.html>
- CMN. (2010). *Memoria 2006-2010*. Santiago: Consejo de Monumentos Nacionales, Ministerio de Educación.
- CMN. (12 de noviembre de 2015). *Organigrama Consejo de Monumentos Nacionales*. Recuperado el 16 de octubre de 2016, de Consejo de Monumentos Nacionales: <http://www.monumentos.cl/consejo/606/w3-propertyvalue-37024.html>
- CMN. (13 de mayo de 2016). *Con malones barriales se celebrará el Día del Patrimonio Cultural 2016*. Recuperado el 8 de diciembre de 2016, de Consejo de Monumentos Nacionales: <http://www.monumentos.cl/consejo/606/w3-article-57467.html>
- CMN. (6 de enero de 2016). *En forma unánime se aprueba declaratoria como MH de la ex Clínica Santa Lucía*. Recuperado el 8 de diciembre de 2016, de Consejo de Monumentos Nacionales: <http://www.monumentos.cl/consejo/606/w3-article-55573.html>
- CMN. (2016). *Estadísticas de Monumentos Nacionales declarados por decreto*. Santiago: CMN. Recuperado el 15 de marzo de 2016, de <http://www.monumentos.cl/consejo/606/w3-article-22594.html>
- CMN. (2016). *Monumentos en Google Earth*. Santiago: CMN. Recuperado el 15 de marzo de 2016, de <http://www.monumentos.cl/consejo/606/w3-article-45367.html>
- CMN. (2016). *Nómina de Monumentos Nacionales desde 1925 al 15 de marzo del 2016*. Santiago. Recuperado el 15 de marzo de 2016, de <http://www.monumentos.cl/consejo/606/w3-article-53680.html>
- CMN. (9 de septiembre de 2016). *Presidenta Bachelet inaugura exposición con 19 Sitios de Memoria como categoría de Monumentos Nacionales*. Recuperado el 8 de diciembre de 2016, de Consejo de Monumentos Nacionales: <http://www.monumentos.cl/consejo/606/w3-article-70558.html>
- CMN. (24 de marzo de 1949). *Acta de sesión*. Santiago: Ministerio de Educación.
- CMN. (27 de agosto de 2015). *Acta de sesión ordinaria del Consejo de Monumentos Nacionales*. Santiago: Ministerio de Educación, CMN.
- CMN. (6 de mayo de 1981). *Acta de sesión*. Santiago: Ministerio de Educación Pública.
- CMN. (6 de noviembre de 1950). *Acta de sesión*. Santiago: Ministerio de Educación, Gobierno de Chile.
- CMN. (7 de mayo de 1951). *Acta de sesión*. Santiago: Ministerio de Educación Pública de Chile.
- CMN. (8 de septiembre de 1976). *Acta de sesión*. Santiago: Ministerio de Educación, Gobierno de Chile.
- CMN. (9 de septiembre de 2015). *Acta de la sesión ordinaria del Consejo de Monumentos Nacionales*. Santiago: Ministerio de Educación.
- CMN. (s.f.). *Día del patrimonio cultural*. Recuperado el 14 de mayo de 2016, de Consejo de Monumentos Nacionales: <http://www.monumentos.cl/consejo/606/w3-propertyvalue-40854.html>
- CMN. (s.f.). *Facultades - funciones - atribuciones*. Recuperado el 16 de octubre de 2016, de Consejo de Monumentos Nacionales: <http://www.monumentos.cl/consejo/606/w3-propertyvalue-36959.html>
- CMN. (s.f.). *Torre, atrio y uno de los muros perimetrales de la Iglesia Inmaculada Concepción de Colina*. Recuperado el 26 de diciembre de 2016, de Consejo de Monumentos Nacionales: <http://www.monumentos.cl/catalogo/625/w3-article-26147.html>

- CNCA. (2015). *Formula indicación sustitutiva al proyecto de ley que crea el Ministerio de Cultura (Boletín N° 8938-24)*. Santiago: Gobierno de Chile. Recuperado el 17 de marzo de 2016, de <http://www.cnca.cl/wp-content/uploads/2016/01/texto-indicacion-sustitutiva.pdf>
- Cofré, J. O. (1990). *Filosofía de la obra de arte. Enfoque fenomenológico* (1a ed.). Santiago: Editorial Universitaria.
- Comité por la Defensa del Barrio Matta Sur. (2010). *Expediente de Patrimonio Arquitectónico Barrio Matta Sur*. Santiago: Comité por la Defensa del Barrio Matta Sur.
- Congreso Nacional de Chile. (s.f.). *Gabriel González Videla*. Recuperado el 31 de octubre de 2016, de Historia Política Legislativa del Congreso Nacional de Chile: http://historiapolitica.bcn.cl/resenas_parlamentarias/wiki/Gabriel_Gonz%C3%A1lez_Videla
- Congreso Nacional de Chile. (s.f.). *Manuel Trucco Franzani*. Recuperado el 09 de noviembre de 2016, de Historia Política Legislativa del Congreso Nacional de Chile: http://historiapolitica.bcn.cl/resenas_parlamentarias/wiki/Manuel_Trucco_Franzani
- Consejo para la Transparencia. (s.f.). *Conozca el significado de la Ley*. Recuperado el 18 de noviembre de 2016, de Consejo para la Transparencia: <http://www.consejotransparencia.cl/conozca-el-significado-de-la-ley/consejo/2012-11-27/154153.html>
- Cortés López, C. (s.f.). *Apuntes de semiótica*. Santiago.
- Cortés, C. (2012). Semiótica y Estética del Diseño. *Revista Chilena de Diseño*(2), 61-72.
- Cortés, J. (s.f.). *Carta*. Santiago: Junta de Vecinos N° 7 Franklin.
- Cortez Godoy, D. (2016). *Materialización del espacio político. Análisis de los primeros símbolos arquitectónicos del Chile independiente: Palacio de La Moneda, Edificio del Ex Congreso Nacional y Palacio de Tribunales*. Santiago: Facultad de Arquitectura y Urbanismo Universidad de Chile.
- Cortez, D. (30 de septiembre de 2016). Entrevista a actor clave: David Cortéz. (K. Moya Farías, entrevistador)
- Daifuku, H. (1969). La importancia de los bienes culturales. En Unesco, *La conservación de los bienes culturales* (1a ed., págs. 21-29). París, Francia: Unesco.
- De Fusco, R. (enero de 1979). Hipótesis para el signo arquitectónico. *Summarios. Teoría y Signo*(27), 324-327.
- De Fusco, R. (1981). *Historia de la arquitectura contemporánea*. Madrid: Celeste Ediciones.
- de Nordenflycht, J. (1998). *Vichuquén como inflexión del movimiento: Historiografía y tipología del patrimonio arquitectónico en Chile*. Valparaíso: Instituto de Historia, Universidad Católica de Valparaíso.
- de Nordenflycht, J. (2015). Introducción. Las cartas de Icomos: una doctrina para la acción. En C. Icomos Chile, *Cuadernos del Consejo de Monumentos Nacionales* (1a. ed., págs. 13-19). Santiago: CMN.
- de Ramón, A. (2007). *Santiago de Chile (1541-1991): Historia de una sociedad urbana* (2a ed.). Santiago: Catalonia.
- Déotte, J.-L. (1998). *Catástrofe y olvido: las ruinas, Europa, el museo* (1a ed.). Santiago: Cuarto Propio.
- Dibam. (s.f.). *Misión y políticas*. Recuperado el 16 de octubre de 2016, de Dibam. Dirección de Bibliotecas y Museos: <http://www.dibam.cl/614/w3-propertyvalue-37905.html>
- Donoso Novoa, R. (1946). Ricardo Donoso y la Cultura Nacional. (M. Vega, entrevistador) Biblioteca Nacional de Chile. Recuperado el 31 de octubre de 2016, de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-73498.html>
- Eco, U. (1986). *La estructura ausente: Introducción a la semiótica* (3a ed.). Barcelona, España: Lumen.
- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona, España: Lumen.
- El Mercurio. (9 de marzo de 1950). Exposición ante diputados radicales hizo ayer el Ministro de Educación. *El Mercurio*, pág. 31. Recuperado el 31 de octubre de 2016, de <http://historiapolitica.bcn.cl/visorPrensa?id=100000010817>
- El Mercurio. (15 de septiembre de 2007). Rodrigo Márquez de la Plata, arquitecto. Santiago, Chile. Recuperado el 30 de diciembre de 2016, de <http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={-6f13cc9d-3eb2-4616-a90e-eed37369ab15}>
- Eliade, M. (1981). *Lo sagrado y lo profano* (4a ed.). Madrid, España: Ediciones Guadarrama.
- Emol. (1 de diciembre de 2016). Adimark: Aprobación a Bachelet se mantiene en 24% y completa 19 meses por debajo del 30%. Santiago, Santiago, Chile. Recuperado el 8 de diciembre de 2016, de <http://www>.

emol.com/noticias/Nacional/2016/12/01/833654/Resultado-Adimark-noviembre.html

Erlj Abramson, M. (mayo de 2006). Protección del Patrimonio Construido. (U. d. Bío Bío, Ed.) *Urbano*, 9(13), 19-23. Obtenido de <http://www.redalyc.org/pdf/198/19813905.pdf>

Erreguerena, M. J. (2002). Cornelius Castoriadis: sus conceptos. *Anuario 2001 Universidad Autónoma de México*, 39-47. Recuperado el 19 de septiembre de 2016, de http://148.206.107.15/biblioteca_digital/capitulos/32-1112kfr.pdf

Espasa Calpe. (c1930). *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. Tomo XXVII. Madrid, España: Espasa-Calpe S. A.

Estados Unidos de América, Unión Panamericana. (1935). Pacto Roerich de la Paz. *Séptima Conferencia Internacional de Estados Americanos*. Washington: United States Government Printing Office. Recuperado el 09 de noviembre de 2016, de <http://www.banderadelapaz.org/bandera/pacto.shtml>

Feliu Cruz, G. (1970). *Ricardo Donoso. Referencias a la bibliografía política, social, literaria y biográfica de Chile*. Santiago: Bibliógrafos chilenos.

Fernández, S., & Franco, A. (Octubre-diciembre de 2010). Fundamentos epistemológicos para un modelo de comunicación en situaciones de conflicto. (F. U. CESA, Ed.) *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 15(51), 113-125. Recuperado el 18 de octubre de 2016, de <http://files.dzapatacorrea.webnode.com/200000179-2b7582c4a8/59218528.pdf>

Ferrada, M., & Sahady, A. (2014). El rol del patrimonio cultural en el desarrollo urbano de Chile en el siglo XXI. En E. López, C. Arriagada, P. Jirón, & H. Eliash (Edits.), *Chile Urbano hacia el siglo XXI: Investigaciones y reflexiones de Política Urbana desde la Universidad de Chile* (1a ed., págs. 273-278). Santiago, Chile: Universitaria.

Ferrater Mora, J. (2009). *Diccionario de filosofía* (2a ed.). Barcelona, España: Ariel.

Foucault, M. (1970). *El orden del discurso* (1a ed.). Buenos Aires: Tusquets Editores.

Foucault, M. (3 de noviembre de 1980). El poder, los valores morales y el intelectual. *Daily Californian*. (M. Bess, entrevistador, & F. Larrabe, traductor) Recuperado el 05 de octubre de 2016, de <https://defilosofia.com/2016/10/03/por-primera-vez-en-castellano-entrevista-a-michel-foucault-el-poder-los-valores-morales-y-el-intelectual/>

com/2016/10/03/por-primera-vez-en-castellano-entrevista-a-michel-foucault-el-poder-los-valores-morales-y-el-intelectual/

Foucault, M. (2006). *Seguridad, territorio, población: curso en el Collège de France (1977-1978)* (1a. ed.). (H. Pons, Trad.) Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Frei Montalva, E. (1969). Mensaje del S.E. el Presidente de la República con el que inicia un proyecto de ley. En B. d. Nacional, *Historia de la Ley N° 17.288 Monumentos Nacionales* (págs. 4-18). Santiago: Gobierno de Chile.

García Canclini, N. (marzo-abril de 1984). Gramsci con Bourdieu. Hegemonía, consumo y nuevas formas de organización popular. *Nueva Sociedad*(71), 69-78. Recuperado el 9 de enero de 2017, de http://www.perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/garcia-canclini_gramsci_con_bourdieu.pdf

García Canclini, N. (1999). *Imaginario urbano* (2a ed.). Buenos Aires: Eudeba, Universidad de Buenos Aires.

García Morente, M. (2013). Prólogo. En I. Kant, *Crítica del Juicio* (pág. 462 p.). Barcelona: Espasa Libros.

García, M. V. (1997). *Rehabilitación urbana: recuperación del teatro de la población Huemul* (1a ed.). Santiago: Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.

Garrido, L. (febrero de 2011). Habermas y la teoría de la acción comunicativa. *Razón y Palabra*(75). Recuperado el 17 de octubre de 2016, de http://www.razonypalabra.org.mx/N/N75/ultimas/38_Garrido_M75.pdf

Germina. (s.f.). *Carolina Maillard Mancilla*. Recuperado el 15 de mayo de 2016, de Germina: <http://germina.cl/somos/equipo/carolina-maillard-mancilla>

Gobierno de Chile. (2009). *Constitución Política de la República de Chile*. Santiago: Gobierno de Chile. Recuperado el 6 de diciembre de 2016, de http://www.gob.cl/wp-content/uploads/2014/03/constitucion_politica_2009.pdf

Gobierno de Chile. (2016). *Cuenta Regional*. Santiago: Gobierno de Chile. Recuperado el 6 de diciembre de 2016, de http://www.gob.cl/cuenta-publica/2016/regional/2016_regional_13.pdf

Gobierno de Chile. (2016). *Región Metropolitana*. Santiago: Gobierno de Chile. Recuperado el 6 de

diciembre de 2016, de http://www.gob.cl/cuenta-publica/2016/regional/2016_regional_13.pdf

Gobierno de Chile. (s.f.). *Sistema de Alta Dirección Pública*. Recuperado el 4 de enero de 2017, de Servicio Civil: <http://www.serviciocivil.gob.cl/sistema-de-alta-direcci%C3%B3n-p%C3%BAblica-0>

González Gil, L. J. (14 de noviembre de 2011). *El imaginario social de Cornelius Castoriadis*. Recuperado el 17 de septiembre de 2016, de Antropología Digital aplicada al marketing y los negocios: <http://www.antropomedia.com/2011/11/14/elimaginariosocial-decorneliuscastoriadis/>

González Videla, G. (1975). *Memorias* (1a. ed.). Santiago: Gabriela Mistral.

González, H. (1964). Vista aérea Alameda y Moneda. *Archivo Visual*. Dibam, Santiago, Chile. Recuperado el 4 de octubre de 2016, de <http://www.archivovisual.cl/vista-aerea-alameda-y-la-moneda>

González-Varas, I. (1999). *Conservación de bienes culturales: Teoría, historia, principios y normas* (1a ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.

Grasa Adé, I., Meilán Pita, X., Mercadal, C., & Ruiz de Samaniego, A. (1998). *Diccionario Akal de Estética* (1a ed.). Madrid: Akal.

Gray, S. (2006). Fragmentos Urbanos. En M. Saavedra Sáenz, & G. Carrasco (Edits.), *Santiago Centro: Un siglo de transformaciones* (págs. 68-75). Santiago: Ilustre Municipalidad de Santiago.

Gross, P. (1988). *El Monasterio Benedictino de Las Condes: Una obra de arquitectura* (1a ed.). Santiago: Universidad Católica de Chile, Vicerrectoría Académica.

Guarda, G. (1973). Discurso de recepción de don Roberto Montandón Paillard. *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*(87), 173-180.

Guarda, G. (1988). El Monasterio Benedictino de la Santísima Trinidad de Las Condes. En P. Gross, *El Monasterio Benedictino de Las Condes: Una obra de arquitectura patrimonial* (1a ed., págs. 22-33). Santiago, Chile: Universidad Católica de Chile.

Guerrero Yoacham, C. (1989). Notas para el estudio de la obra historiográfica de Don Eugenio Pereira Salas. *Cuadernos de Historia*(9), 9-43.

Guglielmino, M. M. (diciembre de 2007). La difusión del patrimonio. Actualización y debate. (U. d. Departamen-

to de Historial del Arte, Ed.) *e-rph Revista Electrónica de Patrimonio Histórico*(1), 1-21. Recuperado el 5 de mayo de 2015, de Revista Electrónica de Patrimonio Histórico: <http://www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero1/difusion/estudios/articulo.php>

Gurovich, A. (2010). 150 años y 50 imágenes en torno a la realización del Barrio Cívico de Santiago de Chile: 1846-1996. En C. Mawromatis (Ed.), *Karl Brunner. Desde el Bicentenario* (pág. 119). Santiago: Departamento de Urbanismo de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile.

Gurovich, A. (2013). El desarrollo del paradigma neoliberal en la experiencia urbanística chilena. En E. López, C. Arriagada, P. Jirón, & H. Eliash (Edits.), *Chile Urbano hacia el siglo XXI: Investigaciones y reflexiones de Política Urbana desde la Universidad de Chile* (1a ed., págs. 52-57). Santiago: Universitaria.

Guzmán Errázuriz, R., & Guarda, G. (17 de septiembre de 1980). Unir y no dividir. *Ercilla*(2355), 29 y 31-32.

Habermas, J. (2001). *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos* (1a ed.). Madrid: Cátedra.

Harboe Bascuñán, F. (27 de agosto de 2009). *Carta*. Santiago: Gobierno de Chile.

Hernández, R. S., Fernández, C. C., & Baptista, M. L. (2010). *Metodología de la investigación* (5a ed.). Ciudad de México: McGraw Hill, Interamericana editores S.A.

Hevia Rivas, P. (14 de septiembre de 2010). *Carta al Consejo de Monumentos Nacionales*. Ministerio de Salud. Santiago: Unidad de Patrimonio Cultural de la Salud Chile.

Hidalgo, R., & Álvarez, L. (2003). Los condominios cerrados y los nuevos espacios residenciales en la periferia oriente de Santiago de Chile, 1990-2000. *Encuentro de Geógrafos de América Latina* (pág. 16). Mérida: Observatorio Geográfico de América Latina. Recuperado el 21 de diciembre de 2016, de <http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal9/Geografiasocioeconomica/Geografiaurbana/12.pdf>

Icarito. (s.f.). *Periodos de la historia de Chile*. Recuperado el 2 de diciembre de 2016, de Icarito: <http://www.icarito.cl/2009/12/periodos-de-la-historia-de-chile.shtml/>

ICOMOS. (1964). Segundo congreso internacional de arquitectos y técnicos de Monumentos. *Carta de*

Venecia: *Carta Internacional sobre la conservación y la restauración de Monumentos y Sitios*. Venecia.

ICOMOS. (1999). Décima segunda Asamblea General. *Carta Internacional sobre Turismo Cultural: La gestión del turismo en los sitios Patrimonio Significativo*. México.

ICOMOS Chile. (2015). *Cuadernos del Consejo de Monumentos Nacionales, Segunda Serie N° 111* (1a ed.). Santiago: Dibam.

Intendencia Región Metropolitana. (25 de marzo de 2016). *Información Geográfica*. Obtenido de Ministerio del Interior y Seguridad Pública: http://www.intendenciametropolitana.gov.cl/informacion_geografica_2.html

Kant, I. (2016 [1787]). *Crítica de la razón pura* (3a. ed.). (P. Ribas, Trad.) Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.

Kostof, S. (1988). *Historia de la arquitectura*, 3. Madrid: Alianza.

Lacarrière, M. (agosto de 2007). La insoportable levedad de lo urbano. (P. U. Instituto de Estudios Urbanos y Territoriales, Ed.) *EURE*, 33(99), 47-63. Recuperado el 18 de marzo de 2016, de <http://www.scielo.cl/pdf/eure/v33n99/art05.pdf>

Lagos, E., & Guarda, G. (8 de abril de 8 de abril 1981). *Carta del Monasterio Benedictino Las Condes dirigida a Enrique Campos Menéndez*. Carta, Las Condes.

Lapoujade, M. N. (1988). *Filosofía de la imaginación* (1a. ed.). Madrid, España: Siglo xxi editores.

López, E. (2014). Desarrollo inmobiliario, mercado de suelo y exclusión social en áreas metropolitanas chilenas. En E. López, C. Arriagada, P. Jirón, & H. Eliash (Edits.), *Chile Urbano hacia el siglo XXI: Investigaciones y reflexiones de Política Urbana desde la Universidad de Chile* (1a ed., págs. 140-148). Santiago, Chile: Universitaria.

López, E., Arriagada, C., Jirón, P., & Eliash, H. (2013). *Chile urbano hacia el siglo XXI: investigaciones y reflexiones de política urbana desde la Universidad de Chile* (1a ed.). Santiago: Universitaria.

Lozada, M. (2008). ¿Nosotros o ellos? Representaciones. *CDC*, 25(69), 89-105. Recuperado el 7 de mayo de 2016, de <http://www.scielo.org.ve/pdf/cdc/v25n69/art06.pdf>

Maillard, C. (2012). La cultura, un sistema simbólico. En D. Marsal (Ed.), *Hecho en Chile: reflexiones en torno al patrimonio cultural* (págs. 17-31). Santiago: Fondart, CNCA.

Márquez, F., Rozas, V., & Arriagada, R. (2014). El lugar del patrimonio dominante. (P. U. Chile, Ed.) *ARQ*(88), 56-65. Recuperado el 2 de febrero de 2016, de http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-69962014000300010&script=sci_arttext

Martí Arís, C. (1993). *Las variaciones de la identidad* (1a. ed.). Barcelona: Ediciones del Serbal.

Masiero, R. (2003). *Estética de la arquitectura* (1a. ed.). (F. Campillo, Trad.) Madrid: A. Machado Libros, S. A.

Mayol, A., & Azócar, C. (2013). Ciclo de movilización social en Chile: la aparición política de la contradicción entre ciudadanía y capital. En A. Roberto, & R. Valenzuela (Edits.), *Golpe. 1973-2013. Volumen 1* (1a ed., págs. 271-299). Santiago, Chile: Ediciones y Publicaciones El Buen Aire S.A., Laboratorio Transdisciplinar en Prácticas Sociales y Subjetividad.

Medina Sánchez, M. (2006). Estética y poder: aproximaciones a la estetización de la política. En E. Duarte Díaz (Ed.), *La Política: Miradas Cruzadas*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales. Recuperado el 20 de septiembre de 2016, de <https://www.nodo50.org/cubasigloXXI/politica/7%20Estetizacion%20de%20la%20Ptca.%20Mayra.%20LA%20PTCA.%202006.pdf>

Meissner Grebe, E. (2000). *Semiótica de la arquitectura* (1a ed.). Concepción: Ediciones Universidad del Bío-Bío.

Mella Cáceres, R. A. (2011). *El caso del Navío Oriflama y la Legislación sobre Monumentos Nacionales*. Santiago: Universidad de Chile. Recuperado el 19 de septiembre de 2016, de http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/110931/de-Mella_r.pdf?sequence=1

Ministerio de Educación. (1991). DS 424. *Declara Monumento Histórico la construcción anexa a la Biblioteca Nacional*. Departamento Jurídico. Santiago: Gobierno de Chile. Recuperado el 4 de enero de 2017, de http://www.monumentos.cl/catalogo/625/articulos-36860_documento.pdf

Ministerio de Educación. (1995). DE 367. *Declara monumento histórico Casa Patronal de la Ex-chacra Ochagavía, comuna de Pedro Aguirre Cerda, provincia de Santiago, Región Metropolitana*. Santiago: Gobierno de Chile.

- Ministerio de Educación. (2014). *Declara Monumento Nacional en la categoría de Monumento Histórico al "Teatro Parque Cousiño (ex Humoresque)", ubicado en la comuna y provincia de Santiago, Región Metropolitana*. Santiago: Ministerio de Educación. Recuperado el 01 de octubre de 2016, de http://www.monumentos.cl/catalogo/625/articles-41546_documento.pdf
- Ministerio de Educación. (2016). *Bases Curriculares 7° a 2° medio (1a ed.)*. Santiago: República de Chile.
- Ministerio de Educación. (2016). D 26. *Declara Monumento Nacional en la categoría de Monumento Histórico al "Teatro Huemul" y Monumento Nacional en la categoría de Zona Típica o Pintoresca al "Barrio Huemul", ambos ubicados en la comuna y provincia de Santiago, Región Metropolitana*. Santiago: Gobierno de Chile.
- Ministerio de Educación. (s.f.). *Estructura Orgánica, Ministerio de Educación*. Recuperado el 16 de octubre de 2016, de Ministerio de Educación: <http://portales.mineduc.cl/transparencia/organica.html>
- Ministerio de Educación Pública. (1951). *DS 5058. Declara Monumentos Históricos las iglesias, capillas y campanarios que indican en*. Santiago: Gobierno de Chile. Recuperado el 31 de octubre de 2016, de http://www.monumentos.cl/catalogo/625/articles-36930_documento.pdf
- Ministerio de Educación Pública. (1973). *DS 159*. Santiago: Gobierno de Chile.
- Ministerio de Educación Pública. (1974). *DS 11. Declara Monumentos Históricos los inmuebles que se indican y Zona Típica el pueblo que se señala*. Santiago: Gobierno de Chile.
- Ministerio de Educación Pública. (9 de abril de 1951). *Declara Monumento Histórico el Monasterio Benedictino de la comuna de Las Condes y Zona Típica de Protección el cerro San Benito de Los Piques de la comuna de las Condes*. Santiago: Gobierno de Chile.
- Ministerio de Educación Pública. (9 de abril de 1981). *DS 1661. Declara Monumento Histórico el Monasterio Benedictino de la comuna de Las Condes y Zona Típica y de protección el cerro San Benito de Los Piques de la comuna de Las Condes*. Departamento Jurídico. Santiago: Gobierno de Chile.
- Ministerio de Educación, Consejo de Monumentos Nacionales. (2015). *Ley N° 17.288 de Monumentos Nacionales y Normas Relacionadas (6a ed.)*. Santiago: Gobierno de Chile. Recuperado el 8 de marzo de 2016, de http://www.monumentos.cl/consejo/606/articles-11181_doc_pdf.pdf
- Ministerio de Instrucción Pública. (1925). *DL 651. Monumentos Nacionales*. Santiago: Biblioteca del Congreso Nacional, Gobierno de Chile. Recuperado el 23 de abril de 2016, de <https://www.leychile.cl/N?i=6260&f=1970-02-04&p=>
- Ministerio de Obras Públicas. (1981). *Monasterio Benedictino*. Santiago: Dirección de Arquitectura, Gobierno de Chile.
- Ministerio de Educación. (2012). *D 548. Declárese Monumento Nacional en la categoría de Monumento Histórico al "Teatro Cariola", ubicado en la comuna de Santiago, provincia de Santiago, Región Metropolitana de Santiago*. Santiago: Ministerio de Educación. Recuperado el 1 de octubre de 2016, de http://www.monumentos.cl/catalogo/625/articles-36966_documento.pdf
- MINVU. (2010). *DDU 240*. Santiago: Ministerio de Vivienda y Urbanismo Chile. Recuperado el 25 de octubre de 2016, de http://www.minvu.cl/incjs/download.aspx?glb_cod_nodo=20070321153344&h-dd_nom_archivo=Cir%20240.pdf
- Miño Thomas, N., & Guerrero Lira, C. (s.f.). *Cronología de Chile*. Recuperado el 2 de diciembre de 2016, de Fuentes documentales y bibliográficas para el estudio de la historia de Chile: http://www.historia.uchile.cl/CDA/fh_cronologia/
- Moneo, R. (1978). On Typology. *Oppositions*(13), 188-211. Recuperado el 17 de diciembre de 2016, de <http://fama2.us.es/earq/pdf/folletos/nociontipo.pdf>
- Montandón Paillard, R. (30 de mayo de 2006). ¿Quién fue Roberto Montandon Paillard?: Fragmentos de una entrevista inédita. (J. de Nordenflycht, entrevistador) Recuperado el 07 de noviembre de 2016, de http://icomoschile.blogspot.cl/2006/05/quin-fue-roberto-montandon-paillard_30.html
- Montandón, R., & Pirotte, S. (1998). *Monumentos Nacionales de Chile: 225 fichas (2a ed.)*. Santiago: Dirección de Arquitectura, Ministerio de Obras Públicas, Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Montero, F. (1992). Mundo y acción comunicativa según Habermas. *Fragmentos de filosofía*(1), 149-166.

- Recuperado el 17 de octubre de 2016, de <http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/49054/Mundo%20y%20acci%C3%B3n%20comunicativa%20seg%C3%BAn%20habermas.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Morales López, E. (31 de enero de 2013). *Discurso*. Recuperado el 18 de septiembre de 2016, de Diccionario de lingüística on line: <http://www.ub.edu/diccionari-linguistica/print/5514>
- Morris, A. E. (1985). *Historia de la forma urbana. Desde sus orígenes hasta la Revolución industrial* (1a ed.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Morris, C. (1994). *Fundamentos de la teoría de los signos* (2a. ed.). (R. Grasa, Trad.) Barcelona, España: Paidós.
- Mosciatti, E. (14 de septiembre de 2010). *Carta al Consejo de Monumentos Nacionales*. Colegio de Arquitectos de Chile. Santiago: Comité de Patrimonio del Colegio de Arquitectos de Chile.
- Museo Nacional de Bellas Artes. (s.f.). *Biografía de Luis Vargas Rosas*. Recuperado el 31 de octubre de 2016, de Museo Nacional de Bellas Artes: <http://www.mnba.cl/617/w3-article-29924.html>
- Museo Nacional de Bellas Artes. (s.f.). *Samuel Román*. Recuperado el 30 de octubre de 2016, de Artistas Visuales Chilenos: <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40358.html#biografia>
- Nietzsche, F. (2001). *Crepúsculo de los ídolos*. (A. Sánchez Pascual, Trad.) Madrid: Alianza.
- Norberg-Schulz, C. (1967). *Intenciones en arquitectura* (1a ed.). (J. Sainz Avla, & F. González Fernández Valdeirama, Trads.) Barcelona: Gustavo Gili.
- Observatorio de Ciudades UC. (2014). *Encuesta de percepción comunal 2014. Parte II: Resultados residentes*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Organización de los Estados Americanos [OEA]. (2009). *Convención sobre la defensa del patrimonio arqueológico, histórico y artístico de las naciones americanas*. "Convención de San Salvador". OEA, Santiago de Chile, 1976. En CMN, & CMN (Ed.), *Convenciones Internacionales sobre patrimonio cultural* (4a ed., págs. 79-84). Santiago: Cuadernos del Consejo de Monumentos. Recuperado el 8 de marzo de 2016, de <http://www.monumentos.cl/consejo/606/w3-article-45809.html>
- Pallasmaa, J. (2014). *La imagen corpórea: Imaginación e imaginario en la arquitectura* (1a. ed.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Paniagua Arís, E. (2013). La arquitectura y su significación pragmática y tectónica. *Signa*(22), 521-548.
- Pascual Grau, C. (3 de agosto de 2010). *Carta dirigida al Consejo de Monumentos Nacionales*. Santiago: Ilustre Municipalidad de Santiago.
- Pavez, M. I. (2008). Galería Histórica del Barrio Cívico de Santiago de Chile. En C. Mawromatis (Ed.), *Karl Brunner desde el Bicentenario* (págs. 112-119). Santiago: Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.
- Pereira Salas, E. (12 de mayo de 1951). *Oficio N° 277 dirigido al Ministro de Educación Pública*. Santiago: Consejo de Monumentos Nacionales.
- Pérez Oyarzun, F. (2016). *Arquitectura en el Chile del Siglo XX. Volumen I: Iniciando el nuevo siglo 1890-1930* (1a ed.). Santiago: Ediciones ARQ.
- Pevsner, N. (1976). *Historia de las tipologías arquitectónicas* (1a ed.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Portal Iberoamérica y el Mundo. (2000). *La Quinta Conferencia Panamericana* (Santiago de Chile, 1923). Recuperado el 19 de septiembre de 2016, de Historia General de las Relaciones Exteriores de la República Argentina: <http://www.argentina-rree.com/8/8-041.html>
- Prats Canals, L. (1998). El concepto de patrimonio cultural. *Política y Sociedad*, 27, 63-76. Recuperado el 16 de septiembre de 2016, de <http://antropologiasocial.org/contenidos/publicaciones/otautores/prats%20el%20concepto%20de%20patrimonio%20cultural.pdf>
- Prats, L. (2007). Concepto y gestión del patrimonio local. *Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia*(9). Recuperado el 19 de septiembre de 2016, de <http://www.raco.cat/index.php/QuadernselCA/article/view/73518/131239>
- Press ZWI Glaser. (s.f.). Visita del Embajador Dr. Daniel Schweitzer Speisky a Israel. *Archivo General Histórico*. Ministerio de Relaciones Exteriores, Santiago. Recuperado el 31 de octubre de 2016, de http://163.247.50.16/webree.nsf/vwfotoXarchivo2/705*x*-*x*FB*x*389.jpg?OpenDocument&Carpet=&Mat=

- Rabí Contreras, S. (2015). *Cultura popular y formación de capital patrimonial. El Discurso Oficial del Patrimonio Chileno del Siglo XX*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas.
- Rabí Contreras, S. (13 de junio de 2016). Entrevista a actor clave: Salim Rabí. (K. Moya Farías, entrevistador) Santiago, Chile.
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 17 de diciembre de 2016, de topología: <http://dle.rae.es/?id=a3CYsK9>
- Reznikov, L. O. (1970). *Semiótica y teoría del conocimiento*. Madrid, España: Comunicación.
- Richard, N. (2013). Arte en Chile desde 1973. En R. Aceituno, & R. Valenzuela (Edits.), *Golpe. 1973-2013. Volumen 1* (1a ed., págs. 185-193). Santiago: Ediciones y Publicaciones El Buen Aire S.A., Laboratorio Transdisciplinar en Prácticas Sociales y Subjetividad.
- Riegl, A. (1903). *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen* (1a. ed.). (A. P. López, Trad.) Madrid: Visor Distribuciones, S. A.
- Rodríguez, J. L. (2008). Introducción. *Bitácora*(1), 11-42. Recuperado el 17 de octubre de 2016, de <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/bitacora/article/view/18607>
- Rodríguez, J., Rossi, C., Salgarelli, S., & Zimbone, G. (1971). *Arquitectura como semiótica*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Rojas Mix, M. (2006). *El imaginario: civilización y cultura del siglo XXI* (1a ed.). Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Rojas Mix, Miguel A. (octubre-diciembre de 1965). Samuel Román. *Anales de la Universidad de Chile*(136), 160-177. Recuperado el 21 de noviembre de 2016, de <http://www.anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/viewFile/22460/23784>
- Román Rojas, S. (octubre-diciembre de 1965). Samuel Román. 160-177. (M. A. Rojas Mix, Entrevistador) *Anales de la Universidad de Chile*.
- Rosset, C. (2015). *Lo real y su doble* (1a. ed.). (S. Espinosa, Trad.) Santiago: Hueders.
- Rossi, A. (1995). *La arquitectura de la ciudad* (5a ed.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Saavedra, M. S., & Carrasco, G. P. (2006). La recuperación del centro de Santiago. Imágenes, diagnósticos, iniciativas y propuestas, 1976-2006. En M. Saavedra Sáenz, & G. Carrasco (Edits.), *Santiago centro: Un siglo de transformaciones* (1a ed., págs. 76-95). Santiago: Ilustre Municipalidad de Santiago.
- Sahady, A. (2015). *Mutaciones del Patrimonio Arquitectónico de Santiago de Chile: una revisión del centro histórico* (1a ed.). Santiago: Universitaria.
- Salazar, G. (2013). Movimientos sociales en Chile neoliberal: de pueblo inconcluso a ciudad comunitaria. En E. López, C. Arriagada, P. Jirón, & H. Eliash (Edits.), *Chile Urbano hacia el siglo XXI: Investigaciones y reflexiones de Política Urbana desde la Universidad de Chile* (1a ed., págs. 97-102). Santiago: Universitaria.
- Salazar, G. (2013). Neoliberalismo: fase dictatorial (1973-1987). En R. Aceituno, & R. Valenzuela (Edits.), *Golpe. 1973-2013. Volumen 1* (1a ed., págs. 25-71). Santiago: Ediciones y Publicaciones El Buen Aire S.A., Laboratorio Transdisciplinar en Prácticas Sociales y Subjetividad.
- Salazar, G. (14 de abril de 2016). Premio Nacional de Historia criticó Proceso Constituyente. (Canal TVU, Entrevistador) Recuperado el 7 de diciembre de 2016, de <https://www.youtube.com/watch?v=Zj1Qut8GyFw>
- Salazar, G., & Julio, P. (1999). *Historia contemporánea de Chile II. Actores, identidad y movimiento* (1a ed.). Santiago: LOM.
- Samaja, J. (2000). *Semiótica y Dialéctica* (1a. ed.). Buenos Aires: JVE.
- Sánchez Vásquez, A. (2005). *De la Estética de la Recepción a una Estética de la Participación* (1a. ed.). Ciudad de México, México: Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sánchez, L. M. (2011). Preservación del patrimonio modesto en ciudades intermedias: Pasos claves y propuesta. *Bitácora*(1), 23-38. Recuperado el 3 de enero de 2017, de http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/bitacora/article/view/22650/html_28
- Sandoval, E. (2011). Signos y significación. El surgimiento de la semiótica contemporánea. En *Semiosis y Faneroscopia. Actas de las Primeras Jornadas Internacionales Peircianas* (2a ed., pág. 81). Ciudad de México, México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Recuperado el 24 de julio de 2016, de <http://portal.uacm.edu.mx/LinkClick.aspx?fileticket=N0qN-yhctJWU%3D&tabid=3022>

- Scalvini, M. L. (1974). Hipótesis y criterios para la lectura semiótica de la arquitectura. *Arquitectura, historia y teoría de los signos: el symposium de Castelldefels* (págs. 280-291). Barcelona: La Gaya Ciencia.
- Schnake Neale, L. (agosto de 2010). *Carta dirigida al Consejo de Monumentos Nacionales*. Santiago: Ilustre Municipalidad de Santiago.
- Sociedad de Naciones. (1931). Carta de Atenas. *Primera Conferencia Internacional de Expertos para la Protección y Conservación de Monumentos de Arte y de Historia* (pág. 4). Atenas: UNESCO. Recuperado el 09 de noviembre de 2016, de <http://www.icomoscr.org/doc/teoria/VARIOS.1931.carta.atenas.restauracion.monumentos.historicos.pdf>
- Solís Opazo, J., Valencia Palacios, M., & Llano Loyola, J. (Edits.). (2016). *Estéticas de la participación: Arquitectura no solicitada, trabajo inmaterial y producción de subjetividad participativa. Experiencias conceptuales en Santiago y Valparaíso* (1a. ed.). Santiago: Quimantú.
- Subercaseaux, B. (2002). Escenificación del tiempo histórico (nacionalismo e integración). *Cuadernos de Historia*, 185-202. Recuperado el 30 de octubre de 2016, de <https://www.google.cl/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwj1sPDUr4PQAhWLGZAKHcHuA14QFggMAA&url=http%3A%2F%2F repositorio.uchile.cl%2Fbitstream%2Fhandle%2F2250%2F139589%2F Escenificacion-del-tiempo-historico.pdf%3Fsequence%3D1%26isAllowed%3D>
- Subercaseaux, B. (2011). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile: desde la Independencia hasta el Bicentenario* (Vol. III). Santiago: Universitaria. Recuperado el 19 de diciembre de 2016, de <http://www.ideasyculturaenchile.cl/>
- Subercaseaux, B. (2012). Identidad, patrimonio y cultura. En D. Marsal, *Hecho en Chile: reflexiones en torno al patrimonio cultural* (págs. 33-54). Santiago: CNCA.
- Tudela, F. (1974). *Hacia una semiótica de la arquitectura* (1a ed.). Cádiz: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- UNESCO. (2009). Convención sobre la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado. En CMN, & CMN (Ed.), *Convenciones Internacionales sobre Patrimonio Cultural*. (4a ed., págs. 15-54). Santiago: Cuadernos del Consejo de Monumentos Nacionales. Recuperado el 8 de marzo de 2016, de <http://www.monumentos.cl/consejo/606/w3-article-45809.html>
- UNESCO. (2009). Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural. UNESCO, París, 1972. En CMN, & CMN (Ed.), *Convenciones Internacionales sobre Patrimonio Cultural* (págs. 65-78). Santiago: Cuadernos del Consejo de Monumentos Nacionales. Recuperado el 8 de marzo de 2016, de <http://www.monumentos.cl/consejo/606/w3-article-45809.html>
- Universidad de Chile. (s.f.). *Ricardo Donoso Novoa*. Recuperado el 31 de octubre de 2016, de Premios Nacionales: <http://www.uchile.cl/portal/presentacion/historia/grandes-figuras/premios-nacionales/ciencias-/6664/ricardo-donosonovoa>
- Vaisman, L. (1974). *Semiología arquitectónica* (1a ed. mimeografiada). Santiago: Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.
- Van Dijk, T. (septiembre-octubre de 1999). El análisis crítico del discurso. *Anthropos*(186), 23-36. Recuperado el 12 de octubre de 2016, de <http://www.discursos.org/oldarticles/EI%20an%E1lisis%20cr%EDtico%20del%20discurso.pdf>
- Van Dijk, T. (2004). Discurso y dominación. *Grandes conferencias en la Facultad de Ciencias Humanas, 4 de febrero de 2004*. (pág. 27). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Recuperado el 18 de septiembre de 2016, de <http://www.discursos.org/oldarticles/Discurso%20y%20dominaci%F3n.pdf>
- Vargas Lozano, G. (1994). *Semblanza*. Recuperado el 13 de diciembre de 2016, de Adolfo Sánchez Vásquez: <http://www.asv.filos.unam.mx/>
- Vera, A. (2012). Breve glosario a modo de epílogo. En J.-L. Déotte, *¿Qué es un aparato estético?* (1a ed., pág. 145). Santiago: Ediciones Metales Pesados.
- Videla, C. (7 de octubre de 2016). Entrevista a actor clave: Carolina Videla. (K. Moya, entrevistador)
- Waisman, M., Saldarriaga, A., Ormindo de Azevedo, P., Frekky, G., Foglia, M. E., & Gutiérrez, R. (1992). El patrimonio modesto. (M. Waisman, Ed.) *Cuaderno Escala*, 45.
- Walther, E. (1994). *Teoría general de los signos. Introducción a los fundamentos de la semiótica* (1a ed.). (M. Schultz, & J. Cordero, Trads.) Santiago, Chile: Dolmen Ediciones.

Williams, S. (2008). Algo de qué hablar: Modernismo, discurso, estilo. *Bitácora*(1), 11-42.

Wunenburger, J.-J. (2003). *L'Imaginaire* (2a ed.). París: PUF.

Zalaquett, P. (26 de enero de 2011). *Carta dirigida a Yolanda Valenzuela, Secretaria Ejecutiva del Consejo de Monumentos Nacionales*. Santiago: Ilustre Municipalidad de Santiago.

· COLOFÓN ·

No habría sido posible concretar esta investigación sin la ayuda de mi profesor guía Max Aguirre González, a quien agradezco su agudeza y certeza en comprender mis ideas desde un inicio, y por su paciencia en un proceso que es complejo. Tampoco se habría realizado sin la dedicación absoluta del profesor Claudio Cortés, ni su profunda motivación, entre risas, café e historias. Por último, quisiera agradecer de forma especial a mi hermana menor, María José Moya Farías, quien a pesar de estar en vacaciones, no dudó ningún segundo en ayudarme en recopilar información para mi investigación.

