



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
FACULTAD DE ARTES.

FAENA: POÉTICA DE LA RESTAURACIÓN
PATRIMONIAL COMO PRÁCTICA TRANSDISCIPLINAR.

Estudiante: Valenzuela Mujica, Giselle.
Profesor guía: Osorio Riveros, Hugo.

Seminario de Grado para optar al grado de Licenciada en Artes

Santiago, 2025.

A Cecilia Giménez, cuyo *Ecce Homo* motivó
las reflexiones que dieron pie a esta tesis.

AGRADECIMIENTOS

A la Academia de Humanismo Cristiano y a cada uno de los profesores y profesoras de su Programa de Prosecución de Estudios, gracias al que pude culminar este proceso que tenía pendiente, además de posibilitar el análisis de mi obra, el que se refleja en la presente tesis.

A mi profesor guía, Hugo Osorio, quien me instó en la elección de este estudio, por orientarme en su investigación y propiciar el coraje que necesitaba para su realización.

Al Quinto Medio, compañeros de estudios sin los cuales este proceso no habría sido tan enriquecedor y amable como lo fue.

A toda mi red de apoyo, muy especialmente a Carolina González Bravo y Gabriela Figueroa González, amigas del alma que me acompañaron en cada paso de esta empresa.

A Mauricio Quezada, por su disposición y cariño.

A mis muertos, por el amor recibido.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	8
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	14
OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN.....	18
JUSTIFICACIÓN.....	20
METODOLOGÍA	23
MARCO TEÓRICO Y ESTADO DEL ARTE	25
I. EL INTERMINABLE DEBATE CONCEPTUAL	41
1.1 Problemas disciplinares	41
1.2 Patrimonio y restauración. Teoría, ciencia, arte y creación	46
1.3 La práctica restaurativa como investigación	54
II. DISPOSITIVOS PARA EL RESCATE DE MEMORIA	59
2.1 De la restauración a la práctica artística.....	59
2.2 Conservación de archivos y restauración de inmuebles	62
2.3 El cuerpo como repertorio	65
2.4 Restauración-creación: el cuaderno de campo transformado en poemario.....	73
III. TODO ES TODO	79
3.1 Memoria, imaginación y arte.....	79
3.2 Transducción.....	86
3.3 Por qué <i>Faena</i>	90
CONCLUSIONES	95
BIBLIOGRAFÍA	100
ANEXO	109
FAENA.....	110

TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Inventario on line del Archivo De Rokha.....	62
Ilustración 2: Mosaico de Lemebel en Tarapacá con Nataniel Cox.....	81

RESUMEN

La presente tesis aborda la posibilidad de la restauración patrimonial como parte de un proceso de creación de una obra de arte, contradiciendo los principios tradicionales que sitúan a esta disciplina como un ejercicio meramente técnico cuya incursión en la creatividad artística está prohibido o resulta imposible. Tomando como referencia la creación involuntaria del *Ecce Homo* de Borja y apoyándose en los planteos de Alfredo Vega Cárdenas y Laurajane Smith, entre otros, defiende la restauración como campo transdisciplinario y pone en cuestión el discurso patrimonial autorizado. Finalmente, presenta la obra resultante, consistente en un poemario sobre la experiencia de restaurar en el contexto del trabajo en obra como herramienta de puesta en valor de un tipo de patrimonio intangible que es el que constituye la memoria obrera.

PALABRAS CLAVE

Restauración, patrimonio, memoria, creación, arte, poesía, transdisciplina.

ABSTRACT

This thesis explores heritage restoration as part of a creative process that culminates in a work of art, challenging traditional principles that define the discipline as a purely technical practice, in which artistic creativity is either forbidden or considered impossible. Using the unintended creation of the *Ecce Homo* in Borja as a point of reference, and drawing on the ideas of authors such as Alfredo Vega Cárdenas and Laurajane Smith, among others, it advocates for restoration as a transdisciplinary field, *challenging the authorized heritage discourse*. Finally, it presents the resulting work, consisting of a collection of poems about the experience of restoration within the context of construction site labor, as a means of valuing a type of intangible heritage, namely, that which constitutes workers' memory.

KEYWORDS

Restoration, heritage, memory, creation, art, poetry, transdiscipline

INTRODUCCIÓN

Las principales razones que motivaron la elección del tema que se desarrolla en la presente tesis, tuvieron que ver inicialmente con cuestionamientos respecto a las diferentes reacciones que pude observar desde el mundo de la conservación de patrimonio ante situaciones en que ciertas intervenciones restaurativas resultaban en la alteración dramática de las obras de las que fueron objeto, apoyándose en el apego a su deontología oficial en algunos casos y haciendo caso omiso de ella en otros.

Puntualmente, el caso que más llamó mi atención, y sobre el cual desarrollo más en extenso en el marco teórico, fue el del *Ecce Homo* de Borja, mundialmente célebre tras la intervención realizada por Cecilia Giménez, pintora aficionada de aquella localidad, sin formación en restauración de arte ni autoridad oficial para encargarse de la mantención de las obras existentes en la iglesia que alberga dicha pintura mural. Tras la difusión de este caso -en contraste con otros en los que el daño no es tan apreciable por la opinión pública, pero sí por los expertos en conservación patrimonial- hubo una gran difusión mediática y un gran revuelo en el mundo de la conservación, que condenó el intrusismo de Giménez, pero que no abordó dos puntos esenciales de la deontología de la conservación. El primero de ellos es el que apunta precisamente a evitar este tipo de daños al patrimonio: que los encargados de los recintos que albergan las obras de arte son los principales responsables de velar por su protección -que en este caso era el párroco de la iglesia de Borja, no Giménez-, y el segundo, el que afirma que son las comunidades vinculadas a dicho patrimonio las que deben definir de qué manera se desarrolla ese vínculo, la importancia que para ellas tiene y de qué modo estas intervenciones lo afectan. En el caso de Borja, la intervención de Giménez sacó al pueblo del anonimato, disparó sus ingresos en concepto de turismo y lo hizo poseedor de una obra única en el mundo, elementos con lo que su comunidad hoy en día está bastante satisfecha.

A partir de este caso, la idea de que la restauración sí puede ser creadora de nuevas obras de arte comenzó a arraigarse en mí. Sin embargo, mi formación y el conjunto de reglas que hoy en día constituyen el corpus deontológico oficial de la conservación me dificultaban vislumbrar cómo este argumento podía ser sustentado sin incurrir en una apología de la transgresión de dichos parámetros. Este conflicto comenzó a disiparse al momento de invertir la mirada para posicionar el punto de partida de este análisis no en la restauración sino en una obra de arte resultante de ella, como es el caso de *Faena*, poemario objeto de este estudio, el cual se gestó a raíz de mi experiencia en el rubro de la restauración arquitectónica.

De este modo, los principales fundamentos que lo sustentan son, por un lado, las históricas paradojas y contradicciones que se evidencian en la deontología de la conservación patrimonial, de las que doy cuenta a lo largo del desarrollo del marco teórico y que, desde mi perspectiva, son las que ofrecen el sustrato fértil tanto para las diferentes respuestas ante eventos similares, como para la propuesta de nuevas perspectivas respecto al ejercicio de la restauración; y por otra parte, el hecho indiscutible de la existencia de obras de arte surgidas en el seno de un trabajo de restauración, e incluso como continuación de éste, de lo que es prueba el poemario que se presenta aquí.

Así, la hipótesis presentada es que la restauración puede ser una vía de creación artística, no sólo como una disciplina que participe en la asistencia o asesoría del artista o como una metodología de registro de su creación, sino como parte fundamental del proceso creativo. Para desarrollarla, se utiliza la metodología de la práctica como investigación, abordando los fenómenos que se desencadenaron durante el proceso creativo, el que se remonta mucho antes del inicio de escritura del poemario, al momento en que se ejecutaban los proyectos de restauración arquitectónica que inspiraron anotaciones en cuadernos de campo y bitácoras que posteriormente se transformaron en el conjunto de relatos poéticos que conforman *Faena*.

En la primera parte del primer capítulo, se abordan algunos problemas disciplinares de la conservación restauración relacionados con paradojas y contradicciones que se identifican a lo largo de la evolución de esta disciplina, como contexto para el desarrollo de la presente tesis.

En una segunda parte, se revisan las propuestas de otros investigadores del área del patrimonio que plantean propuestas revolucionarias respecto a los conceptos más difundidos sobre conservación y restauración patrimonial y cómo éstas se relacionan con la creación del poemario. El más revelador de ellos es Alfredo Vega Cárdenas, quien ya desde la primera década de este siglo viene proponiendo a la restauración como un campo transdisciplinario, apoyándose en los planteos de Basarab Nicolescu y Pierre Bourdieu. Otra autora interesante que resultó un gran aporte a esta investigación es Laurajane Smith, quien tensiona el concepto de patrimonio al presentar como elementos dignos de rescate aquellos aspectos que suelen dejarse fuera del discurso patrimonial autorizado, tales como las prácticas reprochables de la historia de las naciones o características de la vida cotidiana que no suelen considerarse relevantes, pero que constituyen parte fundamental de la identidad de comunidades y pueblos determinados.

Finalmente, profundiza en la metodología de la práctica como investigación en el terreno de la restauración patrimonial, en que la experiencia de restaurar en un contexto determinado dio pie a una serie de acciones posteriores entre las que se cuenta el mismo poemario, cuya materia prima viene en gran medida de quien lo crea, volviéndose inseparables sujeto y objeto de investigación/creación.

El segundo capítulo aborda el proceso mismo de creación del poemario. En su primera parte se describen los factores con los que se construyen los relatos, identificando analogías entre el rescate de patrimonio y la creación artística, comprendiendo en el arte un mecanismo complementario del ejercicio de rescate de la memoria y las tradiciones de un pueblo o comunidad, y de cómo las costumbres y hechos pasados pueden devenir obras de arte, estableciendo un

diálogo con autores como Edgar Lee Masters y Anna María Guasch. Se menciona aquí el trabajo con archivos, a partir del cual surge la idea de que *Faena* contribuye también a un trabajo de rescate documental.

En una segunda parte de este capítulo, se establece un paralelo con ejemplos concretos entre la metodología de la conservación de archivos y de restauración de inmuebles -áreas en las que me he desempeñado durante los últimos años- y la escritura de *Faena*, como muestra de la potencia epistemológica de la poesía como dispositivo al servicio del rescate de una memoria colectiva.

Más adelante, se desarrolla el papel del propio cuerpo como dispositivo de almacenamiento de información similar a cualquier otro que se pueda utilizar para el registro documental. Se abordan temáticas referentes a la percepción tales como la audición, la observación y la relación humano/máquina, estableciendo como base de aprendizaje el registro constante de aquello que se percibe.

En su última parte, se desarrolla el trabajo con los cuadernos de campo de los proyectos de restauración arquitectónica que dieron pie a la creación del poemario. En ella se describe el proceso a partir del que las libretas de apuntes técnicos se fueron transformando en bitácoras poéticas, en la medida en que sirvieron para anotar impresiones y anécdotas del día a día laboral, para finalmente servir de insumo en la escritura de *Faena*.

El último capítulo de este estudio se centra en describir las decisiones que me llevaron a la escritura de *Faena*. En una primera parte, se aborda el rol de la memoria, la imaginación y el arte como tópicos en el rescate de patrimonio, haciendo foco en situaciones en que la falta de información es constitutiva de dicho trabajo de rescate. Aquí, nuevamente se exponen diálogos entre *Faena* y la conservación restauración, en tanto ésta última se encarga de registrar, señalar o generar ilusiones ópticas allí donde existe esa falta, integrándola al conjunto completo de la obra que estamos admirando, ejercicio similar al que se observa en

el poemario, el cual genera un corpus de relatos sobre un aspecto silencioso y muchas veces invisible de la restauración, que es el trabajo en obra.

La segunda parte de este capítulo aborda un tipo específico de traducción que denomino “transducción”, tomando el término prestado de la biología y de acepciones actuales que ciertas comunidades le otorgan. Partiendo de los planteos de Souriau respecto a la traducción de un lenguaje artístico a otro, el proceso de conversión creativa en que la restauración se transforma en lenguaje poético puede ser considerado un tipo de transducción, ya que procedimientos propios de la restauración se transforman en metáforas, imágenes y ritmos propios de la poesía. De esta forma, el trabajo restaurativo se transduce en una experiencia estética que invita a la reflexión.

Para terminar, se abordan las motivaciones para escribir este poemario, las que inicialmente tuvieron un carácter catártico que paulatinamente fue derivando en otras cosas hasta tomar forma de poemario. El ejercicio de la autoficción en este contexto fue el más honesto que encontré para ilustrar todo lo que me interesaba y para desarrollar una nueva herramienta en el rescate de memoria. Con este formato, *Faena* ya no sólo dialoga con la restauración, sino que la complementa, presentando al arte como una herramienta en el resguardo de patrimonio y saliéndose de los márgenes metodológicos de la conservación preventiva o curativa. Esto último permite definir los límites de esta propuesta, ya que deja en evidencia que el factor creativo aparece en el momento en que se decide restaurar, ya que la conservación por sí misma sí puede preservar un bien cultural sin necesidad de llegar a la restauración, y es por ello que una producción artística puede ser considerada parte de un proceso restaurativo, incluso aunque su objeto sea un bien inmaterial, como lo es en este caso las dinámicas al interior de la obra.

En este punto, resultó un descubrimiento sumamente enriquecedor identificar el mecanismo que describo como de “uróboro”, en tanto el ejercicio de la restauración, al gozar de continuidad en el ejercicio creativo, encuentra en él también un

instrumento para el rescate, mientras que al mismo tiempo la obra puede crearse a partir de aquellos vacíos que la práctica técnica de rescate patrimonial no está en condiciones de llenar, satisfaciendo la necesidad de completitud de lo que se pretende rescatar, del mismo modo que lo hace la metodología de la restauración.

Así, se concluye finalmente que la restauración como transdisciplina sí puede devenir obra de arte y que ésta, a su vez, sirve también en el rescate de patrimonio, evidenciando y valiéndose de los espacios vacíos que la conservación tradicional no puede llenar, en un continuum de rescate de memoria, imaginación y creación artística.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El presente trabajo se enmarca en el proceso de creación de *Faena*, una obra literaria escrita en tono poético a partir del trabajo de restauración patrimonial de edificios históricos de Santiago de Chile entre 2011 y 2019. Se trata de un ejercicio que servirá para abordar las paradojas entre las teorías de la restauración y su ejecución -en tanto se suele plantear a ésta como un oficio exclusivamente técnico y no creativo, a veces ni tan siquiera artístico-, las que afectan tanto al acto mismo de restaurar como a los fenómenos que circundan esta disciplina, desde el disenso y la no aplicación de criterios oficiales, hasta la creación de nuevas obras de arte derivadas de dichas intervenciones, como es el caso del poemario objeto de este estudio.

Toda disciplina tiene su evolución y a lo largo de ella se modifican creencias y metodologías en la búsqueda por ir perfeccionándola. El caso de la restauración no es distinto, los antiguos procedimientos de los que se tiene registro distan mucho de lo que hoy se considera correcto e incluso ético. Sin embargo, es llamativa la tendencia a ciertas contradicciones que puede apreciarse desde sus albores. Ya desde la antigüedad es posible observar cómo griegos y romanos aplicaron tratamientos excelentes para la reparación de obras tridimensionales, mientras que las pinturas fueron manipuladas casi con desdén, realizando arranques y traslados poco cuidadosos y repintes poco prolijos.

Artesanos, artistas, restauradores y científicos dedicados al tratamiento de obras de arte y arquitectura, han problematizado los criterios de intervención también desde antiguo, empujando el desarrollo de las distintas técnicas de recuperación de bienes culturales en base al disenso. La preocupación de distintos artistas y restauradores por limpiezas demasiado profusas o por procedimientos demasiado agresivos quedó registrada en cartas, manuales y tratados al menos desde el siglo XV en adelante. Las corrientes que fueron surgiendo para dar respuesta al problema de la degradación de obras, se distinguieron unas de otras en su momento por la defensa o rechazo hacia la conservación de los signos del tiempo o del añadido de partes

no originales, y poco a poco la profesión del restaurador fue separándose de la del artista para acercarse a la del científico.

La incorporación de tecnología en el tratamiento de materiales constitutivos de las obras, se tornó una forma de garantizar objetividad a la hora de tomar decisiones respecto a restaurar, pero con ella se cayó en la creencia -desde mi perspectiva, errónea- de que la creación quedaba fuera de esta disciplina, obviando que la ciencia basa su búsqueda de datos objetivos también en ideas y metodologías creativas. Difícilmente se habría logrado un avance en esta área de no ser por la pulsión creadora de quienes se hicieron preguntas que aún no estaban resueltas.

Así, la redacción de documentos como las Cartas de Atenas de 1931, de Venecia de 1964 y del Restauro de 1972, persigue el propósito de dar un marco regulador para los tratamientos de restauración que deje fuera a la libre interpretación y a la creación artística, dando paso a un modo de operar donde la ciencia es la herramienta central del resguardo de patrimonio y conminada a actualizar materiales, instrumental y procedimientos de acuerdo al avance de la tecnología, dejando a la restauración como una subsidiaria del arte en tanto actividad creativa. Es aquí donde surge mi inquietud, dado que la experiencia no necesariamente es siempre acorde con este planteo, que es lo que trataré de reflejar aquí.

Según Baers (2011), el trabajo artístico emerge de la intuición y resulta muy problemático aplicarle preguntas y objetivos de investigación de antemano. En el caso específico de *Faena*, efectivamente surgió de un modo intuitivo, casi inconsciente, nunca hubo un plan ni una metodología, sino solo arrebatos de inspiración que el día a día laboral fue provocando. Pero no por ello el ejercicio escritural dejó de tener un carácter investigativo. Aquello que en un origen tuvo como finalidad servir de cuadernos de campo de procedimientos restaurativos, se fue llenando de preguntas sobre el trabajo de otras áreas. ¿Cómo miden los porcentajes de carga de un mortero los maestros que, en varios casos, no sabían

escribir? ¿Cómo se sostienen las estructuras durante su proceso de fraguado? ¿Cómo sabe el operario de la grúa lo que significa cada silbido del rigger?

Estas preguntas, que se quedaban en lo técnico, dieron paso a otras más profundas sobre las vidas y las costumbres de quienes trabajan en *la obra*¹. No sólo sus historias personales, donde viven, cuánto tardan en desplazarse, cómo los tratan las jefaturas, sino también cómo se construye esa subcultura laboral de *la contru*². Los pequeños rituales diarios de salir a fumar o dormir la siesta, los chistes y las bromas, las anécdotas y los mitos en torno a determinados personajes, las prácticas cotidianas al interior de la *obra*.

Cada conversación con alguno de los maestros, fuese este joven o viejo, tuviera un oficio sucio o limpio, simple o peligroso, estrictamente técnico o más bien artístico, dejó insumos para un relato y, al mismo tiempo, más y más preguntas. ¿Quiénes son los que levantan este tipo de proyectos? ¿Quiénes trabajan en la construcción, en la restauración de un palacio, en la rehabilitación de un lugar? ¿Cómo son sus vidas? ¿Qué cosas les interesan? Muchas de ellas no terminé de responderlas y muy posiblemente seguirán surgiendo otras nuevas, como sucede normalmente con los procesos investigativos desde las artes (López Cano y San Cristóbal, 2014).

Pero un tipo de inquietud en particular cruzó como un *leitmotiv* todo este proceso: ¿Puede la restauración ser una herramienta para la creación? ¿Puede establecerse un paralelo entre lo que se restaura físicamente y lo que se restaura al interior del ejecutante? ¿Puede considerarse una acción restaurativa una creación artística? ¿Puede una creación artística considerarse un tipo de restauración? “*La Obra*”, en tanto espacio de construcción (o restauración) ¿puede asimilarse a “*La Obra*” en tanto creación artística? ¿Puede presentarse el proceso de creación de una obra literaria como resultado de un proceso de restauración?

¹ Utilizaré cursiva para hablar de obra en tanto lugar físico de trabajo, para distinguirla de las otras acepciones con las que es utilizada en este texto.

² Utilizo el apócope *contru* ya que me remito al modo coloquial en que se suele pronunciar para referirse a la construcción como ámbito de trabajo.

El desarrollo de esta tesis dará cuenta del proceso de creación del poemario, a través del cual se buscará responder estas preguntas.

OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

El objetivo general de este trabajo es proponer la posibilidad de creación de una obra artística a partir de la restauración de bienes patrimoniales.

Partiendo de la base teórica imperante de que la restauración no se considera una actividad creativa, la escritura de un poemario derivado de la experiencia de restauración es una prueba de que esta disciplina no sólo transforma objetos sino que constituye una forma de experimentar el mundo y de relacionarnos con nuestro entorno social (Vega Cárdenas, 2018), resultando en la traducción de un lenguaje técnico no escrito a uno artístico escritural, tal como ocurre cuando artistas se inspiran en obras de disciplinas diferentes, creando una correspondencia que puede equipararse a una traducción (Souriau, 1986).

Los objetivos específicos, en tanto, se centrarán en:

- Contrastar la teoría de la conservación restauración de bienes patrimoniales con la de la Práctica como Investigación;
- Exponer el desarrollo de algunas bitácoras de restauración y su proceso de transformación en una obra poética;
- Analizar una obra poética resultante del ejercicio de la restauración de bienes patrimoniales.

Utilizando herramientas de la práctica como investigación, se indagará en el modo en que ha evolucionado la teoría de la conservación restauración hasta llegar a considerarse una actividad científica -independientemente de su vínculo subsidiario con el arte- y, por lo general, impedida de actuar en el campo de la creación, y en cómo su práctica permite catalizar procesos creativos que guardan aspectos comunes al de la restauración de objetos, obras e inmuebles.

Para graficar esto, se expondrá el proceso en el que cuadernos de campo y bitácoras sirvieron de primitivos borradores de lo que finalmente se convirtió en un

poemario que aborda las temáticas relacionadas con el trabajo en *obra*. Esto servirá para dar pie al análisis del proceso de creación del poemario y su relación con la restauración de bienes patrimoniales.

Finalmente, se ofrecerá la obra analizada, resultante del proceso creativo que se presenta en esta tesis.

JUSTIFICACIÓN

El interés principal de esta tesis es la creación artística a partir de una actividad que se supone no creativa. Esto no es azaroso: en cada proyecto de restauración en el que participé como parte de algún equipo, pude constatar que mucho de lo que dicta la teoría no se cumplía a cabalidad, por lo que el axioma respecto a la naturaleza subsidiaria y no creativa de la restauración comenzó a parecerme cuestionable. Que la teoría muchas veces se quede corta o que no sea capaz de prever todas las vicisitudes que pueden presentarse en la ejecución práctica de un proyecto no es raro ni exclusivo de esta disciplina, pero tal como intentaré demostrar a lo largo de esta investigación, la restauración parte su desarrollo desde ciertas paradojas que hasta el día de hoy generan debate entre los profesionales del área.

Tampoco es extraño que un trabajo funcione como catalizador de experiencias internas que puedan derivar en una acción artística. Es el caso de numerosos escritores que utilizaron sus experiencias laborales como insumo para la creación de sus obras, por lo que es completamente posible afirmar que el fenómeno catalizador no depende de una disciplina en particular sino de la disposición del ejecutante para acceder a determinados espacios de conciencia que le permitan conectar con una potencia creadora.

Sin embargo, la restauración cuenta con determinadas características sociológicas que permiten posicionarla en el ámbito de la transdisciplina (Vega Cárdenas, 2018) y, por lo tanto, con potencial creativo, además de funcionar como catalizadora de creaciones artísticas que deriven de ella. El hecho de que hoy se niegue esta posibilidad carece de sentido tanto como la pretensión de que la ciencia misma no conlleve procesos creativos.

Habitualmente, cuando se define la restauración se habla de un oficio interdisciplinario, pero esta definición poco a poco se ha ido quedando estrecha para describir un trabajo que no podría funcionar sin esas otras disciplinas con las que

se afirma que interactúa. Personalmente, discrepo de esta definición, y me inclino más por el de transdisciplina, en tanto no es posible restaurar algo de forma seria e integral de un modo meramente artesanal y sin echar mano a la química, la historia y otras tantas artes y ciencias que se verán más adelante. No es que la restauración “interactúe” con otras disciplinas, sino que lisa y llanamente no puede ser ejecutada sin ellas, lo que la convierte intrínsecamente en un campo transdisciplinario. No podría ser de otro modo tratándose de una labor que, literalmente, transforma aquello en lo que trabaja.

Es precisamente la transformación lo que da el puntapié inicial a *Faena*, a partir de un elemento imprescindible en cualquier proceso restaurativo, que es su registro metódico. Desde el diagnóstico inicial de la obra, su propuesta de intervención, cada uno de los pasos realizados durante la restauración -pruebas, elaboración de productos, porcentajes, tiempos de espera, aplicación de procedimientos, etc.- hasta su aspecto final, deben consignarse en una ficha clínica que contiene toda la documentación escrita y visual de la obra, desde su estado de conservación previo a la restauración, hasta el término de las intervenciones. Este documento es de formato técnico y se incorpora al informe final de cada restauración. Pero su borrador suele ser una o varias libretas, escritas por una o varias personas dependiendo de la pieza que se esté interviniendo. En estas libretas o cuadernos de campo, hay de todo: ideas, frases inspiradoras, experimentos que salieron mal, dibujos, bocetos, fechas... Dependiendo de quién las escriba hay más o menos elementos que después se dejarán fuera de las fichas e informes.

La restauración del Teatro Municipal de Santiago, el Ex Club Fernández Concha, el Arzobispado de Santiago, el Palacio Pereira, la iglesia La Viñita de Recoleta y el Palacio Íñiguez fueron instancias en que la creación de estos cuadernos de campo se volvió una labor casi tan intensa como la acción misma de restaurar. Algunos de esos cuadernos se fueron a la basura terminado cada proyecto, convertidos en informes, actas, fichas, especificaciones técnicas y otros documentos formales. Pero otros fueron tomando características de bitácora, de diario y, finalmente, de

relatos. El trabajo sobre estas anotaciones dio paso a su transformación en relatos poéticos y la consiguiente creación de *Faena*.

Un poemario que recoge y homenajea el trabajo de tantas personas tan diversas, con habilidades y tareas tan disímiles y al mismo tiempo interdependientes, es una forma concreta de evidenciar que la creación y la ciencia siempre han estado y estarán unidas, así como el arte y el fuego lo han estado desde sus inicios. El pensamiento artístico necesariamente se encontrará con el pensamiento científico y viceversa. De ese encuentro es que han nacido importantes propuestas creativas y descubrimientos que nos han hecho avanzar como humanidad. La pretensión de divorciar estos campos es equivalente a la negación del vacío necesario para la existencia de la materia o a asumir que en el universo cada cuerpo se mueve por sí solo sin dependencia de ningún otro.

Utilizando la consabida analogía “todo funciona en estructura, como los ladrillos de un edificio”, en *Faena* se da cuenta de estos ladrillos que son, por un lado, la restauración concreta de un edificio y, por otro, cada uno de los relatos que la componen. La amalgama de su estructura son los personajes: los maestros y restauradores que fueron rescatando de las ruinas esos edificios durante el proceso de restauración, que es el mismo de la escritura de los relatos.

METODOLOGÍA

La metodología de investigación que se llevará a cabo en el presente trabajo corresponde a lo que Borgdorff (2006) llama Investigación en las Artes, o *Practice at Reserch* (PaR), proceso de búsqueda consciente y sistemático en torno a preguntas que buscan de modo explícito elaborar, organizar, descubrir y difundir nuevos conocimientos.

Este tipo de investigación no contempla una separación entre el investigador y el objeto de estudio, sino que lo considera esencial tanto para el proceso creativo como para su resultado. Trabajando sobre la premisa de que en la acción creativa todo está conectado, desde las experiencias y creencias personales (Gomberoff, 2024) hasta la teoría y la práctica, busca articular el conocimiento que se expresa en dicho proceso y en la obra en la que deviene. Por ello, la documentación del proceso y/o del contexto es fundamental para comprender su significado y el del fenómeno resultante.

En este caso, dicho fenómeno es la creación de una obra artística en el contexto de la restauración patrimonial, trabajo en el que estuve involucrada cerca de ocho años y que me mantuvo en interacción permanente con materialidades, técnicas, sucesos y personas que inspiraron este proceso creativo, motivada por el significado que escondía esta labor.

A lo largo del desarrollo de esta investigación, hablaré de los aspectos fundamentales que la motivan, partiendo por los cuestionamientos respecto a la potencia creadora de la restauración en tanto transdisciplina que, necesariamente, actúa como actividad artística, científica y creativa en la que confluyen pintores, escultores, historiadores, fotógrafos, arquitectos, químicos, físicos, biólogos, botánicos, abogados, luthiers, albañiles, carpinteros, herreros, relojeros, archiveros y, como quedará demostrado, escritores y poetas, entre otros.

La importancia de estos cuestionamientos, así como su contribución y relación con otras investigaciones, es que servirán para comprender a la restauración en su dimensión no sólo práctica sino poética, rescatándola del lugar subsidiario que se le asignó hace siglos, para posicionarla como una transdisciplina indispensable en el acercamiento a la salvaguarda del patrimonio y la memoria de gentes de las áreas más diversas, que podrán encontrar en ella tanto un nicho de desarrollo de sus propuestas, como una herramienta de transferencia de conocimiento al público en general.

Los métodos de investigación aplicados serán, además de la consulta bibliográfica, la revisión de algunas bitácoras propias y ajenas de distintos proyectos de restauración conversaciones con restauradoras y restauradores que hayan participado de alguno o varios de los proyectos de restauración ya mencionados, y la consulta directa a profesores de distintas disciplinas vinculados al área de la conservación restauración.

Finalmente, se incluirá la obra objeto de esta investigación, consistente en el poemario completo.

MARCO TEÓRICO Y ESTADO DEL ARTE

El problema de los criterios, contradicciones y paradojas que se dan en la restauración patrimonial, viene ya desde la antigüedad clásica, en la que las intervenciones se centraban en la reparación de daños principalmente de arquitectura y escultura, pero descuidaba otras expresiones artísticas al realizar, por ejemplo, traslados de pinturas murales agresivos, los que quedaron registrados en los textos de Vitrubio (1973) y Plinio (1999), resultando en la pérdida de un porcentaje importante de cada obra que después debía ser recreado en su nuevo emplazamiento, algunas veces sin prolijidad.

Durante la edad media se realizaban intervenciones de pinturas e imágenes que en la mayoría de los casos derivaban en reinterpretaciones acordes al gusto de la época. En 1568, Vasari (1998) publica *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, en cuya introducción refleja su opinión respecto a la restauración de arte, afirmando que “sería mucho mejor quedarse con las cosas hechas por hombres excelentes un poco destruidas, que hacerlas retocar por quien sabe mucho menos”. En esta época se realizaban acciones de conservación periódica en obras como las realizadas en la Capilla Sixtina por Cornavalle y Volterra, en las que, lejos de limitarse a la limpieza y mantenimiento, se procedió a reconstruir faltantes y a pintar “paños de pudor” sobre los desnudos. Por contraparte, también existe documentación sobre magníficas intervenciones realizadas por grandes artistas, como la restauración de Tiziano en su pintura *El emperador Carlos V a caballo en Mühlberg* (Dávila, 2001), que sufrió la rasgadura del lienzo durante el proceso de secado al aire libre, o las adaptaciones de formatos realizadas por Velázquez, que amplió y repintó los retratos de Felipe III y Margarita de Austria.

Desde el siglo XVII en Venecia, proliferaron gran cantidad de restauradores que difundieron el uso de fórmulas limpiadoras para cuadros y soluciones para dar pátinas a las pinturas, y a finales de siglo se masificó la técnica del forrado de

lienzos. Baldinucci manifiesta su preocupación por estas prácticas en su *Vocabulario toscano dell'arte del disegno* en 1681, advirtiendo sobre el riesgo de arrastrar veladuras, medias tintas y retoques durante los procesos de limpieza. Es el primero en hablar de la “repristinación”, diferenciando esta acción de la restauración y sugiriendo que “las buenas pinturas no se debieran retocar ni mucho ni poco” para evitar que con el tiempo no se distinga la intervención del original (Calvo, 2002).

Muchos de los procedimientos y fórmulas utilizadas en la restauración eran, en esta época, brutales. Pacheco describe limpiezas que requerían dejar al aire libre por dos noches las tablas y al sol los lienzos, para después lavarlos con esponja y ceniza (Pacheco, 1990), lo que evidentemente provocaba un buen efecto inicial para después derivar en el aceleramiento de deterioros. De esta época se conservan numerosos documentos de pago por lavar retablos, reparar pinturas, retocar, restaurar y aderezar obras destinados a Rubens, Alonso Cano y Murillo, entre otros (Morales, 1987).

Pero a partir del siglo XVIII se comienza a diferenciar la labor del restaurador de la del artista y se formulan nuevas técnicas de arranque de frescos y traslado de pinturas de la tabla al lienzo y viceversa, lo que provoca la preocupación de restauradores como Robert Picault -que escribe en 1789 *Observaciones sobre los inconvenientes de las restauraciones que se practican sobre los cuadros que hoy en día se restauran*- o Marie Jacob van Merle, quien fuera restauradora de pinturas de Tiziano, Veronés, Poussin o Rubens desde 1750 y que discrepaba de las técnicas de traspaso (Calvo, 2002), así como Antonio Ponz, que se escandaliza por los lavados con agua y estropajo de obras pictóricas, escultóricas y arquitectónicas por individuos sin formación que se hacían pasar por restauradores (Ponz, 1947).

Para gestionar este tipo de situaciones, en 1761 se crea en España la figura del Conservador del Patrimonio Real y se diferencia entre las acciones de “restauración artística” y “restauración mecánica”. Sin embargo, los conflictos a raíz de las

intervenciones en las obras palaciegas no terminaron con esta medida y las discrepancias entre artistas y restauradores quedaron registradas en diversa documentación posterior. Un ejemplo de esto se da en 1801, cuando Francisco Goya, encargado de supervisar los trabajos de Ángel Gómez Marañón, manifestó su preocupación por estas intervenciones consistentes en limpiezas exhaustivas, entre otros procedimientos, al Secretario de Estado Pedro Cevallos Guerra, en un dictamen fechado el 2 de enero de ese año, haciendo famosa la frase “el tiempo también pinta” (Ruiz de Lacanal, 1994) sobre la que se sustenta el concepto de pátina.

A raíz de este tipo de controversias, a finales del siglo XVIII ya se habían comenzado a estudiar sistemáticamente pigmentos y barnices en las pinturas, en concordancia con el desarrollo de los métodos científicos. Es aquí cuando se produce el punto de inflexión entre la restauración como disciplina artística y como trabajo científico, después de iniciar su avance en paralelo a la creación artística. Hacia 1800 comienzan a imprimirse los primeros tratados sobre restauración y en 1866 se publican los manuales de Ulisse Forni y el de Secco Suardo, en los que queda de manifiesto la confrontación entre el concepto artesanal de la disciplina como oficio y la apuesta por los nuevos métodos científicos (Ferrucci, 1999). Uno de ellos, aún en el terreno de lo empírico, pero ya con atisbos de un pensamiento científico, es la aplicación por primera vez del criterio de reversibilidad por José Madrazo al crear una solución de pigmentos al barniz de almáciga para abordar los repintes, los que consideraba “profanos y bastardos”.

Más tarde se harán conocidas las intervenciones de Eugène Violet le Duc que incluyeron la creación de una tercera torre en Notre Dame y otros añadidos considerados falsos históricos en edificios medievales, como las torres cónicas revestidas de lajas de pizarra para la ciudadela de Carcassone, entre otros (Violet le Duc, 1996). Ya en aquella época la crítica de artistas, restauradores y teóricos como Ruskin, quien defendía el valor de la ruina como testigo del tiempo (Ruskin, 1996), se cernió sobre estas intervenciones, varias de las cuales no serían

académicamente aceptables hoy en día, más allá de que hayan significado la fama de Violet le Duc y la admiración actual de miles de turistas de todo el mundo.

Ya a fines del siglo XIX, la restauración se consolida como una disciplina en la que la colaboración entre científicos, artistas e historiadores se vuelve indispensable. El ejemplo más emblemático de esto es el trabajo realizado por el químico Pattenkofer y el botánico Radlkofer en 1863 para el examen de alteraciones ópticas en los barnices y óleos de las pinturas del castillo de Schleissheim, cuyo origen no había podido ser determinado por una comisión anterior de artistas e historiadores del arte (Calvo, 2002). Gracias a ello, se desarrolla una de las técnicas de reactivación de barnices que se utiliza hasta hoy.

En cualquier caso, el conflicto respecto a los criterios de restauración ha estado presente a lo largo del tiempo, habiéndose logrado cierto consenso recién a partir de la publicación de la *Teoría de la restauración* de Cesare Brandi en 1963. Digo *cierto consenso* porque lo que se logró al sentar estas bases teóricas y la consiguiente adopción de la Carta del Restauro de 1972 por el International Council of Monuments and Sites (ICOMOS), fue homogeneizar los criterios sobre los cuales las instituciones encargadas del resguardo de los bienes patrimoniales debían regirse, pero no ofrece una solución para la gran cantidad de bienes patrimoniales que están siendo intervenidos permanentemente por personas o comunidades ajenas a dichas instituciones.

Según la aún parcialmente vigente teoría de la restauración de Brandi (1963), ésta debe circunscribirse a parámetros que permitan la correcta lectura de la obra intervenida sin eliminar las huellas de su paso por el tiempo, o lo que Baldini (1981) denomina como el *tiempo-vida* de la obra, que es aquel que se sitúa desde el momento en que el artista culmina su creación, hasta el presente continuo en el que existe un espectador que la admira. Muchas de estas intervenciones son realizadas por habitantes de las localidades en las que se encuentran dichas obras con la mejor de las intenciones, aunque sin los conocimientos técnicos necesarios para ello.

Paradójicamente, éstas son, casi siempre, las únicas acciones dirigidas al resguardo del patrimonio -principalmente rural- y es sólo cuando los medios de difusión hacen eco de aquellos resultados desafortunados cuando se visibiliza la necesidad de un resguardo más acucioso (Sánchez, 2019).

Así también, los propios criterios dictados en las diferentes cartas del restauro desde 1931 hasta la actualidad, reconocidas por los diferentes organismos internacionales que se preocupan de la conservación del patrimonio cultural en el mundo, se entranpan cuando se debe decidir si respetar las huellas de la historia de cada pieza significa mantener intervenciones anteriores, incluso si éstas han modificado sustancialmente la obra en cuestión, o si recuperar su forma original -si se tiene registro de ella- en un ejercicio de “repristinación”, a riesgo de incurrir en un falso histórico fundamentado en criterios supuestamente actualizados (Hernández, 2015).

Mucho se ha hablado sobre la subjetividad de los criterios dependiendo de los diferentes contextos de creación, ubicación y significado de una obra. No es lo mismo recuperar una obra vandalizada que una con huellas de un momento histórico relevante (Muñoz, 2014.), como tampoco es recomendable aplicar una lógica uniforme para una obra resguardada en un museo que para otra inserta en una localidad cuya comunidad le otorga un significado específico (Elizaga y Ladrón de Guevara, 2009).

Un ejemplo de esto se da en 2012, cuando Cecilia Giménez, octogenaria oriunda del pueblo andaluz de Borja, intervino una pintura mural en mal estado ubicada en la iglesia de su localidad, sin mucho valor artístico o histórico relevante, copia realizada por Elías García Martínez del *Ecce Homo* de Guido Reni. El resultado, además de destruir la obra original, dio vuelta al mundo por su apariencia cómica. Al pueblo llegaron conservadores de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO por sus siglas en inglés) a realizar un diagnóstico oficial, el mundo de la conservación restauración condenó la

profanación de la pintura y nuevamente los criterios de intervención circularon en medios de divulgación y congresos. Hoy, esa obra mantiene económicamente a Borja, que se hizo conocido gracias a ella y multiplicó sus ingresos en concepto de turismo (Sánchez, 2018), mejorando la calidad de vida de su comunidad de un modo imprevisto e inédito.

Pero lo innegable es que, ya sea por ciudadanos bienintencionados o por técnicos especialistas, la mayor parte de las restauraciones no son aplicadas bajo los criterios dictados en los tratados. Ya sea por falta de conocimientos, por la interpretación de los criterios según el estilo artístico o la antigüedad de la obra, por cambios en la legislación, por preferencias estéticas acordes a la época o por motivos presupuestarios, las acciones restaurativas suelen carecer de la rigurosidad que desde la teoría oficial del restauro se pretende (Almagro, 2011).

Siendo así, no queda claro qué es lo que determina que una obra restaurada en ausencia de estos criterios siga siendo una obra de arte o, por el contrario, pierda ese estatus, y en este punto se abren algunas interrogantes más. En esta misma línea, asumir la naturaleza exclusivamente técnica de una disciplina como la restauración, encuadrándola únicamente en el campo de lo científico o como subsidiaria del arte, arrebatándole su posibilidad creativa, sociológica y transdisciplinaria, es tan ingenuo como pretender que los criterios se respeten a cabalidad. Bárbara Appelbaum (2007) aborda esta paradoja al poner el foco en los vacíos de dichos criterios:

La formación en conservación se basa en los materiales y, sin embargo, nuestros dilemas no son principalmente materiales. Podemos detectar desprendimientos de pintura a veinte pasos. Sabemos cómo reparar rasgaduras y eliminar suciedad de superficies frágiles. Pero las preguntas más difíciles no son sobre lo que podemos hacer, sino sobre lo que deberíamos hacer. Los códigos de ética dicen que los tratamientos de conservación deben ser "apropiados". ¿Apropiados para qué exactamente?

No tenemos formación ni siquiera una terminología para abordar estos aspectos "no materiales". (p xviii)

Es evidente que la restauración crea elementos que no existían o se habían perdido, así como también crea al eliminar ciertos elementos de las obras que interviene, como es el caso de repintes o añadidos. Si bien la conservación preventiva sí puede aplicar acciones no invasivas, a partir del momento en que se opta por medidas restaurativas debiera admitirse que éstas tendrán un carácter creativo y sociológico. Los respaldos teóricos que se esgrimen para justificar dichas creaciones a partir de lo que es lícito o no, se encuentran en permanente discusión, toda vez que criterios, tecnologías y modas van cambiando con el paso del tiempo (Muñoz, 2014).

Por otra parte, desde fuera del mundo de la restauración suele asumirse que ésta es una labor artística. Es normal: muchos de los restauradores vienen de formaciones artísticas ya que el contacto con obras de arte y arquitectura es estrecho. También las habilidades en cuanto al uso del color y de técnicas escultóricas facilitan el desempeño de artistas en la recuperación de patrimonio. Vernos como personas ligadas al arte puede provocar que se nos asocie también a los artistas.

Sin embargo, desde las instituciones que imparten o desarrollan esta disciplina en Chile, no siempre se plantea de este modo. La conservación restauración está enmarcada en el trabajo científico que busca conocer los materiales y las técnicas con las que una determinada obra fue realizada, para así dar con los procedimientos que permitan su recuperación. El trabajo del restaurador se presenta como uno de laboratorio, donde la química es la base angular de todo proceso y en el que se incorpora a la historia y al arte como apoyos para comprender cómo era la obra originalmente y para devolverle su aspecto primitivo o, al menos, su correcta lectura. Toda acción que se sitúe en medio de estos dos es de tipo físico y bioquímico, desde la toma de muestras para observación en microscopio, hasta la confección de piezas que realicen el trabajo mecánico que requiere un objeto. La creación aquí,

en tanto producto del genio artístico, no está permitida, pues se considerará un falso histórico, una falsificación o, lisa y llanamente, una profanación, como sucedió con casos como el del *Ecce Homo* de Borja antes mencionado.

No obstante, la praxis dice otra cosa. Ya sea en términos concretos, como cuando en un espacio donde no hay nada -que la restauración llamará “faltante”- se inserta un nuevo fragmento creado específicamente para llenarlo; ya sea accidentalmente, como cuando se interviene de forma inadecuada una obra modificando su aspecto original; o en términos fenomenológicos, cuando ejecutantes y procedimientos dialogan íntimamente hasta el punto en que la experiencia de la restauración misma se convierte en un acto de creación artística.

Más allá de que sea de forma accidental o intencionada, tanto aficionados como profesionales han modificado las formas originales de obras de arte al punto de hacer nacer obras nuevas. Que el *Ecce Homo* de Borja es único en el mundo es indiscutible. Se puede criticar la técnica y la intención con que fue intervenido, pero no su exclusividad. Cristos *en Pasión* colman el orbe de mano de los más diversos artistas, desde Leonardo a Elías García Martínez. Pero la intervención de Cecilia Giménez en Borja no tiene parangón estético y, si hay alguna condena a su trabajo que impida enmarcarlo en el arte contemporáneo, es por la falta de intención de su autora de “crear” una obra nueva a partir de la copia de Reni. Si esta misma acción hubiese ido acompañada de un manifiesto teórico o una crítica al arte religioso, al abandono de las instituciones encargadas de proteger el patrimonio o a la restauración misma como disciplina que, en teoría, no permite la creación de obras de arte, posiblemente hoy estaríamos hablando de “instalación” o de “propuesta”, en cualquier caso, audaz. De hecho, cuando Rauschenberg (1953) adquiere y borra un cuadro de De Kooning, tal vez buena parte del mundo del arte se llevó las manos a la cabeza, pero otro tanto aplaudió la iniciativa. La diferencia aquí entonces parece estar en la intención, tal como ocurre cuando se intenta diferenciar la “creación *per se*” de la “creación como investigación”, más allá de que toda creación implique, en algún grado y de algún modo, una fase de investigación.

Esto puede evidenciarse también en el caso del *Caballero de la mano en el pecho* del Greco, que funciona como contraparte. Cuando el restaurador a cargo del laboratorio del Museo del Prado, Rafael Alonso, elimina el fondo oscuro sin esperar los resultados de los análisis de laboratorio -o sin hacer caso de ellos- y modifica por completo el aura de misterio que envolvía la obra dañando irreversiblemente la firma del autor, causa un revuelo incluso a nivel político -un diputado de la nación lo lleva a interpelación ante el congreso- (Cano, 2010), pero pasadas algunas semanas deja de tener presencia en los medios y el tema se desvanece sin consecuencias relevantes. El cuadro sigue exponiéndose en el Prado y no se estudia ni escribe sobre el tema mayormente. Aquí el origen de la intervención también es accidental, tampoco hay una intención de crear una obra nueva ni mucho menos y, sin embargo, son las relaciones de poder las que “salvan” al ejecutor y a la obra de ser denostados públicamente como se hizo con Cecilia Giménez y su *Ecce Homo*, cubriendo con un manto de silencio la profanación de una de las obras icónicas de uno de los precursores del arte manierista, parte del patrimonio cultural español desde la creación del Museo del Prado e indiscutible patrimonio de la humanidad.

No seré la primera que plantee el asunto de las paradojas en los criterios de conservación restauración de bienes patrimoniales (Hernández, 2015), ni me extenderé en abordar cada una de estas contradicciones. Centraré mi foco en la que se presenta al enfrentar el axioma que se dicta en los espacios formativos en Chile, según el cual la restauración no es, ni debe ser, una acción creativa con el hecho de que, desde sus mismos procedimientos hasta los procesos que cataliza, sí lo son. Cuando en 1975 Brian Eno y Peter Schmidt en sus *Estrategias Oblicuas* nos conminan, inspirados en Nietzsche (1872), a “honrar al error como una intención oculta”, interpretan perfectamente el sentido de esta búsqueda. Si desde el error puede surgir una obra nueva -si es ética o estéticamente aceptable o no, será campo de discusión para otros investigadores- también puede hacerlo desde la

intención de transformar una disciplina comúnmente entendida como técnico-científica, en una herramienta sociológica para su creación.

En este sentido, la revisión bibliográfica da lugar a una gran interrogante: ¿existen autores que hayan propuesto la posibilidad de la restauración de bienes culturales como una herramienta de o para la creación artística? Hasta el momento parece más bien al contrario, puesto que el axioma de que la restauración no puede inventar ni deducir lo que ya se ha perdido es parte fundamental del corpus teórico de esta disciplina y no hay luces de que alguien lo esté cuestionando seriamente. Brandi (1963), sin ir más lejos, afirma que “no faltará, y de hecho no ha faltado, quien ha querido incorporar la restauración en la íntima e irrepetible fase del proceso artístico. Constituye la herejía más grave de la restauración: es la restauración de fantasía.” (p. 33). Cuando el padre del restauro crítico de Occidente plantea las cosas tan categóricamente, la idea de cuestionarlo o proponer algo distinto provoca vértigo, a pesar de que su teoría “resultaba insuficiente para definir el objeto de estudio de una disciplina que se quería científica” (Vega Cárdenas, 2017, p. 10).

El purismo teórico predomina e incluso se impone, a través del discurso patrimonial autorizado (Smith, 2006), por sobre la evidencia empírica: todos sabemos que los criterios no se cumplen, pero los informes lo omiten o, directamente, son falseados.³ Abundan en la literatura consideraciones respecto a los criterios de restauración y su necesidad de actualización o de precisión respecto a los contextos en los que se inscriben: los aspectos legales del resguardo de patrimonio, la introducción de nuevas tecnologías para el diagnóstico de daños en estructuras y materiales o para su conservación, o los lineamientos sobre tratamientos y técnicas de recuperación

³ Algunos ejemplos reales de esto, que me tocó ver en instituciones y proyectos, son el uso de agua corriente mientras en los informes se afirmaba que había sido destilada; o especificaciones técnicas escritas por una arquitecta - con estudios pero sin experiencia en restauración - cuyos tratamientos propuestos no funcionaban, por lo que se usaron otros, omitiéndolos del informe final; o incluso la incorporación de personas ajenas a los equipos de restauración oficiales, en contratos y horarios irregulares a los de la faena en cuestión, que ocasionaron graves daños a las piezas intervenidas, sin que hubiese supervisión ni respaldo formal de su participación y sus procedimientos.

de materiales específicos, pero nada se dice respecto a la potencialidad creativa o artística de ciertas intervenciones restaurativas.

Cuando Sánchez (2019) aborda la intervención del *Ecce Homo* de Borja, lo hace refiriéndose a la falta de cuidado del patrimonio rural por parte de las instituciones encargadas resguardarlo y a la evidencia de que sean los habitantes de las localidades que albergan dichas obras los que habitualmente se hacen cargo de ello. No propone que el resultado pueda ser considerado una nueva obra de arte, o una obra de arte contemporáneo o postmoderno. Así mismo, y continuando con los ejemplos ya citados, no existen planteos respecto a que *El Caballero de la Mano en el Pecho* haya dejado de ser una obra de El Greco por haber sufrido la eliminación de su fondo oscuro, ni que la consideren una reinterpretación o una variación sobre un tema.

Por otra parte, desde la misma teorización tampoco existe un consenso unánime respecto a ciertos puntos, lo que ha dado lugar a la existencia de distintas escuelas de restauro, en tanto diferentes corrientes de pensamiento sobre esta actividad. Así, la escuela italiana, predominante en el mundo occidental y de la que Brandi y Baldini son sus principales precursores, se confrontó con la inglesa en asuntos que podrían parecer baladíes, pero que, puestos a debatir sobre cómo y cuánto intervenir una obra, no lo son. Allí donde la primera defendía que debía conservarse la pátina de toda obra, la segunda proponía eliminarla por completo, considerándola un concepto basado en “inclinaciones emocionales y no científicas” (Brandi, 1963, p. 89). Con las reintegraciones de lagunas sucede otro tanto. Si los italianos abogaron por la diferenciación a través de técnicas de trazo y tonalidad, los ingleses buscaron la reintegración imitativa, de modo que las lagunas no sean apreciables ni siquiera a corta distancia. La escuela francesa, por su parte, tomó en su momento un poco de ambas y mantuvo las huellas del tiempo, pero aplicando materiales idénticos a los originales, dificultando la diferenciación de las intervenciones.

Si, además de estas polémicas en torno a los criterios de intervención entre las voces autorizadas de Europa, nos volvemos hacia Oriente, el panorama cambia radicalmente. La restauración de porcelana china o el *kintsugi*, técnica de reparación de cerámica japonesa, así lo evidencian. La restauración de este tipo de bienes por parte de occidentales no adentrados en la cultura asiática es una acción temeraria. Por un tema cultural, a los restauradores occidentales se les dificulta entender, por ejemplo, lo que significa la porcelana china, no entienden su simbología ni lo que implica fabricarla, no pueden comprender la identidad asociada a un jarrón de porcelana chino, y casi con toda probabilidad acometerán su intervención desde criterios que no son aplicables a dicha cultura, independientemente de que puedan conocer su estructura material a la perfección. Así mismo, la difusión de la técnica del *kintsugi* ha cobrado fuerza en el último tiempo -en buena parte gracias a las redes sociales-, pero su aplicación fuera de Japón podría ser considerada apropiación cultural. La versión que se difunde en occidente es básicamente un tipo de bricolaje llamativo, pero no una técnica de restauración propiamente tal. La adhesión de fragmentos con un tipo de pasta específica que se dorará para acusar con elegancia las grietas una vez que el objeto quede armado, conlleva una larga tradición que a los occidentales nos es imposible de asir. Su uso fuera de Japón no es más que una moda estética, vacía del significado que artífices y restauradores japoneses pudieran conferirle.

Así las cosas, el cuestionamiento a los dogmas de la restauración impuestos el siglo pasado, inspirados además en premisas ya enarboladas por Husserl (2011) y Goethe (1997), en pos de un supuesto purismo que sólo es tal en occidente, no parece ser tan científico como se pretende. Es cierto que la técnica restaurativa aplicada a soportes materiales se vuelve más simple de aplicar con la ayuda de ciertos parámetros teóricos que ayudan a discernir cuándo y cuánto intervenir, pero estos no pueden ser aplicados a la totalidad de la práctica y, definitivamente, no tienen la potestad de impedir que de estas prácticas nazcan nuevas obras de arte. Ya Goethe en 1789 plantea que la experiencia científica está unida a la experiencia vital e histórica del investigador, postulando la unidad entre ciencia y

poesía bajo la relación comunicativa con el mundo natural y, por consiguiente, el trabajo del restaurador en tanto científico está unido a su experiencia como ejecutor.

En esta línea, son pensadores como Danto quienes abordan la posibilidad de que todo puede devenir arte. En su artículo *El final del Arte* aparecido en la revista *El Paseante* (1995), Danto identifica la paulatina desaparición de la mimesis en el arte pictórico y escultórico como una “muerte del arte” a partir, aproximadamente, de 1905 y sitúa el inicio de esta “muerte” en el desarrollo de la técnica cinematográfica. Desde este punto, describe tres posibles modelos para confirmar o refutar la teoría de que la historia del arte ha terminado, dando paso a lo que él denomina como la “post-historia”. Partiendo de un primer modelo que relaciona el fin del arte mimético con el desarrollo de la imagen en movimiento, abre la pregunta sobre si realmente el arte termina en la medida que avanza la técnica y la tecnología, para más adelante afirmar que lo relevante no es la historia del arte como sucesión evolutiva, sino la expresión del artista.

Por otra parte, aunque las nuevas tecnologías de representación de la realidad - cada vez más accesibles- pudieran relegar a las artes visuales a un lugar terminal, no definirían el fin de la creación, porque no impiden la expresión de emociones o sentimientos fuera de sus correspondientes soportes. En su intento por establecer una concepción lineal del arte y una teoría que abarque las artes visuales y las no miméticas, Danto se vuelve a Hegel: la historia del arte no es el progreso tecnológico, sino el avance del conocimiento. De este modo, sugiere que podría efectivamente haber llegado el fin del arte como disciplina en progreso, puesto que los artistas podrán seguir preguntándose incansablemente qué es el arte y para qué sirve, qué lo hace posible y qué lo define, asemejándose así más al ejercicio filosófico que al artístico. Esto, lejos de cerrar las posibilidades de creación artística, ofrece un terreno vasto y fértil para ella. El artista es de algún modo también un científico que se hace preguntas que busca responder por medio de un proceso de creación. Desde dónde parta dicho proceso puede ser cualquier parte, cualquier actividad humana. No son pocos los escritores que se inspiran en sus experiencias

laborales para desarrollar sus obras, ni tampoco los artistas plásticos se circunscriben únicamente a sus disciplinas para la creación de una propuesta visual.

Del mismo modo, las contradicciones en las que se mueve el concepto de conservación restauración hacen que hasta el día de hoy ni siquiera los profesionales del área seamos capaces de ponernos de acuerdo respecto a cuál es la naturaleza de esta disciplina. Algunos la consideran artística y, de hecho, la mayoría de las instituciones que la imparten como carrera en Chile suele alojarla en las facultades de arte. Pero sus asignaturas, salvo pocas excepciones, son de carácter científico o de las ciencias sociales: análisis de laboratorio, química, física, biología, morfología de la madera, morfología de materiales pétreos, restauración de pintura -que se centra en comprender cómo interactúan los distintos estratos de una obra pictórica entre sí, más que en el trazo y uso del color- derecho y arqueología, entre otras. En algunos casos, principalmente aquellos enfocados en el desarrollo de oficios -como la carrera técnica de Duoc- se vincula con la carpintería y la albañilería. En Italia y España en tanto, la enseñanza de la restauración suele ser impartida en las facultades de ciencias, como la de la Universidad de Bolonia, que ofrece un grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales, o la Universidad Complutense de Madrid que imparte ese mismo grado en su Facultad de Ciencias Químicas. En otros países como Alemania y Austria se alojan en facultades de ciencias aplicadas o en institutos técnicos.

La relación de la restauración con el arte es innegable, pero siempre se la presenta como una subsidiaria de éste. Su potencial creativo no parece ser tema de discusión y su metodología científica se ha convertido en dogma como garantía de objetividad. Salvador Muñoz Viñas (2014) lo expresa perfectamente en su artículo *Subjetividad y restauración. El argumento del criterio cambiante*:

Desde que la ciencia pasó a convertirse en el soporte más destacado de la restauración, la objetividad ha sido uno de los principios fundamentales de la actividad. Los criterios subjetivos, cualquier manifestación de gusto, cualquier querencia personal son vistos con sospecha o, directamente, con

rechazo. La objetividad es una aspiración, incluso, en los casos en los que es más evidente su ausencia. Así, hasta un teórico como Cesare Brandi podía afirmar, respecto de la pátina, que aspiraba a elaborar “una sustentación teórica que, como aspecto capital para la restauración y la conservación de las obras de arte, la arranque del dominio del gusto y de lo opinable (p. 75).

Como hemos visto, lo que inicialmente era una actividad destinada a “refrescar” o recuperar cuadros y otros objetos de arte en palacios reales y casas aristocráticas, se fue transformando en una tarea científica para todo tipo de bienes, tanto muebles como inmuebles, y lo que fueron los talleres son hoy en día laboratorios. Lejos de conformar una crítica, esto es simplemente la descripción de un hecho, fascinante en muchos aspectos, pero sesgado en varios otros. Es recurrente proponer a la restauración como una acción interdisciplinar, sin embargo, es posible ir un paso más allá: la confluencia de disciplinas que conforman lo que hoy conocemos como restauración patrimonial, está más cerca de la transdisciplina y, como tal, de la acción creadora. No es posible separar la restauración de la creación, como no es posible tampoco separarla de la sociología, la ciencia o la historia, y la evolución de sus marcos reguladores y los debates en torno a ella, así lo han ido demostrando.

Por ejemplo, hasta la Carta del Restauo de 1972, la restauración no contemplaba la devolución de la funcionalidad de aquellos objetos que se intervenían, por lo que su labor era meramente estética o histórica, pero no funcional. Con la Carta de Cremona de 1987 para instrumentos musicales, se inaugura la inclusión del concepto de funcionalidad al incorporar el sonido característico de los instrumentos como parte del trabajo de restauración y, con ello, a todo un ámbito disciplinar que hasta entonces había quedado excluido, como lo es la luthería, permitiendo incluso realizar mejoras y la corrección de errores de construcción, desplazando al autor del foco de interés para posicionar en su lugar al sonido. Algo similar sucede con la restauración de instrumental científico y técnico, de la que se dio buena cuenta en el Congreso de Ferrara de 1991 (Masetti, 2004).

Otro elemento que se desprende de lo expuesto hasta aquí es que la restauración de bienes patrimoniales como disciplina científica está excesivamente romantizada. El ejercicio post estudios profesionales dista mucho de esa idea que se nos presenta primero en el cine y después en las aulas. El trabajo, aunque apasionante, la mayor parte de las veces no está en los laboratorios museales, sino en los andamios de edificios antiguos, y resulta sucio y extenuante. Los conceptos que se enseñan en Chile no son respetados después por quienes están en posición de realizar la inspección de proyectos o de liderar equipos -quienes rara vez son restauradores- ya sea por falta de conocimientos o de financiamiento. El debate sobre la naturaleza sociológica de la restauración o respecto a la fenomenología asociada al acto restaurativo, ni siquiera encuentran lugar en los programas formativos en Chile.

En este escenario, plantear una potencia creadora en la restauración resulta controversial, por evidente que sea que ésta no sólo conserva lo que aún persiste, sino que rellena espacios, disimula lagunas, recupera brillos y realza colores; que es a través de estas acciones que levanta de las ruinas un edificio pulcro y limpio y lo presenta a un público embobado por su magnificencia; y que la reversibilidad de los tratamientos, uno de los criterios angulares de la restauración contemporánea, se desvanece en el momento en que una obra se limpia, aunque sea superficialmente, revelando que la teoría habitualmente no es capaz de abarcar todo el abanico de posibilidades que se presentan al momento de la praxis, entre las cuales, sin duda, está la creación.

En este sentido, *Faena* es la prueba concreta de que, tanto el ejercicio restaurativo como los fenómenos asociados a él, engranan su funcionamiento en una lógica de acción creativa que permite la recuperación del patrimonio y las memorias colectivas en su dimensión más literal, posicionándola como una transdisciplina que trasciende el mero acto de reparación para transformarse en un motor creativo, considerando a la disciplina como un “modo específico de conocimiento y un medio irremplazable de transmisión cultural” (Vega Cárdenas, 2017, p. 12).

I. EL INTERMINABLE DEBATE CONCEPTUAL

1.1 Problemas disciplinares

La conservación restauración del patrimonio cultural ha enfrentado diversos problemas disciplinares a lo largo de su desarrollo histórico, especialmente en su interacción con otras disciplinas. Tal como ya se mencionó anteriormente, desde sus inicios la conservación restauración ha oscilado entre enfoques estilísticos, arqueológicos y científicos, como los que tuvieron lugar durante el Renacimiento de mano de figuras como Alberti o Palladio, que promovieron una restauración centrada en lo estético, o el enfrentamiento en el siglo XIX entre Viollet-le-Duc y Ruskin, quienes representaron posturas opuestas respecto a la restauración estilística y la conservación desde una visión romántica, respectivamente (Montiel, 2014).

A lo largo del tiempo, han surgido tensiones teóricas sobre qué conservar y cómo hacerlo. Las diferentes Cartas del Restauro, desde 1931 hasta los lineamientos establecidos por el ICCOM en la actualidad, han marcado hitos en la profesionalización de la disciplina que en las últimas décadas ha experimentado una ampliación de su campo incorporando nuevos enfoques, como la conservación preventiva -para bienes que no han sufrido daños, o que ya han sido restaurados y requieren ser resguardados de nuevos deterioros-, o la sostenibilidad ambiental, como resultado de la creciente conciencia sobre el impacto de muchos de sus materiales y procedimientos, propiciando el cuestionamiento de prácticas tradicionales y la búsqueda de soluciones más sostenibles (Magar, 2016).

Por otra parte, es posible identificar problemas más actuales que derivan de su relación con disciplinas como la arqueología, la química, la historia del arte y la museología, ya que esta interacción puede generar conflictos metodológicos y conceptuales. También la conservación de acervos que se salen del discurso patrimonial autorizado o contemporáneos, como la preservación de materiales

efímeros, digitales o de creación muy reciente -como el plástico y otros derivados del petróleo- e incluso la preservación del patrimonio inmaterial, plantea desafíos técnicos y éticos que hoy en día se están discutiendo permanentemente (Rotaecche, 2010; Gual, 2023).

Éstas recurrentes discusiones sobre las diferencias entre los conceptos de conservación y restauración, los debates sobre la naturaleza artística, técnica o sociológica de esta disciplina, las constantes contradicciones entre lo establecido en sus consecutivos corpus deontológicos y las prácticas habituales en el mundo de la protección del patrimonio, han terminado por llevar a las acciones relacionadas con esta actividad a un terreno en el que ya es bien difícil discernir de qué estamos hablando cuando hablamos de restauración y su vínculo con la creación artística. A simple vista, pareciera que resolver estos dilemas es sencillo: está el patrimonio, está la conservación para prevenir su deterioro y está la restauración para recuperar su aspecto armónico una vez que éste ha sufrido deterioro. Pero basta una ojeada a la evolución de los distintos tratados y cartas de restauro que se han elaborado desde el *De Architectura* de Vitrubio hasta la actualidad, y a las publicaciones de teóricos y académicos en torno a estas cuestiones, para identificar que este asunto está lejos de ser resuelto.

De hecho, Barbero Encina (2006), llega a plantear que “cualquier restaurador sabe que las decisiones metodológicas rara vez se sustentan en los resultados de análisis previos” (p. 173). Si bien esto es cierto, desde mi perspectiva sólo evidencia la normalización de las malas prácticas y una más de las contradicciones de esta disciplina, no un aspecto inherente a ella que pueda enarbolarse como fundamento ni para negar su carácter científico ni para afirmar su carácter artístico. Sin embargo, sí es certero al describir una práctica extendida que nada tiene que ver con el corpus deontológico que tanto se defiende desde las instituciones y la academia, y que refiere la dificultad para aplicar todas las medidas que apuntan a la correcta preservación del patrimonio. En mi experiencia, esto no es anecdótico: de los proyectos de restauración en los que he participado como restauradora

subordinada, la totalidad ha tenido un carácter más bien estético que restaurativo, y en ninguno de ellos se han seguido al pie de la letra los criterios contenidos en los manuales del restauro modernos.

Por otra parte, como ya quedó esbozado anteriormente, dichos criterios son a menudo contradictorios entre sí. Un buen y sencillo ejemplo de esto, es lo que se origina al momento de limpiar una obra de arte, medida que suele estar entre las primeras que se ejecutan a la hora de restaurar un objeto pero que pocas veces se realiza de acuerdo a la normativa que la regula (Iglesias, 2014). Según los parámetros de una buena intervención, todo procedimiento debería poder revertirse si resulta necesario, ya sea porque la calidad de dicha intervención no es la mejor, porque los materiales utilizados en ella han sido superados en sus propiedades por otros más modernos, o porque su propio envejecimiento hace necesaria su remoción. Con la limpieza, por superficial que ésta sea, esto no es posible más que por el simple paso del tiempo, y sólo se exige dejar un testigo de su aspecto anterior a la intervención en una zona poco visible de la obra (Art. 8 Carta del Restauro), ya que ensuciar intencionalmente una pieza para “revertir su limpieza” resulta no sólo absurdo, sino imposible de realizar en una emulación respetuosa de la acumulación de suciedad propia del tiempo transcurrido.

De hecho, el grado de profusión con el que se ejecuta la limpieza de una obra de arte ha sido una de las piedras de tope entre las distintas escuelas de restauro, elemento distintivo entre una y otra, y punto de inicio del concepto de *pátina* (Marín y Méndez, 2013). Estas diferencias doctrinarias se ven reflejadas hoy en los distintos museos del mundo. Allí donde los italianos conservaban el cambio de tonalidad que el paso del tiempo ha provocado en la superficie de una pieza, los ingleses se esforzaron en eliminarla por completo implementando tecnología cada vez más avanzada para recuperar su aspecto original. Y ninguna de estas opciones es menos adecuada, ambas fundamentan sus decisiones en conjuntos deontológicos que las respaldan, y documentan sus procedimientos con el afán de preservar el patrimonio cultural de sus naciones, prueba más que suficiente de que

no existe un camino único en su rescate, sino que, en efecto, incluso aquellos que más parecen contraponerse, contribuyen finalmente al mismo propósito.

La mención de estas contradicciones no busca enlazar el trabajo de los teóricos ni de los restauradores en ejercicio, sino asumir el secreto a voces que significa esta distancia entre la norma y la práctica, o al menos esta falta de uniformidad en sus parámetros. Es cierto que muchas veces son factores externos al mundo de la restauración los que obligan a incurrir en modificaciones de las propuestas de intervención originales, como lo es, por ejemplo, el hecho de trabajar bajo los requerimientos de la industria de la construcción, habitualmente enfocada en la optimización de recursos y tiempo. La restauración, desde la mirada purista de su teoría, no es compatible con ese mundo, a partir de otro de sus criterios básicos: el de que cada caso es único y no es posible aplicar procedimientos estandarizados (Carta del Restauo, Informe introductorio y Anexos técnicos, 1972). Por esto mismo, la búsqueda de objetividad por medio de la ciencia es también una quimera interesante, porque por un lado se reviste la disciplina con este estatus de trabajo de laboratorio, mientras que desde una mirada sociológica es posible identificar que existen tantas posibilidades de intervención como obras y comunidades asociadas a ellas, no siendo los criterios aplicables bajo lógicas uniformes, dado que cada caso tiene sus particularidades, y el ejercicio de ese discernimiento es altamente subjetivo.

Hechos como éstos, que evidencian paradojas y contradicciones ineludibles, son el punto de partida para considerar a la restauración como una transdisciplina y a la práctica artística creativa asociada a ella como parte del proceso restaurativo y como una nueva herramienta que apunte al rescate del patrimonio inmaterial que constituye el trabajo en *obra*, ya que, si la norma establecida está en constante cuestionamiento y revisión, resulta perfectamente factible hacer nuevas propuestas como ésta, en pos de un nuevo enfoque de nuestra disciplina. Es por esto que la teoría transdisciplinaria del físico rumano Basarab Nicolescu (2002) y los postulados de Alfredo Vega Cárdenas (2008) respecto a la restauración como campo

sociológico, me parecen una vía interesante para explorar en ese sentido, ya que pueden aportar una perspectiva enriquecedora al ejercicio de restauración patrimonial, que permitiría pasar del “simple colaboracionismo interdisciplinario a abordar el patrimonio desde múltiples niveles de realidad” (Vega Cárdenas, 2017), superando las limitaciones de enfoques exclusivamente técnicos o disciplinares. La propuesta de la restauración como una transdisciplina es, a mi modo de ver, la que más se acerca, o la que mejor solución ofrece, a lo que en la actualidad podemos experimentar como sujetos ejecutantes de esta disciplina. Ciertamente es que no somos necesariamente artistas ni científicos, incluso si utilizamos herramientas del arte y la ciencia para realizar nuestro trabajo, pero este hecho tampoco cierra el debate, sino más bien al contrario, abre la puerta a la discusión, rayana en lo filosófico si se quiere, que ya se llevamos tiempo teniendo respecto a qué es la restauración y qué es el arte.

Lo expuesto anteriormente es la síntesis de la evolución del ejercicio de restauración patrimonial desde la artesanía hacia la transdisciplina. Lo que en un inicio fue una actividad subsidiaria del arte, en tanto se enfocaba en devolverle a las piezas su unidad estética, con el tiempo fue adquiriendo un tinte cada vez más sofisticado. Así, pasó de ser un oficio técnico, no creativo, especializado en la reparación de muebles, frescos, lienzos y esculturas, a convertirse en una disciplina científica, en la que la indagación respecto al comportamiento de los materiales y al efecto que los factores medioambientales, antrópicos y bióticos provocan en ellos, se vuelve fundamental.

Luego, continuó su evolución al comprenderse que ninguna de las dos áreas - artística y científica- es suficiente por sí sola para rescatar el patrimonio de las comunidades. Se establece entonces un corpus deontológico que regula su quehacer técnico definiéndolo como interdisciplinar, en la búsqueda de que cada intervención cuente con la mayor información posible para ser ejecutada de forma veraz y respetuosa, tanto con los autores de las obras restauradas como con la historia y la estética de las piezas en cuestión. A este ámbito principalmente

científico se incorporan profesionales del mundo del arte y las ciencias sociales, quienes, desde sus respectivas veredas, aportan en el desarrollo de metodologías de recuperación del patrimonio, investigando sobre su historia, experimentando con sus materiales y confeccionando mecanismos para sus soportes.

Pero su desarrollo tampoco termina ahí. La historia avanza y el progreso intelectual, científico y político levantan nuevas preguntas que reclaman nuevas respuestas. El concepto de patrimonio va mutando al punto de ser cuestionada la necesidad de su existencia futura (Patrimoine, Territoire et Mondialisation [PA.TER.MONDI], 2014), mientras que la restauración continúa creando y creándose como un uróboro⁴. Su rol subsidiario comienza a ser desplazado y la idea de interdisciplina comienza a quedarle estrecha. El debate entra en la arena de la sociología y comienza a ser planteada como un campo transdisciplinar: es creadora al tiempo que auxiliar; transforma y se transforma permanentemente; trabaja sobre la materia y en ese ejercicio impacta espiritualmente en sus ejecutantes; es histórica, artística, científica, mecánica y política, todo al mismo tiempo: se constituye como una forma de entender los contextos sociales en los que se emplaza lo que llamamos patrimonio y en la que saberes diversos se entrelazan para levantar objetos de las ruinas, y rescatar del olvido prácticas y personas, generando con ello condiciones idóneas para la creación en todos los ámbitos del quehacer humano.

1.2 Patrimonio y restauración. Teoría, ciencia, arte y creación

Las teorizaciones sobre el patrimonio y la restauración no han cesado desde que comenzó a aplicarse a los bienes culturales que podrían asociarse a la identidad de una nación. Más recientemente, las elucubraciones al respecto han continuado y generado nuevos debates acerca de la naturaleza de estos conceptos. Laurajane Smith (2006) profundiza en el análisis del discurso patrimonial autorizado que

⁴ Símbolo antiguo que representa una serpiente o dragón que se muerde la cola, formando un círculo. Es utilizado en diversas culturas y tradiciones, y su significado general es el ciclo eterno de la vida, la muerte y renacimiento, así como la idea de la unidad de todas las cosas y el eterno retorno y la idea de que como es adentro es afuera y viceversa.

explica la validación y defensa de ciertas identidades, narrativas y memorias por encima de otras, difundíéndolas como patrimonio cultural de una nación o de la humanidad.

Esta noción de patrimonio orientada al enaltecimiento de ciertos elementos de la identidad nacional o mundial, según Smith (2011), deja fuera de las premisas sobre lo que vale la pena rescatar, a la parte siniestra de la historia que ha conformado a dichas naciones:

Los supuestos sobre el valor innato del patrimonio también refuerzan la idea de que el patrimonio representa todo lo que es bueno y glorioso acerca del pasado. La naturaleza oscura y controvertida del pasado simplemente se relega a un estatus “especial”, y se define como “patrimonio disonante”, en lugar de simplemente entenderse como parte de la complejidad del patrimonio mismo (Smith, 2011, p. 44)

A partir de sus investigaciones, cuestiona esta visión imperante que también ignora u omite las experiencias cotidianas de quienes constituyen las sociedades. Este es claramente el caso de la subcultura de la *contru*, que *Faena* refleja y salvaguarda en su ejercicio poético.

Esta subcultura es por todos conocida, en mayor o menor profundidad, pero conocida. La experimentamos día a día en nuestros viajes de casa al trabajo, cada vez que debemos cambiarnos de acera por obras de reparación, cada vez que vemos o escuchamos ruidos de una faena cercana, y por supuesto, cuando trabajamos en ella. Se hacen chistes sobre los obreros, hay lugares comunes sobre sus formas de trabajo, vestimenta o modo de hablar y, sin embargo, nadie le asignaría a esto un valor patrimonial. De hecho, el fenómeno que acontece en la génesis de *Faena* y del que da cuenta a lo largo de su desarrollo poético, coincide perfectamente con la conclusión de Smith respecto a los resultados de su estudio en museos de historia social de Inglaterra, y que tiene relación precisamente con

sus descubrimientos sobre la importancia de este tipo de patrimonio y el lugar que se le ha asignado desde el discurso patrimonial autorizado:

Uno de los resultados más importantes de este cuerpo de trabajo ha sido demostrar el grado en el que el patrimonio se ha vuelto importante para afirmar no sólo la legitimidad histórica y social, sino también la legitimidad moral de las experiencias de la clase trabajadora (p. 54)

Y más adelante, continúa diciendo que “Cualquier afirmación de la legitimidad del patrimonio de la clase trabajadora se convierte en un desafío para el discurso patrimonial autorizado y para las jerarquías que respalda” (p. 54).

Aquí es donde resulta importante mencionar el rol de las comunidades, que desde la deontología de la restauración son apartadas de su ejercicio -se las considera beneficiarias, pero no partícipes- sin que esto tenga sustento en la realidad, acusando de “intrusismo” las prácticas de intervención en el patrimonio que día a día llevan a cabo individuos de distintas localidades alrededor del mundo, carentes de formación tal vez, pero con una noción precisa respecto al simbolismo identitario contenido en sus elementos patrimoniales. Smith menciona la importancia que cada comunidad le otorga a lo que entiende por patrimonio, al analizar las respuestas obtenidas después de entrevistar a los visitantes de museos de historia social de Inglaterra:

Allí, cuando los visitantes respondían a la pregunta “¿Qué quiere decir para usted la palabra patrimonio?”, daban definiciones del patrimonio que se encontraban por fuera del discurso patrimonial autorizado, que enfatizaban el patrimonio inmaterial, como el conocimiento y las habilidades propias del trabajo, y las historias y recuerdos orales (p. 51)

Desde mi perspectiva, la restauración debe combinar su deontología con el servicio a las comunidades, sin cerrarse a flexibilizarla si resulta necesario. En mi experiencia en la restauración de imagería religiosa chilota, por ejemplo, quien a la sazón era mi profesor, Alfonso Valdebenito, me instruyó claramente en esta

dirección, realizando la recuperación y restauración de los soportes de madera y su policromía conforme a lo que dicta el marco regulatorio oficial, pero considerando la aplicación final de una capa de barniz que permitiera a los fieles de dichas figuras continuar rindiéndoles culto como tradicionalmente lo hacen, lo que implica trasladarlas, muchas veces en bote por el mar o bajo la lluvia, maquillarlas, perfumarlas, acariciarlas, etc. Pretender que tras la restauración de una obra ésta quede bajo resguardo en una vitrina o que no se la toque, cuando se trata de un objeto depositario de un culto vivo, es no comprender la función de rescate cultural que los restauradores estamos llamados a realizar.

De este modo, la creación de una obra literaria basada en el trabajo de restauración de patrimonio cultural se constituye como una herramienta poderosa en el proceso de restauración y en el rescate de la memoria en tanto documenta historias, experiencias y saberes de los trabajadores involucrados en la restauración. Esto no sólo preserva su legado, sino que también da voz a quienes suelen quedar invisibilizados en este tipo de circunstancias, humanizando el concepto de patrimonio al conectarlo con las personas que lo restauran y al mostrar testimonios vivos del quehacer humano. Smith lo expone certeramente al ofrecer su perspectiva de lo que es el patrimonio:

El patrimonio son los procesos de creación de sentido y de representación que ocurren cuando se identifican, definen, manejan, exhiben y visitan los lugares o eventos patrimoniales. El patrimonio puede ser entendido útilmente como una representación subjetiva, en la que identificamos los valores, la memoria y los significados culturales y sociales que nos ayudan a dar sentido al presente, a nuestras identidades, y nos dan una sensación de lugar físico y social. El patrimonio es el proceso de negociar los significados y valores históricos y culturales que ocurren en torno a las decisiones que tomamos de preservar o no ciertos lugares físicos, ciertos objetos o eventos intangibles, y la manera en que entonces los manejamos, exhibimos o llevamos a cabo (p. 45)

Por otra parte, la restauración como concepto no ha sido sometida a mucha revisión. Se ha teorizado abundantemente -como, espero, haya quedado ya demostrado- respecto a su regulación y función, pero fuera de esos márgenes no suele presentarse mayor reflexión. Ya Paula Cabrera (2018) aborda este vacío de investigaciones sobre la historia del concepto de restauración en su tesis *Notas sobre el desarrollo de la restauración en Chile* haciendo notar que:

todos estos son escritos secundarios en contraste con la abundancia de textos -sobre todo las revistas con publicación online- que hablan de los últimos “estudios de caso” que corresponden a investigaciones realizadas -tanto al interior de las instituciones museales como de talleres privados- sobre métodos de intervención aplicados a diversos *bienes culturales*, [...] para dar cuenta de esta situación. De los 6 textos publicados por la revista, 4 corresponden a estudios de caso y 2 a reflexiones sobre el Patrimonio (p. 4)

La escritura de un poemario como *Faena* a partir del trabajo de restauración, pone sobre la mesa la ampliación del abanico de posibilidades a las que el ejercicio de la restauración de patrimonio puede echar mano. Cuando Vega Cárdenas (2017) plantea la restauración como una transdisciplina, lo hace desde la experiencia de que ya no basta con interactuar con otras disciplinas, sino que “la restauración debe concebirse como un modo particular de acceso a la realidad” (p. 15), haciendo evidente que, para rescatar patrimonio, no sólo es necesario dominar una gama de conocimientos diversos que muchas veces pueden parecer incompatibles, sino que se debe considerar a la restauración, más que como una disciplina, como un campo sociológico.

La idea de la restauración como un proceso creativo resultante en una obra poética, se sale de los márgenes de teorización habituales respecto a la conservación patrimonial, en tanto no aborda problemáticas de los fenómenos de la tradición disciplinar. La restauración se ha seguido desarrollando hasta llegar a abarcar ámbitos de conocimiento que trascienden los soportes materiales, sin que por ello se circunscriba a las meras tareas técnicas de conservación de patrimonio

inmaterial. De este modo, no sólo participa, sino que se vuelve un tipo de acceso a la realidad que cataliza procesos creativos, y los resultados de ese trabajo bien pueden -como de hecho lo hacen- participar de la puesta en valor del patrimonio restaurado al que se deben.

Esto se cumple incluso cuando ese patrimonio no es material, cuando funciona como contexto del trabajo de restauración física. En *Faena*, la subcultura de la *contru* es escenario y telón de fondo del verdadero trabajo de restauración, ese que finalmente le devolverá, a lo que predominantemente se le llama patrimonio, su unidad estética perdida. Es cierto que un monumento, palacio, teatro, casona o templo, una escultura o una pintura, un volumen incunable, es interesante más allá de que forme parte o no del discurso patrimonial autorizado, pero el contexto social en el que se inscribe su recuperación, no lo es menos. Como tampoco es menos resultado de una restauración un poemario sobre ese contexto. Desde esa premisa, el arte, que ya ha demostrado suficientemente su capacidad de funcionar como herramienta de puesta en valor, bien puede ser constitutivo del proceso de restauración, más allá de que haga uso de disciplinas que no inciden en la materia, como lo es la prosa.

Las miradas analíticas actuales sobre el trabajo de conservación patrimonial suelen apuntar a aportar con el conocimiento necesario para reflexionar sobre las distintas implicancias del patrimonio que nos toca restaurar, tomar la mejor decisión, realizar la intervención y dejar ese proceso en registro. Aquellas que hoy están planteando problemas de índole filosófico o sociológico, son aquellas que cuestionan el concepto de patrimonio, pero no necesariamente el de restauración, salvo excepciones como los planteos de Vega Cárdenas. Nuevamente, nos topamos aquí con una forma de entender a la disciplina como meramente técnica, ya sea desde lo artístico como desde lo científico.

Situar a la restauración en el ámbito de lo inmaterial no parece ser parte de su alcance y, sin embargo, puede hacerlo si se la comprende como un mecanismo

transdisciplinario de rescate patrimonial. La culminación de un proceso de restauración en una obra poética puede entenderse como el resultado del entramado de todas esas disciplinas que podrían participar de ella, siendo potencialmente cualquier expresión artística parte de ese mismo mecanismo. Vega Cárdenas (2018), pone “en evidencia la función intermediaria del restaurador en los procesos de producción cultural” (p. 9), presentando a la restauración como un modo particular de conocimiento, el que “implica tanto un enfoque interdisciplinario, que busca reestructurar la metodología de la restauración con el utillaje sociológico, como un enfoque transdisciplinario que establece un diálogo entre, a través y más allá de las disciplinas” (p. 13). Desde esta perspectiva, la restauración se torna creadora de conocimiento sin separarlo del desarrollo y la experiencia humana, destacando el impacto social que está llamada a realizar.

En ese sentido, el carácter multifacético de *Faena* remite al de la restauración como transdisciplina, lo que resulta coherente considerando que es una obra que emana de ella. *Faena* funciona como registro y desde ahí como documento de archivo a la vez que como obra literaria independiente, contribuyendo así a rescatar memoria tanto a nivel técnico como artístico. No sólo participa del proceso de restauración, sino que preserva el patrimonio cultural, lo reinterpreta y lo actualiza, promoviendo un diálogo entre diferentes campos del conocimiento, como lo es la restauración arquitectónica, la conservación de archivos, el rescate de una memoria colectiva y la creación literaria, engarzándolo todo en una obra de arte.

Como añadidura, cabe decir que la propuesta del uso de la restauración con fines artísticos tampoco es nueva. Acciones que podrían calificarse como vandálicas, han sido un modo de utilización de la restauración como performance o, lisa y llanamente, intervenciones artísticas de índole política. Este podría ser el caso de la acción realizada por Madeline Odent en 2020, a la sazón conservadora restauradora del Royston and District Museum de Hertfordshire, en Reino Unido, en el marco de las manifestaciones del movimiento *Black lives matter*. Odent publicó un hilo en tweeter dando la receta para ocasionar la enfermedad del bronce, a fin

de que los manifestantes supieran cómo dañar las estatuas de racistas y esclavistas ingleses de forma irreversible (Harris, 2020), apoyándose en el conocimiento de química aplicada a problemas de conservación (Torraca, 1981), necesario para todo restaurador en la realización de distintos tipos de intervenciones, desde limpiezas hasta la elaboración y aplicación de pinturas, barnices y/o adhesivos u otros productos utilizados en la conservación de soportes materiales y elementos sustentados en ellos.

Así mismo, la elección de restaurar ciertos edificios en lugar de otros, de cierto tipo de estatuaria pública o de cierto tipo de arte, es un modo de instalar un discurso sobre “lo que se debe rescatar”, volviendo el ejercicio restaurativo una performance de alto contenido político. Esto se vio fuertemente evidenciado durante el estallido social de 2019 en Chile. Las manifestaciones artísticas espontáneas se tomaron los monumentos como un modo de reivindicar lo que para la población es realmente identitario. En este acto se interviene, se reemplaza o se destruye lo que no nos es propio como pueblo, y con ello se recupera la agencia sobre nuestra autodeterminación.

Lo expuesto hasta aquí evidencia que la restauración no solamente debe preservar lo existente, sino permitir la regeneración de espacios y obras de manera novedosa. Reducirla a un sólo ámbito disciplinar, encasillándola en un concepto que sesga sus atributos creativos, científicos o sociales, contribuye al estancamiento de la profesión y limita su capacidad de alcance. La transdisciplinariedad de la restauración se ve en aquellos proyectos donde arquitectos, urbanistas y gestores culturales diseñan nuevas formas de habitar el patrimonio, transformándolo en lugares de uso contemporáneo sin alterar su esencia histórica, interactuando no únicamente desde sus respectivas veredas, sino comprendiendo en profundidad el sentido último de la conservación patrimonial como un proceso colectivo que la convierte en un campo de innovación y diálogo constante entre el pasado, el presente y el futuro al fusionar teoría, ciencia, arte y creación. No se trata solo de restaurar, sino de resignificar el modo en que recuperamos patrimonio. Una creación

artística de la naturaleza de *Faena* difunde tanto la importancia del patrimonio como de la restauración en sí, sensibilizando a las generaciones futuras sobre el valor de preservar la memoria y del trabajo colectivo, fortaleciendo el vínculo comunitario a través de un sentido de pertenencia⁵.

1.3 La práctica restaurativa como investigación

Dicho lo anterior, es cierto que abordar la conservación restauración desde la práctica como investigación no resulta sencillo. Requiere la flexibilización de los paradigmas que circundan la disciplina para observarla desde un ángulo más dinámico y experiencial, donde no sólo se busque preservar, sino también generar conocimiento. El método tradicional de restauración ya implica la intervención activa de bienes patrimoniales y el registro de los fenómenos asociados a ella como una forma de investigación, buscando descubrir nuevas técnicas, herramientas y miradas para la conservación de patrimonio material y para el rescate de memoria como patrimonio intangible, pero no como una forma de investigar sobre sí misma como proceso creativo, ni menos para observar los procesos internos de sus ejecutantes. Ir un paso más allá, supone consolidar la creación artística también como un sistema de registro y a la práctica en sí en una fuente de aprendizaje y desarrollo teórico en torno al acto mismo de restaurar como un proceso creativo.

Si bien, planteado así pareciera que ésta es una propuesta osada, basta un análisis sucinto para descubrir que no lo es. Lo que desde la teoría clásica pudiera parecer una herejía a los preceptos de la conservación, desde la experiencia de la práctica es común a casi cualquier proyecto de salvaguarda y rescate patrimonial. Por ejemplo, la conservación y restauración de documentos genera conocimiento no sólo sobre las técnicas de escritura y materiales utilizados en épocas pasadas, sino también sobre sus productores, lo que a su vez puede derivar en la creación de

⁵ Un ejemplo de esta práctica es el proyecto *Memorias de Restauración* de la Fundación Alfredo Harp Helú Oaxaca, que utiliza publicaciones para documentar y transmitir el patrimonio restaurado, incluyendo las historias de las comunidades y los trabajadores, constituyéndose como una herramienta clave para preservar no solo el patrimonio físico, sino también el intangible. <https://fahho.mx/memorias-de-restauracion-transmitir-y-acercar-el-patrimonio/>

nuevas obras de arte. En ese sentido, el trabajo de escenificación de archivos es una muestra preciosa de este tipo de trabajo, en que historiadores, archiveros, conservadores restauradores, dramaturgos y actores confluyen, como “grupo de trabajo estable capaz de una investigación científica” (Weiss, 1976) en torno al eje temático que se desprende del trabajo con archivos personales o institucionales, en la preservación y creación artística.

Precisamente, una de las herramientas utilizadas para esta investigación, fue el curso de *Teatro documental, archivo y relato biográfico* impartido por la Universidad de Chile desde 2023, facilitado por la actriz e investigadora teatral Consuelo Zamorano, y cuyo énfasis radica en generar conocimiento a través de registros documentales propios, que luego son llevados a escena. En esa oportunidad, el trabajo con los cuadernos de campo, fotografías de obra y textos de *Faena* cumplieron un rol fundamental a la hora de diseñar una puesta en escena. Comprender cómo la restauración y su registro documental van transformándose, primero en una obra literaria y luego en su representación, es constitutivo de un proceso de creación/investigación que, a su vez, evidencia no partir con este taller, ni tan siquiera con la escritura de los poemas, sino mucho antes, al momento de entrar a cada faena y comenzar el registro metódico de situaciones reales y el registro corporal de la experiencia de esas situaciones.

Según Zamorano (2018), refiriéndose a Weiss, “el teatro documento se constituía como una investigación científica sustentada en la documentación, cuyo objetivo no radicaba en mostrar una realidad momentánea, sino en informar sobre diversos fragmentos sacados de la vida misma.” (p. 22). De acuerdo con esta premisa, la información sobre estos fragmentos de la vida queda reflejada en cada poema de *Faena*, permitiéndole al lector conocer, en parte, ciertos procesos restaurativos, parte de la subcultura de la construcción y parte de lo que dicha experiencia dejó en quien recopila dichos fragmentos. En concordancia con la metodología de la práctica como investigación, la toma de notas y registros fotográficos resultó crucial para la creación del poemario. También la recopilación de los registros hechos por

otros compañeros de trabajo y grabaciones de conversaciones en torno al ejercicio restaurativo en los distintos proyectos en que coincidimos, habitualmente con énfasis en lo que considerábamos malas prácticas, pero también respecto a lo que cada uno de nosotros entendía por rescate patrimonial. Dichas conversaciones dieron lugar a la creación de un podcast durante la pandemia de Covid-19 (Mala Praxis, 2020/2021), en el que nos planteamos problemáticas respecto al concepto imperante de patrimonio, los modos de abordar la restauración de monumentos públicos, la restauración como arma de negacionismo o de cancelación⁶ y los fundamentos esgrimidos desde las institucionalidades para definir qué restaurar y qué no.

En el caso de *Faena*, se da cuenta de la experiencia de restaurar que se grabó en el cuerpo y desde allí se volcó a un texto, que eventualmente puede incluso devenir en otra/s expresión/es artística/s -como lo es la dramaturgia en el caso del teatro documental- o simplemente quedar como testimonio de un proceso, un momento y/o un conjunto de personas ligadas entre sí por el acto restaurativo. Los personajes no están vinculados por un hilo argumental, ni por eventos sociales comunes, sino por el hecho de haber trabajado en *la obra*, en la restauración de un edificio, palacio, teatro o casona, comprendiesen o no en profundidad lo que este concepto implica.

Así, la obra en sí misma a veces todavía no existe, sino que se construye, pero al lugar en el que se está construyendo se le dice *la obra* igualmente. Ese concepto utilizado para referirse al lugar físico en el que se emplazan las faenas de construcción o de restauración de un edificio, es el escenario en el que se desarrolla otra obra, que implica al cuerpo de quienes trabajan en ella: la de ser obrero. En *la obra* suceden múltiples situaciones anexas al trabajo mismo; se vive, se comparte, se pelea, se ríe, se sufre. La obra es también el objeto de una restauración, sea arquitectónica, artística, material o inmaterial. Y la obra es también el resultado de

⁶ Entre los casos emblemáticos de la restauración utilizada como herramienta del negacionismo está, por ejemplo, la de las fachadas de algunos edificios circundantes al Palacio de La Moneda -y de él mismo- que aún conservaban los impactos de bala del 11 de septiembre de 1973. También su uso para la cancelación de figuras controversiales como la ya citada acción de Madeline Odent.

esa restauración, se haya realizado ésta correctamente o no, como el caso del *Ecce Homo* de Giménez o el *Caballero de la mano en el pecho* de El Greco.

En el caso de *Faena*, también es una obra el residuo de todo ese trabajo, lo que queda de un proceso en el que se tomó nota de instrucciones, fórmulas, anécdotas, recordatorios y chismes de pasillo, las observaciones sobre la repercusión del trabajo duro en los cuerpos, la forma en que cada cual hace su trabajo, los cuadernos de campo, los registros gráficos, en definitiva, la recopilación de aquellas experiencias laborales que pueden ser plasmadas en un escrito, como lo han hecho a lo largo de la historia numerosos autores.

Finalmente, el trabajo realizado con el contenido de los cuadernos de campo y bitácoras responde también al acto indagatorio acerca de cómo se crea arte, cómo se produce conocimiento artístico, y cómo a través de la creación artística se gesta un diálogo con la ciencia y la filosofía (Hortúa et al., 2011). Por medio de la investigación desde la práctica artística, buena parte de la materia prima viene de quien crea, volviéndose inseparables sujeto y objeto de investigación/creación (Borgdorff, 2006), por lo que la transformación de las anotaciones en textos poéticos, se funde con la experiencia de restaurar, no sólo en tanto comparten los soportes físicos de las libretas y a la ejecutante de ambas acciones -restauración y escritura- sino porque al interior mismo de la ejecutante también obra una transformación. Esta es una forma de investigación “en donde no sólo el producto (obra de arte, práctica artística), sea lo relevante, sino también el proceso de transformación que sufre el creador y los sucesos que se presentan a través de la investigación.” (Daza, 2009, p. 91)

Del trabajo sobre los cuadernos de campo y bitácoras, se desprendió una nueva pregunta: ¿Cómo se restaura una memoria colectiva? Ante mí, se abrieron dos vías. Por un lado, la teórica, en la que se dictan pasos metodológicos específicos que definen cuándo sí, cuándo no, cómo y hasta qué punto restaurar un soporte material como el de los cuadernos para la conservación de su información. Por otro, la de

una propuesta artística. Dado que los cuadernos en sí no requerían restauración física y no fueron mi interés principal como para convertirlos en objeto de salvaguarda, la elección de la vía poética para el tratamiento de toda esa información surgió de forma espontánea. En ella, los pasos y normas son reemplazados por la intuición, que puso su foco en la investigación que significó cada conversación con los maestros, la observación, la escucha y las consultas específicas sobre ciertos temas referentes a *la obra*.

Faena es hoy algo que en un inicio sólo eran apuntes de restauración en libretas dispersas, del mismo modo que yo soy alguien diferente, en tanto creadora, de quien era en la época en la que ejercía de restauradora en cada uno de los proyectos donde se fraguaron esos textos. Es cierto que esto sucede por el sólo hecho de vivir, pero este proceso de creación catalizó comprensiones, inspiraciones y decisiones que de otro modo habría sido muy difícil alcanzar. La escritura de un poemario a punta de rescatar anotaciones en cuadernos de campo, además de ser muy similar al trabajo de restauración, en tanto rescata “lo que vale la pena preservar”, restauró también algo en mí a medida que se iba convirtiendo en una obra de arte destinada a ser la culminación de un trabajo de restauración de memorias colectivas.

II. DISPOSITIVOS PARA EL RESCATE DE MEMORIA

2.1 De la restauración a la práctica artística

Cuando en 2017 comencé a escribir sistemáticamente un poemario sobre mi experiencia laboral en conservación restauración, no imaginé que esto se transformaría en mi propia forma de rescatar memoria. Durante el trabajo de restauración de edificios históricos, di rienda suelta a una pulsión en la que el registro se volvía también un ejercicio poético, una actividad artística sustentada en una disciplina que, según nos habían enseñado en los programas académicos que se imparten en Chile, no era creativa. Al pasar de los años, concluí *Faena*, obra que considero complementaria a la labor de rescate patrimonial en tanto se trata de un conjunto de relatos en prosa poética que hablan del trabajo en *obra* durante la restauración de edificios patrimoniales del centro de Santiago, en la que recojo la experiencia de restaurar y convivir con personas muy diversas en las mismas condiciones laborales, y en lo que significó en nuestro imaginario colectivo desenvolvernarnos en ellas.

La reflexión en torno a este ejercicio me condujo a plantear la posibilidad de que la restauración pudiese constituirse como una disciplina creativa, sacándola del lugar subsidiario del patrimonio que se le ha asignado tradicionalmente. Alfredo Vega Cárdenas (2017) plantea que hoy por hoy la restauración ya trascendió este rol, y que en su desarrollo como campo sociológico autónomo está forjando su carácter transdisciplinario. La creación de estos textos poéticos va totalmente en esta dirección. Es así como se comprende en el arte un mecanismo de rescate patrimonial, y viceversa. Recopiladores como Violeta Parra o Nicomedes Santa Cruz son buenos ejemplos de que la creación artística puede ser complementaria del ejercicio de rescate de la memoria y las tradiciones de un pueblo o comunidad, y de cómo las costumbres y hechos históricos pueden devenir obras de arte.

En el caso de *Faena*, esta comunidad es la constituida por los obreros de la construcción -en este caso obreros de la restauración-, aquellos “hombres y mujeres dúctiles y fieros como el hierro fundido, en cuyos corazones bulle una paciencia bravía.” (Valenzuela Mujica, en prensa, 18:20, Cierre). Estructurada a modo de prosa documental, *Faena* reúne las voces de los maestros y las presenta como los hitos de una jornada laboral en orden horario, comprendidos entre cuatro pilares principales que funcionan como la voz *en off* de un narrador omnisciente: 7:20, *Apertura*; 11:00, *Puchito*; 13:37, *Siesta* y 18:20, *Cierre*. Este ejercicio dialoga con obras como *Antología de Spoon River* de Edgar Lee Masters (2014), en tanto expone la composición de un contexto social a través de textos poéticos, sin que necesariamente exista un hilo argumental, sino un paisaje común, que en el caso de *Faena* es la obra.

Las anotaciones en los cuadernos de campo y bitácoras de cada proyecto de restauración recogieron no solo medidas, recetas y experimentos, sino también anécdotas, retratos, chistes y ritos de los maestros en *la obra*, aquel lugar físico que se nombra, genérica y coincidentemente, del mismo modo que la obra que se ejecuta en y se desprende de él. Así como Lee Masters devela amoríos y crímenes que los muertos del cementerio de Spoon River confiesan a través de sus poemas, *Faena* rescata conversaciones con maestros en las me hablaron de sus pérdidas y de los anhelos que no pudieron cumplir. Poemas como 10:40, *Maestros soldadores* o 15:32, *Maestros yeseros* apuntan a esos dolores profundos que cargan y que muchas veces definen el rumbo de sus vidas en *la obra*, cuando un proyecto personal no puede concretarse o cuando muere alguien amado. Con ello, incursiono en la creación al modo de lo que Anna María Guasch (2005) llama arte como archivo:

En la génesis de la obra de arte “en tanto que archivo” se halla efectivamente la necesidad de vencer al olvido, a la amnesia mediante la recreación de la memoria misma a través de un interrogatorio a la naturaleza de los recuerdos. Y lo hace mediante la narración. Pero en ningún caso se trata de una narración lineal e irreversible, sino que se presenta bajo una forma abierta,

reposicionable, que evidencia la posibilidad de una lectura inagotable. Lo que demuestra la naturaleza abierta del archivo a la hora de plantear narraciones es el hecho de que sus documentos están necesariamente abiertos a la posibilidad de una nueva opción que los seleccione y los recombine para crear una narración diferente, un nuevo corpus y un nuevo significado dentro del archivo dado. (p. 158)

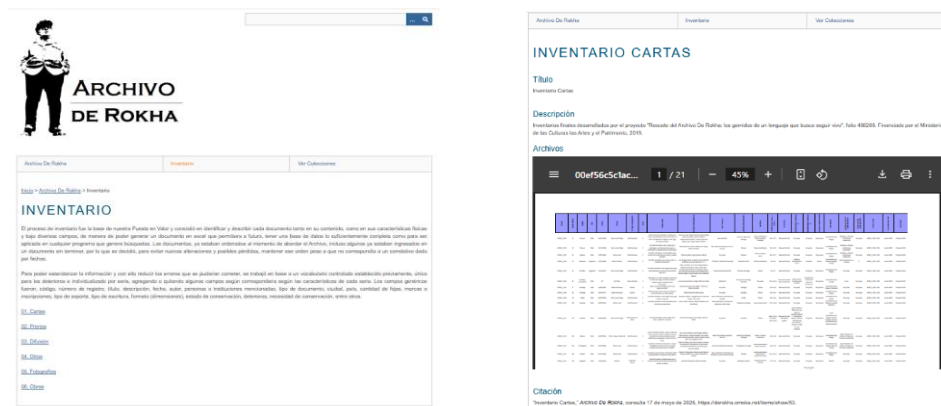
La elección de esta forma de trabajo no fue azarosa. Como conservadora restauradora en Chile, el estudio y ejercicio de la restauración me ha empujado a incursionar en distintas áreas de la conservación patrimonial. El trabajo en *obra* ha sido para mí, hasta el momento, la labor más material en lo que a restaurar patrimonio histórico nacional se refiere, pero mi práctica ha tenido diversos escenarios, siendo uno de ellos la conservación de archivos. Por otra parte, entre mis intereses personales desde muy joven han estado la literatura y las temáticas sociales, lo que engranó de forma exacta con el trabajo sobre material documental al abordar la conservación del Archivo De Rokha en 2019 (Fundación De Rokha, 2019; Archivo De Rokha).

A partir del trabajo en el Archivo de Rokha fue surgiendo en mí la idea de que *Faena*, que en esa época ya estaba bastante avanzada, podía también ser constitutiva de un trabajo de rescate documental. La clase trabajadora ha sido, al menos desde la revolución industrial, el símbolo de la lucha de clases y de la pugna con el sistema capitalista en el que nos encontramos inmersos en todo el mundo, y la tradición artística latinoamericana está llena de referencias a la vida de explotación y miseria que los obreros han sufrido históricamente. Desde el proyecto en el Archivo De Rokha, la amalgama entre el trabajo en *obra*, el trabajo con archivos, la poesía y la política se me presentó como una posibilidad nueva de ejercer la restauración, donde la comprensión del contexto en el que se inscribe y su vía de transmisión es tan relevante como la intervención misma.

2.2 Conservación de archivos y restauración de inmuebles

En *Faena*, una metodología cercana a la del trabajo con archivos -aunque aplicada en su momento de forma inconsciente e intuitiva- me permitió establecer un puente entre el trabajo de los obreros de la restauración y el trabajo artístico, al recopilar registros sobre esta temática específica. La experiencia que sirvió de inspiración para esta forma de trabajo fue la vivida en el proyecto de rescate del Archivo de Rokha, en el que generamos un inventario de los documentos albergados en la Fundación de Rokha clasificándolos -según el integrante de la familia que lo hubiese producido- en seis categorías, a saber: cartas, prensa, difusión, obras, fotografías y otros. Dicho inventario cuenta con la descripción detallada de cada documento, tanto en términos de la información contenida en ellos como sus características y estado de conservación, tipos de deterioro, tratamientos requeridos, embalaje físico que lo contiene, etc., y fue alojado en una página web a través de la que se puede acceder a él para su consulta. Los documentos físicos fueron introducidos en embalajes de conservación e identificados con el código correspondiente a su registro en el inventario, lo que permite su localización física en las dependencias de la Fundación. El código está compuesto por la nomenclatura AFDR (Archivo Fundación De Rokha) seguido de un guion bajo y las iniciales de su clasificación (_C para Cartas, _OB para obras, _D para difusión, etc.), otro guion bajo con las iniciales de su productor (_P para Pablo, _W para Winétt, _J para José, _C para Carlos, etc.) y un último guion bajo con el número de registro en el inventario.

Ilustración 1: Inventario on line del Archivo De Rokha



A raíz del desarrollo de ese proyecto, con la revisión de cartas, borradores poéticos y recortes de prensa, fui comprendiendo que la literatura era también una forma de rescatar memoria. Fueron determinantes las anotaciones de Pablo de Rokha sobre su estadía en China (AFDR_OB_P_001), las de José de Rokha para referirse a la clase trabajadora (AFDR_OB_J_141; AFDR_OB_J_255 y otros), o el hallazgo del poema *A los mártires de Chicago* de su hijo Carlos de Rokha (AFDR_OB_C_284 y AFDR_OB_C_285).

Si bien el conjunto de relatos que componen *Faena* no cataloga ni genera inventarios ni cuadros de clasificación, sí detalla minuciosamente una jornada en *la obra*, tal como se haría al describir un acervo documental, pero no de un modo técnico y metódico, sino poético. La analogía con el inventario puede verse en distintos elementos: el orden cronológico de los relatos, la división en tres bloques marcada por cuatro textos en una voz omnisciente y la identificación de eventos y personajes específicos, vienen a ocupar el lugar que en la sistematización de un archivo ocuparían los campos con la información sobre data, clasificación y menciones de lugares o personas. El efecto que produjo en mí leer los manuscritos de Pablo de Rokha y sus hijos Carlos y José en los que se describen costumbres, aspectos y paisajes de trabajadores de Chile y otros países, me hizo reconocer en la prosa su dimensión epistemológica y, por lo tanto, su potencia como herramienta en la conservación de patrimonio a través de un modo particular de transmisión de conocimiento. Así es como, de pronto, el trabajo de restauración no termina con la inauguración de edificios ya rehabilitados, pues no es ese su foco, sino que continúa su proceso de rescate de la memoria colectiva de *la contru* hasta devenir poemario.

Por otra parte, el trabajo en *obra* es también un modo de recopilar información. Desde las primeras catas estratigráficas, en las que se van eliminando capas de pintura con un bisturí, haciendo ventanas consecutivas de modo controlado hasta llegar al soporte y de esa manera identificar las diferencias de color, tipos y espesor de la pintura, desde las primeras manos hasta las más recientes, las bitácoras se

van llenando con los datos que la revisión diagnóstica arroja. Las decisiones respecto a limpiezas, reintegros cromáticos o volumétricos, remoción o mantención de elementos añadidos no originales, elaboración de réplicas de ornamentos y otras acciones, deben estar fundamentadas en estas pruebas y catas previas y en el levantamiento de deterioros. En definitiva, casi cualquier trabajo de restauración consiste en comprender cómo interactúan estas capas estratigráficas y el modo en que influyen en el estado de conservación de una pieza los diferentes deterioros que se den en cada una de ellas. Así, el soporte de una pintura puede ser tela o madera u otra superficie sobre la que se van superponiendo capas, primero de imprimación y luego de pintura y barniz, mientras que la fachada de un edificio tendrá, generalmente, el material constructivo de su estructura y, sobre él, estucos, revoques y pinturas. Las pinturas murales, frescos y otros, tendrán características específicas dependiendo de cada caso, pero en general suele cumplirse esta misma lógica de capas superpuestas que interactúan, se comportan mecánica y químicamente de modos particulares dependiendo de sus composiciones, y se adaptan -en mayor o menor medida- entre ellas y con su medio.

En *Faena*, la analogía con esta mecánica es precisa. Las distintas capas de realidad que se despliegan en *la obra* son de alguna manera los distintos estratos de una pieza. La superficie, esa parte visible que es posible apreciar con sus daños y su belleza, es el edificio en ruinas⁷. En un nivel subyacente está el conjunto humano, el andamiaje y los demás elementos que dan cuenta de que está siendo restaurado (7:20, *Apertura*; 11:00, *Puchito*). Lo invisible, lo que ocurre bajo esos estratos evidentes, que no es menos real por no estar a la vista, son en este caso las relaciones y dinámicas de quienes trabajamos en *la obra*. Ese estrato también se subdivide en otros tantos: el trabajo concreto (15:35, *Ver con las manos*; 11:17, *Maestros carpinteros*), la comunicación entre compañeros, los códigos propios al interior de *la obra* (17:37, *Respeto*), las costumbres de los maestros fuera de ella

⁷ “En ruinas” es aquí una forma coloquial, ya que no hace referencia al concepto de ruina que se establece como parámetro para identificar un bien que ya ha perdido el mayor porcentaje de su unidad estructural y/o estética, y que ya no es posible restaurar sino sólo conservar en su estado actual (Brandi, 1963).

(13:00 *Colación*; 13:57, *Siesta*) las particularidades de algunos maestros específicos (11:08, *El “Chileno”*; 9:51, *El Focolú*; 12:12, *Don Nelson*) o detalles de sus vidas personales (15:32, *Maestros yeseros*; 10:40, *Maestros soldadores*). La mirada de quien registra viene a cumplir la función que cumpliría la descripción en el trabajo con archivos o las fichas en el trabajo con bienes tangibles. Sitúa la acción en un paisaje en el que existen diversos ambientes y elementos: bodegas, comedores, baños, andamios, grúas, betoneras, carretillas. Caracteriza a los maestros con los elementos de seguridad personal, con sus particulares formas de hablar, con sus visiones respecto al trabajo y con las vicisitudes propias del trabajo en faena.

Para esta “estratigrafía” particular y para este tipo de descripción no hay fichas clínicas o códigos de identificación como en la restauración de un objeto o la conservación de un archivo, sino relatos escritos en un lenguaje a veces poético y a veces prosaico, pero siempre documental. Es el registro de la mirada de quien despierta aún de noche para dirigirse a *la obra*, entrar y trabajar en ella; es la transmisión de un conocimiento específico que tiene tanto que ver con lo sociológico como con un oficio o una forma de proceder ante determinadas circunstancias, como la de trabajar en *la obra*. Es el ejercicio de la poesía con una finalidad epistemológica puesta al servicio del rescate de una memoria colectiva.

2.3 El cuerpo como repertorio

La escritura de *Faena* es el registro de recuerdos y sensaciones corporales, su manifestación sensorial grabada en las células y en la propia biografía. La creación de una obra literaria que recoge este tipo de registro viene en apoyo de la construcción de una memoria identitaria, y la restauración en su calidad de transdisciplina, puede incorporar dicha creación como un medio para su rescate a la vez que como herramienta epistemológica en esta tarea. La definición de Diane Taylor (2017) se ajusta a este ejercicio de manera muy precisa en su libro *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*:

El repertorio actúa como memoria corporal: performances, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto y, en suma, todos aquellos actos pensados generalmente como un saber efímero y no reproducible. El repertorio es, etimológicamente, “un tesoro, un inventario”, que también permite la agencia individual, relativa a “el buscador, el descubridor” y un significado “por averiguar”. Este requiere de presencia, la gente participa de la producción y reproducción de saber al “estar allí” y ser parte de esa transmisión. (p. 56)

En mi caso particular, este “estar allí” es precisamente lo que fecunda el repertorio que ha sido mi propia corporalidad inmersa en el andamiaje de trabajos de restauración. Desde el hecho concreto de utilizar el cuerpo como herramienta de trabajo, hasta considerarlo una suerte de “central de operaciones” desde donde se observa y se escucha a los demás, pasando también por el cansancio y las lesiones que se sufren en la ejecución del trabajo. El cuerpo pasa a ser entonces un dispositivo de almacenamiento de información similar a cualquier otro que se pueda utilizar para el registro documental.

Uno de los primeros registros de los que tengo noción, es el del sonido de *la obra*. Tanto en la experiencia encarnada de trabajar en ella, hasta el trabajo escritural en que las imágenes se suceden en secuencia, desde la llegada a la faena hasta el término de la jornada, hay una dimensión que es percibida auditivamente y que toma un lugar central en todos los relatos que después compondrían el poemario. En casi todos los edificios en los que me tocó trabajar, nuestra labor iniciaba frente a la fachada, en una larguísima suerte de penitencia en la que durante horas y días sólo mirábamos una pared hasta dejarla decapada a punta de bisturí. A lo largo de esas horas, nuestra audición -protegida habitualmente por tapones de seguridad- se centraba en los sonidos que venían de los costados o la espalda. Las conversaciones entre nosotros, sentados uno al lado del otro en el andamio mientras movíamos los bisturís raspando la pintura de los muros, se opacaban de pronto por el ruido de una máquina o los impactos de un combo. También por momentos la charla caía en silencios que resaltaban otras conversaciones,

comentarios, gritos, risas, chistes. Más de alguna vez escuché a los maestros darse instrucciones o pedirse cosas en algún punto del espacio a mis espaldas, o en niveles del andamio distintos al mío. No los veía, o para hacerlo debía voltearme o cambiar de posición, pero sus voces me llegaban, y su marco era *la obra* toda, al modo de lo que Michel Chion (1993) llamaría supercampo, ese sonido envolvente característico del sistema Dolby en el cine.

Faena parte con la descripción de la llegada a *la obra* una jornada cualquiera al amanecer. El relato con el que abre, así como los otros tres pilares en torno a los que se desarrolla la jornada, son una voz en off de un narrador omnisciente. En el papel, la voz antecede a la imagen, que se va formando de a poco a medida que el relato continúa. Los sonidos se van uniendo a la narración como parte de esa imagen, lo visual queda supeditado a lo narrativo, y lo narrativo es, en principio, sonoro:

El sol unta con una cinta de luz anaranjada la cúspide de los edificios más cercanos. La mañana aún fresca devela la cima de la grúa y los andamios cubiertos de rocío. Poco a poco el murmullo de los autos va subiendo el volumen de lejano ronroneo al estruendo de la Panamericana ya colmada.
(Valenzuela Mujica, en prensa, 7:20, Apertura)

Al principio solo escuchamos una voz. La voz solo nos dice que lo primero en “ser visto” es el sol, y después nos ordena situar su luz en la cúspide de unos edificios. Hasta ahí “no vemos” ni la grúa ni los andamios cubiertos de rocío, y cuando por fin lo hacemos, no necesitamos ver ni los autos ni la Panamericana, basta con “oír” su nombre en nuestra cabeza, basta tener la referencia narrativa que en el propio espacio de representación (Rodríguez Cobos, 1989) es un sonido, una palabra que nos remite inmediatamente a un concepto bullicioso, de un tipo de bullicio específico, para saber cómo suena. La voz es descriptiva de un sonido que se inserta en el marco de una imagen visual que la voz va creando pero que aún no está completa. Todo queda inmerso en la dimensión auditiva, aunque haya una imagen visual asociada a ella, y el hecho de “no ver” la Panamericana nos permite

situarla en algún punto del espacio fuera de nuestro campo visual, pero no de nuestro espacio de representación, similar al fenómeno de imantación espacial del sonido por la imagen que describe Chion: “Si el personaje está fuera de campo, los pasos se percibirán como fuera del campo, un fuera más mental que físico; en todo caso, no vendrán de la pantalla” (p. 5).

Lo mismo sucede en la realidad. Los sonidos de *la obra* se filtran en el espacio de representación como un “sonido fuera de campo pasivo” (Chion, p. 18) trayendo consigo información que va quedando en registro. Al principio lo hacen de modo acusmático los sonidos ambiente y finalmente se torna visualizable al incorporarse las voces mismas de los maestros, las conversaciones entre ellos y con ellos.

Lo que continúa a lo sonoro, tanto en su dimensión acusmática como visualizable, es, como cabe suponer, la observación. Mirar hacer a los maestros fue para mí bastante revelador, porque me había formado en la tradición de que como mejor se aprende es haciendo, pero descubrí que los maestros viejos preferían que los más nuevos los miraran antes de meter las manos, porque si no, cometían errores básicos:

lo que no se aprende mirando no se aprenderá haciéndolo. (Valenzuela Mujica, en prensa, 7:20, Apertura)

El Maestro Jorge, pintor experimentado que da el título a uno de los relatos, fue uno de los primeros con los que establecí una comunicación más frecuente y honesta. La primera vez que me explicó por qué le gustaba trabajar solo, fue porque me descubrió mirando su metodología para pintar cielos rasos en tiempo récord de forma impecable. Yo ya había trabajado anteriormente pintando muros en un emprendimiento personal con otras colegas, que me habían enseñado lo aprendido trabajando en Sherwin Williams, y sabía ciertos trucos. Pero la rapidez de don Jorge me impresionó. Nos conocíamos de obras anteriores en las que él había trabajado como carpintero y como albañil, en la recurrente necesidad de aceptar cualquier puesto con tal de contar con el imprescindible salario, pero nunca lo había visto

pintar. Yo respetaba su edad y su experiencia, y él respetaba mi cargo y mis conocimientos de restauración, por lo que el intercambio de saberes se había vuelto algo común. Fue él el que me habló de la importancia del mirar hacer:

Si te presta atención y te mira hacer, después de a poquito va agarrando confianza con las lijas, espatulando la pastemuro, aprendiéndose los números de las brochas y cortándole los bordes a los rodillos. Si no, al ratito los vai a ver pintando sin preparar la pared... (Valenzuela Mujica, en prensa, 10:28, Maestro Jorge)

Según Carla Motto (2017), la relación que se da entre el cuerpo y la herramienta que el individuo utiliza para desempeñar su trabajo, provoca la pérdida de conciencia de la separación lógica entre ambos, dando lugar a un “ser simbiote”, lo que en mi experiencia suele estar bastante emparentado con las lesiones:

la búsqueda de un “Ser Simbiote”, metáfora que me acerca, por un lado, al vínculo y necesidad que se produce entre el ser humano y la máquina, y por otro, preguntarse qué es lo que sucede producto de esta relación o simbiosis. Por ejemplo, ¿qué pasa con el cuerpo producto de esta relación? ¿No parece acaso que elegimos nuestras propias prótesis para conseguir adaptarnos a las diferentes tecnologías que se nos ofrecen? ¿Cuál es el nivel de conciencia que tenemos sobre estas adaptaciones que experimentamos? (p. 5)

En la obra, esta relación humano-máquina o humano-herramienta es muy evidente. En una ocasión, por ejemplo, después de un largo rato sentado frente a un muro restaurando unas cenefas, un compañero se levantó lentamente y caminó con la espalda baja muy rígida, las piernas ligeramente separadas y arqueadas, mientras se sobaba la mano con la que había estado manejando el bisturí. “Me estoy maestrizando”, me dijo. “Me estoy volviendo el típico maestro de la *contru* todo tullido por el trabajo duro. Me honra, pero me parece terrible al mismo tiempo.” (Bitácora Íñiguez). Esta reflexión dio pie a una conversación sobre las condiciones laborales de la clase obrera en general, y de cómo la falta de autoconciencia y

autocuidado por parte de los maestros derivaba, casi invariablemente, en cuerpos agarrotados, lesionados e incluso deformes. Las empresas de seguridad laboral realizan campañas frecuentemente para fomentar ejercicios de calentamiento y pausas activas, pero ni a los jefes les gusta ver que los maestros paran de trabajar, ni a ellos les entusiasma hacer altos para ejercitarse, sino más bien para salir a fumar, ir al baño o simplemente distraerse un poco.

Desde el día de esa conversación, no sólo me preocupó mi propia ergonomía, sino que me dediqué a observar las siluetas de los maestros, sus modos de andar, sus posturas en los momentos de trabajo y de descanso, sus manos. Descubrí también que había maestros que miraban mucho los espacios y las estructuras antes de ponerse a trabajar. Otros acometían las labores de forma rápida y certera. Los más jóvenes solían hacer movimientos de más, y los más viejos tenían una cadencia pausada y firme. Muchos de ellos tenían el cuerpo inclinado hacia alguna parte, un hombro pronunciadamente más arriba que el otro, la cabeza ligeramente hacia adelante o un caminar levemente rengo: el desgaste del trabajo, la adaptación de la máquina biológica a la máquina tecnológica. Efectivamente, los maestros más viejos tienen una forma característica de caminar, de cargar el bolso, de ladearse cuando descansan de pie. En sus cuerpos se nota el esfuerzo y el movimiento repetitivo, la zona lumbar se rigidiza, las piernas se arquean, las manos se vuelven toscas y, sin embargo, hay una soltura preciosa en el modo de ejecutar su especialidad.

Esa soltura es imprescindible para que la ejecución de un trabajo específico sea excelente. Un maestro yesero no puede trabarse al momento de correr una moldura. La pasta está fresca y la terraja⁸ debe deslizarse sin tropezar ni frenarse a lo largo de algunos metros para imprimir en la pasta la forma de la moldura que después se anclará a la fachada o a algún muro interior; el maestro albañil no puede demorarse demasiado en aplicar el revoque de un muro, por lo que lo hará con movimientos en forma de ocho, fluidos, largos, acompasados, hasta cubrir toda la superficie; el

⁸ Herramienta de madera y lata que se utiliza para hacer molduras corridas.

carpintero tiene una suerte de huincha imaginaria en la que los “cachos”⁹ tienen un correlato con sus propias proporciones físicas que les sirven de referencia -1 palmo suele ser cerca de 20 cm., 1 codo unos 50 cm, 1 hombro cerca de 1 mt.- y su aplicación le permite hacer marcas provisorias para luego situar clavos, tornillos o tarugos, sin sacar y guardar la huincha física a cada instante, con una precisión y rapidez que le ahorrará mucho tiempo a la hora de armar una estructura; el buen pintor sabrá balancear todo su cuerpo de forma fluida para abarcar amplias superficies en pocos movimientos. Lo mismo se repite en todas las demás especialidades y es verificable si se pone atención al mirar hacer.

Lo que la audición y la observación significaron en mi proceso personal de creación del poemario, fue aprendizaje en base al registro constante. Escuchar y mirar fue como dejar una grabadora encendida permanentemente. Reproducir luego lo que registró es encontrarse con mucho ruido y cosas ininteligibles, pero también con muchísimo conocimiento. Parte de ese conocimiento quedó plasmado en los relatos que componen *Faena*, y otra parte quedó impreso en mis células, en mi memoria, en mi emocionalidad. No aprendí lo suficiente como para ser considerada una maestra más -aunque supongo que ser mujer también influyó en ello-, pero sí para transmitir parte del conocimiento que pude adquirir de la información implícita de lo que escuchaba y veía, y de la información explícita que me confiaron algunos maestros con los que compartí. El acceso a esa información nutrió mi conocimiento de un modo que no es sólo intelectual, sino también emocional e incluso físico. Al evocar determinados momentos puedo volver a escuchar, ver y sentir lo que en esos momentos percibí. Puedo recordar el ruido enervante de un combo martillando el metal de los anclajes de un andamio, como también el rumor cálido de los maestros conversando en el comedor durante el almuerzo. Desde esa mirada, la acción de escribir se configura como acción restauradora, en tanto la experiencia de restaurar queda plasmada en el cuerpo y cataliza un proceso que deviene arte. Husserl (2011) describe en su teoría de la fenomenología este tipo de conocimiento como conocimiento eidético, o conocimiento intuitivo, distinguiéndolo de la

⁹ Forma coloquial para referirse a los centímetros, muy usada en *la obra*.

percepción empírica, toda vez que permite captar la esencia misma de los fenómenos. En este caso, la restauración, al igual que el arte, implica una experiencia interna, una interpretación subjetiva y un desplazamiento intencional del foco de atención desde el objeto restaurado al contexto en que se desarrolla la restauración, estableciendo una relación entre la memoria colectiva, la experiencia vivida y la creación poética. Así, la restauración se configura como creación artística a partir del acto intencional de retención y protención (Husserl en Varela, 1997) que tiene lugar, ya no únicamente en la materialidad del objeto restaurable, sino en la experiencia interna que la dota de sentido. Mi papel como observadora y escritora puede entenderse como un proceso de constitución fenomenológica, donde el recuerdo de los maestros no solo es registrado, sino resignificado en el acto poético, y su memoria colectiva se proyecta hacia el futuro a través de la escritura.

Husserl analiza la memoria como un fenómeno que estructura la identidad y la intersubjetividad. El poemario es una forma de memoria intersubjetiva, donde las voces de los maestros se entrelazan con mi propia experiencia, creando un espacio de significado compartido como horizonte afectivo (Husserl en Quepons, 2016), en el que cada experiencia se inserta en un contexto más amplio de sentido. De este modo, el recurso de un lenguaje poético permite la expresión de los fenómenos a través de la intuición (Portuondo, 1946), ya que, al no limitarse a una descripción técnica, permite acceder a la esencia de la experiencia de restaurar e interactuar con los maestros, revelando aspectos de *la obra* que una narración convencional no podría captar.

La propuesta de adoptar la conservación restauración como una vía de creación, no por la acción restaurativa propiamente tal, sino por su metodología y por su aplicación sociológica, abre nuevas posibilidades en torno al rescate de patrimonio, permitiendo empoderar a las comunidades en el ejercicio de definición de lo que para ellas es realmente relevante rescatar y propiciando dinamismo en su relación con la práctica artística al ofrecer opciones de creación, las que suelen ser más accesibles que la práctica disciplinar encasillada en la deontología oficial. Esto

permite, además, identificar con mayor y mejor precisión qué se entiende por patrimonio cultural, aterrizando este concepto al cotidiano de las gentes que conforman nuestras sociedades.

2.4 Restauración-creación: el cuaderno de campo transformado en poemario

La información de las libretas utilizadas como cuadernos de campo y bitácoras de los proyectos en los que trabajé restaurando inmuebles no fue, en general, constitutiva de los informes oficiales de esas intervenciones¹⁰, sino que me servían como ayuda de memoria sobre los procedimientos que había llevado a cabo o que estaban en proceso, y la mayor parte de las veces dichas anotaciones tenían su correlato fotográfico. Pruebas de limpieza con diferentes solventes y proporciones en pinturas murales y doraduras ornamentales, catas estratigráficas, mediciones de salinidad en muros, porcentajes de carga para inyecciones de consolidantes y otros procedimientos, iban quedando registrados en estas libretas para su posterior consulta a la hora de retomar trabajos o de preparar más mezclas o soluciones. Pero entre anotación y anotación, a veces en tiempos de espera o en los altos para descansar, las libretas servían también para dejar otras anotaciones: una frase escuchada al pasar, la observación de un par de maestros haciendo su trabajo, las sensaciones que colmaban mi cuerpo con algunas operaciones o situaciones que vivíamos en los andamios, en los talleres o en otras instancias propias de la *contru*.

La primera de esas anotaciones fue un chiste, lanzado justo después de la charla de las 8:00 AM por un maestro a otro, en voz alta para que todos en el pequeño comedor de la faena del Palacio Arzobispal lo escucháramos:

Che, *sho* soy chileno, ¿vos también sos chileno? (Bitácora Arzobispal, 2016)

Así transcrito no tiene la menor gracia. Es el contexto en que se dio lo que hizo que todos los presentes lanzáramos una carcajada. Era un modo de burlarse del jefe de

¹⁰ Salvo, obviamente, aquellos en los que ejercí como jefa de equipo o cuyas especificaciones técnicas había elaborado previamente.

obra que nos había hablado poco antes en duros términos, como es costumbre en la *contru*. Pero no sólo eso. Era también una declaración de principios, un acto de rebeldía, un “no me interesa lo que digan respecto a este tema”. Es una actitud que puede ser reprochada o celebrada, pero que en definitiva es parte de esa subcultura en que los obreros se relacionan y se conminan a superar conflictos. De poco sirven las amenazas y sanciones: las cosas se resuelven riéndose o peleando. El doble sentido y la caricaturización son ocupados para evidenciar el absurdo y la rebeldía. Los jefes de obra y capataces hablan de modo rudo y recurren a discursos que infantilizan a los obreros, como si no fuesen capaces de entender de qué se les está hablando. La mejor manera de reducirlos es riéndose de ellos. Nadie los interrumpe, nadie pelea, se les escucha mansamente mientras se sorbe el té y se mastica la marraqueta, se espera que terminen de hablar y se lanza una burla que los deja en el ridículo de su propio sermón. A partir de esa primera anotación, mi cabeza no dejó de recordar otras situaciones similares que había vivido antes, en el Teatro Municipal (2011) y el Ex Club Fernández Concha (2014). Tomé nota de esos recuerdos en la misma libreta, y comencé a pasarlos en limpio al llegar a casa. Más tarde pasé de anotar situaciones puntuales a registrar también reflexiones o impresiones de mi trabajo en obra:

Conversar mientras se trabaja. Pero no de cualquier cosa, no la verborrea incesante del chisme o la farándula. Conversar sobre quién es esta persona con quien comparto nivel en el andamio, o el maestro que corta ladrillos envuelto completamente en un overol de tyvek al otro extremo del salón donde restauro unas molduras de yeso. Quiénes son, dónde viven, qué hacen cuando no vienen a la Obra. Conversar mientras se fuma durante el break de las 11 AM, sobre las pegas anteriores, los contratos, las licencias, los jefes. Conversar sobre el modo en que se hace un trabajo determinado, donde lo aprendió, cuánto le pagan por saber hacer eso. Y cuando no se conversa, escuchar desde el puesto de trabajo las conversaciones ajenas, las bromas, las anécdotas que un maestro le cuenta a otro con el que son amigos desde que iban al liceo. Escuchar, con permiso o sin él, camuflada por el overol y los elementos de seguridad personal mientras ejecuto una

tarea de la que también, a veces, algún maestro me hace hablar. (Bitácora Pereira, 2016/2017)

La creación de bitácoras poéticas se dio de un modo muy orgánico, algo un poco inadvertido al principio. Comenzó casi en simultáneo con las primeras experiencias en obra, pero cuando entramos a trabajar al Palacio Pereira experimentó una especie de explosión. Todo en Pereira fue algo explosivo: en ese momento se trataba de la mayor restauración que se hubiese hecho en el país, y la obra implicó tanto la restauración del edificio histórico como la construcción de un ala que sería completamente moderna. Fue necesaria la creación de un consorcio entre dos grandes empresas y el cuerpo de trabajadores fue enorme. Supongo que esto impulsó el proceso creativo, pero en cualquier caso lo concreto es que no hay ninguna libreta que tenga tanto material que después haya sido trabajado en *Faena*.

Durante el ejercicio de mirar, conversar, escuchar y tomar notas, de pronto, un respingo de ternura. El modo en que Don Sergio se puso su elegante reloj, como cada tarde, ceremoniosamente, después de estar 9 horas en [así en el manuscrito original] cubierto de polvo de ladrillo. O la indignación de cuando hicieron subir al equipo de andamios a la coronación del palacio para poner un toldo en plena lluvia. O la euforia del paro convocado en asamblea extraordinaria. La gracia que me causaba el ingenio con el que un hecho cotidiano [sic] se volvía una broma hacia el más desprevenido. La embriaguez del atardecer a la hora del cierre. Esos breves pero intensos momentos en que lo sublime se posaba en lo rudimentario, en que el trabajo del nochera se convertía en un poema. (Bitácora Pereira, 2016/2017)

La experiencia de escribir este tipo de anotaciones obró una transformación en mí que tuvo que ver con esta amalgama de saberes que se produjo al interactuar con los maestros. Más tarde, cuando durante el desarrollo del proyecto en el Archivo De Rokha conecté con la importancia de estos registros como parte de un trabajo de rescate de memoria colectiva, algo cerró, algo encajó internamente: yo no era un elemento separado de todo aquello, sino que era parte sustancial tanto desde mi

labor como restauradora, como desde mi condición de ser que experimentaba un fenómeno específico. Jamás había levantado una pared, pero podría haber descrito cada paso que algunos de los albañiles seguían para hacerlo; salvo por un corto período de tiempo en mi infancia, no viví en la periferia de la capital, y sin embargo podía experimentar como propio el tedio y el cansancio de recorrer cada día la distancia entre las comunas más alejadas del centro y *la obra*; todo lo anotado en esas bitácoras ocurrió en los pocos años entre 2011 y 2019, pero en las vivencias que relataban mis compañeros podía ver la injusticia y la lucha de clases del último siglo. Guardando las proporciones, tanto en lo narrado como en la calidad escritural, mucho de lo que vi me remitía a la *Cantata Santa María de Iquique*: maestros lesionados que callaban su dolor para que no ser enviados con licencias que no cubrían completamente el reposo necesario y, por lo tanto, se traducían en descuentos de salario; maestros cansados de levantarse y llegar de noche a sus casas; maestros con contratos divididos en dos medias jornadas para que las empresas no se vieran obligadas a pagar la hora de almuerzo; maestros a los que trataban de sinvergüenzas por ajustarse a la ley al llegar e irse a la hora que se indicaba en sus contratos, y no antes ni después; maestros a los que se les ha hecho costumbre que los insulten a la hora del desayuno.

Así también, pude ver a algunos de mis pares preocupados de que nuestros sueldos fuesen los mismos que los de los maestros a pesar de tener un título del que ellos carecían. No les preocupaba cuánto ganaban nuestros superiores, sino ganar más que los obreros. Siempre me llamó la atención ese fenómeno, y no pude dejar de anotarlo. No pretendí romantizarlo, pero posiblemente lo hice. Me dediqué a intentar retratar lo que veía, y descubrí que veía cosas distintas de las que veían varios de mis compañeros. Por supuesto que también vi el machismo, el intento por trabajar menos, las tareas hechas a la rápida, pero no me pareció que nada de eso fuese patrimonio exclusivo de los maestros, sino parte de una idiosincrasia propia de la industria de la construcción, en la que participaba desde el propietario de la empresa hasta el último jornal. En lo formal, en las charlas de inducción, las capacitaciones o los procedimientos exigidos por ley, todo eso aparecía sancionado socialmente,

pero en el trato diario era parte del trabajo en *la obra*, como al parecer, siempre ha sido.

Lo que sí noté, y me parece ser de las pocas que lo hizo, fue la complicidad y algunos de los códigos que manejan en la *contru* para definir sus tipos de interacción, y que me hicieron algo más fácil mi paso por *la obra*. En 17:37, *Respeto* tomo lo que me comentó un maestro que había sido marino mercante, algo que en la *contru* es bien valorado, pues se considera que los hombres de mar son de los más rudos y estoicos:

Es el modo en que te saludan. En el saludo está todo, lo demás es conocerse y a veces ni eso hace falta. Si te saludan bien, ya *sabís* quienes son. Si te miran, si te hablan en voz alta, si te dan la mano entera y bien apretada, eso es saludar bien, esa gente merece respeto, porque te lo están dando de entrada. (Valenzuela Mujica, en prensa, 17:37, *Respeto*.)

Las anotaciones en las bitácoras fueron el soporte de una obra, el rescate de una revelación: la de conectar con ese otro con el que me toca convivir; la de descubrir en un otro aparentemente tan distinto esa misma materia etérea que compone los afectos, los anhelos, las angustias y las alegrías; la de ver en el otro algo que no es evidente a primera vista, que se descubre y se puede experimentar como propio o similar a lo propio. Sintonizar con todo ello es parte del acto de restaurar en su dimensión más sutil, el gesto de develar los estratos subyacentes del ser que tengo en frente y, al igual que cuando limpio el reverso de un cuadro y su analogía con mi propio pasado se presenta ante mí, en ese acceso a la realidad del otro que es la revelación de los vínculos y las dinámicas sociales, se presenta un modo particular de restauración, en la que mi propia existencia y mi propia experiencia se funde con la de aquel otro que me habla o que observo, mostrándome un trocito de una historia que nos es común incluso aunque jamás antes nos hubiésemos cruzado. Es un instante, *un respingo de ternura*, el nudo en la garganta mientras escucho una historia, la carcajada de compartir una broma que se han hecho generaciones de

maestros antes, el calmo ritual de compartir la vianda, la complicidad de rebelarse contra la monotonía maquinal del trabajo.

III. TODO ES TODO

3.1 Memoria, imaginación y arte.

Una de las primeras lecciones que me provocaron fascinación durante mi época de estudiante de conservación restauración, fue la recibida en la asignatura *Ética de la restauración*, que a la sazón (2007) impartía la profesora Anja Staebler en la Facultad de Artes de la Universidad en Chile, en el marco del Postítulo de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles. Ella, a diferencia de los demás profesores del programa, abordó el tema de la memoria y de cómo la restauración puede servir como arma del negacionismo. Lo hizo tomando como ejemplo el fragmento de las gafas de Salvador Allende exhibido en el Museo Histórico Nacional, el cual se encuentra tal y como fue hallado al interior del Palacio de La Moneda después del bombardeo del 11 de septiembre del '73. Asumo que todas -el curso estaba compuesto únicamente por mujeres- quienes conformamos esa generación deseábamos, precisamente, ser restauradoras. Sin embargo, la respuesta a la pregunta de la profesora Staebler sobre por qué dicho fragmento no debía ser restaurado, fue unánime: tal acto equivaldría a la negación del golpe de estado. Desde ese día, la restauración pasó a significar para mí mucho más que el acto mismo de intervenir un objeto, para ir convirtiéndose en una experiencia que se expresaba, también, incluso cuando la reflexión nos lleva a no intervenir el soporte físico de un objeto restaurable.

Ya hemos visto que en la selección sobre qué se debe restaurar, qué se debe conservar, qué se debe exhibir y cómo hacer todo esto, sin ningún lugar a duda existen motivaciones políticas. El “no hacer” o el “no intervenir” es también una decisión política y puede ser una forma de rescatar memoria, no siempre se debe restaurar. Las ausencias, los silencios que podemos encontrar a lo largo de un trabajo de conservación restauración, hablan tanto como la información explícita o demostrable que podamos recabar o percibir en él. Benjamin (1991), por ejemplo, hace referencia al silencio de los soldados que retornan de la guerra enmudecidos, sin lenguaje para transmitir el horror vivido, en definitiva, en estado de trauma. No

es que no haya nada que contar, sino todo lo contrario, hay demasiado, mucho más de lo que la mente y el lenguaje son capaces de describir, y si bien no es posible acceder a la información específica que ocasiona ese silencio, si nos es posible inferir al menos una idea, precisamente porque la rodea el silencio, la incertidumbre, el misterio. En el caso planteado por Benjamin, sabemos, por ejemplo, que ha de ser algo terrible.

En mi propia experiencia, el trabajo con archivos me sirvió como evidencia empírica de que esas ausencias de información hablan tanto como lo que evidencian los textos y las imágenes¹¹. En estos casos, la no intervención apunta precisamente a un trabajo de rescate de memoria histórica: no hace falta rellenar ese espacio vacío, no hace falta tratar de crear un relato allí donde sólo hay un silencio que habla más que todo registro. En todo caso, vale más la pena evidenciarlo que intentar disimularlo, y para hacerlo podemos limitarnos a acciones técnicas muy precisas y metódicas, o bien. recurrir a la creación.

Un ejemplo que ilustra muy bien esto, aunque originada a partir de otro soporte, es el de un mosaico que representaba a Lemebel, realizado sobre el muro de un ochavo en la esquina de Nataniel Cox con Tarapacá, en Santiago Centro. Esta obra fue vandalizada durante el estallido social de 2019 por un grupo neofascista que destruyó sus ojos y boca, dejando consignas de tipo sexual y político. Más tarde, otro grupo instaló flores en los espacios vacíos que había ocasionado el ataque y la consigna “Nosotres resignificamos, nosotres florecemos”. Esto es una muestra del vacío como germen de la creación.

¹¹ Durante el desarrollo de trabajos de conservación en distintas instituciones -que no puedo revelar-me tocó constatar la existencia de fotografías recortadas, o en las que los rostros de ciertas personas fueron borrados con elementos punzantes o abrasivos. También pude registrar la remoción de cuadernillos completos, en algunos casos varios de ellos, de los volúmenes con información sobre personas reales, así como hojas adheridas con pegamento sobre las originales, fojas originales recortadas y la existencia de archivos históricos de instituciones antiquísimas cuyos volúmenes más antiguos no superaban los 50 años o registraban vacíos de varios años e incluso décadas.

Ilustración 2: Mosaico de Lemebel en Tarapacá con Nataniel Cox



De este modo, la lógica del silencio como único testimonio, la ausencia de un relato de memoria sobre la subcultura de la *contru* no deja de ser llamativo. ¿Qué se busca silenciar? ¿qué hay del modo de relacionarse y de vivir de los obreros de la construcción que no nos interesa o incluso repelemos? ¿Por qué lo que sucede al interior de *la obra* en términos humanos no merece ser contado? Lejos de dilucidar respuestas a estas interrogantes, o de un intento por construir un testimonio que posiblemente no tengamos jamás ni nos corresponde realizar, lo que *Faena* ofrece son relatos que posibilitan un tipo de articulación para esas voces silenciadas, sea por el motivo que sea. En el relato 12:26, *Asociación Chilena de Seguridad*, se da cuenta de uno de estos aspectos que posiblemente muchos de nosotros sabemos, pero no hablamos: el del trato evasivo que reciben los maestros a la hora de atender sus lesiones laborales¹², que no son pocas.

Y nunca es laboral, así te *quedís* chueco por estar horas *dobláo* trabajando o *tengai* la mano *hinchá* de tanto cortar tablas, te van a decir que es *enfermedá* común igual, que podría haberte *dáo* en el living de tu casa mirando tele. Con *cuéa* te van a dar un antiinflamatorio. Si así son los *culiaos*, son care raja, si la *hueá* es no pagar, y si te dan licencia te dan tres días y

¹² Yo misma, con una fisionomía extremadamente delgada y menuda, desarrollé en dos ocasiones diferentes lesiones a la espalda y en una rodilla, que los médicos a cargo de su diagnóstico consideraron no atribuibles a causas laborales. Una de ellas, me explicaron que podría haberla sufrido “sentada en el living viendo TV” [sic] mientras en la consulta por la segunda, el médico consultó Google para explicarme su posible origen -cosa que yo ya había hecho-, el que se atribuía comúnmente a exceso de peso.

esa *hueá* no te la paga *naiden*. (Valenzuela Mujica, en prensa, 12:26, Asociación Chilena de Seguridad)

Este silencio que guardan los maestros se hace presente desde el relato de apertura de *Faena*. Los viejos “saben pocas cosas, pero importantes”, y una de ellas es que el dolor o la enfermedad no se vociferan. Estar enfermo, adolorido o cansado, es sinónimo de no ser capaz de trabajar. A muy pocos de ellos, de nosotros, se nos dará la atención médica que realmente se requiere ante una eventual enfermedad laboral. Las constructoras han sacado bien sus cuentas, y saben que les sale más barato contratar nuevo personal en lugar de pagar su parte de los días de reposo correspondientes. Las aseguradoras hacen lo propio, pues su negocio se basa en ello.

No es función del arte, necesariamente, ser testimonial u objetivo. Un testimonio que podría servir en un tribunal a la hora de probar prácticas ilícitas o reprobables debería ser respaldado por documentación que contenga datos objetivos. Un relato poético, en tanto, puede estar conformado por inspiración o imaginación, no requiere ser objetivo o veraz, sino ser capaz de recrear una sensación, un clima, una verdad íntima y subjetiva. Nuevamente aquí existe un diálogo con la restauración: cuando en la reintegración cromática de una laguna en una pintura se realiza un rigatino¹³, es nuestro cerebro el que completa la imagen que nuestro ojo ve, integrando el rigatino de la laguna al conjunto completo de la obra que estamos admirando. No es que imaginemos, allí donde sólo hay rayitas, el fragmento perdido de la obra, pero tampoco vemos el reintegro tal y como está realizado en el lienzo, a menos que nos acerquemos lo suficiente como para observar detalladamente esa zona en particular. A una adecuada distancia de apreciación, nuestro cerebro

¹³ Técnica en la que se superponen líneas de color formando una trama. De acuerdo con el reintegro crítico, estas líneas deberían ser solo de 3 o 4 colores elementales que le permiten al ojo “formar” cualquier color y asimilarlo a la imagen de modo de conseguir su correcta lectura. La técnica de impresión en offset responde a esta lógica: cualquier imagen impresa consta de puntos de 3 o a lo sumo 4 colores distribuidos en distintas proporciones, formando una trama que, vista a una distancia adecuada, se nos presentará como una imagen multicolor.

completa la imagen para entenderla, para poder realizar la “correcta lectura” de la pintura en cuestión.

De igual manera, *Faena* ofrece a través de sus textos un relato que nos permite inferir o imaginar el trabajo en *obra*, tomándose de esos vacíos de información sobre lo que ocurre en un día de trabajo, en la vida de un maestro, en el trato entre jefaturas, inspectores, capataces y jornales. Sólo acercándome lo suficiente, tanto como lo que implica trabajar al interior de ella, pude ver los detalles de lo que ocurre allí. No todo es terrible, como no todo es bello, pero todo suscitó experiencias que podían ser vinculadas al trabajo de restauración y, sobre todo, que podían ser contadas de un modo poético.

La imaginación, por su parte, permite el acceso a ese tipo de percepción. La creatividad es consecuencia de la capacidad imaginativa, sin la cual no es posible efectuar el acto creativo. Es indispensable imaginar posibles soluciones a un problema para poder concretarlas después. En restauración esto sucede mucho: sabemos que ciertas reacciones químicas o físicas pueden provocar determinados resultados favorables o perjudiciales para el objeto restaurable, pero en ocasiones esto no basta, sino que es necesario inventar un sistema que permita su protección o rescate, desde la forma de tallar un elemento faltante que le otorgará estabilidad a una escultura que tiende a desequilibrarse, hasta la confección de soportes que permitan la manipulación de obras que requieren ser trasladadas a otra ubicación.

Durante las jornadas de trabajo en *obra*, este funcionamiento imaginativo explotó dentro de mí. La capacidad de concatenar unos hechos con otros, tomando datos entregados por mi memoria y cotejándolos con los datos que me entregaba mi percepción, se apoyó en la imaginación y a partir de ese entramado fue tejiendo cada uno de los relatos que después constituirían *Faena*. En algún momento, cuando la idea de convertir las anotaciones en relatos comenzó a perfilarse, imaginé un volumen que estuviera dividido en partidas, al igual que los documentos de diseño de los proyectos de -en este caso- restauración. Esta imagen fue

transformándose, en parte porque habría necesitado contar con muchísimo más conocimiento sobre las otras áreas de especialización que intervienen en una obra, y en parte porque mi foco comenzó a centrarse en la particularidad de los maestros, ya no de la *obra* en sí sino en ellos como individuos y como comunidad.

En esa interacción con ellos, me fueron quedando manifiestas muchas cosas que tenían que ver con lo humano por sobre lo técnico: mi ignorancia, mis privilegios, las diferencias en las historias de vida... Fue en esas instancias en las que fui dando rienda suelta a mi imaginación para “rellenar” los espacios vacíos de información, esos silencios o ausencias que los relatos de los maestros dejaban después de una conversación. Las anotaciones al respecto consignaron los datos obtenidos por medio de la percepción de esos intercambios: la conversación en sí, las voces, las imágenes visuales, el entorno en ese momento específico, lo ocurrido durante esa jornada; la memoria los asociaba con otras situaciones ya vividas o datos obtenidos anteriormente; y la imaginación les confería profundidad, volumen, climas emotivos, posibilidades de pasados remotos o futuros inmediatos de los que, en la conversación, no había habido referencias explícitas. Así, por ejemplo, es como se configuraron relatos como *11:00, Puchito*, que comienza con la descripción de la vista desde la grúa pluma:

Desde la cabina de la grúa puede verse la faena en plano cenital. Cada detalle se convierte en movimiento dentro de una escena que tiene tanto de estática como de cambiante, como mirar una maqueta llena de hormigas.

(Valenzuela Mujica, en prensa, *11:00, Puchito*)

Jamás he estado en la cabina de una grúa. Tampoco tuve una conversación directa sobre ese trabajo con algún encargado de operarlas. El relato en cuestión no trata sobre la grúa en sí, sino sobre el momento de descanso de media mañana. El dato sobre la inconveniencia de salir de la cabina de la grúa lo tomé de una anécdota contada por un amigo que conocía a una persona que trabajaba de operador de grúas pluma en el rubro de la construcción. Según el relato de mi amigo, este personaje -que nunca conocí ni supe su nombre- tenía la costumbre de llevar un

orinal hasta la cabina, porque el solo hecho de bajar para ir al baño y volver a subir, le tomaba varios minutos, lo que me hizo pensar que tal vez por ese motivo yo no había conocido nunca al operario de la grúa de ninguna de las obras en las que trabajé. Para ese relato en particular, el dato en memoria sobre la anécdota contada por mi amigo y la imagen de cómo se veía la obra desde la cabina de la grúa que se formó en mi imaginación, sirvieron para armar un contexto que pudiera dar esa sensación de mayor generalidad de la obra, de una visión abierta, un paneo que abarcara la faena completa y los diferentes comportamientos del cuerpo de obreros que la componen.

Otro relato en el que la imaginación sirvió como elemento aglutinador de la narración, es 11:42, *El Flores*.

Siempre fue un *hueón* callao. Era bueno *pa* la pega, se la podía como carpintero o albañil, hasta fue bodeguero en algún momento. No reclamaba, era puntual, casi no tenía fallas. Compartimos varias obras con él, casi todas acá en Santiago, pero también algunas en *Valpo* y en Rancagua, y nunca nos contó de su vida más que cosas de cuando trabajó en otras empresas. Algunos decían que había estado en cana, pero en realidad no sabíamos si era verdad. Los que más nos relacionamos con él sólo sabíamos que tomaba locomoción a Cerro Navia cada tarde, que vivía solo, y sería. Almorzaba con nosotros, pero siempre un poco aparte, cerraba su olla al terminar, la metía en una bolsa y se iba. El final de la jornada era un hasta mañana y ya. (Valenzuela Mujica, en prensa, 11:42, *El Flores*)

El Flores no es ningún maestro que yo haya conocido. Es un personaje construido con retazos de información aparecida en la prensa a raíz de la detención y encarcelamiento en 2017 de Florencio Velásquez Negrete, “el Floro”, ex militante del Frente Patriótico Manuel Rodríguez. La noticia daba cuenta de un operativo en el que había sido apresado en Cerro Navia, tras años de clandestinidad trabajando como obrero de la construcción bajo identidades falsas. Todo lo demás en el relato es parte del personaje que imaginé cuando supe de su detención.

Visto desde esta perspectiva, la creación de un poemario en la que confluyan elementos tanto de percepción, como de memoria e imaginación no parece tan novedosa. Es la gracia que nos ofrece el arte en su versatilidad subjetiva, a través de la cual podemos combinar datos objetivos con experiencias internas, inventos con descripciones reales, situaciones y personas con fantasía, sin que por ello sea menos potente su mensaje o su función. A partir de esa comprensión, el arte se presentó ante mí como una herramienta de la restauración, en que la metáfora cumple un rol decisivo en el rescate de patrimonio obrero.

3.2 Transducción

El concepto de transducción se aplica en biología para describir la conversión de un estímulo en otra forma de energía o señal, como cuando la luz se transforma en señales eléctricas en el ojo. De forma análoga, hoy algunas comunidades han comenzado a utilizarla para hablar en un sentido más amplio y metafórico, por ejemplo, de la conversión de la lengua hablada a la lengua de señas. Esto implicaría transformar la información sonora -o textual- en una representación visual-gestual, un proceso que va más allá de la simple transcripción o traducción literal.

En este contexto, el proceso de conversión creativa en el que la labor técnica y sensorial de la restauración se transforma en un lenguaje poético puede ser considerado un tipo de transducción. Es decir, la experiencia misma de rescatar y revalorizar elementos físicos del patrimonio -sus superficies, texturas, y la historia implícita en cada intervención- se “transduce” en un registro literario que no solo documenta, sino que reinterpreta emocional y simbólicamente el acto de restaurar.

Siguiendo las ideas de Souriau (1986) sobre la traducción de una disciplina a otra, esta transducción no es una mera traslación literal de términos o técnicas, sino un ejercicio de reinención en el que los procedimientos y sensibilidades propios de la restauración se transforman en metáforas, imágenes y ritmos propios de la poesía. Según Souriau, trasladar el saber de un campo a otro implica encontrar resonancias

que permitan que ambos lenguajes -el técnico y el poético- dialoguen entre sí, generando nuevos significados y ampliando la mirada sobre la realidad. En este sentido, la escritura del poemario actúa como un puente interpretativo: toma el rigor y la precisión del trabajo restaurador y los convierte en una narrativa que remedia no solo lo material, sino también lo cultural y lo emocional.

En este planteamiento transductivo, el poema se erige como una herramienta de rescate cultural. La intervención en una obra patrimonial se convierte en un acto de reescritura simbólica, donde la restauración física se traduce en imágenes que dialogan con la memoria, la pérdida y la esperanza. Así, el texto poético no es un registro secundario o accesorio, sino una parte integral del proceso restaurativo: al comunicar los matices y las historias de lo restaurado a través del lenguaje poético, se revaloriza un patrimonio que, de otro modo, podría limitarse a su estado físico. La palabra escrita, en esta visión, asume la función de expresar lo intangible y lo invisible: la experiencia, la sensibilidad, el dolor, el humor y las cicatrices que el tiempo deja tanto en los soportes físicos como en las personas, aportando una dimensión estética y epistemológica que enriquece el proyecto de rescate patrimonial.

En definitiva, este enfoque transductivo ejemplifica cómo la frontera entre una disciplina técnica y una forma artística se vuelve permeable y creativa. El acto de restauración se expande para incluir no solo la reparación de estructuras y obras, sino la reconstrucción de una narrativa cultural viva, en la que la poética se convierte en un vehículo para la transmisión y reinterpretación de un legado. Esto se alinea con la visión de Souriau, ya que invita a considerar la traducción entre disciplinas como un acto de creación única que, al fusionar códigos y sensibilidades, potencia el significado y la relevancia de ambos campos.

Un ejercicio similar a este, que puede resultar ilustrativo para entender este enfoque, podemos encontrarlo, por ejemplo, en el documental de Patricio Guzmán *Nostalgia de la luz* (2010), en el que la transducción radica en la manera en que traduce lo

físico en lo simbólico, transformando el paisaje del desierto de Atacama en un archivo poético de memoria histórica, donde la búsqueda de la luz se convierte en metáfora de la reconstrucción de la identidad y el pasado. Así, la intervención sobre la tierra y sus vestigios, así como la labor de rescatar la memoria de épocas dolorosas y oscuras, se reconfigura en un acto de lenguaje que va más allá de la mera documentación.

Del mismo modo en que en *Nostalgia de la Luz* la imagen del desierto es dotada de múltiples temporalidades y significados, haciendo palpable la transformación de la materialidad de un paisaje impregnado de la historia de la dictadura y de la inmensidad del cosmos, la propuesta de transducción de la restauración patrimonial a la escritura poética, proyecta su continuidad a través de situaciones, metáforas y personajes que revelan el alma de la subcultura de la *contru*, reinterpretando un oficio técnico como un acto estético y sensible. Este movimiento, que pasa de lo concreto a lo simbólico, no se trata de una correspondencia literal, sino de una invención que forja nuevos vínculos de sentido. En definitiva, la poética transductiva que propone convertir el trabajo de restauración en un poemario, pone en juego una dinámica de transformación del material en imagen, del hecho en emoción, del trabajo restaurativo en una experiencia estética que invita a la reflexión. Este enfoque nos permite ver la restauración y la memoria como actividades que trascienden su dimensión utilitaria para sumergirse en la creación de un discurso cultural-político vibrante y profundamente humano.

Algunas de las referencias al trabajo de restauración aparecen en *Faena* como parte, aunque nunca como protagonista, de esa transducción. El *Focolú* menciona en su divagación a las restauradoras y su trabajo “super minucioso” y existe un relato titulado *16:43, Restauradoras*, que hace alusión a la restauración del Teatro Municipal. También se menciona la “restauración de la iglesia” en *12:48, El Lalo*, como una forma de establecer un escenario en el que la restauración está presente y es importante: los relatos de *Faena* no suceden en cualquier obra, suceden en obras de restauración y los obreros que aparecen en ellos son maestros habituados

al trabajo de *contru*, pero con la especialización o la fineza necesarias para trabajar recuperando patrimonio. Para muchos de ellos, ese trabajo es novedoso y fascinante, para otros, una cursilería que implica pérdidas de tiempo e injusticias.

La experiencia de trabajar en la restauración de un edificio histórico es muy distinta a la de construir un centro comercial. Los tiempos son diferentes, las especificaciones técnicas son diferentes, los términos de referencia son diferentes. Los maestros habituados a construir y no a conservar o rescatar, al principio se ven desconcertados por los procedimientos que realizan los restauradores, no entienden por qué hay elementos que no se pueden modificar y por qué para ciertas tareas se utilizan instrumentos dentales en lugar de herramientas de ferretería. En ese momento inicial en una obra de restauración es crucial ser capaz de traducir restauración al lenguaje de la *contru*, en todo sentido.

Encontrar esa forma de traducción fue, en mi experiencia, lo que me permitió aprender y relacionarme en igualdad con los maestros. De otro modo, ellos nunca me iban a ver como a una igual, porque no lo soy. Soy mujer, en muchos casos era mucho más joven que ellos, posiblemente me creían de clase alta, supondrían que contaba con títulos profesionales que significaban una mejor paga, y además a veces cumplí roles de jefatura. Para la mayoría, las restauradoras éramos niñitas adineradas e inexpertas susceptibles de burla o desprecio, nos atribuían el privilegio de haber podido estudiar y eso implicaba diferencia de clases. En muchos casos habrían tenido razón, y sin duda en el mío pudieron dar en el clavo en más de algún aspecto, pero no se acercaron a la realidad. La herramienta que me sirvió para derribar esos prejuicios fue, precisamente, la capacidad de traducir mi experiencia a la de ellos.

Lo anterior no apunta a instalar la idea de que los obreros “hablan otro idioma”. No hay nada más alejado de mi intención que esto. De hecho, es todo lo contrario: la traducción en este caso significó aunar códigos, acercar mundos, aprender y entregar conocimientos, demostrar que en realidad no somos tan distintos, aunque

seamos diversos. Ese ejercicio de traducir-me lo llevé a cabo del mismo modo que me sirvió para la escritura del poemario: observando, escuchando, tomando notas. Identifiqué el tipo de humor, las cosas a las que les dan valor, los ritos que se repiten, las injusticias que sufren, y conociendo ese tipo de cosas, me zambullí en su mundo y me desenvolví en él, para luego dar cuenta de lo que significó en un poemario dedicado a ellos.

3.3 Por qué *Faena*.

El ejercicio de escribir sobre lo vivido en *la obra* tuvo un carácter inicialmente catártico. La elección de la escritura como modo de expresión no tuvo que ver, por ejemplo, con falta de registros visuales, ya que una de las cosas que más hacíamos en el equipo de restauración, era tomar fotografías. Tomar nota se tornó un desahogo que fue derivando paulatinamente en otras cosas: recordatorio, curiosidad, intuición, investigación, narraciones, poesía. Por otra parte, cualquier otra forma de visibilizar lo que allí ocurría tenía algo de pasivo que me dejaba fuera de los sucesos de los que fui tanto testigo como parte, y esa postura enajenada de la situación me producía una profunda sensación de incomodidad, como la de quien estudia desde detrás de un cristal, o en un laboratorio, el comportamiento de individuos con los que no se identifica, lo cual claramente no era mi caso. La decisión de empezar a recopilar y transformar en materia prima del poemario las anotaciones en los cuadernos de campo, solo respondió a la pulsión de verter de algún modo lo que me tocaba presenciar.

Además, la palabra escrita constituye para mí la forma de homenaje más directa de la que soy capaz. No soy artista visual, si bien mi especialidad oficial es la restauración de pintura sobre lienzo, y tampoco domino ningún otro arte, fuera del literario, que pueda defenderse valiéndose únicamente de su valor estético. Los maestros fueron para mí, durante los años que duró mi trabajo en restauración arquitectónica, literalmente eso: maestros. Mucho de lo que aprendí en tanto oficio, así como respecto a las dinámicas al interior de *la obra*, se lo debo a ellos. El

ejercicio de la autoficción en este contexto se me presentó como la forma más honesta para abarcar todo el abanico de lo que quería lograr con mi gesto, desde el brindis por los maestros a la propuesta de la poesía como herramienta de la restauración en tanto transdisciplina. Según Serge Doubrovsky (2012)

A diferencia de la autobiografía, que es explicativa y unificadora, y busca recuperar y desentrañar los hilos de un destino, la autoficción no percibe la vida como un todo. Se ocupa únicamente de fragmentos inconexos, fragmentos rotos de la existencia; un sujeto fragmentado no coincide consigo mismo. (Contraportada)

Faena cumple de manera exacta con este principio. No es mi historia, pero estoy en ella. No tiene un hilo argumental más que su contexto y el orden horario asignado a cada relato. Al igual que el *Spoon River* de Lee Masters o el *Animitas* de Yeni Díaz Wentén (2021), *Faena* recoge fragmentos que podrían no tener nada que ver entre sí, si no fuera por su contexto. Es con estos fragmentos con los que se construye el relato de un conjunto de personajes en quienes tampoco se adentra demasiado. Es un día en *la obra*, en una *obra* que también podría ser cualquiera: la de la construcción de un edificio de departamentos, la de un arreglo vial o, como es este caso, la de la restauración de un teatro, un palacio o una iglesia. No es un diario, como tampoco es una historia de ficción. No es autobiográfica, como tampoco es únicamente sobre lo que vivieron personas distintas a mí. Transita entre la poesía y el relato, sin versos ni rima, pero tampoco con el desarrollo común de una historia, porque son muchas y al mismo tiempo una sola: la del trabajo en *obra*.

Con este formato, *Faena* dialoga con la restauración, así como la complementa: un ejercicio que no pertenece a un campo específico y al mismo tiempo puede ubicarse en cualquier disciplina o, inclusive, en todas; un oficio artesanal que nació de las necesidades del arte visual para transformarse en una disciplina científica; que pasó buena parte de su desarrollo tras bambalinas para finalmente posicionarse como un campo transdisciplinar a través y con el cual se abordan conceptos complejos en torno al patrimonio y la memoria histórica; una labor manual que derivó en un

ejercicio filosófico; una práctica que cataliza fenómenos subjetivos que se traducen en experiencias internas y comprensiones profundas.

Buena parte de estas experiencias y comprensiones tuvieron lugar durante las jornadas frente a un muro, sentada en un nivel del andamio en el que trabajábamos decapando, desalando o consolidando capas de pintura y elementos ornamentales. En esos momentos, la certeza de que todo está interconectado me resultaba inequívoca. El muro siendo cuidadosamente atacado por el bisturí como proyección de mi mano, de mi brazo, de mi cuerpo comandado por mi intención, en posiciones y situaciones que suscitaban sensaciones físicas y reflexiones sobre el alcance y significado de mi acción, sobre la repercusión en mi propia conciencia del simbolismo del edificio que estaba interviniendo y del contexto en que estaba inmersa ejecutando dicha intervención; de cómo mi individualidad se insertaba en el conjunto de personas que conformaban la obra, nuestros modos de interacción, nuestras diferencias y similitudes, nuestras diversas formas de ver el trabajo que estábamos realizando, la historia humana sintetizada en todo ello, las interacciones químicas y las fuerzas mecánicas reflejadas en la metáfora de las relaciones personales, el transcurrir del tiempo, del día, de la jornada marcada por ciclos circadianos supeditados a funcionamientos fisiológicos y movimientos celestes. “Todo es todo” fue la consigna que, invariablemente, me guio hasta el final de cada jornada, de cada proyecto, de la escritura misma de *Faena*. Por eso la restauración puede ser poesía, y viceversa.

En nuestro país el resguardo del patrimonio está orientado en mayor medida a la preservación de elementos monumentales o que fomentan el turismo o el ensalzamiento de un pasado que se pretende glorioso. Las iniciativas enfocadas en el rescate de una identidad popular o, más específicamente, asociada al mundo obrero, funcionan en tanto permiten demostrar un interés institucional que comúnmente se vincula a performances políticas, ya sea desde las mismas instituciones que albergan o impulsan dichas iniciativas, como de los estamentos gubernamentales municipales, regionales o nacionales. El resto del tiempo, son

organizaciones de base, pequeños emprendimientos particulares con enfoque de clase y artistas específicos quienes se preocupan de recopilar información y elaborar proyectos dirigidos a preservar la memoria obrera.

Mi tesis de que este tipo de rescate corresponde a un proceso restaurativo y no solo de conservación, responde precisamente a las bases metodológicas que se utilizan en un caso y el otro. Académicamente se suele presentar a la conservación como el concepto que abarca todas las prácticas dirigidas a la preservación del patrimonio, siendo la restauración una de ellas, destinada exclusivamente a devolver la unidad estética perdida de aquellos objetos tangibles. Sin embargo, la metodología de la conservación no incluye al arte como una de estas herramientas, puesto que sus acciones son de tipo exclusivamente técnico. El factor creativo aparece cuando entra en escena la restauración, y es a través de ella que se justifica recurrir al arte como una herramienta en ese rescate. Esto puede dar para dos posibles consideraciones: la de que la conservación también es creativa, en tanto una de sus herramientas -la restauración- tiene ese potencial; o la de que, en realidad, es la restauración la que incluye a la conservación como una de sus herramientas en la labor del rescate de patrimonio.

Personalmente, me inclino por la primera opción, ya que sí es posible preservar un bien cultural, incluso si éste es intangible, con medidas exclusivamente conservativas, sin necesidad de llegar a la restauración. Este paso no es imprescindible en el rescate de patrimonio, y prueba de ello es que muchos de los edificios monumentales de la antigüedad no han sido restaurados, sino conservados en su calidad de ruina, para lo que las intervenciones restaurativas no son necesarias o lo son sólo en la medida que ciertas estructuras requieren la creación de un soporte en el que sostenerse. La decisión de restaurar siempre es porque se quiere recuperar algo, no solo conservarlo, no solo evitar que se siga deteriorando.

De acuerdo con ello, el arte como herramienta de la restauración es lo que permite la recuperación de un patrimonio intangible -como lo es la subcultura de la *contru-*

porque se sale de los márgenes metodológicos de la conservación preventiva o curativa. ¿Recuperarlo de qué? Del silencio, del desinterés, de la invisibilidad. *Faena* no pretende conservar la memoria de los movimientos sociales, o de la lucha obrera, o del proceso de empoderamiento de la clase trabajadora previo a la dictadura, como tan bellamente logra Patricio Guzmán con su *Batalla de Chile* y como podemos observar en numerosos trabajos de conservación documental e incluso inmueble¹⁴, sino de un aspecto tan abstracto como es la experiencia de trabajar en la *contru*, la experiencia de restaurar en un contexto específico que es *la obra* misma, de la experiencia de restaurar como alegoría de los procesos internos que nos permiten comprender la importancia de observar, de escuchar, de compartir un espacio laboral con otros, de los vínculos que se establecen en ese espacio, en definitiva, de la profundidad de la existencia humana y sus complejidades.

¹⁴ Como por ejemplo el levantamiento de la Memoria Obrera de la Villa Obrero Ferroviaria de San Bernardo, población asociada a la Maestranza de San Bernardo que hoy está siendo rehabilitada https://www.explorandopatrimonio.com/files/ugd/61c420_429aa676542245799a0b4d4c7c68ece0.pdf

CONCLUSIONES

A partir de lo planteado, se puede concluir que la tesis de que la restauración patrimonial puede funcionar como una transdisciplina que incorpore el ejercicio de la creación artística en el rescate de la memoria de una comunidad, no solo es posible, sino que ocurre más a menudo de lo que creemos. En el caso específico del poemario objeto de esta tesis, la restauración patrimonial, más allá de su componente técnico, se muestra como un proceso integral que involucra la dimensión simbólica, estética y narrativa. Al integrar la poesía, no sólo se aborda la preservación de la estructura física de un tipo de patrimonio, sino que se potencia su capacidad para comunicar historias, emociones y memorias colectivas de la comunidad obrera. Esta unión favorece el diálogo entre la técnica y el arte, transformando cada intervención en un acto de rescate cultural que reivindica identidades y relatos en riesgo de ser olvidados.

Sin embargo, en el desarrollo de esta investigación, resultó crucial comprender que considerar a la restauración en sí misma como un proceso creativo con la posibilidad de devenir obra de arte sería, si se mira desde la óptica que la posiciona únicamente como una disciplina técnica, falaz. Hacerlo resulta imposible si no se hace desde la mirada de la transdisciplina, conclusión a la que posiblemente no habría llegado sin conocer los planteos al respecto desarrollados por Alfredo Vega Cárdenas, a los que accedí gracias a esta investigación. Sus propuestas me parecieron del todo acertadas en tanto la restauración no es posible sin manejar conocimientos de disciplinas diversas, más allá de que en ocasiones eche mano a unas y en ocasiones a otras, como -espero- ya haya quedado más o menos claro a lo largo de este estudio. Es esto lo que la define intrínsecamente como una transdisciplina, ya que su ejecución “por sí misma” no existe. Todo lo toma prestado de otras, no para interactuar con ellas sino porque sin sus herramientas no puede llevarse a cabo. Incluso el instrumental que utiliza no le es puramente propio: utiliza las herramientas del tallador, del dentista, del biólogo y del albañil, pinceles finísimos de artista y

brochas de pintor, es carpintera, química y fotógrafa. La única herramienta que le es propia es su ejecutante.

Este descubrimiento me ayudó a comprender qué es lo que provoca que el sujeto que restaura se vea tocado por su influjo y se convierta en su vehículo. El acto de restaurar lo restaura en simultáneo a medida que transforma el objeto que tiene entre las manos o frente a los ojos y esta experiencia puede ser vivida de formas tan diversas como los restauradores que ejecutan el oficio. Para algunos pasará desapercibido, para otros será una experiencia transmutatoria. Entre ambos, todo un abanico de subjetividades vinculadas al rescate de objetos simbólicos. El acto restaurativo es entonces una forma particular de acceder a la realidad, tal como señala Vega Cárdenas, en que la esencia de esa forma particular, desde mi perspectiva, radica en reconocer los fenómenos asociados al acto restaurativo. El desarrollo de esta tesis me condujo a comprender este tipo de experiencia como una forma fenomenológica asociada al acto de restaurar, entendiendo que restaurar no es solo intervenir materialmente un objeto, sino también reconocer la experiencia estética y existencial tanto del objeto restaurable como del acto mismo que restaurar provoca en su ejecutante.

De acuerdo con ello, se logra llegar a una primera conclusión respecto a *Faena*, la que se relaciona con la restauración como transdisciplina en tanto funciona como documento de archivo a la vez que como obra literaria independiente, contribuyendo así a rescatar memoria tanto a nivel técnico como artístico, promoviendo el diálogo de diferentes campos del conocimiento, como lo es la restauración arquitectónica, la conservación de archivos, el rescate de una memoria colectiva y la creación literaria, sintetizándolo todo en una obra de arte.

Una segunda gran comprensión, relativa a mi papel como observadora y escritora, es que este puede entenderse como un proceso de constitución fenomenológica, donde la memoria del trabajo de restauración no sólo es registrada, sino resignificada en el acto poético y proyectada a través de la escritura. Este capítulo

culmina en la descripción de la transformación y uso de los cuadernos de campo para la escritura del poemario.

Otro descubrimiento interesante que emanó de este trabajo fue su relación con el vacío como germen de la creatividad. Al igual que aquellas alegorías sobre la vacuidad, el vacío fértil o la creación a partir de la ausencia, todas estas experiencias en torno al ejercicio de restaurar, todo lo que significó restaurar patrimonio en un contexto que habitualmente no se considera patrimonial, cada comprensión sobre asuntos filosóficos, o incluso espirituales si se quiere, surgidos de situaciones mundanas y hasta prosaicas, cada inspiración que después se vio reflejada en *Faena*, se originaron en y gracias a ese vacío, a ese silencio existente en el mundo del patrimonio en Chile, respecto a la figura y labor del obrero, excepto cuando es parte de una gran obra de arte o de un período político específico.

A raíz de este descubrimiento, me fue posible abordar el rescate y reapropiación de la memoria obrera a través de la poesía como herramienta de la restauración. Históricamente, la comunidad de obreros ha sido depositaria de memoria, experiencias y luchas que se manifiestan en espacios y edificaciones vinculadas a su actividad laboral. Al incorporar el ejercicio poético a la restauración, se genera un nuevo lenguaje de rescate, donde el patrimonio no se limita a ser un objeto restaurado, sino que se enriquece con narrativas emocionales y reivindicativas. De esta manera, la poesía se convierte en una herramienta para reconfigurar el pasado, haciendo visibles las historias de quienes construyeron o restauraron dichos espacios que hoy se consideran patrimonio nacional, facilitando una comunicación más profunda de ese legado.

Además, la propuesta de la restauración como transdisciplina que incorpora el ejercicio creativo a partir del vacío de información existente en el patrimonio restaurable abrió paso a la noción sobre su dinámica de uróboro, en tanto actividad que recurre al arte para la creación de algo en aquellos espacios donde no hay nada o hay muy poco, y esa creación es, a su vez, una forma de rescatar al ejercicio

mismo de la restauración. En el caso de *Faena* esto quedó para mí de manifiesto de forma muy clara, porque lo que rescatan los textos que la conforman es un atisbo del aspecto intangible, pero indudablemente identitario, acerca de la vida de los maestros y la subcultura de la *contru*, mientras que al mismo tiempo es una oda a la restauración misma y una apología de su rol transdisciplinario. La restauración en *Faena* no sólo restaura objetos “fuera de sí” sino que se restaura a sí misma; transforma y se transforma; se relaciona con el objeto restaurable desde el restaurador y viceversa; es restauración al tiempo que obra de arte, tal como *Faena* es obra de arte y herramienta de la restauración en simultáneo.

Este enfoque transdisciplinario incorpora la poesía a la restauración patrimonial no como un añadido estético, sino como un acto de reinención cultural que invita a repensar la función del concepto de patrimonio en la sociedad. Así, permite trascender la división tradicional entre lo técnico y lo artístico, creando un campo en el que la memoria se expresa en múltiples lenguajes. Al hacerlo, se fomenta también la participación de las comunidades y se posiciona al patrimonio como un elemento dinámico y vivo en la construcción de la identidad colectiva.

Por otra parte, el uso de la poesía como recurso en el rescate de memoria encontró fundamento en las ideas de Souriau sobre la traducción y la correspondencia entre disciplinas, las que resultaron esclarecedoras respecto al ejercicio poético en este contexto, ya que me permitieron comprender su papel como un medio para trasladar las cualidades y el espíritu de la experiencia de restaurar a un lenguaje simbólico. La poesía, en su capacidad de condensar y evocar complejidades, permite que lo inmaterial se reinterprete, dotándolo de significados que desencadenan la identificación y activan memorias que, de otro modo, quedarían confinadas únicamente al ámbito de lo tangible. Fue a partir de la profundización en esta relación que di con el concepto de “transducción”, el cual me pareció incluso más adecuado al ejercicio que se propone en la presente tesis y al tipo de experiencia que se describe en ella.

Esta investigación contribuye al campo del conocimiento al ofrecer una comprensión de la restauración en su dimensión no sólo práctica sino poética, rescatándola del lugar subsidiario del patrimonio que le fue asignado, y posicionándola como una transdisciplina indispensable en el acercamiento a la salvaguarda cultural y la memoria identitaria de las comunidades y pueblos más diversos, que podrán encontrar en ella tanto una posibilidad de desarrollo de sus propuestas, como un instrumento de transferencia de conocimiento al público en general.

BIBLIOGRAFÍA

Almagro, A. (2011). Luces y sombras en la restauración de monumentos de los últimos años en España. *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, (112 – 113), 41 – 56
<http://hdl.handle.net/10261/78924>

Archivo de Rokha: <https://derokha.omeka.net/inventario>

Baers, M. (2011). Inside the Box: Notes From Within the European Artistic Research Debate. *E-flux journal* (26).
[Inside the Box: Notes from within the European Artistic Research Debate - Journal #26](#)

Baldini, U. (1981). *Teoría de la restauración y unidad de metodología*. (Vol 2). Nerea.

Becerra, H., Hortúa, D., Márquez L., y Numpaque, S. (2011). *Investigación - Creación: taller y viaje*. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

Benjamin, W. (1991). El narrador, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Taurus.

Borgdorff, H. (2006). *El debate sobre la investigación en artes*. Amsterdam Schol of Arts.

Brandi, C. (1963). *Teoría de la restauración*. Alianza.

Calvo, A. (1997). *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*. Ediciones del Serval.

Calvo, A. (2002). *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Ediciones del Serval.

Cano, E. (2010). *Fondo para un Caballero*. MotsTV.

<https://fondoparauncaballero.com/documentos.html>

Contreras, M. J. (1913). La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana. *Poiésis*, (21-22), 71-86.

Chion, M. (1993). La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. *Paidós Comunicación* (53).

Danto, A. (1995). El final del arte. *El Paseante*, (22-23)

Dávila, R. y Dávila, M. T. (2001). *Informe sobre la conservación y restauración de la pintura El emperador Carlos V a caballo en Mühlberg de Tiziano*. Museo Nacional del Prado.

Daza, S. (2009). Investigación – creación. Un acercamiento a la investigación en las artes. *Horizonte pedagógico, revista de la Facultad de Educación de la Corporación Universitaria Iberoamericana*, 11, (1), 87 – 92.

Devia, C. y Gutiérrez, P. (2021). *Álbum de archivo. Documentos teatrales del Sergio Zapata Brunet*. Oxímoron.

Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Paidós.

Díaz Wentén, Y. (2021). *Animitas*. Libros del cardo.

Doubrovsky, S. (2012). *Fils*. Grasset.

Elizaga Coulombié, J. y Ladrón de Guevara González, B. (2009). La conservación-restauración en un escenario plural de valoraciones: caminos para una aproximación conceptual. *Conserva, Revista del Centro Nacional de Conservación y Restauración*, (13), 81 - 94.

<https://www.cncr.gob.cl/sites/www.cncr.gob.cl/files/2023-01/6.%20La%20conservaci%C3%B3n-restauraci%C3%B3n%20en%20un%20escenario%20plural%20de%20valorizaci%C3%B3n.pdf>

Ferrucci, F. (1999). The regenerative method for oil paintings and its diffusion in Italy. *Kermes* (36) 16.

Fundación De Rokha, (2019). *Rescate del Archivo De Rokha: los gemidos de un lenguaje que busca seguir vivo*. Resultados parciales del proyecto FONDART 486288. TallerRestauro. Ministerio de las Artes, las Culturas y el Patrimonio.

https://tallerrestauro.cl/download/rokha_72pp.pdf

Goethe, J. W. (1997). Sobre la verdad y verosimilitud en obras de arte. *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras* 20, (2), 643 – 655.

Gomberoff, A. (2024). *El instinto científico*. Debate.

Gual, M. (2023). La evolución de las especialidades en conservación y restauración: nuevos retos y perfiles profesionales. *Revista PH, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, (110), 19 – 21.

www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5426

Guasch, A. (2011). *Arte y archivo. 1920 – 2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal.

Harris, G. (2020/12/06). Museum world rallies behind curator investigated for tweets on how to damage bronze statues, *The art newspaper*.

<https://www.theartnewspaper.com/2020/06/12/museum-world-rallies-behind-curator-investigated-for-tweets-on-how-to-damage-bronze-statues>

Hernández Martínez, A. (2015). *La conservación y restauración de la arquitectura contemporánea: paradojas y contradicciones*. LOGGIA (28).
<http://dx.doi.org/10.4995/loggia.2015.3994>

Hernández, R. et al. (2014). *Metodología de la investigación*. (6ª ed.). McGraw Hill/Interamericana.

Husserl, E. (2011). *La idea de la fenomenología (cinco lecciones)*. Epublibre.

Iglesias, M. (2014). Limpieza *ideal* y limpieza real en Patrimonio Arquitectónico. *GE-Conservación*, (6), 57 – 67.

Latour, B. (1992). *Ciencia en acción. Cómo seguir a los científicos e ingenieros a través de la sociedad*. Labor.

Lee Masters, E. (2014). *Antología de Spoon River*. Das Kapital.

León, A. (2018). *El paradigma performativo. Anotaciones sobre la naturaleza de la investigación artística*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Vicerrectoría de Investigación, Oficina de Ética de la Investigación e Integridad Científica.

Leavy, P. (2020). *Method meets art. Arts-based research practice*. The Guilford Press.

López Cano, R. y San Cristóbal Opazo, Ú. (2014). *Investigación artística en música*. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Escola Superior de Música de Catalunya, Grup de Recerca de Investigació y Creació Musicals.

Lozano, L. (2017). "Diálogo social", entre la práctica artística y la investigación académica. *Accesos*, (1).

Magar, V. (2016). Sostenibilidad y conservación del patrimonio cultural. *CR. Conservación y Restauración, revista de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México*, (10), 8 – 14.

Mala Praxis, (2020). *Episodio 1*. Conversación con colegas restauradores sobre la restauración como performance política y malas prácticas en la disciplina. TallerRestauero.

<https://open.spotify.com/episode/5fyJzrL6bod7UpVRpLL1ld>

Mala Praxis, (2020). *Daños en el patrimonio*. Conversación con los profesores Fernando García Díaz y Manuel Concha sobre daños en el patrimonio. TallerRestauero.

<https://open.spotify.com/episode/0xpJ3Msk2PZex0XtpwXbPM>

Marín, M^a E. y Méndez, D. (2013). Una reflexión sobre *La noción de pátina y la limpieza de las pinturas*, de Paul Philippot. *Intervención*, (7), 62 – 74.

Masetti, L. (2004). *Restauración de instrumentos y materiales. Ciencia, música, etnografía*. Nerea.

Montiel, T. (2014). John Ruskin vs Viollet le Duc. Conservación vs Restauración. *Revista digital de Artes y Humanidades*, (3), 151-160.

Morales, A. J. (1987). Murillo restaurador y Murillo restaurado. *Archivo español de arte, CSIC, Centro de Estudios Históricos*, (240), 475 – 480.

Motto, C. (2017). *Simbiosis del habitar*. Graficandes.

Muñoz Viñas, S. (2012). Subjetividad y restauración. El argumento del criterio cambiante. *Tarea* 1, (1), 75 – 88.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8041444>

Nicolaus, K. (1999). Manual de restauración de cuadros. Könemann.

Nicolescu, B. (2002). *Manisfesto of Transdisciplinarity*. State University of New York Press, Albany.

Pacheco, F. (1990). *Arte de la pintura*. Cátedra.

Palomino de Castro y Velasco, A. (1944). *El museo pictórico o escala óptica*. Tomos I y II. Poseidón Buenos Aires.

Pérez Arroyo, R. (1912). *La práctica artística como investigación. Propuestas metodológicas*. Alpuerto.

Pérez Royo, V. y Sánchez, J. (2010). *La investigación en artes escénicas*. Cairon 13 Revista de estudios de danza. Nº especial. Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Aula de Danza Estrella Casero-CENAH, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.

Pinto Comas, R. (2000). *Manual del luthier. Tratado práctico sobre la construcción de violines*. Barcelona.

Plinio, C. (1999). *Historia natural*. Universidad Nacional de México. Visor.

Ponz, A. (1947). *Viaje de España*. Aguilar.

Portuondo Valdor, José Antonio (1946). La inspiración o resonancia poética. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

<https://repositorio.unam.mx/contenidos/5053413>

Quepons, I. (2016) Horizonte y temple de ánimo en la fenomenología de Edmund Husserl. *Diánoia* 61, (76), 83-112.

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=58446526004>

Quivy R. y Campenhoudt L. V. (2005). *Manual de investigación en ciencias sociales*. Limusa.

Rodríguez Cobos, M. (1989). Psicología de la imagen. En *Contribuciones al pensamiento*, Plaza y Valdés.

Rotaèche, M. (2010). *Conservación y restauración de materiales contemporáneos y nuevas tecnologías*. Síntesis.

Ruiz de Lacanal, M. D. (1994). ¿Qué ha de suceder cuando emprende la restauración el que carece de sólidos principios? *Actas del X Congreso de conservación y restauración de bienes culturales*, Cuenca, 122.

Ruskin, J. (1996). "The lamp of memory". Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage. *GCI*, 322 – 323.

Salva Flores, V. (2015). *Práctica artística como investigación: aproximaciones a un debate*. II Congreso internacional de investigación en artes visuales ANIAV 2015.

<http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2015.1075>

Sánchez Sánchez, A. (2019). Detrás del Ecce Homo: retos y oportunidades para la conservación del patrimonio rural español en un contexto de despoblación. *Revista PH, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, (98), 2 - 4.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7202513>

Smith, L. (2006). *The uses of heritage*. Routledge.

Smith, L. (2011). El "espejo patrimonial". ¿Ilusión narcisista o reflexiones múltiples? *Antípoda, Revista de Antropología y Arqueología*, (12), p 39 – 63.

Souriau, É. (1986). *La correspondencia de las artes: Elementos de estética comparada*. Fondo de Cultura Económica.

[https://monoskop.org/images/5/51/Souriau Etienne La correspondencia de las artes_1965.pdf](https://monoskop.org/images/5/51/Souriau_Etienne_La_correspondencia_de_las_artes_1965.pdf)

Tapia, D. (2014). *La contru de mi alma*. Hebra.

Torraca, G. (1981). *Solubilidad y disolventes en los problemas de conservación*. ICCROM.

Valenzuela Mujica, G. (en prensa). *Faena*.

Vasari, G. (1998). *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (antología)*. Tecnos.

Vega Cárdenas, A. (2008) *El oficio de restaurador como instrumento de destino: elementos teóricos y metodológicos para una sociología de la restauración*. Tesis de maestría en Filosofía Social, Guadalajara, ITESO.

Vega Cárdenas, A. (2017). ¿Es la restauración una disciplina patrimonial? Notas acerca de un cambio de paradigma. *Conserva*, (22), 7 – 21.

Vega Cárdenas, A. (2018). Los nuevos alquimistas. Una sociología de la restauración desde México. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. Universidad Jesuita de Guadalajara.

Varela, Francisco (1997), *El presente engañoso: una neurofenomenología de la conciencia del tiempo*, Stanford University Press.

Viollet le Duc, E. (1996). "Restoration". Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage. *GCI*, 314 – 318.

Vitruvio, M. (1973). *De Architectura*. Ed. de arte y bibliofilia.

Weiss, P. (1976). *Notas sobre el Teatro Documento*. Escritos Políticos, Lumen.

Zamorano, C. (2018) *Tentativa panorámica sobre dramaturgia en Chile y el trabajo con material documental (1950-2000)*. *Apuntes de Teatro*, (143), 21 – 41. Pontificia Universidad Católica de Chile.

ANEXO

***Faena*, poemario completo.**

FAENA

*Su construcción demoró el récord de 275 días
y todos los involucrados en el proyecto,
desde los arquitectos hasta el último obrero,
recibieron el mismo sueldo:
el salario de la época de un obrero calificado.*

La Expropiación, Rodrigo Miranda.

A los viejos de la contru.

Al Christopher, in memoriam.

El sol unta con una cinta de luz anaranjada la cúspide de los edificios más cercanos. La mañana aún fresca devela la cima de la grúa y los andamios cubiertos de rocío. Poco a poco el murmullo de los autos va subiendo el volumen de lejano ronroneo al estruendo de la Panamericana ya colmada. La tierra humedecida durante la noche despide sus últimos efluvios antes de convertirse en seco polvo levantado por los camiones de material, las carretillas, las suelas durísimas de los zapatos de seguridad, sus ruidos de motor, gravilla o pisada.

Como por goteo comienzan a llegar los primeros Viejos, los que prefieren desayunar en la obra con tal de dormir unos minutos más. Ellos siempre son los mismos, el orden de llegada no tiene que ver con la cercanía de sus casas, sino con su carácter, con los años que lleven en esto, con la importancia que cada uno le dé a la primera comida del día. Son hombres huraños, toscos, hermosos por tanta realidad, de manos ásperas y cuerpos macizos, de saludo adusto después de marcar tarjeta. Caminan con la decisión que da la costumbre hasta los containers adaptados como camarines, salen de ellos con el paso preciso de los obreros, con la bolsa del almuerzo en la mano para llevarlo a las marmitas de baño maría, y se sientan sobre bandejas de andamio o vigas apiladas en el suelo a esperar la charla de las ocho. La mayoría de ellos saben pocas cosas, pero importantes. Saben que cada día cuenta al final del mes, que la enfermedad o el accidente no se deben vociferar, que las palabras del capataz son siempre las mismas y valen poco, que lo que no se aprende mirando no se aprenderá haciéndolo. Conocen su oficio, tal vez lo único que conocen a fondo, mejor que a sí mismos, mejor que cualquier otra cosa que hagan, llevan en la conciencia una denominación que los define, como si el oficio les confiriera una estirpe, una identidad, un apellido. Un apellido que vale más si lo antecede el nombre Maestro.

08:00, Charla

El jefe de obra retándonos como a niños por la impuntualidad, por las inasistencias, por el mal uso de los implementos de seguridad, por el uniforme, por sentarnos a descansar después de varias horas al sol preparando mezcla o cargando planchas. Esa es su función, para eso le pagan dos veces más de lo que ganamos nosotros, para hacernos sentir que estamos en falta permanente, que no merecemos más porque lo que hacemos es poco o está mal hecho. No importan las nueve horas de trabajo, diez contando la del almuerzo, esos sesenta minutos que no pagan pero que nos mantienen atados al mismo lugar, cuarenta y cinco horas semanales legales más ocho o diez que los cambios de ropa y las duchas terminan sumando a fin de mes.

Así ha sido siempre, dicen los viejos. Yo sé que no, que alguna vez fue peor. Por eso se supone que debo estar agradecido.

08:12, Extranjeros

Si vive y trabaja en Chile, pasa a ser chileno, dice el capataz a raíz de las bromas a los compañeros extranjeros. Apenas termina la frase, y en medio del ruido de la gente preparándose para trabajar, el Maestro Lucho, entibador, oriundo de Cerro Navia, le dice al negro Euclides de Cali, Colombia, en un perfecto acento bonaerense: Che, sho soy chileno, ¿vos también sos chileno?

09:05, Andamios

Desde el jueves decían que iba a llover, por lo menos el viernes debimos subir a cubrir el andamio, eso se sabía. Pero no, esperaron a hoy, con la lluvia desatada, para darnos los impermeables amarillos y mandarnos a colocar el nailon. Treinta y cinco minutos de amarrar con alambre el plástico a la estructura, treinta y cinco minutos con los guantes mojados, los dedos arrugados dentro del cuero, los pies húmedos en los zapatos que usaremos el resto del día, las suelas resbalando en los tubos sobre los que hay que encaramarse para estirar y amarrar el nailon, el arnés sumando al peso de sus mosquetones el del agua que absorben las correas. Treinta y cinco minutos tras los cuales nos mandan a mover bandejas, cambiar ménsulas y armar otro nuevo andamio en el sector tres. Los primeros treinta y cinco minutos de una jornada especialmente pesada trabajando como acróbata bajo una lluvia pronosticada cinco días atrás.

9:33, Los baños

Hoy habló la señora del aseo. Nos penquió por cochinos, por dejar el baño lleno de papeles con caca y los zapatos con barro marcados en el borde de la taza. Unas princesas cuchicheaban entre ellas. ¿Para qué se suben a la taza? ¡No lo entiendo!, decía una. Y cómo van a entender, si nunca han usado una letrina. Y si lo han hecho ha sido en el campo, de vacaciones. No imaginan que no es sólo porque siempre hay alguien más cochino que uno, sino porque en Santiago todavía tenemos los que vamos a “las casitas”, los que vivimos en campamentos, en mediaguas con paredes de cholguán, con agua en baldes y una caseta con un cajón y un hoyo en el medio como todo baño para tres familias. Hay que subirse y acucillarse sobre el hoyo para cagar, y eso con el tiempo se vuelve costumbre.

9:38, Las princesas

Las princesas no siempre son cuicas. Rechazan que las llamen obreras, aunque calcen zapatones y casco arriba de un andamio. Se hacen llamar damas, así, no señorita, ni señora, ni amiga, ni compañera, ni mujer. Damas.

Las princesas no siempre trabajan en la oficina. A veces las tienes sentadas a tu lado en el andamio, en el taller, en el comedor. Suelen despreciar el trabajo que les ha tocado hacer, se apuran o se distraen frecuentemente. No les importa revisar si quedó bien hecho o que otros terminen lo que dejaron a medias. Creen que los maestros ganan poco porque son flojos.

Las princesas no siempre son mujeres. Basta la falta de empatía, llegar sin saludar, mirar con desprecio, quejarse de ganar lo mismo que un maestro calificado.

9:51, El Focolú

Hay personas que tienen energía linda ¿cachai? como si de puro darles la mano ya te cayeran bien, como si te transmitieran una onda rica. ¿Cómo explicarte, loco? No sé, es algo que se siente no más. Hay gente con la que no fluye la cosa, les dai la mano y no va ni vuelve nada, es como tocar a un maniquí. Hay otros que sí te devuelven algo pero es como denso, como oscuro, ahí yo me corro no más, no estoy ni ahí con esa gente. Pero por ejemplo las cabras de restauración ¡son lindas! Cuando subo al andamio a ponerles los focos pa que trabajen con buena luz siempre se están riendo, echan la talla, son buena onda. Una de ellas fue la que me puso Focolú parece, de tanto que pedían que les pusiera un foco aquí, una luz allá, terminé de Focolú. Pero es en buena onda, son cosas simpáticas, no hay mala intención ahí. Al final toda la obra me dice Focolú, y a mí igual me gusta porque es bonito pensar que le llevo luz a la gente, es como simbólico ¿cachai? Acá en la obra parece que es pega de eléctrico no más, pero en el fondo tiene su significado eso de ayudar a que los demás vean bien. Si lo pensai, ellas mismas, que están todo el día haciendo un trabajo super minucioso, de harto detalle chico, y muchas veces les tocan rincones oscuros, si no tienen luz, por muy bien que sepan hacer su trabajo no les va a quedar bien ¿cachai? entonces que alguien les lleve luz ¡es importante po! Y la luz es símbolo de conocimiento, de verdad, de despertar. Me gusta ser el Focolú, es como el personaje ese que lleva una antorcha, cuando nadie sabe a dónde ir, cuando todos están perdidos, a oscuras y sólo pueden creer cosas, porque en la oscuridad no se puede saber nada, en la ignorancia sólo se puede creer pero no saber, ahí es cuando llega ese personaje con una antorcha y ayuda a que los demás puedan hacer lo que tienen que hacer ¿cachai? Ayuda a que puedan saber qué hacer. No sé cómo explicarte, pero tú me entendís, si yo sé que tú me entendís.

10:04, Asamblea sindical extraordinaria

Por favor compañeros, todos los que estén afiliados al Sindicato, diríjense al comedor ahora.

Era “viernes de pago”, el viernes posterior al 15 o al 30 del mes, día que la empresa decidió que podía pagarnos porque si lo hacía el mismo 15 o el mismo 30 *los viejos se van a chupar y no llegan después a la pega*. La directiva del Sindicato se había reunido anteriormente con la gerencia y exigido que las platas estuvieran a las ocho de la mañana de la quincena y el fin de mes, cayera el día que cayera y no a las seis de la tarde del viernes posterior. La gerencia se comprometió a hacerlo, pero no cumplió.

El paro consistió en quedarnos charlando, mateando y jugando cartas, mientras revisábamos cada cierto tiempo en el celular si habían hecho la transferencia de la quincena. Recién como a las once empezaron a caer los pagos, pero la cosa no podía quedar así no más. El presidente del Sindicato llamó a abandonar la obra, que no creyeran que bastaría con esto para dejarnos tranquilos, que supieran que si la próxima vez no cumplían pasaría lo mismo “que no somos ná cabros chicos pa que nos estén administrando nuestra plata.” Una compañera subida en una banca llamó a hacerlo una vez que estuviera pagado el último Maestro. Así lo hicimos, nos cambiamos de ropa, sacamos los almuerzos de las marmitas, nos sentamos a comer mientras los pagos iban cayendo en las cuentas, y cuando el último viejo recibió su quincena, como a la una de la tarde, hicimos fila ordenada y dignamente, y nos fuimos para la casa.

10:28, Maestro Jorge

Había que dejar las puertas “como mármol” porque luego venían los jefes a revisar la pintura con luz rasante para ver cada pequeña imperfección, los hoyitos, las burbujas, las basuritas que quedaban pegadas, cualquier pequeño detalle proyectaba sombra y había que volver a repasar.

A los cabros nuevos me gusta pedirles que hagan los filetes, porque parten a buscar el fileteador y ahí yo me río de ellos y les muestro como se filetea a mano alzada, como los antiguos. Quedan locos los pendejos con esa. Ahí cachai altiro cuál de ellos va a servir. Si te presta atención y te mira hacer, después de a poquito va agarrando confianza con las lijas, espatulando la pastemuro, aprendiéndose los números de las brochas y cortándole los bordes a los rodillos. Sino, al ratito los vai a ver pintando sin preparar la pared, son capaces de pasar por encima de un scotch o un clavo, con cuéa se les ocurre enmascarar los guardapolvos con el maskin, así que mejor sacarles la película ligerito, sino después hay que estar arreglando cagás.

10:40, Maestros Soldadores.

Mi taita se murió y al poco tiempo también se murió mi amá. Me quedé con una tía pero ella me echó a la calle. Tenía nueve años y empecé a trabajar altiro, pero no falta la vieja culiá que te sapea de puro perseguía y me llevaron al sename, por eso ahora no la hablo a mi tía, aunque me llama pa las fiestas y me dice que soy mal agradecido. El sename era terrible, me sacaban la cresta, los otros cabros que habían ahí hasta me cortaron acá en la muñeca, si estoy lleno de cicatrices por eso, así que en cuanto pude me arranqué y me fui a inscribir al servicio. Me mandaron a Punta Arenas y hasta me tiraron de una patá en la raja en paracaídas. ¡Putá la carrera linda esa oye! Me habría encantado seguir, pero nació mi hijo, ahora ya tengo dos, así que hay que puro trabajar no más. Como aprendí a soldar de chico nunca me falta pega en la contru, pero pagan mal porque no estoy certificado. A veces me salen peguitas en el barrio alto pero si no es cerca de mi casa no voy porque no sé leer ni escribir, entonces no sé tomar micro p'allá p'arriba, tengo que pedirle a mi cabro chico que me acompañe y a él no siempre le gusta ayudarme. En el colegio lo molestan porque tiene las zapatillas rotas, le dicen que su papá es pobre y mi señora se enoja conmigo porque no le compro ropa al niño, por eso a veces vendo alguna herramienta pa poder comprarle lo que le falta.

Quiero enseñarle a soldar pa que pueda trabajar pronto y que no pase lo mismo que yo, pero parece que a él no le gusta. Qué más voy a hacer, no lo puedo obligar. A trabajar no más, no queda de otra.

11:00 Puchito

Desde la cabina de la grúa puede verse la faena en plano cenital. Cada detalle se convierte en movimiento dentro de una escena que tiene tanto de estática como de cambiante, como mirar una maqueta llena de hormigas.

A media mañana, cuando muchos hacen un alto de un par de minutos para fumar o tomar un café, la escena cobra un movimiento particular. No ya el ir y venir cargado de herramientas y materiales, tampoco el desfile hacia el comedor o de los baños a la salida, ni el movimiento corto y constante frente a una tarea específica. A las once, los sacadores de vuelta – como les dicen los jefes – bajan al negocio. Abandonan su puesto de trabajo en la betonera o la sierra de banco, se sacuden un poco pasándose los dedos por el pelo y se dirigen a la calle, a la cuadra de al lado, al local donde venden sándwiches y bebidas express, cigarros o capuccinos de máquina, se fuman un pucho apoyados en la pared junto a la entrada, a veces conversan entre ellos, y después de un rato regresan con paso resignado a la obra.

Entre quienes se quedan, algunos lo hacen por un extraño sentido del deber, otros para terminar más rápido; y un pequeño porcentaje porque resultaría absurdo siquiera intentarlo. Desde la cabina de la grúa puede verse la faena en plano cenital, como una maqueta llena de hormigas.

11:08, El “Chileno”

El Maestro “Chileno” tiene la función de mantener el suelo húmedo para que no se levante tanto polvo, tarea que cumple sin que le importe regarle los pantalones a quienes vayan pasando por allí. Hace otras cosas pero lo principal es eso. Se nota que tiene un problema en la cabeza. Habla de modo incoherente y a veces no se le entiende.

Todo lo demás referente a él es incierto. Por qué ostenta ese apodo o cuál es su nombre realmente, es algo que no se sabe. Hay quienes dicen que mea en el andamio, pero nadie lo ha visto hacerlo nunca. Tampoco se tiene certeza sobre el origen de su comportamiento, pero sobre eso al menos hay una leyenda que los viejos repiten, cambiando a veces algunos detalles.

El mito cuenta que al “Chileno” lo llevó el prevencionista a la obra, como a todas las obras a las que puede llevarlo o conseguirle trabajo. De esa forma el “segurito” paga el pecado de haber descuidado el área en que el “Chileno”, cuando era un Maestro de la construcción como cualquier otro, recibía unas planchas de dos pulgadas que le bajaban con la roldana. La maniobra debía ser supervisada por el prevencionista, pero por la razón que sea, ese día no estaba ahí y una de las planchas se soltó cayéndole al “Chileno” en la cabeza. Si el acontecimiento sucedió realmente o no y si, de haber ocurrido, sea la razón del extraño modo de ser del viejo, es difícil de definir. Pero el hecho es que el prevencionista es el único al que hace caso, lo que crea entorno a ellos el aura de un vínculo misterioso, una atadura entre la culpa y la dependencia, un lazo como el de los espíritus que no abandonan a sus deudos.

11:17, Maestros Carpinteros

¿La pulenta? aquí los que menos saén son lo jefe. Esta hueá hay que desarmarla como un puzle, numerar las piezas, hacerlas coincidir con un croqui, arreglarlo en el taller y despué armarlo aquí mismo donde va a quedar y anclarlo a la paré. Si lo quiere hacer bien sipo. Si lo quiere hacer a la rápida y más barato, hágalo mal, refuércelo por dentro así tal cual está, todo chueco, y salga del apuro en dos semanas. Le van a pagar igual y hasta lo van a felicitar por el ahorro.

11:42, El Flores

Siempre fue un hueón callao. Era bueno pa la pega, se la podía como carpintero o albañil, hasta fue bodeguero en algún momento. No reclamaba, era puntual, casi no tenía fallas. Compartimos varias obras con él, casi todas acá en Santiago, pero también algunas en Valpo y en Rancagua, y nunca nos contó de su vida más que cosas de cuando trabajó en otras empresas. Algunos decían que había estado en cana, pero en realidad no sabíamos si era verdad. Los que más nos relacionamos con él sólo sabíamos que tomaba locomoción a Cerro Navia cada tarde, que vivía solo, y sería. Almorzaba con nosotros, pero siempre un poco aparte, cerraba su olla al terminar, la metía en una bolsa y se iba. El final de la jornada era un hasta mañana y ya.

El día que llegaron los ratis puede que haya sido el día que más habló conmigo desde que lo conocí. En la mañana me dio a entender que lo iban a ir a buscar. Trabajo hasta hoy no más, me dijo de golpe, fue un gusto trabajar con usted, Maestro, y me apretó la mano. Me sorprendió, quise saber si lo habían echado y me dijo que no. Le pregunté si le había salido otra pega y me respondió, así como medio riéndose, algo así compa, algo así.

Después supimos por la prensa lo de la fuga en los '90, el atentado y el fondeo trabajando en la contru casi treinta años. Me dio entre asombro, pena y risa. Se las traía el Flores, callao era, pero no hueón.

12:09, Suban las monéas

Hoy día entraron a robar a la obra. Se llevaron una carretilla llena de herramientas, todas nuestras. Nos cagaron al Lezcano, al Arturo y a mí. Por supuesto los españoles no quieren responder. Nos echan la culpa por haber descuidado la entrada, como si además de Maestros tuviéramos que hacer de guardias. Se están ahorrando herramientas gracias a que traemos las nuestras y no pagan vigilancia durante el día, pero la culpa es nuestra.

Se están cagando solos los coños estos. Apenas pase el 18 nos vamos a paro, por cagaos que son, a ver si así aprenden a pagar mejores sueldos y ponerse más que sea con las herramientas los culiaos.

Pero después de fiestas patrias sí po, pa recibir el aguinaldo.

12:12, Don Nelson

El Maestro Nelson no llegó ni ayer ni hoy a trabajar, y a ningún jefe le importó. Se fue el viernes un poco más temprano porque se sintió mal y todavía no tenemos noticias de él. El bodeguero me dijo que posiblemente le había pasado algo, que le preguntara al Maestro Gonzalo que es amigo de él. El viejo me dijo que llamara a la posta central o al consultorio nº 1, que a veces paraba ahí. En la posta me dijeron que había ingresado con un TEC a las cinco de la madrugada. Las únicas que nos preocupamos por él, aparte de don Gonzalo que al oír la noticia se puso triste al tiro, fuimos las mujeres. A la salida de la obra partimos con la Chica a la posta, pero ya lo habían dado de alta.

Llegó a presentar la licencia al día siguiente, con la cara hinchada y morada, el ojo casi cerrado y una herida con algunos puntos. El doctor le había hecho una receta recomendándole quince días de reposo pero la funcionaria que le llenó la hoja de licencia le dio once. A sus más de setenta años prefirió ir a trabajar aun aturdido por el golpe y la herida para no perder esos días de sueldo que, de haberle respetado la receta inicial, le habrían pagado completos.

12:26, Asociación Chilena de Seguridad

El dolor es re juerte, te agarra el brazo de la palma 'e la mano hasta el codo. Pero ná que hacer po, hay que seguir dándole no más, las lucas son las lucas y no sacai ná con andar alegando. Si reclamai salís perdiendo porque en la ACHS ni te pescan. Ya todos sabemos cómo es: te atienden super bien, super chupapico, con doctoras bonitas, hueones simpáticos, pero a menos que sea que te sacaste un déo o te caíste del andamio... si es por un dolor no más, te dicen que tienen que hacer una evaluación, que van a mandar a un inspector a ver el lugar de trabajo y que se tiene que reunir una comisión médica a deliberar si no es enfermedá común. Y nunca es laboral, así te quedís chueco por estar horas dobláo trabajando o tengai la mano hinchá de tanto cortar tablas, te van a decir que es enfermedá común igual, que podría haberte dáo en el living de tu casa mirando tele. Con cuéa te van a dar un antiinflamatorio. Si así son los culiaos, son care raja, si la hueá es no pagar, y si te dan licencia te dan tres días y esa hueá no te la paga naiden.

A un cabro la otra vez que lo tenían lijando unas puertas le pasó así tal cual, como testoy contando. Tres meses el pobre cabro lijando a mano porque no llegaban las lijadoras eléctricas y después como un mes más con la máquina, que será chica pero igual pesa po, y todo el día con la custión terminái acalambráo. Tenía los brazos pa la cagá, ya casi no se podía la lijadora. Pidió que lo llevaran a la ACHS y ¿qué le dijeron? ¡Que no era laboral! Le dieron una pura venda y le dijeron que se la fuera turnando de mano los chuchesumare. Al día siguiente partió a un médico priváo y le dieron quince días de licencia por tendinitis aguda. Y dos vendas po, obvio, si el hueón tiene dos manos. Y las tenía las dos pal pico porque cuando le cagó una empezó a trabajar con la otra. Y después quince días más porque no se recuperó con la primera licencia. Por lo menos a ese hueón le van a pagar todo porque de once días p'arriba te pagan el sueldo entero, pero si no es por eso, si se queda con la venda y la licencia de tres días que le dieron en la ACHS, topón pa'entro, se los descuentan no más.

Así que mejor quearse piola no más, a menos que sea muy, muy juerte la hueá, mejor quearse piola. Te ahorrai atáo.

12:48, El Lalo

El Lalo terminó una faena como maestro albañil y entró a la restauración de la iglesia como jefe de cuadrilla. Se adueñó de un escritorio en una de las piezas provisorias que se les asignaron a los viejos mientras se construía la instalación y se paseaba con una planilla en la mano por los distintos recintos con total desparpajo, sin levantar una tabla ni llevar un martillo. Cuando la instalación estuvo habilitada se lo pudo ver desde el patio apoyando las manos en la baranda del segundo piso con los brazos abiertos, observando como un César su creación. Usaba la radio como un militar de la tropa de elite y ejecutaba las instrucciones que le daban sus superiores con aire orgulloso.

Varias veces al día entraba al taller a conversar un rato y hacer sus particulares análisis políticos basados en videos de Putin publicados en Facebook. Recibía estoicamente los chistes a propósito de su panza de embarazada. Los viejos le decían entre risas que no hiciera mucho esfuerzo para evitar tener un aborto, que no mirara el eclipse para que no se le manchara la guagua o que no se fuera a caer por el hoyo que encontramos en el entretecho de la iglesia para no quedar como tapón.

Con el tiempo y las bromas se fue relajando y dejó su altanería, se hizo cargo de su cuadrilla cada vez de mejor forma y hasta perdió la vergüenza de que lo viéramos constantemente revisando en el celular la información del hipódromo y haciendo apuestas on line. En una ocasión nos contó de aquella vez que ganó dos millones y medio de pesos con una trifecta combinada. Le hicimos bromas sobre “lo dulce” que debía haber llegado ese día a la casa, con dos palitos en el bolsillo a regalonear a la señora, pero su respuesta fue categórica:

- ¡No! - Dijo - Cuando uno tiene las monéas, hay que puro jugarlas.

13:00, Colación

Si hay algo que me gusta de esta pega es ver a los viejos preparándose pa almorzar. Los más nuevos comen puras hueás que compran en la calle, pero los Maestros viejos, los que llevan hartos años en esto, hacen un verdadero rito. Sacan del bolso un rollo hecho con un paño de cocina siempre increíblemente limpio, lo abren y de adentro sacan los cubiertos. Extienden el paño como un mantelito sobre la mesa frente a su puesto, donde ponen esa ollita hermética en la que calentaron durante toda la mañana a baño maría la comida que sus esposas les echaron. Algunos llevan fuentes y preparan ensalada. Incluso hay un viejo que lleva una paila de greda y traspasa el almuerzo a ella todos los días porque no le gusta comer directamente de la vianda. Compran una bebida grande y la comparten entre varios, tienen pan, aceite, sal, y hasta he visto algunos que llevan alcuza. Comen rápido, aguantando el calor sofocante del comedor en verano, apurados por salir a dormir siesta un ratito, estirados sobre una banca o en algún rincón sombrío cerca de los camarines.

De pronto, desde un salón aparentemente vacío se escuchan unos ronquidos. Estirados sobre el suelo o apoyados contra una pared, uno o dos viejos se tapan la cara con sus propios cascos y cruzan los brazos sobre el pecho. En un banco bajo el único pimiento que va quedando o acunados en una carretilla, se los puede ver respirar pausada y profundamente con los ojos cerrados. En verano, los antejardines de las casas cercanas o los parques; el bandejón de la Alameda; la sombra de los árboles de la plaza más cercana. En invierno, el mismo comedor cerca del baño maría; el taller de carpintería o entre los sacos de arena. Bastan diez minutos. Lapso suficiente para rendirse al sueño embriagado del inicio de la digestión. Una caída profunda en la distensión y el silencio. La zambullida en busca de una energía renovada. La entrega total y reparadora. Despertar siempre es triste, el cuerpo quisiera seguir arrebujado sobre sí mismo mucho tiempo más. Pero la mente reacciona después del aturdimiento inicial, no acusa necesitar más sueño, se siente fresca y dispuesta después de algunos suspiros hondos o tal vez un poco de agua. Retomar las labores da pereza, pero vuelve a ser posible. Atrás quedó la mañana y el almuerzo, la mente se concentra en la hora de salida, todo lo que haga a partir de entonces acorta la llegada de ese momento. El rigger lanza el primer silbido de la tarde, vuelven a escucharse la galletera, el generador, el cango. Ya falta menos, ya falta menos, ya falta menos.

14:20, Maestro Sergio

La niña que se sienta frente a mí al almuerzo se veía realmente cansada. Traté de darle ánimos recordándole que al día siguiente era sábado. Me preguntó si yo descansaría. Seguramente ya sabe que la mayoría de nosotros no paramos los fines de semana. Le conté que trabajaba en la feria de Puente Alto vendiendo pan amasado y ella supuso que yo vivía allá. Cuando le dije que mi casa está en San Bernardo abrió los ojos así de grande.

Así es la cosa, le dije. Atravieso Santiago para ir a la obra de lunes a viernes, el sábado voy a la feria y el domingo, Día del Señor, siempre hay cosas que hacer en casa.

14:46 Monserga

Que es una falta de respeto llegar a cambiarse de ropa justo a las ocho, aunque la ley determine ese tiempo como parte del horario laboral.

Que si nos vamos por lo estrictamente legal podríamos ponerle amonestaciones a la segunda falla sin justificativo.

Que la realidad en este país es la de trabajar nueve horas diarias, no como en Suecia o Dinamarca (países pertenecientes a otro sistema solar).

Que si los viejos trabajan horas extra es porque quieren más plata, no porque la necesiten, y las trabajarían aunque su sueldo fuera de un palo.

Que hemos sido súper buena onda y así nos lo pagan, llegando tarde, exigiendo ceñirnos a la ley.

Que aunque ganes un tremendo sueldo siempre te termina sobrando lo mismo que cuando ganabas una miseria, porque a medida que pasa el tiempo vas necesitando más cosas.

Que trabajamos tanto que ponemos nuestra relación familiar en riesgo, pero lo hacemos porque queremos tener mejor calidad de vida.

15:32, Maestros Yeseros

Nuestra hija más chica tenía diez años cuando me fui a trabajar a Coquimbo. Yo sé que no es excusa, pero es que en el norte hay tantas mujeres lindas. Iba a una pega por unos meses y me quedé seis años. Mi señora acá me esperó dos, hasta que se aburrió de estar sola y se buscó otro hombre. Yo allá tenía a una mina que me volvió loco, no pude alegarle nada. Cuando me llamó por lo de la niña las cosas con la norteña ya no andaban bien. Volví a Santiago para encontrarme con mi hija chica inconsciente en un hospital por una sobredosis. Alcancé a estar tres días tomado de su mano antes de que se muriera. Ni pensé en volver a Coquimbo. No había norteña, no había esposa y no había hija. Busqué pega de yesero, porque en el norte aprendí a correr molduras y hacer vaciados, me llamaron altiro y ya llevo siete meses trabajando acá. Ahora mi mamita está bien enferma, pero para eso uno igual está más preparado.

15:35, Ver con las manos

No haga la mezcla muy aguada porque si no se le va a chorrear y le va a costar más darle forma, úsela más espesa, entonces humedece un poco no más la pieza ahí donde está rota y ahí le pega la mezcla y le va dando forma, primero pone un poquito para que no se le caiga y luego le va poniendo más capas encima hasta llegar al borde de la rotura. Usté lo que tiene que hacer es ir dándole forma a la mezcla con la palma y los dedos, así va sintiendo como si viera con sus manitos, cualquier imperfección que haya, la va a sentir en sus manitos y entonces va alisando ahí y le va dando la forma, igual que si fuera el pecho de una mujer, con cuidado, suavemente, hasta que quede bien redondo y liso, así no va a necesitar herramientas ni máquinas, sus puras manitos no más y le va a quedar impecable.

16:10 Otra del “Chileno”

Una vez una de las administrativas de la faena se puso furiosa porque camino al comedor le murmuró algo al pasar. La primera reacción de la mujer fue la de asquearse, luego vino el coraje y acto seguido el ataque contra lo que había interpretado como una forma de acoso sexista. El “Chileno” se vio de repente envuelto en una situación extraña, siendo increpado por una jefa, confundido, sin saber hacer otra cosa más que repetir soy el Chileno, soy el Chileno. Al parecer alguien que presencié la escena se acercó a ver qué pasaba y entendió el asunto. El viejo había susurrado *Yo soy el Chileno* al oído de la administrativa, con su dicción gutural y su actitud de gárgola, lo que provocó no sólo que ella no le entendiese, sino que se erizase con repulsión en contra del Maestro. Hubo que explicarle que *el* “Chileno” no es malo, que está medio loco y que ése es su apodo.

16:43, Restauradoras

La Ópera llevaba varias semanas funcionando a media máquina. En medio de los ensayos generales dorábamos los ventanucos en las puertas de los palcos, limpiábamos las cariátides y sus adornos florales, en completo sigilo, casi en penumbra, colgándonos apenas de las patas de una butaca, cruzándonos en los pasillos con algún Maestro eléctrico o pintor.

Al día siguiente de la última función, exclusiva para los socios del Club que exigía clásicos en el repertorio, se cerró al público y entró la caballería pesada. El patio de butacas se llenó de los gritos de los viejos que armaban el andamiaje, formando una gran telaraña de tubos como en una película ciberpunk, con espacio en el centro para la enorme lámpara de lágrimas de cristal y una plataforma cerrando su cima a poco más de un metro de la pintura de la bóveda, como una ciudad industrial y subterránea levantada en el centro decadente de lo que otrora fuese un imperio.

Para mí todo eso era tan nuevo como bello, lo miraba pasmada desde uno de los palcos, con los materiales de dorado en una mano y el mosquetón del arnés en la otra, viendo el ensamblaje del andamio y a los viejos desplazarse por él con la destreza que da una vida trabajando entre tubos, bandejas y ménsulas a varios metros del suelo. Qué increíble estar acá, ¿ah?, me dice un Maestro de pronto. ¡Lindo el Teatro! Yo no había entrado nunca.

Algo se me anudó en la garganta cuando vi sus ojos tan brillantes como los míos, nuestra sonrisa bobalicona ante ese patio de butacas enmarañado de metal, absortos en planos tan distintos de la misma composición.

Sí Maestro, es realmente lindo, yo tampoco lo había visto nunca.

*Esos demonios de casco blanco
esos son los que nosotros queremos comernos.
Daniel Tapia Torres.*

17:15, Ingenieros

Hay días que me tengo que ir más temprano, sino no llego a clase. La otra vez me preguntaron qué carrera estudiaba. Me pareció que ponían una cara medio rara cuando les dije que estaba sacando el cuarto medio.

Pa seguir estudiando después po, les dije. Ingeniería en administración, pa ser jefe en la obra y no estar siempre de ayudante como ustedes.

17:37, Respeto

Es el modo en que te saludan. En el saludo está todo, lo demás es conocerse y a veces ni eso hace falta. Si te saludan bien, ya sabís quiénes son. Si te miran a los ojos, si te hablan en voz alta, si te dan la mano entera y bien apretada, eso es saludar bien, esa gente merece respeto, porque te lo están dando de entrada. Si a una persona que no conoces, sea quien sea, la saludas bien, es porque la ves como un igual, no lo miras ni p'abajo ni p'arriba, ni lo desprecias ni lo admiras ni le temes. Eso es el respeto, ver al otro como alguien igual a ti, ni más ni menos. Y eso merece respeto de vuelta, por lo menos así lo veo yo.

Pero esos que pasan mirando el suelo, o mirando al frente como si no hubiese nadie más en el mundo, y no saludan o saludan de mala manera, entran mal po. Yo no soy de ser grosero con nadie, pero entiendo que haya viejos que no sean amables con ese tipo de gente. Acá todos estamos por lo mismo, todos venimos por plata, cada cual lo hará con las habilidades que tenga, pero el fin es el mismo. Si eso no los hace ser mínimamente cordiales o bien educados, no tienen derecho a reclamar respeto.

17:54, Nocheros

Callan los motores, chirridos, repiques y golpeteos.

Como si de una campanada se tratase, el alivio de las máquinas anuncia que falta poco para las seis. Pasa una especie de suspiro que recorre toda la obra por unos minutos, lo suficiente para darle un descanso a los oídos antes de que comience el ajetreo de pasos y vaivenes, la bodega se llena de viejos que devuelven herramientas y luego enfilan hacia los vestidores. Algunos simplemente se cambian de ropa y salen convertidos de nuevo en quienes eran antes de marcar tarjeta. Otros se demoran en las duchas, desde donde se oyen gritos, carcajadas y las bromas idénticas de cada tarde. Los menos, fuman un pucho esperando que los baños se vacíen, los overoles ya medio abiertos, los zapatos con los cordones sueltos, la cara y el pelo mojados tras una breve refrescada. Luego el desfile hacia la salida, limpios y fragantes, los bolsos al hombro y abiertos para acelerar el trámite de mostrarnos lo que llevan dentro. A mí tampoco me gusta esa inspección y ellos lo saben. Fingimos hacerla porque hacia la caseta hay dirigida una cámara, ellos me ayudan a cumplir para que no me echen, abriendo la mochila que sólo muestra lo que está más arriba. Yo me limito a mirar velozmente sin hurgar entre sus cosas.

Poco a poco va aumentando el silencio. Los últimos en irse lo hacen con paso cansado, lentamente, sin preocuparse por llegar al metro o a la micro, a esa hora atiborrados o en pleno taco. Se despiden tranquilamente de la Lady que mueve la cola juguetona dando saltitos y tratando de morderles las mangas. Me estrechan la mano mientras preguntan cuándo tengo turno de nuevo. La tarde se vuelve más fresca y rojiza, el viento se calma hasta no ser más que un airecito. A lo lejos se ve una sola estrella, justo cuando sorbo el primer mate de la noche.

Trona el engranaje de la gran industria, la que produce hombres y mujeres dúctiles y fieros como el hierro fundido, en cuyos corazones bulle una paciencia bravía. Sus gestos guardan las distancias pétreas de los monumentos, gastados como leña seca, mirada de mansedumbre antigua. No tienen preguntas que se salgan de lo ordinario, para ellos no hay planetas ni nebulosas, no hay silencio profundo lleno de respuestas, sólo rostros de gente que aman, sólo saldos y tributos, a veces alguna frontera que imaginan cruzando, a veces la idea de un río o una montaña o un mar. Para ellos no existen las constelaciones, no sienten temor de los desastres cósmicos, las enormes tormentas solares, los pavorosos agujeros negros que degluten sistemas completos, no hay la quietud eterna de esos segundos de gloria a ojos cerrados, de la corona de fuego que se enciende tras los párpados del santo, del rumor cristalino de ciudades escondidas y puertas invisibles hacia lo cierto. Sus voces comunican lo que su sangre aúlla, quieren la comida de sus hijos, quieren la cama tibia, quieren el refugio de lo mundano que se erige altivo como un gigante imperial que no los deja respirar, quieren la vida y la reducen a granalla, brazada en desboque por alcanzar una meta con disfraz de realidad sacra e incuestionable. No existe el universo pero sí los dioses, a ellos se ofrecen y les piden, en ellos confían ciegamente y agradecen sus fortunas pequeñas e imprescindibles, dan gracias por la insuficiencia, por el cansancio, por el tiempo brevísimo del sueño y del abrazo. Musitan en secreto las furias acopiadas en las vísceras, esperando el momento de dejarlas salir en tropel junto con las furias amigas, las furias compañeras, las furias del resto que se convierten en una sola furia aglomerada y rugiente. Luego de eso viene la algarabía, las risas estertóreas, decenas o cientos de dentaduras y gargantas tañendo la campana de la victoria circunstancial, el alivio momentáneo, la paz. La máquina lo sabe con su exactitud siderúrgica, apretará las espuelas cuando la porción de desobediencia pase del éxtasis a la narcosis, periódicamente suministrada en dosis iguales para mantener ese ritmo hasta el final de la obra, cuando corte la cinta con la que adornará su creación última y la dé en ofrenda en una opípara ceremonia en que la tribu que le dio forma no estará presente.

Formulario difusión electrónica

*descarga para completar

1.- Información general

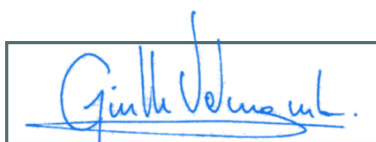
- Título del trabajo: Faena: Poética de la restauración patrimonial como práctica transdisciplinar
- Nombres estudiantes: Giselle Valenzuela Mujica
- Teléfonos: +569 9504 8809
- Correos electrónicos: giselle.valenzuela@uacademia.cl ; gisellev.mujica@gmail.com
- Título o grado al que se opta: Licenciada en artes
- Nombre profesora o profesor guía: Hugo Osorio Riveros
- Fecha envío formulario: 09/08/2025

2.- Autorización para la publicación en formato digital.

Marca con una X la opción de tu elección.

- Se autoriza publicación en Biblioteca Digital UAHC ☒ _____
- No se autoriza publicación en Biblioteca Digital UAHC ☐ _____

****Se recomienda no autorizar la publicación de artículos en nuestra Biblioteca Digital si el trabajo será publicado en otros sitios web o plataformas****



Firma estudiante



Firma estudiante



Firma estudiante



Firma estudiante



Firma estudiante



Firma estudiante