



Sergio Rojas¹

“Sobrevivir a la ciudad de tu infancia
es una experiencia moderna”

Enrique Vila-Matas

La idea de patrimonio implica una valoración del *pasado* cuyo interés trasciende tanto las políticas de desarrollo en materia cultural como el saber de las disciplinas involucradas (antropología, historia del arte, arquitectura, restauración, etcétera). En efecto, en la medida en que desde el Estado se reconoce y establece un valor patrimonial, nos encontramos ante una realidad cuya conservación se recomienda al presente y por lo tanto se entiende que queda esa realidad *puesta a resguardo*, tanto del simple olvido como de la destrucción y depredación que parecen ser inherentes al desarrollo material de una sociedad.

La pregunta que me interesa reflexionar en este texto es la siguiente: ¿por qué el patrimonio? Es decir, propongo aquí inscribir la discusión sobre el patrimonio en un horizonte de reflexión más amplio, el que corresponde a la cuestión del *sentido que el pasado tiene para el presente*. En 1972 se realizó en París la 17^a reunión de la Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la

¹ Conferencia dictada en Jornadas sobre Patrimonio organizada por el CNCA en la U. de Valparaíso el 2 de junio de 2016.

Cultura (UNESCO). En el documento titulado “Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural”, se estableció el articulado que define los conceptos de *patrimonio cultural* y *patrimonio natural*. Especialmente relevante respecto a la cuestión que enunciamos más arriba –¿por qué el patrimonio?– es el encabezado del artículo nº 4 del mismo documento: “Cada uno de los Estados Partes en la presente Convención reconoce que la obligación de identificar, proteger, conservar, rehabilitar y transmitir a las generaciones futuras el patrimonio cultural y natural situado en su territorio, le incumbe primordialmente”. Propongo considerar en nuestro examen, al menos como una hipótesis de lectura, esa “obligación de *transmitir* a las generaciones futuras” como aquello que es medular al sentido de lo patrimonial. Se trataría en lo esencial de la relación que se *transmite* entre generaciones, las que conforme a ese *contenido patrimonial* se reconocen como pertenecientes a un *mismo* colectivo humano. Comprendido de esta manera, lo patrimonial no se reduce en modo alguno al resto arqueológico, a la ruina arquitectónica o a un bello paisaje ilustrando una postal de orgullo nacional. Lo patrimonial es, por el contrario, *algo vivo*; es lo que permite a un colectivo humano reconocerse como pertenecientes a una mismidad que acontece en el tiempo, que está hecha de tiempo. En suma, lo patrimonial nos dice que *el horizonte de sentido de nuestra existencia no comenzó hoy*; es decir, que no nos hundimos en el vértigo del consumo, en la instantaneidad de las comunicaciones o en el inventario posmodernista de identidades fetichizadas.



Sin embargo, ¿qué es eso a los que *nos remite* lo patrimonial? ¿Cuál sería el fundamento cultural para un *nosotros*, hoy, en el tiempo del emprendimiento individualista? Este es precisamente el problema a partir del cual ensayo aquí una reflexión sobre el patrimonio. Si abandonamos la relevancia de esta cuestión, lo patrimonial deviene un mero conjunto de cosas *pasadas*.

En la actualidad no están simplemente disponibles para su uso el significado de términos tales como los de “identidad” o “comunidad”... incluso tampoco los de “historia” ni “sociedad”. En un mundo económicamente globalizado, en donde las fronteras se allanan para el capital pero se amurallan para los individuos, la “racialización” de la identidad opera más bien como un principio de discriminación. La existencia propiamente comunitaria se debilita hasta casi extinguirse con el nacimiento de *lo social*, en que los vínculos entre las personas están condicionados ante todo por el modo en que en cada caso se relacionan con el desarrollo de la industria y el mercado. En la actualidad la crisis o el agotamiento de la *matriz narrativa* de la historia pone en crisis el estatuto de los relatos de filiación, dando lugar en cambio, por ejemplo, al debate en torno al denominado “presentismo”. Y ahora, en la actual emergencia de las prácticas neoliberales, ya se anuncia incluso el “fin de lo social”, en cuanto que el individualismo imperante daría lugar a formas inéditas de vinculación, ya no legibles conforme a códigos tradicionales de asociatividad (las que tomaban cuerpo en el partido político, en el sindicato, en el gremio).

Podría entenderse en general el término “patrimonio cultural” como el conjunto de manifestaciones vivientes de una cierta comunidad (sociedad, pueblo o etnia), las que se encuentran enraizadas en la vida cotidiana de las personas. En este sentido, el patrimonio no se refiere sólo al pasado de una cultura, sino a la importancia que ese pasado tiene para la comunidad, precisamente como el elemento que en el presente la constituye. El patrimonio implica, por lo tanto, la *remisión de un grupo humano a un pasado común* o un pasado que se confronta con los procesos de modernización en el presente. ¿Cuál es, pues, la importancia del patrimonio? Esto es como preguntarse por la importancia del pasado, y en esos términos propongo, contra una cierta obviedad, la pregunta: *¿por qué es importante el pasado para el presente?* Es habitual abordar este problema en los términos de una necesidad de reconocimiento en alguna forma de identidad (sea que se la suponga a ésta como una realidad efectivamente originaria o como una ficción necesaria). Este reconocimiento permitiría, por ejemplo, responder a la pregunta acerca de “quiénes somos”. Sin embargo, ese peculiar “pasado-presente” es reconocido y valorado en la medida en que, de alguna manera, se diferencia y se distancia de las urgencias del presente. En este sentido, el pasado patrimonial exhibe una especie de *discontinuidad* histórica respecto del presente.

En efecto, el concepto institucional de patrimonio cultural corresponde a la finalidad de “proteger la cultura” ante la ciega temporalidad modernizadora, para la cual no existe la gravedad del pasado. Pero el concepto de “patrimonio” protege a condición de definir, de acotar, de instituir, por lo tanto, no puede sino separar aquello que protege respecto del tiempo presente. Lo que se señala y recomienda como cultura queda puesto a resguardo respecto a la continuidad de la modernización.

¿Qué es la modernización? La podemos definir como la realización técnica de la modernidad. De aquí nacen las aporías que inquietan nuestra existencia y seducen al pensamiento especulativo. En su conocido libro *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Marshal Berman señala que: “ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos”. La ciudad de Valparaíso sabe de estos conflictos y aporías.

No es irrelevante el hecho de que la noción de patrimonio se refiere al pasado-presente de una realidad cuyos límites por lo general coinciden con los de *la nación*. Ahora bien, existe en la actualidad clara conciencia de que el sentido de pertenencia, en cualquiera de sus formas, ha sido en parte *producido históricamente*. ¿Cuál es entonces el estatuto de lo patrimonial? ¿Tiene sentido hoy preguntarse por la identidad de “lo chileno”? A la hora de definir cuáles sean las características que determinan una cierta idiosincrasia, dos elementos han tenido marcado protagonismo: la *naturaleza* y la *historia*, dos nociones que constituyen una diferencia en el seno de esa supuesta “identidad chilena”. Las imágenes que encontramos en el reverso de los billetes se refieren a acontecimientos, personalidades y lugares en los que se entiende que reconocemos la existencia de un cierto pasado común, esto es, una comunidad que está hecha de pasado.



¿Permite entonces la historiografía, como sujeto de saber, dirimir la discusión en torno al patrimonio? La estatura histórica del pasado ha comenzado a perder la consabida inmovilidad con que se imponía en el pasado, cuando en el sentido común se reducía en lo esencial a fechas y efemérides militares y republicanas. Hoy no sabemos la historia *de qué* es la historia de Chile.

El historiador Mario Góngora, en su conocido ensayo acerca de la idea de Estado en Chile, afirma que: “el Estado es la matriz de la nacionalidad: la nación no existiría sin el Estado, que la ha configurado a lo largo de los siglos xix y xx” (Góngora, 59). Y más adelante, citando a Burke, sugiere considerar al Estado –trascendiendo la realidad institucional de este- como siendo “no solamente una sociedad entre los que viven, sino entre los que están vivos, los que han muerto y los que nacerán” (Góngora, 60).



El término “sociedad” hace referencia aquí al lazo que une a los chilenos más allá de sus diferencias; una comunidad que estaría dada por la adhesión a un cierto imaginario de ideas y valores compartidos, que se expresan en la institucionalidad encarnada en el Estado. Por otro lado, el historiador Tomás Jocelyn-Holt situará más bien en la figura de *la hacienda* el germen de un cierto modo de ser chileno: “La hacienda –escribe Jocelyn-Holt-,

por supuesto, distanciará física (espacial) y anímicamente al grueso de la población de las estructuras oficiales, generando lazos de lealtad y pertenencia entre empleados y sus amos o patrones bajo el manto protector de un paternalismo infinitamente más personal y profundo que el que ofreciera el conquistador inicial sólo acostumbrado a manejar una hueste” (Jocelyn-Holt, 129). Aquellos “lazos de lealtad y pertenencia” se habrían construido en el *habitar* concreto, en la tarea de *hacer mundo* en un régimen de cotidiana sobrevivencia. No se trata, por lo tanto, de una circunstancia externa cuando más adelante el autor señala lo siguiente: “No puedo dejar de enfatizar lo que me parece más propio de la hacienda, durante toda su larga trayectoria en nuestro país concretamente su estado permanente, estructural, por así decirlo, de necesidad” (Jocelyn-Holt, 130).



Me parece especialmente relevante esta precisión, pues la inscripción del trabajo de construir mundo en el régimen de la necesidad –el orden de la naturaleza que se define por un coeficiente de “resistencia” al obrar humano- es lo que hace de ese mundo el lugar del habitar humano, del *habitar la realidad a escala humana*. Y pienso que el concepto de patrimonio cultural recibe en parte su sentido precisamente del hecho de que da cuenta de ese *trabajo de hacer mundo*.

En la ciudad de Antofagasta, el pintor Luis Núñez San Martín (nacido en la vecina ciudad de Chuquicamata), ha realizado en los últimos años una serie de murales de grandes dimensiones en el sector del barrio histórico de la ciudad. En mayo del 2011 inauguró un mural –utilizando la técnica conocida como “trampa de ojo”- pintado sobre uno de los muros de lo que es actualmente el edificio de la Policía de Investigaciones, y que antes correspondió al Banco Mercantil de Bolivia.



La imagen quiere representar lo que habría sido una escena cotidiana de la ciudad en el 1900. Y hace referencia a una cierta historia identitaria de la región. Reconocemos allí un paisaje, natural y también urbano, pero reconocemos algo más: *el cuerpo humano de la producción material de la vida*. Es decir, la escena no nos remonta sin más a una ensoñadora imagen romántica del pasado, sino que asigna un protagonismo central a la técnica, al comercio, a la explotación minera, pero en un tiempo en el que la modernización se vivía aún a escala humana, elaborando una historia de esfuerzo, sacrificio y valor.



¿Ficción o realidad? ¿Transforma en puro “documento de cultura” una realidad que es a la vez un “documento de barbarie”? En cualquier caso, no se trata con estas imágenes simplemente de “ilustrar la historia”, sino de construir estéticamente una *memoria urbana*, que preste arraigo a los habitantes de una ciudad cuyo horizonte hoy es menos el desierto “como paisaje” que el potencial económico de los yacimientos minerales.

Cuando pensamos en *la naturaleza como patrimonio*, se impone de inmediato la idea de *paisaje*. ¿Cuáles son los paisajes de Chile? ¿Dónde están? Esta especie de “nacionalización cultural” de la naturaleza no está exenta de problemas. Acerca de la

Cordillera de los Andes, paisaje emblemático de Chile, en que geografía y paisaje tienden a identificarse, la arquitecta Paulina Ahumada señala: “el imaginario de la frontera natural, aquella majestuosa y blanca montaña del himno nacional, cuya versión actual es la misma época (1847), se hace desde Santiago, capital del país y sede del gobierno” (Ahumada, 123).



En la Estación Moneda del Metro de Santiago encontramos una serie de pinturas de gran formato, realizadas por el artista Guillermo Muñoz Vera, en las que vemos paisajes que corresponden a distintos lugares del territorio nacional. “Este proyecto [MetroArte] –escribe Carine Lemouneau- ilustra el rol cada vez más central que ocupan las instituciones culturales en la actividad artística local y en la formulación de los discursos que las acompañan” (Lemouneau, 252). No se trata sólo del “paisaje chileno”, sino de su *diversidad*; más aún, el paisaje sería ocasión para pensar precisamente el fenómeno de la diversidad, en irreductible tensión con las cuestiones relativas a la identidad. El concepto de *diversidad* es especialmente gravitante en la discusión acerca del estatuto del patrimonio cultural, especialmente cuando se lo considera como algo *vivo*; algo que está, por lo tanto, sometido a procesos de permanente asimilación de lo otro y transformación de lo mismo. Nos encontramos entonces con el problema de la *construcción* de las imágenes patrimoniales.

El iquiqueño Rodolfo Andaur, curador de importantes muestras artísticas en Chile y el extranjero, en su libro *Paisajes Tarapaqueños* señala que: “Tarapacá ha sido el no lugar de la pintura para la construcción de paisaje, de eso no hay duda, en tanto que el origen de la fotografía y el boom minero de la región proceden como espacios termodinámicos al unísono” (Andaur, 72).



La observación es muy lúcida: la fotografía sería contemporánea al desierto, no así la pintura, debido a que el desierto ha sido antes que un paisaje, una fuente natural de recursos para la economía nacional. La reflexión de Andaur nos sugiere la imagen del desierto como la de un no-paisaje, o acaso también se podría pensar en la imagen oxímoron de una suerte de “paisaje absoluto”; oxímoron, por cuanto se trataría de un paisaje inhabitable que excede incluso las posibilidades de la imaginación. Comprender el desierto bajo la nominación de patrimonio cultural (y no sólo natural) hace verosímil la hipótesis de que algo se hace legible desde la categoría de patrimonio en el momento en que peligra desaparecer o comienza a extinguirse. Esto no es sólo un fenómeno material, sino que nos remite también a lo que sucede cuando ingresamos en otra época.

En las fotografías que el pintor antofagastino Julio Sepúlveda incluyó como parte de su exposición “Naturaleza Muerta” (2014), el desierto es intervenido por máquinas y procesos técnicos en los que no alcanzamos a divisar ninguna figura humana.



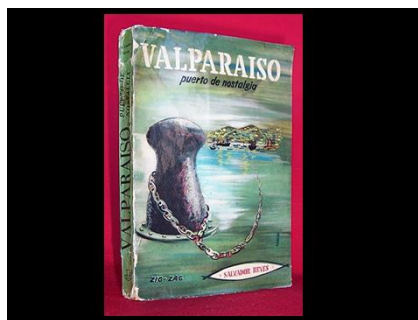
Sepúlveda se ha referido al desierto como “el patrimonio medio-ambiental de la región”. ¿Cuándo comenzó el desierto a ser un patrimonio de la región? Se podría decir que

lo ha sido “desde siempre”, pues el desierto no tiene una edad que sea humanamente medible. Pero en qué momento el desierto comenzó a ser visto como patrimonio, es decir, como una realidad que habría que comenzar a proteger y a conservar. ¿De dónde nace la necesidad de “patrimonializar” el desierto? ¿En qué momento había sido posible algo tan insólito como agredir y destruir el desierto? ¿Ha llegado a ser tan desmesurado el poder de la técnica? Hace unos años el problema se instaló en la discusión pública en la Segunda Región a raíz de la propuesta que la empresa Gescam, por encargo de la empresa chileno-española Abengoa, presentó a la CONAMA: el proyecto de instalar en el Desierto de Atacama un Centro de Manejo de Residuos del Norte. Se trataba de una instalación de 40 hectáreas a diez kilómetros de la ciudad de Calama. A favor de esta iniciativa de verter en esa zona la cantidad de 50.000 toneladas de residuos tóxicos al año (siendo el 80% sustancias tóxicas) se había argumentado que el lugar corresponde a lo que se define como “desierto absoluto”: una zona en que las precipitaciones son tan insignificantes que la vida vegetal viene a ser algo prácticamente inexistente (los especialistas han señalado que el Desierto de Atacama no corresponde a la categoría de desierto absoluto). Pero, ¿no “desaparece” el desierto –como imaginario patrimonial- en las expectativas económicas que este genera, considerado como “recurso de explotación minera”?



Andaur reflexiona en el libro citado: “Es posible que frente a la construcción desmedida de imágenes estemos ante una crisis de representación, entre unos paisajes de referencia y los paisajes visibles y palpables, que son precisamente los cotidianos” (Andaur, 73). En concepto de data relativamente reciente en nuestro medio es el de *country brand* o “marca país”, una imagen que se elabora teniendo presente, según Josep Francesc-Valls, la percepción que tienen los *consumidores* directos, indirectos, reales y potenciales de los países.

La ciudad de Valparaíso es, sin duda, un caso especialmente significativo en relación al concepto de patrimonio urbano tensionado con las imágenes que sus habitantes tienen de la ciudad. Consuelo Banda, joven investigadora, ha señalado que en el imaginario patrimonial de Valparaíso “el recuerdo de haber sido una ciudad capital en el mundo y el anhelo de volver alguna vez a serlo, es lo que ha ocasionado la mayoría de sus conflictos” (Banda, 64). A este “recuerdo” se asocia la idea de que la ciudad habría sido desde sus orígenes fruto de una natural auto-construcción. “Al tomar la nostalgia y la precariedad como valores estéticos que ayudan a representar una ciudad detenida en el tiempo (...), Valparaíso comienza una relación conflictiva con el desarrollo urbano a pesar de las ficciones que propaga de sí misma. Valparaíso Patrimonio de la Humanidad, Valparaíso Capital Cultural y Valparaíso Puerto Principal” (Banda 66).



Este conflicto emerge cuando el 2 de julio de 2003 el Casco Histórico de Valparaíso ingresa desde la UNESCO en la categoría de Patrimonio de la Humanidad. El 3 de julio el diario La Estrella de Valparaíso tituló: “Patrimonio de la Humanidad. Para partir, nos caen 50 millones de dólares”. En lo medular la discusión no se orienta en la dirección de cuestionar las ficciones conforme a las cuales se *imagina* la ciudad (como si fuera posible prescindir de las imágenes –heredadas o producidas- cuando se trata de pensar la ciudad en relaciones de pasado, presente y futuro), sino la falta de claridad en las *políticas de la imagen*. En último término el conflicto se produciría entre la ficción de un pasado glorioso pero congelado y la ficción de un futuro promisorio pero con programas y financiamientos cortoplacistas. El historiador Pablo Aravena también ha subrayado el conflicto entre las ficciones que corresponden, de un lado, a lo que ha denominado un “Valparaíso

britanizado”, ilustrado por una arquitectura europea y, del otro lado, un “Valparaíso guachaca”, que toma cuerpo en las labores del puerto (Aravena, 75).



Pareciera que en ambos casos se procede imaginando la ciudad para otro, como si se tratara de anticipar la imagen que algunos pudieran hacerse de nuestro entorno y colaborar con ella. Entonces no sólo cabe preguntarse hacia dónde miramos con expectativas identitarias, sino *desde dónde*. Celeste Olalquiaga escribe: “Intensificadas por los reflejos especulares de la arquitectura posmoderna corporativa, las ciudades se han convertido en lugares para mirar más que para vivir. Esta especular conciencia de sí mismas (la conciencia de ser un espectáculo) es muy familiar para las culturas que han sido siempre vistas ‘desde arriba’ por la colonización” (Olalquiaga, 181).

En 1992 se realizó en España la última Feria Universal del siglo XX: la “Expo Sevilla ‘92”. Chile participó con un stand propio y con el claro objetivo de proyectar la imagen de un país con economía competitiva a nivel internacional. Nos llama especialmente la atención hoy, veinticinco años después de aquella presentación, la relación que el pabellón chileno establecía entre dos elementos. Por una parte, habían *seis ideas* que debían sintetizar la imagen del país como siendo: tierra de manjares, riqueza generosa, una nación que funciona, empresa de ideas, gente sólida y el último confín del mundo. Se asumía que el tema ambiental sería lo dominante en esa Feria, y por lo tanto en todos los contenidos ello debía estar presente. “Chile no puede pensar en una promoción exitosa de su imagen si no muestra conciencia clara sobre el tema ambiental”, señalaba en ese momento Augusto Aninat, Secretario Ejecutivo de Chile en Expo Sevilla. Por otra parte, especial

protagonismo tenía en el pabellón chileno la exposición de un iceberg de 60 toneladas de hielo que había sido trasladado hasta España desde la antártica chilena.



Esto generó una discusión con grupos ambientalistas, la que se fue apagando lentamente. Sin embargo, no deja de llamarnos la atención el hecho de que “la idea [del iceberg antártico] estaba presente en cinco de las veinticinco propuestas que participaron en el concurso para el tratamiento de los contenidos del pabellón” (Ambiente y Desarrollo, abril 1992, p. 13). En los folletos de promoción de la exhibición chilena en Sevilla se subrayaba que el carácter simbólico del iceberg consistía en “un potente llamado a la preservación del continente Antártico y a la exhibición de uno de nuestros tesoros más valiosos: nuestra naturaleza intacta” (Ambiente y Desarrollo, p. 15). Una contradicción se deslizaba en el enunciado: la producción de aquella imagen con la que Chile estrenaba en la escena internacional su realidad post-dictadura demandaba extraer literalmente un trozo de hielo desde aquella “naturaleza intacta”. ¿Cómo entender esta puesta en escena de la cultura local en el circuito económico global? En su tesis doctoral *La caja y los sentidos: el pabellón de exposición de madera del siglo XX* Philippe Blanc Cavieres lo explica de la siguiente manera: “Era un momento en que Chile se abría al mundo después de un cierto ‘encierro cultural’ que había caracterizado al gobierno de facto. En ese momento es que se produce lo que podríamos llamar un cruce temporal, entre el tiempo en el cual se encontraba Chile y el tiempo del mundo. Un momento de ajuste, de ponerse al día, pero también un momento de pérdida de cierta ingenuidad propia de una sociedad cerrada” (Blanc, 160).



El tema es especialmente relevante respecto a las circunstancias en las que Chile elabora una imagen de sí, buscando subrayar en ese momento una fuerte relación entre *identidad* (en oposición a mezcla y diversidad) y potencial de *desarrollo material* del país. Este potencial radicaba precisamente en esa identidad fuerte. El comisario general de la muestra en Sevilla, Fernando Léniz, señala: “No tenía mucha justificación que Chile hiciera un esfuerzo realmente significativo y buscara con imaginación formas de representar su imagen de país moderno, si iba confundido entre una masa de países” [“El pabellón de una empresa llamada Chile”, en *Administración y Economía UC 9*, 1992, citado por Blanc en p. 159]. Lo que hoy nos llama la atención (reitero que en la distancia de veinticinco años) es aquella imperiosa necesidad de *diferenciarse culturalmente* –necesidad, pues, de *identificarse*- con el objetivo de exhibir un potencial relevante de ingeniería y creatividad en la escena internacional de la economía globalizada.

Preguntarse con qué imagen querríamos presentarnos al mundo implicará siempre un trabajo de ficción, pero la cuestión es *conforme a qué idea dominante se elabora esa ficción*. En las bases del concurso de adjudicación del pabellón chileno, se caracterizaba explícitamente la imagen de Chile a la que se debía dar cuerpo. Subrayo el siguiente pasaje: “El edificio deberá albergar la muestra de nuestra realidad, nuestra nacionalidad y nuestra calidad para estar insertos en el mundo occidental del siglo XXI. Una nación de raza homogénea, con unidad étnica, religiosa y cultural y con estabilidad social, política y económica. Que muestre nuestra geografía y sus recursos como incentivos de la necesidad de esfuerzo de un pueblo, actor en el futuro del océano Pacífico” (citado por Blanc en p. 162). Nos llama la atención en este pasaje la voluntad de definir la identidad de “lo chileno” desmarcándose de su inscripción regional en América Latina. Sin embargo, acaso la

cuestión medular consiste más bien en la *voluntad de identidad* que opera en la pregunta acerca de quiénes somos y el modo en que, a su vez, esta se deja modular primero en la pregunta acerca de *cómo nos vemos* a nosotros mismos y, luego, en *cómo querríamos que nos vean*. Esto implicará un proceso de edición, pero también de corrección y aprobación de imagen.

Sería ingenuo afirmar que la determinación del patrimonio pueda ser el resultado de un proceso objetivo –incluso científico– de investigación y análisis de antecedentes; desde el otro extremo, sería cínico sostener que lo patrimonial es al cabo sólo una ficción estimulada por circunstancias políticas y económicas.



Sin desconocer la incidencia que tienen tanto la dimensión estrictamente investigativa como la coyuntura de determinados intereses en el juicio respecto de lo patrimonial, retorno a la pregunta que proponía al inicio de este texto: *¿por qué es importante el pasado en el presente?* Esta relación entre el pasado y el presente implica proyectar aquello que se denomina patrimonio –tanto material como inmaterial– en un horizonte de sentido que trascienda su representación excesivamente cósica, objetual. La *cosificación* del patrimonio nos conduce hacia cuestiones identitarias y de mercado estético. Me refiero, por ejemplo, a la discusión en torno a si el *pisco sour* es chileno o peruano, o si el charango es chileno o boliviano, etcétera. “Ser exótico en la propia tierra –reflexiona García Canclini–, servir de entretenimiento para turistas, ver las músicas y los rituales convertidos en fetiches o mercancías son algunos de los procedimientos que vuelven extranjeros a unos 50 millones de indígenas y a 150 millones de afroamericanos en América Latina” (Canclini, 49).



En la novela *El discípulo*, del escritor chileno Sergio Missana, encontramos una escena que ilustra este punto. El personaje principal de la novela, Sebastián Torres, acaba de iniciar un doctorado en Literatura en una universidad estadounidense: “En esas primeras semanas asistí a tres o cuatro cenas en departamentos de estudiantes de doctorado en que cada comensal aportaba comida típica de su tierra (tamales, pupusas, pollo con mole poblano, moros y cristianos, arroz con gandúles), se escuchaba salsa, música andina y trova, y solamente faltaba (...) que todos lleváramos trajes típicos. Esas verdaderas orgías de color local, me hacían pensar en un campamento de refugiados” (Missana, 68). En la escena que relata Missana las particularidades culturales componen un mosaico, el espectáculo de una humanidad estetizada, un mosaico de identidades fetichizadas e inofensivamente inconmensurables entre sí.

Consideremos un caso correspondiente al concepto de *patrimonio inmaterial*: la lengua de un pueblo. Es correcto definir la lengua como el “sistema de signos” con el que se comunica una comunidad humana; sin embargo, ninguna definición –tampoco ésta– logra registrar en su enunciado el hecho de que se trata de los signos por virtud de los cuales se constituye un mundo, un *horizonte de sentido*. En efecto, la estatura cultural de una lengua hace de ésta el soporte fundamental de la realidad de una comunidad, y entonces no se identifica simplemente, por ejemplo, con lo que se entiende por “idioma”, porque la lengua excede la formalización que se pueda hacer de ella con el propósito instrumental de estudiarla y enseñarla. ¿Qué es una “lengua muerta”? Lo que permite sancionar el carácter extinto de una lengua no consiste en que no sea todavía posible utilizarla para hablar, sino en el hecho de que ya no exista nadie que pueda reconocerla como su lengua materna, y entonces podría decirse que lo que ha muerto en sentido estricto es el mundo contenido en

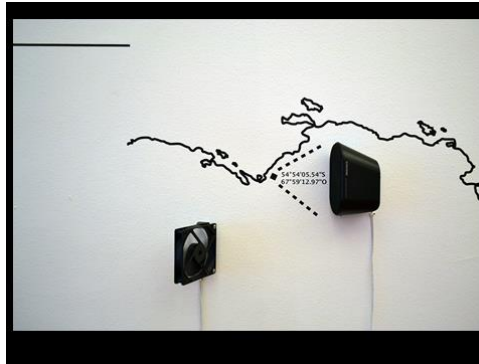
esa lengua. Acaso una lengua comienza a morir cuando *ha comenzado a extinguirse concretamente el horizonte de sentido que ella encarnaba*. ¿Permanece de alguna manera ese mundo en la “interioridad” de aquellos que lo sobreviven, inmersos ahora en un entorno otro? ¿Está viva una lengua cuando los hablantes maternos ya no la usan? ¿Qué ocurre cuando de una lengua determinada queda *el último hablante*?

La pregunta anterior describe lo que sucede actualmente con el yagán. En el extremo sur de Chile, en la localidad de Puerto Williams, vive Cristina Calderón, última hablante del yagán, la lengua más austral del mundo.



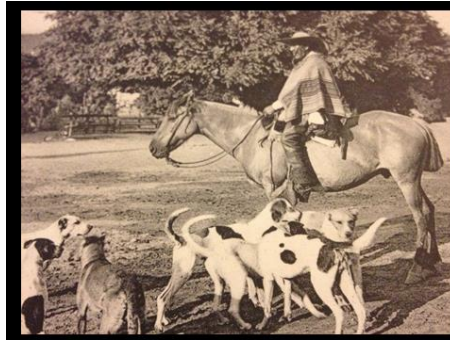
El artista Rainer Krause, desarrollando el proyecto de arte sonoro titulado “Lengua local 2”, viajó a la zona para entrevistar a Cristina. El principal objetivo era grabarla *hablando en su lengua materna*. En el año 2009 Cristina Calderón fue distinguida por el Gobierno chileno y la UNESCO con la nominación “Tesoro Vivo de la Humanidad”. El sentido de este reconocimiento es colaborar desde las instituciones con la transmisión del denominado *patrimonio cultural inmaterial*. Pero en el caso de una lengua, ¿se puede ésta realmente “transmitir” si no es como lengua materna? ¿Sobrevive el sentido de las palabras al proceso de traducción técnica de sus significados? Una lengua no cabe en un diccionario, entonces considerar que lo esencial de una palabra es su “significado”, ¿no es ya haber dispuesto inevitablemente la posibilidad instrumental de su *traducción* iniciando así su agotamiento como lengua materna? Sabemos que no existe un órgano al que se pueda considerar natural y exclusivamente como siendo el emisor de la voz, sino que en la producción de ésta operan el sistema respiratorio, el sistema digestivo, músculos faciales, linguales, etcétera. Entonces, la humanidad que viene con el sonido del habla, es la expresión de una memoria cuya síntesis es absolutamente original e irreplicable. En el

sonido del habla, se hace sentir la finitud de la lengua, el arraigo de las significaciones en un mundo que ha devenido en el tiempo, desde sus comienzos hasta su crepúsculo.



Finalmente, en la instalación de Krause en el Museo de la Solidaridad es necesario acercar el oído a un pequeño parlante dispuesto en el muro, en donde se escucha la voz de Cristina contando el cuento de un lobo marino en lengua yagán; y mientras el visitante oye esas palabras que no entiende, recibe en su mejilla el aire que, al modo de una brisa, le hace presente que está escuchando un mundo, un paisaje, un territorio humano.

Pienso que en la actualidad existen las condiciones políticas, sociales y teóricas que hacen posible que la discusión en torno al concepto de patrimonio tome distancia respecto a planteamientos estrictamente identitarios. Es fundamental en este sentido la conciencia de que lo patrimonial es el resultado de una elaboración, quiero decir, de *un relato*. En la pregunta acerca de “¿qué es el patrimonio?” se encuentra contenida esta otra pregunta: ¿qué historia queremos contar? Recientemente ha sido publicado un volumen de *Obras Escogidas* del investigador del arte popular chileno Tomás Lago, y cuya obra más conocida sea probablemente su libro *El Huaso*, un ensayo antropológico que fue publicado por primera vez en 1953. Los editores de estas *Obras Escogidas* señalan en el prólogo: “Frente a las problemáticas acerca de la pertinencia de “lo mestizo”, *El Huaso* era un estudio concreto que explicaba el proceso visible del mestizaje, cómo se podían constatar las influencias culturales, las distintas tradiciones sintetizadas en él, cómo se habían desarrollado esas operaciones de asimilación y transculturación” (Lago, 20).



Es decir, se trata de una imagen muy distante –como señalan los mismos editores- “de los estereotipos nacionalistas con los que se suele identificar a esta figura” (Lago, 21). Un antecedente de lo que hoy se denomina interculturalidad (contrapuesto a la multiculturalidad), término este que describe un fenómeno actualmente en proceso en Chile, cuando ya comenzamos a recibir imágenes de “nosotros” elaboradas por los hijos de inmigrantes que en el siglo XXI llegan en una magnitud inédita.

En lo que he expuesto, he querido proponer una hipótesis: que el concepto de patrimonio cultural, reflexionado en el presente, no da cuenta de realidades *identitarias* supuestamente alojadas en el pasado y a las que en el presente se considera necesario rendir homenajes. Más bien se trata de elementos culturales en los que un determinado colectivo humano (una sociedad, un país, una etnia, un pueblo) encuentra sintetizados los acontecimientos y procesos que han trazado su itinerario histórico, constituyendo en cada caso un tiempo común, una “época”. Contra la simple fetichización de los objetos, que transforma a estos en símbolos *per se* o la celebrativa e ingenua edición de hechos pasados como “documentos de cultura”, es necesario considerar que lo patrimonial –como pasado que se *transmite* al presente- ha de ser reflexionado y expuesto como siendo en cada caso la síntesis de una época. El patrimonio corresponde a las cotidianidades del pasado, aún alojadas de alguna manera en la nuestra. El objeto patrimonial es portador de un *coeficiente de sentido* que se encarga al presente. En consecuencia, cuando se trata de determinar el carácter patrimonial de una determinada realidad cultural –por ejemplo, un edificio, una lengua, una casa, un paisaje, un libro, un artefacto o una vestimenta-, la pregunta que se asoma es la siguiente: ¿qué historia es la que con ocasión de esa realidad querríamos contar?



Bibliografía citada:

Constanza Acuña y Gonzalo Arqueros: “En busca de Tomás Lago”, prólogo a *Tomás Lago: Obras Escogidas* (Edición a cargo de Constanza Acuña y Gonzalo Arqueros), Santiago, Ocholibros, 2015.

Paulina Ahumada: “Paisaje y nación: la majestuosa montaña en el imaginario del siglo XX”, en *Una geografía imaginada. Diez ensayos sobre arte y naturaleza*, Amarí Peliowski y Catalina Valdés (eds.), Santiago, Metales Pesados, 2014 (113-142)

Rodolfo Andaur: *Paisajes tarapaqueños*, Santiago, Metales Pesados, 2015

Pablo Aravena: *Memorialismo, historiografía y política. El consumo del pasado en una época sin historia*, Concepción, Escaparate Ediciones, 2009.

Consuelo Banda: “Cuatro ficciones para Valparaíso. Cultura, especulación y territorialidad en la construcción de una imagen-ciudad”, en *Fuera y dentro del arte contemporáneo. Comunidad y territorio en las prácticas colaborativas de Valparaíso*, de Carol Illanes y Consuelo Banda, Santiago, Adrede Editora, 2014 (63-89)

Marshall Berman: *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1989.

Philippe Blanc Cavieres: *La caja y los sentidos. El pabellón de exposición de madera del siglo XX*, Tesis de Doctorado en Arquitectura y Estudios Urbanos, P. Universidad Católica de Chile, 2010.

ST: “Expo Sevilla ’92: la imagen ambiental que mostrará Chile”, en *Revista Ambiente y Desarrollo*, editado por CIPMA, Santiago, abril 1992 (pp. 13-15).

Néstor García Canclini: *El mundo entero un lugar extraño*, Buenos Aires, Gedisa, 2014.

Mario Góngora: *Ensayo histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX*, Santiago, Editorial Universitaria, 2013.

Alfredo Jocelyn-Holt: *Historia General de Chile, Volumen 3: Amos, Señores, Patricios*, Santiago, Editorial Sudamericana, 2009

Carine Lemouneau: “Las trazas de la naturaleza en dictadura: formulaciones a propósito de un arte nacional”, en *Una geografía imaginada. Diez ensayos sobre arte y naturaleza*, Amari Peliowski y Catalina Valdés (eds.), Santiago, Metales Pesados, 2014 (251-271).

Sergio Missana: *El discípulo*, Santiago, Planeta, 2014

Celeste Olalquiaga: *Megalópolis. Sensibilidades culturales contemporáneas*, Santiago, Metales Pesados, 2014