



UNIVERSIDAD FINIS TERRAE

FACULTAD DE ARTES VISUALES

EL PARCHE DE LO INSOSTENIBLE

MARÍA PAZ MONSALVE PALOMERA

Memoria presentada a la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae, para optar al grado de Licenciatura en Artes Visuales con mención en Grabado.

Profesora guía de taller de grado: Natasha Pons Majmut

Profesora guía de ensayo crítico: Megumi Andrade Kobayashi

Santiago, Chile

2025

DEDICATORIA

Al estudiante, al obrero, a la clase trabajadora que producen la riqueza del mundo mientras otros la acaparan.

A los que sueñan con un mundo más justo, donde la igualdad no sea un ideal lejano sino una realidad construida entre todas y todos.

¡Que se levanten los puños y a seguir construyendo!

AGRADECIMIENTOS

A la Feñita y al Kato por ser mis eternos compañeros de revolución
y a ti, Matias, por ser mi paz.

TABLA DE CONTENIDOS

DEDICATORIA	1
AGRADECIMIENTOS	2
TABLA DE CONTENIDOS	3
RESUMEN	4
ABSTRACT	5
INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO 1: EL SUEÑO DE LA CASA PROPIA	8
1.1 Habitar desde la periferia	8
<i>1.1.1 Un Paisaje Silencioso</i>	9
1.2 La vivienda social en Chile	13
<i>1.2.1 Victor Jara: La Población (1972)</i>	15
1.3 Dignificación de la vivienda	18
CAPÍTULO 2: AUTOCONSTRUCCIÓN Y LO HECHIZO	21
2.1 La resistencia de lo insostenible	21
<i>2.1.1 Norton Maza: Territory (Tercera Etapa) (2006)</i>	23
2.2 El parche	27
2.3 El parche de lo insostenible	33
CONCLUSIONES	39
BIBLIOGRAFÍA	41
ÍNDICE DE FIGURAS	43
ANEXOS	45

RESUMEN

Mi práctica artística demanda la promesa de la casa propia en Chile. Por medio de instalaciones, elaboro objetos tridimensionales de cartón corrugado que aluden a la construcción de ampliaciones ilegales en espacios periféricos. Estas construcciones hacen referencia a problemas habitacionales que han perdurado durante décadas en nuestro país sobre las viviendas sociales. Parte de mi investigación consiste en recolectar materiales de fácil acceso como cartón y huinchas de reparación. Con estas últimas no solo ensamblo las piezas sino que elaboro un glosario que considera sus usos convencionales y el precio con el que se comercializan en el mercado. Mi obra explora la autoconstrucción y la expansión como una necesidad de sobrevivencia y, a su vez, me interesa considerar la sensibilidad de las familias que habitan estos espacios. Para aludir a esto, incorporo carteles, cordeles de ropa, cortinas, antenas, entre otros elementos que me permiten no solo componer el paisaje sino que a aludir a las personas y su intimidad en relación a sus contextos de vida. *El Parche de lo Insostenible* es una obra que, a su vez, busca dar voz a décadas de resistencia para los habitantes de las viviendas sociales. Para ello entrevisto a pobladores de dichas dependencias e incorporo sus relatos en la obra.

Palabras clave: Vivienda social, autoconstrucción, parche y resistencia.

ABSTRACT

My artistic practice grapples with the promise of homeownership in Chile. Through installations, I create three-dimensional objects from corrugated cardboard that allude to the construction of illegal extensions in peripheral areas. These constructions reference housing problems that have persisted for decades in our country, particularly regarding social housing. Part of my research involves collecting readily available materials such as cardboard and repair tape. With the latter, I not only assemble the pieces but also develop a glossary that considers their conventional uses and market prices. My work explores self-construction and expansion as a necessity for survival, and I am also interested in considering the sensibilities of the families who inhabit these spaces. To allude to this, I incorporate posters, clotheslines, curtains, antennas, and other elements that allow me not only to compose the landscape but also to allude to people and their intimacy in relation to their living contexts. The Patch of the Unsustainable is a work that also seeks to give voice to decades of resistance for the inhabitants of social housing. To this end, I interview residents of these dwellings and incorporate their stories into the work.

Keywords: *Social housing, self-construction, patchwork and resistance.*

INTRODUCCIÓN

La cuestión social a fines del siglo XIX es el principal antecedente para comprender el problema de la vivienda privada y patronal que aqueja en la actualidad en Chile. La creación del Ministerio de Vivienda y Urbanismo (Minvu) en 1965, propone la vivienda como necesidad, mientras que en 1978 en la dictadura cívico-militar de Augusto Pinochet, los “Chicago boys” influyen la producción masiva de viviendas sociales precarias que permanecen hasta la fecha. Tal como se retrata en “Huelgas, marchas y revueltas”, capítulo XIV (Mónica Iglesias Vásquez, 2022, pág. 412), este grupo de economistas llevan a cabo un conjunto de reformas estructurales basados en el neoliberalismo. Los cuales a través del recorte del gasto público, la privatización de constructoras estatales y la protección a los derechos de propiedad privada, fueron deformando el significado de vivienda social a uno mucho más comercial.

Dichas viviendas se caracterizan geográficamente por estar ubicadas en la periferia de las comunas, sin acceso a áreas verdes y alejadas de servicios comunes. En cuanto a la infraestructura, son espacios reducidos y contruidos con material barato, generando una vivienda de poca sostenibilidad con el paso del tiempo. De esta manera, nace un sentido de pertenencia y apropiación del espacio desde la autoconstrucción en los habitantes de dichas zonas, siendo así, un método espontáneo que recurre a soluciones “parches” y/o construcciones “hechizas” para transformar el habitar según las necesidades de sus pobladores.

A partir del relato autobiográfico en mi recorrido diario, desde tercer año de universidad, mi práctica artística se ha ido transformando a la imposibilidad de sostener el sueño de la casa propia y cómo la autoconstrucción encarna la vivienda social en Chile. Parte de mi investigación en el campo artístico se ha enfocado en encontrar materiales baratos y accesibles, acordes a conceptos claves de mi obra: vivienda, autoconstrucción y precariedad. A su vez, la disciplina del grabado ha formado un rol fundamental para el desarrollo de mi obra de manera bidimensional, iniciando con técnicas básicas de esta: pasando por xilografía en trupan, aguafuerte en aluminio y serigrafía en cartón forrado; aunque la experimentación de la obra también logró resultados en lo tridimensional desde la construcción misma, como casas de cartón recolectado y edificaciones de madera.

Parte de mi metodología de investigación fue recopilar conversaciones de mesa entre pares, donde conocí nuevas formas de habitar, a relacionarme con las soluciones “parche” de dichas personas. Este acto generó un diálogo entre autoconstrucción y habitabilidad, donde mi obra busca abrir un espacio para contextualizar a partir de una dimensión más profunda: la vida de sus habitantes.

Mediante la instalación de cajas colgantes, mi obra no busca producir la casa perfecta, sino que más bien busca gritar una realidad y exponer las condiciones habitacionales que han llevado a sus habitantes a improvisar soluciones para mejorar su calidad de vida. De alguna manera, es la periferia abriéndose paso en una sociedad que le quitó el derecho a vivir y refugiarse dignamente. A través de mi experiencia donde crecí viendo el parche como una solución práctica, traslado un paisaje que lleva consigo un peso histórico y cultural, con la intención de formar un horizonte de parches insostenibles. De los cuales desprende una historia no contada, que sigue buscando soluciones a los problemas habitacionales que aquejan desde la liberación del suelo que se produjo desde la dictadura de 1973.

CAPÍTULO 1: EL SUEÑO DE LA CASA PROPIA

1.1 Habitar desde la periferia

Nací y crecí en los límites de San Bernardo, entre la población de la “San Esteban” y la temida calle de los “Pirineos”, ahí en medio reside mi casa, diferenciada de los vecinos por sus colores y construcciones únicas: rejas de madera barnizada roja/rejas blancas de fierro, cobertizos improvisados de malla raschel/ cobertizos de madera. Cada casa pareada tiene alguna construcción distintiva propia de sus habitantes.

Según el *Diccionario de la Real Academia Española* (RAE), se entiende la conjugación “habitar” como un ser vivo que permanezca (en un lugar) a lo largo de su vida o parte de ella. Desde mis primeros recuerdos he sentido un fuerte desarraigo debido a las constantes discusiones familiares que me hacían sentir que nunca he tenido nada: ni casa ni hogar. Es por ello que nace en mí la necesidad de habitar, lo que se comenzó a manifestar desde la infancia, cuando jugaba a crear casas para esconderme de los conflictos familiares. Al ir creciendo desarrollé un deseo de escape y un rechazo a la casa (como espacio y no como lugar de intimidad y calidez). Percibo la casa como un lugar de peligro, donde la violencia nace y se esconde. Es por ello que para esta investigación, se entiende el habitar como una condición humana de existir y permanecer en un espacio establecido por el bienestar del ser vivo, a través de la exploración de la autoconstrucción y las soluciones a corto plazo e improvisadas.

Para comprender el hogar, tengo que establecer una diferencia entre los conceptos de asilo y casa. Según el *Diccionario Etimológico Castellano* (DECEL), el asilo significa protección, un lugar privilegiado de refugio donde no se puede ser molestado. Según la RAE, la casa es un edificio hecho para habitar. En mi obra entiendo la casa como una estructura sin más, es el esqueleto de una edificación, paredes que ocultan y protegen realidades. Según la misma fuente también se explica que el hogar es la familia: grupo de personas emparentadas que viven juntas. Los describe como un espacio donde se hace la lumbre en las cocinas, chimeneas, etc. Esta definición me hace pensar en el hogar como un lugar cálido, en el que convive un grupo de

personas. Un espacio habitado que está cargado de emociones a través de códigos y elementos en común.

Saliendo de mi villa, atravieso “las poblas” y veo un nuevo conjunto de construcciones, ya no son coloridas ni mucho menos distintivas según el vecino que conozca. Ahora veo materiales al descubierto: aglomerados, planchas de zinc, telas que cuelgan de hilos flotantes, entre otros conjuntos de construcciones. Es un desorden silencioso. De acuerdo con el texto “*Histeria privada/ Historia pública*” (2002) de Voluspa Jarpa, se constituyen como espacios vacíos: “un paisaje que me impresionaba dentro de la ciudad, por su mudez, por cierta desolación normalizada” (pág.5). Aún así, lo que más me impresiona de estos paisajes son los elementos unificantes que presentan: tendederos de ropa que conectan casas, balcones flotantes, antenas de internet por doquier y banderas que se alzan resistiendo el paso del tiempo.

1.1.1 Un Paisaje Silencioso

Voluspa Jarpa, artista chilena nacida en 1971, publica en 2002 el libro *Histeria privada/ Historia pública*, que muestra el recorrido durante 10 años de un conjunto de obras sobre los sitios eriazos en Santiago y la función de la casa, todo bajo la mirada constante de la incomodidad. Jarpa explica sus obras con la “enfermedad de la representación” propuesta por Freud, que habla sobre los mecanismos de la histeria. En el psicoanálisis freudiano dicha enfermedad se refiere a un síntoma de la histeria que surge luego de reprimir contenidos (deseos y traumas) para luego ser representados de forma distorsionada. Para Jarpa, el eriazo como paisaje le resulta incómodo, un lugar el cual percibe que es reprimido por la sociedad, debido al deshuso que contiene, a la soledad y poco cuidado del terreno baldío. Es por ello que lo relaciona directamente con la histeria en su serie de obras *El jardín de las delicias* (fig.1). La cual se conforma de una serie de pinturas al óleo sobre tela, elaboradas en 13 módulos que forman dípticos y trípticos, acompañados de 10 pinturas de formato más pequeño. La imagen está ubicada en el paseo Bulnes frente a la Moneda. Jarpa pinta los edificios y no es coincidencia que contengan un peso pictórico entre las aguadas que utiliza dentro de la pintura, puesto que la imagen de estos edificios cargan con una historia de resistencia y aún deja ver las huellas de la violencia del golpe militar en la actualidad. Frente a los edificios, pinta el monumento de

Bernardo O'Higgins. Este hace apología a los vencedores de la historia dentro de una narrativa en la que no se toma en consideración a los derrotados, lo que constituye un relato que, aunque popular, está incompleto. Un telón rojo pareciera querer ocultar estas edificaciones y sobrepuestas se encuentran dos pinturas más; por la izquierda un libro que muestra imágenes de mujeres en posiciones “histéricas”, tal como mujeres con sus piernas dobladas por sobre sus cabezas. Y por el lado contrario un eriazo incoloro, el cual se encuentra enmarcado, dando énfasis a lo olvidado y a lo que parece ser demasiado cotidiano en la sociedad, al punto de obviar su realidad o con intenciones de querer ocultarla.

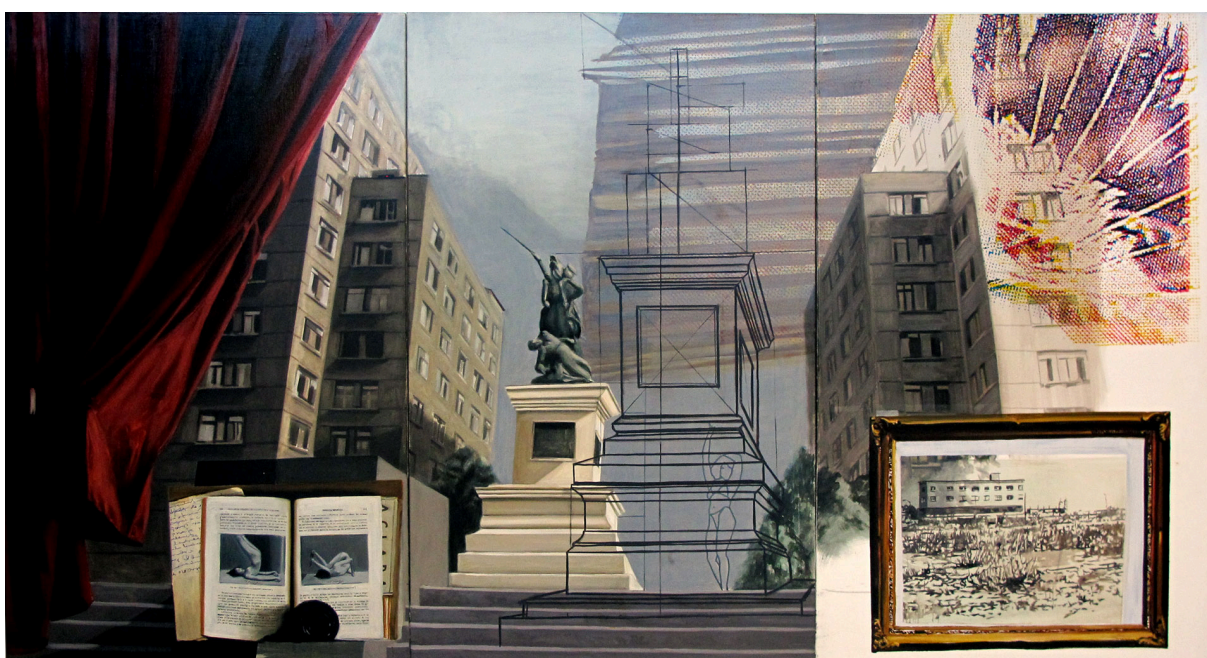


Figura 1: Voluspa Jarpa (1995). *El jardín de las delicias*, óleo sobre tela. Fuente:

<https://www.voluspajarpa.com/artwork/serie-el-jardin-de-las-delicias/>

Entendiendo lo que significa la histeria para la artista, en el mismo catálogo se encuentra la *Serie De Los Eriazos*, políptico organizado a partir de pinturas al óleo en 1992, cuando Jarpa aún cursaba la Universidad. Las obras tienen como objeto de estudio principal al sitio eriazo, por su silencioso paisaje y desolado ambiente, pareciéndole un espacio irrepresentable y poco atractivo para la pintura, lo cual coincide con la “enfermedad de la representación” explicada anteriormente. Es así cómo se desafía y comienza a fotografiar los sitios eriazos en su recorrido, componiendo paisajes “históricos”. Las pinturas, en su mayoría, cuentan con tonos cromáticos

neutrales (fig.2), lo cual llama la atención de la artista desde un principio. “Es el color de la periferia” (pág.5), afirma Voluspa Jarpa; la obra da la sensación de alejarse de la ciudad y entrar a las poblas: basura acumulada, materiales apilados, pintura deslavada y tierra reseca. Todos estos colores se apagan y se neutralizan en el paisaje de lo precario, lo mal hecho y lo descuidado. Pareciera que el mundo se acostumbró a vivir de esta manera, o les parece tan ordinario que prefieren olvidarlo.



Figura: 2. Voluspa Jarpa (1992). *Serie De Los Eriazos*, óleo sobre tela. Fuente:

<https://www.voluspajarpa.com/artwork/serie-de-los-eriazos/>

Relaciono su investigación con mi obra precisamente por cómo la artista trata el silencio olvidado del paisaje. Si bien Jarpa trabaja con el eriazo y su descuido, las viviendas sociales parecieran tener una noción preconcebida de su mal estado, como si fuera el estado natural

ahorrar años para postular a una vivienda digna y que te entreguen una construcción deficiente. Estos paisajes, al igual como lo retrata Jarpa, tienen una desolación normalizada, una historia sin contar que se impone cada día durante mi recorrido por la ciudad. La composición que arma la artista es una metodología que igualmente rescato y utilizo dentro de mi investigación artística: comencé fotografiando ampliaciones de blocks cercanos a mi casa y los imprimí múltiples veces con serigrafía, produciendo módulos armables que luego formarían un paisaje bajo la misma escala tonal (fig.3). Para mí, los blocks al igual que el eriazó para Jarpa, eran paisajes históricos, llenos de soledad y descuido, atiborrados de basura y caminos de tierra, ventanas rotas y por supuesto un estigma constante de peligro.



Figura 3: María Paz Monsalve Palomera (2024). *Sin título*, serigrafía sobre cartón forrado.
Fuente: propia

Dentro de nuestras obras, la promesa y el sueño de la casa propia se representan con colores monótonos, tonalidades neutras que van opacando cada vez más la esperanza de concretar algo que debería ser un derecho básico. El descuido y el paso del tiempo provocan un paisaje desolado y, a su vez, un sueño completamente inalcanzable para las familias chilenas pobres de

capital monetario, dejándoles en una precarización extrema y privándoles de poder vivir dignamente.

1.2 La vivienda social en Chile

Para comprender el desarrollo de mi obra, hay que ahondar en la raíz de los problemas habitacionales que aquejan al país en la actualidad. Es por ello que en este apartado hago una investigación histórica sobre las modificaciones de los estatutos sobre vivienda social en Chile y las consecuencias que generó/genera en la calidad de vida de los pobladores.

Según *Etimologías de Chile*, del latín: vivienda, significa un lugar cerrado donde habitan las personas, *vivire* de existir, se refiere a no estar muerto. Por otro lado, la Corporación de la Vivienda (CORVI), propone que es una edificación o unidad destinada al uso habitacional. Mientras que para el arquitecto chileno Edwin Haramoto en *La vivienda Social en Chile 1990-1991* (1992), describe este concepto como un sistema de servicios habitacionales que además comprende inseparablemente el suelo, la infraestructura y el equipamiento social; dentro de un contexto social, cultural, económico, físico y ambiental específico.

Como antecedente tenemos la primera medida estatal en 1906 con la Ley de Habitaciones Obreras que toma en cuenta la salubridad e higienización del individuo y la familia, siendo así el primer acercamiento del sector público por dar soluciones habitacionales. Décadas más tarde, desde la Biblioteca del Congreso Nacional de Chile (BCN), en 1959 se promulgó la Ley del Plan Habitacional en el decreto 1608, la cual propone las primeras definiciones de vivienda social y a su vez, los requisitos para cumplir con dicha definición:

La «vivienda económica» individual o colectiva considerará, por lo menos, en su programa lo siguiente: sala de estar, cocina, servicios higiénicos (W.C., lavatorio y ducha) y dos dormitorios. La superficie edificada mínima con este programa será de 35 metros cuadrados. (Artículo 9.)

De esta manera, mediante los artículos que promulgaron la Ley del Plan Habitacional, se buscó estandarizar la vivienda social y, por primera vez, dar paso al sector privado para la construcción de viviendas económicas, siendo el primer antecedente del mercado inmobiliario social en Chile. Esto abre las posibilidades para el comienzo de un vaivén de políticas subsidiarias llevadas a cabo por los poderes gobernantes en cada periodo de la historia, que no siempre contaron con dinámicas de continuidad que persiguieran el fin común de mejorar la habitabilidad de la gente pobladora.

Es en el principio de los años setenta cuando la Unidad Popular (UP) representa el poder político, dictando que los problemas sobre vivienda eran debido al funcionamiento del sistema capitalista. En el “Programa Básico de Gobierno de la Unidad Popular: candidatura presidencial de Salvador Allende”, se dicta lo siguiente “TAREAS SOCIALES: Las aspiraciones sociales del pueblo chileno son legítimas y posibles de satisfacer. Quiere, por ejemplo, viviendas dignas sin reajustes que esquilmen sus ingresos” (Unidad Popular Chile, 1970, pág. 25). Aquí la propuesta es que la vivienda sea un derecho irrenunciable para el pueblo y que su obtención no debería responder en absoluto a lógicas lucrativas del empresariado privado, ya que su provisión debe constituir una de las principales responsabilidades del Estado. Es así como el gobierno liderado por Salvador Allende construyó un promedio de 52.000 viviendas anualmente, superando a gobiernos anteriores en construcción y entrega de viviendas, dando prioridad a sectores vulnerables y facilitando el acceso para las familias radicadas en tomas y campamentos.

El libro *La vivienda social en Chile* (2019) de Rodrigo Hidalgo, explica en el capítulo VIII (pág. 339) que durante el mismo periodo de la UP, la represión policial disminuyó y por lo tanto los campamentos se fueron expandiendo, estos definidos como asentamientos informales de condiciones precarias y sin acceso a servicios básicos tales como agua, luz y alcantarillado, donde los habitantes toman y hacen uso de terrenos baldíos para dar solución a los problemas habitacionales que aquejan a la comunidad. Si estas tomas de terreno lograban persistir y no ser desalojadas, se transformaban en campamentos teniendo un sistema funcional y de autogestión en base a la colectividad de sus habitantes.

Los campamentos eran el foco de atención principal para el gobierno, lo cual lo llevó a forjar alianzas con los pobladores, manteniéndolos en los terrenos mientras se edificaban conjuntos habitacionales para las familias residentes. Es de esta manera que se inician extensas campañas de voluntariado para dar pie a la construcción popular de viviendas sociales y el fortalecimiento de campamentos.

1.2.1 Victor Jara: La Población (1972)

“¡Qué cosa más linda! es ser voluntario, construyendo parques para el vecindario, levantando puentes, casas y caminos, siguiendo adelante con nuestro destino, sí”

Que Lindo Es Ser Voluntario.

Victor Jara (1972).

Músico, escritor, profesor, director de teatro y militante del partido comunista, Víctor Lidio Jara Martínez, nacido entre pobreza en los campos de Chillán en 1932, se levanta como representante popular de la protesta. Gracias a su trabajo artístico, principalmente musical en canto y guitarra, es convertido en un símbolo internacional de la lucha por la búsqueda de dignidad para las clases sociales populares.

Durante el gobierno de la UP, Jara se compromete con la labor social y política con el propósito de lograr el bienestar común, demandando la realidad de las poblaciones marginales tal como lo retrata en su álbum *La Población* (1972). Es cuando retorna a Chile en 1972, que su amigo Manuel le pide al cantautor que componga canciones sobre su población. Jara toma su grabadora y recorre el barrio, recopilando entrevistas y conversaciones de sus habitantes. El álbum, compuesto por nueve títulos, contiene cuecas, marchas y relatos de los personajes que protagonizan la historia, desde la mujer obrera y las infancias, hasta la población misma mientras esta se va transformando. El álbum explora la construcción y establecimiento de varias tomas de terreno, iniciando con tres canciones precedentes sobre su experiencia biográfica: “Lo Único Que Tengo”, “En el Río Mapocho” y “Luchín”, estas últimas siendo la historia de cómo conoció y adoptó a su hijo Luis: Luchin, al encontrarlo en una población de Pudahuel tras el desborde del río Mapocho. La cuarta canción “La toma (16 de Marzo 1967)” inicia con el relato de Bélgica

Castro, quien resulta ser una de las pobladoras de San Pablo. En una duración de un minuto y tres segundos, cuenta cómo se procedió con la toma de terrenos y cómo se vivió para sus pobladores el traslado y asentamiento. En el minuto con cincuenta segundos, Víctor Jara comienza a narrar el desplazamiento mediante la canción, terminando la melodía con un compilado de entrevistas “Ya se inició la toma... Apúrele... te imaginas... una casa...” (Victor jara, 1972). Le siguen las últimas cinco canciones que retratan la construcción y ayuda mutua de viviendas dentro de los terrenos: “La Carpa de Coligüillas”, “El Hombre Es un Creador”, “Herminda de la Victoria”, “Sacando Pecho y Brazo” y “Marcha de los Pobladores”, la mayoría de ellas contando con las entrevistas que recopiló en su grabadora: “y gracias a nuestro triunfo es que ahora que estamos viviendo como gente, se dice, tenemos nuestro sitio, nuestra casa, que es la población Herminda de la Victoria” (Victor Jara, 1972)

Este álbum construye y compone un paisaje a través del relato de sus habitantes, proyectando una visualización de las tomas sin la necesidad de recurrir a imágenes. Nos transporta a un tiempo y espacio mediante sus canciones. Su música y específicamente este álbum, tuvo una repercusión en mi trabajo y creación de obra, gracias a su metodología de recopilación y por sobre todo, el respeto con el que se retrata a los habitantes de las diversas poblaciones que se estudian, sin caer en estereotipos que puedan llegar a ridiculizar el dolor de otras personas.

Las canciones a su vez retratan como con ingenio y colectividad, la población va construyendo un sistema habitacional a través de la toma de terrenos baldíos que, aunque provisorio, es la mejor opción que tienen para dignificar su condición de vida.

La Población (1972) es un álbum que trascendió el paso del tiempo puesto que sigue siendo relevante hasta la actualidad, pese a los años que han pasado. A través de la música, se construye un paisaje poco visibilizado y se retrata la realidad de cientos de familias en estado de extrema vulnerabilidad que muchas veces no cuentan con espacios de exposición para denunciar su situación. Es un relato sensible, lleno de empatía y resistencia, en el que se les da voz a sus habitantes. Vinculo este álbum a mi obra por la sensibilidad que carga y como alude a las personas y su intimidad en relación a sus experiencias vitales. De esta misma forma, mi práctica

artística se nutre de conversaciones con mis pares: amigos, familiares y compañeros de trabajo, donde en charlas de mesa, con la grabadora de mi celular prendida, voy propiciando el diálogo mediante entrevistas semi-estructuradas con preguntas como: ¿Cómo era tu casa antes? o ¿Por qué ampliaron la casa?. Estos relatos me permitieron entender las necesidades por las cuales decidieron ampliar sus hogares y dan pie a más visualizaciones de tipos de vivienda y por sobre todo, permite entender nuevas formas de habitar desde la calidez del relato. Es así como mi investigación comienza a tomar forma a través de diversas cajas de cartón ensambladas, las cuales presentan códigos de habitabilidad para generar esa sensibilidad que voy recopilando de las conversaciones.

Mi obra no solo habla de la precariedad, sino que también habla de los habitantes que componen el paisaje, de la sobrevivencia de las familias sobre esta urgencia habitacional. Es por ello que, mediante el relato sensible de Víctor Jara, aplico su metodología de recopilación y reflexiono sobre la vida de los habitantes de los módulos que construyo. Para dar vida a la obra por sobre las cajas homogéneas de cartón corrugado, incorporo construcciones de elementos que aluden a la vida de las personas, tales como carteles negocios, tendederos de ropa, antenas de internet, entre otras formas (fig.4). Estos códigos de sensibilidad, hechos a partir de material de escritorio, dan guiños a la habitabilidad que contienen las viviendas y el ingenio con el que se disponen dichas construcciones. Además, enfatizo la identidad de sus habitantes añadiendo fragmentos de las conversaciones de mesa que genero con mis cercanos. Estos relatos aparecen en los carteles miniatura que invitan al espectador a detenerse y a reflexionar cómo las soluciones parches se van haciendo presente para la dignificación de la vivienda.



Figura 4: María Paz Monsalve (2025). *El parche de lo insostenible*, detalle instalación de cajas ensambladas. Fuente: propia

1.3 Dignificación de la vivienda

Considerando el origen de la vivienda social que describí anteriormente, es la liberación del suelo durante la dictadura y su consolidación durante los gobiernos de transición a la democracia los que situaron a la vivienda como bien de mercado. Es con el subsidio habitacional que se refuerza una estrategia social que no asegura una vida digna a las familias. Dentro del libro *Vivienda Digna* (2021), en el capítulo escrito por Claudio Pulgar-Pinaud “Entre mercancía y derecho” se explicita la influencia de los denominados “Chicago Boys”, un grupo de economistas quienes en 1978, a través de un programa de intercambios, viajan a estudiar un postgrado en Chicago (Estados Unidos). En dicha institución, reciben una instrucción económica de tipo neoliberal que, con autorización de Augusto Pinochet, instauran en Chile en 1992 con base en su escrito “El Ladrillo”. En este nuevo modelo, impulsan un modo de construcción privada, provocando la producción de viviendas sociales en masa, las cuales perduran en la actualidad. Si

bien el déficit habitacional se redujo considerablemente, esta misma producción masiva es la que genera nuevos problemas habitacionales.

Dichos problemas se dan debido al diseño de “viviendas sociales monótonas, de mala calidad y pocos metros cuadrados, localizadas en la periferia” (Claudio Pulgar-Pinaud, 2021, pág. 7). Uno de los principales problemas habitacionales para las familias chilenas es el hacinamiento que se produce dentro de la vivienda. Según los resultados del Censo 2024, el 26% de las infancias no tienen una cama propia (Instituto Nacional de Estadísticas, Censo 2024), siendo un factor elemental para el desarrollo y crecimiento adecuado de los y las infantes.

A su vez, de los mismos resultados del Censo, se indica que el promedio de habitantes por vivienda es de 2,8 personas, generando a las familias la necesidad de expansión y apropiación del espacio, provocando la ampliación ilegal y las soluciones “parches” según el recurso económico que les sea posible.

Como mencioné previamente, parte de mi investigación consta de la recopilación de diversos relatos de familiares y amigos, donde me describen cómo eran sus casas al ser entregadas tras postular al subsidio habitacional, y cómo posteriormente llegaron a la transformación de sus viviendas actuales. Respecto a las mismas encuestas del Censo sobre el hacinamiento y las camas propias de los infantes, surgen varios relatos que coinciden con dichos resultados: “Estábamos todos en una pieza y otros dormían con mis papás” (Valeria V.), “Cuando nos ampliamos tuve mi habitación privada, pa’ mi solo, ya no tenía que compartirlo con mi mamá y mis hermanos” (Sebastian G.). Dichos relatos los abrazo y recopiló dentro de mi bitácora, siendo el margen para fabricar ampliaciones en las cajas de cartón, acordes con las historias de cada habitante. En conjunto a sus relatos, fotografío sus casas y hago un archivo habitacional de ampliaciones (fig.5) para luego poder encontrar elementos en común. De estas mismas conversaciones me doy cuenta de que la mayoría de ampliaciones son habitaciones, baños, agrandamientos de cocina o incluso segundas residencias dentro del mismo terreno.



Figura 5: María Paz Monsalve (2025). *Sin título*, collage digital. Fuente: propia

CAPÍTULO 2: AUTOCONSTRUCCIÓN Y LO HECHIZO

2.1 La resistencia de lo insostenible

En mi investigación la resistencia se hace consciente a través de la autoconstrucción, concepto que según la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile (FAU), es el “conjunto de procedimientos constructivos y organizativos orientados a la intervención y transformación directa del hábitat residencial por parte de sus habitantes, de acuerdo a sus propias necesidades, intereses y recursos” (Propuesta Instituto de la Vivienda, FAU. 2005)

Dentro de mi producción artística, utilizo el concepto de autoconstrucción como el estado constante de transformación en base a una necesidad. De este modo, lo entiendo como un sistema de construcciones de materiales de fácil acceso, los cuales no tienen ánimos de pretender belleza, sino de adaptarse a la realidad habitacional que aqueja en la actualidad. Es así como mi investigación artística empieza a dar giros a través de diversas materialidades y a explorar el espacio tridimensional, y por sobre todo, la apropiación del espacio mediante la instalación colgante de la obra.

Parte de mi experimentación matérica pasó por la construcción de maderas de pino y tablas recolectadas de la basura, siendo este mi primer acercamiento con la instalación tridimensional, ubicada en el centro de la sala expositiva. Este ejercicio consta de cuatro maderas de 2,30 metros cada una, las cuales se sostienen verticalmente para cimentar la base de la estructura y a 1,30 metros del piso inicia la división de la construcción: un espacio hecho a mi medida para el resguardo de mi cuerpo (fig.6). El armazón de madera está a una altura que complejiza su acceso, gesto que provoca un sentimiento de ser inalcanzable, más aún con la escalera de apoyo que se encuentra en la parte delantera de la estructura, puesto que sus escalones no llegan a la parte superior de la construcción. De esta manera estoy constantemente autoconstruyendo un hogar propio, tema el cual a lo largo de mi investigación se va transformando a un sentir colectivo por sobre lo autobiográfico, estudiando la vivienda social y sus problemas en la actualidad. Este sentir comunitario nace desde mi necesidad por escuchar la vivencia de otras personas sobre las ampliaciones de sus casas, de escuchar sus relatos que con

esfuerzo y cariño fueron mejorando sus hogares. Todas las extensiones de viviendas eran diferentes, aunque tuvieran la misma finalidad, era ese aspecto el que me hizo conectar muchos de los relatos y comenzar a trabajar desde el colectivo más que de mi investigación autobiográfica.



Figura 6: María Paz Monsalve (2025). *Sin título*. Instalación de madera y telas. Fuente: propia

A lo largo de mi formación universitaria trabajé varias veces con el cartón forrado, especialmente como bastidor para pinturas en acrílico. Debido a su historia material cultural, se me complicó su uso, puesto que cargaba con una historia mucho más profunda que la comercialización y el empaque masivo. Al recorrer San Bernardo me fijé en los distintos usos que se podían encontrar en la calle, más allá de la basura que albergaban sus avenidas, también habían vidas siendo resguardadas por dicho material: usadas como frazadas en el metro, como techo en los patios y como parche en las ventanas rotas. El cartón tiene una labor fundamental tanto en mi práctica artística como en mi desarrollo investigativo. Escojo el cartón corrugado

como la base de mi obra no tan solo por su materialidad precaria, sino que también por su significado conceptual.

Desde el descubrimiento de la tridimensionalidad con las estructuras de madera, decidí ensamblar cajas de cartón corrugado que tuvieran las mismas dimensiones entre sí. Estos módulos aluden a las viviendas sociales y el cartón a sus paredes frágiles que resguardan a cientos de familias vulnerables.

2.1.1 Norton Maza: *Territory (Tercera Etapa)* (2006)

Norton Maza, artista nacido en Chile en 1971, creció en Francia, luego de que su padre fuera exiliado del país durante la dictadura militar en 1975. En 1980 se trasladó a Cuba, donde inició su carrera artística influenciada fuertemente desde el cruce biográfico, crítico y político.

A lo largo de su trayectoria artística, Maza aprecia y expone las materialidades de sus obras, tal como en la serie *Territory (tercera etapa)*. Esta obra se compone de una sola construcción a escala 1:1, donde toma el rol de constructor y mediante la recolección de materiales desechados tales como el cartón, maderas, nylon, pancartas y muebles estropeados, edifica viviendas de lujo. Su obra traslada un “ruco” al espacio expositivo (fig.7), permitiendo al espectador apreciar el ingenio de la construcción y la recolección de las distintas materialidades que la componen. Ninguno de los materiales dispuestos en la obra están pensados para otorgar belleza, ni tampoco cumplen con su función preestablecida como la bolsa de basura, puesto que su objetivo no es almacenar desechos: su funcionalidad se transformó para ser una capa impermeable para proteger a sus habitantes.



Figura 7: Norton Maza (2006). *Territory (tercera etapa)*, instalación. Fuente:

<https://www.nortonmaza.com/es/territory-primera-etapa>

Maza tiene la particularidad de intencionar la interacción del espectador y provocar el recorrido de la obra, internándose a las problemáticas que demanda su investigación. Para lograr este aspecto lúdico, el artista deja ventanas y puertas abiertas, dando completo acceso al público (fig.8). En el interior se deja ver una habitación que denota ser de un infante por el camarote y los juguetes que rodean el espacio. Por los costados los muebles van tomando forma mediante las mismas materialidades que componen el exterior de la obra: un escritorio que sostiene una gran computadora hecha a partir de cartón y huincha aisladora, un sillón de madera recolectada, la cual forra con retazos de tela, entre otros objetos.



Figura 8: Norton Maza (2006). *Territory (tercera etapa)*, instalación. Fuente:

<https://www.nortonmaza.com/es/territory-primera-etapa>

Cada objeto fabricado lleva consigo una etiqueta que pareciera ser el precio del objeto, pero al acercarse se deja ver una frase poética la cual guía al espectador a no romantizar la obra, a no soñar con la vivienda digna. Esto debido a que Maza propone que la crueldad y egoísmo de la sociedad capitalista jamás dejará cumplir el sueño de la casa propia, dejando ver a escala 1:1 la cruda realidad de la desigualdad social.

Su obra, al igual que la que se propone en esta investigación, cumple con una honestidad matérica que no busca adornar la realidad, sino que busca exponer la situación de la población más vulnerable de la sociedad. Es así como parte de mi obra se fue componiendo mediante la fabricación de cajas de cartón (fig.9), las cuales contienen algunos elementos de ampliaciones hechas: balcones flotantes y techos perpendiculares. Es el cuidado y el lujo hecho con desechos, con lo que nadie quiere, eso es lo que satiriza la obra de Maza. Por otro lado, el artista compone

desde el interior de la obra con la fabricación de muebles y etiquetas. por el contrario, mi trabajo desarrolla el paisaje desde lo exterior, siendo la ampliación ilegal y la autoconstrucción conceptos claves para comprender la obra.

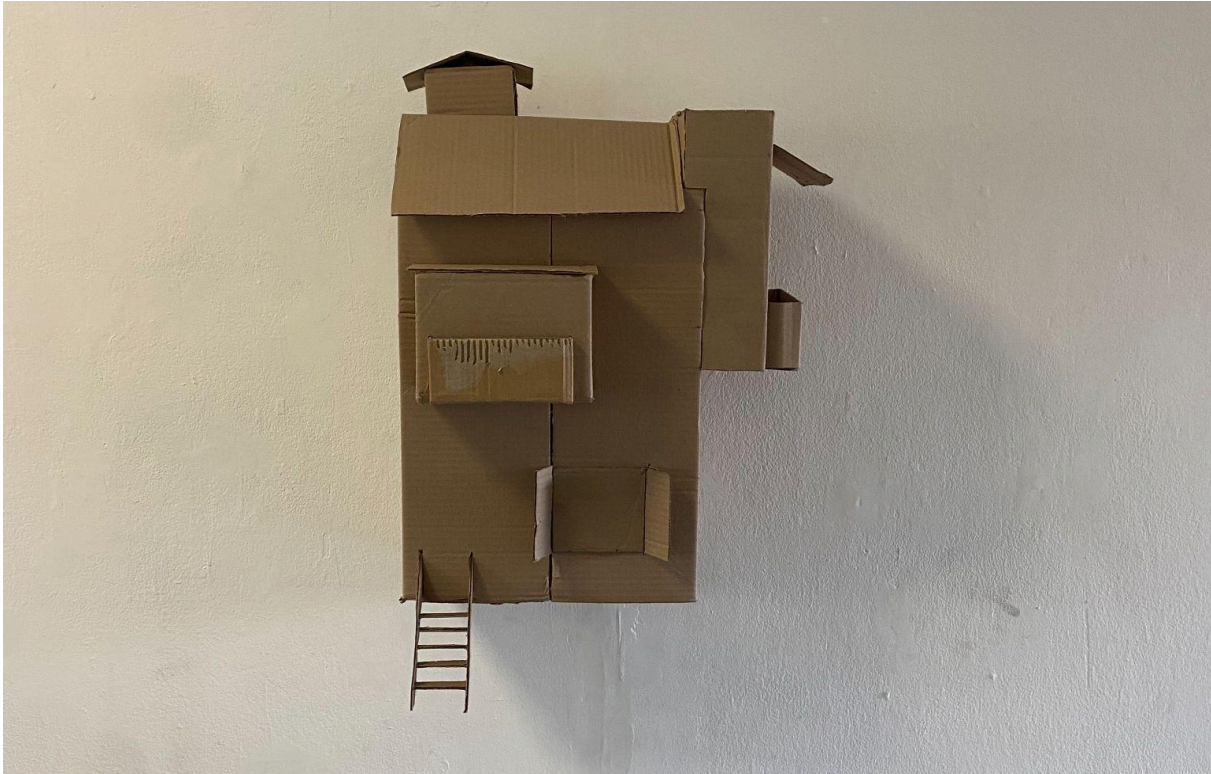


Figura 9: María Paz Monsalve (2025). *Casa 2*, ensamble de cartón corrugado. Fuente: propia

Vínculo a Norton Maza con mi obra por la conciencia y apropiación del espacio que generan sus exposiciones, donde no busca romantizar el contexto de su obra, sino que busca exponer una realidad. Es así como en mi obra la experiencia de visualización se genera mediante el recorrido y la apropiación del espacio mediante construcciones colgantes hechas a partir de cartón corrugado, que aluden a viviendas sociales ampliadas (fig.10). De esta manera, las cajas de cartón van formando un horizonte, puesto que se encuentran ubicadas a una altura estándar para la visualización de la obra, esto genera una apertura de espacio y a su vez cuestiona cómo habitan las viviendas sociales en el territorio. Al igual que Maza, mi obra al estar suspendida en el espacio, activa la tridimensionalidad de los módulos e invita al espectador a recorrer el entorno

que rodea cada construcción, obligando al público a acercarse y detenerse a observar los detalles de la obra. Si bien es un paisaje que cotidianamente incomoda y se mantiene en silencio tras su catalogada ordinariez, son los códigos de ingenio de los habitantes los que me mantienen interesada en abrir estos espacios de profunda desolación.



Figura 10: María Paz Monsalve (2025). *Sin título*, instalación de cajas de cartón ensambladas.

Fuente: propia

2.2 El parche

Durante toda mi vida he crecido viendo cómo los parches pueden ser una solución ingeniosa y de bajo costo que ayuda a facilitar ciertas acciones. Mi casa está construida de parches y lo veo cotidianamente: el lavamanos tiene un globo para que no se fugue agua por la cañería, la válvula del gas tiene un rollito de servilleta por dentro para que conecte bien, usamos cables para colgar ropa y, si se llega a romper una cerámica, colocamos una alfombra para no

tropezar. Se trata de un mecanismo que he ido interiorizando con el tiempo. Su práctica tiene que ver con lograr una solución que no implica reemplazar el objeto en mal estado, sino más bien, prolongar su vida útil. Para ello se hace una adaptación de los materiales y recursos que se tengan a la mano. Dichas metodologías de construcción no solo se reflejan en mi casa, sino que también en los hogares de mi alrededor: es una práctica social que se refleja en balcones que flotan por sobre nuestras cabezas, en los cordeles de ropa que conectan distintas ventanas y en las habitaciones que parasitan de los edificios.

En el transcurso de mi formación universitaria, comencé a utilizar diferentes tipos de parches que cumplían también una funcionalidad pero fuera de lo doméstico. Es ahí cuando caí en cuenta de cómo estos patrones de parche y soluciones hechizas estaban interiorizados en mi día a día. Me acuerdo cuando tenía clases de pintura y no contaba con los recursos para comprarme los materiales que me exigían. Como estrategia, comencé a ver a mi alrededor y a cuestionarme cómo los podía reemplazar sin afectar los resultados de los encargos. Por ejemplo, para reemplazar una espátula utilicé un corta cartón. Si bien cumplió su función, al mismo tiempo esta herramienta dejaba pelusas al rasgar el papel algodón. También, para pintar al óleo nos pedían pinceles particulares, de los cuales hasta el día de hoy no he comprado, puesto que encontré la suavidad y precisión de las cerdas de los pinceles en brochas de maquillaje. Mi práctica artística está condicionada por la falta de recursos económicos, lo cual dialoga con la construcción de ampliaciones en las viviendas sociales. Por ello, establezco una relación entre los materiales utilizados en mis obras (cartón corrugado y cintas adhesivas) y una crítica sociopolítica a las viviendas sociales en Chile.

Mi obra se conforma de varias cajas de cartón corrugado, las cuales están unidas a partir de variedades de cintas adhesivas que aluden al parche. A cada cinta que utilizo le otorgo un sentido a partir de sus condiciones materiales y del precio que tienen en el mercado. Por ejemplo, la cinta de embalaje se familiariza directamente con el cartón y con las cajas, siendo su objetivo el ensamble de estas mismas. A su vez, esta cinta tiene un precio que va desde los 500 pesos chilenos hasta los 2000 pesos como máximo, siendo una de las cintas más baratas y fáciles de encontrar. Por ello, hago uso de la cinta de embalaje para decapar el cartón y formar imágenes

sutilmente, sin tener que dibujar sobre el material (fig.11-12), entendiéndola como propia de la naturaleza del cartón corrugado.

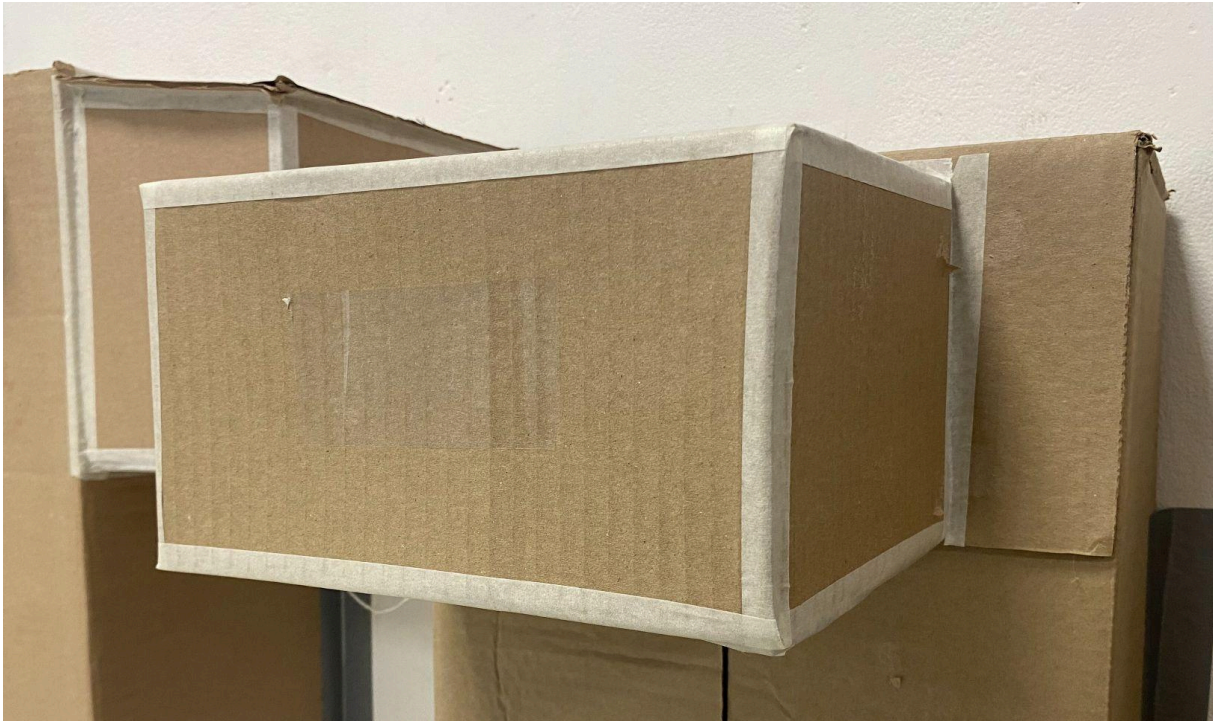


Figura 11: María Paz Monsalve (2025). *Sin título*. Cartón ensamblado con masking tape y detalle con cinta de embalaje. Fuente: propia



Figura 12: María Paz Monsalve (2025). *Sin título*. Cartón ensamblado con masking tape y detalle sin cinta de embalaje. Fuente: propia

La huincha aisladora, como dice su nombre, tiene la función de aislar cables eléctricos con la finalidad de evitar accidentes y cortocircuitos. De esta manera, en la obra se comprende como una cinta que protege y da resistencia, por lo que decidí emplearla en pilares que sostienen las ampliaciones flotantes (fig.13), generando también un contraste de color para dar peso en la composición del paisaje.



Figura 13: María Paz Monsalve (2025). *El parche de lo insostenible*, Instalación de cajas de cartón ensambladas. Fuente: propia

El *masking-tape* o también conocida como “cinta de pintor”, consiste en una huincha adherente de papel, con un color tradicionalmente ahuesado y de diversos grosores, aunque tiene variedad de colores. Sin embargo, para esta investigación no es relevante clasificar su uso estético (por los colores), sino más bien darle un uso de reparación. Dicha cinta sirve para delimitar y enmascarar sectores para que no sean pintados, a pesar de ello, su uso cotidiano va más allá de la pintura, siendo una de las cintas más baratas dentro del mercado. A su vez una de sus características principales es ser un adhesivo suave, el cual su objetivo es no dañar superficies con su pegamento. Al ser así, en esta investigación se interpreta el *masking-tape* como algo poco resistente, que no perdurará en el tiempo debido a su poca adherencia. Por lo mismo, hago uso de

esta cinta para adherir las ampliaciones a la base homogénea de las cajas de cartón corrugado, aludiendo a la insostenibilidad de dichas autoconstrucciones a través del tiempo (fig.14).



Figura 14: María Paz Monsalve (2025). *El parche de lo insostenible*, Instalación de cajas de cartón ensambladas. Fuente: propia

En cuanto al *duct tape* o cinta americana, en la página oficial de Duckbrand se señala:

Se inventó durante la Segunda Guerra Mundial. Los soldados estadounidenses usaban este adhesivo fuerte y versátil para todo, desde reparar ventanas rotas hasta hacer vendajes temporales. Con el paso del tiempo se transforma a una cinta de uso popular por sus características tan versátiles, siendo reconocida como huincha de reparaciones en general.

(*Duct Brand*, Cómo se le dio nombre a Duck Tape®)

Respecto a su apariencia, es una huincha de color plateado, la cual consiste en una malla de tela recubierta de polietileno. Su composición genera una mayor resistencia a las cintas mencionadas anteriormente, además su adhesivo es en base a caucho, lo que amplía los materiales que pueden ser utilizados con esta huincha. Debido a su origen de nacimiento norteamericano, en la obra comprendo al *duct tape* como un parche mucho más grande, aludiendo a la influencia de los Chicago Boys dentro del sistema neoliberal y cómo esto afectó al modelo de viviendas sociales de la época. Uso la cinta como medio para montar a la pared o unir algunas cajas de cartón, entendiendo que este parche es una contextualización y la raíz de la obra (fig.15). Además, evito ser muy evidente con la cinta, comprendiendo que esta influencia de mercado en la vivienda social es un método silencioso del que desprenden décadas de nuevos problemas habitacionales.



Figura 15: María Paz Monsalve (2025) *Sin título*, serie de cajas de cartón corrugado ensambladas e instaladas con *duct tape*. Fuente: propia

2.3 El parche de lo insostenible

Entendiendo los conceptos claves de mi obra: vivienda social, autoconstrucción y el parche, mi práctica artística se ve planteada desde el recorrido y la apropiación del espacio que generan dichos conjuntos habitacionales. Para ello, fabrico casas de cartón corrugado, las cuales cuentan con la misma base estructural: forma rectangular de 36 por 50 centímetros. Estos módulos se van expandiendo de forma irregular con más cartón, donde empiezan a parasitar

nuevas estructuras que aluden a las ampliaciones de dichas viviendas. Aparecen habitaciones, ventanas y techos, transformando la caja en una vivienda social. La particularidad de estas ampliaciones es que nunca tienen un acceso real al interior de la vivienda, la caja siempre se encuentra sellada, aunque tenga una ventana o un balcón abierto (fig.16). Con este gesto, hago alusión a la poca accesibilidad que se tiene en la actualidad a una vivienda en condiciones de habitabilidad digna. Los materiales escogidos también dialogan con esta crítica a la precariedad en la que se encuentran las viviendas sociales, por lo mismo el cartón corrugado fue una elección clave para el desarrollo de la obra, entendiéndolo no solo como material de empaque masivo, sino también como un refugio y cobijo en las calles. La obra no busca ocultar ni embellecer esta realidad, por lo mismo el material lo dispongo al descubierto: tal cual cual como es. A su vez, para ensamblar las estructuras de cartón, utilizo diversas cintas adhesivas que corresponden a la misma accesibilidad económica para producir estas construcciones hechizas.

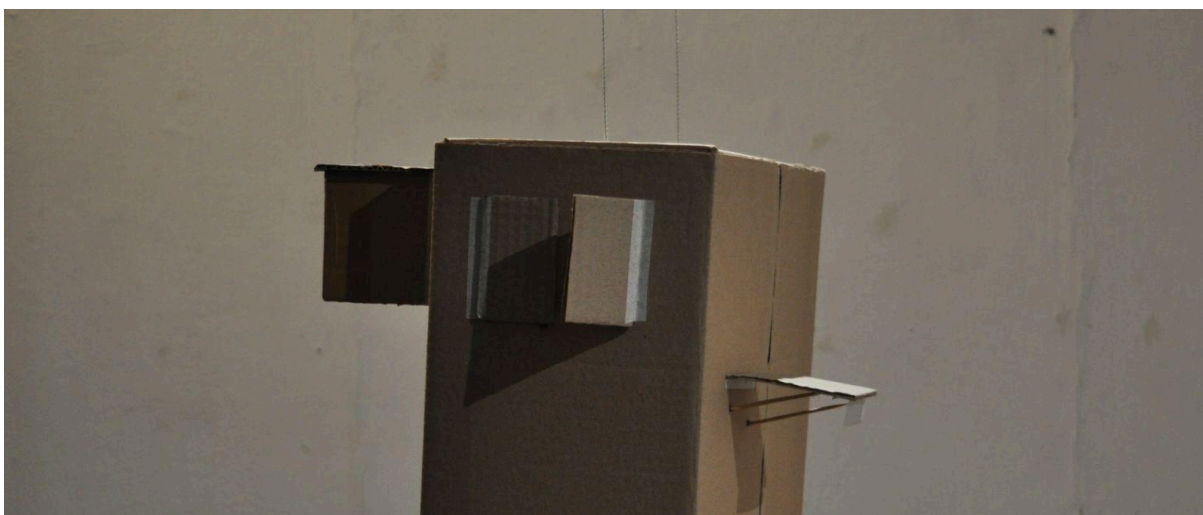


Figura 16: María Paz Monsalve (2025) *El Parche de lo Insostenible*, detalle cajas de cartón corrugado, ensambladas e instaladas con diferentes cintas adhesivas. Fuente: propia

La obra nace desde la fascinación que me genera recorrer las calles y encontrar ampliaciones que se escapan de mi imaginación, que rompen la estructura de la construcción misma, es decir balcones flotantes y estructuras sin soportes, que no cuentan con pilares que mantengan en pie dichas ampliaciones. Son esos códigos de construcción hechiza los cuales dieron inicio a la investigación de la vivienda social, era esa característica ingeniosa para

disponer los materiales y apropiarse del espacio, por lo mismo, para aludir a este paisaje flotante, decidí colgar algunas cajas desde el techo a distintas alturas e instalé cajas a la pared que simulan estar pegadas con cinta adhesiva *Duct Tape* (fig.17). Esta decisión genera que las casas se apropien del espacio expositivo y a su vez, están ubicadas estratégicamente para que el espectador siga un recorrido establecido por las mismas cajas. La idea de ello se hace pertinente en mi obra desde la observación de los blocks en mi comuna: San Bernardo. Donde forman parte fundamental del paisaje que me rodea, siendo parte de mi día a día. Es por ello que a través del montaje instalativo de mi obra, intenciono esa interacción del espectador para que hagan el mismo recorrido que me motivó a crear los módulos de cartón.



Figura 17: María Paz Monsalve (2025) *El Parche de lo Insostenible*, cajas de cartón corrugado, ensambladas e instaladas con diferentes cintas adhesivas. Fuente: propia

El Parche de lo Insostenible no solo habla de las ampliaciones hechas, sino que también se interesa por la habitabilidad de sus pobladores y de sus historias. Mediante la conversación de mesa en conjunto a mi familia y amigos, recopilé sus respuestas ante las preguntas de las ampliaciones en sus hogares dados por subsidios habitacionales. Es de esta manera que busco darle un gesto de calidez y cercanía a la obra, porque las viviendas sociales no solo son

estructuras, sino que son contenedores de historias, memorias y vida. Para ello escribí sus relatos en carteles que aluden a publicidad, con los colores y tipografía típicos de carteles comerciales, y, mediante hilos de algodón que se suspenden en el recorrido de la obra, aludo a tendederos de ropa que conectan la habitabilidad de cada estructura (fig.18). Dichos cordeles cuentan con otro gesto conector: toallas y sábanas con relatos escritos (fig.19). Estos escritos los ubiqué en los extremos de los cordeles que igualmente van guiando el recorrido de la obra, provocando que el espectador se detenga en cada extremo a leer lo que tiene que decir cada vivienda.

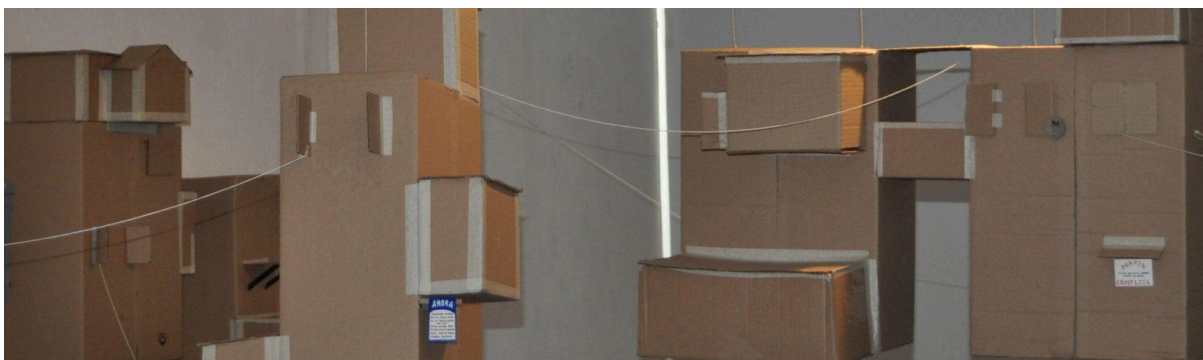


Figura 18: María Paz Monsalve (2025). *El Parche de lo Insostenible*, cajas de cartón corrugado, ensambladas e instaladas con diferentes cintas adhesivas, detalle de hilos de algodón. Fuente: propia

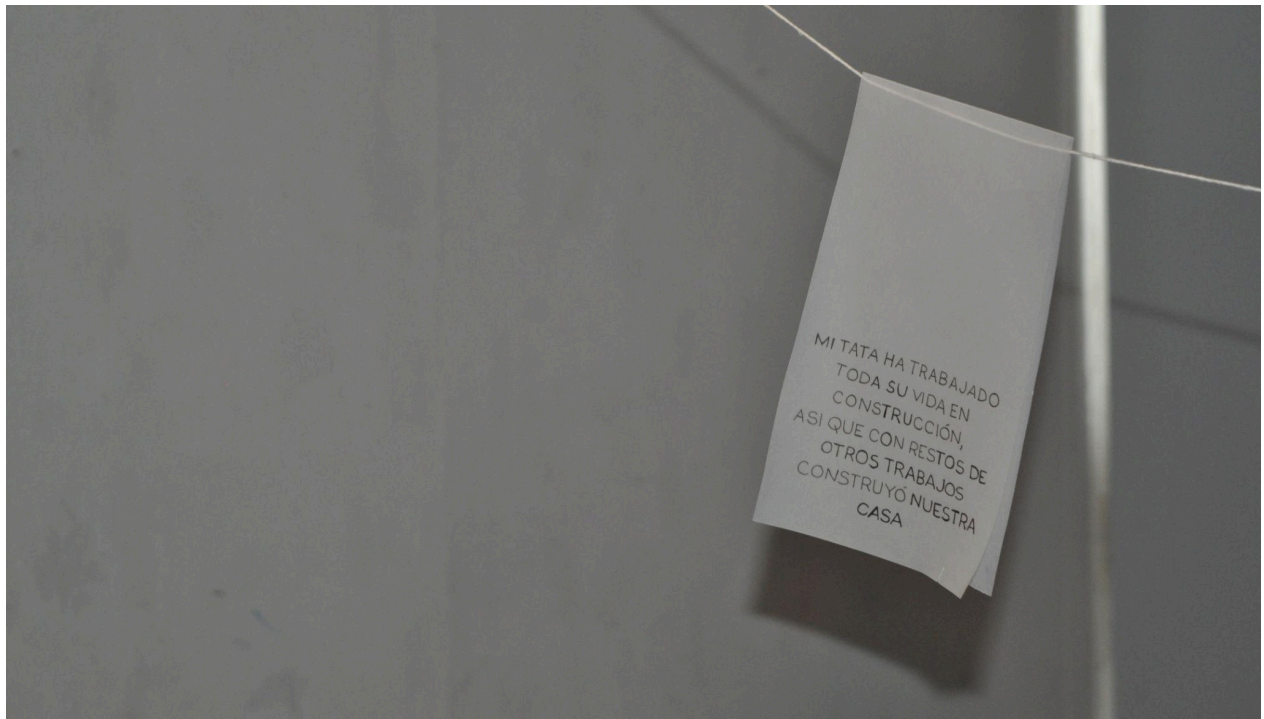


Figura 19: María Paz Monsalve (2025). *El Parche de lo Insostenible*, detalle de hilos de algodón y carteles de papel vegetal. Fuente: propia

Respecto a lo anterior, intenciono el recorrido de observación lenta para que el espectador tenga que buscar los detalles de la obra. Trabajé bajo la misma lógica de la construcción hecha a mano y las soluciones parche, decidiendo intervenir los focos de luz y crear mi propia iluminación. Para ello fabriqué una conexión de ampollita que cuelga por sobre las casas centrales de la obra (fig.20). La luz de este artefacto la dirigí con una especie de pantalla hecha con cartón corrugado, de esta forma la luz no se esparcía por el techo de la sala de exposición. Para los focos usé un rollo de cartón para centralizar la luz (fig.21) y de esta manera no perder la oscuridad que generé en la sala, pero sí lograr dar pequeñas pistas para que el recorrido del espectador tenga una narrativa continua.



Figura 20: María Paz Monsalve (2025). *Sin título*, detalle de ampolleta cubierta con una pantalla de cartón corrugado. Fuente: propia



Figura 21: María Paz Monsalve (2025). *Sin título*, detalle de foco intervenido con cartón corrugado. Fuente: propia

CONCLUSIONES

Desde que inicié la carrera artística dentro de la universidad, me planteé trabajar con la comunidad y con el espacio que me rodea, profundizar en las injusticias sociales y poder hacerme cargo (entendiendo mi rol de artista visual como comunicadora cultural) de abrir un espacio a las voces que han sido invisibilizadas a lo largo de la historia, yo siendo una de ellas. Este proyecto me ha hecho reflexionar sobre la fuerza que tienen nuestras decisiones como artistas y el poder que tenemos para comunicar.

El parche de lo insostenible es una obra que se ve palpada de metodologías de reparación, de los maestros chasquilla y, valga la redundancia, de las soluciones parche. Esta obra nace desde la periferia y se desarrolla en conjunto a mi pensamiento crítico acerca de la sociedad, desde una casa que se ha visto sostenida de parches y un modelo de vida que busca dar soluciones inmediatas con lo que se tiene a mano. Parte de la investigación de este ensayo y el desarrollo de la obra me permitió darme cuenta de las metodologías de trabajo con las que conecto, reconociendo el recorrido matérico por el cual he pasado durante la exploración artística.

Abrazo el cartón corrugado y comprendo su historia cultural dentro del mercado, como un material utilizado para el empaque y traslado de otros objetos, sin embargo, observando a mi alrededor y los eternos rincones de la periferia, veo otros usos que se le da a este mismo material, veo camas en la calle, ventanas tapadas y alfombras en los patios de tierra. Son estos códigos de construcción hechiza que me cautivan y me mueven para dar inicio a la investigación de la autoconstrucción.

Si bien he crecido en medio de cuestionamientos sobre la calidad de vida que merece cada individuo, siempre fui consciente de lo injusto que es el sistema habitacional a nivel país. Es por ello que el recorrido material se hizo en conjunto con la investigación del origen de la vivienda social en Chile, estudiando diversos problemas habitacionales que producen la autoconstrucción de ampliaciones ilegales.

Mi obra se impone y apropia del espacio expositivo mediante la disposición colgante de las cajas de cartón. Decisión que obliga al espectador a tener que recorrer la sala para lograr ver todos los detalles ocultos de la obra. Esta motivación de querer activar la obra a través de la interacción del espectador, me hizo estudiar los espacios y componentes que requiere montar una instalación: espacialidad, iluminación y altura.

Esta investigación me ayudó también a poder interactuar mejor con personas alejadas del mundo de las artes visuales y me motivó a seguir trabajando con esta metodología. Después de este largo recorrido investigando las viviendas sociales y conversando con diversos pobladores, he concluido que mi rol como artista está más allá de las galerías y de la comercialización de obras artísticas. He tomado la decisión de unirme a coordinadoras sociales para aportar un pedazo de mí en la cultura popular, y a su vez, este proyecto me incentivó a ponerme en contacto con la Brigada Ramona Parra, colectivo el cual trabaja con el voluntariado y el arte callejero. Anhele aportar con cultura y arte a las poblaciones más vulnerables, generar proyectos en conjunto a los vecinos y lograr aportar con las herramientas suficientes para que sus voces griten y sean oídas ante todos.

BIBLIOGRAFÍA

- [1] Bravo, V. Perez, C. (2022), *Huelgas, marchas y revueltas: Historias de la protesta popular en Chile, 1870-2019*, Chile: FONDO DE CULTURA ECONÓMICA (FCE)
- [2] Real Academia Española. (2024). *Habitar*, Recuperado el miércoles 10 de Septiembre de 2025, De: <https://dle.rae.es/habitar>
- [3] Diccionario Etimológico Castellano. (2025). *Asilo*, Recuperado el miércoles 10 de Septiembre de 2025, De: <https://etimologias.dechile.net/>
- [4] Real Academia Española. (2024). *Casa*, Recuperado el miércoles 10 de Septiembre de 2025, De: <https://dle.rae.es/casa?m=form>
- [5] Real Academia Española. (2024). *Hogar*, Recuperado el miércoles 10 de Septiembre de 2025, De: <https://dle.rae.es/hogar?m=form>
- [6] Jarpa, V. (2002), *HISTERIA PRIVADA/HISTORIA PÚBLICA*, Chile: Galería Gabriela Mistral
- [7] Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, (s. f.). *TÍTULO III de las disposiciones relativas a la vivienda económica: Artículo 9*. Recuperado 15 de septiembre de 2025, de: <https://bcn.cl/2xpg9>
- [8] Unidad Popular (Chile). (1970), *Programa básico de gobierno de la Unidad Popular: candidatura presidencial de Salvador Allende*. Biblioteca Nacional de Chile: <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:7738>
- [9] Pulgar, C. Cuadros, G. Contreras, C. Muñoz, P. Barrera, V. González, D. Ormeño, A. Lawner, M. (2021), *VIVIENDA DIGNA*. Chile: Editorial Aún Creemos en los Sueños.

- [10] Jara, V. (1972). Que lindo es ser voluntario [Canción]. En *La Población*. Discoteca del Cantar Popular.
- [11] Jara, V. (1972). La Toma (16 de Marzo 1967) - Narración: Bélgica Castro [Canción]. En *La Población*. Discoteca del Cantar Popular.
- [12] Jara, V. (1972). Herminda de la Victoria [Canción]. En *La Población*. Discoteca del Cantar Popular.
- [13] Hidalgo, R. (2019). *La vivienda social en Chile y la construcción del espacio urbano en el Santiago del siglo xx*. Chile: RIL editores.
- [14] Duckbrand, (s. f.). *Cómo se le dió nombre a Duck Tape®*. Recuperado 29 de octubre de 2025, de: <https://www.duckbrand.com/about>

ÍNDICE DE FIGURAS

- [1] **Figura 1:** Voluspa Jarpa (1995). *El jardín de las delicias*, óleo sobre tela. Fuente: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/serie-el-jardin-de-las-delicias/>
- [2] **Figura 2:** Voluspa Jarpa (1992). *Serie De Los Eriazos*, óleo sobre tela. Fuente: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/serie-de-los-eriazos/>
- [3] **Figura 3:** María Paz Monsalve Palomera (2024). *Sin título*, serigrafía sobre cartón forrado. Fuente: propia
- [4] **Figura 4:** María Paz Monsalve (2025). *El parche de lo insostenible*, detalle instalación de cajas ensambladas. Fuente: propia
- [5] **Figura 5:** María Paz Monsalve (2025). *Sin título*, collage digital. Fuente: propia
- [6] **Figura 6:** María Paz Monsalve (2025). *Sin título*. Instalación de madera y telas. Fuente: propia
- [7] **Figura 7:** Norton Maza (2006). *Territory (tercera etapa)*, instalación. Fuente: <https://www.nortonmaza.com/es/territory-primera-etapa>
- [8] **Figura 8:** Norton Maza (2006). *Territory (tercera etapa)*, instalación. Fuente: <https://www.nortonmaza.com/es/territory-primera-etapa>
- [9] **Figura 9:** María Paz Monsalve (2025). *Casa 2*, ensamble de cartón corrugado. Fuente: propia
- [10] **Figura 10:** María Paz Monsalve (2025). *Sin título*, instalación de cajas de cartón ensambladas. Fuente: propia
- [11] **Figura 11:** María Paz Monsalve (2025). *Sin título*. Cartón ensamblado con masking tape y detalle con cinta de embalaje. Fuente: propia
- [12] **Figura 12:** María Paz Monsalve (2025). *Sin título*. Cartón ensamblado con masking tape y detalle sin cinta de embalaje. Fuente: propia
- [13] **Figura 13:** María Paz Monsalve (2025). *El parche de lo insostenible*, Instalación de cajas de cartón ensambladas. Fuente: propia
- [14] **Figura 14:** María Paz Monsalve (2025). *El parche de lo insostenible*, Instalación de cajas de cartón ensambladas. Fuente: propia
- [15] **Figura 15:** María Paz Monsalve (2025) *Sin título*, serie de cajas de cartón corrugado ensambladas e instaladas con duct tape. Fuente: propia

- [16] **Figura 16:** María Paz Monsalve (2025) *El Parche de lo Insostenible*, detalle cajas de cartón corrugado, ensambladas e instaladas con diferentes cintas adhesivas. Fuente: propia
- [17] **Figura 17:** María Paz Monsalve (2025) *El Parche de lo Insostenible*, cajas de cartón corrugado, ensambladas e instaladas con diferentes cintas adhesivas. Fuente: propia
- [18] **Figura 18:** María Paz Monsalve (2025). *El Parche de lo Insostenible*, cajas de cartón corrugado, ensambladas e instaladas con diferentes cintas adhesivas, detalle de hilos de algodón. Fuente: propia
- [19] **Figura 19:** María Paz Monsalve (2025). *El Parche de lo Insostenible*, detalle de hilos de algodón y carteles de papel vegetal. Fuente: propia
- [20] **Figura 20:** María Paz Monsalve (2025). *Sin título*, detalle de ampollita cubierta con una pantalla de cartón corrugado. Fuente: propia
- [21] **Figura 21:** María Paz Monsalve (2025). *Sin título*, detalle de foco intervenido con cartón corrugado. Fuente: propia

ANEXOS

- [1] <https://www.voluspajarpa.com/catalogs/histeria-privada-historia-publica/>
- [2] <https://dle.rae.es/habitar>
- [3] <https://dle.rae.es/casa?m=form>
- [4] <https://www.minvu.gob.cl/sobre-minvu/historia/>
- [5] <https://infoinvi.uchilefau.cl/glosario/vivienda/>
- [6] <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-7738.html>
- [7] <https://censo2024.ine.gob.cl/resultados-dashboard/>
- [8] <https://archivovictorjara.cl/centro-de-documentacion/discografia/victor-jara-1972/>
- [9] <https://infoinvi.uchilefau.cl/glosario/autoconstruccion/>
- [10] <https://www.nortonmaza.com/es/territory-tercera-etapa>
- [11] <https://www.duckbrand.com/about>