

GEOGRAFÍAS URBANAS,
ARTE Y MEMORIAS COLECTIVAS:
EL CENTENARIO CHILENO
Y LA DEFINICIÓN DE LUGAR

Gloria Cortés Aliaga

*Centro Internacional para la Conservación
del Patrimonio, Chile*

Francisco Herrera Muñoz

*Centro Internacional para la Conservación
del Patrimonio, Chile*

LA DÉCADA DEL CENTENARIO: ESPACIO Y PAISAJE COMO
DETONADORES DE IDENTIDAD

La oposición campo/ciudad que se establece en los discursos relativos al Centenario se apoya en las prácticas económicas del liberalismo esgrimido por el Estado moderno. El dominio y el control, tanto de la actividad agrícola como de la industrial, permiten el avance continuo y el desarrollo económico necesarios para la estabilización de la nación.

El impulso urbano y la migración de los campesinos a la urbe facilitan la ampliación de los límites de la ciudad y la proliferación de conventillos y espacios de marginalidad. El centro —ciudad— se construye como el punto neurál-

gico de modelos culturales y de reflexión política y social, mientras que la periferia —campo— es parte del motor productivo que lo sostiene. Esto se traduce en un “adentro” y “afuera” respecto al núcleo de construcción simbólica de la identidad, que no reconoce los modos culturales que aporta el espacio rural en los imaginarios nacionales. La modernidad, en cambio, es sostenida en la urbe y se constituye en un espacio de progreso, principal objetivo a difundir en las celebraciones del Centenario. En ella se implementa la cultura de masas mediante actividades de carácter masivo y popular, desde la cual se integra al pueblo en la festividad y, con ello, en los avances de la vida moderna.

Esta definición de lugar fue potenciada por el género del paisaje en la pintura nacional, que es apoyado por el llamado de intelectuales sobre la naturaleza de nuestro país y que se asocia, a su vez, a la geografía cultural y a las teorías geopolíticas donde las características de territorio permiten el desarrollo de una cultura latina y un gobierno centralizado. Es así que, desde el último tercio del siglo XIX, un grupo importante de pintores nacionales, en su mayoría alejados de la formación oficial y liderados por Antonio Smith, se constituyen como los principales referentes para el avance de la pintura de paisaje. El desarrollo de este género pictórico, hito de la modernidad, permitió el reconocimiento de la propia territorialidad a través del discurso visual, apoyado por el precepto en el cual se considera que “Chile, por su naturaleza, tiene que ser tierra de paisajistas”.¹

Las relaciones establecidas entre los pintores en los talleres independientes y en los viajes a Europa, donde fueron

¹ VICUÑA SUBERCASEAUX, “Don Pedro Lira”.

enviados por el gobierno en el proceso de institucionalización del arte, además de la promoción y transferencia de una iconografía basada en la identidad latinoamericana, la democratización de la imagen como canal de comunicación y la legitimación de los artistas en el consumo social del arte, permiten también el desarrollo de una conciencia de identidad que se traspasó a las sucesivas generaciones de artistas locales, extendiéndose hasta la primera mitad del siglo xx, “[...] acaso porque el encanto mismo de la Naturaleza que nos rodea atrae a los artistas y les impulsa hacia la interpretación del paisaje, siempre rico de luz y colorido. Ello es que por cada escultor tenemos diez o más pintores de talento”.²

Junto al paisaje, la pintura de género permitió establecer un contacto directo entre los jóvenes pintores y la poderosa burguesía nacional. De este modo, costumbrismo y populismo se convirtieron en estrategias visuales, tanto de los mismos artistas como de los gobiernos latinoamericanos, en una especie de matriz a partir de la cual aplicaron toda clase de acercamientos. El pintor Pedro Lira señala que, “dada la sociedad moderna, el advenimiento de las democracias, la división de las fortunas, el escepticismo en las ideas, ¿no es lógico y natural también que el gran pintor de nuestra época sea un pintor de género?”.³

Manuel Antonio Caro, Francisco Mandiola y Pedro Lira, entre otros artistas chilenos, practicaron la pintura de género y paisaje en dos dimensiones, como discurso de construcción de identidad y como estrategia comercial instrumenta-

² “El Salón de Bellas Artes”, p. 5.

³ LIRA, “De la pintura contemporánea”, p. 228.

lizable en la burguesía, ya que esta clase de obras “las hace adecuadas para ser suspendidas en cualquier parte”.⁴

El paisaje necesita la luz discreta de nuestras habitaciones domésticas i no puede emplearse como cuadro de aparato [...] porque su encanto es mas recojido i más intimo i no se manifiesta sino en la medialuz del escritorio o del gabinete de trabajo, como que es el compañero del retiro i el confidente de la meditacion solitaria y tranquila.⁵

Estos géneros de la pintura son evaluados desde las aristas de la contemplación, concepto que la burguesía define como “arte puro”, mientras se transforman en ejercicios plásticos fuera del taller para los pintores que los ejercen. En Chile, como en el resto de los países latinoamericanos, el concepto de arte moderno va de la mano de una fuerte influencia europea, germinando una especie de modernidad periférica que se mira a sí misma, aunque adoptando los modelos foráneos en pro de los procesos y reconocimiento de las particularidades republicanas. Francisco Contreras define en 1909, en su libro *Los modernos*, que el arte de esta generación, principalmente francesa, “se caracteriza por su forma evolucionada, amante de la renovación, y por su espíritu emancipado, en que se agitan todas las ideas [...] Casi en todos los modernos creadores de belleza hay un esteta, un artista y, a veces, un pensador”.⁶

En definitiva, pintores que, en su amplia mayoría, aún están ligados a los planteamientos académicos, pero que

⁴ LIRA, “De la pintura contemporánea”, p. 228.

⁵ “Los pintores chilenos. El paisaje”, en *El Correo de la Exposición* (23 oct. 1875), p. 58.

⁶ CONTRERAS, *Los modernos*, pp. 10-11.

comienzan a experimentar una libertad creativa sobre la base del naturalismo, y que ponen en escena sus cuestionamientos, críticas y teorías para establecerse como referentes públicos. Es en el paisaje donde convergen las principales controversias y si ya para 1875 los críticos no pueden dejar de “sentir un placer delicado al contemplar el suelo i cielo de Chile, tan bien reproducidos en la tela por estos jóvenes artistas”,⁷ para la época del Centenario se considera que “a parte del paisaje, que lo tienen tan variado y hermoso, los pintores chilenos, dentro del país, no encuentran otro terreno propicio”.⁸ Las críticas sobre los lentos avances en materia artística ligada a los preceptos vanguardistas, se enuncian desde las voces jóvenes disociadas de la academia y cuyo principal baluarte será el pintor Juan Francisco González, el que fuera marginado de la Exposición del Centenario debido a que su pintura de paisaje representaba modos de expresión y métodos “demasiado someros y vacilantes”.⁹

Los enfrentamientos continuos entre artistas de tendencias diferentes fueron expuestos en 1909 en la *Revista Zig Zag* cuando el caricaturista Julio Bozo —*Moustache*— publica un proyecto de frontón para el Palacio de Bellas Artes en el cual aparecen pintores y escultores enfrentándose, confusamente, en una batalla campal y al que el dibujante añade que “representa de una manera muy exacta el arte en Chile”.¹⁰ Natanael Yáñez Silva declara, una década des-

⁷ “Los pintores chilenos. El paisaje”, *El Correo de la Exposición* (23 oct. 1875), p. 58.

⁸ VICUÑA SUBERCASEAUX, “Don Pedro Lira”.

⁹ RICHON BRUNET, “El arte en Chile”, p. 29.

¹⁰ BOZO, “Fuera de Concurso”.

pués, estos pleitos provienen de las decisiones de los organizadores de los salones, la mayor de las veces “sólo gente de buena voluntad”, señalando que “[...] quizás fueron aquellas desinteligencias o disgusto por causa del Reglamento en las exposiciones anuales, ese reglamento que siempre ha sido la piedra de escándalo de todo pleito entre artistas”.¹¹

Desde la gestión del Gobierno, si bien se promueve la educación artística, por otra se frena la compra y venta de las producciones de los artistas chilenos, favoreciendo la adquisición de obras extranjeras. Así, el lento avance del mercado nacional queda en manos de galerías y marchantes de artes y no en los circuitos oficiales. En 1910, Manuel Magallanes Moure escribe en la *Revista Zig Zag* un artículo denominado “Reseña de la pintura en Chile” donde señala que el Gobierno “bien poco se ha preocupado en fomentarla”, pero que sin embargo “ha ido arraigando y echando renuevos, brotando y floreciendo como esas olvidadas enredaderas que germinan en la penumbra de un rincón...”.¹²

La mayor manifestación de esta institucionalización del arte ocurre, precisamente, en 1910 a raíz de la celebración del Centenario de la República. La Exposición Internacional de Bellas Artes, “la más incomparablemente grande, rica y variada que haya podido admirarse en Chile hasta la fecha presente”,¹³ se llevó a cabo a partir del mes de septiembre e inauguró la nueva Escuela de Bellas Artes trasladada a la sede diseñada por Emilio Jecquier. Francia, Inglaterra, Estados Unidos, Italia, Portugal, Argentina, Brasil y

¹¹ Yáñez Silva, “En el Salón”, *Diario Ilustrado* (13 nov. 1923), p. 8.

¹² MAGALLANES MOURE, “Reseña de la pintura en Chile”, p. 7.

¹³ LIRA, “La Exposición Internacional de Bellas Artes”, p. 271.

Chile, entre otros países, participan abiertamente con sus delegaciones de artistas, completando casi 2000 obras en exhibición en la categoría de pintura. Todas ellas reafirman el gusto estético que defiende el Consejo de Bellas Artes, compuesto por los principales intelectuales oficialistas y políticos conservadores de la época, entre ellos Ricardo Richon Brunet, Paulino Alfonso y Alberto Mackenna Subercaseaux.

Una de las principales escuelas participantes en el acto internacional fue la española, liderada por la vertiente modernista que mantenía fuertes raíces en la tradición nacional y la crónica social. Fueron, precisamente, las obras de estos 40 pintores las más solicitadas por el Consejo para formar parte de la colección permanente del Museo Nacional de Bellas Artes. Entre las obras adquiridas se encuentran *El Ángelus* de Eduardo Chicharro, *El suplicio de los avaros* de Manuel Benedito Vives, *El tío Zapillo* de Valentín de Zubiaurre, *Lolita* de Rodríguez Acosta y otras tantas que reflejan no sólo la tendencia hacia el rescate de lo vernáculo, sino también de la constitución de identidades locales, las que se acomodaban con mayor facilidad al mundo oligárquico, pues no invocaban la ruptura total con el arte académico.¹⁴ Así también lo reflejan las obras de los artistas chilenos participantes, entre los que se encuentran Arturo Gordon con su *Nocturno*, Enrique Lynch y *La Quinta Normal*, José Tomás Errázuriz con *Rincón de Aldea*, Joaquín Fabres y el paisaje *Fin de otoño*, Valenzuela Llanos y una versión de los rincones de *Lo Contador* y, finalmente, Exequiel Plaza con *El pintor bohemio*, ganador de una medalla.

¹⁴ CORTÉS, “Modernismo en Chile”, p. 165.

La Exposición consagrará esta fama y dará además, no lo dudo, el mejor impulso á toda la generación actual de jóvenes artistas chilenos, los que deben confirmar la existencia de la escuela chilena de arte y darle un brillo cada vez más esplendoroso.¹⁵

De esta forma cierra su discurso Ricardo Richon Brunet sobre los avances de los 60 años de historia artística del país. Sin embargo, la marginación de Juan Francisco González en la muestra suscita interesantes opiniones sobre la organización del acto y lleva a la realización de otro, el Salón de los Rechazados, en una crítica abierta a la canonización del modelo académico instaurado hasta ese momento y manejado por la mayoría oligárquica del país.



La iglesia de San Agustín, Juan Francisco González (1910), en *Revista Los Diez* (sep. 1916).

¹⁵ RICHON BRUNET, "El arte en Chile", p. 36.

La época del Centenario dio paso a una nueva generación de pintores provenientes de la clase media y asociados a las enseñanzas de Pedro Lira, Juan Francisco González y del hispano Fernando Álvarez de Sotomayor: la llamada Generación del 13 o del Centenario compuesta por algunos de los “rechazados” de 1910, quienes serán los primeros en quebrar el discurso resultante del siglo XIX. Junto a esta generación de pintores —entre los que se encuentran Carlos Alegría, Enrique Bertrix, Isaías Cabezón, Exequiel Plaza, Arturo Gordon, Elmina Moisés, Pedro Luna— se abren las puertas hacia una nueva concepción crítica ligada a posturas relacionadas con las vanguardias latinoamericanas y la situación política de los países del sur, especialmente a través de la labor literaria de jóvenes escritores que se asocian en comunidades artísticas, bohemias y revolucionarias. Luis Emilio Recabarren esgrime en 1910 que, “Es en esta clase, la clase media, donde se encuentra el mayor número de los descontentos del actual orden de cosas y de donde salen los que luchan por una sociedad mejor que la presente”.¹⁶

En las primeras décadas del siglo XX en Chile hay discursos antioligárquicos, basados en prácticas nacionalistas y condicionados por caudillos populistas, en una suerte de nacionalismo continental y mesocrático que se expande por gran parte de Latinoamérica. El nacimiento de una clase media incorporada al corpus político e intelectual frentepopulista y apoyado por un movimiento universitario de ideales anárquicos de emancipación y combatividad ligado a la bohemia, forjó vínculos con asociaciones proletarias y

¹⁶ RECABARREN, “Ricos y pobres”, p. 175.



Nocturno, Arturo Gordon. Presentado en la Exposición Internacional de Bellas Artes (1910), en *La Exposición Internacional de Bellas Artes*, catálogo oficial ilustrado, 1910, Santiago, Imprenta Barcelona.

artísticas de vocación social.¹⁷ “De las clases estudiosas saldrán literatos, poetas i sabios de verdad, i las bellas artes echarán raíces en nuestro suelo i nos deleitarán ennobleciendo nuestra alma con sus flores inmortales.”¹⁸

Abogaba Alejandro Venegas —Julio Valdés— en su carta al presidente Ramón Barros Luco de noviembre de 1910, argumentado el mejoramiento de la educación para el mayor progreso de las clases desposeídas. Así, la celebración del Centenario pone sobre la palestra las nuevas miradas que se sostienen sobre la función del arte en la sociedad nacional y el debilitamiento de la tradición académica que sostiene la oligarquía. La construcción de una imagen apropiada en el uso del territorio genera un intercambio de visualidades propias que identificarán, en adelante, al paisaje chileno en su fragmentación y antimonumentalización respecto a la producción del siglo anterior.

El inicio de la pintura social en manos de la Generación del 13 redundaba en una síntesis de lo que venían gestando los movimientos sociales internacionales, aun cuando estos pintores no parecieron adscribirse a ninguna tendencia política común. Ajenos a toda estructura de poder, esta generación de pintores provenientes del proletariado incorpora como asunto de su producción pictórica la marginalidad que se desarrolla a expensas del crecimiento urbano y los signos de chilenidad del mundo rural, o bien, la realidad geográfica circundante. El gesto expresivo de sus obras, antecedido por los conceptos de “lo mínimo” de Pablo Bur-

¹⁷ SUBERCASEAUX, *Historia de las ideas y la cultura en Chile. El Centenario y las vanguardias*.

¹⁸ VALDÉS, *Sinceridad*, p. 341.

chard y “lo efímero” de González, otorga una vuelta de tuerca al tradicional cuerpo del paisaje que hasta entonces era posible encontrar en los circuitos artísticos oficiales. Este inédito desarrollo de la pintura y el paisaje chileno es apoyado por la creciente labor literaria costumbrista y modernista, que también reincorpora en su discurso el relato descriptivo y manchista de la geografía. La dicotomía de los espacios campo/ciudad queda de manifiesto en la labor de literatos como Víctor Domingo Silva, Baldomero Lillo o Augusto D'Halmar, quienes exponen las condiciones de vida de los obreros, la miseria de los conventillos o el abuso del mundo rural.

En 1916 nace una de las agrupaciones de intelectuales más interesantes del siglo, el grupo Los Diez, conformado por pintores, escultores, músicos, arquitectos y poetas, entre los que se encuentran Pedro Prado (poeta, pintor y arquitecto), Manuel Magallanes Moure (poeta, cuentista, pintor), Juan Francisco González (pintor), Armando Donoso (crítico literario, periodista), Alberto García Guerrero (músico), Alberto Ried (poeta, cuentista, escultor, pintor), Acario Cotapos (músico), Augusto D'Halmar (novelista y cuentista), Alfonso Leng (músico y compositor), Julio Ortiz de Zárate (pintor), Ernesto A. Guzmán (poeta y ensayista), Eduardo Barrios (novelista y dramaturgo) y Julio Bertrand Vidal (arquitecto y pintor). Muchos de sus integrantes provienen de la Colonia Tolstoyana, un proyecto de carácter social y artístico liderado por D'Halmar entre los años 1904-1905 y en el que participan los pintores Alfredo Helsby, Benito Rebolledo, Carlos Canut de Bon, Rafael Valdés, Pablo Burchard, José Backhaus, Julio Ortiz de Zárate y Juan Francisco González.

En su primera publicación el grupo divulga una serie de artículos que se relacionan con la arquitectura, la música, la literatura y el ambiente artístico de los salones nacionales. En sus páginas, también se publican interesantes grabados de vistas urbanas y se aboga por “combatir la importación atolondrada de estilos y motivos europeos, que nada tienen que ver con nuestro ambiente y nuestro clima”.¹⁹ También se presenta el proyecto “La Torre de los Diez”, bosquejada por Julio Bertrand y descrita por la pluma de Pedro Prado, desde donde,

[...] campos estériles; dunas temibles, bosques llenos de porvenir; todos, desde la alta torre seréis igualmente hermosos para nosotros. Como si la vida fuese una fiesta, sólo os presentaréis ataviados con la belleza que escondíais. Ningún accidente quebrará la armonía imperturbable. Y sin esfuerzo, nuestros pensamientos y nuestras voces se alzarán para alabar la causa y el origen del mundo, y la plácida alegría interminable que fluye de su contemplación.²⁰

Proyectada para tener con 33 m de altura y estar a 17 m del suelo, sobre las rocas de Las Cruces, la torre constituye una carga simbólica del grupo y de los intereses intelectuales que promovieron a través de sus obras. Así, en la exposición realizada en *El Mercurio* en 1916, “una humorada de tres escritores, que sienten la luz cada uno a su manera”, Magallanes Moure, Ried y Prado se autodescriben como sentimental, original y colorista, respectivamente,²¹ en una suerte de

¹⁹ “Arquitectura”, *Ediciones de Los Diez*, p. 82.

²⁰ Prado, “La Torre de Los Diez”, *Ediciones de Los Diez*, p. 73.

²¹ “Las exposiciones”, *Ediciones de Los Diez*, p. 80.

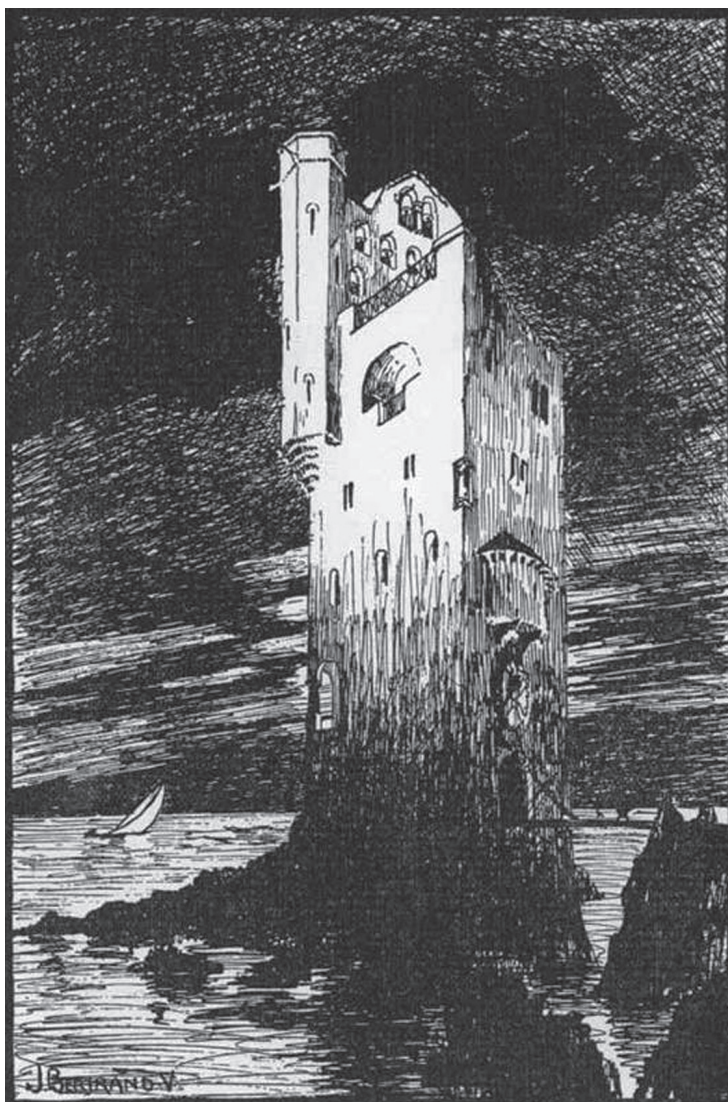
travestismo de los conceptos utilizados en el ejercicio plástico de las bellas artes. De ello derivan las ideas sobre la “originalidad”, entendida, según Guadalupe Álvarez de Araya, como la subjetividad del artista y su “sinceridad” artística respecto a las experiencias locales, que fueron promovidas por los literatos modernistas en el ejercicio crítico.²²

La continua aparición de exposiciones particulares que complementan la labor de los salones, por entonces de bajo prestigio, amplía el discurso estético e incentiva un nuevo mercado del arte y formas de difusión. Destacan renovados espacios para estos fines, como el Centro de Estudiantes de Bellas Artes en 1912, la Sociedad Artística Femenina en 1914 y la FECh en 1915, que abren sus puertas a exposiciones de jóvenes relegados. La Casa Eyzaguirre, la Casa Rivas y Calvo, la sala de exposiciones de *El Mercurio* y aquellos asociados a círculos sociales como El Club de Señoras y la Posada del Corregidor, espacio cultural abierto a charlas, exposiciones y recitales poéticos a cargo de la Sociedad de Amigos del Arte.

De esta manera, a medida que se abren los espacios expositivos, se institucionaliza la escuela de paisaje, que encuentra mayores adeptos, tanto en los artistas como en los nuevos coleccionistas. Por una parte, la herencia colorista de la influencia hispana y el orden naturalista ligado a la tradición, facilitan y perpetúan una pragmática del paisaje, mientras que por otra, constituye un instrumento de identidad para los nuevos entramados sociales.

El género del paisaje pone de manifiesto la dicotomía de los territorios sociales del Centenario que escapan del

²² ÁLVAREZ DE ARAYA, “Originalidad y vanguardia en la crítica en prensa de los años veinte”.



La Torre de Los Diez, Julio Bertrand, en Revista Los Diez (sep. 1916).

centralismo, del mismo modo en que el programa de su celebración remarca los espacios tradicionalmente constituidos por la oligarquía y la segregación de aquellos destinados a la fiesta popular. La relación de dominancia que se expresa en la constitución del espacio y las prácticas humanas que en él se desarrollan, presupone sujetos sometidos a una política territorial que, desde la retórica del lugar, pondrá en función de las relaciones de poder la pertenencia o exclusión de los sujetos sociales en el paisaje y su relación con los homenajes del Centenario.

MONUMENTOS Y FESTEJOS POPULARES:
LA TERRITORIALIZACIÓN DEL CENTENARIO

Desde el siglo XIX, con la intervención de Benjamín Vicuña Mackenna, Santiago adopta una planificación urbana que combina los ideales estéticos con el espíritu pragmático propios del siglo. La canalización del río Mapocho, así como la adaptación del Cerro Santa Lucía a parque público y la consolidación de la Alameda como el centro social de la vida capitalina, permiten un diseño de ciudad con características modernas: urbanismo y progreso como centros de atención. Ya hacia fines del siglo y, especialmente, a inicios del XX se manifiesta de manera clara la incorporación de la arquitectura europea.

Así, hacia 1910 importantes sectores adquieren una nueva fisonomía para la celebración del Centenario, pero mientras el centro de Santiago redonda en nuevos proyectos urbanos, más allá de sus límites se encontraban la miseria y los populosos barrios de obreros. Las áreas de conventillos se localizan en la periferia norte, principalmente, y en menor

medida hacia el límite sur y poniente de Santiago. Desde el siglo XIX, estos sectores sufrieron de parcelaciones de terreno que permitieron el llamado “arrendamiento a piso”, que implicaba el alquiler por personas de escasos recursos de una porción de suelo en la que posteriormente levantaban lentamente una “mejora” que les servía de habitación. A principios del siglo, estas mismas subdivisiones permitieron la rentabilización de la construcción y el arriendo de los conventillos, por lo cual este tipo de edificaciones proliferó de manera significativa,²³ llegando a constituirse 1 600 aglomeraciones de esta clase que, a su vez, albergaban cerca de 75 000 personas al iniciarse el siglo XX. Esto es, un cuarto de la población santiaguina.

El ascenso de una burguesía adinerada y el paso a la vida moderna en la ciudad regulan, durante las celebraciones de las fiestas patrias, los modos de vida y el acceso a los espacios públicos de los habitantes de Santiago. El ambiente carnavalesco y popular que genera el festejo es objeto de discusiones públicas en la prensa burguesa, debido a que incentiva al vicio y a los desórdenes públicos. En 1896, Juan Rafael Allende se queja de la apropiación de los espacios habitualmente ligados al festejo popular por parte de la élite, en su afición por demostrar la civilidad de la nación.

Ya la Pampa no es la Pampa. Hoi es el Parque Cousiño. I el Parque Cousiño no pertenece al Pueblo, sino a la aristocracia, que va a pasear allí su lujo i su vanidad. Pero ¿i el Cerro Santa Lucía? En los días de Dieciocho, cuesta dos pesos cincuenta centavos la entrada, i el Pueblo no tiene acceso a él. ¿I la Quin-

²³ HIDALGO, “Vivienda social y espacio urbano en Santiago de Chile”.

ta Normal de Agricultura? También se le ha quitado al Pueblo para entregársela a la Aristocracia.²⁴

Efectivamente, el motivo colectivo de la celebración del Centenario permite que la comunidad participe en la fiesta pública, pero la autoridad de la aristocracia en materias de orden público favorece que ésta se realice con rasgos de la cultura urbana y no de los de carácter rural que caracterizan los festejos del pasado. El centralismo de la celebración, así como el interés por el progreso material y la exclusión de la masa del pueblo en el programa político, refuerzan las críticas en torno a la llamada crisis moral del Centenario, que fue expuesta por diversas personalidades públicas quienes refutaban la teoría de un Chile en crecimiento y ponen en debate los gastos involucrados en el hermosteamiento de la ciudad. La base de esta crisis se encuentra en la decadencia del poder de la oligarquía y, por ende, de los valores tradicionales que hasta ese momento la sustentan.

Así los que rijen los destinos de nuestra patria rasguñaron el fondo de las arcas fiscales para vestirla rejamente i representar la farsa de la opulencia; así, despues de haberla envilecido i esquilnado despiadadamente, olvidando los juramentos que hicieron nuestros padres al darle vida, se presentaron como viles fariseos a quemar incienso sobre sus aras, i vinieron los amigos i celebraron sus virtudes civicas i la creciente prosperidad de nuestra nacion! [...]²⁵

²⁴ Allende, "Las fiestas patrias", en SALINAS CAMPOS, "¡En tiempo de chaya nadie se enoja!", p. 304.

²⁵ VALDÉS, *Sinceridad*, p. 12.



La cueca, publicado en *Chile en 1910* de Eduardo Poirier, en Memoria chilena.

El ascenso del proletariado se esgrime como una de las fuerzas renovadoras del ambiente social y político, aun cuando “¡para este progreso no es tiempo aún de festejarle su centenario!”.²⁶ El mapa de las celebraciones en Santiago aparece, entonces, como un indicador de esta situación en crisis, donde asoman demarcados los espacios destinados a la cultura popular y los asociados a la aristocracia, que considera la celebración del Centenario como un triunfo de su propia clase.

Una parte del alma de las generaciones que ya son polvo, continúa viviendo en medio de nosotros, nos transmiten sus preocupaciones y sus gustos, junto con instituciones añejas y je-

²⁶ RECABARREN, “Ricos y pobres”, p. 177.

rarquías basadas sobre antiguas costumbres y razones sociales, que ahora no obedecen a los motivos que las originaron.²⁷

La aristocracia chilena encuentra, por tanto, en los festejos del Centenario la mejor forma para institucionalizar su genealogía, ya sea sobre la base del rescate de los personajes ilustres de la independencia o del pasado histórico de la nación. Hito de este último es la gran Exposición Histórica del Centenario, la que estuvo a cargo de personalidades como Joaquín Figueroa Larraín, Luis Uribe, Antonio Román, Alberto Edwards y Nicanor Molinare, curador de la muestra. Las colecciones exhibidas fueron el resultado del aporte de particulares de todo el país, convirtiéndose en la manifestación viva de la élite y su pasado, el que quedó de manifiesto en las secciones de culto, instrucción, medicina y militar. Esta última, la más utilizada para reafirmar el origen de la élite chilena.

En el Museo se encuentran los retratos de casi todos los gloriosos generales que dieron libertad a Chile, de sus primeros Presidentes, de grandes capitanes, como el vencedor de Yungay, el mariscal Ancach, don Manuel Bulnes, y de soldados como el general Baquedano, vencedor de Chorrillo y Miraflores. La casaca del general Prieto, y la de Freire, los viejos morriones de los granaderos de la patria vieja y las espadas de otros héroes que parecen trazar una línea de continuidad, entretejida de laureles.²⁸

Así, la persistencia del tiempo histórico permite que el repertorio iconográfico de los monumentos emplazados en

²⁷ ORREGO LUCO, "Hechos y notas" (1910).

²⁸ ORREGO LUCO, "Hechos y notas" (1910).

los diversos espacios de la ciudad tenga su punto de referencia en la militarización sobre la identidad nacional. Esto también tiene su manifestación simbólica en los actos cívicos que conmemoran los hechos de la gesta independentista:

1. Desfile por la Avenida de las Delicias, calles de Teatinos, Moneda y Ahumada, pasando frente al Palacio de la Moneda y a la legación argentina, para continuar por la carretera de la Avenida de las Delicias y seguir por la calle del Ejército hasta la Escuela Militar. 12 de septiembre.
2. Desfile con antorchas y retreta militar en la Plaza de Armas y Plazuela de La Moneda. 17 de septiembre.
3. Formación de tropas en Plazuela de La Moneda, calle Morandé hasta Catedral, hasta Plaza de Armas y Moneda hasta la Plazuela del Palacio. 18 de septiembre.
4. Funciones de biógrafos con películas dedicadas a los padres de la patria. 18 de septiembre.
5. Cantos patrióticos por algunas escuelas públicas frente a las estatuas de los próceres de nuestra Independencia. 19 de septiembre.

Junto a la reafirmación de un origen genealógico de la élite, sobre el supuesto de los hechos militares y sus personajes, el carácter militar de los festejos puso de manifiesto el discurso patriarcal sobre la difusión de los valores masculinos en torno al valor y el uso de la fuerza. En paralelo al militarismo, el discurso sobre el progreso sostenido pondrá a la nación en un constante desarrollo de iniciativas tendientes a fortalecer el proyecto político moderno, ya sea en el mejoramiento urbano, la acumulación de riquezas a través de la explotación de los recursos naturales y la estabilización económica. Los triunfos bélicos y el progreso son,

entonces, un logro conquistado en pro de la definición de un proyecto político centralizado.

Como parte de ese interés, la organización de los festejos recayó en la Comisión Centenario de la Independencia, que se constituyó en 1894. Entre los trabajos preparativos para los festejos oficiales, se encuentran:

1. Los planos para la construcción del Edificio de los Tribunales de Justicia, que se exhiben públicamente en el Salón Filarmónico en 1900. El concurso fue adjudicado al arquitecto francés Emilio Doyere, iniciándose la construcción en 1905 y terminada completamente en 1932.
2. El inicio del servicio de tranvías eléctricos en 1900, hito de los avances de la modernidad de los servicios de transporte público.
3. El mismo año, se inician los trabajos del Parque Forestal cuyos planos fueron ejecutados por el ingeniero Valentín Martínez y ejecutados por Georges Dubois, paisajista francés.
4. La asignación de la propuesta de construcción del alcantarillado de Santiago a la firma francesa Batignolle-Fould en 1904.
5. Se inicia la construcción de la Estación del Mercado, proyecto de Emilio Jecquier inaugurado en 1912.
6. El mismo año se inicia la construcción del Palacio de Bellas Artes, proyecto de Emilio Jecquier inaugurado en 1910.²⁹

De este modo, las obras públicas iniciadas a raíz del Centenario están destinadas a modernizar y mejorar la calidad de vida de los habitantes de la ciudad. Entre ellas, los servicios de urbanización, regularización y ampliación de las

²⁹ MARTÍNEZ, "Santiago en 1910", p. 80.

redes de agua potable, la red de alcantarillado y la electricidad. “Los parques y la Alameda hacen que la capital de Chile sea por las tardes tan hermosa como Rotten Row en Londres o Central Park en Nueva York”, describe un viajero estadounidense en los albores de las celebraciones,³⁰ cuando la iluminación de la Alameda llamó la atención de todos los sectores sociales de la capital.

¡Cuán rápidamente se ha hecho esta gran ciudad! [...] Dispone de todos los adelantos modernos. Las maravillas de la ciencia la hacen ser como una ciudad de Norte América, y las del arte le conservan su hermosa característica de ciudad latina.³¹

La fe en el progreso y la ciencia que se circunscribe a ciertos sectores de la población se ve, sin embargo, opacada por el sistema económico y la constante inflación que asoló la década en cuestión. Las fuertes diferencias sociales, las huelgas de obreros y salitreros, la efervescencia popular manifestada a través de grupos anárquicos y socialistas, así como la “cuestión social” esgrimida por el arzobispado de Santiago fueron acalladas en la voz pública, bajo el mismo discurso que conmina la aristocracia frente al hito fundacional de la independencia, es decir, su propia vanagloria y el reconocimiento de la chilenidad a través de la construcción de monumentos que instrumentalizan al pueblo en favor de los intereses de la élite.

El cuadro de nuestra situación presente es risueño y sólo nos falta para entrar con planta segura en el segundo siglo de vida libre que

³⁰ SUBERCASEAUX, *Historia de las ideas y la cultura en Chile*, p. 38.

³¹ VICUÑA SUBERCASEAUX, “Crónicas del Centenario”.

fortifiquemos cada día más en nuestros ánimos la fe en el destino de Chile y la confianza en la fuerza moral y física de la raza.³²

La cohesión social de la estructura política mantenida por la élite chilena es sostenida por idearios sobre la raza que, como veremos, se reafirman en la figura del indígena y el roto. Pero la pertenencia social de la élite en los festejos y el orgullo de clase queda de manifiesto en la distribución de la fiesta desarrollada en el espacio público. Desde esta perspectiva, acoge la celebración y se constituye en un espacio de memoria, de dimensión pública y colectiva, estableciendo el potencial simbólico de la élite.

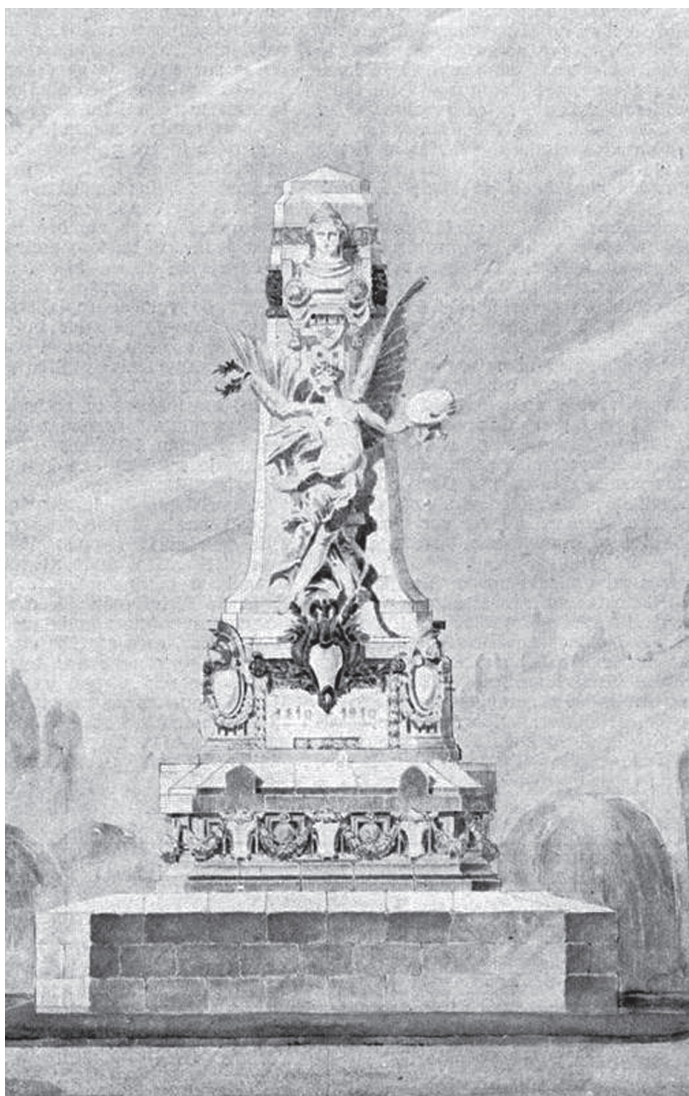
Juan Rafael Allende lo señala de un modo contundente en 1896, cuando alude a que las fiestas patrias,

[...] han perdido su carácter popular. Todas ellas llevan ahora un sello aristocrático, que las sustrae por completo de la legítima participación del Pueblo, el heroe anónimo de Chacabuco, Cancha Rayada, Rancagua y Maipú. Ya en la Alameda no tienen lugar aquellos típicos y alegres bailes populares, en los cuales mineros con sus parejas lucían sus habilidades coreográficas en la paloma, el cuando, el maicito i la enloquecedora zamacueca, bailados a son de arpa i vihuela con el inevitable tamboreo en la mesita con latas. Hoy la Alameda la invade la aristocracia y se destierra de ellos al Pueblo.³³

Consecuentemente, las actividades de celebración del Centenario también estuvieron centralizadas en lugares célebres de Santiago, principalmente frecuentados por la élite de hace

³² *El Mercurio* (18 sep. 1910).

³³ Allende, "Las Fiestas Patrias", p. 303.



Monumento de la colonia francesa a Chile (1910), o Las bellas artes, en Revista Selecta (feb. 1910).

un siglo. Parque Forestal, Cerro Santa Lucía, Parque Cousiño y el Barrio Cívico aglomeran las celebraciones públicas, así como el embanderamiento de las principales avenidas y el acicalamiento de fachadas. El Teatro Municipal, en tanto, fue escenario de las funciones de gala para las delegaciones extranjeras y para los personajes ilustres de la vida política y social de la nación. Los torneos de esgrima en la Casa Consistorial de Santiago, las carreras de automóviles y ciclistas en el Parque Cousiño, las Revistas de Gimnasia, la demostración de cadetes y las carreras de caballos en el Club Hípico, los fuegos artificiales en el Parque Forestal y el *Garden Party* en el Cerro Santa Lucía remarcan la pertenencia del espacio dominado por la élite y sus códigos de referencia.

Las fiestas privadas también fueron eco de esta identidad social, como el caso del gran baile de fantasía en el Palacio Concha-Cazotte ofrecido por el matrimonio compuesto por Enrique Concha y Toro y Teresa Cazotte en honor a las delegaciones extranjeras.

Los fuegos artificiales y los desfiles de antorcha se repiten en diversos lugares de la ciudad para hacer partícipe al pueblo de las celebraciones, especialmente, a través de la inserción de los colegios públicos en los actos cívicos. El gesto de inclusión se realiza, también, mediante la utilización de la cultura de masas en funciones públicas localizadas en los espacios de tipo popular:

1. Funciones de biógrafo al aire libre por la Compañía Cinematográfica del Pacífico, en la Avenida de las Delicias frente a la Escuela de Artes y Oficios, Plaza Brasil y Avenida Recoleta esquina de Buenos Aires, con vistas de los padres de la patria. 15 de septiembre.

2. Funciones de biógrafo al aire libre en las avenidas Portales e Independencia frente a Echeverría y Plaza Diego Portales. 16 de septiembre.
3. Funciones de biógrafo al aire libre en las Avenida Norte del Mapocho, Avenida Matta, entre San Diego y Arturo Prat y Plaza Manuel Rodríguez. 17 de septiembre.
4. Grandes matinés en todos los teatros y circos de la capital. 18 de septiembre.
5. Funciones gratis en los teatros populares, circos y cinematógrafos. 18 de septiembre.
6. Funciones de biógrafos en Plaza Argentina, Plazuela de la Recoleta y Avenida Matta frente a Maestranza, con películas dedicadas a los padres de la patria. 18 de septiembre.
7. Funciones de biógrafo al aire libre en la Plaza Yungai y Avenida Blanco Encalada, esquina de Bascuñán y teatro Arturo Prat. 19 de septiembre.
8. Funciones de biógrafo al aire libre en los siguientes puntos: Plaza Colón, Plaza San Isidro y Avenida de las Delicias, al lado de San Martín. 20 de septiembre.

Esta territorialización del espacio público para las celebraciones intenta afirmar los valores cívicos en el pueblo a través de actos que permitan su instrucción y entretenimiento sin necesidad de vicios y desórdenes que causan, tradicionalmente, las fiestas populares. Los concursos de bicicleta por la Alameda, las fiestas de escuelas públicas y privadas, las funciones de circo, los cantos patrióticos, entre otros, operan en este sentido.

De igual manera, el interés de incorporar a la clase obrera queda de manifiesto en los concursos nacionales para obreros y estudiantes realizados en la Carpa Municipal de Mapocho y en la colocación de la primera piedra del gran

edificio obrero dedicado por la Municipalidad de Santiago a las sociedades de la capital en la ribera del Mapocho, y que se destinaría a centro de estudios y biblioteca.

Pero el pueblo festeja el Centenario más allá de las aspiraciones de la élite. Las llamadas fondas, características de las celebraciones patrias en nuestro país, se localizan en torno al Parque Cousiño, en los alrededores de la Quinta Normal y la Estación Central, en Avenida Matta y Macul, aun cuando no es posible determinar el carácter de estas fiestas.³⁴ Poco o nada se sabe respecto a la celebración en el mundo rural en torno al Centenario, incluso cuando se presuponen los juegos populares, los concursos y las fondas como principales protagonistas. Concepción, en su calidad de provincia, centra su programa en la sociedad penquista que aunque con falta de recursos destinados a los festejos, logra convocar a los habitantes de la ciudad especialmente alrededor de elementos de tipo didáctico-patrióticos y la activa participación de la comunidad escolar. Actividades de tipo económico, como la Exposición Agrícola en La Serena, caracterizaron los festejos en otras provincias del país, las que contaban con escaso presupuesto para la celebración.³⁵

La huella difusa de la celebración popular, desvinculada de su historia y aparentemente sin identidad, nuevamente pone de manifiesto el margen, el transitar anónimo del otro que sólo es rescatado mediante la simbolización de lo vernáculo. Las bases sociales de la celebración y su representación en el espacio público precisaron la representación de estereotipos

³⁴ MUÑOZ, "Los festejos del Centenario de la Independencia. Chile en 1910", p. 80.

³⁵ MUÑOZ, "Los festejos del Centenario de la Independencia. Chile en 1910", pp. 89-90.

de la identidad nacional que quedan reflejadas, también, en los monumentos emplazados a raíz del Centenario. La genealogía explícita de la construcción de nación que presupone la fiesta en cuestión potencia la instalación de monumentos en honor a los próceres de la patria, entre los que se encontraban los dedicados a Camilo Henríquez en la Plaza Brasil, al ministro Zenteno en la Alameda, frente a la calle Riquelme y Manuel Rodríguez en la Plaza de la Estación Mapocho.

Sin embargo, fueron la República, la Victoria, la Paz y la Independencia los principales repertorios iconográficos utilizados por los artistas en la elaboración de monumentos, columnas y esculturas públicas, en los que el pueblo asoma en planos escindidos y descontextualizados en función de sus papeles en el espacio social.

Género, raza y lugar en la estatuaria pública

Los sectores populares de las urbes y los enclaves salitreños, así como el sufragio femenino y la aparición pública de mujeres periodistas, escritoras y artistas a lo largo del siglo, promovieron cambios en la organización de las relaciones sociales, lo que correspondió a cambios en las representaciones del poder.³⁶ En este sentido, sujeto y objeto constituyen estrategias del discurso en el cual las imágenes femeninas e identidades masculinas definen el paisaje social de los monumentos públicos durante las primeras décadas del siglo xx.

La dominación del discurso patriarcal en torno a las nociones de gobernabilidad determina la confinación de lo

³⁶ Scott, "El género una categoría útil", citado en PÉROTIN-DUMON, *El género en la historia*, p. 8.

femenino al espacio privado y su acceso a la esfera pública a través de la metáfora de “lo nacional”. Así queda de manifiesto en el papel que ocuparon las mujeres de la aristocracia en el itinerario de las ceremonias del Centenario, donde participan en actividades de tipo benefactor, acompañando a las mujeres de las delegaciones oficiales internacionales, presidiendo las funciones de gala, entre otras actividades de carácter doméstico.

También queda expresado en la utilización de imaginarios colectivos, como la representación alegórica de la República. La imagen de una mujer para representar la máxima aspiración de la política moderna apareció en la sátira política chilena a mediados del siglo XIX y toma como referente los ideales de la revolución francesa. A partir de entonces, la República femenina ilustra al pueblo la ideología nacionalista esgrimida por el Estado en un intento de socializar el nuevo proyecto de nación. Junto a la República, son también reproducidas durante el Centenario la Libertad, la Paz o la Justicia en forma de mujer. Un ejemplo de lo anterior es la llamada Fuente Alemana (1912) de Gustav Heinrich Eberlein, donada por el gobierno germano, en la cual la República aparece representada como una mujer sentada al borde de una barca.

Esta simbología le confirió a la mujer el papel de “madre de la patria” en una apelación directa a su situación de género. “Los grandes pueblos son formados, en realidad, por las grandes mujeres, ó si se quiere mayor precisión de concepto, por las grandes madres”,³⁷ señala la editorial de la *Revista Selecta* en 1909. La alegoría femenina reafir-

³⁷ ORREGO LUCO, “Hechos y notas” (1909).

ma la instauración de papeles de las instituciones sostenedoras del Estado y del ideal femenino de nación que fue reproducido, constantemente, en el *Álbum de bellezas del centenario chileno*, que pretende remarcar el orgullo de clase y raza de la mujer chilena. El modelo iconográfico de las mujeres enmantadas y austeras, “inconciliables con las frivolidades elegantes de la vida”,³⁸ fue reproducido tanto en la fotografía como en la escultura. La obra *Emblema*, de la escultora francesa residente en Chile Laura Mounier de Saridakis, para la Exposición de 1910, retoma este concepto de una mujer enmantada sobre un cóndor batiendo sus alas, como símbolo de la institucionalidad de la nación y el papel que corresponde a la mujer en ella. Otro ejemplo queda de manifiesto en un proyecto de monumento a los pies del Cerro Santa Lucía, cuando

Uno de estos mandatarios locales le mandó hacer á un albañil una estatua de la República amaestrando un cóndor, y la puso en la cima de esa severa y hermosa “columna de los escritores”, de estilo puro, hecha para honrar la memoria de ilustres chilenos. La dicha estatua era de cimiento Portland y tan tosca como un ídolo indio. Fue un atentado que nadie pudo soportar (¿cómo sería?). Al poco la República y su cóndor bajaron vergonzantes. Fue la célebre historia de “la mona verde”.³⁹

La simbólica de la República y la Patria, sin embargo, invisibiliza al sujeto femenino, por cuanto transmite emblemas abstractos a su condición genérica y cuyo orden simbólico descansa en la “imposibilidad de que las mujeres practiquen

³⁸ ORREGO LUCO, “Hechos y notas” (1909).

³⁹ VICUÑA SUBERCASEAUX, “Crónicas del Centenario”, p. 157.

los conceptos que representan”.⁴⁰ Asimismo, instaera jerarquías sociales que delimitan el territorio y el paisaje social. Lucía Guerra establece, sobre este postulado, que “Adscribir significados a lo femenino es, en esencia, una modalidad de la territorialización, un acto de posesión a través del lenguaje realizado por un Sujeto masculino que intenta perpetuar la subyugación de Otro”.⁴¹

En el mismo sentido actuaron las figuras de hierro fundido Val D'Osne, que ocuparon los jardines y parques a fines del siglo XIX. Estas obras se convirtieron en el hito de la modernidad y la unificación del paisaje urbano e instalaron una iconografía que interpela al mundo natural de lo nativo y lo racial, a través de figuras como el *Indígena*, el *Encantador de serpientes*, la *Aurora* y *Bailarina*, entre otras. De este modo, los imaginarios de género y raza afirman la exclusión, reforzando las nociones de identidad y paisaje donde los sujetos sociales aparecen en relación con los conceptos que representan y en función de su acceso al espacio público. Así, el cuerpo femenino permanece velado a través de la alegoría o contenido en el espacio ornamental, cuyos alcances se ven potenciados por el desarrollo intelectual, laico y progresista, que mantuvo una actitud ambivalente frente a la mujer como consumidora y productora. En torno a lo anterior, los monumentos se constituyen en motor de resistencia del mundo masculino por el reconocimiento de las mujeres como sujetos de historia.

⁴⁰ Esta asociación se repite en todas las sociedades poscoloniales latinoamericanas y en algunas europeas, como la irlandesa. Al respecto, MACDOWELL, *Género, identidad y lugar*, pp. 290-293.

⁴¹ GUERRA, *La mujer fragmentada*, p. 14.

Por otra parte, el uso de la disciplina, la moral burguesa y las ideas incorporadas al cuerpo social⁴² como virtudes varoniles del Estado potencian, a principios del siglo xx, el creciente interés democrático hacia las clases más desposeídas y proyectan la difusión de “la Nación viril y fuerte, el pueblo nuevo y valeroso”, que describe Morla Lynch en 1910.⁴³ Pueblo, progreso y patria se transforman, ahora, en un ideario masculino que refuerza el concepto del hombre como género normativo de la sociedad y la representación de valores universales asociados a la “virilidad” masculina: valentía, energía, nobleza, protagonismo o poder, entre otros,⁴⁴ como queda de manifiesto en el monumento de *La colonia italiana a Chile* (Fundición Roberto Negri, 1910), donde se presenta al genio alado apoyado sobre un león.

En tanto, el relieve del frontis del Museo Nacional de Bellas Artes, ejecutado por Guillermo Córdova en 1910, presenta la figura masculina del genio liderando a las bellas artes y afirmando, con ello, la suposición tácita de la creación al mundo masculino. Esto es evidente cuando se pone en paralelo al proyecto presentado por el español Coll y Pi que abogaba por la imagen femenina de las bellas artes, pero cuyo repertorio iconográfico no satisfizo los ideales patriarcales sostenidos por la comisión encargada de seleccionar el proyecto para una de las máximas obras del Centenario: el Palacio de Bellas Artes. Esta dicotomía sobre lo masculino y lo femenino en torno a las nociones de gobernabilidad también queda expuesta en el monumento de *La colonia*

⁴² Al respecto, SUBERCASEAUX, “Raza y nación: el caso de Chile”, pp. 29-63.

⁴³ MORLA LYNCH, *El año del Centenario*.

⁴⁴ Al respecto, REYERO, *Apariencia e identidad masculina*.

francesa a Chile (1910), localizado frente al Palacio y a la entrada del nuevo Parque Forestal, hito de la aristocracia chilena. En él, Guillermo Córdova opta por representar a *Las bellas artes glorificando* en forma de una mujer alada, esta vez amparada por el gorro frigio de la Revolución. Es decir, retoma a la Marianne francesa para aludir al hito fundacional de la independencia, pero no del progreso del Estado moderno al que apela el universo masculino.

Uno de los espacios más representativos del patriarcado nacional republicano es la Alameda de Santiago, testigo privilegiado de la historia de nuestro país y museo vivo de nuestra nación. Fue con Vicuña Mackenna, a fines del siglo XIX, que se realizaron importantes obras públicas y se instaló, en toda su extensión, un número considerable de esculturas en honor a los próceres de la patria. Sin embargo, la construcción de sentido y significado de la Alameda no sólo está dada por sus bordes construidos, edificios o como vía estructural para el desplazamiento de los habitantes, sino como espacio de expresión social y representación en el espacio público de los cambios sociales ocurridos a lo largo de nuestra historia. Es desde esta avenida donde el pueblo se ha hecho presente para celebrar y manifestarse por acontecimientos que han afectado y marcado la vida y el destino del país.⁴⁵ El paisaje monumental otorgado a la Alameda por los héroes homéricos de la independencia se ve confrontado por la ocupación del espacio público en instancias de conmemoración y denuncia de los hechos políti-

⁴⁵ Muestra de ello es que hasta 1930 en la Alameda se celebraban fiestas religiosas, militares y tradicionales como procesiones, paradas militares, la navidad y el año nuevo. A ella se volcaba, también, la ciudadanía cuando Santiago recibía el regreso triunfal de las tropas.

cos. En este sentido, admite una antimonumentalización de la memoria, un gesto efímero en el paisaje urbano que presupone la construcción colectiva de los ciudadanos sobre el espacio público y su carga simbólica.⁴⁶

La Plaza Yungay es otro de los espacios que se han configurado como elemento conmemorativo y de expresiones efímeras de la identidad nacional. Esta situación se inicia cuando la inestabilidad en torno a los límites de la ciudad y los suburbios en el proceso de crecimiento urbano de Santiago, la migración campo/ciudad y la crisis del campesinado y el obrero salitrero, permitió el proceso migratorio del que surge el gañán o roto, figura identificada por primera vez entre las décadas de 1830 y 1840 tras la guerra de la confederación peruano-boliviana, y que al poco andar se transforma en el apelativo que identifica a la raza chilena. El monumento al *Roto chileno* de Virginio Arias (1888) fue rechazado por la comunidad intelectual y objeto de burlas de caricaturas y artículos de prensa, ya que conceptualiza el papel del gañán en un esfuerzo de la élite por conservar sus valores tradicionales frente a una nueva burguesía adinerada. Esta última, identificada como una feminización de la raza, potenciada por la migración de europeos latinos o mediterráneos que ponían en peligro a la raza patriarcal definida por Nicolás Palacios en 1904, es decir, la industrializada del roto. Lo anterior fue apoyado por el fuerte desarrollo productivo centrado en la minería y las reformas del Estado, que tienen influencia directa en los procesos de

⁴⁶ María José Melendo, "Memoria y espacio urbano: indagaciones sobre lo efímero y lo antimonumental en el arte público actual", 1^{er} Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica, GEAP, Buenos Aires, 2009 (inédito).

urbanización y en el surgimiento de clases emergentes del comercio, la banca, la industria y, sobre todo, la minería. Todas ellas participaron activamente en los procesos de invasión—sucesión implicados en la expansión—agregación del perímetro urbano hacia el poniente de la ciudad.

El emplazamiento del *Roto* en el barrio Yungay devela la función que cumple el territorio en la difusión de las ideas y el fortalecimiento de los discursos asociados al poder. Yungay fue, en su génesis, el preferido de la clase media y media alta santiaguina, y mientras el centro de la ciudad se afrancesaba con las obras de Claude François Brunet des Baines, el barrio Yungay se chilinizaba. Sin embargo, tal condición de élite se mantuvo hasta principios del siglo xx, cuando el barrio comienza a vivir un progresivo éxodo de sus habitantes más acomodados, quienes se trasladan a vivir a las nuevas urbanizaciones emplazadas al oriente de Santiago. Conjuntamente al despoblamiento de esta zona y al crecimiento demográfico exponencial, producto del acelerado desplazamiento de la población rural a la ciudad, llegan nuevos habitantes que le darán el sello especial que conserva hasta el día de hoy, ligado a una fisonomía marcada por la residencia de incipientes grupos medios vinculados al trabajo en el aparato público.

En Yungay emergen barrios obreros y populares, y los conventillos con sus hacinamientos y sobrepoblación se instalan en el paisaje urbano. Al mismo tiempo que estos grupos conforman un nuevo proceso de invasión-sucesión, industrias y comercios experimentan un fuerte desarrollo, destinados a satisfacer el consumo local. La modernización de los equipamientos urbanos, alumbrado público y tranvías eléctricos, escuelas, liceos, teatros y un cine va

configurando una vida de ciudad compleja y diferenciada, en un policlasismo multiplicador de las experiencias de la cotidianidad.

Yungay forma parte de los sectores donde se celebra, al menos hasta 1910, una de las fiestas más populares de la década, la llamada *chaya* o carnaval, fuertemente criticada por la burguesía debido a los desórdenes y desbordamientos que genera en el espacio público.⁴⁷

La figura del subalterno se encuentra en el “tipo humano que se adscribe a la masa popular y cuya fisonomía permanece en el anonimato”,⁴⁸ donde la ficción intelectual que se crea a partir de la incorporación de los sujetos que no son considerados por el aparato estatal, presupone la identificación de la alegoría del “padre ausente” que trajo consigo la conquista española. Así, la figura paterna fue reemplazada “por una figura masculina poderosa y violenta: la del caudillo, el militar, el guerrillero” que se trasladó, simbólicamente, al papel del Estado mesocrático sobre la masa del pueblo.⁴⁹ Así, a inicios del siglo xx, la figura del roto se transforma en el obrero ocioso, dado al alcohol y mujeriego que inmortalizara Joaquín Edwards Bello en la novela homónima de 1920.

Los monumentos efímeros, como el dispuesto en 1908 por la Comisión Centenario consistente en un Arco de Triunfo en alegoría a la raza chilena, esta vez coronada por una cuadriga araucana, apelan también a la configuración de un hito fundacional.

⁴⁷ Al respecto, SALINAS CAMPOS, “¡En tiempo de *chaya* nadie se enoja!”.

⁴⁸ BÁEZ, “Cuerpo dis(loca)do”.

⁴⁹ MONTECINO, *Madres y huachos*, p. 33.

Hay un interés nacional, interés de pueblo generoso, patriota y culto en que ese monumento sea una obra maestra del arte y un testimonio perpetuo de lo que esta generación es capaz de hacer para honrar a las anteriores y un punto de cita para el pueblo en los grandes días de la vida nacional.⁵⁰

Con ello, la imagen del araucano es restablecida en una suerte de contra discurso de la oligarquía en la función social del indígena y que se repite en el monumento a *Alonso de Ercilla* (Antonio Coll y Pi, 1910), donado por la colonia española residente en Chile. El motivo escogido fue la representación del genio creador con su obra, en este caso *La araucana*, encarnada por una mujer indígena como metáfora de su raza.

La figura del araucano también retoma los intereses intelectuales asociados a un nuevo criollismo e indigenismo que se expande, simultáneamente, por Latinoamérica y cuyo principal eje lo constituye la revolución mexicana. Sin embargo, los discursos frente a la figura del indígena plantean la suposición de su inexistencia en el presente y lo reafirman como tema del pasado en su enfrentamiento contra el conquistador. Por lo tanto, la ausencia total del indígena en el Centenario, como sujeto social, también se constituye territorialmente, ya que su presencia física se atribuye al espacio rural, el margen, la periferia del centro y, por tanto, deshabilitado de particularidades culturales. Así, aparece sólo como carga simbólica de la lucha y la bravura asumidas como características intrínsecas del ser chileno.

Esta dicotomía entre la representación intelectual y constructiva de la imagen del roto y el indígena versus la realidad

⁵⁰ *Revista Zig Zag* (26 jul. 1908).

social y cultural de estos grupos, se resume en la constitución de un imaginario social de lo que se establece como lo nacional en 1910. En el caso indígena, se trata de una apropiación de la clase media que se constituye a partir de las raíces vernáculas, el redescubrimiento de España y el desarrollo de Estados Unidos como modelo económico y donde la unificación de las diferencias se esgrime como punta de lanza de la complejidad de los entramados sociales latinoamericanos. Mientras que el roto se convierte en una instrumentalización de los imaginarios colectivos para apagar las desavenencias de los diferentes sectores sociales y políticos, sobre las cuales la prensa escrita hizo profundas referencias a través de artículos y caricaturas que ponen de manifiesto la disputa por el control de la producción simbólica del Centenario.⁵¹

REFERENCIAS

ÁLVAREZ DE ARAYA, Guadalupe

“Originalidad y vanguardia en la crítica en prensa de los años veinte”, en http://www.critica.cl/html/lupe_06.htm, publicado el 5 de junio de 2005.

BÁEZ, Rolando

“Cuerpo dis(loca)do”, tesis de licenciatura en artes con mención en teoría e historia del arte, Santiago, Universidad de Chile, 1997.

⁵¹ Al respecto, Gloria Cortés Aliaga, “‘Eso sí que es ofensivo!’ Las caricaturas del Centenario chileno y los monumentos a la imagen de España y la Independencia americana”, Convocatoria Internacional Construir Bicentenarios Latinoamericanos en la Era de la Globalización, con la investigación FADU-UBA, Argentina, Observatorio Latinoamericano New School, Nueva York, 2008 (inédito).

BOZO, Julio

“Fuera de Concurso”, en *Revista Zig Zag*, 214 (9 mar. 1909).

CONTRERAS, Francisco

Los modernos, París, Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, 1909.

CORTÉS ALIAGA, Gloria

“Modernismo en Chile: la pintura española en la Exposición Internacional de 1910”, en GUZMÁN, CORTÉS ALIAGA y MARTÍNEZ SILVA (comps.), 2003.

GUERRA, Lucía

La mujer fragmentada: historias de un signo, Santiago, Cuarto Propio, 1995.

GUZMÁN SCHIAPPACASSE, Fernando, Gloria CORTÉS ALIAGA y Juan Manuel MARTÍNEZ SILVA (comps.)

Iconografía, identidad nacional y cambio de siglo (XIX-XX), *Jornadas de historia del arte en Chile*, Santiago, RIL Editores, 2003.

HIDALGO, Rodrigo

“Vivienda social y espacio urbano en Santiago de Chile: Una mirada retrospectiva a la acción del Estado en las primeras décadas del siglo XX”, en *EURE* (Santiago), 2002, 28:83 [citado 7 de septiembre de 2009], pp. 83-106, en: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0250-71612002008300006&lng=es&nrm=iso>

LIRA, Pedro

“De la pintura contemporánea”, en *Revista Artes y Letras* (1884), pp. 222-228.

“La Exposición Internacional de Bellas Artes”, en *Revista Selecta*, 7, año II (oct. 1910), pp. 271-273.

MACDOWELL, Linda

Género, identidad y lugar: un estudio de las geografías feministas, Madrid, Cátedra Ediciones, 2000.

MAGALLANES MOURE, Manuel

“Reseña de la pintura en Chile”, en *Revista Zig Zag*, 291 (17 sep. 1910).

MARTÍNEZ LEMOINE, René

“Santiago en 1910, París en América. Notas a propósito del primer Centenario”, en *Urbano*, 15, año/vol. 10, Universidad del Bío-Bío, Concepción (mayo 2007), pp. 74-83.

MONTECINO, Sonia

Madres y huachos: alegorías del mestizaje chileno, Santiago, Cuarto Propio, CEDEM, 1991.

MORLA LYNCH, Carlos

El año del Centenario, Santiago, Minerva, 1921-1922.

MUÑOZ HERNÁNDEZ, Luis Patricio

“Los festejos del Centenario de la Independencia. Chile en 1910”, tesis de licenciatura en historia, Santiago, Facultad de Historia, Geografía y Ciencias Políticas, Instituto de Historia, Ponticia Universidad Católica de Chile, 1999.

ORREGO LUCO, Luis

“Hechos y notas”, en *Revista Selecta*, 7, año I (oct. 1909).

“Hechos y notas”, en *Revista Selecta*, 11, año I (feb. 1910).

“Hechos y notas”, en *Revista Selecta*, 7, año II (oct. 1910).

PÉROTIN-DUMON, Anne

El género en la historia, Santiago, disco compacto, 2001.

RECABARREN, Luis Emilio

“Ricos y pobres. La situación moral y social del proletariado y la burguesía”, conferencia dictada en Rengo, la noche del 3 de septiembre de 1910, con ocasión del primer centenario de la Independencia, en *El pensamiento de Luis Emilio Recabarren*, Santiago, Austral, 1971, t. 1, pp. 165-178.

REYERO, Carlos

Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al decadentismo, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 1999.

RICHON BRUNET, Ricardo

“El arte en Chile”, en *La Exposición Internacional de Bellas Artes*, catálogo oficial ilustrado, Santiago, Chile, Imprenta Barcelona, 1910.

SALINAS CAMPOS, Maximiliano

“¡En tiempo de chaya nadie se enoja!: La fiesta popular del carnaval en Santiago de Chile”, en *Mapocho*, Revista de Humanidades y Ciencias Sociales, 50 (segundo semestre 2001).

SUBERCASEAUX, Bernardo

Historia de las ideas y la cultura en Chile. El Centenario y las vanguardias, Santiago, Universitaria, 2004, t. III.

“Raza y nación: el caso de Chile”, en *A Contracorriente*, 5:1 (2007), pp. 29-63.

VALDÉS CANGE, Julio

Sinceridad. Chile íntimo en 1910, Santiago, Imprenta Universitaria, 1910.

VICUÑA SUBERCASEAUX, Benjamín

“Don Pedro Lira”, en *Revista Selecta*, 2, año I (mayo 1909).

“Crónicas del Centenario. La ciudad de Santiago, sus planos y transformaciones”, en *Revista Selecta*, 4, año II (jul. 1910).