

La copia feliz del Edén: un centenario, su museo y el cóndor^{*}

José de Nordenflycht Concha

Un centenario

Puro Chile, es tu cielo azulado,
Puras brisas te cruzan también,
Y tu campo de flores bordado
Es la copia feliz del Edén
(Lillo, 1847)

La última línea de la citada estrofa del Himno Nacional de la República de Chile, nos permite resumir alegóricamente tres momentos en la constitución de la cultura arquitectónica chilena que, a su vez, la inscribe dentro del contexto regional latinoamericano y, por lo tanto, la vincula con el debate de la arquitectura internacional, toda vez que esta última buscará despejar la transición del siglo XIX al XX con la mayor radicalidad posible.

De hecho, la historiografía reciente ha revalorado el período de cambio del siglo XIX al XX, que fue de una significativa producción edilicia en Chile. Todo aquello en detrimento de enfoques reduccionistas supuestamente “puristas”, ya que, en esencia, los fenómenos de transición a la modernidad en Latinoamérica y el complejo proceso de asimilación y readaptación de un lenguaje arquitectónico internacional se adecuan a las soluciones locales, con respuestas correspondientes a un referente que tienen un alto valor autónomo en sus soluciones funcionales y de emplazamiento (Lienmur, 2002).

La “copia” sería entonces una referencia que, lejos de ser metafórica, alude en un primer momento al proceso de instalación de la institucionalidad y la legitimación de los procesos de construcción y formalización de la producción arquitectónica, donde pasamos de un referente alegóricamente postcolonial, remitido a las agencias de socialización de consumo cultural europeas –particularmente francesas–, hasta

un referente neocolonial, que retorna como el reprimido identitario de rigor. Todo ello en un contexto que para Chile es de clara expansión y consolidación geopolítica a partir de la Guerra del Pacífico mediante (1879-1883).

La arquitectura de este período es la expresión de las condiciones estructurales del proyecto histórico del liberalismo republicano del Chile finisecular, que tiene su máxima expresión en el desarrollo económico de las ciudades de Santiago y Valparaíso, hoy los espacios urbanos más importantes del país.

Esta afirmación se fundamenta en el hecho de que los primeros arquitectos formados en Chile reciben la instrucción del arquitecto francés Claude François Brunet Debaines, quien llega al país contratado por el Gobierno sólo para realizar algunas obras y que resulta ser, por su propia iniciativa, el primer profesor de la clase de arquitectura que el Instituto Nacional comienza a dictar en el año 1850. Aquí será maestro del artesano Fermín Vivaceta, quien –junto con Manuel Aldunate– fue de los primeros arquitectos formados en Chile (Pereira, 1956).

“Feliz” será ese segundo momento que alude al proceso de instalación discursiva de un mito de origen que permitiera reconocer –desde la incipiente historiografía arquitectónica nacional– el referente fundacional de una idea de nación, aquella que necesita de una arquitectura entendida como “patrimonio”, en la que opere su remisión como activo simbólico del poder. Ello explica que sea un “neoclasicismo tardío” (Nicolini, 2000) el que finalmente desemboque en un eclecticismo, cuyo declive tardío sólo se verá a mediados del siglo XX, lo cual da cuenta de su diseminación en lo que la historiografía arquitectónica reciente ha denominado “arquitectura tradicionalista”.

* Las figuras que no tienen especificada la fuente son propiedad del autor.

18 de Setiembre de 1910



¡VIVA CHILE!
Primer Centenario
DE SU
INDEPENDENCIA

Programa Oficial
DE LAS
Fiestas Patrias
EN SANTIAGO

SUMARIO:

Programa de las fiestas.—Cancion Nacional chilena.—Cancion de Yungai.—Cancion Nacional Argentina i Brasileira.—Inspiraciones poéticas por chilenos i extranjeros.—Itinerario de trenes.—Avisos de Hoteles, Casas de pension, Restaurants, Cafées, Salones de Billares, Bares, Casas de Cena.—Teatros.—Quintas de Recreo.—Empresa de coches—Id. de Automóviles i otros sitios útiles



PRECIO: 20 CTV.

18 de Setiembre de 1810



Figura 1:
Portada Revista Zig-
Zag. N° 291.

Fuente:
Revista Zig-Zag (1910).

Finalmente, el tercer momento, el “del Edén”, se refiere analógicamente a un paraíso perdido que se intenta recuperar por medio de las políticas de invención patrimonial (Hobsbawm, 2002), con la traición que éstas suponen a los conceptos de autenticidad e integridad, en un escenario nacional que intenta institucionalizar parte importante de su identidad a través del poder simbólico del imaginario patrimonial.

Aquí nuevamente la figura de Vivaceta cumple un rol preeminente en tanto es uno de los primeros arquitectos que trabajan para el Estado en la construcción de sus tradiciones, donde suma a un programa edilicio basado fundamentalmente en su formación europeizante y de influencia clásica, obras de restauración en donde el criterio será de una libre intervención contemporánea (Riquelme, 1990). En aquellos años seminales se constata que la intervención sobre la preexistencia arquitectónica no pasaba de ser un encargo más en el oficio de ser arquitecto, donde las reparaciones, reconstrucciones o transformaciones no tenían un horizonte metodológico más complejo que su viabilidad constructiva.

Desde estos referentes nos instalaremos para dar cuenta de los procesos de asimilación, reproducción y copia que sitúan la producción arquitectónica como un insumo clave en la constitución de la legibilidad historiográfica de la formación de la República de Chile en tanto Estado nacional moderno.

Es en ese contexto donde la coyuntura de la conmemoración del Centenario de la Independencia nos deja una importante cantidad de vestigios monumentales que dan cuenta del punto más álgido de ese proceso, aquel donde el modelo postcolonial de facto informaba sobre cómo el academicismo europeo era el agente de modelización formal de la arquitectura producida en Chile.

La construcción del “Edén” necesitaba de una “copia feliz”.

Su museo

Santiago es la única ciudad americana del sur que cuenta con un verdadero Museo de Bellas Artes; museo que ya se está haciendo estrecho para contener las obras adquiridas y las producciones nacionales.

Pero la iluminada administración de don German Riesco se ocupa de proveer un museo nuevo y espacioso, donde puedan colocarse grandes galerías de cuadros extranjeros, capaz de recibir cada año una exposición internacional americana, como conviene a Santiago, la ciudad destinada a ser la Atenas de la América del Sur (Vicuña, 1905, p. 195).

Cuando a las 14:00 hrs. del día 17 de septiembre de 1910 se inauguró la Exposición Internacional del Museo Nacional de Bellas Artes, tal y como se consigna en el programa oficial de las celebraciones de las Fiestas de Independencia, no sólo se estaba cumpliendo el deseo de Benjamín Vicuña de ver congregada a una concurrida y representativa muestra del academicismo pictórico europeo, sino además –o principalmente– se estaba inaugurando uno de los edificios más emblemáticos del Centenario.

Luego de que “los hijos de la Academia” dieran cuenta de su participación en sendas convocatorias parisinas, con ocasión de esta exposición se reafirmó la participación del componente racial en los “cuerpos artísticos” chilenos, lo que llevó a preguntarse al crítico francés avecindado en Chile, Richon Brunet:

¿Y cómo no podría tener instintos artísticos una raza que desciende en su mayor parte de la España de Velásquez, de Murillo, de Goya, de Cervantes, de Calderón magnífico tronco sobre el cual, además vinieron a ingertarse (*sic*), y siguen ingertandose (*sic*), retoños de la cultura de todos los otros pueblos de Eu-

Figura página anterior:
*Portada del Programa
Oficial de las Fiestas
Patrias en Santiago, 18
de septiembre de 1910.*

Fuente:
Archivo Memoria de
Chile de la Dirección de
Bibliotecas Archivos y
Museos, DIBAM.

ropa, de la elegancia y el gusto francés, de la seriedad alemana, del clasicismo italiano, del refinamiento inglés? (Richon, 1910, p. 36).

Este verdadero darwinismo cultural no tiene nada de sorprendente si se considera que, de la cantidad de obras exhibidas en esta exposición –en su mayoría de países como Francia, Italia, Alemania o Inglaterra–, sólo un quince por ciento era de artistas chilenos, dando cuenta de la desconfianza en el incipiente arte nacional.

Esta estrategia tiene su correlato en la idea de que la metodología de la imitación fiel al original debería hacer de la copia una auténtica muestra de dominio del saber artístico original.

De ahí que la posibilidad de formar un museo de copias no fuera otra cosa que la presencia persistente del modelo de enseñanza académica, aquel que tiene en la filiación formal de origen europeo una de sus más claras funciones normativas.

A menos de un año de la conmemoración del Centenario, el 29 de agosto de 1911, la iniciativa ampliamente elaborada por Alberto Mackenna (Bonta, 1963) es materializada cuando en el hall del Museo de Bellas Artes se inaugura de manera solemne el “Museo de Copias”, compuesto por una decena de réplicas facsimilares en yeso de algunas de las más preclaras obras de la “estatuaría clásica”; todas debidamente fichadas en Europa a partir de la impostura del gusto oligárquico que decidió qué es lo que se debe conservar y, por lo tanto, también qué es lo que se debe olvidar.

El Museo debía ser una herramienta de la metodología didáctica de la escuela; de ahí la

necesidad de que ambos estuviesen conectados. El museo se constituiría en un espacio de circulación que aprovecharían los alumnos para abreviar directamente de las fuentes “originales” en su proceso de formación como artistas de la República.

Si esas eran las coordenadas curatoriales de la colección, habrá que comprender que su contenedor respondía a una lógica similar.

El edificio del Museo y Escuela Nacional de Bellas Artes fue construido por Emilio Jecquier, arquitecto francés avecindado en Chile, quien es el responsable de su concepción integral, tal como muestran los planos de su autoría.

Su proyecto arquitectónico estaría inserto en un plan mayor que consistía en la valoración urbana y recuperación ambiental de una franja norte de la ciudad de Santiago, colindante con el río Mapocho, la cual desde la época colonial había sido el límite urbano natural y, a la vez, social de la ciudad.

El Estado quería aprovechar la coyuntura de bonanza económica y el capital simbólico que

Figura 2:
Fotografía en escorzo del Museo Nacional de Bellas Artes. 1910.
Fuente:
Catálogo Oficial Ilustrado Exposición Internacional de Bellas Artes (1910, p. 3).

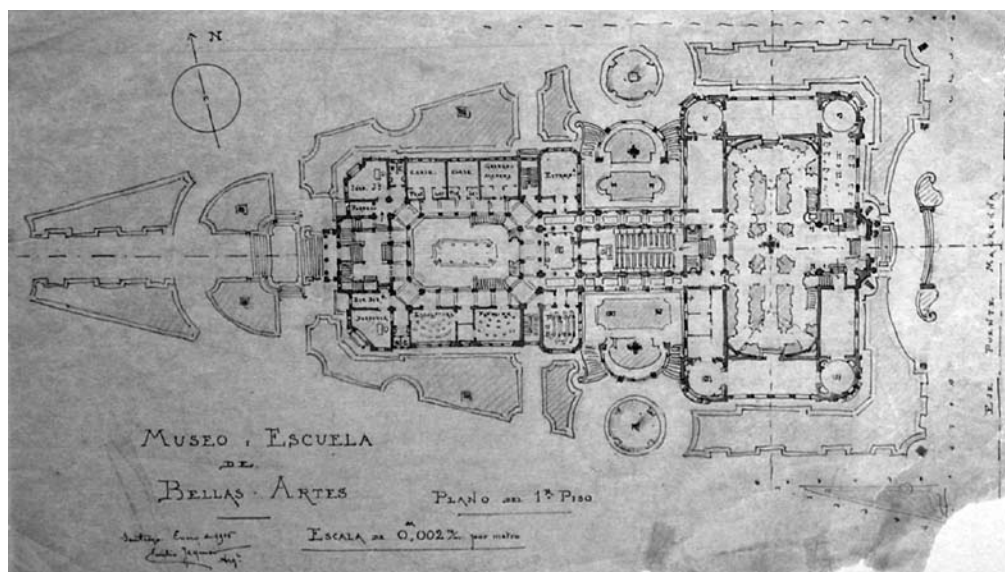


Figura 3:
Emilio Jecquier “Museo y Escuela de Bellas Artes”. Dibujo sobre papel (29,5 x 46,5 cm). 1905.
Fuente:
Colección de la Dirección Nacional de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas de Chile.

significaba el Centenario, para acometer una operación de “ornato y aseo” que entregara a la ciudad el denominado Parque Central, proyectado en el año 1901 por el paisajista francés Jorge Dubois, que tuviera en el edificio del Museo y Escuela de Bellas Artes una suerte de *jardin d’hiver* apropiado para las prácticas de socialización de la oligarquía local.

No nos debiera sorprender entonces que las fiestas de conmemoración del Centenario de la República comenzaran en su frontis.

Hoy nos resulta absolutamente sintomático de este reconocimiento, sostenido como escenografía del poder, el esfuerzo que ha hecho el Estado de Chile por restaurar este edificio en la perspectiva de la conmemoración del Bicentenario proyectada para el año 2010. Se trata de un trabajo que ha tenido como horizonte no sólo la necesidad de refuncionalizar nuevamente los espacios de exhibición –toda vez que la antigua Escuela es desde el año 1974 el local que alberga el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile–, sino también cautelar su sentido original de “casa del arte” asociada a la memoria política de la cual es parte (Sahady et al., 2005).

El cóndor centenario: la revancha de la copia es la crisis del original

(Valparaíso) Este importante centro comercial de la América del Sur, tan azotada siempre por la desgracia, ha recibido un golpe tan récio (sic), ha quedado en tal forma destruido que le serán necesarios muchos años e injentes (sic) esfuerzos económicos para poder reconstituirse y recuperar su pasada esplendidez de señora del Pacífico austral.

(Revista Zig-Zag, 1906)

Figura 4:
“Valparaíso, Avenida
Francia”. Postal
Nº 6518.
Fuente:
Mattenshon y Grimm,
c. 1910.



Valparaíso, Avenida Francia

No. 6518 Propiedad de los Editores Mattenshon & Grimm, Valparaíso.

El 16 de agosto de 1906 se desencadena en Valparaíso uno de los terremotos más destructivos que recuerde su historia, que tuvo como uno de sus efectos devastadores grandes incendios que se multiplicaban por los escombros de toda la ciudad, además de un conato de subversión local producto de las condiciones de inequidad y marginación social que agudizaron los efectos de la crisis telúrica.

En este puerto que fue de la membrana permeable a la modernidad más cosmopolita, primero en todo durante el siglo XIX, se fueron evidenciando –por primera vez también– las miserias confrontadas con la opulencia en un territorio acotado por la estrechez del plan y la verticalidad desafiante de sus cerros.

Con la cercanía temporal del Centenario, los efectos urbanos de este nuevo episodio en la constante telúrica de la historia porteña no se dejaron esperar. De hecho, rápidamente la tragedia se convirtió en una de las más importantes oportunidades históricas de la ciudad para que las operaciones privadas de especulación inmobiliaria –sustentadas por el apoyo incondicional del fisco, que tenía un plan de obras públicas de ornato y aseo– logran la redituable hazaña de reconstruir Valparaíso.

Lejos del pesimismo y el desconsuelo de la crónica periodística, ahí están todas las obras posteriores generadas en torno a 1910.

En este caso la construcción de identidad nunca estuvo más lejos de ser un objetivo de esas grandes operaciones especulativas, esto es, palacios *art nouveau*, castillos neorrománicos, fantasías mudéjares, palacios neogóticos venecianos y un largo etcétera, de las cuales todavía sobreviven algunas para testimoniario. Aquellas eran obras que no estaban construidas para las colonias extranjeras sino para la oligarquía chilena, que, por cierto, había logrado mestizarse con las primeras como estrategia de legitimación social.

Son precisamente las improntas generadas a partir de este suceso, las que construyeron una gran cantidad de obras que podemos entender hoy como testigos de la compleja transición del siglo XIX al XX en la cultura urbana local.

Baste la propuesta de un itinerario, su deriva y un tropiezo.

En la intersección de la Avenida Pedro Montt y la Avenida Francia de Valparaíso –donde esta última se proyecta hacia los cerros de la ciudad portuaria– se recorta desde 1910 la figura de una

gran ave rapaz con las alas extendidas, posada sobre una columna de fuste estriado y rematada en un capitel de orden compuesto.

Curiosa convergencia que, por cierto, va más allá de una simple intersección y su imagen urbana.

Como todos sabemos, Francia es el nombre de un país que sirve de referente a los modelos de socialización cultural más importantes del largo siglo XIX. De hecho este monumento se conoce popularmente como la “Columna de los Franceses”.

Si nos acercamos al monumento leeremos dos inscripciones: de la primera se deduce que este “monumento” ha sido un regalo de la colonia francesa residente con ocasión de las celebraciones del Centenario de la República; de la segunda podemos inferir que el monumento en cuestión ha sido escogido en un catálogo e importado al país luego de su adquisición a la empresa francesa Val Dosne.

Si miramos hacia arriba, el ave rapaz se nos despliega en toda su inequívoca identidad: un cóndor.

Sabemos que el rapaz carroñero andino era avatar del Sol en toda la simbología prehispánica de la región, pero qué hacía posado aquí, si este era un monumento *prêt à porter* de la “civilización”, donde fácilmente se introduce el equívoco de asociar la figura del remate a la simbología del águila. Esta cuestión nos adentra en el complejo problema de la mutabilidad de los signos en símbolos, con base en las condiciones de producción y circulación de obras en el campo artístico finisecular –lo que discutimos fraternalmente en su día con nuestro colega Rodrigo Gutiérrez (Gutiérrez, 2004, p. 258)–.

Por el otro lado, la calle Pedro Montt corresponde al nombre del presidente que gobierna Chile desde 1906 hasta 1910, momento en el cual una fulminante enfermedad le impide terminar el período de su mandato, muriendo en una lejana Alemania –lugar escogido para su recuperación de la enfermedad que le aquejaba–.

Todo ello justo casi a un mes de que le correspondiera presidir los festejos del Centenario de la República.

El presidente Montt es recordado por ese sino trágico, sobre todo si pensamos que a él le cupo la recta final de los preparativos de esta esperada celebración; proceso en el cual no dejó ningún detalle al azar, como lo demuestra el

hecho de que el Himno Nacional, finalmente otro monumento, pasó a ser oficializado por decreto presidencial el 12 de agosto de 1909.

Curioso.

Un mes antes de su muerte, también muere Eusebio Lillo, el autor de la letra del himno que desde 1847 insiste en que Chile es “la copia feliz del Edén”.

Referencias

- AA.VV. (1910). *Catálogo Oficial Ilustrado Exposición Internacional de Bellas Artes*. Santiago de Chile: Imprenta Barcelona.
- Bonta, M. A. (1963). “Medio siglo de vida artística chilena”. En: *Atenea*, 402 (octubre-diciembre).
- Gutiérrez, R. (2004). *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Hobsbawm, E. y Ranger, T. (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Liemur, J. F. (2002). *Escritos de arquitectura del siglo XX en América Latina*. Madrid: Tanaís Ediciones.
- Lillo, E. (1847). *Himno Nacional de la República de Chile*.
- Nicolini, A. (2000–2001). “Neoclásico tardío en Hispanoamérica”. En: *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzi”*, 35–36. Buenos Aires.
- Pereira Salas, E. (1956). *La arquitectura chilena en el siglo XIX*. Santiago: Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile.
- Revista Zig-Zag*, 86 (1906, 7 de octubre).
- Revista Zig-Zag*, 291 (1910, 17 de septiembre).
- Richon, R. (1910). “El arte en Chile”. En: AA.VV. *Catálogo Oficial Ilustrado. Exposición Internacional de Bellas Artes*. Santiago de Chile: Imprenta Barcelona.
- Riquelme, F. (1990). “Fermín Vivaceta, el arquitecto y su obra”. En: *Revista de Arquitectura*, 1 (septiembre).
- Sahady, A. et al. (2005). *Del Centenario al Bicentenario. La restauración del Museo de Arte Contemporáneo de Santiago*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Vicuña Subercaseaux, B. (1905). “Los artistas chilenos en París en el salón de 1903”. En: *La Ciudad de las Ciudades (Correspondencias de París)*. Santiago de Chile: Sociedad Imprenta y Litografía Universo.

La copia feliz del Edén: un centenario, su museo y el cóndor

(págs. 210-215)



José de Nordenflycht Concha. Licenciado y Magíster en Historia por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (Chile). Profesor Asociado del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Playa Ancha (Valparaíso, Chile). Su trabajo profesional ha estado centrado en las relaciones entre la historiografía artística y la puesta en valor del patrimonio urbano, participando activamente en proyectos de investigación e intervención, así como en proyectos curatoriales y de documentación. Ha publicado sus resultados en revistas, catálogos y libros, entre los que destacan *Monumentos y sitios de Chile* (Santiago de Chile, 1999) y *Patrimonio local. Ensayos sobre arte, arquitectura y lugar* (Valparaíso, 2004). Actualmente desarrolla su tesis doctoral en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, cuyo tema es la historiografía arquitectónica en el territorio suramericano durante el período virreinal. Recientemente ha sido elegido Presidente del Comité Chileno del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS).

Recepción

17 de julio de 2006

Evaluación

10 de agosto de 2006

Aceptación

23 de octubre de 2006

Correspondencia

jdenorden@gmail.com

Resumen

El texto propone una reflexión sobre el estatuto de la producción arquitectónica en un momento decisivo para la constitución de la cultura arquitectónica latinoamericana, el que tiene en la conmemoración del Centenario de la Independencia un punto de fuga para la legitimación del imaginario simbólico del Estado nacional moderno.

Para el caso de Chile, esto lo podemos analizar a través de dos casos concretos en donde el canon académico edilicio y monumental es construido desde la lógica postcolonial, poniendo en crisis el concepto de autenticidad, toda vez que ésta se construye desde la copia.

Palabras clave

Guerra de independencia 1810-1824, arquitectura chilena, historiografía, Museo Nacional de Bellas Artes (Chile).

The happy copy of paradise: a centennial, its museum and the condor

Abstract

The text propose a reflection of the architectural production status in a decisive moment for the constitution of the latin-american architectural culture, that has in the independence centenary commemoration a origin point to legitimate the symbolic imaginary of the national modern state.

For the case of Chile this we can refer at two cases where the academic canon for building and monuments were build since the postcolonial logic, that put in crisis the authenticity concept, always that this are build since the copy.

Key words

War of Independence 1810-1824, chilean architecture, historiography, Museo Nacional de Bellas Artes (Chile).