

UNIVERSIDAD CENTRAL DE CHILE.
FACULTAD DE ARQUITECTURA, URBANISMO Y PAISAJE.
CENTRO DE ESTUDIOS ARQUITECTÓNICOS URBANÍSTICOS Y DEL PAISAJE



Castillo. F. Simón

**Bronce, imagen y palabra:
En torno al monumento a Montt y Varas
(Santiago de Chile, c. 1897-1907)**

Revista Electrónica DU&P. Diseño Urbano y Paisaje Volumen II N°6.
Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanísticos y del Paisaje
Universidad Central de Chile.
Santiago, Chile. 2005

Bronce, imagen y palabra: En torno al monumento a Montt y Varas (Santiago de Chile, c. 1897-1907)

SIMÓN CASTILLO FERNÁNDEZ

RESUMEN

El artículo se introduce en las representaciones y prácticas que integran la historia cultural urbana utilizando dos materiales: una caricatura acompañada de una lira y un breve artículo. Así, la escultura es un medio de acercarse al Santiago de Chile de principios del siglo XX, por medio de un periódico satírico popular y de un texto proveniente de un personaje de la oligarquía. Estos ofrecen lecturas opuestas sobre un monumento instalado en homenaje a dos hombres públicos de la oligarquía de antaño. Son vestigios (imagen y palabra), que asociados a conceptos como memoria, práctica y representación otorgan un marco a través del cual comprender e historiar la cultura urbana. De esta forma, el monumento puede ser leído a través de las miradas antagónicas que, en su momento, disputaron discursivamente la construcción del espacio público en Santiago.

ABSTRACT

This paper deals with practices and representations in urban cultural history using two different materials: a caricature with a 'lira' and a short article. The sculpture became a way to approach the Santiago of early XX Century. Using a popular-satiric newspaper and a report written by a member of chilean oligarchy. They both offer opposite lectures about a monument built to celebrate two public figures of the ancient aristocracy. Image and word are vestiges that associated with concepts as memory, practice and representation offer a framework to understand and produce historical research in urban cultural history. Thus, monuments can be read through antagonistic views representing a discursive dispute in the construction of public space in Santiago.

TEMARIO

Introducción

1. Sobre la memoria y el proceso cultural
2. Prácticas y representaciones en la historia cultural urbana
3. Los materiales y el campo de estudio
4. Conclusiones
5. Fuentes y Bibliografía

INTRODUCCIÓN

El objeto de estudio de esta investigación es el monumento, y para abordarlo utilizaré las nociones de práctica y representación, que, como intentaré mostrar, permiten situar a dicha forma urbana simultáneamente como un relieve y resultado de ciertas mentalidades¹. Por cierto, la problematización y conceptualización del monumento trae consigo una serie de preguntas fundamentales, vinculadas al origen y recepción de aquel: ¿Qué es, considerándolo más que una piedra o un metal modelado y ubicado en la ciudad? ¿Quiénes instalan la visión de cómo debe hacerse y dónde debe situarse? ¿Qué puede hacer o provocar un monumento para las personas y por qué? ¿Quiénes los ven? ¿Cómo entran los monumentos en la intención de perdurar prácticas? ¿Cuáles son esas prácticas? ¿Cuál es la relación del monumento con la memoria? Tomando el caso de un monumento en particular, las respuestas que se vayan dando entregarán pistas que en ningún caso apuntan a una 'historia total' sobre el tema. La intención más bien es mostrar, de forma exploratoria, materiales que ayuden a comprender las visiones sobre el Santiago del 1900.

1. SOBRE LA MEMORIA Y EL PROCESO CULTURAL

Para comenzar, estimo necesario incluir al monumento dentro de un fenómeno cultural que posibilita su instalación como marca o inscripción en la ciudad. Se le coloca en el espacio público para recordar y para apelar a la memoria de los sujetos, los que no necesariamente comparten esa memoria. Por lo tanto es, como postula María Angélica Illanes, más que un fenómeno cultural, una "batalla cultural": la memoria tiene principios de selección, o mejor, de inclusión/exclusión². De hecho, el creador de la noción de memoria colectiva, Maurice Halbwachs, subrayó que ésta no recorre una trayectoria unívoca, sino que a partir de las propias diferencias de los individuos es capaz de forjar un "mural de semejanzas"³. Pero la vinculación entre historia, monumento y memoria puede contener dificultades derivadas de las discusiones conceptuales o metodológicas en torno al uso de la memoria. Al respecto, es sugerente el pensamiento de Jocelyn-Holt, para quien "La historia que hacemos los historiadores, bien puede, incluso paradójicamente que debilite la memoria. La historia no sería otra cosa que una memoria mediatizada, contaminada, que degenera la facultad memorística [...] Permite recuperar el pasado, pero atrofia la capacidad de sentirlo propio. Los historiadores al plantearse como custodios de la memoria, expropian el recuerdo colectivo"⁴. Abordar la historia y la memoria para problematización del monumento significa entonces trabajar, más que con 'realidades' o 'verdades', con vestigios y huellas de un proceso social que se materializó en el espacio.

Considerando estas precauciones, vuelvo al tema de la memoria como fenómeno cultural. Según Roger Chartier, la cultura serían los modos de apropiación de la realidad, donde se efectúan interpretaciones y usos ligados a determinaciones e inmersos en prácticas. De esta manera, lo real sólo puede ser apropiado por medio de las representaciones, lo que conlleva que pasemos de una interpretación centrada en las luchas de clases a una que

¹ Este artículo tiene su origen en un trabajo presentado al curso de Teoría de la Historia del Magíster en Historia de la Universidad de Chile, dictado por la profesora Alejandra Araya. Agradezco a ella sus críticas y sugerencias.

² María Angélica Illanes, *La batalla de la memoria*, Planeta/Ariel, Santiago, 2002, p. 15.

³ Maurice Halbwachs, "Fragmentos de la memoria colectiva", en *Athenea Digital*, 2, disponible en <http://blues.uab.es/athenea/num2/Halbwachs.pdf>

⁴ Alfredo Jocelyn-Holt, "Los laberintos de la memoria: las estratégicas históricas", en Sonia Sáenz y Rodrigo Alvaray (eds.), *La mala fama de la democracia*, Santiago, Lom, 2000, p. 66.

enfatisa las luchas por las representaciones⁵. Como se observa, esto significa replantearse la noción misma de “realidad”, sobre todo por la necesidad de delimitarla más allá de las estructuras; por entenderla como producto de arquetipos mentales, esto es, de imágenes asociadas desde nacer y que conforman nuestra mentalidad a través de la fusión entre lo consciente y lo inconsciente. En suma, prácticas y representaciones serían entonces fundamentales para comprender cómo apropiamos la realidad y el rol que le cabe a la memoria –y a los monumentos- en ello.

2. PRÁCTICAS Y REPRESENTACIONES EN LA HISTORIA CULTURAL URBANA

Pero ¿qué son exactamente las prácticas y las representaciones? El concepto “práctica” – al que también llamaré hábito conductual- es una bisagra fundamental entre estructura y conducta de las personas, agregando un nuevo componente a la dialéctica materialismo/idealismo. Apareció con la nueva historia cultural, oponiéndose a las definiciones de las primeras generaciones de los *Annales* e intentando reemplazar la noción de “hecho”. En tanto, la representación apunta hacia la misma dirección del hábito conductual, es decir, hacia la construcción del sentido. Una construcción que coadyuvada por este concepto se aleja de determinismos de clase o reduccionismos esencialistas y está más bien vinculada a las ya mencionadas apropiaciones. Siguiendo al mismo Chartier, se trata de una vuelta a una filosofía del actor social más centrada en las causas individuales y que rechaza el peso que se le ha otorgado a las decisiones colectivas. Postulado que, desde luego, refuta la tradicional oposición entre lo real y lo representado, y busca más bien –así como lo hizo la sociología de Durkheim y Marcel Mauss a inicios del siglo pasado- indagar en lo simbólico y en las mediaciones. Es decir, al hablar de una “relación de representación” estamos aludiendo a un nexo entre una “imagen presente y un objeto ausente”⁶.

No está de más puntualizar que en el modo de apropiación de esa imagen, al igual que en el caso de los “arquetipos mentales”, o de cómo prefiera llamarse a la esfera que se ubica entre la estructura y la conducta individual, la imagen visual es un material importante para la comprensión histórica. A propósito de ello, Peter Burke ha destacado el término “mirada” empleado por el psicoanalista francés Jacques Lacan, designando lo que antes se llamaba “punto de vista”. La “mirada” expresa una condición mental de la que el receptor o espectador puede ser inconsciente, en especial cuando se proyectan odios, temores o deseos sobre el otro. De esta forma, entraríamos en el psicoanálisis como medio para el análisis de las representaciones⁷.

Citando una vez más a Chartier, es necesario ligar las prácticas y las representaciones con los vestigios con los que contamos los historiadores, ya que estos pueden hallarse en

⁵ Roger Chartier, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Gedisa, Barcelona, 1996, capítulo 2.

⁶ Chartier, op. Cit., capítulo 2. La cita en p. 58. Aunque se distancia del objetivo de este trabajo, es sugerente constatar que la construcción del sentido ha sido abordada desde otras perspectivas, como la identidad. Recientemente han impactado en la discusión sobre el tema los trabajos del sociólogo Manuel Castells, en especial *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*, v. 2, “El poder de la identidad”, en donde expresa que la identidad es la “fuente de sentido y experiencia para la gente”, o, más específicamente, “un proceso de construcción del sentido atendiendo a un atributo cultural, o un conjunto relacionado de atributos culturales, al que se da prioridad sobre el resto de fuentes de sentido”. (Alianza, Madrid, 1998). Con todo, es claro que el estudio de la formación del sentido presenta una amplia gama de acercamientos, conectados con el proceso de globalización actualmente en marcha.

⁷ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2001, pp. 156-158.

el hecho y el indicio. Ambos serían manifestaciones de hábitos conductuales, por lo que es primordial construir hipótesis entre las series de representaciones y las prácticas. Al respecto, el “tratamiento de los discursos” merece una óptica particular: cómo surgen, hacia quienes son dirigidos, quiénes los reciben y moldean y en qué condiciones⁸.

En este artículo, incluiré ambas categorías en la llamada historia cultural urbana. Indudablemente, como toda categoría, no es estrictamente nueva: ya José Luis Romero, en *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* (1976), abordó el impacto cultural en la constitución y derrotero de las ciudades latinoamericanas, saliendo de un esquema centrado en las relaciones económicas. En la actualidad, lo que ciertamente es rupturista en la historia cultural urbana es su invitación a abrir un nuevo campo disciplinario dentro de la historiografía sobre las ciudades. Por una parte, se ha sostenido tal categorización en orden a la necesidad de un enfoque más cercano a lo ‘microhistórico’ y alejado de grandes narrativas. En el ámbito metodológico, esto implica la utilización de los vestigios dejados por la literatura, las crónicas de viajeros, la música, la pintura y las artes escénicas, entre otras áreas⁹.

Este vínculo entre lo cultural y lo espacial no debería extrañar. Volviendo a Halbwachs, el historiador Peter Burke ha destacado cómo el lazo entre memoria y lugar fue uno de los aportes más relevantes del sociólogo francés: “Halbwachs explicitó algo que había estado implícito en el arte del recuerdo clásico y renacentista: el valor de ‘ubicar’ las imágenes que se desea recordar, como palacios o teatros del recuerdo”¹⁰. En el plano específico de las “marcas territoriales”, otras autoras han enfatizado en cómo la forma contribuye a construir la memoria, el sentido y la realidad, señalando que “La re-presentación supone la existencia de un algo anterior y externo (la ‘presentación inicial’)”. Esto es postular que las representaciones serán tantas como los sentidos que les den las personas, pero, recalcan Zelin y Langland, el objetivo no está allí, sino en los procesos a través de los cuales la gente le da, quita o modifica el sentido a los monumentos o marcas¹¹. En otras palabras, cuando pensamos en esos objetos nos hallamos frente a una miríada de memorias individuales y grupales, y es la historiografía la encargada de remitirlas a los procesos factibles de comprender, gracias a los materiales con los que contamos. Aun así, para ello es imprescindible considerar que la memoria se sumerge en la edificación del sentido no sólo por la razón, sino precisamente por aspectos que se vinculan con las emociones y los sentidos (olfato, vista, etc.)¹².

Con todo, no todas las representaciones ni prácticas tienen la misma cabida al momento de instalar una forma en el espacio urbano. Hay discursos dominantes que imponen su visión, aunque ésta pueda variar en el tiempo. No está de más recalcar que las estatuas y esculturas históricamente han buscado instalar una memoria única, basada en glorias nacionales y militares tendientes al levantamiento de una ‘historia oficial’. Sin embargo, fue con la modernidad que el monumento dejó de tener el fin único de remitir a una identidad compartida y pasó a tener también una intencionalidad estética y de

⁸ Chartier, op. Cit., p. 79.

⁹ Arturo Almandoz, “Notas sobre historia cultural urbana. Una perspectiva latinoamericana”, en *Perspectivas Urbanas* N°, disponible en www.etsav.upc.es/urbpersp

¹⁰ Peter Burke “La historia como memoria colectiva”, en P. Burke, *Formas de historia cultural*, Alianza, 2000, p. 71.

¹¹ Elizabeth Zelin y Victoria Langland, “Introducción: las marcas territoriales como nexo entre pasado y presente”, en Elizabeth Zelin y Victoria Langland (comps.), *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, Siglo Veintiuno, Madrid, 2003, pp. 2 y 3.

¹² Mario Garcés y Sebastián Leiva, *El golpe en La Legua. Los caminos de la historia y la memoria*, Lom, Santiago, 2005, pp. 15-16.

conocimiento, es decir, un objetivo más artístico que conmemorativo¹³. En consecuencia, es necesario analizar tanto la visión de los “emprendedores de memoria” –aquellos que desean rendir homenaje a gente del ayer y simultáneamente transmitir mensaje a las nuevas generaciones- como la de quienes fracasaron en su “batalla por la memoria”. Esto, en el plano de la estética del artefacto urbano y en el de la representación misma que se anhela instalar, como también en las prácticas que se pretenden dejar como “marca”. Y, por supuesto, desde aquellos discursos que no comparten dichos hábitos conductuales y fuentes de sentido. En síntesis: desde el “lugar de enunciación” de los sujetos¹⁴.

3. LOS MATERIALES Y EL CAMPO DE ESTUDIO

Pues bien, este artículo pretende analizar un monumento en particular, el levantado a Manuel Montt y Antonio Varas, presidente de la república y ministro del interior entre 1851 y 1861, respectivamente. Fue emplazado en calle Compañía, frente al Congreso Nacional, cuando todavía no se levantaba el Palacio de los Tribunales de Santiago; y su construcción correspondió al escultor italiano Ernesto Biondi, siendo inaugurado en 1904. Intentaré responder las preguntas arriba formuladas o más bien abrir recorridos de trabajo a través de dos huellas de la memoria: una caricatura del periódico satírico *El Jeneral Pilillo* de 1897, acompañada de una lira, y un breve artículo de prensa titulado “Montt i Varas”, escrito por Benjamín Vicuña Subercaseaux –hombre público, hijo de Benjamín Vicuña Mackenna- en 1904. Profundizaré en sus modos de interpelarnos, para así conocer algunos elementos sobre la construcción de las representaciones de los monumentos en el Santiago de finales del XIX.

Ahora bien, ¿cómo trabajar con estos materiales sin dar una mirada general a lo que era la ciudad y su sociedad en esos años? Santiago, la capital, tenía entonces aproximadamente 230 mil habitantes y cerca de veinte plazas y siete parques. Conservaba el carácter de “gran aldea” sobre todo por tres motivos: la existencia de territorios rurales a corta distancia de su casco histórico, la lenta aparición de servicios y producciones en masa y la carencia de planificaciones urbanas profesionales. Políticamente, la sociedad civil capitalina estaba saliendo de los traumas de la guerra civil de 1891 y reorganizándose junto con el resto del país en un sistema pseudo-parlamentario de gobierno, con un claro dominio de las clases superiores. En lo cultural, existía una diversidad de voces, disciplinas e instituciones que se manifestaban por medio de la prensa, la literatura, la circulación de libros y los teatros burgueses y populares. Respecto a la arquitectura, la ciudad ofrecía algunos barrios de estilo neoclásico y una mayoría de viviendas precarias como ranchos y conventillos, no necesariamente en su periferia sino, por el contrario, a corta distancia de su centro cívico¹⁵.

Lo relevante para el objeto de esta investigación, es que esa “gran aldea”, pese a sus escasos pergaminos urbanos, era, para la sociedad, el producto ideal para comprender las deficiencias y virtudes del modelo de progreso capitalista que se hallaba entonces en

¹³ Sigo en este tema el clásico trabajo de Alois Riegl, *El culto moderno a los monumentos* (1903), Madrid, Visor, 1987.

¹⁴ Zelin y Langland, op. Cit., pp. 4-5.

¹⁵ Bernardo Subercaseaux, “La cultura en la época de Balmaceda (1880-1900)”, en Sergio Villalobos y otros, *La época de Balmaceda*, Dibam, Santiago, 1992. Tomo prestada la noción de “gran aldea” de la clásica obra del historiador argentino José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* (1976), Siglo XXI, Buenos Aires, 2001. Mayores antecedentes de la capital en Armando de Ramón, *Santiago de Chile (1541-1991)*. *Historia de una sociedad urbana* (1992), Sudamericana, Santiago, 2000 y Patricio Gross, Armando de Ramón y Enrique Vial, *Imagen ambiental de Santiago 1880-1930*, Universidad Católica de Chile, Santiago, 1984.

marcha. Como vemos, esto apunta a dilucidar la pregunta sobre quién ve los monumentos y dónde están emplazados. Dicho de otro modo, las prácticas de los sujetos, por lo menos desde la intendencia de Vicuña Mackenna (1872-1875) tenían en la ciudad un escenario privilegiado para sus representaciones y fuentes de sentido. Intervenciones urbanas como la canalización del río Mapocho, a finales de la década de 1880, la construcción del ferrocarril de circunvalación, pocos años después, y el levantamiento del Parque Forestal, a inicios del siglo veinte, pueden ser interpretadas en esa dirección. Al fin, no fueron sólo avances del progreso, sino que constituyeron la forma de una representación que anhelaba materializarse en la capital.

El propio espacio que albergaba al edificio del Congreso Nacional se había ido construyendo de manera intermitente: no hubo planes de diseño urbano para esa área que se sostuvieran en el tiempo; además, dos grandes incendios arrasaron amplias edificaciones durante la segunda mitad del siglo XIX (la Iglesia de la Compañía, en 1863, y el Congreso Nacional, en 1895)¹⁶. Sin embargo, el sector era parte del centro histórico y del poder de Santiago. En ese contexto, la mirada sobre los edificios y espacios públicos acentuó su dimensión pedagógica, y ésta fue la faceta buscada por el auspiciador del monumento, Agustín Edwards Ross. Sin duda esta no fue compartida por todos los sectores sociales, por lo que debemos enfatizar en el “tratamiento de los discursos” del que hablé más arriba. La caricatura mostrada a continuación –acompañada de una lira- es una muestra de ello: publicada en un periódico dirigido por el periodista Juan Rafael Allende, constituye un mosaico de representaciones del “lugar de enunciación” de la diferencia¹⁷. Y digo mosaico porque la variedad de signos que se empeña en develar es notoria en la prosa que acompaña al siguiente grabado:

¹⁶ P. Gross y otros, op. cit., pp. 141-145.

¹⁷ *El Jeneral Pililo*, 11/11/1897. La imagen ha sido copiada de la reproducción de Max Salinas et al., *El que ríe último...Caricaturas y poesías en la prensa humorística chilena del siglo XIX*, Universitaria, Corporación del Patrimonio Cultural y Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Santiago, 2001.

Monumento popular



Manuel Montt y Antonio Varas encarnaron fielmente el modelo portaliano. Su gobierno se inició con una contienda política sangrienta: junto al río Loncomilla quedaron más de dos mil muertos del bando opositor.

El Jeneral Pililo, N° 203, 11 de noviembre de 1897.

“En las costas de estos mares,
Manuel Montt i Antonio Varas

Las figuras mas preclaras
Son i las mas populares.
Lójico es, pues, que don Cucho*
Hombre de sensibles fibra,
Destinara ocho mil libras
(Que para un rico no es mucho).
Para que en esta Nacion,
En estatuas colosales,
Se recuerde a esos rivales...
De Calígula i Nerón.
I como amor i respeto
Se quiere que simbolice
Esa estatua, yo hacer hice
Este espléndido boceto:
Se verá a ámbos de perfil
O, si se quiere, de frente,
Unidos por la serpiente
De la Discordia Civil;
I como base sencilla
De pedestal, en hileras
Las cinco mil calaveras
De muertos en Loncomilla;
I en medio de emblemas tales,
Que ocuparán la fachada,
Una corona formada
Por cordeles i puñales;
I escrito con rojos fierros
Lo de aquellos juegos pitios:
“Cárcel, estados de sitios,
Confiscacion i destierros”.
I, si el reptil o dragon
Se le altera un día el jénio,
Un vástago del Decenio,
El querido Pedro Montt,
Le dará en una escudilla
A la serpiente taimada
De esa sangre derramada
En Concon i la Placilla.
Ahora, para que sea
Una hermosa realidad
I honre a la humanidad
Esta peregrina idea,
Conviene, al llevarla a cabo,
Que todo el que en Chile viva
Por una vez se suscriba,
Cuando más, con un centavo.
I los *rotos* i los *Cresos*,
Con patriótico interes,

Antes que transcurra un mes,
Habrán suscrito...¡tres pesos!
Ya que honrar esas cenizas
Ha querido un mercader,
¿Dónde la estatua poner
Que el pueblo no la haga trizas?”

* Agustín Edwards Ross (1852-1897). (Nota del investigador).

El monumento en este caso es transformado por la imagen e incluso más, la prensa opositora de la época construye un 'nuevo' monumento, "re-presenta" (Zetlin y Langland) los efectos de la histórica violencia desde el Estado, y no los honores al ethos republicano. Con esto intento decir que se recuerdan otras prácticas o hábitos conductuales de los políticos de la época: aquellas que no aparecerían en actos públicos, pero que era imprescindible discutir en el campo de las "batallas por la memoria". Sobre todo, porque se les veía como prácticas aun vigentes, como había quedado demostrado en la guerra civil de 1891. O como sucedería diez años después, precisamente con el "vástago del Decenio", Pedro Montt, cuando ocurra la matanza de Santa María de Iquique.

Según Burke, en un mismo país o cultura puede ocurrir y de hecho ocurre, un fenómeno de distanciamiento y distinción análogo. O, con otras palabras, se genera identidad o fuentes de sentido marcando las diferencias con el otro del mismo país. En esta situación las imágenes polémicas son las que dan mayor visibilidad a las distinciones, si bien "no existe una línea divisoria clara entre caricatura polémica y distorsión inconsciente, pues el caricaturista apela a prejuicios ya existentes al tiempo que los refuerza"¹⁸. Al respecto, dice el historiador británico, la deshumanización de los personajes caricaturizados es la forma de vincularlos con animales y acercarlos con lo infrahumano¹⁹. En el caso de la sátira del monumento (acompañado en el título por el calificativo "popular", proponiendo la visión 'desde abajo' del tema), contribuye a la deshumanización de los representados por medio de la "serpiente De la Discordia Civil" y el cúmulo de calaveras y huesos que les sirve de pedestal. Una deshumanización a partir del ensalzamiento de la violencia puede ser vista también, a través de los sables que Montt y Varas llevan en sus manos y del brindis que desde la calle les hace Pedro Montt.

Ya no se trata de héroes patrios –los de la independencia- sino de hombres guiados por la "razón de Estado", es decir, por un modelo político que había alcanzado su madurez y era necesario *conservar*. El otro material que nos remite al monumento, escrito por Benjamín Vicuña Subercaseaux en 1904, se enfoca hacia esa práctica: el monumento como forma/piedra destinado a aplaudir la confrontación de ideas en el pasado (Bilbao/Montt), pero siempre con el objetivo de preservar el "orden republicano". En palabras de Vicuña:

"Ya no existen las pasiones de 1850. Ya triunfaron los liberales de Bilbao i los autoritarios de Montt. Los primeros introdujeron en nuestras instituciones un soplo de libertad; los segundos afianzaron esas instituciones dando amplia cabida al progreso bajo su sólida estructura. Del esfuerzo, del odio i de la sangre de los unos i de los otros, surgió la nueva forma próspera i feliz de la nacion. Así se hacen los países: de largos períodos de lucha implacable"²⁰

Aquí la forma también efectúa una re-presentación o vigorosa apelación a la memoria. En la voz de este político integrante de una incipiente derecha política chilena, las dialécticas de la legitimidad –desarrollo económico y político confrontados con la violencia estatal- no son abordadas, sino que el monumento sirve para recordarnos la necesidad del consenso, de la participación amplia pero sin afectar el statu quo. No es casualidad que Vicuña escriba su artículo en 1904, plena época de la "cuestión social", donde el mundo popular cuestionaba seriamente esa "batalla de la memoria". Se hacen así comprensibles

¹⁸ P. Burke, op. cit., p. 170.

¹⁹ Ibid., p. 172.

²⁰ Benjamín Vicuña Subercaseaux, "Montt i Varas" en *Gobernantes i literatos*, Santiago, 1907, p. 9. Publicado en *El Mercurio* el 17 de septiembre de 1904, con motivo de la inauguración del monumento a Montt y Varas.

sus palabras respecto al antiguo presidente y su ministro: “Si fueron autoritarios, si fueron duros, si firmaron condenas implacables, lo hicieron violentando sus naturalezas. [...] Montt i Varas solo pensaban en el ‘orden público’: esa era su Ofelia; esa era su pasión”²¹.

Para finalizar este breve análisis del texto, es sugerente apreciar el rol cumplido por la estética en el monumento; tópico que autoras como Zetlin y Langland califican de central en la definición de las marcas territoriales. Para Vicuña, el escultor Biondi supo modelar las prácticas que había que mostrar al público, ya que “Don Manuel Montt i don Antonio Varas, esos hombres de fierro que firmaron tantos decretos terribles, aparecen en lo alto de una plácida columna, tranquilos, afables, como maestros i pensadores. Así eran, en el fondo, esos dos ilustres chilenos”²². En verdad, Vicuña apostó a que el monumento subrayara ciertos hábitos conductuales sobre otros de aquellos políticos; así, otorgaba un nuevo sentido de lo real a quienes lo observaban, la mayoría analfabetos para los cuales la imagen ‘hablaba’.

4. CONCLUSIONES

En este trabajo he ensayado algunas respuestas sobre el monumento, su origen y percepción. Para ello señalé la importancia de las mediaciones mentales y su vinculación, mediante los discursos, con el pensar nuevos conceptos de realidad y sentido. Tomar a ambos como cambiantes e incluso postular la necesidad de que el sentido pueda desaparecer han sido los axiomas que he subrayado. Así, las representaciones que las personas efectúan aparecen como un elemento que permite adentrarnos en los “arquetipos mentales” y dejar de lado un esencialismo reduccionista.

Por otro lado, la imagen y el texto, esto es, los materiales con los cuales he trabajado, posibilitan reconstruir la representación y las formas de apelar a la memoria, en este caso de la sociedad que contempló la inauguración del monumento. Y que, por medio de la escritura, esto es, de hábitos conductuales salidos a la esfera pública, dejan ciertas “marcas”. Como materiales que invocan diferentes sentidos, necesariamente deben ser trabajados con metodologías disímiles, pero al fin ambos, como imagen y palabra, son ‘leídos’: se ligan para hacer una historia de las representaciones del monumento y no una historia de lo que *realmente* ocurrió. Es decir, una historia de los “lugares de enunciación”, de sus éxitos, fracasos y de sus variaciones en el tiempo.

Sin embargo, y para concluir, conviene destacar una vez más que esa seguridad en el significado del monumento no está consolidada: son las sociedades las encargadas de dotarles de sentido o de quitárselos, ya que la piedra tallada no es más que el vehículo de una memoria.

5. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

²¹ Vicuña, op. Cit., pp. 10-11.

²² Ibid., p. 10. Mayores antecedentes sobre el escultor italiano en Liisa Voionmaa, *Escultura pública. Santiago 1792-2004. Del monumento conmemorativo a la escultura urbana*, Ocho Libros, Santiago, 2005, tomo 2, “Guía para el visitante”, pp. 81, 82 y 130,

- **Fuentes**

El Jeneral Pililo, 11/11/1897.

Benjamín Vicuña Subercaseaux, "Montt i Varas" en *Gobernantes i literatos*, Santiago, 1907.

- **Bibliografía**

Arturo Almandoz, "Notas sobre historia cultural urbana. Una perspectiva latinoamericana", en *Perspectivas Urbanas* N°; disponible en www.etsav.upc.es/urbpersp

Peter Burke "La historia como memoria colectiva", en P. Burke, *Formas de historia cultural*, Alianza, 2000.

_____, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2001

Roger Chartier, *El mundo como representación*, Gedisa, Barcelona, 1996.

Mario Garcés y Sebastián Leiva, *El golpe en La Legua. Los caminos de la historia y la memoria*, Lom, Santiago, 2005.

Patricio Gross, Armando de Ramón y Enrique Vial, *Imagen ambiental de Santiago 1880-1930*, Universidad Católica de Chile, Santiago, 1984.

Maurice Halbwachs, "Fragmentos de la memoria colectiva", en *Athenea Digital*, 2, disponible en <http://blues.uab.es/athenea/num2/Halbwachs.pdf>

María Angélica Illanes, *La batalla de la memoria*, Planeta/Ariel, Santiago, 2002.

Alfredo Jocelyn-Holt, "Los laberintos de la memoria: las estratégicas históricas", en Sonia Sáenz y Rodrigo Alvaay (eds.), *La mala fama de la democracia*, Santiago, Lom, 2000, p. 66.

Alöis Riegl, *El culto moderno a los monumentos* (1903), Madrid, Visor, 1987.

Armando de Ramón, *Santiago de Chile (1541-1991). Historia de una sociedad urbana*, Sudamericana, Santiago, 2000.

José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1976.

Max Salinas et al., *El que ríe último...Caricaturas y poesías en la prensa humorística chilena del siglo XIX*, Universitaria, Corporación del Patrimonio Cultural y Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Santiago, 2001.

Bernardo Subercaseaux, "La cultura en la época de Balmaceda (1880-1900)", en Sergio Villalobos y otros, *La época de Balmaceda*, Dibam, Santiago, 1992.

Liisa Voionmaa, *Escultura pública. Santiago 1792-2004. Del monumento conmemorativo a la escultura urbana*, Ocho Libros, Santiago, 2005, tomo 2, "Guía para el visitante".

Elizabeth Zelin y Victoria Langland, "Introducción: las marcas territoriales como nexo entre pasado y presente", en E. Zelin y V. Langland (comps.), *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, Siglo Veintiuno, Madrid, 2003.