

Utopía(s) y forma: Monumentos Históricos de la Nación en Santiago de Chile¹

Francisca Márquez

Departamento de Antropología UAH

1. Introducción

Se pregunta en este trabajo por los procesos de construcción de relatos utópicos en torno a los Monumentos Históricos Nacionales en Santiago de Chile. La premisa de esta investigación señala que la definición e instalación de la forma monumental contiene en sí misma el ideario de ciudad ideal, utópica; definición e instalación que ha sido históricamente privilegio y tarea del Estado y su institucionalidad. Se tiende así a una narrativa monolítica –aunque siempre disputada– de la ciudad ideal. El camino para develar comprensivamente estas utopías que subyacen al patrimonio será el de escudriñar analítica y empíricamente la forma que esta monumentalidad –que se desea histórica y nacional– adquiere en su emplazamiento territorial así como los usos, significaciones y disputas por parte de quienes habitan esta monumentalidad.

2. Utopía(s) y forma urbana

Sabemos que a toda *historia urbana* subyace una *idea* y una *forma* de ciudad. El hombre crea un lugar para el gobierno de los hombres, para la política (la *polis*), para la cita de los ciudadanos (la *civitas*); pero al *reunirse* ellos necesitan construir un lugar, un *oikos* o un *locus*. Y ello implica imaginar, delimitar, trazar y marcar un territorio. La ciudad –a través de la plaza, las calles, los monumentos públicos– centra y orienta el conjunto de los cuerpos en el espacio, como los afanes políticos y cotidianos. A través de la forma se da así cabida a la construcción utópica e histórica de cada ciudad.

En América Latina, las ciudades nacen de ideas y formas diferenciadas, pero siempre de un ideario y utopía de ciudad ideal. El trazado del damero o la grilla es la

¹ Reflexiones preliminares de la investigación Utopía(s) y forma en el patrimonio urbano de Santiago de Chile, Fondecyt n° 1120529.

estrategia formal de la conquista y fundación de las ciudades ideales, y a su vez representa el ejercicio de ordenamiento hegemónico de la conquista hispana (Gorelik, *La grilla y el parque*). Los conquistadores hispanos –desobedeciendo las Leyes de India que dictan las bases y medidas de la ciudad ideal desde las manzanas rectangulares–, buscarán esta perfección a través de la traza de las manzanas cuadradas. En este sentido, el ordenamiento coercitivo y el ordenamiento semántico del damero, son dimensiones complementarias e indiferenciables. El damero actúa como un diagrama que impone ciertas relaciones de poder y ordenamiento disciplinar del espacio; modelando a su vez las relaciones y representaciones de quienes lo habitan. Sobre la base de este damero, en Santiago de Chile, capital de la nación, existen actualmente 131 Monumentos Históricos Nacionales, la mayor parte de ellos localizados en el casco histórico y fundante de la ciudad.



Palacio de La Moneda, Pabellón Expo París, Biblioteca Nacional. Fuente: Cristián Ureta, 2013.

3. Monumentos, testimonios y actualización de la cultura

Por monumento entenderemos aquel arte-facto edificado que interpela a la memoria; siendo esencial la naturaleza afectiva de su vocación, una memoria viva que permite recordar sus hechos y sus culturas (Choay, *Alegoría del patrimonio*). El monumento histórico nacional (MHN) lo comprenderemos asimismo, como una versión más específica del monumento en su acepción más general. Es decir, el MHN es aquel arte-facto edificado que interpela y representa la historia nacional (sucesión de hechos ordenados cronológicamente, Gorelik, “La memoria material”), pero valiéndose a menudo

de la memoria viva y de los sentidos de la percepción a través de su forma y emplazamiento.

En el monumento el recuerdo del pasado (como memoria o historia) se actualiza en el presente a través de su forma y su estética; ambos convocan a la identificación afectiva con una comunidad pasada. Forma y estética que en el trabajo de la percepción de quienes los visitan y usan, contribuyen a despertar el recuerdo de los orígenes y de la comunidad imaginada que es la Nación. Actualización de la cultura y de la historia que se percibe como si la respirásemos y la palpásemos porque está al alcance de nuestras manos, de nuestros pies que lo recorren, de nuestros oídos que lo escuchan, de nuestros ojos que lo visualizan en su imponente presencia de monumentalidad.

Sabemos que los artefactos monumentales tienen su propio *sentido de ser*, su propio significado. Ellos portan en sí mismos, en su forma, en su estética y emplazamiento, un sentido de envergadura tal, que es siempre mayor en relación al sentido que las personas puedan otorgarles. Las 910 entrevistas² realizadas a personas que visitan o transitan en las inmediaciones de los MHN en Santiago, advierten que rara vez el significado atribuido a estos MHN se corresponde fielmente a aquellos de las declaratorias de la institucionalidad pública.

Todo MHN es siempre más general y ambicioso que los signos que transmite; sus propiedades de realidad superan a menudo las distinciones marcadas por los signos. Las personas escogen uno o dos de esos signos, poniendo a veces en riesgo el significado original del monumento o simplemente sumando y agregando otros nuevos. Una mujer, parada frente al Palacio Pereira en Santiago, se maravilla de la ruina y señala en un tono de admiración, “así vivía antes la gente en esta ciudad; así eran las casas...palacios hermosos”. Dos jóvenes estudiantes, en tanto, rayan sobre sus paredes, invocando una “educación gratuita y de calidad”. Ajenos a la ruina y sus significados originales, los muros servirán de pizarrón.

² Se aplicaron 910 entrevistas abiertas en las inmediaciones de 13 MHN de Santiago; 384 de estas entrevistas fueron aplicadas durante días laborales y 526 durante el Día del Patrimonio del año 2013. Las preguntas fueron: ¿Qué sabe o conoce de este edificio?; ¿Piensa que este edificio debiese ser conservado? ¿Por qué?; ¿Por qué viene o está aquí?; ¿Sabía que este lugar es Monumento Histórico Nacional?; ¿Por qué piensa o cree que ha sido declarado MHN?

Sabemos asimismo, que todo uso del signo de referencia por determinada persona implica solo una parte, una pequeña fracción, del sentido colectivo o socialmente institucionalizado por el Estado y el Consejo de Monumentos Nacionales. Al margen de las influencias del contexto, las experiencias e intereses sociales diferenciados construyen significados diferenciados. Lo que para uno es un monumento a las *bellas artes* para otros, no es sino el apertrechamiento de unos y la exclusión de los otros. “Esto es patrimonio” rezan los carteles a lo largo del Parque Forestal exhibiendo los cuadros de la colección permanente del Museo Nacional de Bellas Artes; mientras los graffitis de las paredes del museo nos recuerdan que “para que las artes de los grandes sean bellas, debemos estar de rodillas”.



Universidad de Chile y Escultura de Andrés Bello, Museo de Bellas Artes, Catedral de Santiago.

Fuente: Gonzalo Peña, Cristián Ureta, 2013.

4. Subversión y riesgo de la monumentalidad

Sea como sea esa disputa, en el monumento (histórico) confluyen diferentes historicidades, diferentes significados. En ellos se instala por cierto la poética del poder (Geertz, *El estado teatral*), pero también su posibilidad de subversión, por poéticas *otras*. En el monumento, coexisten temporalidades diversas, por lo que el mito, la utopía y la historia dialogan y se disputan en su capacidad de seducción y significación.

Ciertamente las formas institucionales de la monumentalidad y sus diferentes expresiones, ordenan las prácticas en torno a ellas, las “formatean” e invitan a disposiciones, prácticas y lenguajes específicos. La invitación patrimonializante a significar o resignificar la monumentalidad pre-existe a cualquiera sea el significado que se le quiera dar. Nos antecede. Pero si la patrimonialización de los monumentos históricos genera una

audiencia cultural –como se la ha llamado recientemente–, prescribiendo dicha relación; dicha audiencia también hace patrimonio. El acto performativo –que es la visita, el rayado o la concelebración del día del patrimonio–, recrea también una relación significativa a esa historicidad. Dicha re-creación bien puede subvertir o reforzar dichas estructuras funcionales y prescriptivas de lo que se supone es un Museo Nacional de Bellas Artes. De allí la importancia no solo del emplazamiento de dichos MHN, sino también de la forma y las circunstancias contingentes que posibilitan esos órdenes performativos que irrumpen y reactualizan los órdenes prescriptivos del discurso patrimonialista. Discurso normativo donde todo pareciera estar dado, porque cada MHN no puede ser sino la proyección del orden existente. En estos términos, el análisis de la situación y praxis que rodea a cada MHN, tiene un valor estratégico en la determinación de los riesgos simbólicos, y en especial en la comprensión de las reificaciones patrimonializantes.

El ejercicio conmemorativo del día del patrimonio, las movilizaciones estudiantiles frente a la Universidad de Chile o las marchas del orgullo gay frente al Palacio de la Moneda, por ejemplo, constituyen ejercicios de des-substancialización de dicha monumentalidad histórica, restando y/o tensionando en el monumento una materialidad simbólica propia o un destino histórico presentado como resultado de una “esencia” de la Nación.



Universidad de Chile, Museo de Bellas Artes. Fuente: Gonzalo Peña, Francisca Márquez, 2013.

5. Testimonio y seducción

¿Hay una verdad en el monumento? Se agota el MHN en sus referencias históricas, en sus finalidades de instruir en la *religión civil* (Rousseau, *El contrato social*), en sus conmemoraciones patrimoniales? ¿No excede todo eso al monumento, para acabar en algo que le permitiría ir más allá de su fin? No será que para completar su fin, su verdad, requiere justamente ir más allá de sus referencias históricas; y así conducir a quienes lo contemplan, en la adoración de la nación?

En este sentido, podríamos decir que no es el sentido monumental, formal y arquitectónico lo que cultiva al ciudadano, sino la historia y las utopías que ellos expresan. Podríamos decir que la verdad del monumento está justamente en el origen y destino suprasensible de su materialidad, de su forma y del espacio que construye en su entorno. La maestría del monumento, del arquitecto o artista de ese monumento, está en su capacidad de seducir. El problema que subyace a cada monumento y a cada gestor de esa obra, es justamente poder articular su proyecto material a una idea que lo trascienda. El monumento, como todo proyecto, nos introduce siempre en el dominio de la imaginación, del no saber y por ende, en el dominio del riesgo. El monumento contiene siempre un secreto y la posibilidad de ser una ilusión (Baudrillard y Nouvel, *Los objetos singulares*).

Los monumentos no son legibles, y allí reside su capacidad de seducción; formas y espacios fundados en estrategias precisas que no se conocen, se intuyen y por eso, desvían y distraen como una ilusión. El MHN posee filtros, capas de historia que se le superponen como pátinas de memorias, y que le otorgan la profundidad de campo que permitirá que cada uno lea desde donde puede y desea. En ese punto, ya no se sabe si el MHN es una u otra cosa, de qué nos habla. Ese desvío que provoca la percepción de lo sensible lo da su forma, pero también porque la forma pasa por lo inmaterial, por un relato histórico que se distorsiona en el tiempo y se sume en una belleza que habla de memoria. Son lo material y lo inmaterial que hablan entre sí. Es entonces que se llega a creer que la verdad del monumento deja de ser una sola, y se transfigura en aquello que

el ciudadano cree percibir, saber e imaginar. Y esa cosa que se percibe, que se ve, se irradia también hacia los lugares, los espacios del monumento. O tal vez, es gracias a la capacidad del monumento de hacer espacios, lugares, que él adquiere todo su poder sobre la imaginación, el ideario y las utopías de ciudad y espacio público.

¿Por qué la insistencia en la monumentalidad como registro simbólico de la historia? Pareciera ser que no basta el texto, el relato de los libros que con precisión nos instruyen en esta historia oficial. Porque el texto y la imagen son dos registros singulares; el juego de las formas podrá jugar de un lado y otro, sin resolución de continuidad. De allí su posibilidad de escapar a las amarras históricas de la cultura y la imaginación.



Palacio La Moneda, Biblioteca Nacional. Fuente: Roberto Fernández, 2012.

Obras citadas

- Baudrillard, Jean y Jean Nouvel. *Los objetos singulares. Arquitectura y filosofía*. México: F.C.E., 2007.
- Choay, Françoise. *Alegoría del patrimonio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- Geertz, Clifford. *El estado teatral en el Bali del siglo XIX*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Gorelik, Adrián. *La grilla y el parque: espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998.
- Gorelik, Adrián. "La memoria material: ciudad e historia." *Boletín Inst. Hist. Argent. Am. Dr. Emilio Ravignani* 33. Buenos Aires ene. /dic. 2011: 181-187.
- Rousseau, Jean Jacques. *El Contrato social*. Barcelona: Istmo, 2004.
- Sahlins, Marshall. *Islas de Historia. La muerte del capitán Cook. Metáfora, antropología e historia*. Barcelona: Gedisa, 1988.