



EJE TEMÁTICO 3: Patrimonio

Representaciones clásicas en la arquitectura y la escultura de Santiago y Buenos Aires entre 1870 y 1920

Dra. Ana Francisca Viveros González

Universidad de Santiago de Chile | Universidad Humanismo Cristiano | Santiago, Chile.

ana.viveros@usach.cl

Palabras Clave: Arquitectura- Escultura- Clásico- Conspicuidad.

Resumen:

Tendemos a abordar la consolidación de la ciudad –y de la Nación- desde múltiples aspectos, pese a ello no vislumbramos la relevancia que poseen las representaciones clásicas en dicha construcción estética –y ética- de la ciudad latinoamericana. Por ello, se analizarán algunos edificios de Santiago y Buenos Aires, construidos entre 1870 y 1920 –y las representaciones escultóricas asociadas- que permitan visibilizar los modelos clásicos que se levantan en la época, poniendo en discusión la valoración y conservación de lo clásico y con ello de nuestro propio patrimonio.

Con lo anterior, se podrán visibilizar los conflictos éticos y estéticos que se desarrollan como consecuencia de ciertas imposiciones eurocentradas, así como comprender la complejidad que alberga la idea de herencia o tradición. Así, además se podrá reflexionar en torno a nuestra propia construcción cultural, histórica y política, particularmente, observando la incidencia de las elites y de su dominio sobre la esfera pública, esbozándose como idea fundamental, la conspicuidad que poseen los modelos clásicos a la hora de instalarlos en el espacio latinoamericano.

Lo clásico desde otro *lugar*

Cuando hablamos de lo o los clásicos nos enfrentamos a un problema mayúsculo, y es que no sabemos específicamente a cuál de los múltiples significados aludimos. Salvador Settis (2006) comenta que hay tres sentidos fundamentales, los que no son autosuficientes, pues se deben comprender en relación con los otros. A saber, “lo clásico” debería considerarse como plataforma de origen de las culturas vernáculas de la Europa moderna, pero con plena conciencia de su reiterado morir y renacer. En segundo lugar, la edad “clásica” grecorromana podría verse como un gigantesco experimento de globalización económico-cultural, que culmina en los siglos centrales del imperio romano” (Settis, 2006:136) y, en tercer lugar, “lo “clásico” puede y debe ser la clave de acceso a una comparación todavía más vasta con las culturas “otras” en un sentido auténticamente “global” [fundamentalmente, debido a que], las formas de hegemonía cultural, de aculturación y de “globalización” del mundo grecorromano pueden ser un buen modelo de referencia para entender procesos análogos en el mundo contemporáneo” (Settis, 2006:137). Y es justamente este último sentido, el que permite relevar el hecho de que para el *locus* latinoamericano, las apropiaciones de lo clásico han sido más bien conspicuas y no han respondido a una lógica progresiva o desarrollista. Pese a ello, el “adjetivo” de lo clásico está contenido en lo grecorromano, como si esa historia fuera parte diacrónica de la propia historia de occidente, y con ello de Latinoamérica.

Para David García, que prologa el texto de García Jurado “*Teoría de la Tradición Clásica. Conceptos, historia y métodos*”, la civilización occidental posee como base –sobre todo cultural- la tradición clásica, a partir de “un sustrato griego y latino [...]. Por esta razón, tal civilización presenta la naturaleza y la secuencia histórica de la tradición grecolatina o, con mayor arraigo y argumento de la Tradición clásica” (García, 2016:6), pero ¿podemos decir lo mismo para el caso latinoamericano?

La primera formulación de la “tradición clásica” se realizó en 1872 (García, 2016:12), por ende, durante la segunda mitad del siglo XIX se renovará la idea de que los clásicos pueden seguir aportando en la construcción y consolidación de la nación. Dicha formulación aparecerá en Europa, y llegará a suelo suramericano, evidenciando que las representaciones

de lo clásico, en Argentina y Chile son tomadas desde la “tradición clásica” para ser incorporados extemporáneamente a una cultura principalmente mestiza. En ese sentido, y siguiendo la categorización de García Jurado, los elementos de la “tradición clásica” que se resignifican desde Argentina y Chile, no pueden entenderse como “legado”, ni “herencia”, ni tampoco como “pervivencia”, “influencia” o “recepción”, por ende, las “metáforas” por las que entendemos la apropiación de lo clásico, no darían cuenta de lo que ocurre en Latinoamérica¹. En esa línea, es interesante pensar en lo *neoclásico*, como un concepto recurrente para referirse a edificios de la época.

Según Candelaria Ureta, “El neoclasicismo es un movimiento de prolongada duración. Más de un siglo, con vigencia plena en toda Europa. Irradiándose desde su país de origen, Francia del siglo XVII, llegó a la Argentina y se manifiesta hasta mediados del siglo XIX” (Ureta, 2009:65) . Pese a ello, tanto en Buenos Aires como en Santiago, se siguen construyendo edificios “neoclásicos” bastante tiempo después. La Facultad de Ciencias económicas (1913) de la Universidad de Buenos Aires y el Palacio de Tribunales de Justicia (1905-1930) de Santiago son dos buenos ejemplos. Esto permite constatar que tanto lo “neoclásico” como lo clásico se instalan como categorías polisémicas y que no pueden –necesariamente- subsumirse a una tiempo específico o diacrónico. En ese sentido, los elementos –simbólicos y materiales- del mundo grecorromano, son tomados por otros hombres, en otras épocas, para modelar o ejemplificar ciertos valores que pretenden relacionarse –en este caso- con la construcción y consolidación de la Nación.

Debido a ello se entiende que los clásicos se inserten de forma conspicua en Latinoamérica como modelos que pretenden componer un imaginario social, cultural e histórico, arraigado a la base de occidente y de “nuestra” civilización, por medio de discursos hegemónicos; que tuvieron un papel fundamental en la construcción de las naciones durante el siglo XIX y principios del XX, tanto desde la política, como desde la urbanística y la estética, y en especial, en la escultura y la arquitectura, en las que puede apreciarse la herencia clásica europea y una ética occidentalizada. Esto permitiría entonces plantear varias preguntas: ¿era

¹ García Jurado (2016) explica la Metáfora hereditaria, la de la inmortalidad, la del contagio y la democrática. Pese a ello, ninguna de estas “metáforas” o categorías dan cuenta de lo que sucede en el espacio latinoamericano, o en otros espacios “colonizados” –siguiendo a Quijano-.

la sociedad *suramericana* del siglo XIX legítima heredera de Occidente? ¿cuál es el germen de nuestra raíz como sociedad americana?.

Para Bernardo Subercaseaux, la sociedad latinoamericana del siglo XIX “se autopercibía como europea” (Zamorano y Herrera, 2016:22) y pensaba que en Europa radicaban los contenidos de su discurso progresista. Pese a ello, tal herencia es más bien un modelo estereotipado e idealizado que se impuso en ciertos momentos de la Historia y fue fomentado por determinados personajes que se consideraban a sí mismos portadores de aquellos valores y conceptos, justificando una perspectiva eurocéntrica para entender la cultura suramericana. Esta investigación, por tanto, propone que ciertos intelectuales, tales como Andrés Bello, Lastarria, Bilbao, Alvear y Vicuña Mackenna, amparados socialmente en la elite, resignificaron una cultura europea modélica para nosotros, y en esa resignificación empararon a la sociedad en su conjunto, operando como agentes mediatizadores, que tendieron a ocultar y minimizar las representaciones que escapaban de dicha lógica eurocéntrica. La Europa que construyeron como punto de referencia se situaba en Francia, Inglaterra o Italia, pero a través de ellas, se rememoraba el pasado clásico, cuyos referentes culturales brindaban los modelos que estaban a la base de las ideas políticas que motivaron la transformación de las ciudades en el siglo XIX. Así por ejemplo, el 14 de junio de 1886, en *El Taller Ilustrado* se comenta en relación a Francia –luego de su defensa contra Alemania-: “¿Qué otra nación se levantaría tan pronto como esta después de tan terrible descalabro? Marte, el dios de la Guerra, podrá abandonar a esa gran nación; pero Minerva, diosa de las Artes, no la abandonará jamás mientras le rinda el culto que merece” (p.2).

En este escenario, el París de Haussmann era solo una referencia más, que inspiraba a las grandes ciudades latinoamericanas. Lo que realmente interesaba era elevar el espíritu de cada nación, desarrollando una urbanística que modelara las ciudades con tintes europeos, adaptándose a dinámicas completamente locales y diferenciadoras. Así, el poder político, enmarcado en la práctica del constitucionalismo republicano (Cristi y Ruiz-Tagle, 2006), asoció el modelamiento de la ciudad a una tarea política y discursiva; relación que devino de una Historia emparentada simbólicamente con el republicanismo grecorromano. Los nuevos modelos europeos tenían sentido, porque anclaban el germen de nuestras naciones a un

pasado antimonárquico en oposición a España. Es decir, los valores y conceptos de los clásicos grecorromanos fueron un referente político, ético y estético, primero para las potencias europeas y luego para las nacientes naciones latinoamericanas. Por lo mismo, estos modelos eurocentrados, emparentados con los clásicos, fueron un referente para la construcción del espacio público, para las ideas republicanas que portaban las elites, para la cultura que se pretende “instalar” y también para la urbanística, que contempla el desarrollo de la arquitectura y la escultura. Por ello se puede aducir que “[l]a oligarquía construyó paseos acordes con su estilo de vida, y constituyó nuevos espacios de sociabilidad en torno a ellos, transformando así el concepto de lo público” (Aguirre y Castillo, 2002:3). Éste se ampliaría y profundizaría, justamente debido a que el arte se va a “exteriorizar” hacia el espacio público, ya que para los “gobernantes del turno y patrocinadores burgueses, el arte no sólo debía ser una expresión de valores sino una fuente de valores” (Lacarra y Giménez, 2003:15). Dichos valores, amparados en modelos eurocéntricos, eran dirigidos “al público cautivo y oportunista de los ciudadanos” y también, al amplio contingente de los excluidos (Lacarra y Giménez, 2003:15).

Para todo lo anterior, entonces, se plantea como hipótesis que la influencia de modelos clásicos se representa en el espacio público por medio de edificios y esculturas que son erigidos para demostrar la idea de progreso, estabilidad, belleza y armonía que reflejan las elites de ciudades como Santiago y Buenos Aires. Es decir, los ideales políticos de las elites, permiten que se desarrollen ciudades modeladas por representaciones clásicas, tanto en la escultura como en la arquitectura, pues con la reapropiación de modelos, se puede construir un discurso coherente que nos instala en la larga tradición de Occidente. Ello favorecerá la propulsión de un imaginario que fomentará la civilidad, el orden y el buen funcionamiento – ideal- de la ciudad; o al menos eso se percibe en el pensamiento político elitista.

Estos grupos son concebidos de manera amplia y dominan esferas sociales, políticas y económicas de la sociedad. En el caso argentino se constatan grupos más “abiertos” y eclécticos y en el chileno, pese a que hay una elite un poco más homogénea, hay diferencias políticas respecto a la construcción urbanística. A su vez, el federalismo argentino, en contraste con el centralismo que se desarrolla en Chile, ofrecen distintos tiempos de

crecimiento de una u otra ciudad, y distintos escenarios políticos. Es decir, la articulación de las elites y las diferencias geográficas –espaciales- ofrecerán un desarrollo diferente de las representaciones clásicas, tanto en Santiago como en la capital trasandina, o mejor dicho, cada ciudad desarrolla particularidades que evidencian una apropiación conspicua de los modelos clásicos. Ello permite pensar que, en el caso argentino, la esfera privada ofrece mejores representaciones clásicas que en Chile; y el espacio público, a su vez, es apropiado de formas diferentes, pues la “modernización” de la ciudad ocurriría en momentos y contextos distintos.

La diferenciación en ambos casos no elude el hecho de que en Santiago como en Buenos Aires, hay renovaciones urbanísticas modeladas por referentes clásicos, en términos estéticos y políticos; y que éstas a su vez, excluyen a las representaciones artísticas que escapan de los cánones de belleza apropiados por las elites. En tal sentido, las representaciones de “lo clásico” se asocian a un discurso cultural y político, que está dominado por elites que intervienen la construcción urbanística de las ciudades y del espacio público –y privado-. De esa forma, afectan y modifican las percepciones de la población, en tanto se modela un imaginario eurocéntrico que no hace frente a la realidad social, económica y cultural de los sectores restantes de la sociedad, construyendo una ciudad idílica que solo responde a las necesidades de la elite. Estas “nuevas” ciudades –o su imaginario-, modifican la apropiación y desarrollo del espacio público y se constituyen como un paisaje impuesto, que invisibiliza la desigualdad socioeconómica, la discriminación cultural y el control del poder político.

Estas representaciones serán solo una muestra de cómo las elites permean una cultura homogeneizante y con un ideal de ciudad y de civilidad que no se condice con la realidad, por ejemplo, del pueblo. Una muestra de ello es que el 8 de noviembre de 1886, en *El Taller Ilustrado* (sobre la exposición de Bellas Artes en el Orfeón francés) se comenta:

En la republica del arte no hai mas aristocracia que la del talento. La palabra roto, por ejemplo, no está en el diccionario de la lengua universal creada por el gran Fídias i el divino Apéles. En esa pacífica hermandad no se tolera que, como dice el poeta:

“El que fue soldado raso,
Si llega a ser jeneral
Trate luego a zapatazos
A todo pobre oficial” (p.2)

En ese sentido, se pondrá en evidencia que las representaciones clásicas se implementan y resignifican en Latinoamérica de manera ecléctica y conspicua –por medio de imposiciones estilísticas-, y pese a que existan diferencias entre el caso de Santiago y Buenos Aires, se puede observar una estética eurocéntrica, anclada en la larga tradición de Occidente y coherente con los ideales políticos de parte considerable de las elites.

Arquitectura y escultura como representaciones clásicas en el espacio público

Desde la época clásica, la urbanística asocia la arquitectura al orden, la armonía, la belleza y el poder; erigiendo jardines y espacios cargados de esculturas que representan el espíritu patrio de aquellos ciudadanos virtuosos y que son merecedores de una memoria imperecedera, pero también la imagen perfectible del hombre y su proyección como modelo para la civilidad. Esta lógica deviene de la filosofía –platónica y aristotélica- y será esta misma la que cimentará “la sensibilidad moderna” (Lombardo, 2008:17), debido a que la idea de belleza definirá no sólo las formas físicas, sino que también la dignidad del “comportamiento” social, “[d]e aquí el vínculo tan fuerte que une lo bello y lo bueno, que en la Grecia clásica encuentra su expresión suprema en el ideal que conforma la *kalokagathía*, la condición de quien sabe mostrarse precisamente bello y bueno al mismo tiempo” (Lombardo, 2008:18). Pese a ello, hay que considerar que estas premisas platónicas y aristotélicas devienen de una historia y un contexto, que se ampara a su vez en una tradición, y dicha tradición ha de ser considerada para entender las formas de representación de lo clásico. En ese sentido, no hay que olvidar los aportes de la concepción pitagórica en relación a la belleza en términos de armonía y proporción numérica.

A partir de esta idea, “se desarrollará después la que ha sido denominada ‘Gran Teoría’ del pensamiento estético occidental” (Lombardo, 2008:39). Estas ideas pitagóricas definieron el sentido de la estética y ésta delimitó a su vez, a las artes figurativas. Éstas se consagrarán en el esculpido de figuras humanas y el “*Canon*” de Policleto² que establecerá modelos a partir de la noción matemática de *symmetria*³, que será ilustrada con una estatua –conocida como *Doriforo*- que plasmaba de modo gráfico y concreto los principios de dicho *Canon* (Lombardo, 2008). “[L]a estatua de un hombre se nos presenta así ‘canónicamente’ bella cuando la belleza del conjunto se consigue gracias a la belleza de cada una de las partes [Y por lo mismo, el hombre representado], no es sino una parte de una armonía superior” (Lombardo, 2008:43). Y es justamente este canon el que se replica en las esculturas por ejemplo de los jardines del Congreso Nacional (Chile) o los bustos que se instalan en la Casa Rosada (Argentina).

Lo anterior se condice con el hecho de que el arte en la Grecia clásica respondía a una “exigencia de la nación” que se puede percibir “desde los más antiguos vasos conservados hasta los grupos votivos del esplendor y el ocaso y hasta el friso de Pérgamo, en que la escultura propiamente llega a dominar totalmente a la arquitectura” (Burckhardt, 1975:21). Es decir, escultura y arquitectura colaboran para construir y graficar la simetría, la armonía y la belleza, tanto en templos como frontones, figuras, metopas, acroteras, entre otros. Y son estas ideas de equilibrio, orden, poder y distribución las que se permean a los principios arquitectónicos y urbanísticos del siglo XIX, pues el arte como manifestación estética “heredada” del mundo grecorromano entrecruza dicha manifestación con un sentido político y filosófico que incide en la construcción de la ciudad y de la civilidad. Este elemento estético –la relación entre escultura y arquitectura-, por lo tanto, posee una función pública que emula una funcionalidad cristalizada en la cultura hegemónica.

Otro elemento relevante es la resignificación del planeamiento “hippodámico”, o mejor dicho –y siguiendo a Roland Martin- al plano cuadrícula, milesio “por Mileto, su principal punto

² Policleto de Argos (alrededor de la segunda mitad del siglo V a.C.) compiló en su famoso *Canon* un tratado de artes plásticas.

³ Alude a una figura humana perfecta, ya que “el *Canon* descubre lo ideal en lo real y consigue así mostrar, de modo pitagórico, la consonancia entre la belleza del individuo y la belleza del cosmos” (Lombardo, 2008:43).

de origen” (Mumford, 2012:236), para mantener el orden y la estructura de la ciudad clásica. En ese sentido, “[d]ebemos asociar este trazado milesio con una nueva regularidad”, pero también con calles en línea recta, que se cruzan en ángulo recto y que, “exhiben concretamente un plan integral de damero”. Además, este trazado milesio introdujo, “las calles de ancho uniforme y las manzanas urbanas de dimensiones bastante uniformes también” (Mumford, 2012:236). Este planeamiento, entonces, rearticulado por Hipodamos de Mileto, sirvió como modelo primero para Grecia, luego para la ciudad romana, después para la ciudad europea y posteriormente para la ciudad americana (Mumford, 2012:244). El orden del plan milesio, además, sirvió para “dividir la ciudad en vecindarios definidos o, por lo menos, de dar a esa definición líneas visibles de límites” (Mumford, 2012:238) y, con ello, delimitar estratificaciones sociales y económicas. Consecuentemente, la recuperación de los valores y conceptos extraídos de lo clásico, especialmente de Grecia, constituyen “una condición primordial para el ulterior desarrollo de la ciudad en nuestra época” (Mumford, 2012:745). Complementariamente, dichos valores y conceptos se encuentran arraigados a los filósofos clásicos y deben ser ponderados en ese sentido.

Al respecto, entonces, se podría deducir que este plano y distribución de la ciudad en América Latina se impuso en la ciudad colonial, pero pese a que es efectivo, durante el siglo XIX existió la intención de perpetuar y mejorar este “plano”, es decir, cuando la ciudad crece, se “moderniza” y se ajusta, sigue manteniendo su sentido de cuadrícula y se replica *in extenso*. Así, por ejemplo, para el caso argentino, “la grilla y el parque muestran que la expansión urbana llevada adelante por el tranvía y los loteos se movió dentro de muy estrechos límites impuestos por el poder público, en función de la definición prioritaria de un tablero público, puntillosamente delineado, en todo el nuevo territorio de la ciudad” (Gorelik, 2010:24), es por lo tanto “una voluntad pública proyectual” sobre la ciudad. En concordancia,

[c]uando sobre un plano se intenta ubicar las casas en que vivían los escritores [...] las oficinas gubernamentales que proporcionaban empleos; las Universidades donde estudiaban carreras liberales [...]; los Ateneos o salas de conferencia y conciertos donde disertaban; los cafés en que pasaban la mayor parte del día [...], los teatros [...], las sedes de los partidos políticos a cuyas asambleas acudían y donde ejercían la más

preciada virtud de la época, la oratoria, que era la que consagraba a un intelectual [...] o las librerías que recibían las novelas de Barcelona y París, cuando se revisan esos estratégicos puntos sobre el plano, lo que se encuentra es el viejo casco, ese cuadrilátero de diez manzanas por lado donde transcurría la vida de la ciudad y era el salón público de la sociabilidad, ese espacio en que, según la mecánica de las novelas de la época, los personajes siempre se encontraban, ¡casualmente! (Rama, 1988:115).

Dicho “salón público de la sociabilidad”, es entonces el espacio que contiene las representaciones clásicas, y se sustenta a su vez, en una urbanística modelada por cánones europeos y que fomenta una civilidad con tintes republicanos. Esta visión integral, o -desde la perspectiva de Rama- “percepción culturalista”, nos invita a pensar no sólo a la cultura con la política, sino que también con toda la complejidad que estas relaciones van a conllevar (sobre todo en términos históricos y urbanísticos), incluyendo en ese escenario la marginación⁴ de otros discursos o representaciones artísticas y la imposición de una educación ideada por los grupos dirigentes. Así por ejemplo, el 16 de septiembre de 1857, en *El Ferrocarril* se comentaba: “Chile imitará a las familias romanas que conservaban las imágenes de sus antepasados, como un estímulo para la práctica de las virtudes cívicas. Esas estatuas erijidas en el paseo principal de Santiago serán otros tantos ejemplos propuestos a la consideración de los ciudadanos” (p. 3). Otro ejemplo son las palabras que ofrece Alberto Mackenna al Ministro de Instrucción pública el 9 de enero de 1901, con motivo de la creación del Museo de Copias de Santiago:

El público, para que pueda habituarse a comprender i a sentir las bellezas del arte, es preciso que se encuentre en próximo contacto con las obras clásicas. Su vista debe grabarse en la percepción de ciertas líneas, perfiles i contornos que solo muestran las obras de los griegos i romanos. Su espíritu debe, poco a poco, habituarse a penetrar el espíritu, el sentimiento, la vida que hai oculta en cada obra de arte. Debemos comprender que cada trozo de mármol o de bronce es una expresión de la vida⁵.

⁴ Las culturas populares, que comenzaron a “reconocerse” en el siglo XX “si bien existían desde hacía mucho tiempo y eran el patrimonio de los más, no habían sido reconocidas como válidas ni, desde luego, apoyadas para facilitar su expansión” (Rama, 1988:106).

⁵ Carta enviada desde Florencia, Italia.

Para el caso argentino por ejemplo, en el diario La Nación (26 de diciembre de 1896), se comenta sobre la inauguración del Museo Nacional de Bellas Artes, que los cuadros que permitieron la inauguración del museo, “permanecieron largo tiempo desparramados, abandonados casi y continuarían así, destruyéndose y haciendo cada vez más difícil la realización de la noble idea, si el Ateneo no la hubiera recordado, decidiendo sacarla del olvido” (p.8). Es decir, en dicha institución se confía el impulso de la cultura y las artes. No es ello casual, pues el Ateneo fundado en 1892, tal como alude su nombre en honor a la diosa griega , “favorece el desarrollo de la vida intelectual en la República Argentina”⁶, o sea “puede pensarse como un territorio en el cual se procesaron aquellas transformaciones que Julio Ramos describe como un cambio radical en la relación entre el intelectual, el poder y la política en el último cuarto del siglo XIX” (Bibbó, 2012)⁷. Tampoco es curioso que Eduardo Schiaffino haya sido nombrado Director del Museo de Bellas Artes, pues él mismo impulsó desde 1893 diversos proyectos similares, pues presidía la sección de Bellas Artes del Ateneo. Este artista, crítico e historiador del arte, proyectó la difusión del arte en Argentina por medio de modelos que extrajo desde Europa y Norteamérica⁸.

Es decir, existe una intención por parte de las elites de instalar ciertos modelos de ciudad y de civilidad, pese a que estos modelos “han tomado y toman la forma no tanto de un redescubrimiento como de un renacimiento y un retorno, como si se tratase de un fantasma dotado de voluntad y personalidad propia, capaz de volver a la luz cuando lo estima conveniente” (Settis, 2006:15). Ello porque “elementos o fragmentos inconexos y aislados de la tradición ‘clásica’ aparecen de pronto donde menos se espera” (Settis, 2006:12), evidenciando que lo clásico reaparece en otros períodos temporales y en otras culturas, pues “el pasado se nivela con el presente” y se “instrumentaliza”. En ese sentido, lo clásico y sus representaciones durante el siglo XIX, se pueden entender como una estrategia de “apropiación”, que “descarta el periplo etimológico como criterio de autoridad y reconoce en ‘lo clásico’ una categoría de significado cambiante” (Marrón, 2009:618).

⁶ Estatutos del Ateneo, Buenos Aires, Imprenta San Martín, 1892, p. 3

⁷ Extraído de: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-04992012000200009#nota

⁸ Idea extraída de <https://www.bellasartes.gob.ar/museo/historia>

Entonces, “lo clásico” es un referente para la escultura y la arquitectura o para el modelamiento de un imaginario en el espacio público, pues se relaciona con ideales que pretenden permearse a la sociedad en su conjunto⁹, o mejor dicho, algunos grupos de la elite hegemonizan la estética de la ciudad y la cultura, instalando un pensamiento que invisibiliza de cierta manera a otras formas de pensamiento o expresión artística –o política-. Estos grupos que hegemonizan el pensamiento y la cultura, instalan, por lo tanto, esculturas y obras arquitectónicas que se erigen en el espacio público, y que se relacionan, a su vez, con las ideas republicanas que las elites pretenden esbozar. Ejemplo de ello es que para el caso de Buenos Aires:

En 1937 Christophersen rescataba la tarea de los Canale [Nicolás y su hijo José] como ‘la más interesante que otra cualquiera de nuestra profesión’ y agregaba: ‘ellos fueron los verdaderos precursores de la arquitectura de Buenos Aires y sus obras dentro de un clasicismo puro conservaban además la tradición netamente latina, una adaptación admirable al ambiente nuestro’ (Gutiérrez, 2004:18)¹⁰

Otros arquitectos que aportaron en este imaginario fueron, por ejemplo Juan Antonio Buschiazzo, quien “sería autor de numerosas transformaciones urbanas en la ciudad de Buenos Aires” (Gutiérrez, 2004:17), Virginio Colombo, Francisco Tamburini, Pompeyo Moneta, Michel y Pietro Fortini, entre otros. Para el caso chileno, se puede mencionar la obra de Francisco Brunet des Baines (o Debaine), Lucien Hénault, Fermín Vivaceta, Paul Lathoud, Manuel Aldunate, entre otros.

Ahora, el espacio público en la ciudad que instala el “centro” como el lugar de “renovación” y desarrollo de la ciudadanía, es construido a partir de la resignificación de lo clásico, sobre todo si consideramos que en la ciudad debe representarse la historia, o desde otra perspectiva,

⁹ Esto es entendido a partir de una lógica contextualista, sustentada en los *estudios de la cultura*, pues éstos investigan “las relaciones entre elementos en una forma total de vida” (Hall, 1994:5).

¹⁰ “Entre sus obras algunas se permiten la transgresión tipológica tan notoria como realizar un templo de planta central próximo al diseño del Panteón romano (Inmaculada Concepción en Belgrano, 1865) y el plano del poblado de Adrogué (1872) con diagonales y edificios públicos sistematizados” (Gutiérrez, 2004:17)

la historia debe contarse por medio de la ciudad y de la construcción de lo público en ella¹¹. En este escenario, los edificios y las esculturas no solo representan un modelo clásico, sino que simbolizan los valores de lo clásico¹². Lo relevante es que, al representarse estos “modelos” en los edificios y esculturas del espacio público, se delimita en términos espaciales y urbanísticos la dinámica de la ciudad y de la civilidad, y también se legitima “la principal función de la ciudad”, a saber, “convertir el poder en forma, la energía en cultura, la materia inerte en símbolos vivos del arte, la reproducción biológica en creatividad social” (Mumford, 2012:747). Esto implicará que se establezcan “nuevas disposiciones institucionales” que “manipulen” a la ciudadanía y que ordenen el funcionamiento de la civilidad. En parte, esto podría justificarse, debido a que

[I]o que ocurrió en el París de 1850 a 1870, bajo el impulso del barón de Haussman, e hizo decir a Baudelaire que la forma de una ciudad cambiaba más rápidamente que el corazón de un mortal, se vivió hacia fines de siglo en muchas ciudades latinoamericanas. La ciudad física, que objetivaba la permanencia del individuo dentro de su contorno, se trasmutaba o disolvía, desarraigándolo de la realidad que era uno de sus constituyentes psíquicos (Rama, 1988:76-77).

La ciudad entonces, y el espacio público con ello, se volcaron a nuevos sentidos éticos y estéticos, que fueron fraguándose desde las elites, sin considerar las necesidades, los estilos o los intereses de las clases más bajas. En ese sentido, las representaciones son instaladas para modelar el pensamiento y la cultura de los ciudadanos. Ello se debe en parte a que las representaciones poseen un “valor heurístico” que permite comprender las interacciones sociales, observando “los diversos campos de la realidad social” (Abric, 2001:10), es decir, como lo clásico se representa por medio de la arquitectura y la escultura, que es emplazada

¹¹ “Representar la ciudad era un modo de dominarla, de reterritorializarla, no siempre desde afuera del poder” (Ramos, 2003: 227).

¹² “Tal como observara Foucault, “lo que hace posible el conjunto de la *episteme* clásica es, desde luego, la relación con un conocimiento del orden”. En el caso de las ciudades ese conocimiento indispensable había introducido el principio del “planning”. El Iluminismo se encargaría de robustecerlo, como época confiada en las operaciones racionales que fue, y en los tiempos contemporáneos alcanzaría rígida institucionalización. También promovería suficiente inquietud acerca de los resultados, como para inaugurar la discusión de sus operaciones y diseños pero, sobre todo, de las filosofías en que se amparan” (Rama, 1988: 21).

en el espacio público, el modelo es sometido a diversas apropiaciones y significaciones. Ello porque

[t]oda representación es así una forma de visión global y unitaria de un objeto, pero también de un sujeto. Esta representación re-estructura la realidad para a la vez permitir una integración de las características objetivas del objeto, de las experiencias anteriores del sujeto, y de su sistema de normas y actitudes (Abric, 2001:12).

Ergo, las representaciones son una forma de conocer el mundo –una “actividad mental”-, asociada a prácticas elaboradas socialmente y que comparten la apreciación de la escultura y la arquitectura, como parte de una realidad común que abarca al conjunto social que se desenvuelve en el espacio público. Las representaciones son, por lo tanto, un “pensamiento social” (Banchs, 1986) que modela otras representaciones, debido a que la elite figura modelos que simboliza o significa de una manera diferente a la que “adopta” el resto de la sociedad. Es decir, hay un “marcaje social” que define ciertas representaciones, por medio de procesos comunicativos (prensa, inauguraciones de edificios públicos, el emplazamiento de esculturas, entre otros) y de normatividad social como estereotipos replicables. Ejemplo de ello es la imagen que se busca proyectar en las Exposiciones Internacional de 1871 en Argentina y de 1875 en Chile, o la Exposición del Centenario de Chile, que propulsó con posterioridad la creación del Museo Histórico Nacional (Rodríguez, 1983); y la Exposición Internacional del Centenario de la Revolución de Mayo.

Las representaciones entonces, se convierten en un elemento memorable, porque el significado se asocia a un modelo estético que, a su vez, se encuentra amparado en lo clásico. El modelo clásico entonces, se replica, reaparece, se resignifica y es representado como una imagen que vuelve una y otra vez a la memoria. O en otras palabras, las resignificaciones de lo clásico en el espacio público latinoamericano, y específicamente en Santiago y Buenos Aires, manipulan la historia, la mitología, el imaginario y la cultura grecorromana, propulsando la idealización de una cultura y una sociedad que invita a espejarse con una civilización “gloriosa y honorable”, construyendo así una imagen interesada de la realidad y que no se asocia necesariamente con la perspectiva de los grupos más bajos de la sociedad.

A modo de cierre:

Tanto lo clásico como lo neoclásico se presentan como conceptos polisémicos que se manipulan, imponen y difunden por medio de discursos hegemonzantes que se validan por medio de la arquitectura y la escultura de algunas ciudades latinoamericanas. En ese sentido, la “sensibilidad moderna” como menciona Lombardo (2008) se sustenta en el pensamiento y el canon clásico resignificado y se reinstala de forma conspicua en el escenario santiaguino y bonaerense para validar los discursos de las elites, pero además para “adoctrinar” a un público cautivo y amplio.

Estos modelos entonces, que se extraen de los clásicos no solo compondrían la urbanística de la ciudad sino que también los discursos éticos y estéticos que se replican y difunden desde las elites; o en otras palabras, las artes figurativas que cruzan tanto la arquitectura como la escultura se empaparon del canon clásico, pero también de los valores que en éste se representan (lo bello y lo bueno) y facilitaron la imposición estética y ética que ello implicó. Ello se justifica en la medida en que se replica la premisa griega –o grecorromana- de que el arte es una condición necesaria para el desarrollo y la prosperidad de la nación y de que dicho arte debe estar definido por una simetría, armonía y belleza específicos. La escultura entonces, en diálogo con la arquitectura, grafican las virtudes cívicas que deben portar los ciudadanos y la imagen que se quiere proyectar de la nación. Así, se instala una estética que excluye todo aquello que escape de la proporción canónica y eurocentrada. Es decir, durante la segunda mitad del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX, se perpetuaron los modelos clásicos en la medida en que se consolida y extiende no solo la grilla y el parque –como diría Gorelik-, sino que también la estética clásica en la urbanística y la ética clásica en los discursos hegemonzantes.

Con todo, esta perspectiva culturalista que nos ayuda a comprender el contexto entre 1870 y 1920 de forma más integral, permite además visibilizar los conflictos que implica imponer visiones eurocentradas que complejizan la formas de representación y de construcción cultural, histórica y política, tanto de Santiago como de Buenos Aires. Desde esta vereda

entonces, puede decirse que existe una apropiación por parte de las elites de modelos extemporáneos y que no son parte necesariamente de una herencia o una tradición.

Bibliografía

- ABRIC, J. (2001). Prácticas sociales y representaciones. http://datateca.unad.edu.co/contenidos/403019/Entorno_de_Conocimiento/Lecturas_Complementarias/Abric_JC_Practicas_Sociales_y_Representaciones.pdf
- AGUIRRE, Beatriz; CASTILLO, Simón. *Para una comprensión del espacio público urbano en Santiago de Chile: la segunda mitad del siglo XIX y la época del Centenario*. Centro de Estudios Arquitectónicos, urbanísticos y del paisaje Santiago, 2002. En <https://es.scribd.com/doc/192964124/Para-una-comprension-del-espacio-publico-urbano-en-Santiago-de-Chile-la-segunda-mitad-del-siglo-XIX-y-la-epoca-del-Centenario>
- BANCHS, M. (1986). Concepto de representaciones sociales: análisis comparativo. *Revista costarricense de psicología* (89). 27-40.
- BIBBÓ, Federico. “El Ateneo (1892-1902). Sincronías y afinidades”. En *Dossier: Sociabilidades culturales en Buenos Aires, 1860-1930*. Prismas vol.16 n°2 Bernal, Diciembre de 2012.
- BURCHARDT, Jacob. *Historia de la Cultura griega. Volumen III*. Traducido por Antonio Tovar. Editorial Obras Maestras, Barcelona, 1975.
- CRISTI, Renato y RUIZ-TAGLE, Pablo. *La República en Chile. Teoría y práctica del constitucionalismo republicano*. Editorial LOM, Santiago, 2006.
- GARCÍA JURADO, Francisco. *Teoría de la Tradición Clásica. Conceptos, historia y métodos*. Instituto de investigaciones filológicas, Centro de Estudios Clásicos. Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- GUTIÉRREZ, Ramón. *Italianos en la arquitectura argentina*. CEDODAL, Buenos Aires, 2004
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Editorial Cátedra. Madrid, 2004.

- GORELIK, Adrián, *La grilla y el parque: Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. 2ª reimp. Universidad Nacional de Quilmes, Argentina, 2010.
- HALL, Stuart. “Estudios culturales; dos paradigmas”. *Causas y azares*, N° 1, 1994.
- LACARRA, Mª del Carmen y GIMÉNEZ, Cristina (Coord.) *Historia y política a través de la Escultura pública 1820-1920*. Institución «Fernando El Católico» (C.S.I.C), Zaragoza, 2003.
- LOMBARDO, Giovani. *La estética antigua*. Traducido por Francisco Campillo. Machado Libros, Léxico de estética. Madrid, 2008.
- MARRÓN, Gabriela, *¿Qué es un clásico? Prejuicios e historicidad de la definición*, en “Actas de las II Jornadas de Estudios Clásicos y medievales”. Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina, 2009.
- MUMFORD, Lewis. *La ciudad en la historia, sus orígenes, transformaciones y perspectivas*, Editorial Pepitas de calabaza, Logroño, 2012.
- RAMA, Ángel. *La ciudad letada*. Editorial Arca, Montevideo, 1988.
- RAMOS, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Fundación editorial El perro y la rana, Venezuela, 2009.
- RODRÍGUEZ, H. *Museo Histórico Nacional*. Ediciones Dibam, Santiago, 1983.
- SETTIS, Salvatore, *El futuro de lo clásico*. Abada Editores, Madrid, 2006.
- URETA SÁENZ PEÑA, Candelaria, “Neoclasicismo en Buenos Aires”, en *Creación y Producción en Diseño y Comunicación. Ensayos sobre la Imagen*. Edición V, Trabajos de estudiantes de la Facultad de Diseño y Comunicación, N°24, Año VI, Vol. 24, Octubre 2009, Universidad de Palermo, Buenos Aires, Argentina. Coordinación: Julieta Sepich. Extraído de http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/136_libro.pdf
- Zamorano, Pedro y Herrera, Patricia. *Museo Nacional de Bellas Artes: Historia de su Patrimonio Escultórico*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 2016.

Fuentes primarias:

- Taller Ilustrado
- El Ferrocarril
- La Nación