

*Mapas del océano.
Desplazamiento, imaginación
y afecto en De latitudes en portrait
de Enrique Ramírez*

OBJETS POUR VOYAGER, *Métaphores d'un horizon*, *De latitudes en portrait*, *Océan*, *Cartografías para navegantes de tierra* y *Los durmientes*: el océano es un elemento que se repite en el trabajo del artista audiovisual chileno Enrique Ramírez. En estas instalaciones fílmicas, objetos, dibujos y fotografías, el mar funciona como soporte de un viaje real y mental, donde se juega con el tiempo, la memoria y la transformación personal. Los desplazamientos son parte de la práctica de vida misma del artista, habitante y viajero, que vive entre Santiago y París, pero también del tema y de la forma misma de sus obras, como se evidencia en *Océan*, un film realizado en un plano secuencia de tres semanas viajando en un barco carguero que cruza el Atlántico desde América Latina a Europa. Los trabajos de Enrique Ramírez sobre estas distintas geografías son reflexiones poéticas que buscan humanizar situaciones distópicas. Sus instalaciones fílmicas y fotografías tratan sobre éxodos, exilios y la discontinuidad de la memoria, pero Ramírez busca encontrar un modo poético de dar cuenta de estos problemas políticos produciendo imaginarios subjetivos. Los vastos paisajes que usualmente aparecen en sus trabajos son concebidos como espacios geo-poéticos para la imaginación, territorios abiertos para ver y deambular. Trabajando sobre un registro que apela al espíritu contemplativo, en su obra elementos mínimos como la brisa, el agua, la arena, se combinan para instalar esa mirada subjetiva. Las instalaciones incorporan estos medios para crear una experiencia conceptual en un ambiente determinado: una geografía de desplazamientos íntimos que se traslada de la obra a la experiencia misma de los espectadores quienes son invitados a realizar sus propios recorridos en el museo o la galería.

En varios de los trabajos de Enrique Ramírez el mar visibiliza también preocupaciones históricas muy específicas: la geografía aparece como un lugar de memoria político y poético de Chile. El océano, abismo rotundo donde un cuerpo puede desaparecer para siempre, es una geografía perfecta para la impunidad como lo atestiguan los “vuelos de la muerte” de la dictadura de Pinochet que “desechó” disidentes y “ahogó” la verdad en las profundidades del mar¹. La obra de Ramírez también interviene en este campo de reflexión que en la actualidad se aboca a considerar la intersección entre memoria y espacio en los procesos y políticas de la memoria. Las intervenciones en los sitios de memoria, y la producción de marcas territoriales, se proponen tanto como actos de reconocimiento de las víctimas y luchas contra el olvido, como expresiones de una voluntad de transmisión de memoria hacia las futuras generaciones. Sin embargo, a diferencia de otras prácticas conmemorativas — como archivos, museos o monolitos—, los espacios abiertos y el paisaje en tanto “superficies de inscripción” han recibido escasa atención en los estudios sobre las políticas de la memoria en los países del Cono Sur. Así, el crítico Jens Andermann propone volver al paisaje y ver en sus distintas modulaciones interrupciones críticas de los emplazamientos monumentales, modos de apertura, lógicas itinerantes que potencialmente pueden llevarnos más allá de la lógica temporal del trauma para pensar políticamente en el presente (2012: 177-181). Las configuraciones de los espacios abiertos en el arte ofrecen otra forma crítica de explorar las construcciones culturales de espacio, lugar y naturaleza, al mismo tiempo que ponen en juego dimensiones materiales y afectivas a partir de las cuales se pueden elaborar reflexiones sobre los procesos de memoria².

En este cruce entre espacio y política, y a partir de los abordajes recientes sobre las geografías afectivas y sobre los vínculos entre memoria, materialidad y espectralidad, este artículo examina los modos en que los “Retratos de latitudes” del artista chileno Enrique Ramírez proponen una “comprensión visual” del espacio en la que el arte se apropia de una agencia histórica del mapeo, en tanto ésta funciona no como un ejercicio de espejar la realidad, sino de desplegar contradicciones entre sus distintos niveles. Como plantea James Corner, el mapeo descubre nuevos mundos entre los presentes

¹ Durante la dictadura de Pinochet entre 1.200 y 1.400 personas fueron atadas a rieles y lanzadas al océano desde helicópteros, entre ellas Marta Ugarte, cuyo cadáver la corriente de Humboldt devolvió a una playa de la región de Coquimbo el 12 de septiembre de 1976. Este fue el único cuerpo recuperado pero varias décadas más tarde, antes de morir, un repesor reveló uno de los lugares donde fueron arrojadas las víctimas de la dictadura y un juez recuperó rieles del fondo del mar, única evidencia material del crimen cometido (Palma).

² Los trabajos que analizan las “inscripciones de la memoria en el espacio” se detienen generalmente en artefactos y monumentos conmemorativos. Esto se debe en parte, según Owen Jones, a que la memoria es conceptualizada como representación: cuando consideramos expresiones de la cultura material como “repositorios” tratamos a los objetos como formas de representación y no como elementos dinámicos en la producción performativa y activa de memorias y afectos (2005: 210). Por el contrario, las reflexiones artísticas sobre el espacio abierto potencialmente introducen nuevas dinámicas entre la presencia y la ausencia y consideran los “efectos” de memoria que produce la obra de arte.

y los pasados al reformular no solo las características físicas de un terreno sino sus fuerzas ocultas, sus eventos históricos. Los “retratos de coordenadas” son intervenciones en el espacio que señalan usos pasados del océano pero también son ejercicios que apuntan a una imposibilidad de ese mapeo e instalan una atmósfera afectiva atenta al carácter acechante de la pérdida.

¿Desde dónde se mide la inmensidad del mar? *De latitudes en portrait* es una colección de obras de pequeño formato, que se relacionan entre ellas y nos invitan a considerar la inmensidad del océano y sus implicancias en el pasado de Chile. La muestra consta de dos partes. En la primera serie, coordenadas y líneas grabadas en el vidrio tratan de situarnos en un lugar determinado de la inmensidad del mundo pero los textos que se incluyen en la superficie del “mapa” contextualizan nuestra imaginación con la historia política reciente de Chile. Una segunda serie de vídeos nos invita a descubrir paisajes marinos, y el espectador se transforma en un guardián permanente del horizonte. Así, las distintas obras en *De latitudes en portrait*, tienen un fondo poético y político, ya que no solo se basan en lo que es sensible a la relación entre las imágenes sino que conducen a una reflexión visual sobre lo que es imperceptible y que adquiere un sentido político particular en el contexto de la práctica de los “vuelos de la muerte” de la dictadura.

Me interesa detenerme ahora en los primeros cuadros de la primera serie³ de *De latitudes en portrait*. Un conjunto de mapas topológicos que no respetan detalles o la escala para difundir las coordenadas de lugares frente a las costas de Chile donde se cree se encuentran los cuerpos. Los mapas de Ramírez no son una representación exacta de lo que describen, sino coordenadas imaginarias trazadas en un intento de explicar lo que escuchaba de niño sobre esas personas que fueron lanzadas al mar y de sus fantasías respecto de lo que sucedía. El mar, que no deja huellas, es también una masa móvil impredecible por lo que Ramírez buscará “hacer hablar” esa geografía con un ejercicio de mapeo que proyecta imágenes mentales en la imaginación espacial. A diferencia del calco, el mapeo descubre nuevos mundos al exponer eventos ocultos, trazando líneas, emplazando cuerpos en la superficie misma de unos retratos de coordenadas, humanizando e historizando el espacio

³ La geógrafa Carla Lois destaca la importancia de la categoría de “serie” como productora de la mirada: “La presunción básica es que el armado de una serie crea claves de lectura y de interpretación y que, por tanto, un mismo mapa no comunica lo mismo si es puesto en dos series diferentes. El modo en que construimos una serie afecta los sentidos del conjunto de las imágenes tanto como los sentidos que comunican cada una de ellas y los aspectos visibilizados e in-visibilizados en los modos de lectura que propone la serie” (3). En un futuro trabajo es fundamental considerar el orden de los distintos “retratos” en las series y los sentidos que, a partir de ésta, se deducen sobre el conjunto de la obra. Más allá del valor semántico y afectivo específico de cada imagen en particular, en relación a la totalidad, vale la pena preguntarse si en la serie se produce una temporalidad específica, como sí es el caso en el tríptico “Los durmientes”, en donde Enrique Ramírez explora sincrónicamente en tres planos diferentes tres momentos en relación con la desaparición de una persona e instaura, así, una heterocronía polifónica, reforzada también por la disociación entre imagen y sonido al interior de cada panel. Para un análisis de la temporalidad en tres trabajos audiovisuales sobre los vuelos de la muerte, véase: Depetrís Chauvin, Irene. “Memorias en el presente. Afecto y espectralidad en imaginarios acuáticos contemporáneos”, *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, 2017, en prensa.

desde las grafías de líneas y puntos, los textos incluidos en cada “mapa” pero también desde el concepto de “retrato” que en la tradición de la historia del arte occidental viene a figurar no un espacio, sino un individuo particular.

Desde el descubrimiento del océano pacífico en el istmo de Panamá por Núñez de Balboa hasta la circunnavegación de Magallanes, la historia de la cartografía y el mapeo del Pacífico ha estado muy condicionada por la narración de los descubrimientos y los avances exploradores. Los primeros mapas apuntaban a la “precisión”, eran una concatenación de evidencias con las que secuenciar en el tiempo los logros humanos sobre el espacio. También mejoras técnicas como la medición de la longitud fueron centrales para la configuración de una imagen integral del océano (García Redondo, 19-22). A diferencia de los mapas modernos, los retratos de Ramírez carecen de coordenadas de longitud y ofrecen tan solo latitudes inexactas ya que sus mapas de coordenadas ubican el norte indistintamente en cualquier sector de la superficie representada. En “Hacer desaparecer” (Figura 1), se incluye el texto: “Los chilenos demostraron ser alumnos destacados de ese plantel, logrando que el destino de la gran mayoría de los desaparecidos sea un misterio insoluble...” y el retrato presenta no uno sino dos nortes enfrentados, señalando la imposibilidad del mapa de cumplir su función: ubicar cuerpos o guiar la búsqueda particular de cada espectador. En esta representación del océano como un “abismo rotundo”, en donde no se pueden encontrar cuerpos, hay una exploración espacial y una sensibilización con la pérdida y con la falta de “pacto sepulcral” que hizo de los desaparecidos “no-personas”, vidas que no merecían inscripción simbólica o memorialización. Según Gabriel Giorgi, la biopolítica de la dictadura trata de “borrar el cadáver como evidencia jurídica e histórica, al mismo tiempo, y sobre todo, (se) trata de destruir los lazos de ese cuerpo con la comunidad: de hacer imposible la inscripción de ese cuerpo en la vida de la comunidad, en sus lenguajes, en sus memorias, sus relatos” (Giorgi, 198). Frente a esta producción de “cadáveres sin comunidad, cuerpos con los que la comunidad no puede establecer lazos”, la representación del océano como “un cementerio imposible”, un “no lugar” que impide establecer límites e individualizar tumbas, señala, por otro lado, en su misma insistencia e imposibilidad la voluntad de politizar esa materia, haciendo que la omnipresente vastedad del océano sea signo de la ausencia de los desaparecidos.

Los retratos también inscriben en el espacio célebres declaraciones históricas, fragmentos de testimonios judiciales, notas periodísticas o informes oficiales sobre la política de violación a los derechos humanos. El retrato “El general” (Figura 3) contiene la leyenda “La opinión mía es que a estos caballeros los toman y los van a dejar a cualquier parte, por último en el camino los van tirando para abajo...”, que resulta una paráfrasis de la famosa declaración de Augusto Pinochet el 11 de septiembre de 1973, el día del golpe, refiriéndose a los prisioneros. En esa declaración, que se filtró de una

grabación captada de las comunicaciones militares, Pinochet decía que “se mandan por avión a cualquier parte, e incluso por el camino los van tirando abajo” y la grafía del retrato de Ramírez reproduce un camino en zig zag. El dibujo de las líneas en “Los rieles del mar” (Figura 6) asemeja el tendido de una vía de tren e incluye el extracto de una nota periodística reproducida en *El Mostrador* en donde se informa sobre el hallazgo de pruebas de los vuelos de la muerte: “Los pedazos de metal, encontrados a unos 870 kilómetros del norte de Santiago, fueron subidos hace unos días a la superficie, desde el fondo marino y su hallazgo fue posible gracias a que un militar que participó en esas acciones confesó antes de morir”. Otra nota periodística reproduce que un mecánico de la Fuerza Aérea admitió judicialmente que “lanzó los cuerpos, pero no señaló en qué parte de la costa del norte” y el retrato “El destino” (Figura 2) dibuja un punto sin líneas y sin coordenada alguna.

La sensación de “misterio insoluble” en relación con la ubicación de los cuerpos se reproduce gráficamente en otros “mapas” de coordenadas. El retrato “El familiar” (Figura 4), incluye una cita de *El Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación* (1991) que habla del maltrato permanente y sistemático que se dio a estas familias en la mayoría de los casos y que incluía desde negar la detención y la muerte del familiar a larguísimas esperas para recibir noticias de los detenidos. Ramírez trasmite esta ansiedad y angustia con otras líneas punteadas, señalando la falta que no se puede llenar. Un único círculo de mayor tamaño parece la cabeza del cuerpo de uno de las personas desaparecidas y la figura humana carece de coordenadas que permitan su ubicación en la vastedad del fondo negro. “Retratos de coordenadas” sin coordenadas que instalan la contradicción y la imposibilidad misma de representar lo que se quiere representar. Una humanización de la distopía que se refuerza en “Himno nacional chileno” (figura 5) que incluye el famoso fragmento de la canción patria que asemeja el territorio a una utopía de abundancia y felicidad: “Puro, Chile, es tu cielo azulado, Puras brisas te cruzan también, Y tu campo de flores bordado, Es la copia feliz del Edén.” El retrato reproduce cuatro puntos unidos por dos líneas en forma de cruz y las cuatro coordenadas carecen de números repitiendo las mismas cruces en formato de menor tamaño. En lugar de señalar un punto en el espacio particular, las coordenadas en ‘x’ se asemejan a dos sables cruzados, como señalando espacios de batalla y apuntando al carácter violento y belicista de una patria que se imagina como utópica.

Los retratos de Enrique Ramírez mapean las contradicciones de la historia de una nación, la imposibilidad del mapa de cumplir su función de ubicar y resolver la crisis del pacto sepulcral producido por la dictadura. El mapeo también espacializa sensaciones y afectos que permiten al espectador establecer una empatía con el drama de los desaparecidos y liberar la pérdida de una economía de lo familiar. “Relato de reclusión” (Figura 7) no sólo vuelve a reproducir coordenadas inútiles, sino que los puntos carecen inclusive de líneas que los unan transmitiendo espacialmente la sensación de aislamiento

extremo que sufrían los detenidos. El texto que se incluye reproduce un testimonio del informe sobre prisión política y tortura que habla de los “simulacros de fusilamiento” en la localidad de Magallanes: “El Señor te quiere recibir con las puertas abiertas”. Me senté en lo que seguramente era el tradicional banquillo. Vendado nada podía ver. Lo dramático lo pusieron con el silencio, allí sentí algunos tiritones. Se me pregunta por mi último deseo y le manifiesto primero que quiero ver a mis hijos y mi señora”.

Los artistas de instalaciones por lo general utilizan directamente el espacio de exposición, a menudo la obra es transitable por el espectador y éste puede interactuar con ella. En Chile los “retratos de latitudes” fueron exhibidos, como parte de una muestra mayor sobre la obra de Ramírez, en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago. La muestra ocupaba el subsuelo y parte del tercer piso pero los dibujos y los videos que correspondían a los retratos se ubicaron en el espacio oscuro del subsuelo. Este carácter envolvente de la negrura se mimetizaba con la de la obra, ya que el fondo del océano no era representado en azul sino en negro, haciendo que por momentos el espectador se sintiera también en el “fondo del océano”. Pero esta ausencia de límites entre obra y espacio de exhibición también producía una relación de continuidad simbólica entre el océano y el espacio. Antes que coordenadas marítimas, las líneas y puntos de los retratos dibujan constelaciones de estrellas y estos puentes vuelven a liberar la pérdida de la economía de lo familiar para trasladar ese drama a un espacio “universal” que el del océano Pacífico⁴.

La maleabilidad del alcance geográfico y temporal de los retratos de Ramírez se vincula también a su pertenencia a una serie. Para una exposición en Buenos Aires, realizada en marzo del 2016, Ramírez sumó obras que no estuvieron en las muestras anteriores y que hablan del contexto particular de la Argentina. Inaugurada en la semana del aniversario número 40 del golpe de Estado de marzo de 1976, el artista incluyó, junto a los primeros 15 cuadros, otra serie de 15 nuevos “retratos” de latitudes. En el caso argentino esos “mapas” dan una dimensión visual y espacial a los textos y declaraciones de familiares de detenidos desaparecidos que el artista recopiló durante su visita a Buenos Aires. Hay, entonces, un intercambio entre tiempos y geografías

⁴ En este sentido, vale la pena preguntarse sobre los posibles vínculos con imaginarios acuáticos previos. En *El botón de nácar* (2015), un documental de Patricio Guzmán que también trata de los “vuelos de la muerte”, se sugieren vínculos entre los conocimientos del mar y de las estrellas en la cosmogonía indígena a partir de las imágenes de los cuerpos pintados de los Selk’nam, nómades marinos de Tierra del Fuego. Apelando al anacronismo Guzmán compara el exterminio de este “pueblo del agua” con los vuelos de la muerte, la práctica de la dictadura de Pinochet de tirar a los detenidos desaparecidos al océano. Las fotos del archivo de principios del siglo muestran los cuerpos de los selk’nam pintados con símbolos enigmáticos, quizás gotas de agua o constelaciones. Intuimos que el agua, por sus movimientos, recibe un impulso del espacio que se transmite a las criaturas vivientes. Al igual que los astrónomos, las tribus patagónicas hacían de la relación entre el cosmos y el agua una instancia inseparable de la vida pero su mitología decía también que sus antepasados muertos se habían convertido en estrellas. En este sentido, el director encuentra en el imaginario acuático de los indígenas una potencia: la posibilidad de sellar simbólicamente el “pacto sepulcral” que la dictadura rompió al convertir a los desaparecidos en cadáveres sin comunidad.

distintas a partir de los imaginarios acuáticos para pensar temas vinculados a la memoria en contextos a la vez trasnacionales y particulares. Tanto la serie de retratos de latitudes de Chile, como la de Argentina, terminan en cuadros negros: las placas de vidrios carecen de grabados y, mediando entre el negro del papel y del fondo de la pared, se visibiliza el borde del marco de acrílico. Como si en la mente del artista fuera necesario, para representar una noción espacial, un elemento de abstracción, una forma geométrica que estructure y ordene la inmensidad, aunque esta representación del océano quede “en blanco”. Sin embargo, este vacío de la representación, antes que un límite, se presenta como una posibilidad. La historia no se contó, no sólo porque se desconoce sino porque esta escritura cartográfica e histórica se conforma a partir de series: una acción, un proceso y una intervención cultural siempre abierta al futuro.

A modo de conclusión

Las geografías afectivas de Ramírez ponen en juego concepciones más amplias de materialidad al analizar los vínculos entre espacios y memorias atendiendo a la presencia pero también a la pérdida y a ausencias que nos acechan (Wylie, 2009)⁵. Los retratos inscriben discursos en la mudez del océano y extraen de su materialidad una extraña dinámica de restos, presencias y acechantes ausencias que nos sitúan en un laberinto temporal incierto. El juego entre la abstracción de los puntos y de las líneas sobre el fondo negro y la por momentos antropomorfización de la representación del espacio, atiende a un nuevo modo de afectividad porque entrelaza objetos con modalidades de afecto y un sentido acechante de la pérdida (Edensor, 2005). Una forma de considerar la ontología inestable de la materia que apunta a la naturaleza “más que representacional” de la memoria como corporealizada y acechada por lo espectral. Una naturaleza sensorial e inestable de la naturaleza y de la memoria, una propuesta de entrelazar paisajes y recuerdos en donde la presencia se desestabiliza por la ausencia de lo acechante indicador de una relación entre el ser y el espacio que supone tanto el habitar como las sensaciones de lo acechante o fantasmagórico.

Hay en la obra Ramírez una agencia del mapeo en varios sentidos. A diferencia del calco, el mapeo descubre nuevos mundos entre los presentes y los pasados porque reformula no solo las características físicas de un terreno sino sus fuerzas ocultas, sus eventos históricos⁶. En el caso de Ramírez el

⁵ De manera similar, en el campo de los estudios de la memoria algunos académicos sostienen que la oposición entre objetos como cosas tangibles, reales y concretas y el mundo intangible e inmaterial de los afectos es inadecuada. En este sentido, Katrina Schlunke argumenta que la memoria es una especie de “efecto” producido a través de y con el orden de lo material, antes que un mero producto de una conciencia centrada en lo humano (2013: 253-4). Las obras interrogan lo que está y lo que no está ahí, los efectos del pasado sobre el presente, apostando a la imagen como forma de afectarnos y donde se juega con distintas ideas de temporalidad.

⁶ Para Gilles Deleuze y Felix Guattari “el mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos

mapeo supone también una proyección de imágenes mentales en la imaginación espacial: sus mapas topológicos son el trazado de su memoria afectiva infantil de la dictadura, de su incomprensión de los hechos y de lo que se imaginaba sucedía en el fondo del mar. El mapeo también es una acción, un proceso, una forma de intervención cultural porque los trabajos de Ramírez proponen una “espacialización de la memoria”, una relocalización de su campo de acción, y un rodeo que potencia el alcance de ese discurso de memoria al hacer posible una ampliación de la comunidad afectada por la pérdida. Una “humanización de la geografía” y una “espacialización de la memoria” que potencian el alcance de ese discurso cuando recuperan cuerpos en los recuerdos de una geografía imaginaria generando una relación de intimidad con quien las observa en algún pasillo oscuro, para luego recorrer objetos, instalaciones, fotografías, textos y dibujos que complementan el tema de cada exhibición.

Anexo de imágenes

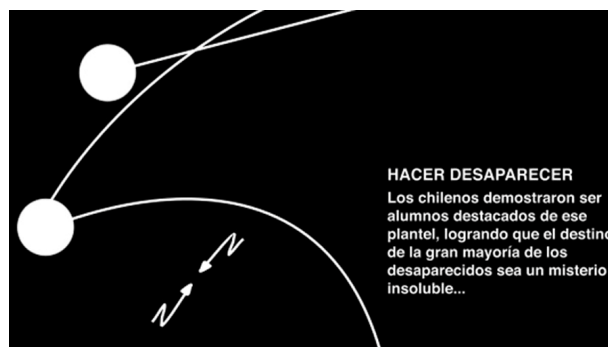


Figura 1: Misterio insoluble



Figura 2: Testimonio

montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación [...] Contrariamente al calco, que siempre vuelve ‘a lo mismo’, un mapa tiene múltiples entradas. Un mapa es un asunto de performance, mientras que el calco siempre remite a una supuesta *compétanse*” (Deleuze y Guattari, 2002:17).

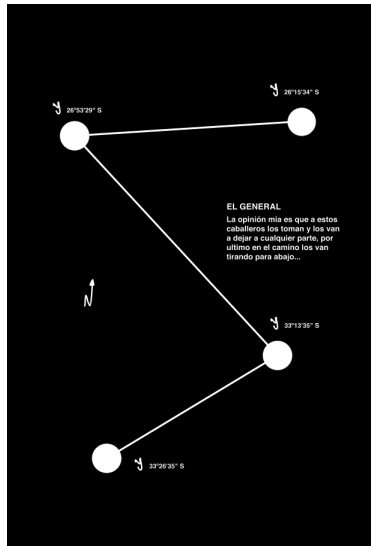


Figura 3. Testimonio

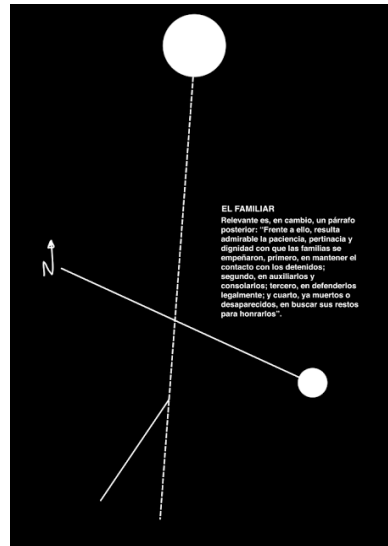


Figura 4. Los familiares

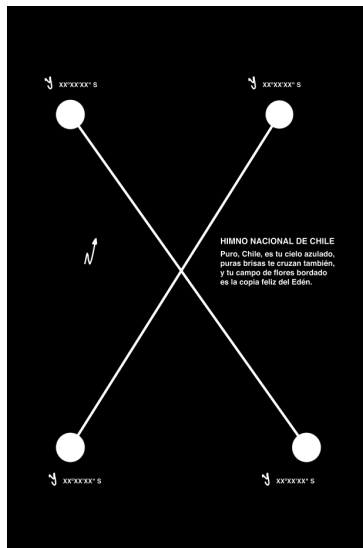


Figura 5. Himno Chileno

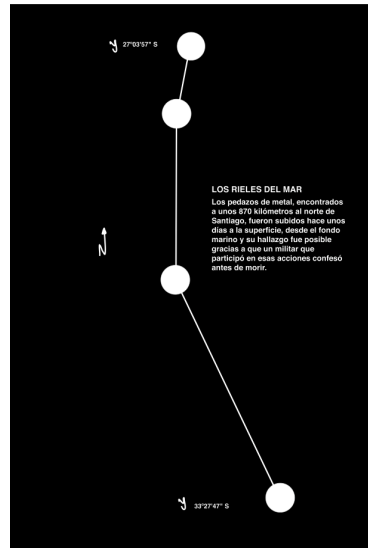


Figura 6. Los rieles.

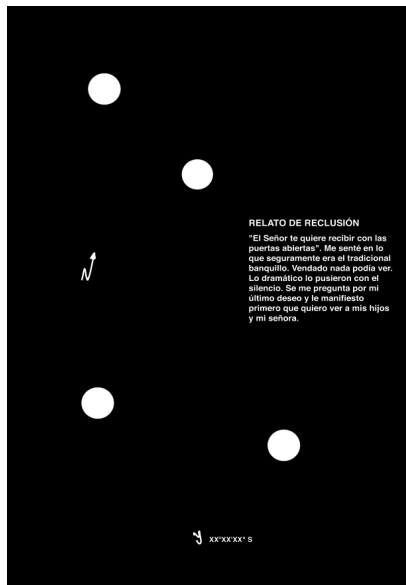
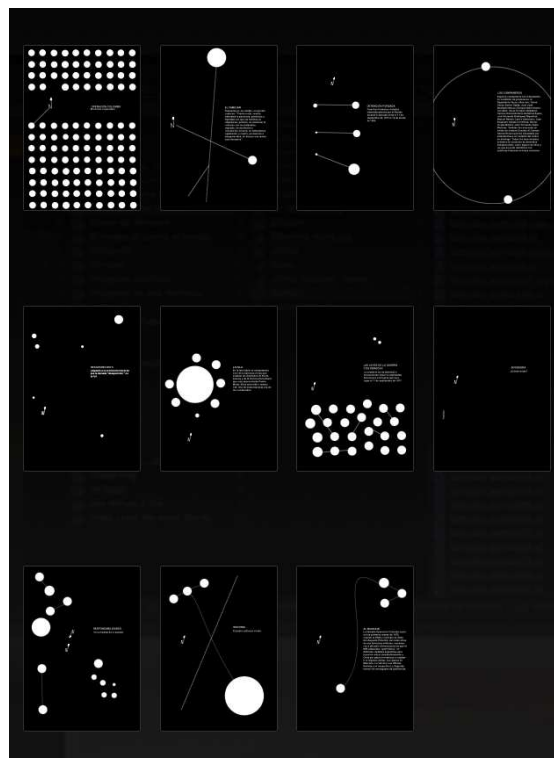
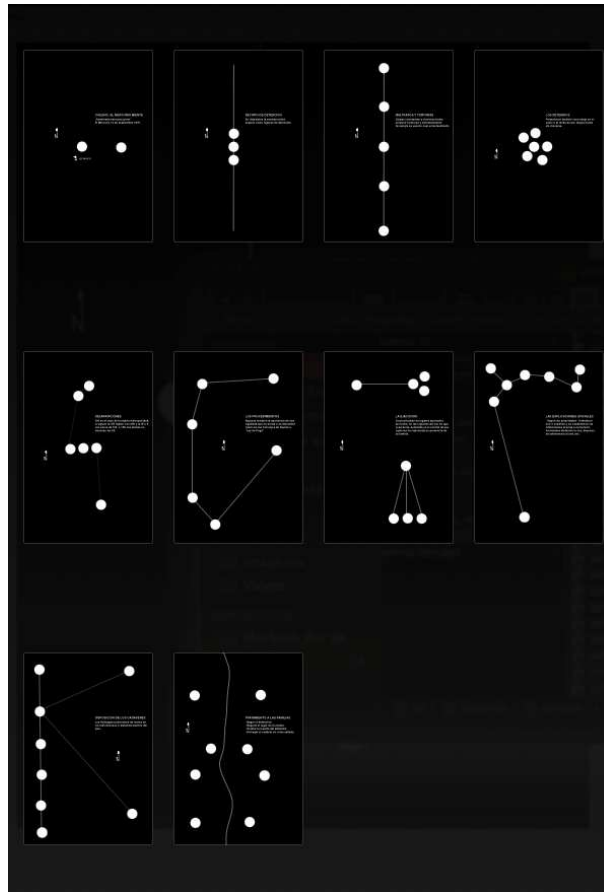


Figura 7. Relato de reclusión

De latitudes en portrait

15 cuadros grabados en vidrio, papel negro y marco de aluminio. 21 x 29 cm





Extrañas constelaciones pintadas en los cuerpos. Celebración de los Selk'nam, nómades marinos de Tierra del Fuego en que los hombres participan con sus cuerpos pintados (Fotos de Martín Gusinde en Tierra del Fuego, 1919). Se desconoce el sentido de esos dibujos pero en *El botón de nácar* (2015), un documental de Patricio Guzmán que también trata de los “vuelos de la muerte”, se sugieren vínculos entre los conocimientos del mar y de las estrellas en la cosmogonía indígena. Imagen extraída de *El botón de nácar*
© Copyright Renate Sasche Productora.

Irene DEPETRIS CHAUVIN⁷

⁷ Irene Depetris Chauvin es graduada de la carrera de Historia de la Universidad de Buenos Aires (2002) y doctora en Romance Studies por la Universidad de Cornell (2011). Es investigadora en el CONICET y miembro del Núcleo de estudios sobre la intimidad, los afectos y las emociones (FLACSO) y del Seminario sobre Género, Afectos y Política (FFyL, UBA). Ha publicado artículos sobre las relaciones entre juventud, cultura de mercado y afectividad en el cine y la narrativa del Cono Sur, sobre imaginarios geográficos y urbanos y sobre políticas de la memoria. Actualmente investiga los vínculos entre espacio y afectividad en películas argentinas, brasileñas y chilenas de la última década.

Referencias

- ANDERMANN, Jens. "Expanded Fields: Postdictatorship and the Landscape", *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesía*, 21:2 (2012): p. 165-187.
- CORNER, James. "The Agency of Mapping", en Denis Cosgrove, ed., *Mappings*, Reaktion Books, 1999, p. 213-252
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, [1980], 2002.
- DEPETRIS CHAUVIN, Irene. "Hidrarquías (Sobre "El botón de nácar", de Patricio Guzmán", *Informe Escaleno*, abril de 2015.
- DEPETRIS CHAUVIN, Irene. "Memorias en el presente. Afecto y espectralidad en imaginarios acuáticos contemporáneos", *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, 2017, en prensa.
- EDENSOR, Tim. "The Ghosts of Industrial Ruins: Ordering and Disordering Memory in Excessive Space", *Environment and Planning D: Society and Space* 23.6 (2005) p. 829-849.
- GARCÍA REDONDO, José María. "La percepción histórica del inmenso azul. Modelos de representación en la cartografía del océano Pacífico", en *El Mar del Sur en la historia. Ciencia, expansión, representación y poder en el Pacífico*. Rafael Sagredo Baeza y Rodrigo Moreno (coord.). Santiago, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2015, p. 15-64.
- GIORGI, Gabriel. "Lo que queda de una vida: comunidad y cadáver", *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014, p. 197-236.
- JONES, Owen. "An Emotional Ecology of Memory, Self and Landscape", *Emotional Geographies*. Ed. Davidson, Joyce, Bondi, Liz, y Smith, Mick. Aldershot, England: Ashgate, 2005, p. 205-218.
- LOIS, Carla. "El mapa, los mapas. Propuestas metodológicas para abordar la pluralidad y la inestabilidad de la imagen cartográfica", *Geograficando 11 (1)*, 2001. Recuperado de: <http://www.geograficando.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Geov11n01a02>
- PALMA, Christian. "Hallan pruebas de vuelos de la muerte en Chile", *Página/12*, 1 de agosto de 2013, <http://www.pagina12.com.ar/diario/elmundo/4-225741-2013-08-01.html>
- SCHLUNKE, Katrina. "Memory and materiality" *Memory Studies* 6.3 (Julio 2013): p. 253-261.
- SUDERBURG, Erika (Ed.). *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*. Minneapolis: U. Minnesota Press, 2000.
- WYLIE, John. "Landscape, Absence and the Geographies of Love", *Transactions of the Institute of British Geographers* 34 (2009): p. 275-89.

*Du Chili au monde :
histoire nationale et images de guerre*

*Estatuas de los “grandes hombres”
de la patria o el uso político del pasado
en el espacio público de Santiago de Chile
(1856-1935)*

EL 21 DE SEPTIEMBRE DE 1856 se inaugura en la Alameda de las Delicias el monumento consagrado a Ramón Freire. Este hito marca el comienzo, a través de la representación escultórica de los “grandes hombres” de la patria, de una forma de uso político del pasado en el espacio público de Santiago de Chile (Habermas, 1985-1987)¹. La materialización en bronce de la imagen de pie de Freire, vestido con su uniforme militar con la Constitución de 1828 bajo el brazo, marca también una ruptura estética y discursiva en la utilización del monumento conmemorativo en la capital chilena.

A partir de este momento, el recurso tipológico heredado del periodo de la independencia materializando en obeliscos, medallones, pirámides y estereotipos escultóricos² va dejando su lugar a esculturas de hombres de pie, sedentes y ecuestres realizadas en mármol o bronce. Estas estatuas, gracias a su poder simbólico y representativo (Bourdieu, 2001: 202; Chartier, 2011) así como a su estética academicista, se imponen progresivamente en la escena memorial de la capital. Apelando a una semejanza “realista” al personaje ausente representado con su vestido de época y caracterizado por los atributos de su función o de su notoriedad, a partir de esta fecha las estatuas santiaguinas se erigirán sobre

¹ En este trabajo la noción de espacio público que utilizamos excluye domicilios, jardines y parques privados no accesibles a los viandantes. Dejamos también de lado los cementerios ya que el arte funerario concierne un dominio específico.

² Como es el caso del “Monumento a la libertad de América”, realizado en 1829 por Francesco Orsolino e inaugurado en 1836 en la Plaza de Armas de Santiago de Chile. Las figuras que componen el conjunto escultórico representan a la diosa Minerva que entrega la libertad a América simbolizada por una indígena sobre la representación de un dios desnudo que simboliza al río Orinoco.

un pedestal destinado a explicar el sentido del monumento a través de la aplicación de inscripciones, bajorrelieves y, como es el caso del monumento consagrado a Benjamín Vicuña Mackenna (1908), de alegorías femeninas.

Entre finales del siglo XIX y principios del XX en la capital chilena se desarrolla la fabricación de una identidad socio-espacial íntimamente ligada a la función memorial del monumento y la legitimación del poder político republicano-liberal (Hall, 1978; Choay, 1992). Como indica la respuesta de Benjamín Vicuña Mackenna a la demanda de la municipalidad de Itata de erigir una estatua a la memoria de Arturo Prat, el establecimiento de un monumento conmemorativo “es costumbre que todo lo absorban las grandes ciudades. I de ahí viene que los pueblos de provincia carecen casi por completo de estos estímulos permanentes que incitan constantemente a la gloria i hacen reverenciar sus ejemplos [...]”³.

La progresiva secularización de la vida urbana y los progresos de la gestión municipal que conducen a la apropiación y la modernización del espacio urbano santiaguino, relega, no sin dificultades, lo religioso a lugares exteriores de la “ciudad oficial”, como es el caso de la estatua de la Virgen del Cerro San Cristóbal⁴, a los camposantos o a los templos. La creación de espacios públicos nuevos, la riqueza creciente de las arcas estatales así como el desarrollo de un arte escultórico industrial, proporcionan los medios necesarios a los poderes públicos y a los miembros de las élites santiaguinas de prever presupuestos cada vez más importantes destinados a la construcción de monumentos conmemorativos.

Paralelamente, las vías urbanas de la “ciudad civilizada” se articulan como un texto instructivo susceptible de manifestar y difundir tanto un nuevo orden moral y político como los valores y las aspiraciones del poder republicano-liberal. A través del monumento público, desde el poder se constituye un imaginario urbano, es decir, un *éthos* del relato nacional en la ciudad de Santiago que es estructurado a partir de referencias culturales generadoras de control ideológico y político cumpliendo simultáneamente un doble papel de mediación impersonal y de argamasa identitaria.

Durante el periodo estudiado, la consolidación definitiva del Estado y de la sociedad republicano-liberal en Chile es un elemento a la medida del cual los “grandes hombres” son definidos como personas que aglutinan tanto una moralidad ejemplar como la energía necesaria para orientar las aspiraciones

³ “Carta de Benjamín Vicuña Mackenna, Santiago 23 de junio de 1879”, *Boletín De la Guerra Del Pacífico 1879-1881*, Santiago, Editorial Andrés Bello, 1979, p. 217-218.

⁴ Proyecto de 1903 con la intención de conmemorar el cincuentenario de la declaración del dogma de la Inmaculada Concepción. Inaugurada el 8 de diciembre de 1904, la erección está ligada también a una tradición de práctica religiosa desarrollada en los cerros de Santiago (Pérez de Arce, 1993: 116-155).

del grupo humano al que pertenecen. Estos personajes son imbuidos de una dimensión histórica por los historiadores del periodo.

El chileno es austero de costumbres; exige que se guarden cuando menos las apariencias, i que se respete siempre el decoro; [...] Conserva su compostura en todas las circunstancias de la vida. Jamás es bulliciosa la expresión de su alegría o de su dolor. Tiene el pudor de sus sentimientos. Es raro que pierda en alguna ocasión su gravedad imposable. Su exterior es frío; i aunque capaz de entusiasmos ardientes, pocas veces los manifiesta por movimientos vivos o gritos descompasados... En O’Higgins, había [...], muchas de esas cualidades; i bajo ese aspecto, puede decirse que era mui chileno (Amunátegui y Vicuña Mackenna, 1882: 36-38).

El relato de la vida y de las hazañas del “gran hombre”, que tiene por objetivo principal una construcción moral más que su comprensión o su elucidación, se declina así en homenaje y su sacralización secular en nombre de la nación. Este relato tiene como objetivo dar una identidad casi genealógica a la comunidad humana a la que pertenece y su lógica conduce a una especie de transposición grandiosa de los hechos acaecidos (D’Abzac-Épezy et Martinant de Préneuf, 2012).



Estatua del General Freire en la Alameda de las Delicias. Fotografía de Eugène Maunoury – Santiago, c. 1870
Fuente : Bibliothèque Nationale de France FOT-1860-MAU-BNF-16

Estas características que acabamos de mencionar las podemos encontrar inscritas en el pedestal de mármol blanco de la estatua en bronce de José Miguel Carrera (1864). En sus costados los textos de los poetas Guillermo Ifatta y Guillermo Matta relatan las hazañas militares del personaje y ensalzan su importancia en la construcción del Chile republicano. Es así como a José Miguel Carrera se le otorga un lugar importante en el “patrimonio memorial” de la comunidad nacional. En uno de estos costados del pedestal se puede leer:

El fué el primero que miró con saña, El cordel del extraño servilismo, I encendido en patriótico heroísmo, El fué el primero que se opuso a España. En vano quieren rebajar su hazaña. El odio, la mentira, el egoísmo. De ese noble soldado el patriotismo Vivirá cuanto viva esa montaña. Héroe del Andes, tu inmortal renombre Es el timbre mayor de nuestra historia; Su mas ilustre pájina, tu nombre. Digno adalid de su primer victoria, Fuiste jenio i valor, i fuiste hombre! ... ¡Justicia i honra a éste! ¡Al héroe gloria! (Covarrubias, 1910: 22-24)

El “gran hombre” es guiado por la “razón de Estado”, es decir, por un modelo político que había alcanzado su madurez y era necesario conservar. Con respecto a la realización de un monumento conmemorativo consagrado al General Bulnes, los argumentos expuestos para su erección confirman el cambio discursivo evocado:

La República de Chile ha llenado esta tarea, que es el más honroso de sus deberes, en forma cumplida en cuanto a algunos de sus grandes héroes e ilustres ciudadanos; pero esta obra es incompleta. Se olvida a otro hasta hoy, no menos grande que sus héroes militares, ni menos ilustre que sus más encumbrados estadistas; se olvida a quien ha reunido en su persona ambos merecimientos. Nos referimos al que fue gran general del Ejército de Chile y gran Presidente durante el decenio de 1841 a 1851: don Manuel Bulnes Prieto⁵.

A diferencia de los modelos determinados por los valores religiosos o por el “gran hombre” de la Ilustración, extrapolable a cualquier época y sociedad, la valorización del individuo masculino⁶ marca positivamente a quien sobresale del grupo. El “gran hombre” es juzgado por su capacidad de respuesta a las “necesidad de la época” y al “espíritu público” (Milner, 1998: 7-10) erigiéndose en “representante”, “encarnación” y “símbolo” de su época.

Tomando como base de inicio de la reflexión los trabajos de Thomas Nipperdey (1968), Maurice Agulhon (1988, 1998) y Liisa Flora Voionmaa Tanner (2005), en este artículo proponemos presentar una lectura del objeto

⁵ *Monumento al general Bulnes. Carta dirigida al senador Don Romualdo Silva Cortés por Gonzalo Urrejola*, Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1937, p. 7.

⁶ Con respecto a la cuestión de género ver: *Género y nación en América Latina. Íconos: revista de ciencias sociales*, FLACSO, n° 28, mayo 2007.

de estudio evocado en el título a partir de los conceptos de uso público de la historia y “cultura del recuerdo” o “cultura de la memoria”⁷.

Este enfoque teórico debe darnos algunos esbozos de respuestas sobre la cuestión de los procesos de adhesión y resistencia que generan los artefactos artísticos discursivos que son los monumentos conmemorativos de los “grandes hombres” del Chile republicano-liberal erigidos entre 1856 y 1935, año este último de la inauguración de la estatua dedicada al historiador Diego Barros Arana. La inclusión en el análisis de la cuestión del espacio urbano, indisociable de los mecanismos de representación atribuidos a los artefactos escultóricos, nos ayudará a evocar la modificación tanto de la función originaria como de la recepción de las estatuas conmemorativas analizadas en este artículo.



Vista del Monumento a Benjamín Vicuña Mackenna en la plaza Benjamín Vicuña Mackenna, al fondo el antiguo convento de las Monjas Claras, antes de la construcción de la Biblioteca Nacional. Santiago de Chile, c. 1910

Fuente: Museo Histórico Nacional: <http://www.fotografiapatrimonial.cl/c/96700>

⁷ Definida en tanto que producto colectivo de los grupos sociales, los recuerdos históricos forman, en conjunto, el inventario de una “memoria cultural” y, con ello, el marco de referencia en el que una sociedad reconstruye su(s) historia(s) (Sträter, 1999).

El monumento conmemorativo o la escritura en bronce y mármol del relato nacional

A partir de la mitad del siglo XIX, en Chile se intenta solidificar la identidad nacional a través, entre otros procesos, de la construcción de una historia común utilizando el pasado, real o imaginario, como herramienta legitimadora del presente. Para la cohesión de la comunidad nacional chilena se presenta como imprescindible la existencia de un relato nacional portador de sentido y estructurado alrededor de una explicación racional.

Desde las clases dirigentes santiaguinas se emplea el relato nacional como una herramienta de poder multiplicando las formas de producción, reproducción, circulación y uso de las imágenes y escritos. Esta utilización concretiza los conceptos de una pedagogía explícita que tiene como objetivo principal el fortalecimiento y la transmisión de las nociones de historia, patria e identidad estructuradas por el relato nacional republicano-liberal.

Este proceso es coetáneo con la emergencia de la figura del historiador decimonónico. Las obras históricas que se escribieron entre la mitad del siglo XIX y el principio del siglo XX otorgan al pasado un uso funcional mediante la exaltación nacional, la afirmación de la existencia de una comunidad nacional, la consumación de la historia y la búsqueda de un relato del pasado que refleje la memoria colectiva del “ser nacional” chileno.

Gracias a la estructuración de los modos de conocimiento, de representación, de construcción y de transmisión del relato nacional⁸, se muestra la estrecha relación que existe entre las ventajas presentes en la utilización política de la historia y la formación de la identidad nacional. Esta relación expone tanto la importancia de la contribución de la historiografía decimonónica a la construcción social de una memoria colectiva durante el periodo estudiado, como la relación dialéctica que existe entre historiografía, nación y cultura nacional⁹.

El discurso historiográfico republicano-liberal chileno expresa una voluntad específica de precisar el pasado, encarnar el presente y permitir la interiorización por todos los miembros de la comunidad nacional de una identificación material con los testimonios simbólicos. En lo que concierne a nuestro objeto de estudio, esta identificación se busca a través de la erección de monumentos en espacios urbanos precisos y la afectación a los lugares públicos de los nombres de los “grandes hombres” o las fechas claves

⁸ Desde la década de 1880 se imponen un conjunto de reformas en la educación destinado a fomentar la educación cívica y la difusión de valores patrióticos. Este proceso se extendió y consolidó en las primeras décadas del siglo XX (Rojas Flores, 2004).

⁹ Cultura nacional definida como el conjunto de las acciones de conformación que las élites chilenas desean imponer a los miembros de la comunidad nacional, los que no necesariamente se identifican totalmente con ella, con el objetivo de estabilizar identitariamente la sociedad chilena.

que mediante la repetición y la cotidianeidad se traduce en una verdadera “sacralización secular” del espacio urbano santiaguino. Este proceder intenta activar los lazos estrechos que existen tanto entre las emociones y los habitantes de Santiago como entre la exaltación y las prácticas rituales que tienen lugar en los espacios urbanos de los que forman parte los monumentos conmemorativos (Fleury, 2004).

En el caso que nos concierne, en 1856, el gobierno de Manuel Montt manifiesta su deseo de homenajear a los fundadores de la Nación y del Estado proponiendo el levantamiento de estatuas dedicadas a Diego José Portales (inaugurada en 1860), José Miguel Carrera (inaugurada en 1864), San Martín (inaugurada en 1863) y Bernardo O’Higgins (inaugurada en 1872). Un año más tarde, el gobierno encarga también la realización de un monumento consagrado al naturalista y geógrafo abate Juan Ignacio Molina (inaugurada en 1860).

La proposición emanada del gobierno de Manuel Montt considera el monumento conmemorativo como un homenaje instructivo que muestra a las nuevas generaciones el ejemplo que se debe seguir. En este sentido, la pedagogía de la imagen escultórica debe ser una herramienta importante en la formación cívica y en la educación del ciudadano santiaguino en los preceptos de la moral burguesa y de la identidad nacional republicano-liberal.

Dentro del binomio historia-memoria, la memoria es también una práctica social que determina la aparición de una sociedad conmemorativa con la pretensión de monopolizar, en el nombre de la colectividad, la gestión de los “grandes hombres” de la patria. Proponer una conmemoración, erigir una estatua necesita una competencia particular, una palabra autorizada (Bourdieu, 2001: 186). En el caso que estamos estudiando, los “expertos” de la memoria, reconocidos como tales y que se instituyen y se autorizan a hablar en nombre del grupo que representan, se imponen inmediatamente.

En el caso del monumento ecuestre dedicado a Bernardo O’Higgins, las autoridades constituyen una comisión encargada de organizar la creación del monumento que toma la decisión, en 1868, de abrir un concurso en París que es ganado por el escultor francés Albert Ernest Carrier-Belleuse (1824-1887). La formación de esta comisión tenía como vocación llevar a cabo la reunión de los mejores representantes posibles de la sociedad santiaguina¹⁰ para proponer el mejor de los proyectos realizables. Tras la muerte de Benjamín Vicuña Mackenna, ocurrida el 25 de enero de 1886, se originaron tres comisiones con el objetivo de publicar sus obras completas, levantar una estatua para representar la gratitud de las fuerzas armadas y de los veteranos de la Guerra

¹⁰ La comisión estaba formada por Manuel Blanco Encalada, Antonio Varas, Manuel J. Irarrázabal, Álvaro Covarrubias, Melchor Concha y Toro, Miguel Luis Amunátegui, Benjamín Vicuña Mackenna, Manuel Camilo Vial, Domingo Santa María, Manuel José Balmaceda y Marcial Martínez.

del Pacífico y recolectar fondos para realizar un monumento conmemorativo a su memoria. Esta última comisión, estuvo formada por miembros eminentes de las élites santiaguinas de la época¹¹.

Como podemos observar en los dos ejemplos evocados, el comité de memoria es esencialmente elitista. Su composición muestra el grado de cohesión y de jerarquización interna del campo intelectual, económico y político de donde provienen sus miembros. La participación a este tipo de comisiones asegura una forma de prestigio social suplementario que conforta la posición dominante del experto, no solamente en el grupo que conmemora sino también en el campo particular. La determinación de la comisión de memoria responde a una lógica participativa que se contempla como una de las herramientas principales de la eficacia social del monumento memorial.

A lo largo del periodo estudiado las estrategias de implicación de círculos socio-políticos más amplios que el grupo promotor original se diversifican y aumentan su complejidad. Mediante la suscripción pública, como es el caso en la erección del monumento a O'Higgins, se intenta ampliar la participación. Sin embargo, la suscripción, hasta bien entrado el siglo XX, es estructuralmente insuficiente para financiar la totalidad del proyecto ya que la naturaleza elitista de la suscripción llamada "popular" restringe de una manera importante la cantidad de suscriptores afirmando a su vez la estructura elitista de la conmemoración. Como ejemplo paradigmático podemos citar la iniciativa de Agustín Edwards Ross para elevar el monumento consagrado a Manuel Montt y Antonio Varas quien dejó en su testamento la suma de ocho mil libras esterlinas para que se encargara su construcción a algún escultor de prestigio.

En los años 1920-1930, el comité de memoria va dejando su lugar a la petición ciudadana o de asociaciones de la sociedad civil que transmiten directamente a los dirigentes la petición de la erección de un monumento como, por ejemplo, el del historiador Diego Barros Arana que debe ser "destinado a perpetuar la memoria del ilustre servidor público"¹².

La ceremonia conmemorativa o la activación simbólica del relato nacional

En el proceso de acumulación de memoria que es la escritura del relato nacional, tras la constitución del canon del panteón nacional en la *Galería nacional o Colección de biografías y retratos de hombres célebres de Chile* (1854) y la fijación de la "gran historia" de Chile por Diego Barros Arana (1830-1907), en

¹¹ Augusto Matte, Aníbal Zañartu, Román R. Rosas, Carlos Cousiño, Juan Miguel Dávila Baeza y Carlos T. Robinet.

¹² Inauguración del monumento a Don Diego Barros Arana, Santiago, s.e., 1935.

su *Historia General de Chile desde la prehistoria hasta 1830*¹³, y los manuales escolares (Serrano, 2014), éste se materializa en la pintura, las estatuas y los frontispicios de los edificios públicos. A lo largo del proceso evocado en los párrafos precedentes, el poder republicano-liberal administra y garantiza sus privilegios mediante la puesta en escena de una herencia elegida y unos olvidos asumidos. Esta elección discriminada expresa claramente su voluntad de imprimir una cultura nacional en el conjunto de la población gracias al empleo de “una historia idealizada, construida y reconstruida según las necesidades y al servicio del poder actual.” (Balandier, 1994: 19).

En el caso santiaguino, la estatua de San Martín es inaugurada el 5 de abril de 1863 en la Alameda de las Delicias y el monumento dedicado a O’Higgins es definitivamente erigido, en 1872, en la misma vía urbana en frente del Palacio de la Moneda, sede de Gobierno desde 1846. Tanto su ubicación como su fusión física y simbólica con el espacio urbano imbuyen a ambos artefactos escultóricos de la autoridad simbólica que se les atribuye desde las élites dirigentes¹⁴.

El 17 de marzo de 1881, durante la Guerra del Pacífico (1879-1884), la capital del país “se vistió de gala para recibir a los heroicos hijos de Chile que durante esta larga campaña han combatido empuñando el fusil o la espada” (Ahumada Moreno, 1982 (1888): 331). Desde la estatua de San Martín hacia la estatua de O’Higgins, lugar simbólico elegido para dirigir el final del desfile militar, y hasta la Plaza de Armas inclusive, la ciudad fue ornamentada de guirlandas y banderas chilenas.

En la estatua de O’Higgins se colocó el señor General Sotomayor, desde cuyo lugar cada cuerpo regresó a sus respectivos cuarteles [...] completaron las fiestas de anoche los fuegos artificiales que se quemaron en la Alameda, en el espacio comprendido entre la estatua de O’Higgins hasta el tabladillo de fierro [...] La Alameda estuvo concurrida hasta una hora bastante avanzada de la noche [...] (Ahumada Moreno, 1982 (1888): 333)

En el caso propuesto, la transformación y la ocupación efímera del espacio urbano santiaguino durante el desarrollo de la ceremonia oficial materializan el vínculo generado entre la guerra, la construcción de la cultura nacional chilena y el imaginario bélico por medio de prácticas rituales y simbólicas. Sin embargo, no hay que confundir esta ceremonia oficial con una fiesta popular ya que la conmemoración pública de la victoria militar de la

¹³ 15 tomos publicados entre 1884 y 1902.

¹⁴ Carmen Mc Evoy ha estudiado la construcción de Bernardo O’Higgins como el “Padre de la Patria” en el imaginario nacional a través del estudio de su funeral de Estado. La autora aborda la “cultura popular” a partir de su inclusión en un campo en permanente negociación, transmisión, resemantización y desde diferentes formas de apropiación, sin obviar las disputas de poder y la desigualdad de condiciones en que éstas se manifiestan. (Mc Evoy, 2006: 125-135).

campana de Lima se presenta desde las autoridades como un rito instaurador de orden social que tiene como objetivo consolidar las relaciones sociales a través de una homogeneización de las conductas.

La Alameda y la estatua de O'Higgins es el lugar –entendido a lo largo del artículo como fragmento de territorio cargado de sentido¹⁵- elegido para transmitir y darle toda la legitimidad simbólica al artefacto artístico articulador del relato nacional. Su posición central en el espacio urbano conmemorativo tiene un papel clave en la mnemotécnica colectiva y cultural¹⁶ de la población santiaguina. Al pie de la estatua de O'Higgins, Justo Arteaga Alemparte -periodista, poeta, político del Partido Nacional y redactor de *El Ferrocarril*- realiza la alocución a nombre de la prensa dirigida al general Baquedano y declama las estrofas de un poema del escritor Pedro Nolasco Préndez.

(...)

No te detengas mas: ve presuroso
 Donde el pueblo frenético te lleva
 I saluda al pasar, lleno de gozo,
 A tus gloriosos émulos de lucha

¿Mas quiénes son tus émulos? Escucha:
 Es O'Higgins saltando esa trinchera,
 I el invicto Carrera,
 I Freire el esforzado,
 I San Martín el grande entre los grandes
 Que altivo en su caballo
 Lijero como el rayo
 Hizo jemir bajo sus pies los Andes.

(Ahumada Moreno, 1982 (1888): 384-385)

La práctica social de rememoración de la victoria de la campana de Lima activa la carga simbólica del lugar y del discurso conmemorativos. A su vez se controla la manera en la cual los individuos presentes se representan y recuerdan garantizando una continuidad y cierta constancia del relato nacional republicano-liberal. En el caso que estamos analizando, el valor de las instancias rituales, de la ocupación conmemorativa del espacio urbano santiaguino y de los símbolos que son los monumentos consagrados a O'Higgins y San Martín, radica en que pueden cooptar nacionalmente a la población tanto letrada como ajena a la cultura alfabetizada que está presente en la ceremonia oficial (Chartier, 1994). Es en este tipo de contexto que los monumentos conmemorativos dedicados a San Martín y a O'Higgins alcanzan el paroxismo

¹⁵ Cuatro criterios básicos en la definición de lugar: ser histórico, ser identitario, ser relacional y poseer un sentido simbólico (Auge, 1992: 100).

¹⁶ Con respecto al concepto de “memoria cultural” ver Assmann, 1997: 29-161.

de su autoridad simbólica. Esta autoridad es reconocida por la población santiaguina presente a la ceremonia oficial sin darse cuenta de la violencia discursiva y simbólica que ésta ejerce sobre el grupo (Bourdieu, 2001).

El resultado de la práctica conmemorativa descrita en los párrafos anteriores es la utilización política de la historia que las autoridades santiaguinas llevan a cabo a través de la reminiscencia y de la constitución de la memoria colectiva que se activa desde el presente. La integración de la figura de Baquedano al conjunto de los “grandes hombres” de la patria – cuyo monumento conmemorativo será inaugurado en Santiago el 18 de septiembre de 1928 – confirma el proceso por el cual el general se convierte en “gran hombre” de la patria. La utilización del pasado fundacional que tiene lugar en la evocación discursiva de los “grandes hombres” de la independencia realizada desde los pies de la estatua de O’Higgins imbuye a la figura de Baquedano de su autoridad simbólica.

Recepción política de la representación escultórica del “gran hombre”

El 29 de abril de 1888 el Partido Democrático, apoyado por las organizaciones mutualistas, convoca un *meeting* para pedir la reducción del precio de los pasajes de los tranvías. La manifestación debía concluir con la entrega de una carta a las más importantes autoridades políticas edilicias y gubernamentales. El punto de reunión y lugar desde donde se realizan los discursos reivindicativos se fijó a los pies de la estatua ecuestre de San Martín, en pleno centro político de la “ciudad oficial”.

[...] se replicaron avisos en los diarios, invitando al pueblo, se repartieron proclamas, y por último hoy, a las 4 P.M. nos reunimos al pie de la estatua de San Martín; y antes de los discursos, se repartieron al pueblo varios números del periódico *Igualdad*, en número de cincuenta según cree que don Abelino Contardo había repartido entre los socios antes de dirigirnos a ese lugar. Hicimos uso de la palabra yo, Contardo, don José Pío Cabrera, don Juan Rafael Allende, un jovencito Hers que se inscribió con este objeto y don Malaquías Concha que dio lectura a las conclusiones del *meeting*. En todos estos discursos, que habían pasado previamente por una censura, se observó el lenguaje más moderado y conducente sólo a su objeto [...] ¹⁷

En 1905, el Comité Central del Impuesto al Ganado, apoyado por el Partido Democrático, organiza la realización de una manifestación contra el encarecimiento del precio de la carne y que “debía tener lugar en la estatua de O’Higgins para pedir a S. E., la abolición del impuesto al ganado argentino”. El espacio urbano presidido por la representación escultórica del “gran hombre” es ocupado por “alrededor de doce mil hombres de los cuales seis mil, a lo menos pertenecían a la clase obrera y llevaban estandarte con lemas

¹⁷ Declaración del 29 de abril de 1888 ante el Juez del Crimen de Santiago de Antonio Poupin Negrete, sastre, presidente del Partido Democrático citada en Grez Toso, 2006.

alusivos al objeto de la reunión”¹⁸ afirmándose de manera explícita, a través de esta acción, el derecho de los excluidos del espacio público de la “ciudad oficial” a participar de éste, volviéndolo más complejo y competitivo que en las décadas anteriores (Sagredo, 2000).

Aunque entre las dos manifestaciones se expresa una transición en sus formas (Grez Toso, 2000), podemos evocar varios hechos que otorgan una continuidad con respecto al lugar que sirve como epicentro espacial de las dos concentraciones reivindicativas. En ambos casos los monumentos conmemorativos de San Martín y O’Higgins son aceptados por los presentes como artefactos culturales que simbolizan y representan los padres de la nación, integrando a su vez la proposición de la cultura nacional dictada desde las clases dirigentes. En este contexto de protesta, el lugar que contiene y es creado en gran parte por los monumentos de los dos “grandes hombres” de la independencia tiene un valor de reconocimiento de su potencia simbólica e identitaria, tanto individual como grupalmente, para los participantes de ambas manifestaciones.

Sin embargo, la recepción e interpretación políticas que se realizan desde el presente son distintas a las deseadas por el poder republicano-liberal. A diferencia de las clases dirigentes, desde los círculos del Partido Democrático y las organizaciones mutualistas las figuras de O’Higgins y San Martín se presentan como los símbolos que les integran como ciudadanos de la nación, que les otorgan los derechos de reivindicación y legitiman sus demandas sociales. En el marco de este escenario, la racionalidad específica que guía el discurso político impugna a un poder¹⁹ que incumple la función para la cual ha sido elegido y, en consecuencia, no respeta el contrato social entre el pueblo y sus dirigentes que las estatuas de O’Higgins y San Martín y el espacio urbano del que forman parte representan.

Las dos manifestaciones, respetuosas con el orden y las leyes en su desarrollo, terminan, sin embargo, con “rotura de faroles”, degradación de negocios y edificios públicos, desórdenes, enfrentamientos con las fuerzas del orden y ataques a puestos de policía. A pesar de la violencia descrita por los

¹⁸ Causa Criminal de Oficio contra Rosamel Salas y otros. Materia: desórdenes públicos contra la autoridad, Policía de Santiago, 1º Juzgado, N° 1337, fsj. 1-2, citado en Grez Toso, 2006.

¹⁹ El 22 de junio de 1890 el Partido Democrático organiza una concentración política en la Alameda santiaguina. Ante una multitud de ocho mil manifestantes Juan Rafael Allende interpelaba al Presidente Balmaceda clamando: “Si hoy le teméis al Pueblo es porque no habéis gobernado con el Pueblo, sino con los millonarios, con los banqueros, con los aristócratas, que hoy también son vuestros más enconados enemigos. Respetad los derechos del Pueblo, gobernad con la Democracia, y ella mandará al Congreso hombres de honor, que irán a trabajar por sus hermanos, por el bienestar de todos los chilenos, por la felicidad de la patria. Gobernad con la Democracia, y ella enviará a la Representación Nacional, acaso no distinguidos oradores,..., pero sí honrados obreros que no os negarán los subsidios a fin de que queden sin pan millares de familias... Gobernad con la Democracia,..., y entonces no podréis ya temer que los discípulos de Loyola enciendan sus hogueras en el hermoso suelo de Chile, ni que ese mismo suelo sea regado con sangre chilena por los victimarios de La Serena, Petorca i Loncomilla” (Orellana, 2005).

testimonios citados por Sergio Grez Toso (2006), en ningún documento oficial se señala degradación alguna de los monumentos conmemorativos instalados en la Alameda. Pensamos que este testimonio de respeto, dentro de un contexto de destrucción o degradación de lugares que simbolizaban el poder político y la desigualdad socio-económica, es una prueba de la institucionalización memorial del *consensus omnium* con respecto al poder simbólico de las dos estatuas. Al mismo tiempo, el carácter aglutinador de variados estratos de la tradición oral, unido a elementos novedosos propios de la modernización del campo comunicacional de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, colaboró a reconfigurar la identidad de los sectores populares desde los referentes estatuarios erigidos en el espacio urbano santiaguino²⁰.

Estos hechos se sitúan dentro de un complejo entramado de relaciones de comunicación que implica el conocimiento de la vida y obra de los personajes representados, en este caso O’Higgins y San Martín, así como el reconocimiento por los participantes a las manifestaciones de su valor simbólico y moral como “grandes hombres” fundadores de la nación. Apoyándonos en las reflexiones de Stuart Hall, el caso que estamos analizando muestra las dinámicas de lucha y resistencia, apropiación y expropiación producidas por la tensión dialéctica continua que existe alrededor de la cultura nacional entre las diferentes culturas políticas que estructuran el juego político chileno de la época (Hall, 1984).

En un contexto de cambio de siglo marcado paulatinamente por una crisis moral y social (Fernández Domingo, 2012), las clases populares urbanas desafían cada vez más la hegemonía republicano-liberal con sus organizaciones de clase, el combate contra el orden establecido y la gestación de una cultura política que pone en cuestión la institucionalización memorial del *consensus omnium* de la cultura nacional estructurada por las élites decimonónicas. En 1925, el escritor filocomunista Vicente García-Huidobro Fernández escribe:

[...] ¿Qué hombre ha sabido sintetizar el alma nacional? Hace días he visto al pueblo agrupado en torno a la estatua de O’Higgins. ¿Qué hacían esos hombres al pie del monumento? ¿Qué esperaban? ¿Buscaban acaso protección a la sombra del gran patriota? Tal vez creían ellos que el alma del Libertador flotaba en el aire y que de repente iba a reencarnarse en el bronce de su estatua y saltando desde lo alto del pedestal se lanzaría al galope por las calles y avenidas, dando golpes de mandoble

²⁰ En la Lira Popular se hace una narración propia del tiempo histórico nacional, que se relaciona y convive con la cultura nacional propuesta por las élites dirigentes. Con motivo de las festividades patrias se escriben versos conmemorando la Independencia de Chile, relatando los principales combates y destacando la idea de libertad, los héroes y símbolos como la bandera. A pesar de adherir a símbolos como la patria, la bandera, el ejército y los “héroes militares”, tanto la denuncia del abismo social existente en la ciudad de Santiago como la crítica a la elite y su asociación al poder económico y político estuvo siempre presente. En la Lira popular se estructura un imaginario nacional en el cual “existe un énfasis en los retratos de próceres, destacados siempre como invencibles, heroicos y arrojados, crisol de valores. En ellos se sitúa el cimiento de la patria. Representaciones densificadas en el contexto de los conflictos bélicos externos e internos” (Tala, 2001: 98). Ver también Cornejo C., 2013 y Navarrete, 1993.

hasta romper su espada de tanto cortar cabezas de sinvergüenzas y miserables. No valía la pena haberos libertado para que arrastrarais de este modo mi vieja patria, gritaría el Libertador (Huidobro, 1925).

Culturas políticas y “batalla cultural” alrededor de las estatuas de los “grandes hombres” cívicos

Como hemos indicado en párrafos anteriores, los monumentos conmemorativos dedicados a los “grandes hombres” son herramientas que forman parte de la construcción de la cultura nacional chilena. Esta es también el resultado de las tensiones que existen entre las diversas culturas políticas que estructuran el campo socio-político chileno. Su aprehensión es determinada por la capacidad de interpretación y de comprensión de lo que se percibe y por la forma de pertenencia a la comunidad nacional.

Como para el caso de los “grandes hombres” militares que hemos abordado anteriormente, en la elección de dedicar una estatua a un “gran hombre” cívico está también presente la importancia que el olvido²¹ -como es el caso, por ejemplo, de la inexistencia de un monumento conmemorativo, o de un simple proyecto escultórico, dedicado a la memoria del presidente derrotado en la guerra civil de 1891, José Manuel Balmaceda- tiene en el mantenimiento del orden socio-político republicano-liberal.

Basándonos en los postulados de María Angélica Illanes (2002: 15), con respecto a las culturas políticas que compiten por imponer su versión del relato nacional, esta lucha memorial por la ocupación simbólica del espacio urbano santiaguino se desliza hacia una “batalla cultural”. Este enfrentamiento se define como una forma de elección de los principios de selección, o mejor dicho, de inclusión/exclusión que tiene la memoria. En este caso los monumentos públicos santiaguinos que representan los “grandes hombres” cívicos se destinan a aplaudir la confrontación de ideas en el pasado, pero siempre con el objetivo de preservar el orden republicano-liberal.

La cultura política republicana-liberal, influenciada en las últimas décadas del siglo XIX por el positivismo y la idea de progreso, parece imponerse en la esfera política sin contrapeso frente a la fuerza tradicional de un clericalismo conservador todavía vigente. Este proceso no impide que los ultramontanos, aunque en menor medida, también erijan estatuas –esculturas públicas dedicadas a los arzobispos Manuel Vicuña Larraín (1877) y Crescente Errázuriz (1935)- que manifiesten su presencia en el espacio urbano santiaguino. Según Elena Brambilla (1997: 121) estas estatuas son “productos híbridos y subalternos respecto de los que están dentro de las iglesias dedicados a personajes

²¹ Entendido como “parte del recuerdo que toma otro sentido a partir del momento en que se percibe como un componente de la misma memoria” (Augé, 2001: 21).

históricos que son a la vez eclesiásticos y patrióticos” cuya monumentalización tiende a elevar su condición de “grandes hombres” cívicos.

Otro ejemplo de esta “batalla cultural” es el conjunto escultórico consagrado al presidente Manuel Montt y su ministro Antonio Varas. El monumento conmemorativo es inaugurado el 17 de septiembre de 1904 frente al Congreso Nacional. Con ocasión de la inauguración de la estatua, la edición del 16 de agosto de 1904 de *El Ferrocarril* describe al ministro Varas como “un perpetuo modelo para sus conciudadanos, porque es la encarnación genuina de la austeridad republicana, y del civismo patriótico”.



Monumento Montt-Varas en la Plazuela de la Compañía
Santiago, c. 1910

La progresiva estructuración de un movimiento y una sociabilidad popular urbana y las consecuencias de la coyuntura final de la Guerra Civil de 1891 articulan un importante discurso crítico contra el sistema republicano-

liberal y las elites que lo sustentan. Este discurso presenta las figuras de Manuel Montt y Antonio Varas como exteriores al canon de “grandes hombres” definiendo al presidente como “autoritario, absorbente, despótico, vengativo, cruel, sanguinario [...]”²². A raíz de la presentación del proyecto, Juan Rafael Allende, escritor y miembro fundador del Partido Demócrata, se pregunta “¿Dónde la estatua poner/Que el pueblo no la haga trizas?”²³.

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 Piloto, N° 203, 11 de noviembre de 1897.

”Monumento Popular”, *El Jeneral Piloto*, n° 203, 11 de noviembre de 1897

A diferencia de lo que ocurre con los monumentos de O’Higgins y San Martín, en el caso de la estatua dedicada a la memoria de Montt y Varas la posibilidad de resistencia a la erección del monumento y la evocación de su

²² *Don Cristóbal*, el 8 de octubre de 1890.

²³ *El Jeneral Piloto*, el 11 de noviembre 1897.

posible destrucción por el “pueblo” elimina cualquier posibilidad de imbuir a ambos personajes de un *consensus omnium* que es un requisito clave en el proceso de su integración y aceptación consensuada, en tanto que “grandes hombres”, en la cultura nacional propuesta por las élites republicano-liberales.

Potencia simbólica del artefacto escultórico y transformación del espacio urbano

La unidad arquitectónica y monumental de la “ciudad oficial” santiaguina reagrupa la realidad de la capital y su idealidad, lo memorial y lo social, las prácticas, lo simbólico y lo imaginario. En este sentido, los monumentos conmemorativos que hemos analizado en las páginas anteriores forman parte y participan en la estructuración de un lugar dotado de significado. El lazo indisoluble con el espacio urbano donde se ubican ejerce la potencia simbólica que activa su programa de información. El artefacto escultórico asocia su prestigio e importancia a una ubicación preeminente en el espacio público santiaguino. En consecuencia, el cambio escenográfico de la Alameda, la transformación de sus edificios y elementos de circulación que la estructuran condicionan la recepción del sentido y contenido de las estatuas.

A partir de la idea de lo urbano, la Alameda se articula también desde el conjunto de los movimientos que se desarrollan en ella. La avenida santiaguina se presenta como “un lugar práctico” geoméricamente definido desde el poder. La Alameda se transforma en espacio urbano gracias a los viandantes (De Certeau, Giard et Mayol, 1994: 173) a través de la representaciones que estos se hacen del espacio convirtiéndolo en un *espacio vivido* ligado al imaginario del actor social (Gilbert, 1986; Frémont, Hérin et Renard, 1984; Di Méo, 2001).



Estatua de San Martín en la esquina con Calle Dieciocho.
Santiago, c. 1900

La Alameda, en tanto que espacio urbano, es un producto de la historia, un lugar de encuentro entre la planificación material, discursiva y espacio-temporal donde se recomponen los elementos y las relaciones que estructuran la sociedad santiaguina de finales del siglo XIX y el primer tercio del XX. En el caso que nos incumbe, la transformación que tiene lugar a partir de finales de los años 1920 (Gurovich W., 2003) cambia la posición, la función y la potencia simbólica de transmisión del monumento conmemorativo:

Santiago crece, se derrama hacia las aldeas vecinas; pero, sobre todo, se eleva, levanta rascacielos [...] Es el tiempo del triunfo del tiempo nuevo, el avance de Norte América hacia este extremo de la América del Sur. [...] La vida actual requiere rascacielos, necesita acortar las distancias, apoderarse de cada minuto que rueda y no vuelve²⁴.

A finales de la década de 1920 y durante los años 1930 el escenario urbano y la mirada de los viandantes se transforman. Las grandes obras urbanísticas tienen como consecuencia la construcción del Barrio Cívico y la reorganización de la circulación para hacer frente a la congestión vehicular (Brunner, 1932). Este cambio visual se incrementa paulatinamente con la multiplicación de la publicidad urbana y la instalación de un mobiliario estrechamente vinculado con la circulación automovilística.



Monumento a Bernardo O'Higgins en el Barrio Cívico
Foto: Ignacio Hochhäusler – Santiago, 1938

²⁴ “Rascacielos santiaguinos”, *Zig-Zag* 1.326, Santiago, 19 de julio de 1930 citado en Errázuriz, 2014: 333.

Pero no es simplemente la transformación física la que modifica la posición del monumento del "gran hombre" en la Alameda, es también el cambio que tiene lugar en la dialéctica que se opera entre la vivencia de este espacio y su significación a través de la aparición de nuevas maneras de ocupar, de mirar, de interpretar y de leer este lugar urbano.

A todo ello hay que añadir también los cambios que se producen con respecto al tiempo urbano y las percepciones que dependen de sus temporalidades y sus consecuencias en el espacio físico y vivido de la "ciudad oficial". El ritmo acompasado y el aire bucólico de la ciudad son reemplazados progresivamente por la invasión del movimiento y el trastorno de la rutina urbana. En esa imposibilidad de vivir la calle, los espacios públicos, sus plazas y monumentos pasan a ser para las autoridades edilicias un servicio de última prioridad, sin cuidado, sin iluminación y sin mantenimiento.

La circulación automovilística, la multiplicación de la "contaminación visual", el nuevo tiempo urbano, la velocidad, la arquitectura y el cambio de la mirada del viandante santiaguino provocan que los monumentos conmemorativos pierdan su carácter de elemento central y centralizador modificando sus características y su potencia simbólica e interpretativa.

Enrique FERNÁNDEZ DOMINGO
Université Paris 8-ALHIM

Bibliografía

Fuentes

- AMUNÁTEGUI, Miguel Luis y VICUÑA MACKENNA, Benjamín, *Vida del general Don Bernardo O'Higgins (Su dictadura-su ostracismo)*, Santiago: Rafael Jover, 1882.
- AHUMADA MORENO, Pascual, *Guerra del Pacífico, Tomos V-VI*, Santiago: Editorial Andrés Bello, 1982 (1888).
- Boletín De la Guerra Del Pacífico 1879-1881*, Santiago: Editorial Andrés Bello, 1979.
- BRUNNER, Karl, *Santiago de Chile. Su estado actual y futura transformación*, Santiago: Imprenta La Tracción, 1932.
- COVARRUBIAS, Álvaro, *Santiago en 1910: Homenaje al centenario nacional*, Santiago: Imprenta Universo, 1910.
- HUIDOBRO, Vicente, "Balance Patriótico", *Acción*, año I, n° 4, 8 de agosto de 1925.
- Inauguración del monumento a Don Diego Barros Arana*, Santiago: s.e., 1935.
- Monumento al general Bulnes. Carta dirigida al senador Don Romualdo Silva Cortés por Gonzalo Urrejola*, Santiago: Imprenta Universitaria, 1937.
- TORNERO, Recaredo S., *Chile Ilustrado. Guía descriptiva del territorio de Chile de las capitales de provincia y de los puertos principales*, Valparaíso: Librerías i agencias del Mercurio, 1872.

Periódicos

- Don Cristóbal*, 8 de octubre de 1890.
- El Jeneral Pililo*, 11 de noviembre 1897.

Libros y artículos

- AGULHON, Maurice, "Imagerie civique et décor urbain dans la France du XIX^e siècle", dans *Histoire Vagabonde I*, Paris : Gallimard, 1988, pp. 101-136.
- AGULHON, Maurice, "La statuomanie et l'histoire", dans *Histoire vagabonde I*, Paris : Gallimard, 1988, p. 137-185.
- AGULHON, Maurice, "Nouveaux propos sur les statues de "grands hommes" au XIX^e siècle" : *Romantisme. Revue du XIX^e siècle. "Le Grand Homme"*, n° 100, 1998, p. 11-16.
- ASSMANN, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, Munich: Verlag C.H. Beck, 1997.
- AUGE, Marc, *Non-lieux*, Paris : Le Seuil, 1992.

- AUGE, Marc, *Les formes de l'oubli*, Paris : Payot, 2001.
- BALANDIER, George, *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, Barcelona: Paidós Ibérica, 1994.
- BRAMBILLA, Elena, "Devozione ufficiale e devozione popolare", en Michele Petrantoni (coord.). *Memorie nel bronzo e nel marmo. Monumenti celebrativi e targhe nelle piazze e nelle vie di Milano*, Milán, Federico Motta Editore, 1997.
- BOURDIEU, Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris : Editions du Seuil, 2001.
- CHARTIER, Roger, "'Cultura popular': retorno a un concepto historiográfico", *Manuscripts*, n° 12, 1994.
- CHARTIER, Roger, "Défense et illustration de la notion de représentation", *Working Papers des Sonderforschungsbereichen* 640, n° 2, 2011, <http://edoc.hu-berlin.de/series/sfb-640-papers/2011-2/PDF/2.pdf> (consultado el 20 de mayo de 2015)
- CHOAY, Françoise, *L'Allégorie du patrimoine*, Paris : Seuil, 1992.
- CORNEJO C., Tomás, "Hablando con su excelencia: diálogos de impugnación política en la Lira Popular", *Cuadernos de Historia*, 39, diciembre 2013, p. 7-32.
- D'ABZAC-ÉPEZY, Claude et MARTINANT DE PRENEUF, Jean (sous la direction), *Héros militaire, culture et société (XIX^e-XX^e siècles)*, Villeneuve d'Ascq : IRHiS-Institut de Recherches Historiques du Septentrion, 2012.
- DE CERTEAU, Michel, GIARD, Luce et MAYOL, Pierre, *L'invention du quotidien, II. Habiter, cuisiner*, Paris : Collection Folio essais, n° 238, Gallimard, 1994, p. 173.
- DI MEO, Guy, *Géographie sociale et territoires*, Paris : Nathan Université, 2001.
- ERRÁZURIZ, Tomás, "La administración de Ibáñez del campo y el impulso a la circulación moderna (Santiago, 1927-1931)", *Historia* n° 47, vol. II, julio-diciembre 2014, p. 313-354.
- FERNÁNDEZ DOMINGO, Enrique, "Cultura política y conmemoración patriótica: el primer centenario de la Independencia de Chile (1910)", *Revista de estudios históricos Jerónimo Zurita*, n° 86, 2012, p. 71-98.
- FLEURY, Laurent, "Una sociología de las emociones", *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, n° 32, 2004, p. 99-121.
- FREMONT, Armand, CHEVALIER, Jacques, HERIN, Robert et RENARD, Jean, *Géographie sociale*, Paris : Masson, 1984.
- Género y nación en América Latina. Íconos: revista de ciencias sociales*, n° 28, FLACSO, mayo 2007.
- GILBERT, Anne, "L'idéologie spatiale: conceptualisation, mise en forme et portée pour la géographie", *L'Espace géographique*, I, 1986, p. 57-66.

- GREZ TOSO, Sergio, “Una mirada al movimiento popular desde dos asonadas callejeras (Santiago, 1888-1905)”, *Revista de Estudios Históricos*, Volumen 3, n° 1, agosto 2006, http://www.estudioshistoricos.uchile.cl/CDA/est_hist_complex/0,1475,SCID%253D18809%2526ISID%253D650%2526PRT%253D19160,00.html (consultado el 22 de junio de 2015).
- GREZ TOSO, Sergio, “Transición en las formas de lucha: motines peonales y huelgas obreras en Chile (1891-1907)”, *Historia*, n° 33, Santiago, 2000, p. 141-225.
- GUROVICH W., Alberto, “La solitaria estrella: en torno a la realización del Barrio Cívico de Santiago de Chile, 1846-1946”, *Revista de Urbanismo*, n° 7, enero de 2003, http://web.uchile.cl/vignette/revistaurbanismo/CDA/urb_completa/0,1313,ISID%253D257%2526IDG%253D3%2526ACT%253D0%2526PRT%253D3818,00.html (consultado el 24 de junio de 2015).
- HABERMAS, Jürgen, *The Theory of Communicative Action*, Boston: Beacon Press, 2 vol., 1985-1987.
- HALL, Edward T., *La dimensión cachée*, Paris : Seuil, 1978.
- HALL, Stuart, “Notas sobre la deconstrucción de ‘lo popular’”, en Ralph Samuel (ed.). *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona: Crítica, 1984, p. 93-110.
- ILLANES, María Angélica *La batalla de la memoria*, Santiago: Planeta/Ariel, 2002.
- MC EVOY, Carmen (ed.), *Funerales republicanos en América del Sur: tradición, ritual y nación, 1832-1896*, Santiago: Centro de Estudios Bicentenario, 2006.
- MILNER, Max, “Présentation” : *Romantisme. Revue du XIX^e siècle. “Le Grand Homme”*, n° 100, 1998.
- NAVARRETE, Micaela, *Balmaceda en la poesía popular 1886-1896*, Santiago: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1993.
- NIPPERDEY, Thomas, “Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19 Jahrhundert”: *Historische Zeitschrift*, 206, 1968, p. 529-585.
- ORELLANA, Marcela, *Lira popular. Pueblo, poesía y ciudad en Chile (1860-1976)*, Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2005.
- PÉREZ DE ARCE, Rodrigo (dir.), *La Montaña mágica. El Cerro de Santa Lucía y la ciudad de Santiago*, Santiago: Ediciones ARQ, 1993.
- ROJAS FLORES, Jorge, *Moral y prácticas cívicas en los niños chilenos, 1880-1950*, Santiago: Ariadna, 2004.
- SAGREDO, Rafael, “Opinión pública y prácticas políticas en Chile: 1861-1891”, en A.A. V.V., *Lo público y lo privado en la historia americana*, Santiago: Fundación Mario Góngora, 2000, p. 243-270.

- SERRANO, Sol, "Enseñanza de la historia e identidad nacional: Un vínculo a historizar desde la experiencia chilena, 1850-1930", *Encounters*, n° 15, 2014, p. 209-222.
- STRÄTER, Johannes, "El recuerdo histórico y la construcción de significados políticos. El monumento al emperador Guillermo en la montaña de Kyffhäuser": *Historia y Política*, n° 1, abril 1999, p. 83-106.
- TALA, Pamela, "La construcción de la identidad nacional en la lira popular: los versos de Rosa Araneda", *Revista Chilena de Literatura*, 58, 2001, p. 95-116.
- VOIONMAA TANNER, Liisa Flora, *Escultura Pública. Del Monumento Conmemorativo a la Escultura Urbana. Santiago 1792-2004*, Santiago: Editorial Ocho Libros, 2005.

