Arte|logie

Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine

3 | 2012

Image de la nation : art et nature au Chili

De resemantizaciones, remedos y reminiscencias. El Cerro Santa Lucía y su intervención

Soledad Chávez Fajardo

Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/artelogie/7223>

DOI: 10.4000/artelogie.7223

ISSN: 2115-6395

Editor

Association ESCAL

Referencia electrónica

Soledad Chávez Fajardo, «De resemantizaciones, remedos y reminiscencias. El Cerro Santa Lucía y su intervención», *Arte|logie* [En línea], 3 | 2012, Publicado el 12 septiembre 2012, consultado el 07 enero 2022. URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/7223> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/artelogie.7223>

Este documento fue generado automáticamente el 7 enero 2022.

Association ESCAL

De resemantizaciones, remedos y reminiscencias. El Cerro Santa Lucía y su intervención

Soledad Chávez Fajardo

Leer el dolor, leer al Huelén

- ¹ De los sedimentos que nos legaron las épocas glaciales se generaron los cerrillos aislados (De Ramón 2000: 7), vistosos hitos de la cuenca de Santiago. Allí encontramos señeros urbanos, como el cerro Navia, el cerro Blanco, el cerro Renca, el cerro Chena o el cerro Santa Lucía, entre otros. En ellos se concreta una premisa usual dentro de la urbanística: el espacio geográfico como un objeto material que modela a la ciudad. El trabajo, empero, es recíproco: el espacio geográfico modela, en mayor o menor intensidad, en la medida en que la ciudad actúe sobre este. Preguntas como si se integra el espacio geográfico dentro de los espacios urbanos, si se anula como referente o si se establece como un centro urbano, dependen de respuestas que generen, o no, las validaciones de estos espacios. De estas respuestas, justamente, surgen las reflexiones en torno a su función; de estas respuestas, además, se podrá comprobar si este referente tiene la relevancia que pueda otorgarle una comunidad¹. En este caso en particular nos detendremos en un espacio geográfico de gran peso simbólico e histórico: el cerro Santa Lucía. De una altitud de 629 metros, el Santa Lucía es un claro ejemplo de la instrumentalización de la naturaleza al servicio de la urbanización: “creó Dios a orillas del Mapocho, de vistosa proporción y hechura que sirve como de atalaya”, señalaba, ya, el Padre Ovalle a cien años de la fundación de Santiago (16461969: 74). Un peñón compuesto de “pórfidos en forma de columnas”, afirma Santos Tornerio en lo que fue la primera ‘guía turística’ de Chile (1872: 3), del cual describe su apariencia como la de “un peñasco enteramente desnudo” (íbid.). Astaburuaga (en Pérez de Arce 1993) nos precisa: “Pensemos que a fines del siglo dieciocho (...) el cerro Santa Lucía constituía un peñón duro y rocoso, no excesivamente pesado por su pequeña altura, pero que era visto desde la Plaza de Armas. Un cerro-isla que encerraba la ciudad”. De este peñasco,

como de muchos otros hitos de una ciudad, podría generarse un significante de gran peso. En esto recordamos a Kracauer, cuando afirma que la ciudad es como un jeroglífico, a través del cual es posible descifrar el pasado y el presente de una sociedad (cf. Miguel Vedda 2007:87). En este caso, tomamos una sinécdoque del Gran Santiago: este peñón, el cerro Santa Lucía, el cual, por su disposición estratégica, también se establece como un jeroglífico con el cual leer la historia. En efecto, el antiguo cerro Huelén, 'dolor' en mapudungun, es un referente fundamental dentro de la historia de Chile. Góngora Marmolejo, en su *Historia de Chile* (cfr. Cap. II), afirma que Diego de Almagro estuvo junto al cerro Huelén en su breve paso por Chile. Después, al llegar las tropas de Pedro de Valdivia, en 1541, el cerro fue bautizado como Santa Lucía, por celebrarse el 13 de diciembre -día en que Valdivia toma el cerro- a Santa Lucía de Siracusa. Desde ese momento el cerro fue usado como vigía, el atalaya del que hablaba el padre Ovalle. Posteriormente, durante la Reconquista, fue usado como cuartel realista, levantándose allí dos baterías: la Marcó y la Santa Lucía. Durante los primeros años de la República fue el espacio donde se enterraron a los protestantes, los cuales pasaron a formar parte, tiempo después, del patio de los disidentes en el Cementerio General. Hacia 1849, una comisión científica norteamericana estableció un observatorio astronómico, el que posteriormente pasó a manos del gobierno chileno (1852), para ser trasladado, después, a la Quinta Normal. Y, en último término, el cerro se transformó en el lugar de "recreo y arte, salud e higiene" (1874: VI), bajo la intendencia y diligencia de Vicuña Mackenna, gracias, además, al trabajo de más de cien presos, los cuales intervinieron en él bajo la supervisión de obreros especializados. Esta dinámica de trabajo urbano -la presidiaria- ha caracterizado a gran parte de las obras públicas de la Colonia y la República chilena y el Santa Lucía, como vemos, no se escapa de esta modalidad.

- 2 Este ensayo se propone dos objetivos. En primer lugar, mostrar, por medio de un objeto de estudio -el cerro Santa Lucía- la instrumentalización de la naturaleza al servicio de la urbanización (De la Calle). Tal como se verá, esta instrumentalización tiene aspectos tanto estéticos como técnicos. Este objeto de estudio se analizará dentro de una sincronía: cuando pasó a formar parte del proyecto de modernización de la ciudad de Santiago, en la década del 70 del siglo XIX, en manos de Vicuña Mackenna. Asimismo, se analizará a partir de un testimonio que da cuenta de este proceso: el *Álbum del Santa Lucía* (1874), de autoría del intendente.
- 3 En segundo lugar, se analizará la polifuncionalidad de un referente como el cerro Santa Lucía, en tanto se instala como un objeto estético, como un modelo de la concreción del higienismo, como un ejemplo del triunfo de la técnica al servicio de la modernidad y el arte, como un monumento de la gloria republicana dentro de la Región Metropolitana (Harvey) y como un referente que se instala como un espectáculo dentro de los parámetros estéticos modernos (Simmel, Benjamin, Deborde, Mumford).
- 4 Esta polifuncionalidad, como se verá a lo largo del ensayo, no olvida, empero, a la función basal del Santa Lucía dentro de todo este engranaje de roles: su condición de ser un referente natural y sagrado (Adorno, Eliade). En esta condición necesaria se articulan cada una de sus diversas funciones y se potencia la dinámica del sujeto y el objeto recepcionado en la modernidad: el objeto como un espectáculo dentro de los espacios de un paseo público, un espectáculo lleno de las paradojas y las implicancias propias del acto de recepcionar dentro de una lógica como esta (Bello, Agamben, Karmy).

Las posibilidades de la naturaleza

- 5 Vicuña Mackenna inicia su álbum con una argumentación para demostrar las razones que lo motivaron a ser el impulsor de la modernización del cerro y hacer de él un paseo público². Para este fin habla del Santa Lucía como un espacio con tres maravillas. En primer lugar, afirma que es una maravilla histórica, porque: “Fue el origen, cuna y baluarte de Santiago” (1874: V), razón expuesta anteriormente. El intendente continúa: “porque a su pie se plantó la primera bandera castellana, se dibujó la planta de la primera ciudad europea en el país y en su cima y en sus ásperas faldas se libró el primer combate entre los conquistadores y conquistados” (1874: V). Existe, por lo tanto, una conciencia general, dentro de la comunidad santiaguina, del peso histórico de este hito geográfico. Vicuña Mackenna sigue con su argumentación, en segundo lugar afirmando que el cerro es una maravilla religiosa por tener todas las características físicas que lo hacen establecerse como un: “altar digno de ser ofrecido a Dios” (1874: V), al ser el lugar donde se erigió la primera ermita y la primera cruz de la conquista. Sin embargo y haciendo eco de los sincretismos usuales dentro de estas instancias, como veremos en el capítulo IV, el cerro ya era un referente sagrado en tiempos precolombinos. En tercer y último lugar, Vicuña Mackenna señala que el cerro Santa Lucía es una maravilla urbana. En este caso la argumentación funde la estética con la geografía: “porque en ciudad alguna del mundo encuéntrase un peñón más atrevido, más caprichoso, más importante por su masa de rocas” (1874: V). Peñón, además, situado estratégicamente en el centro de la ciudad: “como lo decía hace dos siglos uno de los historiadores de Chile, ‘a cuatro cuadras’, es decir, a menos de 500 metros de la plaza principal de la ciudad y en el corazón mismo de ella” (1874: V). Esta particularidad espacial hace de este cerrillo aislado un referente que se destaca y destaca, además, un espacio urbano como lo es la capital de Chile³. Esta virtud Vicuña Mackenna la fundamenta con otra importante razón: su singularidad. Es decir, no suele darse una ciudad con este tipo de referentes geográficos: “Tiene el Santa Lucía la notabilísima particularidad de ser un montículo completamente aislado” (1874: s.n.). Singularidad que se comprueba al compararla con otras capitales: “sin encontrarse dominado por colinas o cumbres inmediatas que intercepten su vista como en el monte Pincio de Roma, o sirvan de obstáculo, como en el Montmatre de París, al vastísimo divisadero que desde su cumbre se dilata a todos los vientos” (1874: s.n.). Otro aspecto que fundamenta la transformación del cerro en un paseo público radica en otra de las aspiraciones de Vicuña Mackenna: hacer del Santa Lucía una gran plaza en el Santiago de la época⁴:

(...) en un sentido más general, la plaza pública más basta, más higiénica y hermosa bajo todos los conceptos, que está llamada a embellecer la capital, es el cerro de Santa Lucía, que en sí misma no será sino una aglomeración de explanadas y plazoletas, más bien una plaza aérea” (H. Rodríguez Villegas en Pérez de Arce et al 1993: 4)⁵.

- 6 Con estos argumentos nos acercamos a las reflexiones de Margulis, cuando afirma que las ciudades no se pueden comprender en su totalidad, ni en el urbanismo que entregan sus calles, sus edificios o su arquitectura. Las ciudades se comprenden cabalmente cuando a su lectura se integran los símbolos que se van generando; aquel caudal de símbolos que los mismos habitantes van procesando e instalando a lo largo de la historia, a través de los espacios, recovecos, esquinas, subterráneos o grandes extensiones. Son los habitantes quienes le otorgan sentido y, en extensión, identidad y

memoria a estos símbolos. Afirma Margulis: “la ciudad adquiere identidad por la depositación de sentidos, de usos y formas culturales que son creación histórica de sus habitantes” (Margulis, 2002: 522) y es allí donde juega un rol fundamental el Santa Lucía, el cual se establece como uno de esos símbolos de la ciudad, un símbolo que entrega -cual crisol- sentido, identidad y memoria a la ciudad de Santiago. Por otra parte, este símbolo geográfico sufre, a finales del siglo XIX, una intervención urbana que lo resemantiza. Es decir, el cerro se entiende como un referente en donde se da la intermediación entre el arte -entiéndase como lo artificial, como se verá en el apartado V- y la naturaleza. En este punto cabe atraer lo que afirma De la Calle, cuando se pregunta si en casos como estos se trata de radicales transformaciones o, por el contrario, cabría hablar, respecto a ellos, de un exclusivo acrecentamiento de las propias posibilidades de lo natural (cfr. De la Calle 2006: 90). Es decir, más que hablar simplemente de un símbolo geográfico que deviene en símbolo estético -algo que le quitaría una cualidad fundamental a un referente geográfico: su posibilidad de instalarse como un referente estético sin más- es necesario precisar que, por sus cualidades intrínsecas, el cerro Santa Lucía se instala como símbolo estético de la ciudad de Santiago y como un ícono de su propia historia. Es más, sus propias cualidades de referente geográfico con un peso absolutamente cultural le dan esta condición necesaria.

Higienismo y objeto estético

- 7 La resemantización del cerro Santa Lucía nos lleva a pensar en la polisemia de este referente, sobre todo por las funcionalidades en cada una de sus fases: de un lugar santuario prehispánico, pasando por un lugar estratégico en las fases de conquista y colonia, para llegar a ser un lugar-paseo para la República. Dentro de esta última funcionalidad, no hay que olvidar las razones prácticas que motivaron a Vicuña Mackenna a intervenir el cerro Santa Lucía. El gobierno chileno inició un proceso de remodelación de la ciudad a partir de la década del setenta del siglo XIX. Remodelación que se extendería a las principales ciudades del país y que era la repercusión esperable de una serie de bonanzas económicas producto del auge minero, por un lado, y de la primacía del puerto de Valparaíso por sobre el de Callao después de la Guerra de la Confederación décadas atrás, por otro lado. Chile, por lo tanto, miraba hacia Europa y sus grandes metrópolis como ejemplos para el plan remodelador, partiendo por los cambios en la capital y en el principal puerto del país. Los programas de esta renovación cívica en Santiago de Chile se dividieron en tres partes: primero, la modificación del plano y el trazado urbano; segundo, el establecimiento y ampliación de ciertos servicios públicos⁶ y tercero, el saneamiento de algunos barrios populares. Dentro del primer programa estaba la habilitación del cerro Santa Lucía como paseo, como una plaza aérea⁷. Este proceso de adaptación se hizo, en palabras de Vicuña Mackenna: “labrando entre las duras rocas anchas avenidas y seguras carreteras, senderos pintorescos y variados, jardines y plantaciones en sus grietas y desfiladeros, edificios apropiados en sus planicies, en una palabra, lo que constituye un verdadero paseo” (1874: VI). La finalidad era “conservar al cerro todas sus bellezas naturales y hacer estas accesibles al público por medio de cómodos caminos de carruajes y por agradables senderos de pie” (1874: VII-VII). La idea era una de las realizaciones de otro proceso mayor: hacer transitable la ciudad de Santiago, y el Santa Lucía cabía dentro de este plan. En su caso era el de una circunvalación aérea, algo que permitiría recorrer el

cerro: “incesantemente, gozando de las vistas que se desplegaban una tras otra en el transcurso del recorrido” (Pérez de Arce 1993: 148). De esta forma se habilitaba el Santa Lucía para coches y peatones⁸.

- 8 El trasfondo de cada uno de estos cambios es el movimiento higienista, el cual se presenta en las principales urbes del mundo a mediados del siglo XIX⁹. La figura de Vicuña Mackenna en este proceso no es relevante: es la principal. Es más, el lema que usaba para esta remodelación era: “Recreo y arte, salud e higiene” (1874: VI), donde el higienismo vendría a: “Contribuir a ese saludable movimiento de regeneración por el ornato y la higiene que constituye su saludable consecuencia en nuestras ciudades”, señala Vicuña Mackenna (1874: 3). Para el intendente, el Santa Lucía se instala como el símbolo del triunfo del higienismo por sobre la insalubridad, un “buen ejemplo” (1874: 5), afirma Vicuña Mackenna, al establecerse en este mismo referente, desde un punto de vista diacrónico, ambos momentos: “Por el mismo principio es ahora causa de asombro que el Santa Lucía, esta gran casa de sanidad al aire libre, haya yacido tantos años convertido en un verdadero foco de infección y de miasmas pestilentes en el corazón mismo de la ciudad” (1874: 4). El Santa Lucía se instala, entonces, como el símbolo del triunfo republicano en Santiago, en donde la manipulación de un referente geográfico, su modernización y su habilitación en un paseo público -una de las prácticas obligadas de la modernización dentro de una ciudad decimonónica- dan cuenta de la importancia ciudadana de este cerro: “No creemos exista en el mundo un paisaje que sea de más cómodo acceso” (1874: XV-XVI), afirma Vicuña Mackenna al momento de argumentar las razones de por qué se invirtió una cantidad no menor de dinero en la modernización del cerro. Este afán, empero, no solo es el motivo de todo un despliegue de planes y estrategias para modernizar la gran capital, sino que es la finalidad del Álbum fotográfico que estudiamos en el presente ensayo, el cual testimonia los resultados de la urbanización del Santa Lucía. Por lo tanto, el triunfo del programa higienista en el Cerro: “es la principal y más alta intención de este libro” (1874: 3). Porque, en resumidas cuentas, para Vicuña Mackenna este proceso estético esconde una finalidad absolutamente higienista:
- 9 Porque ya comienza a ser sabido de muchos que los jardines no son solo eras de flores sino grandes purificadores; que las pilas no son solo vistosos surgideros de agua sino copiosos refrigerantes y restauradores químicos de la atmósfera; que las estatuas no son solo “monos” de bronce o de mármol, sino centros inevitables de mejoras autonómicas, puesto que el vecindario que se grupa al derredor de cualquier obra de arte o de gloria, por una razón, si se quiere, por un instinto irresistible, no consiente que el basural invada las gradas de la efigie, ni el pantano hediondo salpique los mármoles. (1874: 4)
- 10 De esta forma, higienismo y estética se funden en un solo referente, estableciéndose, a partir de esta práctica, un discurso característico de la urbanística moderna, republicana. Uno de los testimonios de este afán es, justamente, el objeto de este ensayo: el Álbum del Santa Lucía, publicado en Santiago en 1874. Siguiendo el ejemplo de la obra Chile ilustrado: guía descriptiva del territorio de Chile, de las capitales de Provincia, de los puertos principales, que Recaredo Santos Tornera publicara dos años antes, el Álbum del Santa Lucía se establece como un texto de propaganda, tal como afirma el mismo Vicuña Mackenna (1874: 3): la propaganda del triunfo republicano con su urbanización y un trofeo del higienismo: el Santa Lucía.

Sacra naturaleza

- 11 Una de las reflexiones estéticas más usuales en relación con el referente geográfico en tanto objeto artístico tiene que ver, justamente, con los límites que dividen lo natural de lo artificial (cfr. Arnaldo 1989, De la Calle 2006). Hasta qué punto lo ya dado -en este caso un peñón dentro de una ciudad- posee las cualidades para pasar a la esfera estética. Sin lugar a dudas, el objeto natural, cuando se dan las condiciones para hacerlo: “exalta los aspectos sensibles del mundo”, afirma De la Calle (2006: 88). Esta exaltación, claro está, se da sin una organización premeditada, ni una explicitación lógica. Es un tipo de exaltación que se da: “de manera tan pródiga y desmedida como imprevisible, manteniendo sus cambios y alteraciones” (Íbid.). De aquí que nosotros, como sujetos espectadores, ante un referente natural con este tipo de cualidades, aceptamos: “su espontaneidad y lo desmedido de su exuberancia” (Íbid.). Vicuña Mackenna, en el Álbum, confirma los aspectos que validan al Santa Lucía como ese referente que exalta los aspectos sensibles del mundo, al presentar: “un conjunto más grandioso de bellezas naturales, desarrollando en contraste la estructura del cerro y el relieve de sus plantaciones con la vista de la ciudad, la de su verde campiña y de sus lejanas y elevadas montañas” (1874: XV-XVI). Es decir, es la posición estratégica del cerro en relación con la ciudad la que, de alguna forma, ayuda a generar estas condiciones estéticas. El peñón, por sus características, se hace objeto de culto. Hasta podemos hablar de una litofilia en el discurso de Vicuña Mackenna (las cursivas son nuestras): “Pasando cerca de uno de los grupos más estupendos de rocas que se admiran en el Santa Lucía”; “tomada desde el sendero de la Ermita y a la sombra de la roca más grandiosa y atrevida del Santa Lucía”; “Allí las rocas toman proporciones verdaderamente asombrosas”; “se manifiesta en todo su relieve esta roca verdaderamente portentosa” (1874, s.n.). Son las muestras de cómo la naturaleza se instala como un referente que asombra y que exalta, en palabras de De la Calle. Veamos otros casos, por ejemplo, el peñón de Huelén, a quien Vicuña Mackenna dedica reiteradas líneas, descripciones¹⁰ y reflexiones en torno a su historia: “Ignórase si es este el gran peñasco de que habla el padre Rosales y que rodó en el terremoto de 1647 y el cual, según la pintoresca expresión del viejo jesuita ‘no habría sido suficiente la fuerza de todos los moradores reunidos para moverlo de su sitio’” (1874, s.n.). O el caso del conjunto de rocas Los atahudes¹¹, a las que califica de: “uno de los paisajes más románticos del Paseo de Santa Lucía.” (1874, s.n.). Esta litofilia deja entrever, dentro de las descripciones del Santa Lucía, un aspecto fundamental: la del cerro como un lugar sagrado. Lo era, justamente, para los mapuches, y deja abierta una serie de interrogantes: ¿Cuál habrá sido la hierofanía en el caso del Huelén? ¿Cómo se habrá manifestado lo sagrado entre sus rocas? ¿Qué habrá sentido el cacique Huelén Huala, propietario del cerro sagrado y su entorno, al usurpárseles sus comarcas y ser trasladado hasta la actual Apoquindo, a la llegada de Pedro de Valdivia y sus huestes, en 1541? El carácter sagrado de un referente geográfico nos lleva a las reflexiones que hizo Eliade respecto a la opacidad de este rasgo -lo sagrado- en la actualidad. Para el occidental moderno, afirma el filósofo rumano, ciertas formas de lo sagrado, como los referentes geográficos -las ejemplifica con piedras o árboles- le generan un malestar: no cabe en su raciocinio que lo sagrado pueda manifestarse en estos ámbitos. Es por ello que nosotros, en la actualidad, pocas veces podemos tener conciencia del valor sagrado que los mapuches le dieron al Huelén, a no ser que seamos participantes o testigos de la celebración del *we tripantu* -el año nuevo mapuche-, el cual, si se está en Santiago, se

celebra en el cerro. Sin embargo, una roca, una piedra o una montaña no son adorados en cuanto tales: “lo son precisamente por el hecho de ser hierofanías, por el hecho de ‘mostrar’ algo que ya no es ni piedra ni árbol, sino lo sagrado” (Eliade 1979: 18-19). El Huelén, en este caso, seguirá siendo un cerro, un peñón. Sin embargo, al revelarse en él lo sacro, se transmuta en realidad sobrenatural, afirma Eliade (cf. 1979: 19). Para el caso que nos interesa -el Santa Lucía como un referente geográfico estratégico, tanto en lo utilitario como en lo estético, dentro de la ciudad- el sincretismo es interesantísimo. En efecto, un punto sagrado es considerado como el punto cero o el centro de un espacio, de una comunidad: “la revelación de un espacio sagrado permite obtener ‘un punto fijo’, orientarse en la homogeneidad caótica, ‘fundar el Mundo’ y vivir realmente”, afirma Eliade (1979:27). Este punto fijo en la figura de un referente geográfico como un peñón, un cerro o una montaña, actúa como intermediario entre el cielo y la tierra. Es, dentro de la simbología, esa columna cósmica, la cual suele tener este tipo de representación (cfr. Cirlot 146)¹². Entre los españoles, si bien no hubo esta asociatividad sagrada, entendieron este tipo de referentes naturales como maravillas de la creación¹³ y esto se demuestra en los lugares que eligieron para la construcción de las primeras ermitas: el cerro Blanco y el Santa Lucía. La idea de continuidad sincrética es trabajada por Pérez de Arce (1993: 123-124) al relacionarse la montaña con la madretierra -la Pachamama- y esta, como en tantas otras realizaciones, con la Virgen María. La montaña, al ser depositaria de las riquezas metalúrgicas se asocia a lo femenino y, de esta forma, se le rinde culto por su aporte¹⁴. En el caso del Santa Lucía sería el basalto -algo que ya había observado Vicuña Mackenna- el fruto del cerro. El sincretismo, además, ya estaba dentro de las reflexiones de las mismas autoridades religiosas; así, el Presbítero Echeverría inaugura la Ermita en el Santa Lucía con la siguiente afirmación: “[una] rara coincidencia (...) el mismo lugar en que los sacerdotes indígenas trubutaron culto a sus mentidas divinidades” (citado por Pérez de Arce 1993: 1265).

- 12 Dentro, ya, de los espacios urbanos, el Santa Lucía se establece como un centro dentro de la ciudad. Vicuña Mackenna, desde una óptica moderna -y dentro de esa litofilia que lo caracteriza- da cuenta del carácter sagrado del Santa Lucía: “Comienza en la presente vista una serie de construcciones y masas naturales, estas últimas del más imponente carácter, que conducen a la ermita del Santa Lucía, es decir, a su cúspide, considerando este montículo, a ejemplo de los gentiles, como un sitio sagrado” (1874, s.n.), donde lo sacro está dado, además, por las posibilidades estéticas del cerro, tal como lo argumenta con el Pórtico de la ermita: “Corresponde esta construcción a uno de los sitios de aspecto más salvaje en el Santa Lucía. De manera que el paraje parecería haber sido elegido expresamente por un anacoreta para santuario y retiro” (1874, s.n.). Estas posibilidades estéticas, a su vez, ensalzan todo tipo de intervención sacra, en este caso, cristiana: “exhibir en su conjunto el áspero, accidentado y a la vez grandioso panorama que rodea este edificio religioso y le presenta en todo su relieve” (1874, s.n.), posibilidades que vienen dadas por las características del cerro mismo: “La gruta es completamente natural y ha sido formada por el recuesto de dos peñascos que se apoyan mutuamente sobre sus espaldas” (1874, s.n.). En síntesis, ese exaltar los aspectos sensibles del mundo, en palabras de De la Calle, ha sido logrado por un referente geográfico que tiene, además, el sema ‘sagrado’. A la suma de estos elementos, se le agrega el valor estético artificial, dentro, ya, de los espacios de la modernidad, al ser intervenido el cerro dentro de un programa de urbanización. En efecto, podemos apreciar cómo se anula el carácter sagrado del cerro en pos de una intervención urbana: “al paso que su famosa explanada de piedra de cantería, (panteón

de los primitivos herejes del país) ha sido convertido en un agradable jardín” (1874: XVI). Del santuario, el cerro pasa a ser un monumento, aquel monumento vertical¹⁵ que señala Astaburuaga (en Pérez de Arce ed. 1993).

La ermita

Álbum del Santa Lucía. Fotografía de Pedro Emilio Garreaud

- 13 Frente a estos aspectos podemos cuestionarnos hasta qué punto estamos ante una naturaleza sagrada absolutamente urbanizada. O bien, estamos ante una naturaleza sagrada con cualidades estéticas; y que por esta razón -sus cualidades- ha sido intervenida. Victor Hugo contesta respecto al cerro intervenido como objeto estético, del momento que: “La naturaleza y la verdad deben hacerse objeto eminente del arte, para poder reconstruirlo con mayor solidez” (cfr. Arnaldo 1989: 197). La diferencia, empero, entre un referente natural intervenido y una obra estética que evoca la naturaleza radica en la misma sentencia de Hugo: “no debe entenderse que el arte, correlato de la naturaleza, puede dar la cosa misma, ser una naturaleza absoluta” (íbidem). De esta forma lo que tenemos en el Santa Lucía es aquella naturaleza absoluta y su intervención -su urbanización- como un eco artístico de esta. En esto compartimos la reflexión de De la Calle, cuando presenta las formas de entender la naturaleza: “o bien la encaramos como una realidad disponible para ser transformada o explotada sin miramientos, o bien la consideramos como una realidad dada, cargada de posibilidades, que conviene expandir, a ultranza, en su pleno desarrollo y actividad.” (De la Calle 2006: 90) y en este último punto se entiende la intervención que dirigió Vicuña Mackenna en el cerro.

Naturaleza intervenida

- 14 El escritor chileno Daniel Barros Grez, contemporáneo a Vicuña Mackenna, en *Como en Santiago* -una obra dramática clásica dentro de la literatura chilena- se refiere al Santa Lucía en boca de uno de sus personajes. Primero, alabando el trabajo de Vicuña

Mackenna: “El intendente de Santiago es un verdadero mago, que con su varita de virtud ha descrito sobre aquellas rocas la palabra buen gusto” (1885:1986:30). Para seguir, después, con su apreciación respecto a la intervención que se hizo del cerro, intervención donde la mano del hombre está por sobre la naturaleza: “convirtiendo aquel montón informe en un grupo de cristales, obeliscos, pirámides, agujas, rampas, explanadas y escaleras.” (íbid.). Intervención que implica su urbanización: “Hoy ruedan vehículos por donde ayer solamente volaban los pájaros. Las cumbres del histórico cerro se han alegrado al sentirse oprimidas por el diminuto pie de las hermosas.” (íbid.). Para llegar a una reflexión clave dentro del debate estético que nos convoca: “El arte ha ido allí a auxiliar a la naturaleza” (íbid.). De alguna forma, Barros Grez plasma la mentalidad del chileno decimonónico que alaba la intervención en el Santa Lucía. El arte, en este caso, establece primacía por sobre la naturaleza y se aplaude su intromisión dentro de los peñones del cerro: “y auxiliado también por ella misma, ha convertido las rocas en estatuas; las ha hecho hablar con el murmullo de las aguas, que aparecen por entre sus grietas corriendo, ondulando o despeñándose en espumosas y chispeantes cascadas, y las ha engalanado con árboles, flores y arbustos de mil colores y formas” (íbid.). O, por el contrario, se destaca la intervención del cerro como modelo del mal gusto, por ejemplo, con el controvertido caso de la escalinata que da hacia la Alameda, del arquitecto Víctor Villeneuve, inaugurada en 1903: “la subida es una aberración, pues su construcción le cuadra tanto al cerro, como le cuadraría a una cabaña una escalinata de mármol” (Crítica de la revista Zigzag (9/10/1915), tomada de Pérez de Arce 1993: 153) y las repercusiones de los mismos arquitectos de la época, quienes aconsejan: “evitar la pomposidad en donde el paisaje es grandioso” (íbid, p. 154) y, respecto a la misma escalinata: “todos sabemos que dicho acceso debe caer (...) mientras antes, mejor” (íbid.). Como se ve, las subjetividades y gustos de los ciudadanos se conjugan en un vaivén de glorificación o refutación de la intervención del cerro: el arte que auxilia a la naturaleza o la pomposidad que debe estar bajo la grandiosidad del paisaje.

- 15 En este caso, es válida la formulación de De la Calle, cuando pregunta si la intervención que se le hace a la naturaleza la llega a forzar, hasta el extremo de desnaturalizarla o, por el contrario la intervención le deja un margen “para que se muestre “naturalmente” como es y para que, además, se despliegue de nuevo, en sus propias posibilidades” (De la Calle 2006: 89). ¿Qué sucedió con el Santa Lucía después de la intervención de Vicuña Mackenna? La preocupación de De la Calle, va, justamente, por el camino de esta interrogante, la de la intervención de un referente natural como el Santa Lucía en pos del arte: “¿Hasta qué extremo, al transformar el propio contexto natural en producto, no estamos interfiriendo también directamente en la imprevisibilidad de la naturaleza y controlando incluso su exuberancia, es decir destruyendo su espontaneidad y normalizando sus otrora pródigas manifestaciones?” (De la Calle 2006: 88). ¿Sucedio esto con el Santa Lucía? ¿Se controló su exuberancia? ¿Se destruyó su espontaneidad? Vicuña Mackenna más bien lo que hizo fue lograr un equilibrio, propio del tono romántico de su trabajo urbanístico. Esto se percibe, además, en su discurso. Una vez más prima la litofilia, pero esta vez, intervenida: “El último, particularmente, es de una gran belleza por sus inmensas paredes de rocas desnudas que contrastan con la verdura de los jardines y de sus hermosos árboles, en especial de sus pinos” (1874: VIII), nos dice respecto a la conjunción de las piedras y al trabajo de paisajística logrado en el Santa Lucía. El culto por la piedra hace que esta esté por sobre el trabajo de intervención del cerro, tal como se puede apreciar con la Roca Tarpeya:

“Entre esta subida y el jardín inferior de la Ermita se encuentra una de las más hermosas rocas del Santa Lucía, verdadera tribuna de basalto que ha sido rodeada de rejas en todas direcciones y que denominan la Roca Tarpeya” (1874: XIII). O de toda aquella roca destacable para Vicuña Mackenna: “Una roca de poca elevación pero de aspecto imponente que se ha conservado expresamente en toda su primitiva rudeza, rodeándola apenas de una balaustrada para evitar los accidentes” (1874 s.n.). A tal punto que Vicuña Mackenna llega, dentro del proceso de comparación, a quedarse con la obra de la naturaleza, frente a la intervención humana: “Es digna de particular atención la proyección verdaderamente estupenda del peñón que se arroja de atravesio en el paso de la ermita y le sirve como de un pórtico grandioso labrado por la naturaleza, precediendo al más modesto edificado por la mano del hombre y que se alza a su sombra en último término” (1874 s.n.), algo que suele darse a lo largo de su discurso, como cuando se refiere a la estatua modelada en París en 1873 por Moreau -la estatua de Caracas- sobre el peñón Huelén: “Esta obra de arte, verdaderamente colosal pues mide más de tres metros de altura, se ve, sin embargo, enana en comparación de su grandioso pedestal la roca de Huelén” (1874 s.n.). De allí que se deja en claro una cosa dentro de la intervención del Santa Lucía: el arte no imita a la naturaleza, más bien interviene en ella, recordando la dicotomía que hace De la Calle, cuando pide: “hacer bien patente la necesidad de diferenciar entre dos hechos concretos, entre que el arte intervenga en la naturaleza, para transformarla, o de que el arte represente a la naturaleza. Al menos en principio, cabe decir que una cosa es transformar y otra imitar.” (De la Calle 2006: 89). Sin embargo esto no es absoluto; podemos detectar casos donde la intervención lo que hace es imitar la naturaleza, como lo que se logró con la Escala de las diosas: “Es esta última una construcción verdaderamente ciclópea (...) ocupando grandes trozos de asfalto en forma de gradas el fondo de una áspera quebrada natural” (1874: XIV).

La estatua de Caracas

Álbum del Santa Lucía. Fotografía de Pedro Emilio Garreaud

- 16 De esta forma, empieza a confluir la dicotomía de la naturaleza como referente estético frente al trabajo artístico aplicado a la urbanística y la paisajística. Esta dialéctica lleva a pensar en el Santa Lucía como la forma en que Simmel pensó la ciudad, es decir, en un cerro que se revela a sí mismo: “como una de esas grandes formaciones históricas en las que tendencias opuestas que encierran a la vida se despliegan y se unen con derechos y fuerzas iguales” (Simmel 19081986: 50). Esta tensión del Santa Lucía como un referente estético nos hace concordar con lo que señala De la Calle, cuando afirma que: “es posible que la verdadera oposición se plantee, más bien, entre las asiduas y barajadas categorías de lo natural y lo artificial y no tanto, quizás, entre los correlacionados dominios de la naturaleza y del arte.” (De la Calle 2006: 90). En efecto, el agudo y crítico Albert Malsh, en su paso por Chile, evalúa lo que es permanecer en el cerro: “Tardes exquisitas. Decididamente lo artificial tiene algo de bueno a veces” (1907: 60). Lo artificial, entonces, es lo que no llega a opacar a la naturaleza del Santa Lucía, dentro de los planes de Vicuña Mackenna, sino que la realza. Eso se percibe en el trabajo de intervención paisajística aplicado al cerro. Con los datos que nos entrega Vicuña Mackenna podemos apreciar cómo se enriqueció la naturaleza dada con otra integrada: “se ha plantado una gruesa capa de tierra vegetal, subida expresamente al cerro, un naranjal de 50 a 60 árboles enviados de regalo por el pueblo de Maipo” (1874: IX); “todos los jardines del Santa Lucía se han formado con tierra artificial traída de diversos lugares y transportada en carreta (...) y en hombros” (1874 s.n.); “más a fuerza de cubrirlo de tierra vegetal se ha logrado criar con lozanía algunos centenares de árboles y otras plantas” (1874: XII). La artificialidad, por lo tanto, complementa lo natural, al formar parte de su misma esencia. Lo mismo sucede con el proyecto de integrar una cascada en el cerro, lo que es todo un trabajo de ingeniería. Esta trabajo, para Vicuña Mackenna, es el producto mejor logrado, dentro de la intervención del

Santa Lucía. Además, sella el triunfo decimonónico de lo artificial por sobre lo natural, ya que para nuestro autor es lo más hermoso que tiene el cerro: “hermosa cascada que en días especiales se precipita de la cumbre del selvático anfiteatro de rocas que allí existe y que sin disputa es la mayor belleza natural del cerro” (1874: XII). Otro tanto sucede con la Gruta de la cimarra, claro ejemplo de la artificialidad al servicio de la naturaleza, la que: “tiene en su parte superior un estanque artificial de agua, la cual se distribuye por cañerías en el cielo de la gruta formando penachos y pequeños chorros en las grietas” (1874: XIII). Sin embargo, dentro de la intervención de lo natural, se destaca la funcionalidad del cerro, funcionalidad que hace de él un espacio urbano relevante: “Pero lo que nadie pone en discusión es que el Santa Lucía es el más magnífico anfiteatro de la América y tal vez del mundo”, afirma Vicuña Mackenna (1874: s.n.). Esta funcionalidad de lo natural hace que volvamos, una vez más, a resemantizar al cerro, esta vez, al integrar en él un valor más: el de espacio para la reunión ciudadana, tal como lo testimonia Vicuña Mackenna en el Álbum, con ese mitin. El intendente continúa con las bondades de este espacio como lugar de reunión cívica: “Caben en él ochenta mil espectadores como en el Coliseo Romano, y por su disposición, su fácil acceso desde la ciudad, sus rocas a semejanza de tribunas, sus plazas, sus condiciones acústicas, etc. puede considerarse como un verdadero Forum popular” (íbid.). De esta forma, las posibilidades de lo natural, tanto en su función estética como urbanística hacen del Santa Lucía un referente geográfico único en Santiago de Chile.

Techné e ingenio

- 17 Un aspecto interesante para comprender la dialéctica entre lo natural y lo artificial del Santa Lucía fueron sus modos de intervención. Es decir, cómo se incorporaron la técnica y la ingeniería para que este llegara a ser un paseo entre los espacios de la ciudad. De esta forma cobraría más peso el apelativo de jardín aéreo de Santiago (De Ramón 2000: 175) que tuvo el cerro al momento de ser inaugurado. Vicuña Mackenna no deja escapar detalle respecto a su intervención y, de esta forma, volvemos a comprobar cómo operó lo artificial dentro de lo natural: evitando a toda costa que este pierda su esencia. A partir de la intervención del Santa Lucía se logra realzar sus cualidades, con una serie de operaciones invasivas. Por ejemplo, abunda en el discurso de Vicuña Mackenna la pólvora que tuvo que ser utilizada (las cursivas son nuestras): “se encuentra la garganta llamada Desfiladero de los Andes. Fue este abierto a pólvora” (1874: IX); “el camino que sostiene el Parque por la parte de abajo y que se ha llamado por esto “de los jardines”, fue abierto a fuerza de pólvora, así como el más superior” (1874: XII); “Fue labrado este paso a pólvora, así como todo el camino del poniente, a que sirve de entrada por el sud, y es de una estructura completamente agreste. Diósele por esto el nombre de faena de “Desfiladero del Paraguay” (1874: s.n.). Como se puede comprobar en cada uno de estos enunciados, la intervención agresiva tiene una finalidad: ampliar, insistir y enfatizar los espacios de lo natural. Ya no solo con la pólvora, sino con otros elementos agresivos: “En la extremidad meridional de esa plaza se ha excavado recientemente por la mina y la pólvora el lago destinado a contener no menos de 660 metros cúbicos de agua” (1874: XV). O por medio de técnicas: “Es una obra colosal de pólvora y albañilería coronada por la agreste ladera llamada hace algún tiempo no sin cierta pretensión el “Parque de Santa Lucía” pero que hoy, gracias a la lozanía especial de las plantas en estos sitios, forma un verdadero bosque” (1874: s.n.)

Elementos agresivos que buscan, tal como se ha dicho, realzar lo natural del Santa Lucía. La técnica, tal como señala Vicuña Mackenna en el Álbum, se va describiendo detalladamente: “La extensión total de los senderos de carruajes del Santa Lucía, labrados casi en su totalidad a pólvora o por medio de murallas de sostenimiento” (1874: s.n.); “Su formación ha sido una verdadera obra de romanos porque hallándose el cerro en esa dirección completamente destrozado por la extracción de materiales ejecutada en ese flanco durante medio siglo, no era posible labrar una senda para carruajes sino a fuerza de pólvora y con altísimos terraplenes” (1874: s.n.). Una técnica, las más de las veces, trabajosa: “la vuelta del camino de carruajes por el poniente, ha sido la obra más costosa del Santa Lucía (...) pues fue preciso labrarlo en la roca viva o terraplenando altas murallas, en todas las laderas desgarradas del cerro” (1874: s.n.). Técnica que revela, sin lugar a dudas, un minucioso trabajo cuya finalidad es urbanizar la naturaleza, tal como sucede con la integración de un balcón, por dar un ejemplo: “Balcón volado que es una de las construcciones más atrevidas del cerro y al mismo tiempo una de las más seguras, pues se compone de una verdadera red de rieles entretejidos y cubiertos de sólida mampostería” (1874: XII). O de realzar la naturaleza dada, destacando sus cualidades: “Es esta una peña colosal y lanzada casi completamente en el aire, pues para darle base ha sido preciso formar en su único punto de apoyo un fuerte revestimiento de cal y piedras” (1874: s.n.). Un claro ejemplo de cómo se aplicó la técnica al servicio de promover lo natural fue la integración del agua en el cerro. Este trabajo implicó, en una primera fase, la intervención agresiva: “En la extremidad meridional de esa plaza se ha excavado recientemente por la mina y la pólvora el lago destinado a contener no menos de 660 metros cúbicos de agua” (1874: XV). Trabajo que tiene por finalidad la mantención de todos los jardines que se han instalado en el cerro, además de surtir del agua necesaria para el correcto funcionamiento de la cascada¹⁶: “Pone esta caída de agua, que en nada desdice de las más selváticas y pintorescas de los Andes, en comunicación directa el lago superior del cerro” (1874: XIII). Además, Vicuña Mackenna entrega datos, los cuales describen las funciones de regadío del cerro: “A pocos pasos de la llave que regula el escape de las aguas de la cascada, desciende casi en línea recta al plano de la ciudad el cañón de la matriz destinado a conducir el agua del lago (...) la presión extraordinaria de esa cañería está destinada a reemplazar en gran manera el servicio de las bombas” (1874: XIII). Todo este trabajo es solo la cara visible de una labor de ingeniería mucho más compleja y enmarañada: la de la distribución de cañerías en el cerro, cual integración de arterias dentro de un organismo. La instalación de esta red de cañerías fue uno de los proyectos más importantes desde que empezaron los trabajos de transformación del Santa Lucía -“es la más viva preocupación de los espíritus” afirma Vicuña Mackenna (1874 s.n.)-. No fue un trabajo fácil, tampoco económico. Ochenta o cien mil pesos eran una fortuna para la época y fue lo que se invirtió, después de una serie de sesiones con propuestas de planos y de presupuestos. Tampoco hubo un resultado definitivo -afirma Vicuña Mackenna- ya que tras una serie de intentos fallidos se logró, finalmente, construir una máquina hidráulica, trabajo del ingeniero Sinforiano Ossa y de los mecánicos Debonnaire y Beaudelaire, dueños de una importante fundición en Santiago¹⁷. Se puede apreciar el éxito de este trabajo de ingeniería y mecánica en la cascada: “la vista del efecto más hermoso a que se prestan las diversas cañerías de agua que en todas direcciones y en una extensión de varios kilómetros circundan y cruzan el Paseo” (1874: XIII) o en la mantención de los jardines: “Las cañerías están colocadas con este objeto en todas direcciones, y el servicio de ellas hará sumamente fácil y barata la

conservación de aquel. Dos peones pueden hacer el riego diario de sus cien jardines y de sus cinco o seis mil árboles” (1874: XV). En síntesis, las cifras de la intervención del paseo, las que entrega Vicuña Mackenna en su Álbum (cfr. 1874: XVII), dan cuenta detallada de cómo operó la artificialidad, la técnica y el ingenio para la modernización del cerro: “Jardines: 102; Asfalto: 6000 metros cuadrados; Adoquinados: 500 metros cuadrados; Área de los edificios, mesetas y plazuelas: 6000 metros cuadrados; Carretadas de tierra vegetal que se depositaron en el cerro: 18.000, Árboles plantados: más de mil.” (1874: s.n.). El hecho de detallar cada uno de los aspectos técnicos al servicio del Santa Lucía muestra, sin lugar a dudas, la glorificación de la técnica, glorificación decimonónica usual. La técnica se instala como uno de los medios fundamentales para la modernización de una ciudad. Esto explica, además, las intenciones del intendente de incorporar un faro que alumbrara a la ciudad, un gran reloj que diera la hora a Santiago y un ferrocarril aéreo, enriqueciendo al jardín. Tres proyectos que nunca se cumplieron pero que dan cuenta del interés de aplicar la técnica dentro de la urbanización y habilitación de cerro como un bien de uso público: “Estos artefactos habrían estado destinados a adquirir en el contexto del paseo, una connotación lúdica, por su relativa inutilidad, por lo llamativo de su mecanismo, por lo extraordinario de sus pulsaciones y movimientos” (Pérez de Arce 1993: 151)¹⁸.

La gran cascada

Álbum del Santa Lucía. Fotografía de Pedro Emilio Garreaud

- 18 La entrega de valores y de cifras en el Álbum del Santa Lucía, así como la incorporación del trabajo técnico nos hace pensar en lo que afirma Benjamin respecto a la modernización que se vivió en el siglo XIX. Para el filósofo, el estado del arte ha derivado en su emancipación de las formas configurativas clásicas: “El comienzo lo marca la arquitectura como construcción de ingeniería. Sigue la reproducción de la naturaleza como fotografía”. (Benjamin 1972: 189). Ambos aspectos, podemos comprobarlo, están totalmente relacionados con la intervención del cerro y el Álbum.

Sin embargo, Benjamin va más allá, del momento que afirma que todas estas formas se establecen como productos y, como tales: “están a punto para dirigirse al mercado como mercancía” (Benjamin 1972: 190). En este caso, lo natural -el cerro- se transforma en un producto, en palabras de De la Calle: “sucedáneo de sí mismo en objeto-signo, diría Baudrillard, capaz de garantizar, ante todo, el standing del nostálgico adquiriente de esa fracción parcelada de artificial naturaleza” (de la Calle 2006: 87) y esto gracias al reforzamiento de lo natural, producto de la *techné* en él. Benjamin, sin embargo, radicaliza la función de estos referentes y cuestiona su rol en la actualidad (primera mitad del siglo XX para él): “Son residuos de un mundo imaginario” (1972: 190), afirma y, como tales, requieren de un cuestionamiento dialéctico: “Antes de que se desmoronen empecemos a reconocer como ruinas los monumentos de la burguesía en las conmociones de la economía mercantil” (Benjamin 1972: 190). ¿Qué sucede, en este caso, con el Santa Lucía? Podemos pensar que dentro de la historia chilena su rol siga siendo el de monumento¹⁹, un monumento burgués que se mantiene vigente, a pesar de las conmociones vividas. En efecto, el cerro se instala como el producto de una República que emula lo europeo y, en esa imitación, no queda espacio para la ruina en el sentido benjaminiano. O, lo que sería más radical, la imitación del cerro busca actualizar la conquista por una razón absolutamente educativa -afirmaba el intendente-, como una manera de recordar que allí se había levantado el primer fuerte español: “el tipo militar que se ha impreso a todas las obras del cerro, [a] las murallas de sus jardines, las almenas, los torreones, garitas y portadas” (Vicuña Mackenna en Pérez de Arce 1993: 152). La idea del fuerte, el castillo castrense, “una vasta fortaleza de la edad feudal” (ibid.) tautologiza, una vez más, el remedo, remedo de la conquista y, a su vez, remedo de una inexistente Edad Media en territorio chileno. O, quizás, siguiendo la crítica de Albert Malsch, estemos ante la peor de las imitaciones, al estar frente a un país, para el viajero, con: “Una fachada grandiosa y nada tras ella” (1907: 53), donde lo artificial muestra otro tipo de ruina: “Majestuosas columnas, frisos, capiteles, zócalos, veteados de mármol: pero por favor, no lo toquéis porque el pedazo quedará en vuestros dedos. Aquí como allá todo está falsificado, todo suena a hueco” (1907: 56). La modernización del Santa Lucía, por lo tanto, se traduce en un producto donde lo natural es realizado gracias a la intervención técnica y donde se hace patente la imitación de un referente europeo, imitación que muestra, a fin de cuentas, esa ruina benjaminiana. Absolutamente decimonónica, absolutamente moderna.

Europeización, remedo

- 19 La tendencia imitativa del Santa Lucía hace que recordemos las críticas reflexiones de Andrés Bello respecto al modo de articulación cultural que llevan a cabo las nacientes repúblicas en Latinoamérica: “Nuestra civilización será juzgada por sus obras; y si se la ve copiar servilmente a la europea (...) ¿cuál será el juicio que forman de nosotros un Michelet, un Guizot? Dirán, América se arrastra sobre nuestras huellas con los ojos vendados; remeda las formas de nuestra filosofía y no se apropia de su espíritu” (1848: 352-353). La falta de originalidad, el remedo, como lo llama Bello, se hace patente en cada uno de los niveles de intervención del cerro, desde el modelo que le sirvió de inspiración a Vicuña Mackenna: el parque Buttes de Chaumont de París, inaugurado algunos años antes²⁰. Con las nominaciones y los referentes, además, se emula al Imperio romano (las cursivas son nuestras): “se encuentra una de las más hermosas rocas del Santa Lucía, verdadera tribuna de basalto que ha sido rodeada de rejas en

todas direcciones y que denominan la Roca Tarpeya” (1874: XIV); se recuerda, cual copia miniaturizada, al acueducto segoviano: “El acueducto romano es una obra ideada y ejecutada con felicidad por el hábil albañil chileno don Tránsito Núñez” (1874: VIII) o a la Europa decimonónica: “por cualquiera de ellas en la Plaza de los Campos Elíseos que es la gran fisonomía especial del Paseo, porque es el espacio abierto más considerable” (1874: XIV). La misma arquitectura, como se apreció en el acueducto, dialoga con la europea, por ejemplo, en el restorán del cerro: “Es un chalet suizo hábilmente ejecutado por el constructor Henes” (1874: s.n.). O bien, en el mismo trabajo de paisajismo. Lo artificial, como hicimos referencia anteriormente, enfatiza lo natural, pero con los visos de lo no nativo, con la paisajística europea, sobre todo francesa: “hermosos pinos de las especies más variadas y traídas especialmente de Europa” (1874: XV); “La Ermita se halla situada entre dos de los más hermosos jardines del Paseo, uno en la meseta superior plantado de naranjos, pinos, membrillos y otros árboles frutales con una palma en el centro” (1874: XIII)²¹. Sin embargo, es el trabajo artístico en el cerro el que nos hace patente el influjo europeo en la modernización del Santa Lucía²². Tanto las esculturas (31 en total) como los jarrones (46 en total), desperdigados a lo largo del cerro, son de factura o de evocación europea. De Liverpool vienen las reminiscencias helénicas, con las esculturas de Euterpe, la cabra Amaltea y Polimnia. Esta última y la Diana cazadora, reconoce Vicuña Mackenna, son copias de las que se encuentran en el Louvre. Otra imitación de reminiscencia helénica es la de Cupido: “copia fiel y artística del famoso Cupido armando su arco del escultor Bouchardon, que se encuentra entre las preciosidades del Museo del Louvre en París” (1874 s.n.). Las reminiscencias latinas pueden venir de la fábrica de Doucel, en París, como el Neptuno. O de la reputada fundición francesa Val d’Osne, como la estatua de Mercurio. Pueden venir, además, de Florencia, de donde provienen las esculturas de Ceres y Minerva. En Florencia, además, se trabajó la estatua de mármol en honor a Pedro de Valdivia. De origen italiano son, además, los leones, que evocan los trabajos de Canova. De escultores de punta en la época, como Mathurin Moreau -quien también trabajó para la fundición Val D’Osné- el Santa Lucía tiene estatuas de cada una de las estaciones o el emblemático homenaje a los disidentes llamado “El recuerdo”. De Val D’Osné era, también, el inmenso caballo que estaba en la entrada norte del cerro. Los jarrones, del gusto y orgullo de Vicuña Mackenna, también venían de allí: “(...) de gran precio, únicos en Chile (...) de tamaño colosal” (1874: XIII), así como de fábrica inglesa “y de una belleza particular” (ibid.), precisa nuestro intendente o italianos: “Médicis trabajados en Florencia” (ibid.). La forma de pensar y presentar cada una de estas instalaciones en el cerro, por parte de Vicuña Mackenna, nos hace retomar la reflexión de Agamben (2005), respecto al capitalismo y su incidencia en la esfera estética y, dentro de esta, el objeto -la mercancía- como objeto de contemplación: “se transforma en un fetiche inaprensible, así ahora todo lo que es actuado, producido y vivido (...) son divididos de sí mismos y desplazados en una esfera separada que ya no define alguna división sustancial y en la cual cada uso se vuelve duraderamente imposible” (2005: 107). El mundo, entonces, se vuelve una esfera del consumo y la religión capitalista, en palabras de Karney (2009: 2) se resuelve inevitablemente en una vocación museística: “el mundo es consignado, pues, a su completa exhibición espectacular” (ibid.). De esta forma, podemos comprender la museificación del Santa Lucía como un triunfo para Vicuña Mackenna, al presentar, cuales trofeos, una serie de mercancías destinadas a ser contempladas²³. Un ejemplo interesante, en este caso, son los lienzos cuzqueños dieciochescos que nuestro intendente luce orgulloso en la Biblioteca Carrasco Albano.

Estos lienzos representan las guerras de Flandes en tiempo de Felipe II, y “una pintura más o menos grotesca de la batalla de Lepanto”, la califica Vicuña Mackenna (1874: s.n.). No venían por encargos o por costosas compras, sino que de una bodega de Quillota. De su encierro a su museificación dentro de esta dinámica moderna, tan poscolonial, tan europeizante, tan imitativa. El acopio de arte que Vicuña Mackenna empieza a catalogar en el Álbum recuerda la primera tesis de Debord en *La sociedad del espectáculo*: “Toda la vida de las sociedades en las que dominan las condiciones modernas de producción se presenta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación” (1967/2002: 17). Espectáculos que se resemantizan pueden encontrarse, también, en el Santa Lucía. Por ejemplo el espectáculo, por primera vez visible, de la visión panorámica de la ciudad misma, al poder observarla desde las alturas, al lograrse la habilitación de un paseo popular, gracias a la concreción del sueño de Vicuña Mackenna de adaptar esta plaza aérea. Otros espectáculos son los espacios que antaño, en plena Reconquista, estaban destinados a los calabozos y al cuerpo de guardia, los cuales, con la urbanización, se han convertido en: “dos hermosos salones unidos por arquerías interiores un tanto atrevidas, y destinados, el uno (el del frente) a la Biblioteca que se ha llamado de Carrasco-Albano (...) y el más interior en el Museo histórico e indígena” (1874: s.n.). En este caso, algunas representaciones que la República pretende olvidar y marginar son modificadas en pos de la gloria moderna, capitalista: el museo y la biblioteca-museo, como la Carrasco-Albano. Un ejemplo claro de la manipulación de la representación es la función de uno de los leones Val D’Osné: “Uno de estos leones (...) ocupa el sitio de la hornilla destinada a caldear las balas rojas con que el tiranuelo Marcó del Pont, por consejo de un fraile franciscano, se proponía bombardear la capital cuando San Martín invadía el país en 1817” (1874: s.n.). Una vez más repercuten las reflexiones de Marx en torno a los objetos y su peso histórico: “Lo que aquí reviste, a los ojos de los hombres, la forma fantasmagórica de una relación entre objetos materiales no es más que una relación social concreta establecida entre los mismos hombres.” (1867/2001:88). Relaciones que reflejan el peso ambivalente de un pasado colonial, la gloria de una independencia y la ostentación republicana. Por ejemplo, el deseo expreso de Vicuña Mackenna: “de salvar de la destrucción y del olvido los raros objetos que recordaban nuestra vida doméstica de pueblo colonial” (1874: s.n.) dio origen a una Exposición del coloniaje en el Santa Lucía, de la cual quedan: “todos los curiosos objetos (...) que podrán servir algún día para reconstruir nuestra historia doméstica sobre datos fidedignos” (íbid.). Esta invención es considerada (cfr. H. Rodríguez Villegas en Pérez de Arce et al 1993) como el primer museo histórico de Hispanoamérica. ¿Qué acopia y qué exhibe Vicuña Mackenna como aporte para la historia de la vida privada chilena? Por ejemplo, el primer piano que vino a Chile en 1788; los cañones con que Hernando de Aguirre defendió a la Serena contra el pirata Sharp en 1660; la espada de Toledo con vaina de plata y oro que Isabel II obsequió al coronel chileno don Santiago Barrientos en 1843 por haberla salvado de la conspiración del general León; la espada en forma de sierra del tambor mayor de Talaveras recogida en el campo de batalla de Chacabuco; los sables de los primeros Granaderos a caballo; las espadas de abordaje de la Esmeralda o el San Ignacio de madera de la iglesia de la Compañía, con sus pies quemados por los incendios de 1841 y 1863. En síntesis, una serie de objetos que intentan armar una historia. En este punto es interesante atraer la reflexión crítica de Lewis Mumford (1934/1998) respecto a la praxis científica después de la parcelación de los saberes -a partir del siglo XVII para nuestro autor-. Dentro de este contexto, el pensamiento sufre

una extrema transformación: “el aislamiento y la abstracción, si bien son importantes en una investigación ordenada y en una representación simbólica refinada, son igualmente condiciones en las que mueren los organismos reales, o por lo menos dejan de funcionar efectivamente”, afirma Mumford (1934/1998: 400). De esta forma, al aumentar el utilitarismo dentro de la vida, empieza a desvalorizarse la experiencia humana. Frente a ella, se reafirma una “creencia en lo muerto” es decir: “el cadáver disecado (...) o en general, el conjunto inaccesible, complicado y orgánico”, afirma Mumford (1934/1998: 401). Dentro de esta lógica, toma peso la invención del museo -el histórico o el de historia natural, por entregar algunos ejemplos- donde la experiencia se muestra al ciudadano como un cadáver. En el caso que nos interesa, esta exhibición se da dentro de un espacio público: el Santa Lucía. En efecto, son los cadáveres de épocas pasadas, marginados o realzados de manera arbitraria los que arman la historia y, de paso, la experiencia comunitaria. Esto se comprueba con la colección Los presidentes del coloniaje, la cual es producto de un trabajo de peritaje por parte de los alumnos de la Academia de Pintura de Santiago, quienes reconstruyeron a cada uno de ellos, basándose en algunos existentes, como los que existen en el Museo de Lima; otro encontrado en Buenos Aires y de otros conservados en Chile. Trabajo realizado “con indisputable talento y laudable entusiasmo” (1874: s.n.), afirma Vicuña Mackenna. Es el resultado de un acopio de representaciones -los remedos- de un decurso patrio para, así, ser instalados en un espacio público. Volvemos a Debord para quien, en esta espectacularización, la realidad producida es una verdadera inversión de la vida. En este caso, con la secuencia de los presidentes del coloniaje, sería el movimiento autónomo de lo no viviente (cfr. 1967/2002: 17). Otro ejemplo relevante es el rastro como objeto contemplativo, tal como sucede con el escudo de armas de España. Su historia es interesante: el superintendente José Santiago Portales había encargado el escudo al presbítero Ignacio Andía y Varela en 1805, para ser expuesta en el frontispicio de un Palacio de la Moneda que aun no se terminaba. Se pensó en un escudo de armas “de tamaño colosal” (Vicuña Mackenna 1874: XVI). El trabajo tomó tres años, más la ayuda de “media docena de hábiles talladores del país” (íbid.). Sin embargo, estando ya listo, vinieron algunas dificultades en el pago, comenta Vicuña Mackenna, además: “sobrevino la revolución de la independencia y resultó que esta obra de arte nacional, la más notable que nos ha dejado la colonia, quedó sepultada en el mismo lugar en que había sido labrada y que después fue convertido en caballeriza” (íbid.). Del olvido, así como los lienzos de la bodega quillotana, pasa un emblema colonial a ser objeto de contemplación. En relación con la crisis de la experiencia en pos de lo muerto - lo cadavérico de Mumford- muy cercana está la posición de Agamben (2000), cuando hace la distinción entre el viajero decimonónico -quien se arma de experiencias, al buscar lugares inhóspitos y lejanos- frente al actual turista, quien solo vive de contemplaciones, no de experiencias (“La aplastante mayoría de la humanidad se niega a adquirir una experiencia: prefiere que la experiencia sea capturada por la máquina de fotos”, señala Agamben 2000:10). Aquel turista contemplador es la metáfora del paseante ideal del Santa Lucía y el Álbum de Vicuña Mackenna, por su lado, es el producto de esa máquina de fotos: contemplación y propaganda. Contemplación que hacemos nosotros mismos como objeto y corpus de este ensayo. Y lo que contemplamos, esa “forma fantasmagórica de una relación entre objetos materiales” que afirma Marx no es más que una sincronía de la historia de Santiago de Chile.

La roca Tarpeya

Benjamín Vicuña Mackenna es el 4to personaje de derecha a izquierda

Álbum del Santa Lucía. Fotografía de Pedro Emilio Garreaud

Conclusiones

- 20 Un referente geográfico, ahíto de un peso simbólico, histórico y religioso -es decir, de aquella polifuncionalidad- no puede sino establecerse como un objeto altamente sublimado, en términos kantianos. En efecto, la sublimación queda demostrada al momento de consolidarse -por sobre cualquier tipo de resemantización- su condición de natural. Por lo tanto, estamos ante un referente geográfico con cualidades únicas: el cerrillo aislado en la cuenca metropolitana y esta instrumentalización de la naturaleza al servicio de la urbanización conlleva, necesariamente, a la esencia del referente: su condición de ser un peñón-isla, en medio de una ciudad.
- 21 El hecho, además, de habilitar un referente como este en paseo público facilitará la mezcla del sujeto -el ciudadano, si pensamos en términos cívicos- con la naturaleza, dentro de los espacios urbanos. De esta forma, la modernización de la ciudad de Santiago en manos de Vicuña Mackenna implica -dentro de un plan higienista- un logro cívico. En efecto, los espacios urbanos pueden determinar la conducta humana, tal como afirma Harvey. Para el geógrafo: “Este determinismo ambiental y espacial es una hipótesis de trabajo de aquellos planificadores urbanos que tratan de promover un nuevo orden social a través de la manipulación del ambiente espacial de la ciudad” (Harvey 1979: 39). El hecho, entonces, de habilitar -urbanizar, modernizar, higienizar- un referente estratégicamente instalado dentro del centro de Santiago, implica una reacción de parte del ciudadano. Esta reacción se condice con lo que afirma De la Calle: “estar ante la naturaleza y vivirla es (...) algo similar al hecho de “estar en el mundo”, abiertos al conjunto de objetos que, sin duda, nos contextualiza plenamente” (De la Calle 2006:89). En efecto, este referente se habilita para que sea un paseo público y en

este proceso se potencian sus cualidades naturales y, de paso, potencia el contacto del ciudadano con este tipo de espacio.

- 22 Fuera de toda incorporación técnica, de cualquier remedo europeizante, queda, por sobre todo, el origen: el peñón y sus potencialidades. Es más, la intervención del Santa Lucía deja espacio, imita y cede ante la naturaleza, hasta llegar a los extremos de incorporar la técnica para su consolidación, triunfando en su acometido: la naturaleza por sobre todo. De esta forma se entiende el argumento de cada una de las maravillas que justifica Vicuña Mackenna para dar paso a la urbanización del Santa Lucía y transformarlo en paseo. Sigue el peso de la naturaleza como sublimidad y allí su triunfo, aun artificiosa, dentro de la modernización del cerro.
- 23 Los peñones, las rocas, las grietas, todo aquello que para la recepción es pura espiritualización, aun no siendo agradable sensorialmente “tiene afinidad con el espíritu”, afirma Adorno (2004: 261), porque la espiritualidad estética siempre se ha llevado mejor con lo salvaje - lo fauve, afirma Adorno- que con lo ocupado culturalmente (íbid.), lo artificioso. Por otro lado, cada una de las intervenciones ya artificiales -los remedos y la museificación, tal como lo comentamos a lo largo del ensayo- quedan sumergidas ante las posibilidades de la naturaleza. En efecto, el arte: “tiembla al suspenderse en beneficio del contenido de la verdad sin apariencia, pero sin borrar su carácter de apariencia en tanto que arte” (Adorno 2004: 261). Sin embargo, no logra empañar, a lo largo de la revisión del Álbum, el empeño espectacularizador de lo instalado dentro de esta naturaleza triunfante. Tal como afirma Debord: “el espectáculo es la principal producción de la sociedad actual” (1967/2002: 15), y así se confirma con la visión panorámica de la ciudad de Santiago, por primera vez lograda desde los espacios de un paseo público. Se confirma, además, en cada una de las estatuas, los jarrones, las exposiciones que ensalzan o marginan un pasado histórico. Se confirma, asimismo, en la lectura del mismo Álbum, objeto de estudio del presente ensayo, donde se despliega, página tras página, el espectáculo de la urbanización y modernización de un referente, a manera del triunfo republicano en el Chile de 1870.
- 24 Estos elementos, por lo tanto, se instalan en función de: “exponente general de la racionalidad del sistema, y como sector económico avanzado que da forma directamente a una multitud creciente de imágenes-objetos” (íbid.). Elementos que se acercan a aquel embotamiento de los sentidos que hablaba Simmel (cfr. 1908/1986), propio de los habitantes de las grandes metrópolis, donde la vida anímica, carente de experiencias desde la óptica agambiana, genera una intelectualización de la vida anímica (íbid.). Si bien no estamos ante un caso de gran metrópoli, un avance urbanístico como el Santa Lucía habilitado como paseo público puede generar, entre los habitantes de Santiago, una suerte de embotamiento de los sentidos desde la óptica simmeliana. El acopio de testimonios del coloniaje, en palabras de Vicuña Mackenna, su desplazamiento de bodegas y talleres, desde el olvido, a su instalación no es más que esa indolencia que afirma Simmel. En una gran urbe, en esta vida moderna, los estímulos se racionalizan, se intelectualizan y el sujeto deja de comprometerse afectivamente con lo que está ante sus ojos. Queda, por lo tanto, la esfera estética instalada, lista para ser llenada de sentidos y el peñón, aquel cerrillo aislado, listo para ser contemplado, en su grandiosidad y en su intervención natural por sobre todo.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor. 2004. *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- AGAMBEN, Giorgio. 2005. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- AGAMBEN, Giorgio. 2000. *Infancia e historia*. Buenos Aires: AH.
- ARNALDO, Javier. 1989. "El movimiento romántico". *Historia*, 16, Madrid.
- BARROS GREZ, Daniel. 1885/1986. *Como en Santiago*. Santiago de Chile: Pehuén.
- BELLO, Andrés. 1848/1982. "Modo de estudiar la historia". *Obras Completas, Temas de Historia y Geografía*, Vol. XXIII. Caracas: Fundación La Casa de Bello.
- BENJAMIN, Walter. 1972. *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*. Madrid: Taurus.
- CALLE, Román de la. 2006. "Seis consideraciones en favor de la estética natural". *Quaderns de filosofia i ciència*, 36, pp. 85-92.
- CIRLOT, Juan Eduardo. 1997. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Siruela.
- DEBORD, Guy. 1967/2002. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pretextos.
- ELIADE, Mircea. 1979. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Guadarrama.
- ELIADE, Mircea. 1983. *Herreros y alquimistas*. Madrid: Alianza bolsillo.
- GÓNGORA MARMOLEJO, Alonso de. 1862. *Historia de Chile desde su descubrimiento hasta el año de 1575*. Santiago de Chile: Imprenta del ferrocarril.
- HARVEY, David. 1979. *Urbanismo y desigualdad social*. Madrid: Siglo XXI.
- KARMY, Rodrigo. 2009. "El orientalismo como dispositivo museo. Notas para una profanación". *Hoja de ruta*, 29. www.hojaderuta.org
- MALSCH, Albert. 1907. *Le dernier recoin du monde: deux ans au Chili*. Geneve: A. Jullien.
- MARGULIS, Mario. 2002. "La ciudad y sus signos". En *Revista Estudios Sociológicos*, 60, México: El Colegio de México, pp. 515-536.
- MARX, Karl. 1867/2001. *El capital*. México: Siglo XXI editores. Mumford, Lewis. 1934/1998. *Técnica y civilización*. Madrid: Alianza.
- OVALLE, Alonso de. 1646/1969. *Histórica relación del Reino de Chile*. Santiago de Chile: Instituto de literatura chilena.
- RAMÓN, Armando de. 2000. *Santiago de Chile (1541-1991)*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana.
- PÉREZ De ARCE, Rodrigo et al. 1993. *La montaña mágica. El Cerro Santa Lucía y la ciudad de Santiago*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Arquitectura.
- REINHARD, Johan. 1983. "Las montañas sagradas: un estudio etnoarqueológico de ruinas en las altas cumbres andinas". En *Cuadernos de historia 3*. Santiago: Departamento de Ciencias Históricas, Universidad de Chile.
- SIMMEL, Georg. 1908/1986. *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península.

TORNERO, Recaredo S. 1872. Chile ilustrado: guía descriptiva del territorio de Chile, de las capitales de Provincia, de los puertos principales. Valparaíso: El Mercurio.

VALDÉS, Catalina. 2011. "Recreo i arte, salud e higiene". En Archivo visual de Santiago: <http://www.archivovisual.cl/%E2%80%...>

VEDDA, Miguel. 2007. "Calles sin recuerdo: fenomenología de la gran ciudad en Siegfried Kracauer y Walter Benjamin". En Ralph Buchenhorst y Miguel Vedita: Observaciones urbanas: Walter Benjamin y las nuevas ciudades. Buenos Aires: Editorial Gorla.

VICUÑA MACKENNA, Benjamín. 1874. Álbum del Santa Lucía: colección de las principales vistas monumentos, jardines, estatuas i obras de arte de este paseo: dedicado a la Municipalidad de Santiago por su actual presidente B. Vicuña Mackenna. Santiago de Chile: Imprenta de la Librería del Mercurio.

NOTAS

1. Pérez de Arce (1993: 123) lo justifica aristotélicamente: "El acto de nombrar lugares y cosas equivale a dotarlas con una significación, una identidad, una singularidad; es arrancarlos de la masa informe de la naturaleza y, al hacerlo, instaurar un orden como primer nivel de diferenciación, estructurando así una visión de mundo". De esta forma, *Huelén* y *Santa Lucía* confirman la relevancia aristotélica de etiquetar el mundo, nombrarlo, bautizarlo: el sujeto valida su realidad y al hacerlo le entrega su relevancia.
2. Para una contextualización del Chile de 1870 y la función de Vicuña Mackenna en la intendencia de Santiago, remitirse a Pérez de Arce et al 1993 y De Ramón 2000.
3. Vicuña Mackenna imaginó semejante trabajo de urbanización no solo con el Santa Lucía para Santiago, sino que también en el cerro Caracol para Concepción; la colina para Curicó; el Alto del Santa Lucía para La Serena; las alamedas para San Felipe; la Vega para Copiapó; los márgenes del río Clarillo para Talca y el malecón para Valdivia.
4. Dentro de los planes que Vicuña Mackenna como nuevo intendente de Santiago quería llevar a cabo estaba, justamente, la de la rápida construcción de 18 plazas, al carecer de la ciudad de estas, salvo la Plaza de Armas (o Plaza de la Intendencia como también se le conocía).
5. Aspectos de las ideas expuestas por Vicuña Mackenna como la higiene que este plan conllevaría, así como la idea de plaza aérea las veremos más detenidamente en los capítulos III y VII respectivamente.
6. Como la generalización del agua potable; el saneamiento del matadero y del mercado; el establecimiento de nuevas escuelas y el mejoramiento de la cárcel. Además, en este momento surge el Mercado de Santiago y el edificio destinado a la Exposición internacional que luego sirvió para ser la sede del Museo histórico natural.
7. La idea del paseo no se redujo únicamente al Santa Lucía. Dos años atrás, en 1872, se había inaugurado el primer paseo techado de la ciudad: la Galería San Carlos, espacio renovador dentro de la dinámica del paseo y el consumo. Con esto se visualiza el proceso de modernización que estaba viviendo la capital durante la última mitad del siglo XIX y la del cerro como una continuación esperable.
8. "Su longitud total era considerable, comparable a doce cuadras de la ciudad. Desde la circunvalación arrancaban hacia la cumbre múltiples escalinatas y senderos. El paseo quedaba claramente estratificado en áreas de carruajes y áreas de caminantes" (Pérez de Arce 1993: 149).
9. Afirma Vicuña Mackenna: "Y decir que se persigue una verdadera propaganda en beneficio del ornato y embellecimiento de las poblaciones, aunque en esto se contraría una triste si bien arraigada rutina, no hacemos más que recomendar la ejecución de uno de los principios más

obvios y más evidentes de la higiene moderna, ciencia casi del todo desconocida en nuestras comunidades subalternas y que se halla apenas en ciernes en la capital misma” (1874: 4).

10. “El peñón se halla completamente aislado; tiene 12.60 metros de alto y 5.30 metros de diámetro, pesando según un cálculo prolijo, 780 toneladas métricas o sea 31.200 quintales españoles” (1874, s.n.).

11. Fotografía a la cual le dedicamos una reseña en *Archivo Visual de Santiago*. (<http://www.archivovisual.cl/ultracorreccion>).

12. Un culto usual en la cultura cordillerana andina es conocido como el grupo de los santuarios sagrados de altura. De tradición incaica, estos sitios ceremoniales sagrados se constituyen como los más altos del mundo (cfr. Reinhard 1983). Un exponente fundamental en la cuenca metropolitana sería el cerro El Plomo.

13. “Tampoco eran ellos [los españoles] indiferentes, a la singularidad de las cumbres en el horizonte de un sitio, ni a la relación de las cumbres con el cielo y sus misterios, ni a la relación de los cerros con hechos de la historia y tradición cristianas” (Pérez de Arce 1993: 123).

14. ‘Los trabajos de las minas y las metalurgias nos orientan hacia concepciones específicas relacionadas con la Madre Tierra, con la sexualización del mundo mineral (...) con la solidaridad entre la metalurgia, la ginecología y la obstetricia’ (Eliade 1983: 12).

15. “El monumento vertical -ya sea cúpula, torre, columna, incluso edificio- crea una espacialidad que consiste en la relación que se produce entre ese monumento y esos “otros monumentos naturales” (...) que configuran el DERREDOR de nuestra ciudad”.

16. Procedimiento que Vicuña Mackenna describe minuciosamente: “[La cascada] mide 264 metros cuadrados, y contiene 660 metros cúbicos de agua, con el depósito inferior cuya superficie es de 95 metros cuadrados con capacidad para recibir 190 metros cúbicos de agua” (1874: XIII).

17. Otro referente que Vicuña Mackenna describe minuciosamente: “Consiste en un juego doble de bombas impelentes movidas por una rueda hidráulica de cinco metros de diámetro. Esta fuerza motriz representa el poder de ocho caballos, y puede ascender a razón de 240 metros cúbicos de agua (la tercera parte que contiene el lago) cada veinticuatro horas. Pero trabajando a media fuerza, según ordinariamente se usa, levanta con la mayor facilidad a la altura de 60 metros no menos de 7 metros de agua por hora” (1874: s.n.)

18. Esta motivación ha ido *in crescendo* en Chile: en 1879 se inaugura el ascensor Bellavista en Valparaíso; en 1925 se inaugura el funicular del Cerro San Cristóbal; en la década del 50 del siglo XX se inauguran los andariveles de Farellones; en los ochentas del siglo XX el teleférico del San Cristóbal; en los fines de los ochentas el ascensor en el Santa Lucía.

19. Tal como afirma Aldunate en Pérez de Arce ed. 1993: “(...) ya que lo consideramos un instrumento importante en el desarrollo urbano de Santiago desde su fundación. El monumento como unidad física que ocupa un área y ejerce una influencia masiva en su contorno”.

20. Cfr. “Recreo i arte, salud e higiene” de Catalina Valdés (2011).

21. Esto no quiere decir que no haya habido un traslado interesantísimo de flora nativa (algo que a Vicuña Mackenna le interesaba muchísimo), como canelos, coigües, boldos, chilcas, murtas del Bio Bío y palmas de Ocoa y Cocalán. (cfr. Pérez de Arce et al 1993).

22. Un punto no tocado en este ensayo, pero interesante para ser estudiado posteriormente es lo que yo no está en el cerro en la actualidad, o bien, toda aquella incorporación que provenía de otro lugar.

23. Una imagen interesantísima respecto a la apariencia del cerro después de ser urbanizado es la que nos entrega Pérez de Arce (1993: 131): “En el proyecto del paseo se coronaron muchos de los peñones del sitio con esculturas, haciendo de la relación entre una base rústica, túmula o roca, y la escultura, un símil del cerro y su coronación, de tal manera que incidían en el perfil como una sucesión de coronaciones. Su skyline, su silueta enfatizada por esculturas y árboles acentuaba su carácter extraordinario de pequeño cerro de cumbres tumultuosas. Comparecían en él

simultáneamente muchas escalas, y una diversidad enciclopédica de cosas". En donde se enfatiza esta idea de la museificación como aglomeración de objetos.

RESÚMENES

El presente ensayo tiene por finalidad analizar los cambios que sufrió el cerro Santa Lucía en la década del 70 del siglo XIX, proceso entendido como la instrumentalización de la naturaleza al servicio de la urbanización. Por objeto de estudio se ha tomado la crónica y propaganda de este proceso, el Álbum del Santa Lucía, de autoría de Benjamín Vicuña Mackenna, intendente de aquel entonces quien también fue el artífice de esta modernización. El análisis se centrará, además, en la resemantización de este referente geográfico. Para ello se entenderá al Santa Lucía como un ente polifuncional, en tanto posee un peso estético, logra un efecto higienista, se instala como un monumento de la gloria republicana, manifiesta el triunfo de la técnica al servicio de la modernidad y el arte y, dentro de esta dinámica, se cuestiona su rol de espectáculo moderno, todo dentro del marco de su esencia: el ser un referente natural.

Cet essai vise à analyser les changements subis par le Cerro Santa Lucia à la fin du XIXe siècle. Ce processus sera considéré comme une instrumentalisation de la nature au service du progrès républicain. L'objet de cet article est d'étudier la chronique et la propagande de ce processus, en analysant l'*Album del Santa Lucia* écrit par Benjamin Vicuña Mackenna, maire de Santiago qui était aussi, à l'époque, l'architecte de cette modernisation. L'analyse portera également sur la "resémantisation" de ce référent géographique. C'est ainsi que l'on considèrera le Santa Lucia en tant qu'entité multifonctionnelle, et que l'on observera comment le Mont acquiert un caractère esthétique ; cristallise les idéologies hygiénistes ; apparaît comme un monument à la gloire de la République; est le triomphe de la technologie au service de la modernité et de l'art et, pour enfin, dans cette dynamique, évaluer son rôle en tant que spectacle. Le tout dans le cadre de son essence : être une référence naturelle.

ÍNDICE

Mots-clés: Mont Santa Lucía, la nature et l'art, naturelle et artificielle, muséification

Palabras claves: Cerro Santa Lucía, la naturaleza y el arte, lo natural y lo artificial, museificación

AUTOR

SOLEDAD CHÁVEZ FAJARDO

Universidad de Chile/Universidad Autónoma de Madrid. Lingüista
solchavez[at]gmail.com