

DE LA DEFENSA DE LA RAZA A LA SOLIDARIDAD ARTÍSTICA EN CHILE¹

Matías Allende Contador

El Museo de la Solidaridad es un hito clave para comprender las dinámicas culturales durante el gobierno socialista de la Unidad Popular. Más allá de la relevancia recobrada con el retorno de la democracia, el museo en su fase de creación, fue uno de los eventos de recepción artística internacional más relevantes acontecidos en Chile, gracias al número de obras y a la calidad de los artistas que participaron mediante donaciones.

Poca relevancia respecto a la conformación del Museo de la Solidaridad, ha tenido su lugar definitivo de funcionamiento, el edificio de Defensa de la Raza del arquitecto Jorge Aguirre. El edificio se encontraba en un área que estaba siendo fuertemente intervenida para la creación del Parque O'Higgins —en el marco de las remodelaciones del ex Parque Cousiño. La cual derivó en un recinto de esparcimiento de las capas populares de Santiago. La redistribución urbana del Museo de la Solidaridad durante la Unidad Popular demostraría, presumiblemente, cierta predilección por una manera de entender la cultura en el Chile de la Unidad Popular. Esta promovida por el Gobierno, que llevó a los actores involucrados a participar y militar a favor de estas premisas, siendo la internacionalización la finalidad constitutiva de este proyecto, entendido como “rito civilizatorio” (como define Carol Duncan a ciertos museos). Aun así el Parque O'Higgins, y sus dinámicas de participación desde lo popular, son defenestrados para instalar una colección que se nos presentó rica, con obras de Joan Miró, Alexander Calder, Lygia Clark, Antonio Berni y Roberto Matta, entre otros.

¹ El presente texto fue preparado para el núcleo Archivos Iniciativa Bicentenario Juan Gomes Millas (IB-JGM Universidad de Chile), y en el marco de la investigación de grado con la cual ocupaba laborales de pesquisa para ese grupo. El producto final fue la investigación de licenciatura: “Gran Santiago. Discusiones y combinaciones plásticas durante la Unidad Popular” presentada en agosto de 2014. Posteriormente, un extracto de este texto fue publicado en el número 9 de la revista digital Arte y Crítica; para referencias más precisas, notas y bibliografía se solicita a los lectores fijarse en la presente publicación y en la tesis antes mencionada.

Jorge Aguirre, sentía una fuerte predilección por el estilo moderno, siendo seguidor de las proclamas del CIAM y de los trabajos de Le Corbusier; lo que se presenta en la obra. Él no sólo estuvo involucrado en la creación del edificio, sino que también fue el promotor del programa que lo abordaba, además de ser el encargado gubernamental de los Hogares que se construirían en el país. El proyecto de «Defensa de la Raza y el uso libre» consistía en la creación de centros deportivos y culturales que fomentarían la vida sana para las capas populares de la población.

El programa, promovido por el entonces Ministro de Salubridad, Salvador Allende, tenía un fuerte sesgo paternalista y de re-educación de la población, la cual no estaba preparada —sobre todo físicamente— para vivir un cambio radical en la disposición social². El lugar elegido para ubicar dichas obras sería el Parque Cousiño que si bien se pensó como un parque popular, para ese entonces ya había perdido su estatus como parque de recreo de las clases acomodadas. Con la migración de capas aristocráticas, durante las primeras décadas del siglo XX hacia el nororiente de la capital, produjo un abandono radical de esta inmensa área verde de Santiago. El proyecto de Defensa de la Raza, sin embargo, queda trunco, debido a la inesperada muerte del Presidente Aguirre Cerda en noviembre de 1941. Y junto al programa, también se ve mermada la única posibilidad real, expresada hasta ese momento, de revitalizar el área verde parque Cousiño (que es finalmente realizada en el gobierno de la Unidad Popular).

Las construcciones de Aguirre tienen un orden “manierista” respecto al canon moderno, conjugado además con elementos neocoloniales, como vemos en el Edificio Hogar para la Defensa de la Raza. Aun cuando uno de los rasgos más importantes, y racionalistas desde el punto de vista del urbanismo, es la centralidad que tendría el complejo para la comunidad, es decir, que podía desplazarse en cortos tramos y beneficiarse de un ambiente amable. El edificio contó con una planta rectangular, tres niveles y una terraza cubierta. La forma del cuerpo central de dos eles combinadas permite que el primer nivel abierto genere una profundidad quizás ajena al modernismo arquitectónico más ortodoxo en tanto no es la superficie lo que predomina, sino más bien la relación entre el parque y el edificio. Además del conjunto de Aguirre, hay que considerar la participación del paisajista Oscar Prager³, y el artista Tótila Albert, que dispuso sobre un muro curvo del Hogar una escultura, *El vuelo de Genio*, una alegoría de la familia chilena, demolida en 1988 por su estado de deterioro, según las autoridades de la época (CEMA Chile).

2 Debo precisar que aun cuando las proclamas de tendencia nacional-populistas, específicamente las declaradas por Nicolás Palabras “defensor de la raza chilena”, eran conocidas y discutidas para el época, es irresponsable señalar que el pensamiento político de Salvador Allende, siendo ministro de Salubridad, tuviese un cariz nacionalista. Sin comulgar aún con un marxismo o socialismo, el proyecto de Allende como señaló anteriormente, tiene un sesgo paternalista pero sin un componente político de lado. Además su formación como higienista tiene mayor relación con sus antecedentes familiares, siendo nieto del doctor Ramón Allende Padin.

3 Recordado por proyecto de ajardinamiento para la Municipalidad de Providencia, también en la ciudad de Santiago, durante la administración de Alicia Cañas (1935- 1938; 1941- 1944).

Sobre el Museo de la Solidaridad es difícil precisar quiénes tomaron las decisiones para concretar el proyecto y en qué momento lo hicieron. Altamente documentado es el hecho que el director del Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile, Miguel Rojas Mix, acogió a una serie de intelectuales de distintos países de América Latina autoexiliados por procesos dictatoriales que se estaban implantando en sus naciones; como Aldo Pellegrini de Argentina y Mário Pedrosa de Brasil. Fue este último quien fundó el Museo, con el deseo de traer obras de arte moderno y contemporáneo de artistas que apoyasen el proceso revolucionario de Salvador Allende. Es así como en varias embajadas a nivel mundial se promovió la participación de artistas extranjeros y en ellas se recibieron las obras para ser posteriormente enviadas a Chile.

Un antecedente fundamental a considerarse fue la gran donación de Solidaridad con Chile (1964), donde se aumenta sustantivamente el acervo de la Colección del Museo de Arte Contemporáneo durante la dirección de Nemesio Antúnez. Mário Pedrosa o, probablemente, otros importantes críticos de arte internacionales, fueron los que recogieron la campaña de solidaridad, desde los llamamientos ya iniciados en el Chile de la década del 60. Por otro lado, el Instituto de Arte Latinoamericano, que fue un centro de estudios y gestión dentro de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, también ocupa un lugar protagónico. Al asumir la dirección del IEAP el profesor Miguel Rojas Mix, el instituto se politiza fuertemente, además de imponer un cariz americanista. La primera iniciativa de Rojas Mix, antes del Museo de la Solidaridad, es hacia finales del año 1970 cuando intenta fundar el Museo de Arte Latinoamericano, en el actual edificio del Museo de Arte Contemporáneo sede Parque Forestal, que era un espacio ideal considerando que, tras un incendio ocurrido en el edificio de la Escuela de Bellas Artes, esta se trasladaría definitivamente a otra locación.

Ahora bien, podríamos plantear a partir de lo anterior que tanto el Museo de Arte Latinoamericano como las iniciativas realizadas por los críticos extranjeros habrían sufrido un proceso de imbricación y habrían derivado en el Museo de la Solidaridad. Sin embargo, lo que usualmente se señala como punto de partida para la conformación del Museo de la Solidaridad, es la cita que se dio un grupo de críticos en Santiago apenas asumido Salvador Allende; la «Operación Verdad». Reunión a partir de la cual, en enero de 1972, se constituye el CISAC (Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile). Mário Pedrosa será nombrado presidente del comité ejecutivo, mientras que los otros miembros propuestos para el comité serán Giulio Carlo Argan, E. de Wilde, Jean Leymarie, Dore Ashton y José María Moreno Galván (IAL, 1971).

Desde el momento inicial, apenas conformado del comité, las obras empezaron a solicitarse, y llegar a Chile. En el discurso inaugural del Museo de la Solidaridad, el 17 de mayo de 1972, en el Museo de Arte Contemporáneo⁴ Salvador Allende

⁴ Hay que precisar, para que no se preste a confusiones, que en ese entonces (y hasta 1973) el MAC tenía una única sede en parque Quinta Normal, en el conocido edificio Partenón de Fermín

expresó sus deseos de que la placa funcionara como el más importante Instituto cultural de nuestro país, y que las obras llegadas de distintas partes del mundo fuesen el acervo cultural y material de este espacio. Un lugar donde trabajadores pudieran ver representada su fuerza laboral, como agradecimiento por las épicas labores llevadas a cabo. Ese lugar era el UNCTAD III. Sin embargo, Mário Pedrosa, tras la primera muestra del Museo de la Solidaridad, específicamente 5 meses después, le transmite al presidente su descontento respecto a la situación en la que se encontraba el Museo y declara lamentablemente significativas las mentiras realizadas para mantener las apariencias en el mundo cultural internacional.

Un par de meses más tarde, en Julio de 1972, el presidente Salvador Allende propone que el Museo de la Solidaridad fuera instalado definitivamente en el edificio Hogar de Aguirre, que hasta ese entonces funcionaba como la oficina de asistencia social de la Municipalidad de Santiago. Aun cuando podría leerse como una decisión unilateral del presidente, para poder defender su promesa de dar sitio definitivo al Museo, la idea fue una determinación tomada por el propio Aguirre, junto con los arquitectos encargados de la remodelación del Parque O'Higgins: Carlos Martner y Raúl Bulnes. Por lo que cuando la decisión fue finalmente tomada por el mandatario, todo estaba dispuesto para la remodelación del edificio Defensa de la Raza. Se le encargó al propio Aguirre condicionarlo de la mejor manera posible, respetando de esta manera el carácter autoral que defendió aguerridamente Martner para cualquiera que fuese el uso del Hogar tras la remodelación. Es por ello que la decisión de disponer el Museo "moderno" dentro del parque "popular", no importó a ninguno de los miembros del equipo, especialmente teniendo el antecedente de las decisiones premurosas que se tomaban.

Aun cuando la decisión de remodelar el edificio de Aguirre como Museo era un hecho acordado para fines de 1972, hay que considerar que el 19 de abril de 1973 aún no empezaban las obras. La museografía en el Hogar Defensa de la Raza de Aguirre la hace el mismo Pedrosa, quien la organiza a partir de dos salas: una proclive al arte moderno y otra al arte latinoamericano. La segunda inauguración del museo será el 20 de abril de 1973 en el edificio del MAC, mientras se realizó en paralelo, desde el 25 de abril de 1973, en el marco de la misma muestra, una selección de dibujos, temperas y grabados en el edificio del UNCTAD III. La muestra duró hasta agosto de dicho año y tan solo un mes después se marcaría su sino trágico, puesto que la colección nunca saldrían de las bodegas donde se albergaron las obras inicialmente (en el MAC y en el UNCTAD); nunca habrían de llegar, por lo tanto, al Edificio de Defensa de la Raza.

La prisa con la que se conformó el Museo lo llevó a que, entre otras cosas, nunca tuviera representación legal y que la confusión respecto a la administración de esta institución sea algo que lo cubre hasta el día de hoy y que, dicho sea de paso, ya se detectaba en su época. "Ustedes me piden una información completa y

Vivaceta (actualmente el Museo de Ciencias y Tecnologías, dependiente del Municipio de Santiago).

la vamos a dar, aunque muestre un aspecto negativo de la operación Museo de la Solidaridad —nos dice el prof. (sic) Pedrosa—. Porque lo curioso es que no ha habido jurista en Chile que haya ofrecido una solución para realizar legalmente el Museo de la Solidaridad, es decir, para hacer real que tan valiosa colección sea patrimonio de Chile” (Revista de Educación, 1972, p. 43).

Si pensamos el museo como un espacio con un grado superlativo de cultura y, que a su vez, es la escenografía donde el poder político despliega las doctrinas educativas e ideológicas que demuestran el control. He ahí, su capacidad ritualista. He ahí la relación intrínseca entre los proyectos culturales, ideológicos y educativos que configura cualquier coalición de gobierno.

En septiembre de 1972, Pedrosa señala en una carta a Salvador Allende, que ha visitado con José Balmes el estado de la remodelación del Parque O’Higgins y le plantea que con algo de alhajamiento el edificio de Aguirre podrá ser perfectamente utilizado. En la misma carta nos encontramos con dos perspectivas que parecen ser contradictorias, ya que Pedrosa primero señala que el Museo entraría en perfecta concordancia con la remodelación del parque y el carácter popular de este. Sin embargo, después apunta que la llegada de esta colección dará sustento urbano a la remodelación, afirmación que valida con una declaración del jefe de obras Pedro Soto (Pedrosa, 1972). Pareciera que sólo el sentido moderno, tanto del museo como de la colección, inscribiría en el mapa urbano de la capital una remodelación, que por su sentido popular carecía de inserción propia. Mientras en otra misiva, al crítico de arte español José María Moreno Galván, Pedrosa comentaba la trascendencia que tendría el Museo de la Solidaridad dentro del parque (Pedrosa, 1972).

El Parque O’Higgins no sólo era un espacio a disposición, sino también tenía el beneplácito del gobierno y el pueblo desde el mismo momento en que se inicia la remodelación. Es allí donde el Estado se desplegaría con toda su potencia —casi tanto como en el UNCTAD III—, el proceso de Solidaridad con Chile no podía perder esta posibilidad. El edificio fue aceptado por los organizadores en el corto período en que los funcionarios del Museo de la Solidaridad y el IAL se relacionaron con dicha obra. El aprovechamiento de una obra de gran calidad técnica, formal y estilísticamente hablando, como la de Jorge Aguirre, se afianza con el proceso de consolidación del pensamiento de dicho arquitecto, un referente indiscutido para esa época.

Sin embargo, hay que considerar que el Parque O’Higgins, tras su remodelación y campaña mediática, ya tenía un espíritu cultural propio. Tanto los recitales al aire libre, así como expresiones pintorescas, como el “pueblito”, tenían un carácter eminentemente popular. Una colección de arte moderno internacional reorientaba todo el proyecto hacia otro sentido. Tenemos que recordar las palabras de Carol Duncan respecto a uno de las características más trascendentes de las instituciones museales, en tanto plantea que “en el modo en que los museos de arte ofrecen valores y creencias sobre la identidad social, sexual y política, en forma de experiencia viva y directa” (2007, p. XII). Son dos los acontecimientos donde se exponen colec-

ciones vivas, dinámicas, totalmente nuevas para dicho período, que dentro de sus características principales estuvieron: primero, su relación con una remodelación o edificación urbana; y segundo, con un cariz fuertemente internacionalizante. Me refiero al edificio de la UNCTAD III y el Museo de la Solidaridad. Comprometer fuerzas intelectuales con el proceso socialista también marcó indefectiblemente dentro de la historia cultural de América Latina el proceso chileno, instalándolo en las dinámicas internacionales. Posicionando así la buena fortuna crítica de la colección de Museo de la Solidaridad, pero no así, al edificio para la Defensa de la Raza.

Bibliografía

- ALLENDE, M, BARTLAU, C, ILLANES, C (2014). *Trabajo en Utopía. Monumentalidad arquitectónica en el Chile de la Unidad Popular*, Adrede editorial, Santiago.
- CÁCERES, Osvaldo (2007). *La Arquitectura de Chile Independiente*, Ediciones Universidad del Bío- Bío, Concepción.
- DUNCAN, Carol (2007). *Rituales de Civilización*, Nausicaa, Murcia.
- ELIASH, Humberto, MORENO, Manuel (1989). *Arquitectura y Modernidad en Chile / 1925 – 1965*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago.
- JÜNEMANN GAZMURI, A (1996). *Jorge Aguirre Silva. Un arquitecto del movimiento moderno en Chile*. Ediciones ARQ, Santiago.
- KRAUSS, Rosalind (2006). *La Originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Forma, Madrid.
- MACCHIAVELLO, Carla (2011). “Panamericanismo artístico como vanguardia: el rol social del arte a comienzos de los años 70”, En: *La Autonomía del Arte: debates en la teoría y en la praxis*, Centro Argentino de Investigadores de Arte, Buenos Aires.
- MONTEALEGRE BEACH, Pía (2010). *Jardín para el pueblo: el imaginario de la Unidad Popular en el Parque O’Higgins*, Tesis Magíster de Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.
- MUMFORD, Lewis (1945). *La cultura de las ciudades*, Emecé, Buenos Aires.
- SEGRE, Roberto [Relator] (1975). *América Latina en su arquitectura*, Siglo XXI editores S. A., México D.F.

TAFURI, Manfredo (1997). *Teorías e historia de la arquitectura*, Celeste ediciones, Madrid.

VERA VIVANCO, María Cecilia (2010). *Futuros para un pasado reciente, estrategias de intervención sobre el patrimonio moderno en el edificio Defensa de la Raza Hogar Modelo Parque Cousiño*, Tesis, Facultad de Arquitectura y Diseño y Estudios Urbanos, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.

ZALDÍVAR, Claudia (1991). *Museo de la Solidaridad*, Tesis de licenciatura, Facultad de Arte, Universidad de Chile, Santiago.

Hemerografía

REVISTA EDUCACIÓN n °39 (1972), Ministerio de Educación, Santiago.

REVISTA EDUCACIÓN n °41 (1973), Ministerio de Educación, Santiago.

Archivo

BALMES, J (1972). Carta de José Balmes y Miguel Rojas Mix. Archivo Museo de la Solidaridad, 26 de diciembre de 1972.

IAL (1971). Miembros propuestos para el comité. FAIMAC, Correspondencia 1971, carpeta 11.

PEDROSA, M (1972). Carta de Mário Pedrosa a José María Moreno Galván. Archivo Museo de la Solidaridad, 2 de Octubre de 1972.

PEDROSA, M (1972). Carta de Mário Pedrosa a Salvador Allende. Archivo Museo de la Solidaridad, septiembre de 1972.

Entrevistas o Conferencias

Entrevista a Raúl Bulnes, 31 de noviembre de 2012, Santiago, Chile.

Entrevista a Virginia Vidal, 8 de noviembre de 2013, Santiago, Chile.

Entrevista a Alberto Zapicán, 23 de febrero de 2013, Ayecan, Neptunia, Uruguay.