

ISBN 978-956-9130-76-2
REGISTRO DE PROPIEDAD INTELECTUAL
INSCRIPCIÓN N° XHML75

INVESTIGACIÓN Y TEXTOS
Gonzalo Leiva Quijada

EDICIÓN Y CORRECCIÓN DE TEXTOS
Patricia Aravena Rivera

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN
Wladimir Marinkovic Ehrenfeld

PORTADA
"Napoleón"
Gentileza del artista Caiozzama

PORTADILLAS
Archivo fotográfico Museo Histórico Nacional.
Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio

Todos los derechos reservados.
Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, sea
por medios mecánicos o electrónicos, sin la autorización por es-
crito del autor y/o editor

IMPRESO EN CHILE POR ANDROS LTDA.
Primera edición, Santiago de Chile, agosto 2023.

GONZALO LEIVA QUIJADA

Soberano *Esplendor*

FOTOGRAFÍA EN CHILE / FRANCIA EN CHILE



«C'est de penser que je ne reverrai jamais cette Amérique du sud que j'aime, et que tout Français peut aimer comme une sœur de la France»

"Sólo de pensar que nunca volveré a ver esa América del Sur que amo, y que cualquier francés puede amar como una hermana de Francia"

(Manuscrito de Jules Verne. Recuerdos de infancia y juventud, 1890. Biblioteca Bodmeriana.)

7 AGRADECIMIENTOS

9 INTRODUCCIÓN

11 El dispositivo y valor de lo visual

21 CAPÍTULO I

Dispositivos culturales del siglo XIX y configuración de imaginarios estéticos en Chile

22 El primer dispositivo: Articulación de la Academia de Bellas Artes

27 Recepción de las élites chilenas a los dispositivos estéticos

36 El segundo dispositivo: Los orígenes y funcionalidad de la fotografía

65 CAPÍTULO II

El retrato y el escenario de la autenticación nacional

85 Retrato fotográfico e imaginario decimonónico

99 Control de la apariencia y el estadio del espejo nacional

CAPÍTULO III

111 La geografía y el alcance del escenario paisajístico

120 El tercer dispositivo: por una historia del paisaje chileno

125 Los periplos de los paisajistas y la identidad nacional

128 Algunos artistas viajeros y sus propuestas estéticas

142 El paisaje fotográfico: entre tecnología y sensibilidad

157 CAPÍTULO IV

El dispositivo de la modernidad gráfica y el consumo cultural

165 Consumo cultural y cartografía urbana desde la fotografía

190 La tarjeta postal, su historia y consumo

194 La tarjeta postal en Chile en las primeras décadas del siglo XX

200 CONCLUSIONES

204 BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

Dr. Prof. Alberto del Castillo Troncoso,
Investigador del Instituto Mora, México.

Dra. Profesora Lizel Tornay,
Instituto de Investigaciones de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras.
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Dr. Prof. Nathaniel Gardner,
School of Modern Languages & Cultures.
University of Glasgow, U.K.

Dra. Profesora Jimena Obregon Iturra,
IDAR, Institute des Amériques.
Université de Rennes 2, Francia.

Dr. Prof. Markus Schäffauer,
Department of Romance languages and literature.
Universität Hamburg, Germany.

Dra. Prof. Lizbeth Rebollo Goncalves,
Professor Titular Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte-PGEHA USP. Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina-Prolam.
Universidade de São Paulo. Presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte AICA, Brasil.

Dr. Prof. Dr. Márcio Seligmann-Silva,
Professor titular de Teoria Literária, Instituto de Estudos da Linguagem, IEL,
Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, Brasil.

Este libro es producto del apoyo y de la colaboración de numerosas entidades y personas, de las cuales estoy muy agradecido: de CONICYT hoy transformado en ANID que estimula la investigación, del diseñador Wladimir Marinkovic por su libertad creativa, de Edgard Vidal por las maravillosas conversaciones en *Le Marais*, de mi esposa Patricia Aravena Rivera: siempre en mi corazón y mente, de mis viajeros hijos, Martín y Benjamín, por la fuerza de sus gestos y palabras.

En primer lugar el apoyo de la empresa ENGIE para el financiamiento de esta edición y de la Fundación Procultura para llegar a buen puerto por Ley de Donaciones Culturales. En este contexto, debo agradecer personalmente a la fotógrafa y gestora Ilonka Csillag por su compromiso por levantar utopías visuales y proyectos emblemáticos que refuerzan de manera significativa el valor y reconocimiento de la cultura chilena.

Agradezco a los archivos de particulares y públicos que ahondan el peso de la investigación y la mediación visual, el Archivo Fotográfico del Museo Histórico Nacional, el Archivo Fotográfico del Museo Nacional de Bellas Artes, el Archivo Fotográfico de la Biblioteca Nacional, el Centro de Documentación Roberto Montandon Paillard de Monumentos Nacionales, el Archivo Fotográfico Centro Cultural el Austral; archivos fotográficos particulares de Fernando Ramírez, Alejandro de la Fuente, del artista Caiozzama que ha permitido que una obra sea eje de este libro, de otros amigos que han preferido al anonimato.

Agradezco especialmente, la colaboración, conversación y aportes de mis alumnos de los seminarios “Arte y poder”, “Paisaje Siglo XIX”, “Metodología del Arte” del programa del Magister en Historia del Arte, UAI.

INTRODUCCIÓN

Este libro se inscribe en una cierta tradición de escritura analítica sobre las imágenes, pero a igual tiempo pretende generar una reflexión sobre la relación entre la cultura francesa y la historia cultural chilena. Este texto es parte del Proyecto FONDECYT N° 1110385, "Representación fotográfica e imaginarios visuales en Chile: 1840-2000", que indaga en los motivos visuales emergentes en la construcción de una nación.

La tradición histórica chilena deudora del positivismo decimonónico ha sobrevalorado por mucho tiempo «el hecho» y las fuentes escritas. En estas últimas décadas, una constante revisión del ideario historiográfico ha permitido la incursión por nuevos horizontes históricos. Y en esta perspectiva, se ha visto la configuración de una "historia cultural" que vaya escarbando en los sentidos de las imágenes y sus contextos de emisión, circulación y recepción.

En efecto, este libro pretende recoger una reflexión sobre los dispositivos estéticos de la imagen, en particular la fotográfica y su rol en una sociedad tradicional nacional. El traspaso de estas tecnologías eminentemente modernas provocaron prácticas e imaginarios, pero por sobre todo, fueron configurando una auténtica tradición visual que dejaba entrever los rostros alucinados de personas que no lograban comprender lo que les ocurría con estos aparatajes. Dichos testimonios sensoriales contenían tanto por su origen industrial como por su estatus iconográfico, principios contradictorios que se incorporan a la realidad vivenciada en Chile, todos estos ropajes técnicos e ideológicos son agenciados desde el legado cultural francés que a partir del siglo XIX había permeado la visualidad chilena.

Fotografía de Carlos Dorliac, un hijo de emigrante francés que sacaba fotografías del Mercado de Chillán, comienzos del siglo XX. El nivel real reseña tres vendedoras de verdura en el mercado al aire libre. El nivel imaginario, la duplicidad del mundo femenino popular y sus deseos de sobrevivencia entre la ruralidad y la urbanidad. El estético simbólico reseñado por la actitud individual de cada mujer, la del medio en complicidad con el fotógrafo, la mujer del fondo ensimismada en su quehacer y la de primer plano constreñida en su rol materno.



ARCHIVO FOTOGRÁFICO,
BIBLIOTECA NACIONAL.

En esta perspectiva, la imagen considerada como objeto estético o como un fenómeno de producción, a pesar de presentar amplias posibilidades de análisis, ha sido constantemente asediada en su solo sentido referencial. Es decir, la imagen ilustradora como apoyo a un texto escrito. Por esto, nuestro libro apunta en poner de relieve el rol de las imágenes en los tres niveles: el real, el imaginario y el estético-simbólico. Pues estimamos que la riqueza de la imagen y de la fotográfica en consideración, evidencia variadas y eficaces lecturas.

La propuesta de este trabajo se ubica entre dos categorías reflexivas: por una parte, la categoría de síntesis de información por el carácter de testimonio e icono irrefutable que tiene el efecto fotográfico. Por otra parte, no olvidamos que la categoría analítica-visual suele ser entendida en su sentido de verosimilitud. Es decir, de mostrar la realidad tal cual es. No obstante, acusamos la importancia de su carácter simulacrativo o simulácrico que contendrían las imágenes (Krauss, 2002).

Estos aspectos se destacan y deslumbran, cuando los aparatajes analíticos evidencian su eficacia al ser considerados en un corpus general y extensivo. La fotografía tiene la condición de ser, a un tiempo, una obra y un documento demostrativo. En otras palabras, es lícito entenderla como una fuente de conocimiento para la historia, del mismo modo que la crónica u otro tipo de texto estrictamente historiográfico, e incluso uno literario, el cual, lo busque o no, retratará una época o parte de ella, aunque lleve por propósito el deformarla. Sumado a lo recién dicho, también el texto es productor de imágenes literarias, pero imágenes al fin. De hecho, es Peter Burke, quien citando a Huizinga, dice “lo que tienen en común el estudio de la historia y la creación artística es una manera de formar imágenes” (Burke, 2018, p. 14).

El valor de la fotografía entendida como documento, no debe anular su valor estético. A contrapelo de las definiciones más rigurosas, que no admiten las fuentes de tipo visual en la categoría de documento, la fotografía es, ciertamente, muy útil para mirar hacia el pasado a través de, eso sí, un particular, único —en el sentido de lo irrepetible— punto de vista. Por tanto, es preciso hacer caso omiso del apellido que pueda adjetivar a la imagen fotográfica. En palabras de uno de mis maestros espirituales, Marc Bloch, el vocabulario de los documentos, a su manera, no es sino un testimonio, o bien como dice Peter Burke, independientemente de su calidad estética, cualquier imagen puede servir como testimonio histórico (Burke, 2005).

Con esto, se pretende establecer una cierta síntesis de un período de transformación en Chile y a igual tiempo diseñar la imagen de un país frente a una modernidad visual, con un calado intencional francés. Estas imágenes de síntesis fueron transferidas desde la experiencia directa con las fuentes visuales, iconográfica, fotográficas, así como del valor por ellas portado. Valores múltiples como el histórico, valor estético, valor comunicativo, valor perceptivo, valor aparente, todos ejes axiológicos que se habían nutrido desde la sensibilidad gala del siglo XVIII y XIX.

El dispositivo y valor de lo visual

No podemos negar que estamos invadidos por imágenes. Nos interrumpen en nuestros celulares, en nuestras redes, en nuestros contactos afectivos y prácticos dentro de la ciudad, del museo, de la Universidad, etc. Si bien las imágenes son patrimonio compartido, en América Latina, durante la conformación de los Estados Nacionales en el siglo XIX, hubo modelos o paradigmas culturales que se incrustaron en los imaginarios de cada nivel país. Por esto, no debería llamar la atención de la portada de este libro, que se enuncia la figura de un héroe francés fundamental como Napoleón.



Ahora bien, la lectura de su aparición se circunscribe al concepto del heroísmo, pues, sigue montado airoso y determinante en un caballo del cómic japonés. Este pastiche viene de la mezcla de la cultura del consumo popular y de la contingencia histórica chilena. No obstante, al ponerlo con elementos de las prácticas y consumo culturales juveniles chilenos, además emergiendo en el contexto del estallido social chileno de noviembre del año 2019, fueron resignificaciones de señales épicas y de la necesidad de emular la determinación de las grandes hazañas de Napoleón. Al respecto, quisimos enunciar al contradictorio Napoleón, pues, hace una relación entre el pasado donde se gesta los dispositivos visuales de raigambre francesa y el presente con sus íconos heroicos del pueblo chileno. Igual situación se ha extrapolado entre la foto icónica del estallido social del 2019 y la pintura del pintor Delacroix que reconocida como “La Libertad guiando al Pueblo”, hace también un paralelo con la conquista del espacio público, la Plaza Baquedano se transforma en la “Plaza de la Dignidad”. En definitiva, son las imágenes las que enuncian un discurso vivificador desde un imaginario histórico anclado desde dispersos dispositivos visuales, que sintetizan momentos y conforman una galería de imágenes sostenidas por la memoria social.

Escenario público del centro de Santiago, en medio de la revuelta social vivenciada en Chile el año 2019, observamos la intervención del artista Caiozzama que realiza un pastiche postmoderno con la figura de Napoleón como conquistador, una cita a la obra del pintor francés Jacques-Louis David, esta vez montado no sobre su brioso caballo, sino sobre un unicornio. No solamente ha cambiado su transporte, sino que también su arma, que se adscribe a la tira del cómic. La gesta heroica continua, aunque al ser descontextualizada su hibridismo la hace paradójica por su color, pues reaviva la corporalidad y mirada vibrante en medio de la tensa cotidianidad urbana.

ARCHIVO FOTOGRÁFICO,
COLECCIÓN PARTICULAR.

De este modo, el concepto central de este libro entendido como “soberano esplendor” obedece a los “dispositivos estéticos”, todos de innegable y marcada influencia francesa. No es este un libro de arte, ni de historia de la fotografía, se ubica entre la historia cultural y la historia visual, lo que resplandece y lo que se atenúa temporalmente, aunque continúa dando rayos hasta el tiempo actual. Por esto es soberano, pues sigue refulgiendo hasta nuestros días con la fascinación de la visualidad anclada en un sentido histórico.

Se formula la propuesta desde “los códigos invisibles de lo visible” en el feliz resumen de Régis Debray, donde el escenario de la representación exultante pues “consiste en hacer presente lo ausente” recogiendo desde el olvido el albur desgastado de un poder y una autoridad (Debray, 1994, p.34).

Una pequeña remarca sobre la consideración del concepto “dispositivo” que es tomado de la filosofía francesa (Foucault, 1994, p. 2). El filósofo lo comprende como una red de elementos heterogéneos, como prácticas discursivas/institucionales/normativas que forman a las personas. En otras palabras, se entenderá como “dispositivo” todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, sostener y hacer comprensible la vida cotidiana de un individuo, como modo extensible de una sociedad y comunidad. La definición más incisiva se formula al considerar el dispositivo como una máquina para hacer, ver y hablar, que funciona de acuerdo a un régimen de enunciados y visibilidades (Deleuze, 1990). Pues constituye, justamente el dispositivo, la matriz estética que enuncia este espacio de sentidos culturales.

En efecto, desde el reservorio cultural donde fueron cristalizados los esquemas representacionales de cada época, donde finalmente batallaron los dispositivos estéticos. De este modo, los dispositivos fueron activados, reformulados y recepcionados en nuestro país del fin del mundo. Lo anterior permite distinguir en América Latina y en particular en Chile tras momentos claves del desglose histórico de los campos perceptivos. Cada momento es formulado por la fuerza y asimilación de dichos dispositivos o artefactos en el devenir histórico.

La primera consideración viene de la expansión de los ideales de las Bellas Artes que bajo el paradigma de la “serena nobleza” llega a Chile con la institución de la Academia de Bellas Artes. Dicha institución, se instituye desde la tutela del “deber ser” del Arte, en otras palabras, bajo los principios del canon mimético de la naturaleza. Se adiciona al núcleo esencial la consideración que el Arte posee un tono moral edificante, los nobles ideales contenidos por la razón y expresados desde las marcas gloriosas de la historia y la consideración que puntualiza y demarca lo que es digno de conservar y recordar.

El segundo momento, con la llegada de la fotografía en el siglo XIX, un instrumento tecnológico que instala la primera tradición de representación visual en el país, incluso en los ignotos territorios de la disputa cultural entre civilización urbana y barbarie rural. Ahora bien, la disputa del dispositivo se centrará en el género del retrato, que tiene un valor meritorio y de consideración dado que el país se conforma de personas desconocidas.

La retratística fue sostenida y coayudada para su éxito del narcisismo visual decimonónico que triunfará y se extenderá en todos los niveles sociales. Un tercer momento está en la consideración del territorio como tierra de reconocimiento romántico, la búsqueda de lo sublime.

Finalmente, en un cuarto momento se ejecuta cuando se comienza a manifestar la modernidad en Chile, que no es con la misma diacronía europea, pero solidificada desde la visualidad de los medios gráficos que acceden a la definición de un campo gráfico a finales del siglo XIX y en particular en las primeras décadas del siglo XX: con series de tarjetas postales, múltiples revistas y prensa ilustrada, así como las primeras publicidades, o bien las nutridas imágenes industriales que asoman en la prensa ilustrada.

En resumen, este libro toma aspectos desde el siglo XIX y comienzos del siglo XX, pues expande los ideales de los dispositivos estéticos hacia el presente para señalar que fue la influencia gala la que posibilitó alimentar y configurar una sensibilidad perceptiva, estética, artística singular que marca nuestro país hasta el día de hoy. Dichos dispositivos establecieron una formalidad visible, un gusto neoclásico, una rigidez corporal y una distancia que aparentemente nos hace “apáticos”, pero que es una manifestación del sentido de la observación decimonónica que aún prevalece en sectores determinantes de la nación.

Por esto, Francia, está en el corazón del imaginario chileno, por cuanto hace comprensible las resonancias de las visualidades y sus matrices encarnadas en pleno proceso de conformación de una modernidad cultural autónoma y de un proceso de ordenación de una identidad nacional.

Ahora bien, el valor de las imágenes, ya sea las obtenidas por los bosquejos, las pinturas, las gráficas o bien las reseñadas y diseñadas por la luz y los procesos físicos-químicos, son ellas producto de una creación ambigua. ¿Es qué existe lo representable?, ¿Es real e histórica la inmovilidad del referente visual?. Por supuesto, vienen otras preguntas ¿Qué significación puede tener la presencia del pasado y su melancolía en dispersas visualidades?, ¿Se puede hablar de un corpus homogéneo, cuando las imágenes son tomadas por autores de contextos diferentes?, ¿Habría un espíritu cultural común entre visualidades de objetivos tan diversos como una carta postal, una tarjeta de visita, o una fotografía de evento industrial? La imagen no está exenta del concepto y deseo de plasmar verdades de una época.

La visualidad vehicula, la presencia testifica, acompaña y reconforta. La visualidad es en este sentido completamente histórica y complejamente utilizable. Es decir, vehicula su uso eminentemente moderno, con una práctica masiva y lo suficientemente explícita en su recepción. De este modo, aparece un cuestionamiento constante de lo representado, tanto en los sujetos, como en los espacios y momentos históricos. He aquí un poder ideológico que destaca al proceso de la visualidad, su posibilidad de articular juicios y proponer lecturas del mundo.

Por otro lado, esta articulación ideológica de la práctica visual, proviene de su aptitud de expresar los deseos y las necesidades de las capas sociales dominantes. Esta tesis planteada hace muchos años por Gisèle Freund para el caso de la fotografía en particular, es asumida en

Chile con especial pertinencia. Dado que esta conjunción político-social, se manifiesta en los deseos de la oligarquía chilena, que por medio de sus prestigios e influencias, definió procesos de transformación cultural. De este modo, se fue incorporando a las nuevas situaciones históricas, especialmente los aspectos asumidos de la modernidad, que buscaba configurar una nueva imagen del país.



Se percibe, la complejidad de la visualidad cuando dialogan los dispositivos como en esta imagen, donde la pintura dialoga con la fotografía. En una playa del litoral central, el pintor observa y pinta la élite en el periodo estival. La fotografía registra este acto creativo y sus modelos. La puesta en escena pierde su ingenuidad y nos indica que todo imagen tiene un "fuera de campo" que explica o hace comprensible su propio sentido. Pablo Vidor en Zapallar, 1940.

ARCHIVO FOTOGRÁFICO,
MUSEO HISTÓRICO NACIONAL.

Esta modernidad, «a la chilena» expresada visualmente, recoge la contradicción percibida en el país. Los mundos que separan a una élite bienestar, de una gruesa población anónima. Ahora, si bien los eventos de la vida social chilena son en cierto modo definidos por la manera de articular un discurso visual por los creadores. Es también, el propio proceso definitorio histórico, el que propulsa y potencia los modos de recepción y socialización que la visualidad configura. La opresión y la negación construyen el sentimiento colonial. "El primero opera en la acción de un individuo sobre otro... El segundo lo hace sobre los individuos, en la manera en que niegan lo que en el fondo saben" (Mignolo 18). La propuesta analítica reseña un pasado de raigambre colonialista para elaborar una propuesta de estructura decolonial, pues, desde la óptica de las Artes Visuales: la decolonización estética es una de las tantas formas de desarmar ese montaje y construir subjetividades decoloniales. Las estéticas decoloniales desplazan las estéticas imperantes por investigaciones fuera de los valores corporativos tradicionales, pero por sobre todo ahondando en los procesos del propio reconocimientos como el que hemos enunciado.

Estas percepciones del imaginario contemporáneo, se dejan resen- tir en los mundos personales y emocionales. Ciertas certezas históricas se asume de una manera directa, al observar las imágenes de nuestras propias historias fotográficas. En efecto, estas guardadas pruebas de existencia de nosotros mismos, nos van indicando desde las variaciones

fenotípicas hasta la memoria familiar, donde las remarcas del gusto, de la moda, del estado anímico acompañan nuestras representaciones. En ellas, se suele confirmar el paso inexorable del tiempo y los cambios cualitativos de nuestros mundos privados. Hombres, mujeres y niños desfilarán solos o acompañados, al igual que los indicadores de la modernidad como maquinarias, trenes, caminos y escuelas. En conjunto, en un paisaje aún indómito y telúrico y una modernidad emergente, mezclada, donde la moralidad se ve unida a la idea de progreso social como garantes de una felicidad añorada.

Los múltiples ingresos que realizaremos en este libro nos sumergen en la historia de un período, dando señales de la historia de una modernidad atípica. Con este pretendemos rediseñar un álbum familiar que dé cuenta de lo variado, heterogéneo y disperso que resulta la identidad de cada nación.

La imagen está en relación con su valor constante, expresado por sus dos parámetros: el grado figurativo o de representación y el grado de iconicidad o de realismo en relación con el objeto que ella representa. Producto de los valores figurativo e icónico se encuentran sus funciones tripartitas. Por un lado, su función simbólica unida a la manifestación de los valores vehiculados por las imágenes. Así del lado, su función epistémica, al entregar información visual o documentaria. Finalmente, su función estética, que implica la procuración de placer visual y de sensaciones. Para Gombrich, la imagen tiene como función primera la de asegurar, de reafirmar y precisar nuestra relación con el mundo visual. Está claro, que las tres esferas de funciones se encuentran garantizando las interconexiones aprehensivas de lo visual.

Debemos recordar que los círculos que accedían a la visualidad y los remanentes estéticos eran restringidos a los sectores informados, que sabían leer y escribir, por lo tanto, podían informarse por los periódicos, las revistas u los opúsculos religiosos, filosóficos o políticos. Podemos definir este segmento social como un sector en general burgués urbano, algunos con raíces aristocráticas tradicionales. Si esta situación se percibe fuertemente en Europa, esto es restringido en América Latina y sobre todo en Chile. La particular ubicación del país alejado, la pobreza de



Los "dispositivos estéticos" enuncian la participación de todos los sectores y estamentos sociales en los rituales de la modernidad. Incluso los niños participan, lo que hace indispensable la ritualización de estos momentos como nuevos ritos de pasaje. La niñez, asume un momento crucial, al presentarse como adultos en la pose, la seriedad, la adustez del ceño y el rictus facial controlado. Los elementos de utilería o "props", hacen más solemne este momento donde se entroniza a los herederos del universo familiar, haciendo una sutil diferencia con el vestuario entre lo femenino y lo masculino. Hermanos, 1885, Estudio Fotografía Elegante, 1885.

ARCHIVO FOTOGRÁFICO,
MUSEO HISTÓRICO NACIONAL.

su economía, así como el difícil acceso y lo caro de las importaciones, implicará que el viaje de las imágenes conformará una tradición selectiva desde el inicio. Pero, el hecho que se comience a descubrir y socializar imágenes, sin duda que esto constituirá una tradición visual, que unirá los diferentes períodos de la historia chilena, con las Bellas Artes y las técnicas de reproducción como el grabado, el fotograbado y la fotografía.

En este sentido, hemos distinguido momentos visuales específicos. Cada instancia presenta su propia eficacia de imágenes, donde es directa la relación entre proyecto cultural e histórico vivido y los motivos de la mirada conformada.

A pesar de los escasos trabajos sobre imagen y culturas precolombinas, podemos decir que las monografías han demostrado la existencia de una tradición cultural expresada en imágenes en algunas etnias emplazadas a lo largo del territorio chileno. Cada pueblo conformaba sus representaciones culturales y de sobrevivencia, en directa relación con la labor de dominancia de sus respectivos pisos ecológicos. Las representaciones iconográficas asumían una variable simbólica por sobre una expresión figurativa. Extremadamente simples en sus dibujos, pero tremendamente complejas en su ideario ideológico y religioso. Podemos destacar la tradición configurada por los pueblos Atacameños, Diaguitas y Mapuches como verdaderos registros simbólicos. La piedra, el textil y la cerámica fueron soportes privilegiados y al mismo tiempo manifestaciones alcanzadas de su desarrollo cultural.

En el período colonial la tradición visual chilena estuvo ligada directamente a la representación del poder. Por un lado, a los intereses del poder real. Por otro lado, al ideal evangélico de la cristiandad sostenida por la Iglesia Católica. Estos dos poderes construyeron un segundo momento de la tradición visual chilena. La imagen estuvo, de este modo, ligada al retrato del monarca o de sus símbolos reales y representantes. Pero, al mismo tiempo, encontramos la imagen piadosa con un sentido catequético al interior de los espacios religiosos y de los espacios públicos. Con la extensión del ideal cortesano a lo largo del siglo xvii y xviii, además de la extensión vitalizante del «barroco» como visión de mundo, las modulaciones culturales de la colonia padecieron una mutación, tanto en la representación, como en las categorías iconográficas. Se constituye en Chile, las representaciones religiosas que tendrán en el siglo xviii su mayor nivel de expansión por medio de las piedades y prácticas que unía hagiografía con visiones escatológicas, afincándose estas en todos los sectores sociales, especialmente el mundo popular.

A igual tiempo, específicamente en el siglo xviii, tanto la imagen personal como el prestigio se consolidaron en un lenguaje particular. Así veremos, en imágenes picturales o en las esculturas policromadas, la presencia de aspectos o signos que destacaban un origen e interés localista y autóctono. Este fenómeno, que es extensivo a los centros de riqueza y poder colonial español, no se produce de una manera importante en Chile, limitando con esto aún más la circulación y socialización de las imágenes o representaciones. Por lo general, las imágenes comunes que

circulaban en la Capitanía General del Reino de Chile, eran de prestigio social que se encontraban adosadas a las prácticas de fidelidad monárquica. Las mediaciones generalmente las hacían otras manifestaciones culturales, como los sellos o los escudos familiares, cuando las pinturas eran escasas y debían encargarse a las otras colonias o la metrópolis. Es un hecho, que las diversas manifestaciones artísticas provendrán de las tradiciones mestizas generadas en las llamadas escuelas regionales: Quiteña, Paceaña, Cuzqueña, Potosina. La posibilidad de consolidar en Chile, una producción artística con un cierto acento local, fueron desechadas tras la expulsión de los jesuitas en 1767, pues era justamente esta orden religiosa que las promovía.

Un tercer momento visual, se enunciaba tras el reflejo del ideario independentista. En efecto, con los sucesos que se constituyen desde 1810 con la llamada “Declaración de Independencia”, se intenta construir una nueva tradición visual. Pero, esta tendrá el sello estilístico del período colonial. No obstante, asoman en los nuevos libertadores y héroes nacionales unos retratos contrahechos que muestran pictóricamente, bajo una influencia directa y clara, las intenciones estéticas de un nuevo sello. Se configura y desea una carta de genealogía inédita, se ven limitados por la ausencia de una nueva forma visual que recogiera las transformaciones acaecidas. Atrevidas y restringidas, hay algunas variantes de representación de los libertadores como Bernardo O’Higgins o Simón Bolívar, en torno a una temática guerrera. En estas telas, es posible distinguir una unidad visual inédita: victorias y heroísmo de los próceres en relación constante con los espacios conquistados al imperio español. Esto señala, en términos de temática y de contenidos, un serio intento de elaboración de una «iconografía republicana», el artista clave es el Mulato Gil de Castro.

Con la llegada de un grupo de artistas románticos hacia 1842, Chile hace suya la tradición estética europea, acontecimiento que coincide con el ingreso de la fotografía. La llegada del grabado en el siglo xix, afirma una cierta tradición vernacular que la fotografía en ciertos aspectos continúa.

Así, la tradición visual en estos tres momentos anteriores a la fotografía, articula una serie de imágenes que van dando cuenta de la importancia que asume el ámbito de la representación tanto personal como social. Además, como se establece la dicotomía entre la imagen ideal y el mundo real, comprometiendo de esta manera, una serie de prototipos, estereotipos y modelos que dan fe de la constitución y pervivencia de un imaginario visual nacional de estos momentos previos a la presencia fotográfica. Es en este momento que el ideario cultural francés viene en la ayuda bajo los efectos canónicos de la doctrina de las Bellas Artes. En efecto, la instalación del templo para las musas constituido en institución en 1849, con la propia Academia de Pintura Chilena, inaugurada a imitación de la recreada en la Escuela de Bellas Artes de París, fue el punto de partida de la recreación de un modelo estético y artístico de fuerte presencia cultural.

También, tempranamente se articulan y organizan las prácticas del premio de Roma para el ganador del salón anual de los artistas. Un sistema dependiente, configurado desde el Museo como acción colonizadora de las sensibilidades artísticas.

En fin, una pugna por el poder simbólico de cómo poder mirar, así también elaborar y construir miradas, de enunciar marcas en una realidad horadada por imaginarios transfigurados desde una Galia que iluminaba todos los rincones del fin del mundo.

La estética de las Bellas Artes, viene precedida de tres instituciones que refuerzan su compromiso ideológico. El "Museo de Bellas Artes" donde se exhibe lo meritorio y moralmente sólido del arte y que se expone en estas fotografías con telas y esculturas. La formación de los artistas por la "Academia de Bellas Artes" como depositario formal de los saberes canonizados y finalmente el "salón anual" donde se entregaba el premio de Roma o de Paris. En estas ciudades referentes, los ganadores debían empaparse de las obras que enaltecían el arte. Imágenes Museo Nacional de Bellas Artes, 1900.





CAPÍTULO I

Dispositivos culturales del siglo XIX y configuración de imaginarios estéticos en Chile

Es en el sistema analítico que denominaremos “imaginario cultural” donde se articulan los contenidos a través de un discurso visual. En efecto, encontramos productos o artefactos estéticos que median como ejercicios dialógicos entre los procesos de asimilación visual con las fuerzas de socialización y subjetivación. Las imágenes alcanzan a construir imaginarios sociales anclados en referentes históricos y apoyados en la preeminencia de una cultura de la imagen.

Reconocemos que las imágenes representan e instituyen lo social, conformando una nueva objetividad (Chevrier, 1989). Así como las metáforas y narrativas hacen funcionar el sentido de la sociedad, las imágenes recogen un gesto representacional primario. De este modo, se organiza una operatividad emblemática textual, quedando definida y plasmada, es decir, iconizada en el imaginario cultural. Al respecto, sabemos que las representaciones sociales pueden adoptar distintas formas: imágenes que condensan un conjunto de significados, sistemas de referencia para interpretar lo que nos sucede, categorías para clasificar las circunstancias, fenómenos e individuos con quienes debemos tratar, teorías para establecer hechos sobre ellos, etc. (Moscovichi, 1986). Pues bien, es justamente en la extensión de los alcances de la visualidad, que buscamos poner acento a partir de la noción de “representación visual”, que será, en este libro, el eje donde se configura el punto de articulación entre la imagen y lo social.

Por lo mismo, entenderemos como representación visual una forma de anclaje y conocimiento específico, las imágenes elaboradas cuyos contenidos manifiestan una forma de carácter social. En fin, un diálogo entre la imagen y la comunidad, puesto que las representaciones visuales varadas sobre pensamientos prácticos posibilitan el dominio del entorno de la colectividad. La resultante imaginaria formula representaciones reconocidas por medio de imágenes que, utilizando diversos soportes expresivos como la pintura, la fotografía o cualquier otra forma de representación gráfica o plástica, permitió la conformación del archivo como expresión del conjunto documental. De raíz visual, todas las imágenes depositadas en este libro confeccionan un gran archivo expresivo y de sentido (Derrida, 1997).

En efecto, el archivo significa el despliegue y repliegue de corpus específicos que fueron conformando la centralidad del imaginario (Rojas Mix, 2006). En este sentido, el imaginario va permeando y expresando distintos planos societales, tales como el intelectual, el axiológico, así como las prácticas cotidianas desde los fondos del archivo como reservorio estético y moral de una cultura, ha saber la cultura chilena.

Ahora, al observar una imagen, se tocan fragmentos de la realidad, donde el contexto ayuda a situar su peso emocional que depende dónde se insertan, circulan, y se enuncian dichos corpus de imágenes (Sontag, 1996, p.153). Al respecto, las construcciones del imaginario, en particular los enunciados icónicos, están formados por signos bajo un modelo perceptivo del objeto (Eco, 1994). En particular, las imágenes gráficas abren sus sentidos, puesto que el significante se va constituyendo de muchos símbolos (Flusser, 1990, p.43). Con esto, asentamos la idea focal que las creaciones del imaginario son enunciados producidos por el dominio técnico, cultural y estético y por tanto ideológicamente, a partir de determinados hechos o situaciones que explican lo comunitario (Kossoy, 2002, p.74). En esto de encontrar el sentido de las imágenes emanadas de la convivencia social, vemos que son ejes pertenecientes al imaginario cultural como dispositivos estéticos. En particular, aquellos llegados de Francia, con su incorporación cultural histórica en nuestro propio imaginario nacional, en la época claramente en proceso de conformación del “mal de archivo”, con el deseo y el mandato de clasificar, comprender y unificar diversos corpus bajo sentidos anclados tanto en los territorios como en la comunidad nacional.

El primer dispositivo: Articulación de la Academia de Bellas Artes

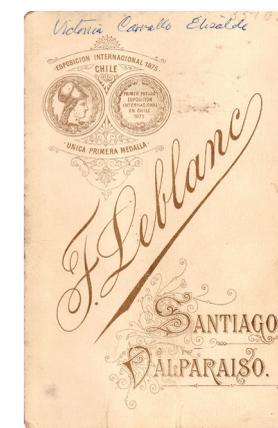
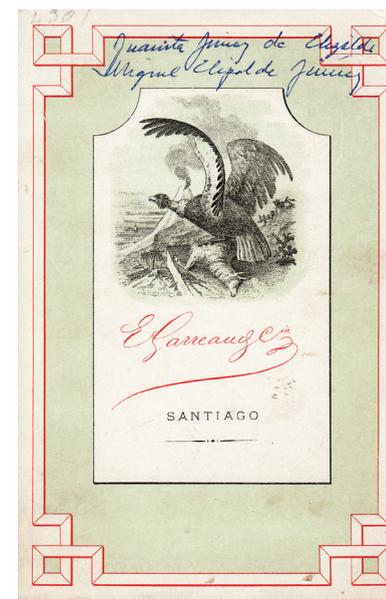
La creación de la Academia artística se remonta al siglo XVI en Florencia y Roma, ahora bien será desde la Academia de París, que fue fundada en 1647 bajo el reinado de Luis XIV, que llega a ser el modelo del sentido del Arte para todo el mundo Occidental. Después de la Revolución Francesa se llamará *Ecole de Beaux-Arts*. En sus talleres se dará la apreciación estética pronunciada por el estilo “neoclásico”, a tal punto de plasmar una verdadera ideología del gusto artístico a partir de la configuración de un canon. Dicho canon aseguraba el prestigio de la Antigüedad, así como la representación religiosa y la senda establecida por la mitología clásica.

Esta amalgama del estilo neoclásico, evidencia una relación estrecha entre el arte y el poder político. De este modo, las manifestaciones artísticas traspasaron la relación objetual del arte, pues no solamente serán expresión de la pintura, sino de todas las artes decorativas, el paisajismo, la arquitectura. Se buscaba de manera direccional la consolidación de un estilo objetivo e idealista, inspirado en los valores y modelos de la Antigüedad, pero revisitado por un idealismo del poder que tendrá en el Castillo de Versalles su centro de radiación (Winckelmann, 2011).

Pues bien, el modelo del artista neoclásico será el maestro Poussin, que según Marguerite Yourcenar representa la esencia del espíritu neoclásico francés (Yourcenar, 1992). Como principal representante, Poussin expresa la lógica, el orden y la claridad que fueron virtudes esenciales de su trabajo y que ha influido de manera decisiva en el devenir del arte francés hasta nuestros días (Poussin, 2015).

Con Poussin se ejemplifica la utilización del racionalismo cartesiano, organizando el contenido moral de la Antigüedad, desde un centro

depurado, reflexivo, eterno. En general, sus obras fueron reflejando a héroes y rescatando pasajes que nutren este ideario enaltecido y patriótico. Una de sus pinturas que representa este ejercicio perfecto es “La muerte de Germánico”, obra realizada en 1628, donde predomina en las alturas la arquitectura neoclásica, mientras que abajo la contención emocional se concentra en la muerte del líder. De este modo cada personaje indica su modo de acercarse a la memoria filial y fue destacado con un color simbólico. Por mientras, el muerto lívido y transparente sostiene su eternidad en la horizontalidad iluminada de la virtud. La mimesis revertida en esta pintura por medio de la “cosa mental” y los valores resaltados: fidelidad, espacialidad, gloria, reconocimiento, heroísmo.



El modelo de la cultura clasicista francesa pasa por distintos medios, por ejemplo, la narrativa de los cartones fotográficos que en su búsqueda de prestigio utilizan la retórica de la alegoría de los grandes valores del arte y la creación. Situación remarcada al obtener medallas con sus correspondientes corona de laureles y el volcán en actividad como señalando la tierra nueva conquistada, así el cóndor como ave latinoamericana que busca elevar con su vuelo la creación visual.

ARCHIVO FOTOGRAFICO,
COLECCIÓN PARTICULAR.

De este modo focalizado, Nicolás Poussin, señala el rostro de la naturaleza humana: donde se provoca un sentimiento de vastedad, de extrañeza y de formas primarias que domina la obra del artista y nos envía a la primera integridad de las cosas. Al respecto, se podría decir, que Poussin observa la naturaleza a través de la lente temporal; Poussin es el único en poder gozar del privilegio de ser considerado un pintor de la Antigüedad Clásica, pero en pleno siglo XVII. Además, su aventura estética neoclásica significaba una fuerte concentración en la importancia del dibujo, del estudio preliminar detallado y la limpieza visual, con una fuerte austeridad e idealización en la representación en particular de la naturaleza y la anatomía humana, que se inspiran en los ejercicios romanos que evocaban en su momento la gloria representacional de la estatuaria greco-romana. Coincidente con el redescubrimiento de Herculano y Pompeya, que reseñan la verdadera Antigüedad y que confeccionan la “estética de la ruina” expresando la ambivalencia de la belleza neoclásica (Eco, 2007).



Imagen del emperador romano. Propuesta mimética de propaganda imperial.

ARCHIVO FOTOGRAFICO,
VICTORIA & ALBERT MUSEUM.



Imagen de la galería real, tradición de representación de la nobleza.

ARCHIVO FOTOGRAFICO,
VICTORIA & ALBERT MUSEUM.

Los temas mitológicos de la Antigüedad que Poussin trae nuevamente, sin duda ensalzaban una idea del saber vivir controlando las emociones e instalando estos ideales de la antigüedad en el presente político. Por esto, se establece una reapropiación del propio Rey que buscará su propia idealización y proyección con los dioses romanos. En efecto, en Francia el arte es una cuestión de Estado a imitación de la Roma imperial. En este contexto, la obra, que es declaración de principios, fue sin duda la pintura: “El juramento de los Horacios” que realizado por David, enuncia la fuerza de la promesa por defender los valores nacionalistas de la “patria chica”. Es una obra organizada desde la canonización del arco de medio punto y la diferencia entre el tono racional heroico de la masculinidad, frente a la emocionalidad de las integrantes femeninas. Aún sorprende en su serena grandeza representacional, tanto el gesto filial heroico de los hijos prometiendo a su padre entregar su vida por la patria romana como la actitud del paterfamilias con el gesto épico del deber y del sacrificio. Cumpliendo con reglas de tres, como símbolo de perfección, los tres arcos de medio punto, las tres mujeres y los tres hermanos, juran y moralizan sobre el deber ser patriótico. Todo en equilibrio, la contención emocional es la filosofía de la austeridad y del estoicismo que llaman a la virtud pública.

En resumen, la Academia de Bellas Artes es una escuela donde se conforma el enunciado canónico, que recurre a un camino enunciativo transigido estéticamente desde el principio mimético de imitación de la naturaleza. Desde allí, busca por medio del dibujo dirigir la construcción artística diegética, posibilitando la construcción del canon como herramienta establecida bajo el molde patriarcal, tradicional y modélico.

Al reconocer la historia grandilocuente de la Academia de Bellas Artes francesa, recurrimos a una visión historicista que busca argumentar transdisciplinariamente la importancia del cambio y de la configuración de los imaginarios, puesto que los grupos sociales pueden ser reconocidos por su propio sentido de la historia (Popper, 2006). Desde esta perspectiva, el planteamiento historicista faculta que, aplicado a los sentidos de la Academia como institución y como ideología del gusto artístico en nuestro país, nos permite comprenderla como institucionalización del modelo canónico por medio del “artefacto representacional” (Deotte, 2012). Por lo mismo, institución confirmadora de una tradición visual agenciadora (Banks, 2010, p. 26) que aún sigue aportando un estrecho y tradicional camino de reconocimiento artístico.

En el caso chileno, fue en 1849, cuando el artista napolitano Cicarelli aceptó la proposición del Cónsul chileno don Carlos Hochkolf, para fundar y dirigir la Academia de Pintura y Escultura de Santiago. Este artista venía precedido de una gran reputación. Se ponderaba la belleza de dos de sus obras originales: “Telémaco” y “Filoctetes” que figuraban con honor en la Galería del Palacio Borbónico de Nápoles.

En esos tiempos, se encontraba afanadamente en el país el pintor Raymond Monvoisin, que se había transformado en el primer pintor profesional académico que venía a instalarse a Santiago, logrando conformar

una galería destacada de retratos y obras de temas clásicos. Los enemigos de Monvoisin, exageraban el mito de Cicarelli, pretendiendo levantar un rival que lo eclipsara; pero sus intentos fueron vanos. Parte de la recuperación de la Antigüedad clásica como modelo (mímesis) y vuelta a la naturaleza ya la había realizado el decepcionado y melancólico Monvoisin.

Para Winckelmann, ideólogo estético de las Bellas Artes, la obra de arte es producto de un determinado contexto histórico que debemos imitar. Considera este autor, que el ideal de belleza es el arte griego por su noble sencillez y la contención de sus formas, donde es factible observar la serena grandeza que se ve figurada en las pasiones humanas ya traspuestas y por lo mismo idealizadas. Estas perspectivas estéticas indicaban el camino que establecía el universo cultural de la Antigüedad, donde lo griego se confundía con lo romano para instalar el centro motor de la representación artística.

Ahora bien, para cumplir con sus funciones de instalar la Academia de Bellas Artes en Chile, el Estado les facilita unas salitas ubicadas en el techo del viejo Congreso Nacional, donde la falta de luz y de aire agotaban las expectativas de los primeros creadores formados en Chile. Dice un partícipe de estos primeros grupos de estudiantes: “El jueves pasado nos hemos dejado arrastrar a aquella espantosa barraca que hace a la vez los oficios de Academia de Pintura, de Teatro, de Circo i de Cámara de Diputados. Es sucia, negra, ahumada; allí se tienen los pies en la humedad, el techo de dos pulgadas del cerebro: el humo de los quinquenes, i las corrientes de aire hacen que se tenga calor i frío al mismo tiempo” (Diario El Picaflor, 1849).

Al respecto, un historiador indicaban que «Cicarelli se obligaba a instalar una Academia y a facilitar para su enseñanza su colección de diseños y modelos artísticos. Se comprometía a recibir el número de alumnos que determinara el gobierno, sea como retratistas, paisajistas o escenógrafos. Se apremiaba a trabajar anualmente dos cuadros representando altos personajes de la República» (Pereira Salas, 1992, p.64). La instalación de la Academia de pintura, en 1849, fue una confirmación de la imposición del modelo de representación cultural europeo. Sin embargo, la extrema rigidez de sus directores, donde el primero fue el italiano Alejandro Cicarelli, quién con tal de enunciar el ideal absoluto e ideológico de las Bellas Artes frenó dramáticamente el desarrollo de una expresión nacional. Ciertos principios rigurosos dirigían la formación del alumno. Se destacaba la importancia del dibujo por sobre el color, de la teoría por sobre la técnica. El tema recursivo era circunscrito a la visión mitológica o el de la «edad dorada». El género histórico era muy recurrido e ideológicamente sostenido.

A pesar de todos los malos augurios, en 1852 la Academia contaba con 60 alumnos y los horarios de funcionamiento era desde las once hasta las cuatro de la tarde, todos los días, excepto los de fiesta. La instalación de la Academia de Bellas Artes y su promesa artística se da en medio de una etapa refundacional nacional. Pues, «todos los aspectos de la vida del país:

Las líneas rectas, las grandes columnas, el uso del material noble como el mármol o su imitación en madera policromada son señales demostrativas del mundo clasicista francés académico; esto influencia los edificios, las entradas de los cementerios encauzando la solemnidad de la muerte con las esperanzas cristianas señalada en la copia de la entrada del conjunto escultórico de la Pietá.



«La literatura, la ortografía, la educación, las artes, la política, la organización social y hasta la concepción del pasado sufrieron los efectos avasalladores de un debate intelectual amplio, y del intento de responder a preguntas que hasta ese momento la urgente tarea de organización del Estado había postergado» (Stuven, 2000, p.61).

Desde el punto de vista del patrón cultural, es importante recalcar que se logra una hegemonía en cuanto a las orientaciones del consumo cultural simbólico. Es decir, se opta por un modelo que continúa la tradición en los aspectos morales, claro está circunscrita a la herencia católica. Sin embargo, es en los planos intelectuales y estéticos, donde se observa unos pequeños cambios que indican una producción simbólica diferente. Aquí juega una gran importancia la llamada Generación de 1842 y sobre todo la presencia señera del sabio Andrés Bello. Es una producción simbólica que quiere conciliar la tradición con la nueva visión de mundo que se estaba conformando. Llamaremos, a este primer momento, como una «cultura nacional en proyecto».

Sin embargo, las restricciones de la Academia exclusiva, no dejaron un buen espacio para el impulso estético nacional. Quizás las críticas más feroces obedecen a que no se inspiró en los valores propios, ni observó la realidad directa. Cada director de la Academia de Bellas Artes buscó tener un sello diferenciador, el canon fue un molde historicista común. Impulsaron la formación artística, pero una gran mayoría se sintió restringido y censurado. La Academia elaboró un gusto conservador en la cultura nacional: su capítulo más triste es cuando una comisión parte a comprar Arte a Europa y traen solamente arte académico, bien realizado, pero demasiado anclado en el pasado moldeado por lo conforme, mientras que en Francia estaban las transformaciones del arte con las iniciales vanguardias y los impresionistas que darán una vuelta de tuerca a la configuración canónica tradicional. Los emisarios no vieron este nuevo arte emergente, pues en vez de observar el presente del futuro se quedaron estéticamente con la sensibilidad del pasado.

ARCHIVO FOTOGRÁFICO,
MUSEO HISTÓRICO NACIONAL.

Recepción de las élites chilenas a los dispositivos modernos

La fotografía aparece como una necesidad histórica que su invento solamente confirma. Ésta permite establecer una manera de ver la cultura desde un aspecto esencialmente de conquista. La imagen fotográfica es la liberación de la mirada de sus fases productivas del pensamiento. Es la optimización de las sensaciones en el dominio cognoscitivo. Es finalmente, durante el siglo XIX, una prueba concreta que el progreso era una forma de conciencia irreductible en su época.

El hecho que la historia de la fotografía chilena no haya vivenciado, según palabras de W. Benjamín: «el más bello periodo de la fotografía» (Benjamín, 1983, p. 149), coincidiendo, por el contrario, con una etapa de clara industrialización, no deja de tener sus influencias en la comercialización, circulación y prácticas que este producto creó en Chile. Esta percepción histórica será prontamente repartida por variados canales desde los centros culturales de su producción. De este modo, la divulgación del invento fotográfico, tendrá renovados matices tanto para los científicos, como para los artistas. Pues bien, serán finalmente los esfuerzos que despliegan los fotógrafos, los que permiten su comercialización y difusión internacional.

Es así como tendremos tempranamente este médium en Chile. Los fotógrafos instalados en Santiago y Valparaíso, las dos principales ciudades del país en la época, fueron, sin embargo, testigos pasivos. Sus prácticas simbólicas fueron limitadas por un mercado estrecho y por una mentalidad tradicional, definida de un modo preciso como «calma, meticulosa, jamás apurada, donde está la difusión de una profunda ignorancia, sobre todo en el pueblo» (M. L. Simonin, 1868, pp.161-162).

En su afán de capturar el «gesto fotográfico», los fotógrafos realizaron algunas estrategias de representación. Pues, no importando que puesta en escena, estas se encuentran conducidas en cierta manera por los llamados códigos de decencia y de buena presentación, tan estimados por la élite chilena gobernante, es decir, la llamada «buena sociedad» (Silva, 1985, p.669). La diversidad de situaciones fotográficas, no impidieron que antes de la simple creación libre, el estereotipo asumiera un rol primordial en toda representación. Un estereotipo que se transforma en cierta medida en censura y educador visual. Aquí es donde se inserta la fotografía, por esto sus daguerreotipos continúan la tradición del retrato pictórico y comienza el estereotipo a constituirse en paradigma simbólico. El rol fotográfico será en este primer período esencialmente de una «fotografía demostrativa», el retrato personal que se socializa en un espacio esencialmente privado.

En otras palabras, encontramos un estereotipo que asume los aspectos esenciales del modelo civilizador de la modernidad, entre la individualidad y la estandarización. Este rol tan destacado que desempeñó el estereotipo en la concepción y elaboración fotográfica en Chile, presentaba desde su instalación en Chile un doble juego de miradas. Por un lado, la

visión del fotógrafo que por su origen extranjero tenderá esencialmente a transponer los modelos y las modas europeas que él conocía, para estar seguro del éxito y de este modo consolidar el prestigio de su negocio. Por otra parte, tenemos la mirada del receptor o comprador potencial que aceptaba pasivamente los deseos del fotógrafo, porque comprendía que las exigencias de este eran lo que él esperaba, sus personales proyecciones.

En el estereotipo percibido en Chile, junto a la exigencia en el valor del modelo, se une de una manera impositiva los aspectos morales y de prestigio ostentatorio. Es aquí, dónde se vislumbra toda la eficacia de la representación como plenitud de la presencia del modelo, en lo soñado y proyectado. Es, por lo tanto, una construcción simbólica cuyo universo significativo reposa en las prácticas e imaginarios de un grupo definido. En virtud del poder «mediológico» que tiene la fotografía, se transformó por consiguiente en un eficiente medio de transmisión y circulación simbólica, donde intervinieron tanto los detentores del poder simbólico como los detentores del poder político que verán este médium fotográfico como un canal simbólico que les acomodaba y los aseguraba en su poder (Durand, 1969, p.52).

La modernidad en Chile, tiene constantemente esta doble trama de significados que hemos encontrado en los corpus fotográficos. Es decir, por una parte, una representación tradicional de su poder y de sus personalidades. Por otra parte, la confirmación de los rasgos de una transformación civilizatoria, por lo cual el progreso y la industrialización construyen una identidad y un modelo de modernización del país. Ambas representaciones son requeridas por una élite eminentemente urbana, para su autosatisfacción y su autoconvencimiento. De este modo, la imagen fotográfica cumple la misión de configurar una identidad que posibilita a un grupo social dominante reconocerse e identificarse. La fotografía, al participar en este modelo cultural presente del imaginario, se va impregnando al igual tiempo del conjunto estructurado de trazos simbólicos. En virtud de lo cual la fotografía unifica el imaginario con lo real por medio de lo simbólico. Pues generalmente, es lo simbólico el sustrato que conforma internamente dicho imaginario (Geertz, 1987).

La identidad proviene del sustrato simbólico y experiencial, siendo, por lo demás, una construcción proyectada sobre el país, como un modelo de lo deseable y de lo posible. Es así, tanto las fotografías de retrato como las expresiones de un incipiente desarrollo industrial se tienden a corresponder en un mismo universo significativo. Ahora, en ambos casos, el soporte del imaginario que unifica, es la presencia del estereotipo que se construye en la base inamovible del modelo, su raíz más profunda. Al igual tiempo, acompañando este estereotipo encontraremos componentes tan heterogéneos como los códigos de comportamiento social, las normas de moral y decencia, los conceptos renovados de la moda, la estética del gusto europeo y los esbozos políticos liberales y conservadores en igualdad de condiciones. Si hacemos la relación con los aspectos ideológicos que se presentan, podemos decir, que algunos rasgos esenciales del imaginario comienzan a esbozarse en las fotografías.

En este sentido, podemos entender la ideología en la percepción de la época como un dispositivo más pragmático que teórico.

Una ideología cuyo primer objetivo es la construcción desde el imaginario de una «cohesión social aparente», tanto los nacionales como los extranjeros tienden a destacar este mérito de la nación chilena a lo largo del siglo XIX. Porque hay que reconocer, las imágenes no presentan rupturas ni estéticas, ni tecnológicas, a pesar de la heterogeneidad de sus géneros y al hecho que ellas, fueron realizadas por extranjeros. Es en este sentido, que en la construcción ideológica del imaginario se nos empieza a abrir la extrema complejidad de las tramas significantes que organiza las «inocentes» y «dispersas» fotografías.

La ideología sostenida por la élite y capilarizada por el influjo de esta, mantiene discursiva e iconográficamente la teoría evolucionista y positivista de la nación. Es así como, los signos evidentes del progreso son la explicitación de esta unidad relativa de la nación conquistada. Puesto que, a lo largo del siglo XIX, hubo un quiebre ideológico declarado que separó a los grupos conservadores y liberales, esta situación formó parte de una dinámica para ejercer el poder. Finalmente, las políticas de acuerdos y de consensos partidarios, fueron limando las diferencias ideológicas.

De este modo, podemos decir que en lo esencial no se produjeron las crisis ideológicas que enemistaron y separaron de modo definitivo los grupos dominantes, pues el modelo político y las dinámicas para ejercer el poder continuaron en manos de esta misma élite que reunía a todos los personajes que participaban en el juego político. En virtud de lo cual, el modelo simbólico y cultural siguió siempre dirigido en un mismo sentido, pues todos los actores políticos estaban inspirados por los mismos ideales de respeto a la ley y a las garantías constitucionales.

Por consiguiente, los puentes fotografiados, los personajes populares, los elegantes retratos y la modernidad de las principales calles del país, etc., son pruebas de autenticación, expresiones de autoafirmación de la imagen de un país y afirmación de la identidad que esbozaba y creía poseer la patria chilena.

De este modo, la fotografía se transforma, por este consenso de la dominancia, en un médium que ilustra y ejemplifica selectivamente la construcción, desarrollo y evolución de este imaginario identitario de la nación. Por otro lado, no podemos eludir que la identidad es el centro organístico en el que los ejes imaginarios se encarnan. Es la identidad de la nación la que genera el repensar y reflexionar frente a una modernización incuestionable que se comienza a vivir en el país. La modernidad juega un rol regulador y modelador del imaginario, por cuanto su proyecto se ve ya conquistado, su prueba es lo civilizado que se presenta el país. Si se percibe un futuro para la nación, será un nuevo proceso deviniente de afirmación y proyección de este civilizado mundo ya creado.

Para los contenidos del tiempo, este trascurso civilizatorio, se acelera en el momento que Chile se transforma en un enclave económico y en la medida que el aporte extranjero aumenta, tanto en términos de relaciones económicas como en migración de presencia extranjera. Todas

las percepciones y autoafirmaciones que tiene la élite frente al país y el control que proyecta sobre la nación no considera la realidad societal total del país. Pues haciendo del espejo fotográfico su signo persuasivo, olvida las otras poblaciones, los otros mundos que conviven y comparten la nación.

Así pues, en virtud de su legitimidad en el poder, la élite tempranamente realiza la traducción institucional de su principio de legitimidad.

Puesto que el germen de legitimidad es la expresión histórica de su búsqueda del poder. Al transformarse la élite tempranamente en el centro del proceso histórico, y a igual tiempo en sus propios legitimadores, dada la inexistencia identitaria de otros grupos de poder. La élite no solamente controla la nación, sino que también se transforma en el siglo XIX en el centro de la nación. La élite domina el Estado, siendo ellos mismos el Estado. Se estableció de tal manera un juego de ficciones que la élite vio lo que quiso ver, es decir a ella misma, de un modo narcisista proyectó su imagen en el espejo de las apariencias y pensó que ahí concluía el país. Como se vio bien vestida, con hermosas casas, con signos preclaros de luminosidad urbana, completó su círculo de autoafirmación civilizada. Esta visión auto-complaciente se debió en gran parte al carácter monolítico y autoreferencial de la élite chilena, que se mantuvo unida e inalterable durante todo el siglo XIX y hasta la finalización del período parlamentario.



Las élites disfrutaban de los palacios decimonónicos bajo códigos de vestuario que era una arista de la etiqueta cultural clasicista francesa. Para las mujeres los sombreros de ala ancha y para los hombres el sombrero de copas en situaciones solemnes. Sin embargo, en otras instancias sociales se usaba más bien el sombrero hongo como alternativa informal y por la presencia del sombrero *canotier* señala que la imagen fue realizada en período estival.

ARCHIVO FOTOGRÁFICO,
MUSEO HISTÓRICO NACIONAL.

Además, las élites de figuración fueron principalmente las élites concentradas en las dos ciudades importantes, Santiago y Valparaíso, siendo esta última retributaria de la primera. Adicionalmente, no debemos olvidar que por la conformación geográfica del país, desde la conquista española, Santiago fue considerado el centro político y geográfico de todo, imponiéndose este modelo centralista hasta el día de hoy.

Como bien dirá un historiador, no cabía duda quién dirigiría el destino del país:

«El predominio de esta o aquella clase social no podía plantearse, porque estaba resuelto». Agregando más adelante, «fuera de Santiago, no existía tampoco en Chile, a principios del siglo XIX, otros centros capaces de equilibrar el poder y la influencia de la alta clase santiaguina»
(Eyzaguirre, 1975, pp. 87 y 104).

Las élites destacadas en las provincias, como la de Concepción, fueron prácticamente desacreditadas después de la derrota militar en el periodo de la organización nacional. Pero su segundo momento de mostración hizo tambalear y preocuparse a la élite santiaguina. Se sabía que Concepción era una provincia con una élite vital. Las jornadas revolucionarias de 1851 lo demostraron:

«era como un país aparte, sometido a leyes militares, y con la tradición de su antigua influencia guerrera y política, intacta su fiereza, que en nada cedería al orgullo forense de Santiago»
(Vicuña Mackenna, 1878, p.357).

Las poderosas élites conformadas por las riquezas del salitre como las de Iquique o de Antofagasta solo tendrán importancia a partir de la última década del siglo pasado, debido especialmente al alto contingente de extranjeros que la nutre, así como su lejanía del centro del país. En este sentido, será una élite con mucho más carácter e independencia, pero de una débil influencia sobre el resto del país.

Al respecto, se hace pertinente señalar que tipo de élite percibimos en las principales ciudades del país. Tanto por el sistema del control del poder como por el sostenimiento económico, encontramos una élite tradicional hasta al menos una parte importante del siglo XIX. Posteriormente, veremos su metamorfosis en una «nueva élite», producto de la situación política y de la transformación del país por el salitre en un enclave económico. La historiografía chilena se encuentra relativamente unida al caracterizar los orígenes de esta élite. La corriente conservadora la definió como una «fronda aristocrática». No existiendo en esos momentos otra clase, pues «abajo que esta clase dirigente, no existía en Chile, sino el cuarto estado, la plebe». Por razón de su conformación mixta, aristocrática por su origen, pero burguesa por su formación. Esto debido al triunfo del dinero, junto con el espíritu mercantilista y de empresa. Los rasgos que

señalaban su origen era la extrema sensatez, lo parsimoniosa, los hábitos regulares y ordenados, pero por cuyas venas corría también la sangre de algunas viejas familias feudales. (Edwards, 1992, p.32).

Las tres etapas de la «República en forma» señaladas por Edwards son en cierta medida correspondidas por los diversos autores analizados, con sus reinterpretaciones y diferencias correspondientes. Estas etapas nos servirán pragmáticamente como espina dorsal para realizar una caracterización general de la organización del país. Al mismo tiempo, permitirán observar las transformaciones ocurridas en la élite, especialmente en su constitución hegemónica. Por último, nos ayudará a entender los modelos conformados por la propia élite para establecer su dominación cultural, donde participa activamente la fotografía.

La primera etapa de esta «República Conservadora» que va desde 1830 hasta 1860. Para otros autores, esta etapa se denominará más directamente una suerte de «República autocrática», porque está definida en su génesis desde las filas de los sectores más conservadores de la aristocracia terrateniente que, habiendo ganado en la Batalla de Lircay, extenderían su poder en la organización jurídica de 1833. La figura que enarbola la historiografía conservadora es la acción de Diego Portales como gestor del Estado Chileno. La polémica sobre este controvertido actor político es constante, lo que sí queda en un acuerdo es que este posibilitó a la élite el asumir los principios contenidos en la constitución del año 33, como un camino seguro y factible. Los pilares de poder que sostendrán esta clase terrateniente, esencialmente del valle central de Chile, están ligados al sistema de posesión y organización de la tierra que será el dominio propio de la hacienda como unidad económica y al mismo tiempo al inquilinaje como forma de relación y finalmente de dominación. El consenso de los autores indica que estaríamos en presencia de una cierta restauración del antiguo orden, a partir de la organización jurídica establecida por la Constitución de 1833. Esta ordenación inviste amplios poderes al ejecutivo, por sobre los otros poderes del Estado. La configuración del Estado es esencialmente híbrido, pues está constantemente requerido por la élite como clase de intereses dominante. En efecto, podríamos hablar de una clase prolongada directamente en el Estado.

Durante la segunda etapa de 1860 a 1890, que se puede denominar como «República Liberal», se gobierna con los partidos, estableciéndose una especie de equilibrio entre la autoridad presidencial y los círculos que la apoyan. Una serie de reformas constitucionales, sostenidas por partidos políticos con definiciones doctrinarias claramente liberales, comienzan a limitar el poder omnímodo del ejecutivo (Barros y Vergara, 1983). Esta etapa podría también denominarse como «República de crecimiento exportador», por la transformación que involucra la participación e integración de Chile al sistema capitalista mundial por medio de la exportación de materias primas agrícolas y mineras. Por lo anterior, emerge hacia mediados del siglo una serie empresarios mineros, agrarios, comerciantes con un gran poder y opulencia. Por lo demás, en Chile la flexibilidad de la estructura agraria y minera era producto de la mano de

obra abundante y de las escasas inversiones de capital que hubo, dejando las primitivas técnicas de explotación y producción. Este período es fundamental para Villalobos, pues es el momento donde comienza la unión simbólica y real entre la aristocracia, especialmente «los terratenientes» y de la burguesía, «los empresarios» (Villalobos, 1990). Se produjo así el fenómeno de la fusión de los altos sectores sociales, incluidos en forma muy importante los extranjeros y sus descendientes, originándose lo que se ha denominado oligarquía. Agregando que la aristocracia no opuso resistencia a la mezcla, una prueba más de su flexibilidad, sino que, al revés, con espíritu muy abierto, admitió el ascenso de los nuevos personajes, sea porque ella misma poseía rasgos burgueses o porque las fortunas recién formadas tenían un brillo muy atractivo. Pero, es la Guerra del Pacífico que al traer las riquezas mineras del salitre en 1880, otorga una salida con la conformación de un enclave minero. Y es justamente este enclave que pasó rápidamente a ser monopolio de intereses extranjeros, esto finalmente debilita el rol dinamizador que había tenido hasta ese momento la élite liberal. Por lo tanto, desgraciadamente esta actividad, en vez de estimular la actividad productiva, deprimió la identidad económica del sector exportador. Sin competencia, con un control social y del Estado asegurado, comenzaba la «*dolce vita*» de la élite y con esto su propio desgaste.



Una vez precisadas las relaciones de poder político y económico vemos como el campo cultural fue definido por estos poderes, en sus circuitos y también en sus límites. Así veremos que la participación económica va definiendo un «modelo de apropiación y cooptación cultural». Pues, se comienza a imitar algunos principios estéticos y otros se desechan, además que comienzan a tener un rol preponderante las instituciones y los agentes culturales que participan en la práctica de una readecuación de los nuevos influjos recibidos. Esta situación se comienza a degradar en la medida que la producción, consumo y transmisión cultural se ve organizada en pos de un modelo puramente imitativo. En este campo cultural, la fotografía cumple un rol de espejo cultural, un espejo inocente según la élite que reflejaba el discurso civilizatorio. Pero no tan inocente, si pensamos que podrá fotografiar tanto los muertos de la Guerra del Pacífico como lo hará después con las riquezas que ella estaba generando.

El consumo conspicuo será el momento de bonanza económica con la apertura de restaurantes, cafés y otras expresiones del *savoir vivre*. Estos espacios de sociabilidad estaban marcados dentro de un modelo de interiorismo francés con respeto de la tradición local, dando un valor a lo objetual como copas, mantelería, servicios lo que se conoce como *Art de la Table*.

ARCHIVO FOTOGRÁFICO,
MUSEO HISTÓRICO NACIONAL.

De esta forma, la tercera etapa que va desde 1890 a 1920, se caracteriza porque la autoridad presidencial casi desaparece, y los partidos gobiernan solos, es el período de la oligarquía parlamentaria. Tras la Guerra Civil de 1891, el Congreso dirige el gobierno nacional. Se posibilita, de esta manera, una inédita fusión a nivel político que en el fondo era el reflejo de un bloque oligárquico como partido del conjunto sociopolítico. Este análisis corroborado con acentos diversos por todos los especialistas, asume el nombre de «parlamentarismo», es el período de entropía y despilfarro de esta élite. Así, tenemos a la más alta clase social ya consolidada en su riqueza y vinculada a los grandes negocios, que dirige el poder público. Villalobos sentenciará con justa medida:

«la dinámica ascendente de la burguesía se había agotado. Su papel económico se había desinflado, transformándose en aprovechadora de las riquezas del nitrato, de la política monetaria y del manejo del crédito».

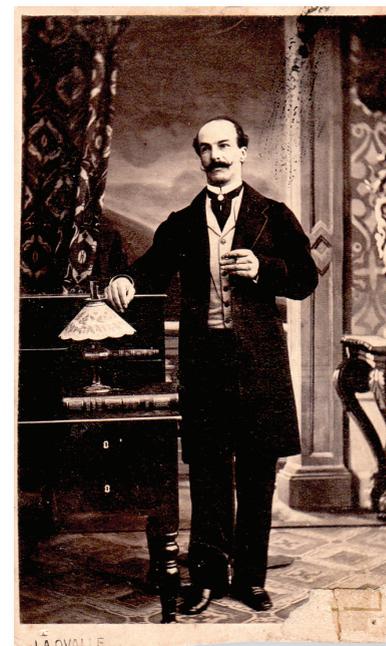
Al quedar el Estado Chileno dueño de las inmensas riquezas del salitre, este control pasa rápidamente a manos de capitalistas ingleses por razones de una fuerte especulación con los bonos de propiedad de las salitreiras. De este modo, tenemos ya en 1885 la constitución del enclave minero, que transformará el Estado chileno. El aporte del salitre a través del presupuesto fiscal, más algunas industrias, fueron los principales agentes de la economía nacional. El manejo económico fue orientado para el propio beneficio de la oligarquía, así como el Estado que fue usado valiéndose de gobiernos débiles e incapaces para superar las circunstancias. Como bien lo dice Barros-Vergara, la oligarquía era un sector absolutamente seguro de su poder, ¿Por qué habría de invertir los recursos del salitre en el crecimiento económico del país?.....

Así, se definió y conformó un estilo de vida aristocrático, despilfarrador y con un alarde en la vida social. Con el «dandi» como modelo del buen vivir, los comportamientos se modificaron y comenzaron a encarnarse en un modo de ser preciso, logrando definir un perfil social concreto en la clase social aristócrata y burguesa ya irremediabilmente mezclada y en vías de transformación (Barros y Vergara, 1978). Pues bien, si se realiza el análisis del debilitamiento de la élite, este se entiende esencialmente a partir de la pérdida del poder económico. Tanto el comercio, como los servicios y la industria comenzaron de este modo a compartirse, como la presencia extranjera estuvo limitada, fueron las propias clases que el Estado oligárquico había educado y generado, las que comienzan a diseñar un nuevo orden social que finalmente presionó por producir un nuevo orden político (Stabili, 1987).

El campo cultural está condicionado por el avance de los medios técnicos, pues bien, la fotografía y todas las expresiones culturales resentirán el cambio de siglo. La fotografía por sus conquistas de nuevos espacios como las revistas y periódicos o géneros inéditos como el publicitario y el documental. Pero, el proyecto cultural también será percibido por las nuevas condiciones comunicativas y sobre todo sociopolíticas.

De tal modo, que podremos apreciar la misma degradación que la élite comienza a resentir. El paso de una última etapa desde un «modelo cultural asimilado» a un «modelo en crisis» a fines de la década del 20. Esta será la época de una fotografía ilustrativa, que como una gran fidelidad nos muestra este paso en dispersos clichés. Recordemos que ya en estos momentos los fotógrafos profesionales comparten el poder visual con los amateurs y con los artistas.

La clara transformación que padece el país después de la Guerra del Pacífico, nos es mostrada en las fotografías. En este sentido, nuestra hipótesis tiende a reconocer a la fotografía como una gramática del cambio y como una certeza testimonial de un buen camino. Todo esto visto con los ojos de los que proyectaban el país, es decir la élite.



El modelo aristocrático chileno tenía una fuerte presencia europea patriarcal. No solo se había implementado en las calles, casas, coches, artefactos culturales, sino en las modas del fumar, posar, ponerse el vestuario, comer, etc. Era una serie de códigos que se enumeraban en el riguroso manual de urbanidad y buenas maneras expresadas por el "Manual de Carreño", instrumento fundamental que desde 1853 buscaba aplicar modalidades sofisticadas a individualidades rústicas latinoamericanas.

ARCHIVO FOTOGRÁFICO, MUSEO HISTÓRICO NACIONAL.

ARCHIVO COLECCIÓN PARTICULAR.

El segundo dispositivo:

Los orígenes y funcionalidad de la fotografía

Se reconoce al francés Joseph Nicéphore Niépce como el primero en lograr una imagen de tipo fotográfica. Su descubrimiento, que llamó Heliografía, envuelve paradigmáticamente al soporte fotográfico con su medio físico lumínico. Gracias a la ayuda que proporcionó la cámara oscura, más su búsqueda obstinada en laboratorio, se permitirá la obtención de «*un point de vue d'après nature*» (Nicéphore Niepce en carta a su hijo Isidore Niepce del 26 de mayo de 1826, 1981). Con sus soportes en planchas de estaño, la calidad y nitidez de la imagen mejorará ostensiblemente. A pesar de sus experimentaciones, sus intentos por despertar el interés con sus descubrimientos y aportes fueron por mucho tiempo ignorados.

Se debe a Daguerre el prestigio y el interés que despertó la fotografía. Este había establecido un contrato de sociedad con Niepce en 1829, de tal modo de colaborar en el perfeccionamiento del invento, por medio de las iniciativas experimentales, así como por sus investigaciones tanto como por su dinero. La muerte de Niepce en 1833, permite a Daguerre facultar y llevar a cabo su personal proyecto de investigación. Lo cierto que Daguerre con sus propias experimentaciones, descubre hacia 1835, que los vapores de mercurio sean considerados como reveladores de la imagen. Este anunciará tempranamente su invento en el «*Journal des Artistes*», el 27 de septiembre de 1835, a pesar de que la etapa de fijado no estaba aún concluida. Las principales etapas del procedimiento, que parece definitivo desde el comienzo de 1837, siendo llamada en 1838 como «Daguerrotipo» (Daguerre, 1839). Con la patente de Daguerrotipos, la fotografía tendrá una primera tribuna jurídica para su comercialización, situación que efectivamente provocó una admirable expectación en diversos círculos de París y de Francia.

La tesis, que reconoce el año 1839 como la inauguración de la difusión de la fotografía, consagra a Daguerre y olvida los años de trabajo y de esfuerzos en laboratorio de los otros inventores (Brunet, 1993). Esta es la idea fundamental, la invención de la fotografía y su reinención por François Arago, quien define las categorías cognitivas y establece los juicios políticos que otorgan autoridad a Daguerre y su investigación. Arago es el encargado de redactar el informe leído en la Cámara de diputado (el 3 de julio) y en la Academia de Ciencias (19 de agosto) sobre el daguerrotipo. Este diputado propone que el estado francés compre el método daguerriano y que lo done al mundo. Lo que inaugura el año 1839 es la discusión y reflexión en torno a los usos, aplicaciones y posibilidades que tendría el daguerrotipo.

Al mismo tiempo que se establece un hito demarcatorio que tendrá repercusiones internacionales y avivará la polémica de su invento y creará muchas expectativas en torno a él. De este modo, se genera, a partir de esta fecha fetiche, un campo de delimitación historiográfica que tendrá variadas versiones e interpretaciones (Gernsheim, 1982). Desde que el daguerrotipo fue de dominio público, comienza la gran polémica

reclamando el mérito de su invención. Pues antes de esta declaración oficial y pública del invento, el 24 de junio 1839, Hippolyte Bayard expone en una fiesta de caridad, un cuadro conteniendo 30 imágenes de vistas arquitectónicas y de naturalezas muertas. Bayard tendrá muchas dificultades de promocionar sus procedimientos y descubrimientos sobre papel, para después revelar una «imagen latente». Recurre para su reconocimiento a *L'Académie Royale des Beaux Arts* quienes en su informe del 2 de noviembre 1839, define el mérito artístico que puede presentar el descubrimiento de Bayard. Del mismo modo, presentan su proyecto como la realización de dibujos con la ayuda de la luz. Las ventajas apreciadas por la Academia es «de ser fijados sobre el papel, esto que rinde al uso cómodo y el transporte fácil». Estos procedimientos tendrán en esos momentos los graves inconvenientes de ser lentos en su tiempo de exposición, al igual que poco nítidos en sus detalles y contornos (J.C. Gautrand et M. Frizot, 1976).

En este mismo tiempo, al otro lado del Canal de la Mancha, un científico inglés, H.W.F. Talbot, reclama ante la *Royal Society* el reconocimiento de su propio invento. Él lee su discurso el 31 de enero de 1839, dónde cuenta de sus procedimientos del arte de «*photogenic drawing*», utilizados a partir de 1834. Con su procedimiento, por el cual los objetos de la naturaleza pueden ser hechos y delineados ellos mismos sin recurrir a la ayuda del lápiz del artista, se basa en la acción de la luz sobre un papel preparado con una solución de nitrato o cloruro de plata. Estas investigaciones partieron del interés por copiar los paisajes; logrando obtener en 1835 un primer negativo estable. Posteriormente, lo refotografió obteniendo una imagen positiva monocroma. La fijación de las imágenes la logró con una solución de hiposulfito de sodio. Después continuó la perfección de su procedimiento que Talbot llamará Calotipia, del griego Kalos, lo bello (Beaton y Buckland, 1975).

La controversia que suscitó los descubrimientos de Talbot y de Daguerre— y de Bayard de menor significación—, obedece en ese momento en cierta medida a una falta de precisión sobre lo que realmente se estaba discutiendo. Por cierto, esto no era nada claro en la época. De hecho, desde nuestro punto de ordenación actual, podemos decir que en esta fecha 1839, también se sentaban a un mismo tiempo las bases de los dos principios conformadores de la fotografía analógica utilizados hasta el día de hoy.

El primero es el directo, propuesto por el daguerrotipo (Niepce-Daguerre), por el cual se imprimen imágenes en una plancha de cobre cubierta con una fina emulsión de yoduro de plata, que posteriormente es expuesta a la luz y un proceso químico. Se obtiene finalmente una imagen única, luminosa y muy detallada. Su descendiente actual es la diapositiva. También como parte del método directo se puede considerar los resultados de Hippolyte Bayard, a pesar de que su procedimiento y método son otros, él obtiene la primera imagen sobre papel directamente positiva. Es el positivo directo que es empleado frecuentemente por los procedimientos Polaroid.

El otro proceso es indirecto, diseñado por el calotipo (Talbot), por el cual las sales de yoduro de plata, cuya sensibilidad es mayor gracias al ácido gálico, son reveladas y fijadas en hiposulfito, dando lugar a la imagen invertida del objeto fotografiado sobre un soporte de papel o celuloide, el cual es refotografiado obteniéndose los positivos que se deseen. Este proceso es la fotografía como hoy la conocemos, es decir negativo-positivo.

En estos mismos años, un francés asentado en la villa paulista de Campiñas (Brasil), logra tras una agotadora investigación los primeros indicios fotográficos. Él habría hecho sus descubrimientos entre 1832 y 1834, con una rudimentaria cámara oscura de fabricación casera. Al continuar investigando en la búsqueda de un proceso de impresión y reproducción de ejemplares, tuvo la idea de imprimir por el sol, descubriendo un proceso que él fue el primero en denominar «*photographie*», utilizada tanto como sustantivo así como verbo. El soporte que usaba y preparaba, eran clichés de vidrio que servían de negativo para la obtención de copias por contacto con papel sensibilizado con cloruro de oro o cloruro de plata y nitrato de plata. Para fijar sus copias de cloruro de oro, Florence empleaba su propia orina, por la existencia de amoníaco en su composición. Posteriormente, impregnó el amoníaco cáustico para fijar las copias de cloruro de plata (Kossov, 1980). El aislamiento que vivió Hercules Florence, hizo que sus aportes fueran largamente ignorados y a igual tiempo no hayan tenido mayor influencia en el curso natural de los descubrimientos fotográficos, tal como se presentaba competitivamente en el siglo XIX.

En iguales momentos, el silencioso trabajo de Alphonse Poitevin tienen el sello inconfundible de la búsqueda de un método para conservar la imagen frente a su inestabilidad química, al mismo tiempo de posibilitar su multiplicación por procesos fotomecánicos. En este sentido, junto con coayudar a la evolución de la fotografía, también definió su utilización como estampa y proyectó su función de «mas-media» (Aubry, 1983). Así de esta dinámica de investigaciones múltiples es que la fotografía alcanzará su perfeccionamiento técnico, pues ante todo la fotografía es un objeto técnico inserto en un proceso deviniente. En esta época la presencia del paradigma del cientifismo y de la experimentación, tan en boga durante el siglo XIX, propulsaron los estudios en óptica, mecánica, química y física, que cooperaron en este primer período de germinación fotográfica (Gersheim, 1981).

La modernidad formal que posee la fotografía proviene de numerosas categorías. En principio, de su soporte físico-químico que es fruto de siglos de experimentación. Después, debemos de considerar su poder reproductor que extiende el valor tradicional de la experiencia del tiempo y del espacio.

Asimismo, su modernidad se nutre del ideario progresista y realista del siglo XIX, pues constantemente tensionará su doble objetivo inicial que al mismo tiempo se impone como instrumento de información y registro, así como una nueva técnica de apoyo al arte, pero que se convertirá ella misma en forma paulatina en una expresión artística. En este

último sentido, es importante aclarar que cuando la fotografía empieza a existir segura de su técnica y de sus innovaciones industriales, no se puede analizar de una manera tradicional como se puede hacer con otras historias del arte. Esto se debe, porque desde un comienzo la fotografía se ubica y establece al interior de una naciente industria de los mass-media. En todo caso, se puede decir que las opiniones de los artistas sobre la fotografía fueron muy compartidas. Finalmente del mercado que crea, expande y asegura, en este sentido la fotografía da prueba de un inédito afán democrático. A pesar de que su uso y control en muchos momentos del siglo XIX, será claramente clasista, elitista o antidemocrático.

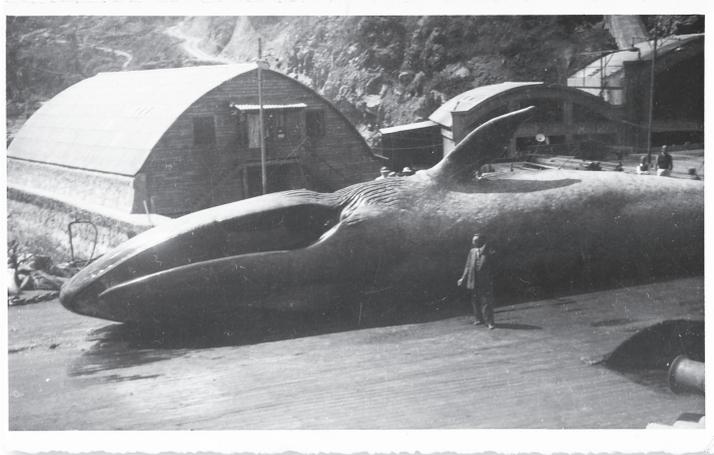
El desarrollo de la fotografía en Chile, coincide con la proyección política conservadora del gobierno. El llamado «Estado en forma» era el fruto del carácter autocrático y oligárquico atribuido a la constitución de 1833. Esta Constitución interpretó como ya hemos visto el sentir de una élite homogénea, que a pesar de su escasa experiencia política está dispuesta a superar la anarquía reinante por algunos años. Este Estado autoritario perdurará hasta el gobierno del presidente don Manuel Montt.

La fotografía en Chile es recibida y envuelta en un clima urbano propicio y culturalmente en expansión, gracias a las proyecciones de la generación de intelectuales, escritores, pintores nacionales que junto con los exiliados argentinos coincidieron en la década de 1840. La fundación de la Universidad de Chile, La Escuela Nacional de Artes y Oficios, el Conservatorio Nacional de Música, la Academia de Pintura y la creación de la escuela de preceptores son pasos definitivos de avances en la cultura formal. De igual modo, con la incorporación de numerosos sabios extranjeros se realiza una fuerte exploración del territorio, sus recursos y proyecciones naturales. En esta suerte de optimismo cultural, de primavera reflexiva, encontramos los primeros daguerrotipos nacionales. Si bien, el daguerrotipo conoce un periplo difícil para su instalación, se ve inmediatamente acogido por las capas más selectas y prestigiosas de la sociedad de Valparaíso y Santiago.

El primer daguerrotipo que ingresa a Chile, había provocado ya la admiración y las expectativas en los países del Atlántico. De hecho, este daguerrotipo venía en el buque escuela «*L'oriental*», donde encontramos a varios hombres impregnados por el espíritu de la época que acompañaban a estudiantes franceses y belgas que con fines científicos daban la vuelta al mundo. Por ejemplo, su capitán Augustin Lucas, quién poseía y comerciaba daguerrotipos - termina su viaje en otro barco- llevando este instrumento a Australia en 1841 (Von Sanden, 2011, p. 24), además, este viaje causa tantas expectativas que sirve de inspiración para una de las aventuras literarias de Jules Verne.

En concreto, tenemos que la nave «*L'oriental*» ancló en Bahía y Río de Janeiro, donde la familia real lusitana posó en pleno frente a este prodigio fotográfico. Viajaba, además en este barco, el abate Comte que había colaborado con Daguerre en el proceso de las impresiones fotográficas (Mc Elroy, 1977, pp. 3-4). A comienzos del año 1840, la embarcación había recalado en las costas brasileñas, donde el prodigio tecnológico había

tomado varias imágenes. Desde Largo de Paco, donde se encontraba Comte, realizó daguerrotipos al Palacio Imperial, monasterio Benedictino y del mercado ubicado en su entorno (El siglo, Montevideo, 16 de julio de 1869). Además, la noticia fue publicada en «*O jornal do comércio*» en sus crónicas del 28 de diciembre de 1839 y del 17 de enero de 1840. Tras una breve estadía en Montevideo y en la Patagonia, arribó a Valparaíso, el otoño de 1840. Todos los diarios de la época saludaron con sendos artículos la llegada de este nuevo prodigio humano. El Mercurio de Valparaíso, publicó el 6 de junio de 1840, una descripción del daguerrotipo que había sido recogida de un periódico del Uruguay (Barros Aranas, 1873). La gran tranquilidad que goza el país y la tendencia general al reposo, hace que el desarrollo embrionario de la daguerrotipia despierte un gran interés y al mismo tiempo tenga una salida comercial inmediata.



Uno de los grandes maestros del Instituto Nacional en su primer medio siglo de vida fue el catedrático francés Luis Antonio Vendel-Heyl, cuyo arribo a nuestras playas fue novelesco. Era el profesor principal en 1840 de la escuela flotante auspiciada por la Sociedad Geográfica de París que llega a Valparaíso. Su viaje lo realiza en la circunnavegación de la fragata “*L’Oriental, Hydrographe*”, que de 30 toneladas, había zarpado del puerto de *Paimboeuf* en el mes de septiembre con un cuerpo selecto de marinos y educadores y con alumnos escogidos entre los mejores de Francia y de Bélgica.

El 30 de mayo de 1840 «*El Mercurio de Valparaíso*» informaba de su arribo. Al día siguiente explicaba su misión náutica y educativa en general. Entre los ramos de enseñanza para el largo viaje figuraban- astronomía, marina teórica y práctica, matemáticas elemental y trascendental, construcción naval, estadística, geografía, historia, lengua y literatura griega, así como latina, alemana, española, inglesa, francesa e italiana. Contaba la escuela flotante con hábiles profesores, una rica biblioteca e instrumentos de física, el tipo de la fisonomía de las razas humanas que encontrarán en los pueblos que visitarían. El profesor Sauvage, que tenía a su cargo ese instrumento, durante su permanencia en Valparaíso hizo publicar avisos para invitar a ocuparlo, ya que permitía reproducir la fisonomía en yeso, como ya lo había practicado

en el Brasil con la familia imperial. Otra novedad era el daguerrotipo, o sea una primitiva máquina fotográfica que usaba una placa de metal. La traía en «*L’oriental*» el abate Comte, capellán de la expedición, que había sido discípulo aventajado del inventor Daguerre (En Viaje, N 358, 1963).

No obstante, Comte se quedó en Uruguay en febrero de 1840, porque su salud no era buena y no quiso seguir la travesía. *L’Oriental* continuó viaje, no paró en Buenos Aires por el bloqueo del puerto y siguió a Valparaíso. El abate Comte se quedó en Montevideo hasta 1847. Entre otras actividades, hizo daguerrotipos y enseñó a varios a usar el aparato.

Finalmente, la llegada del barco emblemático a la rada de Valparaíso fue el 26 de mayo de 1840 con 72 personas, entre tripulantes y pasajeros (Turazzi, 2019, p.220). Tras su zarpe el 23 de junio zozobra al chocar con la roca del buey, actualmente conocida como Punta de Angeles. La tragedia que se cierne sobre este proyecto de navegación decimonónico tenía numerosas aristas pues buena parte de sus estudiantes franceses y algunos de sus marineros aventajados ya habían partido. Sin embargo, el naufragio del barco fue épico en Valparaíso, debiendo ser auxiliados sus tripulantes. La metáfora es que buena parte del inicio de la historia visual de Chile y Latinoamérica se encuentra en el agua, en zozobra como imagen latente. La investigación de cada uno de los tripulantes de esta expedición ha continuado a tal punto de encontrar el investigador franco uruguayo Edgard Vidal, el testamento del abate Comte que fue presentado en una jornada de investigación. Con ello, la constatación de una destacada cantidad de daguerrotipos realizada en el periplo fundacional de la fotografía en América Latina, que fue relevada tras el naufragio del barco original por otra nave francesa, “*La Justine*”, que embarca desde Valparaíso y llega a Sídney, donde pusiera aparatos a la venta en abril de 1841 (Vidal, Edgard, 2021, Artelogie).

El estudio fotográfico será una extensión decimonónica de los salones artísticos literarios que daban un cierto interés a este provinciano país. El negocio establecido por medio del estudio fotográfico se transformará rápidamente en un lugar de referencia de los grupos sociales más adinerados. A pesar de que la sociabilidad quedaba relegada a lo justo y necesario, esto no limitará el prestigio del estudio y por supuesto del fotógrafo.

Por otro lado, es importante mencionar que la tradición retratística que se había configurado en Chile era una necesidad de la élite tradicional y sobre todo de la nueva élite que se adosaba. Esta verá natural la continuación de las tradiciones del retrato pictórico y de las miniaturas de retrato en estos iniciales daguerrotipos. En este sentido, el formato, la pose, la expresión y el decorado en el daguerrotipo, eran la continuación estilística y representativa que se instalaba como continuadora artística en las principales ciudades.

Un fenómeno común que pasa en todos los países del Cono Sur, que tanto por el origen extranjero prestigioso de ingleses o franceses; así como por la estratégica, céntrica y buena ubicación de los primeros daguerrotipistas, aumentó considerablemente la moda de la técnica fotográfica, a tal punto que incluso otras representaciones se recienten y desaparecen.

El comienzo de la historia de la fotografía latinoamericana tiene su fin en el fondo del mar. La historia de la caza de ballenas es una industria que tiene un paralelo con la fotografía, rápidamente alcanzan como aventura un desarrollo comercial e industrial extraordinario. Sin embargo, mientras una como la fotográfica nos vehicula el “soberano esplendor” de una toma de conciencia individual, la otra nos lleva al deleznable abuso sobre la naturaleza y sus especies. Una historia del océano que nos rodea y sus recuerdos impregnados de vida y muerte.

ARCHIVO FOTOGRÁFICO,
COLECCIÓN PARTICULAR.

Helsby's Corner, esquina fundacional donde convivieron durante décadas los mejores fotógrafos en Chile. Su publicidad enunciaba los años y la confirmación de una tradición que traspasaba sus orígenes ingleses a la nueva tradición francesa del retrato fotográfico bajo los parámetros del estilo Segundo Imperio.



ARCHIVO FOTOGRÁFICO,
HARRY OLDS.

En 1843, tendremos en Valparaíso instalado el elegante salón de William Glaskell Helsby, mientras que en Santiago, un francés Jean Pierre Daviette, pondrá anuncios publicitarios de su salón en el diario El Progreso. Es el mismo Daviette que estuvo brevemente en México y que se conocerá en Lima en 1846. Su interés se centró en las vistas de los paisajes y las ciudades, algo inédito en esta trashumancia y peregrinaje de los daguerrotipistas por la geografía de América Latina (Casanova y Debroise, 1989).

La temprana comercialización internacional del daguerrotipo, proveerá de los aparatos necesarios, así como también, de las placas sensibilizadas. El desarrollo de una verdadera industria en lo concerniente al material fotográfico, fue rápidamente creada. No se tardó en fabricar en serie los aparatos de toma fotográfica, las placas listas para el empleo. No es para todos reconocible que estos evidentes avances tecnológicos y comerciales, las primeras experiencias del daguerrotipo, fueron consideradas una experiencia particularmente placentera. Muy por el contrario, las largas exposiciones bajo los rayos solares en galerías de vidrios, sumadas a muchas pruebas prevenidas de complicados encatrazes para mantener la pose, transformaban cada sesión en una experiencia física extenuante.

Valparaíso parece concentrar por su carácter de puerto un paso obligatorio en la ruta del Pacífico, una heterogénea y cosmopolita concurrencia. De hecho, comienzan a llegar numerosos artistas representantes de casas de daguerrotipia europea. La presencia de una numerosa colonia extranjera, junto con su destacado polo financiero y comercial, mantuvieron el interés por los nuevos inventos y adelantos en el área de la producción fotográfica.

Los hermanos Helsby eran los reyes indiscutidos del retrato en Valparaíso, era tanta su popularidad que el lugar donde estaba instalado su estudio era conocido como «Helsby Corner». El caso particular de los hermanos Helsby fue notable, no solamente porque establecieron el estudio fotográfico más importante, sino también por su búsqueda estética en los retratos. Por cerca de cincuenta años definieron la moda del daguerrotipo de sociedad en el principal puerto chileno. El más célebre de los tres hermanos que ejercieron la fotografía fue Thomas Colon Helsby, quién logró atemperar la rigidez de la pose con ciertos efectos pictóricos y artísticos como el difuminado. De este modo, otorgó a su producción un gran prestigio, pues enaltecía la figura otorgándole ese aire aristocrático que tanto amaba la oligarquía.

Únicamente la presencia de técnicas nuevas de reproducción fotográfica, provocaron un relativo quiebre de la influencia social de estos hermanos Helsby. Por ejemplo, la producción de «daguerrotipos en miniaturas», por la firma comercial de Vance y Hoylett, indujo una moda que los hermanos Helsby, incorporaron rápidamente a su monopolio de la imagen personal. En efecto, los hermanos Helsby reúnen todas las categorías para definirlos como unos daguerrotipistas típicos de la primera época de la fotografía. Es decir, gente joven que provienen de profesiones no especializadas y que se lanza en busca de fortuna con un básico conocimiento técnico sobre la daguerrotipia. Para aumentar y mantener su prestigio recurren a modernos sistemas de publicidad como lo fue el poner avisos en el periódico, donde hacían notorio dos argumentos, uno sobre la competencia profesional y el otro sobre el carácter selectivo de la clientela.

Por otra parte, los avances técnicos eran rápidamente difundidos por los propios estudios fotográficos con carteles en sus vidrieras y por la escasa prensa nacional. El más esperado, era la reducción del tiempo de exposición; que se produce en 1851. La impresión instantánea fue tanto la consecuencia del calotipo con negativo de papel sensible como del invento del ambrotipo por el inglés Scott Archer. Este último procedimiento fue particularmente importante, pues, era un negativo muy delgado y sub expuesto sobre cristal, blanqueado con ácido nítrico y pegado sobre un fondo oscuro, se producía la inversión de los valores dando la apariencia de positivos. Ellos se parecen a los daguerrotipos y llegan a ser muy populares. Así como las posibilidades técnicas habían optimizado la técnica fotográfica, la revolución estética planteada por las tarjetas de visita de André Adolphe Disderi que lentamente se imponen en Chile, confirman la misión expansiva y popular que vocacionalmente comenzaba a asumir el retrato fotográfico.

Mientras en el mercado europeo y americano, estaba la disputa sobre la difusión comercial que tenía la fotografía, en Chile la discusión teórica giraba en torno a la calidad artística de las nuevas representaciones. De alguna manera, la influencia de la estética de las Bellas Artes por medio de la institución de la Academia de pintura dejaba sentir la influencia de este pensamiento que era común al pensamiento crítico de la época: el carácter artístico de la fotografía y la consideración sobre el original y la copia y su reproducción, ambos aspectos están en la base de la estética de las Bellas Artes.

Esta discusión se extiende en la medida que comienzan a concurrir los nuevos procedimientos e inventos fotográficos. Hacia 1850, la pugna entre calotipistas y daguerrotipistas no se dejaba esperar. Sin embargo, por sobre las disputas técnicas, los argumentos eran esencialmente estéticos. Muchos fotógrafos de la época valoraban el daguerrotipo en razón de su perfección, distinción y nobleza que presentaba, debido a la cercanía reproductora del dibujo. Puesto que el daguerrotipo exhibía copia única, en este sentido era igualmente más próximo a la creación pictórica en particular y al espíritu de las Bellas Artes en general.

Muchos artistas en Europa, discutían el valor real de la fotografía a la luz de las mejoras tanto en la impresión como el revelado y de las nuevas posibilidades estéticas que se apreciaban. Uno de los más furibundos detractores era Baudelaire. El poeta consideraba que la fotografía definía una estética de pacotilla quitando la nobleza al arte, tanto por su origen «industrial-progresista» como por su mínimo de creatividad y elaboración.

En fin, las debilidades que presentaba a su juicio el médium fotográfico está en directa relación con los poderes inherentes de su reproducción, así como por su consumo popularizado. Baudelaire, como crítico virulento, categorizaba la fotografía como arte bastardo, puesto que despertaba el narcisismo y la trivialidad de las masas. Frente a este contaminante medio, el poeta presentaba un arte aristocrático en un sentido preciso, es decir, esencialmente burgués y educativo de las almas más sensibles (Baudelaire, 1961, pp.1034-1035).

En Chile la defensa de la fotografía era asumida por los intelectuales a partir de los criterios analíticos en discusión, que acercaban o alejaban a la fotografía del arte. Un crítico de la época, indica expresamente su desvalorización del daguerrotipo, al contrario de los fotógrafos u operarios del daguerrotipo que establecían su calidad artística incuestionable. Un pensamiento tradicional:

«bajo el punto de vista de las Bellas Artes, las copias daguerrotipias tienen, pues, muy poco valor, porque no despiertan ningún sentimiento poético». Continúa diciendo: “no realizan esa prodigiosa influencia de las pinturas bien ejecutadas, que casi siempre dan vida a sentimientos más o menos activos, trayendo el recuerdo de las escenas y placeres de la vida campestre o produciendo los mismos efectos, despertando las mismas sensaciones que se experimentan a la vista de los originales. Como se ha dicho muy bien, a las copias daguerreotipadas falta la poesía, la inspiración, ese divino reflejo del alma que da vida a las creaciones del artista, el sentimiento y la idea» (Villarino, 1859).

Sí analizamos esta opinión, está en la misma línea de crítica que los planteamientos de Baudelaire. La expresión «falta de poesía» que fue constantemente invocada contra la fotografía obedece, por una parte, a la restricción de este médium en el género del retrato y a la ausencia o limitación de los criterios estéticos por sobre los criterios pragmáticos de su comercialización.

Aunque en Chile, la tradición pictorial era un paradigma de representación en la oligarquía, fue más fuerte el impulso narcisista de autenticación. En este sentido, se explica, que por sobre el concepto de calidad artística, prevalezca el deseo de ser fotografiado; la práctica y el ritual estuvieron tempranamente unidos en los sectores que recepcionaban estos adelantos. De este modo, se puede explicar la falta de exigencia y originalidad en el retrato observado en las primeras décadas del XIX.

Otro polo de discusión lo establecía la contienda entre los propios operadores y sus apologías respectivas de los procesos fotográficos. Por cuanto, había aquellos que defendían el sistema de Daguerre, señalando que este proceso, por ser de copia única, era comparativamente más cercano con la calidad de obra de arte. Por su parte, los calotipistas destacaban el mayor sentido del trazo del estudio dibujístico expresado en las copias de papel, además su incuestionable reproducibilidad.

En efecto, W.G. Helsby, fue un arduo defensor del daguerrotipo. Su propaganda mostraba su opción: «el daguerrotipo triunfante sobre todos los demás sistemas para sacar retratos». Su optimismo provenía del prestigio consolidado por el retrato del daguerrotipo de sales de plata o su derivado, el ambrotipo con negativo muy delgado y sub expuesto sobre vidrio.

Ambos procesos estaban inevitablemente comprometidos en términos estéticos con el retrato pictórico; que era la señal inequívoca del status social de su tiempo. En términos estilísticos concordaban aspectos tan heteróclitos como la propia tradición del retrato pictórico ya establecida en Chile, así como los deseos de representación de la nueva élite que emergía. A lo cual había que adicionar diversos aspectos ya socializados del discurso estético internacional, del cual los sectores dominantes comenzaban ya a impregnarse. A pesar de todos los esfuerzos se impuso constante y tenazmente el calotipo. Con la partida de W.G. Helsby, se abandona de manera definitiva la técnica del daguerrotipo en nuestro país.

En los mismos años que el enconado debate sobre los métodos técnicos fructificaba, conocemos la presencia de un joven fotógrafo amateur. William Oliver, era amigo y compañero de jornadas fotográficas de Helsby según lo consigna el historiador Alvaro Jara, quién realiza, además, un análisis histórico comparativo a partir de las tomavistas efectuadas por este fotógrafo (Jara, 1973).

Este ingeniero, que había nacido en Valparaíso en 1844 de padres ingleses, logra ejecutar en un corto período, imágenes de gran profesionalismo. En su mayoría corresponden a panorámicas descriptivas de zonas y ciudades en desarrollo industrial. Actúa- por lo demás- numerosas tomas semi-aéreas y muestra un particular interés por las costumbres de los habitantes.

Pero, sin duda, lo más interesante del trabajo de Oliver es su participación en el paradigma de la modernidad desde una mirada amateur, es decir, no comprometida con la normativa propiamente profesional que podría entorpecerse con los rígidos cánones de una visión más elaborada.

La formulación de la identidad local del álbum familiar se establece por las tarjetas de visita, en particular por sus props con pintura de la bahía de Valparaíso. La escenificación de la individualidad, las filiaciones e incluso las mascotas participan de este ritual para la posteridad.

ARCHIVO FOTOGRÁFICO, COLECCIÓN PARTICULAR.



En este sentido particular nos interesa el trabajo de William Oliver, pues asistimos al trabajo testimonial de un sector del país bastante sorprendido, una captura desde un punto de vista del ingeniero que observa las obras y paisajes que le interesan con un ojo metódico y en cierta medida científico.

El ferrocarril entre Santiago y Valparaíso es construido por Meiggs entre 1851-1863. Casi al mismo tiempo, se inicia la construcción de la red ferroviaria hacia el sur. En todos estos proyectos se entiende a ferrocarriles como una empresa de claro progreso, es así como la fotografía participó demostrando su avance en fotos de estudios como álbumes especialmente concebidos para la ocasión. Ejemplar es, al respecto, la publicación oficial de 1863, que se llamó de una manera descriptiva: «Reseña histórica del ferrocarril entre Santiago y Valparaíso, acompañada de cuatro vistas fotográficas...». Las fotografías fueron de E. Cachoires y de Emile Chaigneau. Es así como los trabajos visuales en cierta medida documentales que se generan por la época priorizan por iniciativa particular dar cuenta de estas hazañas de dominio y conquista de la naturaleza. Es decir, continúan la línea diseñada en estos mismos años por Oliver en sus fotografías.

Por otra parte, la edición de los primeros álbumes fotográficos comienzan a mostrar un interés creciente tanto por la conquista económica de la nación como por el dominio tecnológico de su geografía. Sin embargo, esta producción es reducida y sin comparación con el género reinante del retrato. De hecho, a lo largo de la década de 1870, encontramos un aumento de la cantidad de establecimientos fotográficos en el país. De este modo, tendremos dos líneas de producción fotográfica, una línea documental que se verá confirmada con los sucesos económicos y bélicos posteriores. La otra línea de representación es la conformada por el retrato, que se irá tímidamente ampliando en el acceso de las iniciales clases medias urbanas.

La gran mayoría de estos fotógrafos son simples aficionados. Ya los habrá chilenos o extranjeros. En Valparaíso sobresalen Chaigneau y Lavoisier; Guillermo Cunich y Madame Charton. Así mismo, tenemos por estos años en Valparaíso la presencia del alemán Adolfo Alexander, quién una vez instalado, cumple una labor importante en el daguerrotipo de la década del 50. Además, introduce junto con su socio Boehme la fotografía sobre papel en nuestro país. En Santiago, por su parte, tendremos a Carlos Renard, H. Moracin y Cia, Rafael Villarroel, Carlos Días, Pablo Despiay y la primera mujer fotógrafa chilena, Dolores García, (1863).

Por estas décadas se reseñan dos transformaciones en la historia mundial de la fotografía. Las dos son recibidas en Chile con distintos grados de aceptación, la primera tuvo un corto periodo de acogida y la segunda con un gran éxito en las décadas posteriores. La primera es el invento del colodión, que marca el comienzo de un nuevo momento, justo cuando finaliza la etapa de los «primeros métodos fotográficos» con la muerte de Daguerre en 1851 (Gersheim, 1982, p.9). El proceso del colodión, conoce una inmensa popularidad en Inglaterra y después por el resto de Europa; transformándose hasta 1880 en el método fotográfico

más utilizado. La segunda, es la proporcionada por las teorías e influencias reseñadas por Disdéri. Este, con el nuevo formato fotográfico que había impulsado en 1851, llamado de tarjeta de visita (6 x 9 cm.), había realizado una primera revolución en el consumo del retrato. Obtenida esta imagen técnicamente en ocho ejemplares del tamaño de una carta de visita. Por medio de una cámara dotada de cuatro objetivos, señalaba y definía un proceso de «democratización burguesa» de la imagen personal. Las pruebas fotográficas serán más baratas y más numerosas. Una vez tirada, se recortaba la prueba y se pegaba cada cliché en un cartón duro, en cuyo dorso encontramos todos los datos del fotógrafo y su estudio. Igualmente, Disdéri en 1862 señalaba que el retrato debía contener en sí, tanto el parecido como la encarnación moral del retratado: «El aspecto del retrato deberá revelar ante todo y como una escena, fuera de todo cuestionamiento del parecerse. De ideas serias y serenas, él exhibe la calma y la reflexión. Con actitudes simples, una luz interior, distribuye en masas, con unos largos semi tientes, fondos severos, una gran sobriedad de accesorios; la cabeza, sede del pensamiento, aclarada y luminosa, así debe ser el modo a adoptar» (Disdéri, photopoche N°27,1987). A pesar, de la claridad aparente que despedían los presupuestos de Disdéri, no deja de encontrarse en sus planteamientos ciertos aspectos que definirán la decadencia del género del retrato fotográfico. El modelo impuesto por Disdéri renueva los planteamientos neoclásicos, con esto nos incorporamos a una solución estereotipada y segmentada tanto en lo comercial como en la definición excluyente de los representados.

Los aportes concretos de los planteamientos de Disdéri, se reciben en Chile de dos maneras. La primera en la creación de un mercado con clientela más estable en las ciudades principales. En efecto, no solamente será en Santiago o Valparaíso, sino que también comenzará el desarrollo fotográfico en ciudades diversas como Concepción, Los Andes; La Serena, Copiapó y Talca. El segundo aporte, va más en la línea de la nueva visión que tendrá el retrato. Es así, que se comienza a socializarse en Chile, la idea que el carácter representado es la clave de un retrato correcto. Claro está que este carácter, entendida a la chilena, no son únicamente los aspectos morales o físicos, sino también una cierta idealización, «un querer ser», «un aparentar lo que no se es» del fotografiado. En este sentido, los accesorios, utilerías variadas o props inventados, serán elementos del conjunto del retrato, jugarán muchas veces un rol esencial. Es así, como la presencia de variados objetos simbólicos como pesados cortinajes, variadas columnas de apoyo; así como la presencia reiterativa de objetos simbólicos que hacen referencia a un modo civilizatorio de claro estilo «imperio» o «pompier», que no se corresponde con la realidad vivida en el país. En definitiva, entre la década de 1870- 1880, se define un tipo de retrato donde la intención apunta a destacar la «representación ideal fotográfica». El retrato vía tarjeta de visita se impondrá en el mercado fotográfico. Los consejos de Disdéri, se convirtieron en paradigma de la clase que detentaba tanto el poder político como el poder simbólico en Chile.



Lo cierto es que, si se analizan los presupuestos de Disdéri, se verán en ellos rápidamente una contradicción, pues hacían estos una amalgama de dos principios ontológicamente opuestos; el del realismo y a igual tiempo la falsificación de lo real, la idealización al buscar la belleza moral de la representación. Transformada está «carta de visita» en un «código social» según André Rouillé fue el «reflejo del triunfo burgués». Se comienza a establecer como moda, principalmente a partir de la tarjeta de visita, la constitución de los primeros álbumes familiares, es decir, la reconstrucción de una nueva tradición que la fotografía provocaba en todos los componentes de la familia. Es en este cuaderno especial, donde se comenzará a reunir primorosamente la historia cronológica y emocional de la familia (Triquell, 2011). Estos son aspectos definitivos de una práctica fotográfica que establecerá un nuevo ritual personal y familiar y que si bien se sostuvo en la oligarquía chilena, logró influir a los otros sectores sociales, sobre todo urbanos.

La imposición del uso social de la fotografía de retrato se extiende en esta primera fase mostrativa a sectores marginales. Y es justamente estos nuevos sectores conquistados los que nos indican el grado de consolidación y prestigio social que la fotografía de retrato había reafirmado. En este sentido, tremendamente ejemplificador resulta el taller de fotografía establecido en la penitenciaría. Dicha institución fue el establecimiento penal para los delincuentes condenados a una larga reclusión. El decreto emanado del Departamento de justicia, culto e instrucción pública señalaba:

1) Estará a cargo de este taller uno de los detenidos con su título de «primer fotógrafo», i tendrá bajo su dirección a otros de los mismos como aprendices y auxiliares, a los cuales transmitirá todos los conocimientos que adquiera. El más aventajado de estos será nombrado «segundo fotógrafo».

2) La fotografía tiene por objeto retratar a los detenidos de la penitenciaría y es prohibido hacerlo con cualquier otra persona, emplear sus instrumentos y materiales en otro objeto que no sea el designado.

La búsqueda de los ideales de representación alcanzan el universo de la niñez. Como resabios de una tradición barroca, los «retratos de angelitos» fueron prácticas mortuorias pietistas. En ellos se combina la experiencia del duelo, la esperanza salvífica y el deseo de conservar el recuerdo de aquellos que partieron sin pecado al cielo. La fotografía testimonia esta práctica cultural y afectiva, es parte de su propio «esplendor» como instrumento del recuerdo.

ARCHIVO FOTOGRÁFICO,
COLECCIÓN PARTICULAR.

3) De los individuos que daban retratarse, según el orden que corresponde, pasará lista oportunamente el escribiente al primer fotógrafo y este pedirá al director que a los individuos comprendidos en ella los haga comparecer a la fotografía.

4) El director accederá a ello si se satisface por dicha lista, de tal manera que tomando las providencias convenientes para que los detenidos salgan uno en pos de otro según se vayan retratando y para impedir que su permanencia en el local de la fotografía les facilite la fuga o algún desorden.

5) El fotógrafo formará tantos paquetes de retratos cuantos sean los ejemplares del retrato que se deba sacar el individuo, conteniendo un ejemplar cada paquete, los entregará al escribiente y este empleado pondrá a cada retrato el número que le corresponde, y una lista por separado escribirá con respecto a cada individuo el número que le ha cabido. Además, su nombre, apellido paterno y materno, su estatura, el departamento de dónde es natural, el tiempo de reclusión a que ha sido condenado, el delito sobre que recayó su sentencia, el oficio u ocupación que tenía y aquel a que se ha dedicado en la penitenciaría. Así mismo, el mes y año en que se ha retratado. Anotará también las señales particulares por las cuales pueda conocerse, si ha sido condenado a muerte, conmutándosele esa pena en reclusión y si se le ha impuesto antes, cuantas veces, en que fecha, por qué tiempo y que delitos. » (El Araucano N.º 4298, sábado 23 de mayo de 1874, pp.1-3).

Este texto es fundamental para confirmar algunos aspectos del retrato, pues este se había convertido en el Chile de la época en un medio de autenticación. Pero, al mismo tiempo, se instrumentaliza el retrato como una forma de control judicial y en cierto modo de protector social. Resulta particularmente interesante, constatar este nuevo rol que asume el retrato y que se expresa en la utilidad remarcada por el Estado chileno. En efecto, comprobamos que la consideración oficial que le otorga el Estado chileno lo hace un adelantado en su época, frente a las amplias posibilidades que posibilitaría el retrato fotográfico. Pues, son del mismo año tanto el decreto chileno como la creación oficial del servicio fotográfico de la prefectura de Policía de París (1874) y la aplicación del método Bertillon para el control de la población peligrosa.

Es decir, una vez que han sido superados los problemas técnicos que dificultaban el retrato fotográfico, se ha pensado en utilizar la fotografía como un sistema de fichaje de la población peligrosa. Si bien se encontraba en boga la promoción de un sistema global de identificación, en Chile se opta por un dossier biográfico que acompaña la fotografía. Por otro lado, encuentro particularmente interesante el hecho que sean los propios presos los que conforman este taller de fotografía, pues esto nos indica el prestigio que tenía esta actividad como oficio de rehabilitación. Así como también, el carácter honorable que revestía el oficio fotográfico.



Consolidación del modelo de apropiación y cooptación cultural

Una nueva oleada de intereses comerciales y un aumento real en el consumo ayudó a reforzar las estrategias culturales de la élite. La fotografía pasó a constituirse en un legado oficial y familiar imprescindible. Tanto el retrato individual como el familiar se beneficiaron directamente de la técnica casi instantánea descubierta y reconocida como «placa seca». Este sistema reemplazará definitivamente al colodión húmedo, consistiendo específicamente en una capa de gelatina sensible que se dejaba secar antes de la exposición. Esta invención, que otorgaba una ayuda directa a la producción de retratos en gran cantidad, fue impulsada por el éxito comercial de la empresa de Disderi en París.

La reducción radical de las dimensiones del retrato, con la proposición de un formato único, así como la impresión simultánea de numerosos clichés, necesitaban una instantaneidad debido al aumento de la demanda mundial. La reducción de las dimensiones y la elección de un formato rectangular, permitió a los nuevos clientes de acceder a sus imágenes mostrando su cuerpo entero. El cuerpo hasta esos momentos asumía un rol secundario, debido esencialmente a las restricciones técnicas en dos formatos, cuadrado y ovale en la mayoría de los estudios fotográficos. De este modo veremos la transformación del cuerpo en un receptáculo de los signos sociales y reservorio de los valores culturales.

Dos representantes en Chile testifican este paso desde una fotografía restrictiva y formal a una etapa de consolidación del carácter y la identidad visual del retratado. Estos son: Emile Garreaud y Thomas Spencer. El primero, de nacionalidad francesa, se convirtió en el continuador de la tradición establecida por el salón fotográfico de los hermanos Helsby en Valparaíso. El prestigio del salón se acrecentó con la presencia de Felix Leblanc, grabador y litógrafo con estudios en Francia e Inglaterra.

Así como la fotografía se había convertido en un índice social donde se reconocían las elegantes damas que el estudio Garreaud había retratado, así también la fotografía se transforma en un instrumento de control social de aquellos individuos que marginalizados, delinquant. Todos los individuos estaban "sujetos" a este soberano esplendor fotográfico, que no permitía oscuridades en las ciudades pues dibujaba con luz los sombríos espacios de la Nación.

ARCHIVO FOTOGRÁFICO,
COLECCIÓN PARTICULAR.

Posteriormente, la unión de un nuevo socio como Valck, hizo de este consorcio el más importante estudio fotográfico con sucursales en Santiago y Valparaíso. Sus soportes de cartón destacaban la obtención de la única medalla en exposición internacional realizada en Chile el año 1875. Fue esta exposición un hito de reconocimiento oficial del carácter serio y creativo que poseía la fotografía. Los envíos nacionales y extranjeros fueron numerosos, no únicamente enviaron los profesionales como Garreaud o Spencer, sino que veremos la participación de los primeros aficionados.

En alguna medida, la fotografía Garreaud concibió una mayor creatividad en el uso de los recursos técnicos, trabajando distintos planos visuales con la idea de lograr un mayor efecto estético. En este sentido, la utilización de telones de fondo variados según la circunstancia otorgaban a sus fotografías una certera ambientación que aliviana las poses y relaja la expresión de los retratados.

Gracias a los catálogos especializados de la época y a la instalación de importadoras de material fotográficos directas de Europa como la casa Hans Frey, se proveía de los artículos de moda. Un elemento accesorio que pasó a considerarse fundamental fueron los telones de fondo, de ellos se señalaba que permitía al modelo tomar posición de tal manera que el fondo no aparecía cortado en el suelo, sino continuo otorgando de este modo un fidedigno aspecto de realidad absoluta.

Por otro lado, se impondrá en la fotografía de la época y en la estética de Garreaud especialmente, la técnica del difuminado. Es decir, se esfumaba con un efecto «*fou*» los contornos para reforzar el centro de interés, el rostro y el cuerpo. Podemos denotar que el trabajo de Garreaud se tensionaba constantemente en esta doble exigencia de un realismo descarnado junto con un control de la imperfección por medio del difuminado como del retocado. Un constante sello de distinción que aprovechó la retórica estética de Garreaud es la utilización del óvalo o del círculo para enmarcar tanto las tarjetas de visita como los retratos. Esta limitación técnica presentaba para el fotógrafo un espacio propio, su testificación elegante, distinguida y finalmente exclusiva. Por otro lado, las fotografías de cuerpo entero, el naturalismo en la pose, la profusión de elementos escenográficos, la preocupación por la luz, son aspectos que definen el estilo Garreaud. Sus fotografías son un patrimonio simbólico y a igual tiempo, señal indiscutida del buen gusto. En resumen, Garreaud se constituyó en un agente de reforzamiento visual del modelo cultural europeo. Un escritor de la época recuerda:

«En la casa se ven retratos de señoras firmadas por Garreaud o por Spencer; son damas gordas, con abanicos grandes en las manos; usan mangas abullonadas y polizones. Las damas de antes eran más caderudas. Encima del piano se ve el retrato de un niño en cueros. Soy yo.»

(Edwards Bello, 1955, p.14).

Numerosos fueron los cronistas de esta época que comienzan a incorporar en sus relatos, descripciones de la ubicación de los retratos fotográficos tanto en sus lugares estratégicos como de privilegios. Es así que tendremos en las chimeneas, en las mesas laterales, sobre los pianos o los altares particulares la conformación de los panteones privados, especialmente de las familias de la élite.

Estas evocaciones nos indican constantemente que los grandes demandantes en el mercado de las fotografías son las mujeres y los niños. En este sentido, es notable la producción y estrategias que se utilizarán para ritualizar y otorgarle un carácter de acontecimiento al hecho de sacarse una fotografía. Spencer será, en su momento, un gran especialista de los retratos de niños, situación que se consolida a partir de 1870. Desde 1875 se asocia con Carlos Bischoff en Valparaíso, realizando importante producción de retratos y vistas de las ciudades.

En el año 1879, participa en el frente de batalla de la Guerra del Pacífico. Su reportaje es pionero en este campo, transformándose, al mismo tiempo, en un hito demarcatorio de la fotografía en Chile. Elementos compositivos complejos asoman en la producción nacional. Diversos planos generales, junto con una relación directa entre la línea horizontal que destaca constantemente el frente de batalla y las tropas. El singular aporte visual que logra recrear Spencer lo señalan como un maestro de la consolidación fotográfica como reflejo histórico. Es en estos años que se actúa la sociedad Díaz y Spencer, con sede tanto en Santiago como en Valparaíso. El fotógrafo chileno Carlos Díaz era ya un conocido retratista y artista de un cierto renombre. Una vez finalizada la Guerra del Pacífico, los álbumes con las fotografías de las campañas serán distribuidos a través de la sociedad de Díaz y Spencer.

Esta sociedad será una de las primeras en diversificar las posibilidades de las expresiones fotográficas. No solamente se restringirán a los retratos de estudio tradicional, comenzarán a realizar fotografía al aire libre, vistas panorámicas y sobre todo las fotografías estereoscópicas. Este último tipo de fotografías que había conocido su apogeo en París estuvo dirigido a un grupo selecto y restringido debido a su alto costo.

En Chile fueron escasos los profesionales que se dedicaron a explotar esta técnica, destacaron dos que ofrecían estas vistas estereoscópicas. Es así como encontramos a Carlos Bischoff quién ejecuta numerosas vistas estereoscópicas del puerto de Valparaíso que comercializa en la década de 1870. Otros fotógrafos como Mr. Beaumont que en 1873 publicita su espectáculo en Santiago que incluía vistas astronómicas, estereoscópicas, caleidoscópica, etc. Pues de hecho, muchos fotógrafos prefirieron importar las vistas estereoscópicas directamente de Europa, de tal modo que se pudo observar en numerosas fotografías los parques como de los monumentos de París o Londres.

La presencia de otro francés en Santiago, como León Moock, posibilita la aparición de la fotografía en los periódicos, gracias a la técnica de la reproducción litográfica. Donde el cliché original era dibujado en la plancha litográfica para su posterior impresión. En 1877, el almanaque

divertido publicó un aviso de Moock en el que ofrecía los servicios de fotografía artística. Señala con este fin, retratos esmaltados, retratos inalterables sobre fierro, retratos iluminados sobre vidrios, etc. Es decir, son diversos los soportes que este fotógrafo utiliza para atraer clientela y lograr tener una estabilidad económica en un mercado en esos momentos de una gran competencia profesional.

Por otra parte, la gran revolución económica se desató por los beneficios proporcionados por la victoria en la Guerra del Pacífico, así como la conquista de las provincias de Tarapacá y Antofagasta con sus riquezas minerales. Si pensamos que la producción del salitre y del yodo fue constante y que la expansión de esta industria fue un hecho a lo largo de todo el siglo XIX, se podrá entender los positivos efectos de esta conquista.

Por mientras, se vivió en el país una anticipada «*belle époque*». Había dinero, estaba el poder, el mundo aparentemente sonreía. En consecuencia, se verá como el excedente económico que proporciona el salitre comienza a completar el modelo de apropiación e imitación cultural.

Si suponemos que toda sociedad presenta una dinámica que se sostiene sobre las estructuras objetivas como subjetivas. Es por esta razón que podemos entender la estrecha relación entre las estructuras económicas con la consiguiente distribución del capital y los mecanismos que aseguran las estrategias de reproducción. Dado que la cultura se inscribe en la estrategia distributiva del capital simbólico, necesariamente ella recibe los beneficios de la optimización de la estructura económica. Este proceso fue el que vivió el país después de la obtención de las riquezas del salitre, de tal modo que hubo una solidificación del sistema cultural reproductivo que ya se había generado, pero que se encontraba restringido a ciertos sectores de la élite. Es un hecho que el sector social más beneficiado continúa siendo la élite, aunque ya tenemos otros sectores urbanos incorporados.

Además, debemos recalcar que en Chile la lógica que estructuraba los beneficios del capital simbólico, es la estrategia de una clase dominante e impositiva. Es la razón por la cual, los patrones de socialización que se impusieron a la realidad societal chilena poseen un sistema de reproducción que de acuerdo con el capital simbólico asimilado privilegian la cooptación del sistema civilizatorio europeo. En virtud de lo cual las estrategias principales de reproducción cultural presentan la marca distintiva de la permutación simbólica que al ser todas las acciones apuntan a conservar y a aumentar el capital de reconocimiento, favoreciendo la reproducción de los esquemas de percepción y de apreciación estimados apropiados por la élite. El particular beneficio que reporta este sistema reproductivo definen un estilo de vida y un modelo que es reforzado por las instituciones familiares, por la escuela, por la iglesia y el Estado.

El primer síntoma lo constituyó la conformación del modelo del buen vivir, este será parte del encanto que la élite fue reconstruyendo en torno a sí misma, de tal modo de imponerse en estos años un modelo reproductor de los modos privilegiados de vida europeos. Tal modelo había estado presente a lo largo del siglo XIX, pero es a partir de la década de 1880 que se percibe con mayor claridad y uniformidad.

El modelo en cuestión trabajará en tres niveles de representación simbólica. Por un lado, en la representación colectiva que organizando los esquemas perceptivos a partir de las necesidades de proyección de la élite, englobó el mundo social. Por supuesto que esta primera representación presenta desde su origen la marca indeleble de un olvido, el hecho que la nación lo conformaban otros grupos sociales, especialmente los campesinos, pues Chile a la época era aún una sociedad eminentemente rural.

Un segundo nivel de representación constituye las exhibiciones de los grupos de poder. Sobre este punto, la élite que se enriquecía con el salitre y controlaba el Estado empezó prontamente a ritualizar un estilo de vida de una clara ostentación. Son los aspectos que testimoniarán las grandes mansiones, los importantes y finos mobiliarios, la construcción de grandes parques y jardines, etc. Todos aspectos que junto con indicarnos el cambio económico y cultural, hacían evidente el cambio de mentalidad.

El tercer nivel de representación es el encarnado por los representantes de los grupos de poder, en este sentido los presidentes de la República eran los prototipos de un representante simbólico. Pero este nivel de encarnación simbólica en general será extensible también a la clase política y jurídica.

Estos tres niveles diseñados por el modelo cultural nos permite reconstruir la comprensión del mundo social e histórico que se esbozaba esencialmente después de la Guerra del Pacífico.

En realidad, es necesario recordar que más que estar frente a un nuevo modelo cultural, nos encontramos en una nueva fase del modelo civilizatorio que la élite había ya cimentado desde las décadas de 1850.

Pues bien, como ya se ha recalado, es a partir del excedente económico que proporcionaba el salitre, que se establece de un modo definitivo la simbiosis y la connivencia que alcanza los dos troncos históricos de la élite, el tradicional y el nuevo. Es así como esta alianza proporciona de este modo una nueva etapa con la sedimentación cultural compartida. Por lo tanto, es necesario recalcar que estamos en presencia de un doble juego en el imaginario. Por un lado, de un discurso universalista que Europa recreó en su prestigio. Además, en nuestro país se conforma este modelo reproductivo, tanto por la influencia prestigiosa internacional, como por la consolidación de una élite nacional, homogénea y ansiosa de mostrar su prestigio. Este modelo reproductor tiene como fundamento la cultura de máscaras que la élite construyó, máscaras que se reflejan más allá de la frontera, máscaras que ocultan y no dejaron ver la realidad nacional ¿No podemos extender el mundo de máscaras a los retratos fotográficos de los patricios?. Las imágenes que nos ilustran este proceso reproductor y el brillo que alcanzó, conforman otra etapa que se generó en la historia de la fotografía nacional.

Es a partir de estos momentos, cuando la fotografía, que había conquistado de un modo categórico la élite por el retrato, comienza a reflejar las otras expresiones de poder, prestigio y dinero que la élite demuestra. Es la etapa expansiva de la fotografía hacia todas las áreas, especialmente la urbana. Entre los aspectos que constituyen este nuevo

momento del modelo que la fotografía refleja perfectamente, se pueden apreciar la importancia que reviste la gama de patrones regidos por la moda, es decir, lo elegante y refinado. En este sentido, particularmente implacable resulta la reflexión realizada por uno de los personajes de la novela «Casa Grande». Esta novela se configuró en el documento social máspreciado para vislumbrar la transformación del país a finales del siglo. Sin concesiones hacia la aristocracia, en torno de la familia central se simbolizan las virtudes y defectos heredados y adquiridos de su tiempo.



En esta reflexión certera de don Leonidas, el padre de esta familia, vemos dibujarse los componentes del modelo y los agentes naturales de su socialización:

«... Es mentira que seamos libres. Otros se encargan de darnos cortes para los trajes y sus colores, con modas y hasta formas de sombrero. No será esta la que nos agrade, sino la impuesta por lo demás. Las ideas que abrigamos son recibidas de ciertos libros de colegio o impuestos por las familias, por amigos, por gente que nos rodea. El modo de considerar las cuestiones públicas nos la dan todas las mañanas impresos en diarios; las reglas de conducta generales, nuestros más graves intereses, y hasta nuestros sentimientos, se rigen por el «que dirán».¿Y qué papel desempeña la libertad en todo esto? Absolutamente ninguna»
(Orrego Luco, 1985, pp.58-59).

Es esta libertad, la que será prontamente sometida por la hegemonía del modelo reproductor. La tradición, al igual que los nuevos aspectos desarrollados por la clase aristocrática que junto con detentar el poder social, se ha transformado a igual tiempo en un agente de socialización y de reproducción cultural. Esta clase detentará, por consiguiente, el modelo cultural. Siendo a igual tiempo esta, la expresión social de su mismo modelo cultural, ejerciendo presión y poder sobre el conjunto de la sociedad.

La ideología dominante se manifestará por esta suerte de imposición de prácticas culturales. Una de las más evidentes fue el retrato fotográfico que presenta invariablemente el barniz del modelo cultural sostenido por la élite. Si bien el modelo cultural estaba definido por la tradición de la élite, siendo su estilo de vida y sus comportamientos los mismos, heredados de generación en generación, aspectos exteriores del modelo se habían modificado.

En este sentido, debemos recalcar que la tradición fue un elemento constitutivo de todo el proyecto cultural, pero una tradición bastante permeable en ciertos momentos, resueltamente moderna en sus formas pero atávica en sus principios. Por esto, en este sentido no comparto el análisis que nos habla de un modo de vida sustancialmente invariable. Creo que si bien se mantuvieron algunos aspectos, otros fueron variando de generación en generación. No podemos desconocer que la misma visión tradicional del modo de vida aristocrático después de las riquezas proporcionadas por el salitre se transformó fuertemente. Hubo en este sentido una constante cooptación de la élite del modelo cultural. Cooptación que tuvo una doble perspectiva, por un lado, un aprovechamiento en la medida que el modelo cultural le entregó unidad y solidez a la visión de mundo de la élite. Por otro lado, cooptación en cuanto el modelo fue siempre acomodado a la base de principios y valores que la élite tejía en sus tradiciones. En otras palabras, la élite se aprovechó del modelo y lo reformuló adecuándolo constantemente, demostrando con esto su plasticidad y su poder de adaptación.

Los gustos estéticos imperantes serán los que dominen por sobre todo en Europa y en menor medida en Estados Unidos. Pues, por sobre todo, el modelo de reproducción cultural, se verá reforzado por el aporte de los extranjeros, quienes desde sus colonias incitaron constantemente a valorizar los aportes civilizatorios y de prestigio presentes en sus países de orígenes.

El aporte concreto de los extranjeros se resiente en varios campos, tanto el financiero, industrial como el comercial serán zonas directas de su participación. Es así como fueron los impulsores de la importación y la exportación, la creación de talleres e industrias, la introducción de nuevas técnicas, etc. Era, sin duda, la presencia del espíritu capitalista que venía a posesionarse en el país. A pesar, que en general las colonias llevaron una vida relativamente segregada, fundaron sus núcleos de sociabilidad como escuelas, clubs de campo, instituciones, bomberos, iglesias y hasta periódicos, transformándose en un constante ejemplo y referencia para la élite. La cultura francesa impuso en el modelo cultural de la élite los gustos de la vida mundana. Tempranamente, un escritor de aguda percepción como fue Pérez Rosales nos dice ya a mitad del siglo XIX, «nosotros, que

En las bellas casas de las élites urbanas que copiaban los palacios franceses era el imperio del patriarcado paternal. No se discutían los arreglos de matrimonios concertados y el ritmo pausado por fiestas, misas, velorios y paseos. Las sensibilidades escriturales de la época, hablan de estas marginaciones vivenciadas en el interior de estos espacios, donde lo masculino dominaba en detrimento de las mujeres, los niños, la servidumbre, la naturaleza.

ARCHIVO FOTOGRÁFICO,
MUSEO HISTÓRICO NACIONAL.

nacemos ahora a la francesa; que paladeamos bombones franceses; que vestimos a la francesa, y que apenas sabemos deletrear... Peluquería francesa, modas francesas, sastrería francesa; etc., y que, al remate... cuando ya nos hemos echado al cuerpo, junto con la literatura francesa o su traducción afrancesada, la historia universal y muy especialmente la francesa escrita por franceses; ¿Qué mucho es que se nos afrancesa hasta la médula de los huesos?» (Pérez Rosales, 2018, p. 526). Esta satírica como punzante reflexión indica el espíritu abierto que se tenía hacia Francia y su influencia, a igual tiempo deja entrever con cuanta exageración se seguía el aporte del modelo francés.



Pero no se restringía solamente a la influencia cultural la presencia francesa, hay que adicionar el importante rol comercial. Al respecto, se puede señalar que el comercio detallista en Santiago en las décadas finales del siglo era en un 45% de origen francés. Muy de moda eran las tiendas especializadas, del estilo «*Bonheur de dames*», que se encargaban de proporcionar a las elegantes capitalinas las tenidas y accesorios parisinos de última moda. Los viajeros fueron el vínculo real entre el viejo y el nuevo mundo. El diario vivir, con sus costumbres y sociabilidad, tenían esta “vida a la francesa”, no solamente importará, vestirse bien, decorar con lujo el hogar, (...) sino que también comenzará a tener importancia la marca del producto como señal de status como parte de le bon ton (González, 2005, p.44).

Claro está, que en esta suerte de espiral de prestigios franceses la élite chilena no se sustrajo al encanto que tenía París como la ciudad de lo elegante, del nuevo modelo de urbanidad. Pensemos en un París en plena readecuación a los principios de gran ciudad, el proyecto haussmaniano con sus anchos bulevares, sus balcones corridos, las plazas que definirán los barrios y sus vastos centros comerciales.

Muchos chilenos atraídos por las transformaciones mundanas europeas se van a vivir a París. Al respecto, dos visiones que se asoman desde la mentalidad chilena a las recepciones que se tenía de esta ciudad capital. La primera es la visión de un diplomático que está sorprendido por París y nos presenta la romántica visión de la ciudad:

«todo el que ve París, por primera vez, así en la fantasía de la noche, cuando lo incendian sus millones de luces, verán dibujarse en el cuadro híbrido, inmenso, conmovedor, ese cuadro animado por el soplo del genio de una raza, mientras abajo gruñe como océano la ciudad de las ciudades contemplando su prodigiosa labor» (Vicuña Subercaseaux, 1905, París).



La segunda, es la visión proporcionada por un personaje novelado del escritor que vivió también como diplomático en París:

«Nosotros, los trasplantados de Hispanoamérica, no tenemos otra función en este organismo de la vida parisiense que la de gastar plata-; y divertirnos si podemos. Somos los seres sin patria. Hemos salido de nuestro país, demasiado jóvenes para amarlo, y nos hemos criado en este como extranjeros sin penetrarlo. Somos la espuma de esta gran corriente que se ilumina con el brillo de las fiestas parisiense, y se va desvaneciendo como los globulillos de esa espuma, sin dejar rastro a su paso. Los trasplantados suceden a los trasplantados, sin formar parte de la vida francesa en su labor de progreso, sin asociarse a ella más que en su disipación y en sus fiestas» (Blest Gana, 1945).

En ambos testimonios se percibe la alta valorización que tiene la ciudad de París para la mirada de personajes de la élite chilena. Ambos, así mismos, destacan el rol civilizador que tiene esta ciudad, aunque ambos se perciben como espectadores, es decir, fuera de estos procesos y proyectos de progreso, los signos más directos y preclaros de modernidad.

Por otro lado, la influencia inglesa también se siente en el país; concentrándose especialmente en Valparaíso. Es aquí, dónde los ingleses dominan el comercio mayorista, casi en un 75% del total. Un viajero se escandaliza al percibir la influencia inglesa en este puerto: «Valparaíso es completamente inglés; si lo queremos comparar a cualquier otra ciudad, es necesario pensar en una ciudad de Inglaterra. Adiós las esperanzas de un color local» (De Cardemoy, 1899, p.22).

La labor de los franceses en Chile, indican una entrega y reconocimiento desinteresado muy remarcable. Dicha institución fundada el 19 de enero de 1864, como Cuarta Compañía, nacida de inmigrantes franceses radicados en nuestro país y de sus hijos. La “Pompe France”, desde sus inicios, ha tenido un alto nivel de convocatoria en la Colonia Francesa residente en la capital. Tanto así que algunos Voluntarios concurren al llamado de la Patria lejana y batallaron en la Primera y Segunda Guerra Mundial. Retrato de conjunto, 1939.

ARCHIVO FOTOGRÁFICO,
MUSEO HISTÓRICO NACIONAL.

El aporte de los extranjeros fue muy destacado. Los franceses traen sus tradiciones reconocidas y creemos que con tres campos fundamentales. Así en la fotografía, la presencia de Juan Bainville, 1856 que realiza álbumes de Santiago de papel salado hasta 1861; también con la figura en las ciencias del médico Lorenzo Sazie, primer profesor de cirugía y obstetricia en la recién inaugurada Universidad de Chile y en el servicio el capitán Auguste Raymond, quién fue un voluntario orgulloso de pertenecer a la “Pompe France”, que con su lema “Honneur et Devoement” han tenido una reconocida participación en incendios, terremotos y catástrofes.

ARCHIVO FOTOGRÁFICO,
MUSEO HISTÓRICO NACIONAL.

Es así como la palabra Europa tenía una connotación prestigiosa evidente en este tiempo. Era de hecho la preocupación, así como en otros casos la obsesión de muchos chilenos. Estas ensoñaciones que se reforzaban y continuaban en la élite por muchos años, después de los respectivos viajes. Las comparaciones pronto asomaban, por supuesto, sin dejar airoso al país. Pues siempre quedaba la impresión, por lo demás casi siempre turística, que todo en Europa era óptimo y hermoso, hasta perfecto.

En este espíritu, el tono intelectual de la vida aristocrática era «elevado», por la lectura constante de diarios extranjeros u otras publicaciones como *La Revue de Deux Mondes*. No había ningún político de primera fila, bajo pena de hacer un triste papel, que desconociera el movimiento literario francés o español, siendo famoso el buen decir y hablar de algunos presidentes de la República, como Santa María o Balmaceda.

Asimismo, el proyecto urbano de prestigio europeo se puede ver impuesto en las principales ciudades chilenas. La nueva imagen de Santiago tiene el sello directo de las transformaciones urbanas percibidas en París por Vicuña Mackenna. Quién realiza un plan urbano para Santiago, propuesto en 1872, aunque dicho proyecto es prontamente desbordado por el crecimiento poblacional. Diversos cambios en la infraestructura de la capital, como la luz eléctrica (1887), la inauguración del sistema de alcantarillado (1910), sumados a los cambios tecnológicos del transporte, a las nuevas técnicas de pavimentación, promueven un sentimiento generalizado de desarrollo urbano. Importantes avenidas, jardines y plazas confirieron a la capital un aspecto más cosmopolita.

La moda de los paseos públicos en Santiago se concentraba esencialmente en el triángulo verde conformado por el Cerro de Santa Lucía, así como el parque Cousiño, al igual que la Quinta Normal, simbolizando el paisajismo de moda en el siglo XIX. Tenemos que con este nuevo siglo Santiago ya había conformado una zona de lugares de esparcimiento.

La Quinta Normal había sido proyectada como un gran pulmón verde y que reuniera el jardín botánico. Con interesantes construcciones en su interior albergó la exposición internacional de 1875. Pero estas consideraciones científicas son prontamente olvidadas, quedando un parque bastante abandonado, hasta su recuperación en las primeras décadas de este siglo.

El parque Cousiño había sido donado por Luis Cousiño a la ciudad de Santiago continuando los modelos paisajísticos del segundo Imperio. Este lugar se había convertido en el punto de encuentro de la sociedad de Santiago, a partir de las seis y media de la tarde las avenidas de este parque a la inglesa, se veían atestadas por elegantes carruajes o posteriormente automóviles, que realizaban el paseo ritual conduciendo a las más bellas damas de la aristocracia. La gran cantidad de hectáreas permitía recrear en este verde espacio numerosas unidades de paisajismo, es así como encontramos zonas de pícnic, avenidas para ciclistas, zonas de bosques, prados y una hermosa laguna que fue decayendo paulatinamente. No podemos olvidar, que sin duda una expresión del modelo de apropiación fue tempranamente la transformación del cerro Santa Lucía en una unidad paisajística. Inaugurado oficialmente el 17 de septiembre de 1872,

este paseo público tenía como objetivo inicial constituirse en el paseo favorito de las clases medias, es decir de las familias que no puedan tener siempre un carruaje a la puerta o que prefieran un ejercicio higiénico y agradable al placer del lucimiento de un traje.

A pesar de que este proyecto fue defendido por su mentor como una obra esencialmente de democracia, el paseo público se convirtió en un punto de referencia obligado de la élite de Santiago. Pues de hecho, continuando el modelo romántico europeo, lograba acertadamente definir una unidad paisajística perfectamente integrada a la ciudad. Con una curiosa mezcla de senderos, esculturas, jardincillos, bosques o prados. Este proyecto adicionó diversas estructuras de aspectos neogóticos y eclécticas arquitecturas como un castillo feudal y una imponente fachada y escaleras neoclásicas (Vicuña Mackenna, 1873, pp.83-90).

La proyección del Parque Forestal en 1894, por el paisajista Jorge Dubois aumenta la línea de espacios neoclásicos alrededor del río Mapocho. Posteriormente, la remodelación del cerro San Cristóbal entre 1910-1920, completa el panorama de líneas de vegetación y jardines que caracterizan Santiago hasta el día de hoy. Pero, sin duda, la Alameda de las Delicias, continuaba siendo el menos majestuoso, pero el más amplio paseo central. Un viajero de la época nos recuerda:

«La Alameda de Santiago, magnífica avenida plantada de árboles, con una larga solera en cada lado, rodeada de bellas casas y de simples casitas. Deberían ser los Campos Elíseos de la capital de Chile... pero, por desgracia, el mármol y el bronce son olvidados, la Alameda no es un paseo aristocrático, sobre una débil parte de su recorrido, los automóviles abundan ciertos días de la semana y los hombres presentan sus homenajes a las damas sentadas en sus carruajes a la sombra de los grandes árboles» Continúa la evocación la Alameda: «El resto de la bella avenida es triste, mal pavimentada y completamente desértica, se ve en las mañanas, los campesinos ocupados de llevar sus vacas, y, bajos los árboles, las sandías están en el piso, con carpas o barracas rudimentarias que son puestas, además de los fuegos improvisados que queman en los cuales los obreros calientan una comida fuerte simple y poco costosa. La Alameda es característica de los hombres y las cosas de Chile, ella tiene todos los elementos deseables para ser maravillosa, pero falta la energía, la limpieza y los esfuerzos perseverantes, ella queda en un estado de embrión, de querer comenzar y de poco a poco» (Child, 1891, p.127).

En efecto, la Alameda de las Delicias era una avenida de muchos contrastes, donde pervivían sectores semirurales con un sector importante de prestigio urbano. Su calidad de paseo peatonal era posibilitado por los bandejones centrales en general con una continua línea arbolada. Esta superficie libre entre las calzadas estuvo habilitado con bancos, estatuas y fuentes, dando una agradable variedad a la unidad paisajística.

Dada la falta de una política municipal clara, este paseo público fue numerosas veces destrozado para crear nuevos proyectos que nunca llegaban a su fin, dejando el paseo con numerosos destrozos y aumentando las contradicciones y su estado de abandono.

La ocupación diferenciada del paseo público, espacio generalmente donde se reunía los sectores acomodados para realizar sus rituales, como caminar por la Alameda de las delicias a las once de la mañana, o el paseo de las tardes entre seis y media de la tarde y las ocho, en los elegantes carruajes. Por consiguiente, estos espacios de esparcimiento que continúan los modelos europeos son en cierta medida una demostración y extensión del modelo cultural en las autoridades municipales, que si bien se recuerda son también instrumentos eficaces de la nueva civilidad.

Otro signo del modelo cultural asimilado fue el proyecto habitacional que tendrá en Santiago su impronta más fuerte. Hacia 1890, la clase alta de Santiago habitaba en casas de grandes dimensiones. Estos edificios exhibían los más exóticos estilos, usados por lo demás, eclécticamente. A pesar de que se incorporaban los últimos adelantos en construcción e infraestructura, los exteriores eran de mármol y los interiores eran de yeso, proporcionando algunas molduras muy complicadas. Muchas de estas mansiones, eran verdaderos palacios, estaban contruidos con adobes o ladrillos. Estas casas irán conformando barrios con identidad urbana. Santiago como una ciudad de palacios europeos, rodeada de un vasto caserío sucio y malsano. Por supuesto, que debemos reconocer que estos palacios de estilo europeos no eran la totalidad de las casas de la élite. Había los palacios que se conocían por los apellidos de sus propietarios que los habitaban u otros eran conocidos por su imponente o exótico aspecto. Como Santiago no fue una ciudad de un gran comercio, su parte central fue la más habitable. Ahí se encontraban las casas de los personajes de las élites, palacios de las más variadas y seductoras arquitecturas.

De este modo, modelo cultural con pintura y fotografía se unirán tempranamente en un lazo dirigido por una élite homogénea. De tal modo de cumplirse el proyecto y la ecuación de la estructura visual, donde lo visible, era igual a lo real y esta resultante visible era lo verdadero (Debray, 1994, p.304). Los dispositivos que hemos visto erigieron el deseo inconsciente de la élite, pues instalaron un orden nuevo en la visibilidad cultural del siglo XIX y que fue perceptible en todo el siglo XX, extendiéndose resabios y sensibilidades hasta nuestros días.

CAPÍTULO II

El retrato y el escenario de la autenticación nacional

Como hemos visto en la historia de los dispositivos de origen francés, estos fueron rápidamente cooptados por una élite en Chile. Un aspecto práctico a considerar es que estuvieron ligados indisolublemente al desarrollo del mercado del retrato pictórico y fotográfico durante el siglo XIX. Es en este género de representación, el retrato, donde mejor se va clarificando el paso de una sociedad tradicional a una sociedad moderna.

Provengo de una tradición histórica donde más que enunciar la situación me interesa pensar en problemas que resolver. Es decir, una historia comparativa, interpretativa y muy abierta a las Ciencias Sociales. De tal modo de encauzar la problemática central no hacia la erudición, sino hacia una búsqueda de modelos sintéticos y explicativos capaces de dilucidar el presente de una temática, a saber el retrato y su sentido en una sociedad tradicional, donde el modelo tiene diálogo con lo típico. Esto es, el espacio donde reconocemos una representación que llega a constituir símbolos identitarios (Chevalier, Pérez, 1998, p.25).

Al respecto, podríamos formular por consiguiente la hipótesis que el retrato en Chile no es solamente un testimonio iconográfico, sino también un símbolo transformado que señala un ideal social de representación. Comenzaremos a analizar esta propuesta hipotética y los criterios analíticos, a la luz de la instalación de los retratistas, así como su desarrollo en los años donde la riqueza dorada del salitre otorgó un sello de bienestar a la élite y al país. Es decir, nos concentraremos en forma especial en las últimas décadas del XIX, así como las primeras décadas del siglo XX. Desde esta delimitación histórica nos abocaremos al desarrollo de los géneros fotográficos, donde sin lugar a dudas el retrato conjugó de una manera radical el éxito fotográfico.

Demás está por decir, que la calidad ejemplar que tuvo el retrato cubrió todos los dominios, comenzando por la ascendencia privada, pasando también posteriormente a la hegemonía pública y oficial. El retrato en sus diversas variantes fue el resultado de un proceso ideológico que tiene sus antecedentes en el siglo XVIII y que continúa su desarrollo en el siglo XIX. Este proceso ideológico destacó aspectos del imaginario como la identidad, la ostentación, la apariencia, el modelo ideal, la europeización de las costumbres, la diferencia de lo vernacular, la asimetría sexual, etc.

El retrato, también indica, un proceso de valoración constante de la individualidad y la personalización. En efecto, es la sociedad occidental la que fue otorgándole mayor contenido a la representación personal. Siendo un fenómeno percibido en Chile a partir del siglo XVIII y que se



El retrato individual o en parejas asume una larga tradición. Una mitología e ilusión proyectiva de la individualidad, la belleza, la confianza afectiva. Sin embargo, tempranamente se hace evidente la asimetría en la representación entre hombres confiados y mujeres tímidas. Ambos atributos provienen de la tradición canónica de representación de la pintura, que se refuerza en particular en la fotografía medallón que alude a la tradición renacentista y que fue una solución estética muy concurrida.

ARCHIVO FOTOGRÁFICO, C.P.



extendió principalmente al siglo XIX. Numerosas variantes de análisis han demostrado que la preocupación del retrato no únicamente toca una visión representativa, sino también del imaginario como de la historia. De tal modo que se encarna en los componentes psicológicos y culturales de la sociedad (Freud, 1981).

Si tomamos una perspectiva diacrónica veremos que es a partir de la constitución de las grandes civilizaciones que la identidad personal poseerá funciones simbólicas específicas. La religión en las civilizaciones antiguas impulsó el retrato personal, en la medida que su presencia impulsaba la adoración divina. En virtud del prestigio de los gobernantes como de las divinidades, estas representaciones fueron fuertemente controladas por patrones estilísticos y simbólicos precisos. Por lo general, los retratos se encontraban unidos a otras expresiones artísticas como la escultura o la arquitectura.

Solamente a partir de la mitad del siglo XV, la historia del Arte consigna la constitución del retrato como un género pictórico independiente. Se reconocerá para la época tres escuelas principales, la florentina, la veneciana, así como la flamenca que se había formado en los Países Bajos. En consideración de estas escuelas que eran tres estilos de representación, será el retrato florentino el modelo prestigioso que se impondrá con mayor fuerza en Occidente. Los artistas, como son hombres de ciencia, quieren la armonía, donde el hombre es la medida del Universo. Los motivos visuales del retrato florentino, aristocrático, naturalista, perfeccionista, definía artísticamente este nuevo culto a la individualidad, su representación recogía las raíces neoplatónicas donde predominaba un ideal de belleza clásico (Baxandall, 1985, p.254).

El retrato conoce muchas transformaciones, particularmente por los nuevos estilos impuestos en el siglo XVII y el siglo XVIII. Pero queda siempre sujeto a ciertos cánones de idealización y al control que sobre la representación personal tendrán las normas cortesanas. La gran revolución del retrato comienza con el siglo XIX. Pues es justamente en este siglo que la mirada y los signos sociales se modifican. Dado que las clases sociales se observan, se juzgan y se afrontan a partir de sus propias apariencias físicas, así como de sus rostros y vestimentas.

Estas nuevas miradas contendrán un componente moral que había sido inédito hasta ese tiempo. Se acentuará en los espacios urbanos el paseo público, el caminar por las calles, el mostrarse. De este modo, se constituye un antagonismo marcado entre lo que se considerará una percepción burguesa que continúa las raíces aristocráticas del siglo XVII y una emergente percepción popular que se genera especialmente en trabajadores con una identidad de grupo.

La sociedad chilena absorbe esta doble mirada. El automirarse y el mirar al otro, tanto en una visión personal como una visión social. Estas tramas son las nuevas evidencias de un estadio fuerte de recepción cultural que se hizo marcado a lo largo del siglo XIX. En efecto, hemos visto en el capítulo anterior la permeabilidad de las clases dominantes al modelo cultural y perceptivo europeo.

La fuerza y el prestigio de la percepción burguesa se desarrolla en Chile a partir de 1850 y de 1879, cuando los bienes de capitales otorgan solidez a un mercado que hace del « confort y la ostentación » uno de sus principios. La categoría social burguesa en Chile asume aspectos generales de la burguesía europea. También vemos como las clases trabajadoras se organizaban en torno de agrupaciones sindicales, políticas o de comunicación. De tal modo, que vislumbramos emerger elementos de férrea identidad que configuran tempranamente una percepción popular. Situación que será fuertemente comunitaria en sectores de trabajadores específicos como los obreros del salitre, del cobre o algunos grupos campesinos. Entrevero de estas concepciones de mundo que se encuentran y pugnan, localizamos la tradición visual del retrato chileno. Una tradición que se extiende desde su unidad colonial-barroca hasta su expresión fotográfica y artística.

Los antecedentes del retrato en nuestras culturas ancestrales, tienen como eje por sobre la idea de una representación personal que se imponía, la idea del prestigio individual. En virtud de esto, comprendemos que las iconografías de representación personal remiten más bien a objetos cuya posesión otorgaba una jerarquía y un poder simbólico. De tal modo, que un análisis de variables e invariables simbólico-iconográfico nos permitiría adentrarnos en el desciframiento socio religioso de las etnias chilenas.

Durante la colonia, los retratos asumen un papel eminentemente político, en la medida que los retratados son el Rey o los agentes oficiales de la monarquía. La calidad y figura del rey católico, estructuraba una red de reciprocidades en su proyecto inicial de cristiandad. Por esto, los vasallos indios esperaban que « les provea de las instituciones que necesitaban para su perfección y tranquila convivencia ». La extrema lejanía de la Capitanía General del reino de Chile, respecto a los centros de poder real, hace que los retratos de los monarcas rara vez lleguen al territorio. En los casos que estos no estuviesen, los símbolos reales, como el pendón real, el escudo de armas o sus representantes, fueron la expresión soberana de la corona en estos territorios. La necesidad de los retratos oficiales se ve principalmente reforzada por la irrupción del barroco en su versión mestiza. Los retratos eran encargados al virreinato del Perú o a España, estos continuando una normativa estética general, se acercaban de un modo convencional a los retratados. La tradición estilística española del siglo XVI y XVII, fusionaba los aportes plásticos renacentistas con los valores de la imaginería medieval, siendo en definitiva el manierismo la resultante plástica.

El manierismo recogía una mezcla híbrida de estilos, donde se unían tanto la precisión del dibujo flamenco como la elegancia italiana. A lo cual se adicionaban aspectos diversos del estilo medieval aún presente con influencias del plateresco y mudéjar, de esta manera se posibilitaba una creación única. Por lo tanto, si pensamos las síntesis logradas por el manierismo que se vivió en España y como posteriormente traspasó a las colonias, no debe extrañar que traía en sí el sello de la contradicción. Por esto, la originalidad mestiza logra desde el manierismo otorgar una renovada originalidad en tan heterogéneo campo de influencias estéticas.

De este modo, se permite convivir junto a un cuidadoso orden composicional las deformaciones en el dibujo de la figura y en el paisaje. En lo que respecta al retrato, la composición del manierismo es fundamental. El objetivo simbólico está en estrecha relación con la representación del decoro y la dignidad de los retratados. Para tal efecto, se descompone el espacio de representación con la eliminación del punto de fuga. Por esto, los retratados aparecen en un primer plano sobre un fondo oscuro que destaca y agudiza esencialmente los rasgos del rostro. El rostro es constantemente estilizado y se incorpora a una composición simétrica donde se percibe parte del cuerpo perfectamente centrado al medio de la tela.

Por su parte, los colores comienzan a adquirir una simbología especial. Así observamos que la paleta se circunscribe a la gama de los grises y azules oscuros para el vestuario y de los amarillos y los rojos para darle más vida al rostro. De igual forma, los pintores manieristas interponen cuando pueden como un detalle de concurrencia y de identidad las manos depositadas sobre un objeto devoto o un documento oficial. La austeridad de la representación se connota desde un punto de vista del retratado solamente en sus vestimentas, pues tanto la pose como la expresión están unidas a un severo código pictórico. En resumen, el aporte manierista no únicamente se percibe en la representación pictórica, sino que también interviene directamente por el retrato en hacer notoria la identidad del retratado.



El barroco deja un sello fundamental en el ideario de representación. Las personas retratadas debían salir en poses devocionales y con la advocación de la Virgen que habían sellado sus promesas religiosas. De tal modo, que se establecía una conjunción armónica entre el universo espiritual y los deseos materiales de tener retratos durante el coloniaje español, circa siglo , óleo sobre tela.

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES.

Asimismo, es importante tener en cuenta, como parte del fenómeno histórico colonial, la extensión del ideal cortesano a lo largo del siglo xvii y xviii y por otra, la vibrante irrupción del barroco, con su carga de imaginería alegórica. Es la razón por la cual se otorgará una gran importancia a lo simbólico, proporcionando de esta manera al retrato un gran impulso de representación (Maravall, 1975).

La percepción alegórica que el barroco trae aparejada es un lenguaje particular en la época. En este, se realizaban asociaciones directas entre tres aspectos. Por un lado, una constante asociación con los valores culturales entregados por la Antigüedad Clásica. Por otro lado, una valorización desde una lectura creyente de las virtudes cristianas y de la cosmovisión recreada por los concilios destacados. Finalmente, la intención alegórica se concentraba en las cualidades morales de la representación de un personaje, para esto se recurrían indistintamente a los legados antiguos como cristianos. Todo esto, claramente enmarcado dentro de una síntesis cultural como los Padres y los Doctores de la Iglesia lo señalaban. En concreto, la alegoría concentraba en diversos símbolos artísticos y figuras sintéticas los ideales y valores de esta época. Los cuales se expresaban tanto en las pinturas históricas, como en los grabados, esculturas y artes menores.

Por supuesto que a medida que pasó el tiempo las representaciones alegóricas crecieron en complejidad y expresividad. De este modo, entendemos ya en el siglo xviii, la incorporación de elementos decorativos regionales, las variadas formas estilísticas, así como las constantes presencias de elementos decorativos arquitectónicos. Las variantes artísticas se llenaron de arcos o medallones con flores de gratitud, o también aparecieron las columnas de virtud y los ángeles o querubines como demarcadores constantes de la inocencia y la divinidad. En definitiva, las alegorías fueron componentes retóricos que ayudaron a la representación personal, con su gran poder estético y por la fuerza multi simbólica de sus componentes.

La retórica se incorpora como un elemento más del modelo cultural barroco. Pues en definitiva, este, una vez establecido como una cosmovisión, diseñó un ideal ideológico y visual que necesariamente transformó la concepción del retrato tradicional.

En efecto, el deseo de una ferviente catequización renueva las prácticas formales de la representación personal. Una didáctica constante era visible y se presentaba en la pintura, donde cuidadosos medallones con la leyenda escrita describían los títulos y las virtudes de los personajes representados.

Es así, como en las pinturas del género del retrato conviven el orden temporal y el religioso en una extrema armonía y naturalidad. La pintura dominada por el «horror vacui», es pletórica en signos, símbolos y marcas del cielo salvífico. La calidad ejecutoria del artista barroco estuvo comprometida con el plan misionero manifestado doctrinalmente por el Concilio de Trento. Este concilio había sido convocado por el Papa Paulo III en 1542, pero se extenderá por sus sucesores hasta 1563. Del punto de vista eclesial significó una verdadera confirmación de las propias reformas y decisiones dogmáticas sobre la doctrina religiosa. Frente a la crisis que provocó el

protestantismo, el Concilio de Trento, promovió una fuerte reflexión teológica y una justificación sobre aspectos fundamentales tales como son el sentido del sacrificio de la misa, la celebración de los sacramentos, y el culto a los santos. Estos aspectos se afirmaron plásticamente conformando un verdadero «catecismo por la imagen» de gran influencia sobre los principios artísticos del siglo xvii y xviii.

Por consiguiente, las normas elaboradas en el Concilio de Trento reafirmaban una estructura eclesiástica jerarquizada, junto con una ortodoxia rigurosa y clara. Al mismo tiempo, definían y promovían el desarrollo de la vivencia en la fe católica con la renovación de la vida cristiana de los fieles. Desde el siglo xvii se reforzaron numerosas prácticas sociales como las fiestas barrocas en espacios públicos de gran pompa y fuerte vivencia de las prácticas piadosas. En virtud de la acumulación de riquezas en las principales ciudades de las rutas comerciales en América Latina, se fueron confirmando escuelas artísticas barrocas, definiendo lo que se ha denominado «barroco mestizo». Este barroco muy original, creado la mayor parte del tiempo por artesanos y artistas anónimos bajo el signo del mestizaje.

La ausencia de una escuela regional en la Capitanía general de Chile obedece a razones muy particulares. La conquista de Chile fue siempre de una extrema precariedad. La Guerra de Arauco, es decir, el enfrentamiento con los indígenas Mapuches o Araucanos, provocó una constante pérdida de dinero a la corona (Jara, 1971). Esta tuvo que crear un impuesto especial para mantener un ejército en la frontera, situación que hizo de Chile un estado militar por sobre todo. Si pensamos que los acuerdos de paz se firmaron definitivamente solo a fines del siglo xix, comprendemos en cierta medida por qué nuestro período colonial fue bastante restringido económicamente y deprimido en sus expresiones culturales. Por otro lado, la precariedad también se comprende por la ausencia real de fuentes de riqueza directa como lo constituyeron el oro o la plata, que si fueron evidencias en otras partes. Si consideramos también como factor la influencia de la clase comerciante de Santiago que realizaba un control monopólico del mercado económico interno, de tal modo que paralizó los otros mercados de provincia, incluso el de la provincia de la Frontera. Todo esto, conformó el panorama de una economía rústica, más bien pobre en el consumo, situación sostenida a lo largo de todo la colonia (Carmagnani, 1973).

Frente a esta pobreza evidente del territorio y de la economía interna, no nos debe extrañar la ausencia de un mercado del arte. Pues los compradores artísticos comunes eran las órdenes religiosas que comparativamente con los países vecinos no fueron tan poderosas económicamente o tan bien organizadas. Además, se debe agregar el hecho cultural que desde temprano, los circuitos artísticos del Perú, como del Alto Perú, brillaron por su prestigio.

Hubo que esperar a fines del siglo xvii para reconocer el intento más serio de dotar al territorio chileno de un cierto carácter artístico. Por un lado, tenemos numerosos pintores en el Cuzco, trabajando en los

conventos, iglesias. Como son los casos de Juan Zapaca Inga, Juan Crisóstomo Atahualpa, Marcos Zapata entre muchos artistas que crearon y nos legaron su sello sensible. Por desgracia, fueron pintores que trabajaron aislados y que una vez finalizados sus trabajos regresaban a su lugar de origen, de tal modo que no conformaron escuelas o discípulos.

Por otro lado, en Chile se encuentra solamente en el siglo xviii el proyecto desarrollado por la Compañía de Jesús, cuando el padre Juan Bitterrich pide ayuda en 1715 a los superiores de la orden «porque en estas regiones no se encuentran ni escultores ni arquitectos que entiendan a fondo su arte». Tardíamente, es decir, en 1748 llegaron 41 miembros de la Compañía entre sacerdotes, estudiantes y coadjutores, entre los cuales estaba el padre Carlos Haymbhassen. Entre ellos el pintor jesuita Juan Redle, que fue enviado a Chile, donde él residirá muchos años. Fue este artista consagrado quién realiza las 15 grandes telas destinadas a la Iglesia de Calera de Tango (1753-1760). Fueron justamente de Redle las decoraciones del Colegio Máximo de Santiago. La labor de estos jesuitas fue fundamental en artesanías de esculturas, ebanistería, bordados, relojes, púlpitos. Ahora bien, fue en el arte de la orfebrería donde la expresión barroca nacional alcanzó ribetes originales. El taller de orfebrería se encontraba en el convento principal de la orden ubicado en la localidad de Calera de Tango, centro cultural cercano a Santiago.

Por desgracia, contrariamente, la tradición pictórica fue extremadamente débil en el territorio de la Capitanía General de Chile. Para poseer obras que ornamentaran los conventos y los recintos de administración reales, se solicitó principalmente a la escuela Cuzqueña o Potosina, cuando no la Paceña o a la Quiteña. Se podría formular la hipótesis que bajo la dependencia secular del Virreinato del Perú que vivió la Capitanía General de Chile, también se definió una dependencia cultural como artística. De este modo, se desarrolló en Chile una tradición del encargo artístico, situación que limitó y desmotivó la creatividad pictórica criolla. Dificilmente se podía competir con los grandes talleres y los maestros que imponían un estilo tanto pictórico como iconográficamente definido. Sólido y de gran reconocimiento.

Lo que sí conformó un rasgo creativo inédito en estas telas adquiridas en los territorios vecinos, fue la incorporación de elementos visuales autóctonos. Es decir, la presencia de lo mestizo en los rasgos criollos o indígenas de los santos representados, o la presencia de frutos y alimentos *du terroir*. Pues bien, tímidamente en estos cuadros se fueron incorporando los retratos de los comanditarios, o bien los emblemas heráldicos u otra simbología que nos indica los cargos o nobles orígenes de estos donatarios, en cierta medida continuando la tradición española. Tradición que, por lo demás, se reforzó en términos de sociabilidad colectiva por medio de la notoriedad social destacada en los rituales públicos como en las fiestas barrocas, las procesiones, los autosacramentales y otras prácticas de piedades. Es el caso particular del cuadro «Virgen con el niño a devoción de Don Manuel Salzer y Doña Francisca Infante» de 1767. Aquí podemos ver los donantes y su hija, en actitud de oración. El altar propiamente barroco

con columnas salomónicas y con la virgen de la devoción familiar. Todos los retratados aparecen mirando de frente, incluido los ángeles. La excelencia de los ropajes nos indican la importancia y nobleza de los retratados.

La llegada del despotismo ilustrado en el siglo XVIII impondrá una regulación oficial respecto a destacar la importancia de la imagen política real y del reforzamiento del sistema simbólico de poder. A partir de una legitimación socio-simbólica que contendrá al sistema del poder oficial, se desarrollarán celebraciones de carácter popular. Los festejos de los retratos del Rey asumían una fastuosidad desacostumbrada que hacían participar a toda la población de un mismo y común universo simbólico. Las liturgias de carácter monárquico eran una expresión real del sentir popular, férreamente controlado por los poderes civiles como el eclesiástico. Bajo una percepción estética, las tradiciones del ceremonial europeo se implantaban con diversos rituales, adaptándose solo en lo posible a las condicionantes del espacio público. A continuación veremos las descripciones de una celebración del poder real mediatizado por el retrato del Rey. De este modo se percibirá las funciones estéticas y simbólicas que creaba una imagen oficial de la monarquía en la ciudad de Santiago:

«El día 3 de noviembre de 1789 señalado para la proclamación solemne de nuestro Rey y señor don Carlos Cuarto, estuvieron desde por la mañana y duraron tres días expuestos al público sobre la portada del palacio del presidente y capitán general, los retratos del Rey y Reina, nuestros señores, en marcos de plata y con el mayor ornato, y el Real Pendón en el balcón principal de las magníficas casas del ayuntamiento, bajo de sus respectivos doseles, custodiados ambos sitios por diversos piquetes de tropa de infantería, excitando así a los preliminares el regocijo y festivo alborozo del pueblo que concurría a mirarlos».

Se agrega, más adelante, los detalles urbanos que connotaban la importancia de esta manifestación, «Los balcones y puertas de las catorce cuadras que hay, principiando por la calle de Ahumada a la Cañada, y volviendo por la del Rey, circuyendo la plaza hasta las casas consistoriales, estuvieron nuevamente blanqueadas y colgados de damascos y otras tapicerías, y la misma carrera se halló guarnecida de tropas en ala tomando la derecha en la formación el regimiento de infantería de milicias del Rey, los dos regimientos de caballería provincial».

Por otra parte, se da cuenta de la itinerancia y del desplazamiento ritual: «Por este cerco se hizo el paseo del real estandarte con su referido acompañamiento, apeándose en la cañada para el segundo acto, que se ejecutó allí en la proclamación; y a su regreso en la plaza, al acercarse el capitán general y tribunal de la audiencia se presentó una dama grandemente engalanada y dijo una loa poética muy al caso, desde lo alto de un elevado y majestuoso arco triunfal». La descripción continúa señalando un nuevo elemento simbólico que refuerza la imagen y el retrato real:

«Se botaron muchas cantidades de monedas de plata y cobre, que también se repartieron después a los sujetos de gusto y distinción, alusivas a tan plausibles y memorable acto, colgándose una al pecho de cada indio de los cuatro gobernadores, mirándose en todas ellas el real busto de su majestad y este lema *Carolus IV hispaniarum et indiarum augustus*; y al reverso, en un país con dos indios en demostración de armisticio y de rendir sus armas con el mote al pie de *Ómnibus Clemens*, y en el círculo *Ohigginuis prefectus chilensis proclamabit impererium et abtulit homagia populorum australium*»

(Ambrosio O'higgins de Vallendar, Archivo Nacional du Chile, Fondo Mola-Vicuña, vol. 6, foja 440).

En la fiesta recién descrita observamos algunos aspectos que se repiten en las llamadas solemnidades oficiales. En principio, la participación de todas las expresiones sociales, desde el gobernador hasta los más humildes habitantes. Después, la habilitación estética del espacio de una manera pomposa con arcos de triunfo, tarimas y engalanando las calles. Así mismo, con una ambientación preparada por la música y reforzada por declamaciones poéticas y discursos «ad-hoc». La fiesta llega a su momento de mayor impacto con el acto simbólico que oficializaba la conmemoración. Puesto que la pedagogía del ritual indicaba por medio de la emisión y el reparto de monedas un momento especialmente fuerte e ilusorio. Dichas medallas son el reforzamiento final de una liturgia donde se reconoce la fidelidad, la monarquía de todos los estamentos sociales. Lo interesante que según la descripción que realiza el escribano se reconoce en esta entrega de medallas conmemorativas desde un orden jerárquico establecido, pues reciben primero las autoridades, luego los hombres nobles para posteriormente repartir a todo el pueblo. Ahora, la donación de estas medallas a los indígenas posee una especial significación, pues dicha escenificación los presentaba como súbditos obedientes y pacificados. Finalmente, la acción de lanzar dichas medallas a la población, se puede considerar como una forma de extensión de la sociabilidad pública.

De tal modo, que la máxima autoridad real en la capitania, el Gobernador O'higgins aparece encabezando y motivando las celebraciones oficiales. En virtud que es a partir de la imagen real que se convoca a todos los ciudadanos a participar de una gran fiesta animada dentro de una espacialidad estética, los múltiples desplazamientos, las acciones laudatorias, una gran alegría con un mismo sentimiento de fidelidad. Claro efecto, en todas estas expresiones de lealtad y unión a la figura del monarca, mediaba una imagen concreta que era reafirmada de frente por el retrato y de perfil por las monedas. Por otro lado, la ideología de la ilustración se manifestó de manera formal en los territorios reales de la Corona Española. Es así que, mientras los reyes asumían la moda del siglo de las luces, la institución de la Corona mantenía férreamente sus tradiciones de veneración a la persona del Rey y su conducción política.

Si las fiestas que provocaba un retrato del Rey en Santiago eran de una gran pompa, en las ciudades de provincias se vivían dichas celebraciones con igual dignidad y júbilo.

A finales del siglo XVIII en La Serena, el Sargento mayor don Joaquín Pérez de Uriondo, había realizado muchas diligencias para obtener un retrato del Rey Fernando VII. Finalmente, consiguió uno en el puerto notorio del Callao del Perú. Dos escribanos del pueblo relatan tan magno acontecimiento donde todas las fuentes vivas de la ciudad se congregaron:

“Juan José Campino, notario de la curia eclesiástica de esa vicaría foránea, costeó un magnífico carro montado en cuatro ruedas, i compuestas ricamente con los adornos de ropas de sedas y flores de plata, poniendo en el centro y a nuestra vista libre, el gran retrato del rey con el almohadón de terciopelo, flecadura y borlas de oro, y encima una corona y cetro, tirado por 12 soldados de artillería”. «Lo que más llamó la atención fue un arco de cuatro caras, costeados por el prior del convento hospitalario San Juan de Dios, con poemas heroicos y alusivos a la entrada del retrato. Lo mismo sucedió a media cuadra, donde don Pedro Nolasco Miranda presentó tres arcos unidos que ocupaban toda la bocacalle». Luego agregan: «Al llegar al atrio de la iglesia matriz, fue descolgado el retrato por el subdelegado y comandante de Armas y el alférez real, los que lo condujeron y colocaron en un vistoso dosel preparado al lado del altar mayor, donde también pusieron la corona y el cetro. El cura foráneo y otros dos sacerdotes lo escoltaron desde la puerta y les administró agua bendita, entonando luego el Tedeum Landemus». «Todo el batallón de infantería con sus banderas estuvo puesto en dos filas desde la Iglesia hasta la casa de palacio, e hizo los honores acostumbrados, quedando una compañía de guardia hasta las 12 de la Noche, que estuvo puesto al público, y lleno de gente el patio por última satisfacción de verlo y alabar el primer retrato en que venero a mi señor; Rey tan armado y aclamado, que no cesan los sentimientos de júbilo, reverencia, lealtad y sumisión» (Amunátegui, 1870, pp.112-119). Pues bien, se vuelven a repetir los aspectos simbólicos y alegóricos que había provocado el retrato del rey en Santiago, interviniendo el estamento administrativo, el eclesial, el militar y el civil. Las llamadas autoridades y fuerzas vivas de la ciudadanía. Quizás lo que más se destaca en este relato es la intervención del poder de la Iglesia católica como un reforzador de la potestad real.

A finales del siglo XVIII, veremos algunas influencias ilustradas en los retratos pictóricos. Esto se denotará particularmente en la superación de las poses piadosas y la representación del retratado en su medio personal y cotidiano. Esto, claramente nos indica, un nuevo momento iconográfico de la pintura del retrato. Los símbolos del prestigio social, como el vestuario, los muebles, los libros o los pergaminos, etc., serán los indicadores mundanos que organizaban una nueva retratística. En efecto, el retrato pictórico se transformó en

un testimonio de las transformaciones resentidas por la sociedad y la cultura chilena pre-Independentista. Puesto que se percibe el tránsito de una visión religioso-simbólica como lo fue el barroco a una representación realista y que en ciertos aspectos acentuaba el idealismo de la representación.

Esta transformación del retrato pictórico se puede entender considerando los sucesos de la Independencia que cortaron de un modo definitivo los lazos con la corona española. En efecto, los pueblos de América Latina fueron exigidos por los sucesos de la Independencia, desde un punto de vista político como cultural y estético. Es por esto, que ante la necesidad de articular un nuevo orden de representación que diera cuenta de los cambios que acaecían, se fue configurando una nueva estética independentista. Es esta estética incipiente donde el retrato pictórico jugó un rol protagónico. Pues es con la creación de unas series iconográficas en torno al culto de los héroes de la independencia que tenemos un nuevo intento creativo. Bajo el pretexto de inmortalizar a los llamados “padres de la patria”, se reordena el legado iconográfico de la pintura desde el imaginario de la representación personal.



Retrato óleo sobre madera de 1820 realizado por Gil de Castro, donde se destaca el contrapunto entre la actitud heroica del retratado con mirada marcial y determinante y el fondo austero en que se encuadra.

La alegoría de los símbolos de la Cartela en la parte baja de la pintura, consignan sus cargos y logro, amparados en el primer escudo de Chile. El héroe, Bernardo O'Higgins, en este retrato tres cuartos, tiene todos los atributos del mando del ejército y está investido con los emblemas de la nación recién liberada, las medallas en su pecho confirman el compromiso.

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES.

Uno de los primeros artistas que logra rehacer el imaginario independentista es Gil de Castro. El mayor aporte a la concepción de una nueva estética lo realiza Gil de Castro, estableciendo una simbiosis entre la pintura de retrato y los acontecimientos álgidos de la Independencia (Romera, 1960, p.16). En efecto, este artista inaugura un modo de hacer pintura inmediatista, pero de un gran efecto patriótico como simbólico. Por cierto, la galería de personajes que retrató Gil de Castro, constituyen

la carta de genealogía de una nueva sensibilidad. Es el origen de un nuevo imaginario, el de los próceres, que se imponen por sus acciones épicas sobre la versión barroca y expresa los acontecimientos históricos que forjaron los primeros rasgos de nacionalismo regional. Sus fuentes de inspiración se acercan más al neoclasicismo, con el modelo de virtud encarnado por los héroes militares que Napoleón había puesto en órbita nuevamente con el consulado y la *Grande Armée*.

Los antecedentes inmediatos en la recepción de la “estética del retrato” en nuestro país, lo constituye la galería pictórica realizada por el Mulato Gil de Castro. Este pintor había conformado en las primeras décadas del siglo XIX una primera iconografía de la representación individual. El personaje por antonomasia es el retrato de Bernardo O’Higgins ejecutado por Gil de Castro que se establece como un buen resumen de esta reciente tradición. Puesto que únicamente recogiendo la herencia «alegórica» del estilo barroco, el héroe nacional aparece rodeado de batallas, el cielo en el atardecer nos indica el surgimiento de recientes virtudes, el comienzo de una nueva era. Continuando la lectura podemos encontrar dos momentos claramente establecidos, el primero es el plano del rostro con el pecho y el otro es señalado por el fuerte horizonte indicado por la montaña. En el primero, la disposición rígida y marcial, es contrastada con un cielo al atardecer; la luz se concentraba en el rostro. Por otra parte, en el segundo momento las piernas nos llevan a la escenificación de un campo de batalla, que es la simbólica del héroe. Tanto por la pose como por el carácter señalado del prócer nacional, encontramos una fuerte concentración en un estereotipo viril que desprende los valores de patriotismo y una cierta teatralidad en la composición total que confirma los tiempos nuevos.

De José Gil de Castro se conoce lo que hace muy poco fue la gran exposición que ponía su nombre en las mentes de los conocedores. Sabemos que era un joven pintor nacido en Perú y vecindado en Chile por cerca de una década, en los años posteriores a los hechos de la independencia. Denominado también como «precursor de la pintura chilena», recibe también el apelativo de ser el primer artista en concentrarse en el género del retrato. Había permanecido en Buenos Aires entre 1811 hasta 1814, es así que había realizado los retratos de San Martín y de otros próceres argentinos, de este modo al llegar a Chile, venía con un prestigio consolidado. De hecho, el «mulato Gil» residirá entre 1814-1822 en Chile. Él acompañará a Bernardo O’Higgins en calidad de cartógrafo, luego de las campañas de la Independencia. Posteriormente, fue nombrado Capitán del Cuerpo de ingenieros del Ejército. Es por esto, que efectúa numerosos retratos de Bernardo O’Higgins. Posteriormente, de regreso a Lima. Procederá los retratos de otros héroes de la gesta independentista.

La pintura de Gil de Castro adopta un tono sobrio y un carácter heroico (Majluf: 2014). La cercanía neoclasicismo en el trabajo de composición pictórica son fuertemente señaladas tanto por las actitudes napoleónicas como por las virtudes desprendidas de sus próceres y militares. Estos aspectos nos indican sobre todo la influencia artística de

estilo francés, especialmente presente en los trabajos del pintor David. Pues este pintor es fundamental en la comprensión e interpretación de los ideales corporales en términos de belleza corporal y de encarnación, de virtud. En la representación se unen la austeridad heroica y la nobleza virtuosa. El héroe público es para David la encarnación poderosamente atrayente que austeramente encarna la virtud, es decir, un bello cuerpo transfigurado y depositario de ideales (La documentation Française, 1993). Una imagen de un héroe como el resumen ansiado de la virtud pública como lo deseaban los romanos de la Antigüedad. En este sentido, Gil de Castro en cada retrato condensa la biografía de la revolución (Amigo, 2014, p. 52).

Aunque no hay pruebas que el llamado “mulato Gil de Castro”, pueda haber conocido la obra de los pintores franceses o europeos, solo ciertos aspectos estilísticos permiten plantear esta hipótesis. Es posible, al respecto, que los grabados hayan sido los vehiculantes de este estilo tan preciso, sobre todo si pensamos que en la época «la masiva utilización de grabados pusieron al alcance de los artistas de diferentes condiciones y geografía las más variadas gamas de composiciones, temas y modas» (Bernales Ballesteros, 1986, p.197). El fuerte carácter representativo que Gil de Castro impone en sus trabajos, deriva de numerosos componentes plásticos que al reunirlos hacen inconfundible su estilo. Lo primero que llama la atención en Gil de Castro, es su interés detallado del rostro. Lo interesante es que del mismo, no conocemos su rostro, una verdadera paradoja, pues no tenemos su autorretrato. Sin embargo, una pequeña inflexión sobre la importancia del traje militar, que debió constituir un sentido adicional de prestigio y de lealtad patriótica, “con los que Gil de Castro escoge en adelante fijar reiteradamente a través de sus firmas su propia imagen” (Majluf, 2014, p.10).

La preocupación pictórica en Gil de Castro fueron siempre descriptiva, en busca de los rasgos particulares del retratado, situando su obra entre las imágenes corporativas y el individualismo del retratado. Ya sea en planos generales como en planos medios, es considerado el primer intento nacional de ingresar al interior del modelo, a la personalidad oculta y aún más al carácter imperecedero. Establece el pintor un esquema compositivo, que buscaba legitimar a sus comitentes patrióticos, aunque fueran sus obras destinadas al ámbito privado (Kusunoki, Wuffaeden, 2014, p.43). Su estilo, por lo demás, se caracteriza por su decidido manierismo en los fondos, ciertas deformaciones o desproporciones de la figura, con muchas filigranas y curvaciones del paisaje. Esto nos señala su cercanía a los postulados folcloristas de la escuela regional Cuzqueña.

Lo innovador de la pintura civil de Gil de Castro es la búsqueda de la llamada «atmósfera pictórica». Es decir, de un enfrentamiento claramente subjetivo con la realidad. El modelo será envuelto en este paradójico encuentro entre realidad y representación. Por eso, no nos debe impresionar el retrato de Bernardo O’Higgins, pues es el modelo que se enfrenta con los paisajes que lo definen como prócer, como símbolo. En este sentido, la importancia que despierta el «color local» pues esta concepción colinda

a elevar el status de símbolo de lo representado. Del mismo modo, la línea para este pintor es siempre color que cuando se pone al servicio del dibujo, modela la figura y el paisaje. Esta visión del uso lineal es absolutamente original y atrevida.

Cuando consideramos la composición de sus pinturas en general, veremos la demostración de una visión geométrica del artista, donde el orden y ritmo visual alternan el detalle con el todo. Es la razón por la cual se produce una interpretación eminentemente binaria y dialéctica, donde pugnan colores con líneas, la forma con el fondo, las técnicas con los motivos visuales. En este sentido, se puede afirmar que en la concepción pictórica de Gil de Castro se encuentra un serio intento de transformar y modificar la concepción artística de su tiempo, generando un estilo propio.

Así mismo, podemos explicitar que la voluntad plástica de este artista lo aleja del naturalismo realista, pues vemos su trabajo más cercano de una cosmovisión intuitiva que académica. Por ejemplo, cuando analizamos el retrato de Don Ramón Martínez de Luco, observamos algunas de las características reseñadas. La mano del retratado es llevada a señalar el escrito de carácter sentimental. Sobre este texto, dos borlas de la elegante cortina caen pesadamente, equilibrando visualmente la disposición de los retratados. La presencia del pequeño es reforzada plásticamente por la curva del sillón y la línea horizontal de la moldura del muro. El detalle del juguete en la mano del niño llama inmediatamente nuestra atención, contrastando con la extrema solemnidad de la pose, donde solamente el retratado mira de frente, mientras que su hijo está retraído y ensimismado en sus sueños. La estancia de Gil de Castro en Chile fue hasta 1822, posteriormente lo encontramos en Perú.

A lo largo de las primeras décadas del siglo XIX veremos la llegada de nuevos pintores extranjeros imbuidos de un espíritu romántico-aventurero. Al respecto, la presencia en Chile de Carlos Wood que pasó de marino inglés a experto topográfico. Este pintor, que realizaba los planos de la bahía de Valparaíso, nos dejó numerosos bosquejos y pinturas civiles, muy descriptivas, pero que daban cuenta de la transformación de la ciudad en su tiempo. A pesar de que los retratos de Carlos Wood no eran de muy buena definición plástica, su débil dibujo fue reemplazado por un cuidado uso del detalle. Pero, sin duda, sus mayores logros se encuentran en los paisajes, tradición pictórica inédita en el país y que abren de un modo definitivo la visualidad chilena.

Por otra parte, si consideramos las nuevas actitudes del siglo que liberaban al pintor de los prejuicios, convencionalismos y modelos pictóricos específicos, veremos que es una justa definición del trabajo pictórico elaborado por el bávaro Juan Mauricio Rugendas. Debido al inquieto espíritu de este pintor, los géneros del paisaje y del retrato se transforman en una antesala de la representación romántica en nuestro país. Pues bien, el viajero europeo vendrá en su primer viaje en 1831 para regresar en 1834. Durante este período observamos una transformación de sus intereses plásticos, pasando de sus investigaciones sobre la exuberancia de la naturaleza a un concentrado interés por la retratística y la representación humana.

La crónica pictórica de Rugendas describirá las costumbres vernaculares de la época. Con un gran espíritu de observación, supo recoger, por medio del boceto, del dibujo o la pintura al óleo, las costumbres presentes tanto en el pueblo como en la élite. Recorriendo para esto todo el país, con su mirada artística, supo apreciar por sobre lo exótico y pintoresco, el verdadero rostro nacional (Feliu Cruz at al; Monvoisin, p.9).

Sus retratos presentan dos aspectos a destacar. Lo primero, su gran maestría y dominio del dibujo a mano alzada. Este es siempre suelto, nada de artificioso, siempre preciso y depurado en las formas. Lo segundo, es la relevancia del llamado color íntimo en oposición al color local, de hecho denotamos series cromáticas restringidas. El negro como un valor que refuerza constantemente el rostro al envolver como telón de fondo sus retratos. Sus series de bocetos son de una gran gracia plástica, transformándose por mérito propio en una verdadera instantánea de la época. En particular aquella que indica los personajes populares y el interés particular que despertó en él los detalles del vestuario, así como los espacios urbanos o campesinos, etc., transformándose sus trabajos en un indudable documento testimonial histórico.

Otro pintor que vendrá a realizar la consolidación del retrato aristocrático europeo es el francés Pierre Raymond Monvoisin (E. Bénésit, 1976, p. 509). Su llegada en 1843, coincide con la emergencia del movimiento cultural de 1842. Su estadía en dos períodos, la primera entre 1843 y 1845 y la segunda entre 1848 hasta 1855, posibilitó una primera aproximación artística a la sociedad chilena, que hasta esos momentos únicamente decoraba sus salones con espejos y cuadros devotos. Monvoisin había recibido una formación esencialmente académica en *l'Ecole des Beaux-Arts* en el taller de P. Guerin. En 1842, visita Valparaíso trayendo 18 pinturas, entre las cuales se encontraba su famosa «*Séance du 9 thermidor*».



Paisaje, 1864, Óleo sobre Tela, Raymond Quinsac Monvoisin realiza un acto fundacional de mirar bajo en influjo romántico una naturaleza arbórea, una masa verde que es desproporcionada en relación a las pequeñas figuras humana que están abajo. La naturaleza como madre y educadora con una prometedora promesa.

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES.

El huaso y la lavandera es una iconográfica versión criolla del juego de seducción popular. Con la avezada visualidad, Rugendas en 1835, nos sumerge en una escena rural de pequeño formato, no obstante, llena de detalles costumbristas. El huaso sobre el caballo, con un llamativo poncho rojo, espuelas de plata y sombrero de paja, observa a la mujer de soslayo. La lavandera en cuclillas con un vestido recogido para no mojarse y con una blusa blanca, un moño tomado, dejando ver una belleza temprana, sostiene una tela blanca, absorta. Rodea la escena una naturaleza del valle central, apasible, domesticada por el camino y el puente a un costado. Unas plantas verdes en primer plano dejan entrever el fértil meandro del estero en que se encuentran ambos personajes.



Su intención inicial es crear una escuela de pintura. Poseía una formación neoclasicista y académica, sobre todo demostrada en el dominio del género histórico. Sus temas predilectos antes de llegar a Chile eran las recreaciones de los temas de la antigüedad, es decir, un buen dibujo escultórico, supresión del claroscuro exagerado y de un modelo idealizado y perfecto.

En Chile encontró una clientela interesada en retratarse. La aristocracia tradicional ambicionaba la perpetuidad por medio de un modelo, que diera cuenta exacta de su prestigio, de este modo, este pintor proveía todos los elementos que esta clase necesitaba en término de representación. La gran demanda que tiene el retrato de Monvoisin, produce en un primer momento la estandarización de estos en las poses, los colores y las soluciones plásticas. Pero, en la medida que Monvoisin se incorpora al círculo aristocrático, comienza a soltar su paleta con elementos más cercanos al subjetivismo pictórico, al prerromanticismo.

Agrupados los retratos tenemos en principio el retrato de los próceres tanto militares como políticos; luego el retrato de los «patricios de su tiempo», es decir, los sectores más prominentes de la oligarquía. También se verán los retratos de los caballeros de alto rango social, los agricultores poderosos, los intelectuales y finalmente sus máximos logros son los retratos de las mujeres, una galería notable de mujeres reconocidas. Los estudios sobre la creación de Monvoisin señalan que este se habría ayudado de la cámara oscura, además de formar un taller donde jugaba un rol clave, Claire Filloul para realizar tantos retratos en tan poco tiempo. Además, algunos aspectos formales tenderían a confirmar esta hipótesis, como ciertas deformaciones o acentuadas estilizaciones.

Ciertos predominios temáticos en la obra de Monvoisin, nos indican su fuerte relación con el mercado artístico europeo. Su presencia en salones oficiales, franceses e italianos, hace entender su producción en Chile, como una continuación de su labor plástica (David, BACHDH, N.º 50, 1954). Monvoisin efectúa numerosas tentativas de obtener el Prix de Rome, reconocimiento máximo en el sistema ideológico de las Bellas Artes, consistente en diversas pruebas fijadas, desarrollándose este concurso en múltiples etapas. El premio final daba la posibilidad de partir a la Academia Francesa en Roma por un tiempo de cinco años para los pintores del Género Histórico y de cuatro años para el Género de Paisaje (Grunchee, 1986). Sabemos que Monvoisin en sus años juveniles en *l'École des Beaux-Arts* obtiene como recompensa final una medalla 1.º, clase 1831, este pintor continúa participando en los salones oficiales franceses como el del Palacio de Luxemburg y algunos de sus cuadros decoran ciertas iglesias parisinas como *Notre-Dame-de-Lorette* y las pinacotecas provinciales francesas. En todo caso, es mencionado en todas sus biografías y estudios su enemistad con el poderoso director general *des musées sous le règne de Louis-Philippe*. Esta situación habría provocado su decisión de partir de Francia (*Dictionnaire Général des Artistes de l'école française*, 1979, pp.117-118).

Ahora bien, considerando su obra, podemos considerar su cierta rigidez académica, que lo hacen acentuar lo geométrico y lo abstracto. Comienza a aparecer en sus trabajos pictóricos un ordenamiento racional que pugna con este impulso subjetivo. En este sentido concuerdo con la tesis de Antonio Romera, quien estima a Monvoisin como un pintor fronterizo, buscando su estilo en lo contradictorio. Sus contenidos plásticos apuntan, de este modo, a destacar su formación clásica, así como su interés naturalista y su lirismo romántico.

Si consideramos sus retratos de mujeres, podremos observar que en muchos de estos cuadros han desaparecido los referentes del paisaje o algunos símbolos domésticos que definían al personaje. Sus retratadas aparecen constantemente idealizadas, con una suavidad nacarada en sus cuerpos, lozanía en el rostro y miradas intensas. Con una cierta intencionalidad demostrativa del valor femenino de la época, entre una seducción escondida y una presencia pudorosa. Los ojos muy abiertos observando directamente. El vestuario y la disposición de los brazos de una manera natural y reposada definen los orígenes aristocráticos, el modelo virtuoso y el orgullo evidente de la estirpe. Como dirá Feliú Cruz, estas mujeres conservan la placidez de un ambiente culto, pero aún primitivo.

Cuando hay referencias al paisaje, estas tienen más que ver con la geografía europea que con la Chilena. Ocurre con este pintor un fenómeno contrario a la visión de Rugendas. Para Monvoisin Europa continúa siendo el espejo del mundo, para Rugendas el paisaje está unido a una visión local, un mundo regionalista. El otro detalle que distingue a estos dos pintores es que las preocupaciones por lo exótico como temática define dos mundos culturales. Así como Rugendas se reencuentra con el medio popular y este mitiga su visión de la temática, por su parte Monvoisin

siempre recurre a una visión tradicional, es decir, las anécdotas del medio oriente y las citas literarias, en pocos momentos detiene su producción en lo vernacular.

En los cuadros de retratos de Monvoisin podemos observar un fenómeno directo, hay un espíritu en términos de disposición y tratamiento definitivamente europeos. Es el momento más evidente de la superación del modelo retratístico colonial y el traspaso a la élite de los modelos de representación prestigioso, principalmente franceses e ingleses. Pues el ideal santiaguino señorial no se encontraba en los cuadros de composición histórica o paisaje, sino en la seducción del retrato, de tal manera que Monvoisin supo impregnar en sus telas una parte de la sociedad francesa que reposaba en la sociedad chilena. En virtud de la restricción del formato del retrato a planos de cuerpos enteros o de medio cuerpo, se instaura un gusto del detalle, del pequeño detalle característico y revelador de la personalidad. Es así como comienzan a concurrir en estas pinturas de retratos la construcción de una imagería donde se establecen ciertos signos decisivos como las flores, las joyas, el peinado, algunos muebles específicos, ciertos libros, etc. Estos índices simbólicos se continuarán de una manera precisa a la tradición del retrato fotográfico posterior.

Al respecto, podemos visualizar en los retratos femeninos la conformación de una cierta ideología de la época y que se mantiene inalterable a lo largo del siglo XIX. Esta ideología es la entronización de los dictados y costumbres de un mundo social cerrado. En él la corporalidad femenina adquiere una especial importancia. La experiencia de una conformación de una feminidad que bajo una visión positiva, como fuerza de vida, comienza a exhibir las formas, con una constante futilidad y cambio. En este sentido, el vestuario demuestra una mujer elegante, con la marca ostentatoria de un origen privilegiado. Es, finalmente, el signo de una feminidad demostrativa y en cierta medida exhibicionista.

Puesto que el retrato de los hombres continúa con sus referencias restrictivas al mundo austero de la aristocracia tradicional, se mantiene bastante inalterable. Incluso la imposición de sencillos trajes oscuros de paño, nos confirman como hay una cultura masculina que busca exhibirse contradictoriamente bajo la protección del modelo de un anonimato igualitario. Situación que no deja de ser paradójica en una sociedad de élite tan permeable a querer mostrarse pero siendo un flanco abierto a las tiranías de lo reprochable.

Sí realizamos un balance de lo inmutable entre la tradición del retrato colonial y el nuevo retrato del siglo XIX, veremos que entre ambas matrices estéticas, media un sistema de representación, donde la «tranquilidad» y las «ausencias» de expresión facial son evidentes. En virtud a la constitución de una señalética del rostro en el retrato, que fenotípicamente se acerca a cada modelo, pero que en su abstracción y generalidad se constituye en una categoría de disposición del rostro. Este sistema de «inexpresión» conforma un puente inalterable, que ve modificarse los contornos y ve pasar las modas, pero que continúa con una mirada que graba los testimonios de su producción.



Retratos de mujeres que explican dos actitudes en la representación. La mujer del daguerrotipo sentada de W. Helsby, circa 1850, con su mirada sumisa, debe exhibir sus atributos de letrada con el libro en sus manos y por sus trenzas que no está casada. Imagen sin decoración, la austeridad del modelo patriarcal impuesto sobre el universo femenino. La mujer de la fotografía al costado está de pie, su mano solo apoyada en la mesa a punto de caminar, no necesita de nada para ser. El retrato realizado por Heffer, circa 1920. Las escenografías nos señalan un modelo evocativo pero abierto a la luz de las transformaciones.

Un último aspecto a considerar en los retratos pictóricos, es que ellos se ubican esencialmente en ámbitos privados reconocibles. Es decir, las poses son en interiores hogareños que no son neutros, sino claramente en espacios demarcados. En algunos casos, es posible distinguir aspectos de la disposición de la pieza u otros elementos decorativos. Son, en cierto modo, una fachada de representación, es decir, un *appareillage symbolique*. Esta presencia de lo personal se resentirá por la tradición fotográfica en la medida que se cambia el espacio de representación, dejando de ser el espacio privado, para transformarse en el espacio funcional y habilitado para esta *mise en scene* como lo fue desde su origen el estudio fotográfico.

En cierto sentido, la creación de la Academia, comportando un modelo europeo rígido sobre nuestra realidad, fue una institución con no muy buenos resultados. De la misma manera, quienes impulsaron su estructuración era una élite intelectual y social que se miraba en el espejo europeo. El desfase perceptivo y valórico los alejó de la realidad nacional (Galaz y Ivelic, 1981).

En este período de la presencia de la Academia fue también el tiempo de la decadencia del retrato pictórico en Chile. Varias fueron las condiciones que permitieron la declinación de este género. En principio, la llegada de la fotografía con su imperio de imágenes. Por otro lado, la ausencia de buenos retratistas, pues los discípulos de la Academia privilegiaron otras temáticas. De hecho, los pintores que se ubicaban lejos de la influencia de la institución, se tentaron más bien por los influjos románticos del paisaje.

Además, la élite se dispersó en las maneras de conservar el recuerdo. Ahora, no solamente se tendrá el retrato pintado, habrá expresión del deseo de perpetuidad en los mausoleos del cementerio, en la bella casa que se comenzaron a construir o en la misma fotografía donde el parecido o su simulacro contentaba a quién quisiera poseer su imagen.

En definitiva, las posibilidades de auto representación se diversificaron. Si bien, el retrato conservó su origen aristocrático, siendo recurrente en los salones privados, las nuevas élites comienzan con sus nuevos componentes, a transformar esta situación. La avidez de relevo de representación de esta nueva burguesía ameritaba un nuevo retrato. Como hemos visto, la historia visual de Chile tiene entre los siglos del siglo XVII hasta el siglo XIX, al retrato como agente activo del imaginario cultural y como testimonio histórico de una época.

Sin duda que no podemos olvidar que nos encontramos a finales del siglo XVIII donde se vislumbra un retrato pictórico con nuevos contenidos. La influencia estética de escuelas regionales sudamericanas o europeas ha sido una constante en el retrato nacional, incluso si se consideran que constituyen componentes indispensables al momento del análisis de esta tradición; situación que continuó y amplificó la fotografía.

Quizás quede como interrogación el hecho que fueron los vecinos o los europeos que en expediciones o como viajeros supieron mostrarnos «aparentemente» lo que somos o representamos. Pues queda la idea que, ¿Desde afuera no se objetiva mejor lo de adentro?, ¿La apariencia no se transforma de tanto mirarla en un verdadero rostro?

Se ha dicho desde los primeros cronistas que los habitantes de este rincón del mundo son de una forma específica de ser. A lo largo de la historia Colonial, Independentista o del período de Organización Nacional se han agregado pedazos de identidad a una imagen nacional. Considerando que la Identidad Nacional se constituye potencialmente a partir de retazos culturales (Leiva, 1988). La tradición del retrato pictórico entregó sus aportes a esta configuración de una manera de ser y de representar. En virtud de lo cual, veremos los elementos que enuncia y aporta el retrato fotográfico a esta tradición.

Retrato fotográfico e imaginario decimonónico

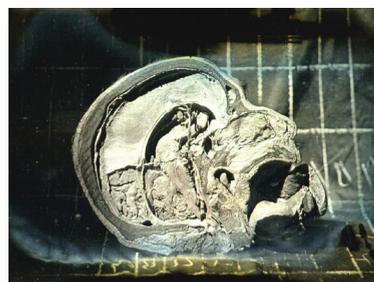
Los procesos significantes como el fotográfico son un intento develatorio del imaginario. Con esto se quiere implicar que ciertas prácticas culturales son productoras de sentido. Las imágenes visuales como las fotográficas pueden sostener la doble lectura del imaginario subyacente, a partir tanto del testimonio real así como por sus figuraciones mentales. No hay que ser muy inocente, para darse cuenta de que ambas posibilidades de sentido, el testimonial y el mental, exponen los componentes del sistema social que las han producido.

No cabe duda, que la eficacia cultural que tuvo el retrato fotográfico obedeció a una buena disposición de la élite chilena hacia él. Muchos autores confirman como necesidad de la época el deseo vehemente de perpetuarse. Es eminente, que los nuevos burgueses que llegan producto de las explotaciones mineras y afanes comerciales, deseaban integrarse y en lo posible asimilarse a la aristocracia tradicional. En este sentido, la conquista del retrato era una de sus preocupaciones. Pues el retrato representaba dos cosas fundamentales, la primera el prestigio individual y lo segundo, la participación en la cultura civilizadora que se gestaba en los «centros luminosos». En consecuencia, encontramos dos motivadoras actitudes que en un justo sentido denominamos «modernas» que se incorporan a las esferas sociales de la élite.

En Chile, la expansión puntual del retrato fotográfico se limitó al espacio de algunas ciudades del valle central y a ciertos sectores sociales. Es más, podríamos afirmar que la fotografía, en su variante daguerrotipo o calotipo; fue patrimonio cerrado de la élite tradicional gran parte del siglo XIX. Desde los iniciales años de la década de 1840, los primeros fotógrafos avecindados en Chile, es decir “daguerrotipistas y calotipistas, trajeron la estética representacional del siglo XIX” (Leiva; 2003). Dicha estética estaba definida por una razón instrumental de la élite burguesa: sus deseos y aspiraciones de representación.

A lo anterior se adicionarán las propias categorías que la fotografía trae aparejada, pues las posteriores tarjetas de visita desde 1862, posibilitaron la conquista de la imagen personal, la potencialidad de estos íconos se encuentran unidos a criterios sociales y de transformación cultural. Las cartas visita son una verdadera revolución formulada por André Adolphe

Disdéri. Este formato fotográfico específico que es la base de los álbumes familiares, también posibilita constatar la “economía visual basada en la lógica de la equivalencia y el lenguaje del tipo racial”(Poole, 2000, p.246), que permite la traza de una perspicacia en nuestra propia relación crítica con la imagen fotográfica.



Estas tarjetas de visita son particularmente significativas por su valor abaratao en el mercado, además permitía tener y apropiarse de inmediato de 6 a 10 imágenes. Ahora bien, sin duda que lo más sorprendente para el caso chileno es que permite al individuo reconocerse:

“los clientes no tenían una idea objetiva de su aspecto físico— o apenas tenían ideal alguna de ello-y que a menudo se quedaban sin habla al enfrentarse a los primeros retratos que les habían hecho” (Ewing, 2008, p.17).

Tan importante era la posesión de fotografías, que cualquiera visita a Europa comprendía una visita a los fotógrafos renombrados. Incluso muchos hombres de negocios que viajaban, solían retratarse en los principales estudios parisinos. El caso de José Tomás Urmeneta, no debería en este sentido llamar la atención. Él se manda hacer retratos con fotógrafos y pintores: “harán tres retratos para elegir, todo es negocio para vender más”(Nazer, 1994, p.268).

Los precios de los retratos tanto en Europa como en Chile fueron altos, dependiendo de los procedimientos utilizados y del prestigio del estudio fotográfico. Solamente a partir del siglo XIX, podemos hablar de una verdadera ampliación social de este medio. Particularmente la extensión se dio por la instalación en los principales pueblos o ciudades alejadas de fotógrafos ambulantes, la presencia del fotógrafo de la plaza a partir de la década de 1900, constituyó una conquista definitiva del gusto popular por la fotografía. Ahora bien, como la unión entre la élite y la fotografía fue definida muy tempranamente, los otros sectores sociales que ingresaron a ella lo hicieron bajo las normas de significación social establecidas. Los que, de hecho, lo forjaron con la mirada de la élite, los transformó en versiones híbridas, no definidas. Aquellos que ingresaron extemporáneamente, por empuje del fotógrafo o propia iniciativa, fueron capturados igualmente por el modelo ideológico imperante. Los que,

finalmente, fueron fotografiados espontáneamente se transformaron en galería de personajes populares, es decir, personas que al estar fuera de la norma por origen, cultura, situación, etc., pasaron a ser representantes de lo vernacular. Adosándose, por cierto, en estos retratos un fuerte espíritu «romántico», pues eran los signos testimoniales de un mundo que estaba en vías de desaparecer...

La imagen fotográfica contribuyó a la constitución de una identidad social, la de la élite. Resumía una compleja iconografía histórica y unos elaborados códigos de pose y postura. La mirada de frente, tan característica de la simple fotografía de retrato burguesa (Tagg, 2005, p.53). Pero, al mismo tiempo, posibilitó en Chile la emergencia del individuo en el sentido moderno del término. He aquí la primera relación directa entre modernidad y fotografía.

Todo retrato, no importa su género, revela las normas de representación, gobernadas por la ostentación social y el deseo vehemente de aparecer como individuo. Las percepciones y prácticas simbólicas que se hicieron en torno al retrato fotográfico presentan una importancia de lo individual, como conciencia social de sí. De esta manera, tenemos que tímidamente aparece un componente fundamental del individuo que es su cuerpo. Este en cuanto forma presentable o representable, considerándolo, como dirá Bourdieu, que la relación del cuerpo no se reduce solamente a unas imágenes del cuerpo. En el retrato fotográfico chileno tenemos que únicamente en la década de 1870-1880 aparece el cuerpo en totalidad, gracias a la influencia en la representación de la *carte de visite*. En términos concretos, esto significa el paso de una representación académica y clásica como lo constituía el retrato de busto restringido principalmente al rostro hacia una representación más naturalista y de plano general. Además, tienen las marcas de los *hábitus* que las fotografías establecen con sus prácticas, pues, ellas encierran las referencias e informan acerca de los miembros de las clases sociales y sus relaciones de clases y sus relaciones con su representación (Bourdieu, 1985, p.28).

En virtud de la presencia del cuerpo se consigna la segunda noción de modernidad al interior del retrato fotográfico. Puesto que la conciencia corporal que el retrato vehicula completa la conciencia personal. Es así como el cuerpo, que antes era el gran olvidado en el retrato, pasó a constituirse en un sistema de clasificación, dónde operaron mezclados tanto los aspectos estéticos y del gusto con los físicos y morales (Le Bretón, 1990). El cuerpo también se percibe en la época como uno de los principales componentes de la diferencia establecida entre la cultura visible y la cultura invisible del imaginario. Por ejemplo, en las fotos donde aparecen familias, esposos o hijos, el cuerpo de cada cual se clausura con respecto al otro. La cultura invisible permitiría sostener que son cuerpos con una contención emocional. Incluso en las madres que sostienen a los hijos se percibe esta disposición formal y distante en términos de corporalidad. Aunque en ninguna fotografía se evidencia explícitamente la idea del cuerpo como reproductor o como cuerpo sensual, la sinuosidad de las formas y de los corpiños de las damas definirían dentro de la cultura invisible del imaginario esta idea.

El daguerrotipo instala un sistema operatorio de representación con una eficacia simbólica directa. Un personaje reconocido de la élite como José Tomás Urmeneta realiza un negocio con Edmundo Eastman, en este trato simbolizado por las manos entrelazadas, participa la mano sobrepuesta de Urmeneta sobre el niño Carlos Eastman. Los tres vestidos de etiqueta para la ocasión y con el detalle del reloj y su cadena dorada como señal de seriedad y control productivo temporal. Media placa, M.H.N. circa 1851, T.C. Helsby. Al costado el daguerrotipo como práctica de indagación sobre la poesía anatómica, de factura contemporánea tiene una marca de temporalidad y su imagen como un preparado, nos indica que finalmente somos complejos sistemas biológicos, realizado por el artista visual Andrés Díaz, 1990.

Otro aspecto que consideramos dentro de la cultura visible, pero que dice relación con estos elementos invisibles del imaginario, es la disposición de la mirada. Pues de hecho, la mirada podría ser considerada como el primer paso para la autodeterminación y para el encuentro con "el otro". Así, de este modo, la transformación en la dirección de la mirada se constituye en el tercer aspecto que se verifica en la modernidad a la chilena. Dicha mirada pasa desde una definición en un punto neutro a un enfrentarse con el objetivo fotográfico, al crear una seguridad individual. Gran parte de los retratos fotográficos que hemos visto nos confirma estas nuevas estrategias de la representación.

Completando la mirada se encuentra la expresión del rostro. De tal manera que generalmente encontramos una relación directa entre la mirada y el carácter del representado. La caracterología se entenderá en el retrato como un sistema ordenado, donde cada personaje, junto con aceptar su individualidad, asume una actitud que se define por el rostro y la mirada en una entidad completa.

Por otro lado, la pose la considero como la variante que confirma un nuevo sistema de referencia moderna. Gracias a la pose que se constituye en el cuarto aspecto de modernidad presente en el retrato. En el retrato individual la pose era generalmente de pie, con las piernas un poco separadas jamás en una misma línea. Para el caso del retrato femenino, dependía de los brazos y la posición de las manos. Por un lado, rígido a lo largo del cuerpo o en las caderas. Por otro lado, reposando en la dirección del cuerpo o sosteniendo un objeto simbólico.

Las poses de perfil son escasas, optándose por lo general por una fotografía de frente para el hombre y de costado para las mujeres. ¿Qué aspectos o concurrentes culturales del imaginario estarían entonces presentes en estas consideraciones modernas sobre individuo, cuerpo, mirada, pose?

Primero, considerando el contexto sociocultural de la época, estimo, por un lado, que están presente un conjunto flexible de valores definidos por las categorías prescriptivas. Es así que se constituyen las «*bonnes manières*», es decir, aquellas normas incorporadas al «*savoir-vivre*» que fueron constriñendo desde la cercanía corporal (proxémica), hasta los mensajes corporales.

Si analizamos la tipología de la estructuración del espacio de interacción al interior de las fotografías analizadas, podemos decir que hay una ausencia real de las llamadas distancias íntimas. Encontrando, en cambio, un constante uso de las distancias sociales, es decir, donde cada individuo posee su propio espacio sin perturbar al otro. Es la razón por la cual reconocemos que ciertas formas de la interacción corporal están definidas y forzadas por una proxémica social imperante. Por ejemplo, las reglas de interacción oficial están regladas de un modo definido del sistema cultural. Evidente es dicha aseveración al analizar las fotografías de retrato presidencial, que a pesar de varias décadas mantienen un aspecto constante que define el espacio interaccional: la pose del presidente únicamente en el centro de la representación.



Cuando encontramos las llamadas distancias personales, vemos que su número es limitado a las representaciones familiares. Pues, entendemos que el lugar del cuerpo en la relación social está definido por la presencia vigilante del código social.

Un segundo concurrente cultural del imaginario que desempeña un papel relevante es la «*estética del gusto*», que media entre la moda y el «*deber ser moral*». Es un criterio arbitrario donde concurren los modelos europeos de moda, los juicios sociales y morales de la élite. De tal modo, que constantemente se realizan paralelos entre un determinado aspecto físico tanto por la disposición psicológica como por definidas propiedades morales. Es quizás aquí donde se percibe con mayor claridad la influencia del modelo cultural europeo. Ejemplo imperativo en las mujeres jóvenes que debían dar una imagen inocente y equilibrada a igual tiempo que debían estar impecablemente vestidas.

Un tercer concurrente en los componentes culturales del imaginario son los aspectos inconscientes del imaginario del retrato que remiten constantemente a las categorías evaluativas. En efecto, el retrato fotográfico

Las prácticas de representación fotográfica de la mujer, si bien obedecen al control de los estereotipos, constituye un momento muy temprano de emancipación. Con la Carta de Visita, se idean "estrategias representacionales" que apoyadas en "puestas en escena" nos indican distinciones y diferencias que articulan mapas del deseo femenino. Así, la cartografía fotográfica muestra la autonomía, ensoñación y educación en los códigos de la mirada, la pose, la expresión, todos reforzados por los "códigos de la apariencia"

presenta una marcada represión de todos los aspectos, especialmente los corporales. En una sociedad tan restrictiva como la chilena, todos se observan y critican. El juicio social sobre el otro, es parte de las aseveraciones sobre el cuerpo, pues todo está reposando en las consideraciones inconscientes del imaginario (Le Goff, 1990).

El cuerpo se constituye por esta constante sumatoria de ser producto social, así como productor de sentido cultural. El cuerpo se fue transformando en un lugar impedido de liberar las expresiones de los afectos, por considerársele un fondo oscuro presente en la intimidad personal. En resumen, el cuerpo del retratado como un conducto ambiguo, constituido por una proyección psíquica y cultural, una especie de «cuerpo fantasma» como lo ha denominado el psicoanálisis.

La materialidad de un cuerpo es siempre una operación socialmente significativa, por cuanto es el reflejo de un imaginario común que se expresa por las normas dominantes que cubren o desvisten dicho cuerpo. Por esto, el fenómeno de la apariencia y su representación es un aspecto simbólico dominado por los componentes culturales del modelo civilizatorio que se deseaba en Chile. Los aspectos que resaltaban y que se mostraban del cuerpo, eran las partes inocentes, es decir preferencialmente las manos, así como las líneas que modelaban el cuerpo. El pudor inhibía, bajo la idea de la vulgaridad, todo lo que era exhibición inoportuna del cuerpo.

Un cuarto componente del imaginario es el *hábitus corporel* que se entenderá como la metáfora de la posesión de cada uno en el conjunto social y en lo que se refiere a la interacción con los otros. Es así como hemos visto que en las fotografías de familias pequeñas, la interacción está restringida de un modo efectivo por una serie vivenciada de normas, de roles individuales, en otras palabras, de nuevas categorías prescriptivas.

Los mensajes corporales como los gestos, las posturas, comportamientos, contactos, poses, etc., que constituyen la base de la comunicación interpersonal, los encontramos inhibidos en la totalidad de retratos analizados. Es por esto que podríamos decir que el «hábitus corporal» se circunscribe en un espacio eminentemente privado y familiar.

Un aspecto que corresponde directamente al hábitus corporal es el que se origina en los gestos. Cuando aparecen los gestos particulares asumen dos grandes grupos siendo controlados por las reglas de la decencia, la moral y las buenas costumbres. De hecho encontramos, por un lado, los llamados gestos intermedios como los persuasivos o el «gesto imponente» que corresponden al patrimonio de los varones. Por otro lado, las damas caían en los llamados «gestos responsivos», es decir, donde se unía la seriedad con la melancolía.

Un aspecto que se deriva de la presencia del hábitus corporal en los gestos, lo constituye en la diferencia entre los retratos analizados de hombres y mujeres. En alguna medida, considerando el corpus final de retratos, la mujer parece recibir mayores prescripciones corporales, pues si analizamos la pedagogía de las poses, veremos que las mujeres se definen por dos tipologías fundamentales:

- A) La mujer de pie tanto de frente como de lado, generalmente apoyada.
- B) La mujer sentada, las variaciones se establecen al nivel de la orientación del cuerpo y del rostro hacia la derecha o hacia la izquierda.

En efecto, dichas prácticas, confirman que la ritualización de la corporalidad femenina es mucho más codificada en los estilos corporales que la del hombre. Por otro lado, verificarían que en la espacialidad relativa de la ambientación del retrato fotográfico que acompaña a la mujer es muchas veces poco llamativa e importante. Por lo tanto, encontramos en general en los retratos fotográficos femeninos, series «muy-ritualizadas» es decir, estandarizadas.

En los hombres, por su parte, se hará explícito que observaremos mayor número de transformaciones en la disposición corporal, en el lugar de la mirada, en las posibilidades de apoyo. Finalmente, será evidente en los retratos de hombres su disposición corporal siendo claramente estereotipada, que presenta muchas variantes y diferencias.

En conclusión perentoria, podemos decir que los retratados al participar individualmente y corporalmente de las prácticas culturales diseñadas tanto por las prescripciones sociales como por las fotográficas ingresaron al modelo o esquema del imaginario. Dónde conviven elementos como la preservación de la dignidad, la apariencia ostentatoria siempre solemne y el dominio moral representado por el gesto heroico que se sitúa por sobre la vulgaridad. Situación que se harían complementarias en el caso de las mujeres al constante control social ejercido por la mirada patriarcal presente en la sociedad chilena de este tiempo.

En resumen, los cuatro aspectos culturales considerados del imaginario cultural vía modelo de referencia francés fueron:

- A) Valores definidos creadores de «categorías prescriptivas»
- B) Estética del gusto según el modelo europeo
- C) Categorías inconscientes que conforman las «normas evaluativas»
- D) «Hábitus corporal» que constituye el esquema interactivo.

Los cuatro aspectos posibilitan que aparezcan en las representaciones fotográficas del retrato que hemos analizado un horizonte cargado de significaciones y de sentido histórico. Todos los elementos, objetos, vestuario, así como toda la pedagogía de la corporalidad, está acompañando este momento decisivo del paso de la presentación a la representación. Con esto, se confirma la presencia constante de un imaginario fuertemente organizado y reposado en sólidos componentes culturales y sociales. Al participar, estos fotografiados, consciente o inconscientemente, en el sistema de representación imperante; asumieron con ello, las categorías específicas que les otorgó dicho sistema del imaginario.

Pasando a otro aspecto diremos que el cliché de la fotografía, como ya hemos visto en el análisis anterior, sorprende a una galería de chilenos entre la naturalidad y el estereotipo. Este último se transforma en un gran aliado frente a la oficialidad y seriedad que debían presentar una fotografía del Presidente de la República. Aunque, es exagerado extender estas cargas simbólicas y significativas al mundo de los niños o de los retratos familiares que participan de otros mundos afectivos y perceptivos. Es claro, que el estereotipo tiende a objetivar el registro realista que necesitaba la élite. La insistencia en los temas o en las formas, señalan a la fotografía como «índice social», según la feliz expresión de Bourdieu.

En alguna medida, la preeminencia indiscutida del estereotipo, significa la presencia connotativa de significaciones veladas del imaginario. El estereotipo nos recuerda constantemente que un verdadero parecido no es algo dejado al azar, sino que al contrario significa siempre la elección de un aspecto, el más favorable para entregar una idea justa del representado. Esto me lleva a pensar, que la práctica fotográfica esconde una verdad oculta. Este escondido principio puede ser hipotéticamente tanto la fuerte represión como la censura establecida por el sistema de dominancia de la élite en la representación personal. La otra hipótesis que sugiere el recorrido fotográfico, nos lleva a reflexionar que tanto el mundo privado como el público transmiten directamente el horror de mostrarse hacia otros. Un horror que por lo demás lo tienen hasta el día de hoy ciertas comunidades tradicionales. O bien una tercera hipótesis conduce a los fotógrafos retratantes con su poder y dominio del medio, estableciendo modas arbitrarias. De tal manera, que ellos crearon o reforzaron en los retratos analizados una fuerte inhibición tanto en las poses como en la expresión.

Cualquiera de estas tres hipótesis: la represión, el temor al ridículo, fue el arbitrio del fotógrafo que nos indica la presencia imperativa de un medio social con una definida coerción cultural. A lo cual se adjunta complementariamente las aspiraciones burguesas añoradas de la élite, así como las compactas proyecciones y sensibilidades del modelo europeo.

Hemos visto que la práctica fotográfica del retrato cubre extensamente los años investigados, al igual que los dominios colectivos como individual. Tanto en la posibilidad transversal como horizontal del análisis del retrato fotográfico, observamos la preeminencia de ciertas normas prescriptivas. Dichas normas que se vieron constantemente en el universo de retratos analizados, señalaban y diferenciaban lo correcto de lo incorrecto de la representación.

Estas prescripciones podían asumir un carácter evaluativo personal en la medida que era el propio retratado quién se observaba en el retrato final. Sin embargo, a igual tiempo, como dichas prescripciones participan en la esfera sociocultural, eran consideradas como propias evaluaciones que participaban en la construcción del imaginario nacional.

Al aparecer idealizados los retratados, todo lo espontáneo se pierde, pues de este modo el retrato se transforma en una solidificación de la apariencia. Siendo esta solidificación un aspecto determinante en cuanto a resumir «el deber ser» prescriptivo de la élite. En efecto, el corpus

analizado expone este «leitmotiv», donde participa incluso la religiosa que se supondría alejada de esta práctica marcadamente mundana de mostrarse. Lo espontáneo se controla con el afán de extraer lo mejor de sí, de posar y mirar como uno ha soñado, leído o ha escuchado. En fin, que el parecido del retrato con el retratado se establece bajo un sistema de interpretación subordinado al modelo cultural constructor del imaginario. Vemos de este modo, la caracterización de un individuo chileno tipo, compartiendo las redes de referencias del gusto cultural, de los prejuicios sociales y culturales, de las ideas preconcebidas.

Se podrá argumentar que el retrato fotográfico que hemos visto es monolítico en términos representacionales, lo que es cierto. Pero, no se puede olvidar las capacidades críticas, tanto de los clientes como de los fotógrafos, para enjuiciar, transformar o exigir. Todos ellos retratantes y retratados no hicieron transformaciones, imponiéndose el conservadurismo, el victorianismo, la constante asimetría entre lo masculino y lo femenino. En concordancia a todo lo anterior, se puede formular que las fotografías de retratos analizadas son en cierta razón un patrimonio de la élite. Por consiguiente, expresa una élite que se percibe a sí misma y vende una imagen interna para el país como externamente para lo extranjero.

Cuales sean las variantes asumidas por los retratos fotográficos, tanto como las de un «retrato sintético» que busca exprimir el carácter del modelo en su conjunto o las de un «retrato anecdótico» o momentáneo que se compromete únicamente con el instante y el gesto. De este modo, en Chile, ambas variantes del retrato fotográfico se comprometieron con el modelo diseñado del imaginario esencialmente por la élite.

En virtud del retrato fotográfico instrumental, vemos como se van constantemente adosando los trazados de la imagen del individuo que se creó y del país que se esperaba. Así, en consecuencia, una imagen proyectada como un espejo narcisista de identidad y de alienación al mismo tiempo. Veamos cuáles fueron los ordenadores que vehicularon y conformaron esta imagen. La taxonomía de ordenación del retrato que se estableció se fue construyendo tanto basándonos en las normas prescriptivas como de las normas auto evaluativas. De este modo, aparecieron cuatro categorías, que apuntan a destacar los constitutivos conscientes del imaginario y que muestran la pervivencia de los elementos de la apariencia visible. En definitiva, son cuatro rasgos que se presentan a su vez como categorías eminentemente sociales y que son complementarios de los aspectos culturales del imaginario.

La primera categoría establecida corresponde al género, es decir, la diferenciación sexual. La segunda categoría evidente es la clase social connotada por los detalles que “hacen la diferencia”: vestuario, rasgos fenotípicos, accesorios, disposición corporal. La tercera categoría es la edad, puesto que ella define roles específicos. La cuarta categoría está definida no por los actores, sino por el uso que hacen del medio fotográfico, en su ingreso al espacio privado o al público. Veremos a continuación como se articulan estas categorías con sus soportes visuales y casuísticas respectivas.



Respecto la primera categoría es dable decir que la fotografía retrato, articuló la diferencia sexual acentuándola en poses y en expresiones faciales. El establecimiento de la “diferencia de género”, obedece al predominio cultural del patriarcado de raigambre hispánica, fuertemente reforzado por la educación religiosa. Sobre todo, por las estampas religiosas e imágenes devotas que se constituyeron en los modelos de virtud masculinos y femeninos. De este modo, se logrará la unificación de la imagen personal a las proyecciones que se obtenían de la historia sagrada y de la cultura esencialmente católica que se vio en buena parte del siglo XIX en Chile.

Esta imaginería religiosa tiene dos polos de existencia, dos discursos paralelos, uno el del poder eclesiástico, el otro del pueblo de los fieles. Las imágenes constituyeron un precioso recuerdo que viene a subrayar los momentos importantes en la vida de la gente, desde sus primeros años escolares hasta la muerte. Todas las etapas del hombre poseían sus imágenes piadosas respectivas. Estas imágenes que tenían como propósito, junto con el culto de los santos, el destacar virtudes particulares que generaba a su vez respectivas expresiones y poses. Ejemplo para los hombres adultos San José con rostro de confianza y preocupación; así como para las mujeres jóvenes Santa María Goretti y su felicidad interna reflejada en sus ojos. Las hagiografías de la catequesis que buena parte había recibido en el siglo XIX, así como las propias imágenes de bulto que había en la gran mayoría de los hogares de la élite y del pueblo, se constituían en educadores visuales definiendo actitudes y modelos de representación. Por otro lado, la iglesia, que poseía sus propios códigos de formas y actitudes, que se actualizaban extendiéndose y continuando en los espacios privados del altar familiar. La imagen piadosa y sumisa del mundo religioso, que considera la vida y las simbolizaciones como “obra querida por Dios”, se establece principalmente en el sector de mujeres más cercanas a la vivencia religiosa. De este modo, específicamente en la mayoría de la élite tradicional y con mayor razón en el mundo popular, de un modo casi natural la providencia divina se definirá en la fuerte autoridad paterna. El patriarcado dispondrá de las hijas para el matrimonio de tal modo de extender alianzas de poder e influencias de todo tipo. Es así, como los modelos culturales transmitidos a los hijos tendrán también el imperativo paterno constante.

Por otra parte, esta presencia de la doble moral patriarcal de exigencia y sumisión para las mujeres, tenía otro universo en los varones. En efecto, la categoría de valores exigidos a los varones, consideraba en una primera instancia la fortaleza física y moral, la autonomía e iniciativa en las decisiones; la honestidad para el trabajo. Así también se destacaban las expresiones de poder y de rectitud moral. Mientras que los valores femeninos, expresiones de la representación dominante, privilegiará en las categorías adscritas, la belleza, sumisión, fidelidad, discreción, pudor, la maternidad. A las mujeres se le exigía la llamada «gracia». La literatura chilena de comienzos de siglo, es especialmente directa para destacar estos valores de la condición de la mujer. Ejemplo de esta situación la puede entregar las reflexiones del autor sobre Mercedes, la heroína de la novela

«Los Trasplantados» quién debe dejar su amor para aceptar el designio matrimonial de sus padres:

«pronto la innata elevación de su alma, levantaba su protesta de rectitud intransigente; la vieja costumbre de la obediencia pasiva triunfaba de nuevo, pasaba sobre su voluntad la férrea plancha de un despotismo inveterado»
(Blest Gana, 1945, p. 186).

Otro ejemplo se puede encontrar en la novela de Iris, seudónimo de Inés Echeverría, mujer de la élite y animadora cultural en la época en la que centramos el estudio. En efecto, la protagonista de esta novela vivía en una hacienda cercana a Santiago, pues en la ciudad «se sentía oprimida por los muros de las casas chatas, por el ambiente rancio y la pueblerina estrechez de las costumbres». Posteriormente, la autora entrega un juicio categórico sobre la condición de las mujeres.

«Reducidas las mujeres a condición de hembras, no tenían responsabilidades, conflictos, ni problemas. Vegetaban en un país nuevo, distante y soñoliento, comentando con provinciana estrechez, los banales sucesos de muertes, nacimientos o enlaces»
(Iris, 1930, Pp.11-17).

Las imágenes convencionales que hemos visto en las fotografías de mujeres, nos confirma esta presencia pasiva que la literatura ha destacado. Las mujeres en los retratos se encuentran en espacios limitados, cerrados o fuertemente definidos socialmente. Por otra parte, las poses y las expresiones femeninas se concentran en códigos permisibles y restrictivos. En consecuencia, podríamos establecer que el sentido identitario de la representación de la mujer está en lo que se refiere al aprecio social que la mirada del otro le otorga. El otro que es un hombre, el otro que es también el propio tejido social femenino. Ser mujer de la élite en el siglo XIX y comienzos del siglo XX, es estar a merced de la tiranía de la imagen social. Esta imagen la confronta a un ideal físico o vestimentario, así como, al ojo inquisidor de la familia, de los vecinos, del público. Un crítico de la época dice “se ha publicado retrato de todas las hermosas damas de la primera sociedad i también las de muchas que no son bellas”; las fotografías aparecerán por doquier. El retrato de fotomontaje, llamado eufemísticamente “flores de Chile”, “bellezas del país” llenará libros y cartas postales. Las mujeres de la sociedad aparecerán con los signos de buena cristiana, es decir, con manto negro tapadas, o bien, con las frivolidades de la moda europea.

No importa que fotografía, el pudor personal, la llamada decencia conforme un cuadro de profilaxis de la élite, que separe radicalmente la vida noble de la vulgar. El «deber ser» es la regla que se impone en el universo femenino. Las aseveraciones anteriores se deben atemperar con la idea que la situación sociológica de la mujer es constantemente limitada por su evidente dependencia, sobre todo emocional y económica.

Los ritos de pasaje son sistemas operatorios en todas las culturas. En la cultura judía cristiana el ingreso en propiedad a la Iglesia, Sinagoga, tiene un tiempo preciso en la pubertad, este rito confirma su paso a un nuevo estatus. En la iglesia católica la comunión se revistió para el caso de las mujeres del modelo virginal de María. Para esto se revisten de blanco, con velas, reclinatorios y telones ad-hoc que mostraban un espacio sagrado.

La línea de las manos indican que el hijo descansa en su madre, ella toda presencia con su mantilla y su pose sentada con manos cruzadas reseñando que hay confianza y orgullo.



ARCHIVO FOTOGRÁFICO,
COLECCIÓN PARTICULAR.

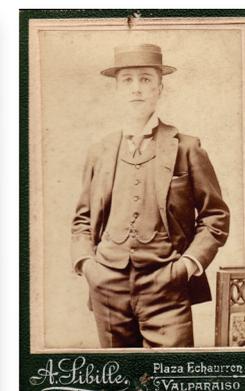
El hecho que en la tradición de la élite del siglo XIX no existiera la dote, hace que estas mujeres estén inseguras en sus elementos invisibles de apariencia. De tal modo que la coquetería será constante para encontrar un buen partido, sin dejar por esto la imagen sumisa que se transformó también en otra estrategia de coquetería. En alguna medida, las mujeres retratadas indican su situación en cuanto sujeto social y define, por lo tanto, aspectos identitarios de la condición femenina en esta época. De este modo, entendemos las diferencias que tendrán los retratos como variaciones sobre el mismo tema identitario que se irá revitalizando dependiendo del sector social, de los niveles educativos, de las características de personalidad de cada una de las retratadas.

Lo concreto, que hemos visto el rol simbólico y romántico que asume la mujer, puesto que en los retratos familiares aparece constantemente apoyándose en el hombre, como expresión de fidelidad y sumisión. Esto se hace particularmente evidente en los retratos de las clases urbanas medias como en las populares.

Pero, por sobre todo, estas imágenes con tintes idealizados que tendrán las mujeres, expresan y sugieren las angustias y las aspiraciones de los hombres. De esta manera, las mujeres son representadas por un estereotipo social, en concordancia con el modelo cultural y patriarcal de la sociedad chilena. La modificación del status de la mujer en la fotografía de retrato, se constituye en un momento cuando los imperativos de la moda, del modelo, de los requerimientos sociales lo demandan.

Por su parte, la presencia del varón se define por su autonomía y su deseo de encarnar llamativamente el poder o el prestigio. Este poder puede ser económico, familiar, social, sexual. La pretensión de la

representación masculina abunda en retóricas de autoreforzamiento. Manifestaciones de ello lo constituyen su presencia casi siempre de pie, la mirada desafiante y honesta de frente, el bastón de apoyo fuertemente empuñado; el sobrio vestir con ciertos accesorios de ostentación como la corbata o el sombrero, los signos de civilización y de convención de los decorados, etc. La glorificación del culto de la imagen en el siglo XIX, que nos recuerda Baudelaire, tiene como soporte principal la supervisión masculina, los criterios de actuación de los hombres. Esta situación es fuertemente vivida, especialmente en ámbitos políticos, financieros, agrarios. Solamente en los modos de vida urbana, religioso y social, la mujer ingresará con una mayor naturalidad a la representación fotográfica.



El estereotipo de la representación masculina se asienta en tres principios. La masculinidad tiene la presencia moral en su rostro serio y confiable. Su cuerpo obedece al control marcial y al mandato. Sus roles sociales están bajo las exigencias de su trabajo, honestidad y servicio están en su base. En resumen, no importando la edad el patriarcado emana una cohesión presente en la vida privada y pública.

ARCHIVO FOTOGRÁFICO,
COLECCIÓN PARTICULAR.

Cabe destacar que la visión patriarcal definió los roles masculinos y femeninos tempranamente. Es así, que los varones eran considerados desde la pubertad como mayores, pudiendo por ejemplo ingresar a sentarse en la mesa con los grandes, situación que se atrasa en el caso de las mujeres. Asimismo, veremos que ya en los retratos de niños está presente esta exigencia de masculinidad y femineidad. Los varones tendrán mayor exigencia de seriedad connotada tanto por la elección de su vestuario como por la expresión y pose con relación a estos mismos elementos presentes en las niñas. Continuando esta asimetría de género, se hace evidente al considerar las fotografías que nos traían los retratos urbanos o rurales, que la mujer es retratada en espacios interiores, generalmente las dependencias internas de las casas, extensión del espacio doméstico. El hombre, por su parte, aparece constantemente desarrollando su oficio o actividad en la vía pública, en un espacio eminentemente abierto. El retrato del Herrero en la calle es un buen ejemplo de esto. En consecuencia, la asimetría sexual será connotada en aspectos formales como la pose, expresión, decorado, etc., así como también en aspectos socioculturales y espaciales.

La segunda categoría que vamos a analizar es la diferencia social, que tiene en el país una gran importancia. Los retratados son expresión de la europeización que se había verificado en la clase alta chilena. De tal modo, que los componentes de la apariencia corporal; es decir, el cuerpo y los objetos portados por él, la presentación y representación se convirtieron en un asunto de vital importancia social (Duflos-Priot, 1978, p.2). Los retratados expondrán copiosamente los llamados símbolos de apariencias. Estos códigos abastecen un cierto número de figuras estereotipadas, que sirven de referencia social en los decenios estudiados. El vestuario se constituye en una manipulación privilegiada de nuestra apariencia, de esta forma se transforma en un aspecto de importancia para detectar el triunfo de ciertas maneras superficiales y transitorias. La apariencia puede ser definida como el cuerpo y su presentación, el cuerpo y los objetos que él lleva.

La apariencia es considerada a menudo como la cara visible del individuo, esencialmente vertido hacia el otro. Aunque es necesario considerar y tener en cuenta las relaciones que posee el individuo con su propia apariencia. Esta información que cada uno entrega por la apariencia se ve fuertemente influida por la moda y reforzada por el modelo cultural. En este sentido, no nos debe extrañar el imperio de la moda en las fotografías de retratos. Clara realidad, la moda conoce una temporalidad y una evolución que le son propias y que presenta el carácter de un sistema cultural (Barthes, 1994).

A pesar del paso de las modas recibidas por revistas y catálogos de Europa, o que eran expuestas en las principales casas comerciales, hay un vestuario femenino de raigambre colonial que limitó la importancia social de la moda en Chile. En efecto, el «mantón negro» se transformó en una expresión de humildad y uniformidad en las mujeres que traspasó los ámbitos sociales. Las diferencias se podían expresar en la calidad del material, pero su austeridad era democrática y su símbolo evidente: respeto y discreción en el espacio sagrado. Su uso masivo lo podemos percibir a lo largo de todos los años de este estudio, después de 1920 se incorporó como resabio en las comunidades campesinas hasta la primera mitad del siglo.

Sin duda, que el mantón era para gran parte de la élite una prenda para ciertas ocasiones; sin embargo, para las mujeres de los sectores urbanos, medios y populares se transformó en una especie de distintivo para salir a hacer compras o de visita. El manto era como un perpetuo «signo de renuncia» (Robinson Wright, 1904, pp.118-120), pero el estilo de ponérselo es diverso, dependiendo del carácter y temperamento de cada mujer. Severo para una dama mayor, elaborado como el de una novia y coqueto e insinuante en las señoritas. Obligatorio para los días de semana santa y para asistir a los oficios religiosos, pero confinado a las clases medias y populares en las tardes cuando se realizaban los elegantes paseos por la Alameda de las Delicias o el Parque Cousiño.

Control de la apariencia y el estadio del espejo nacional

Las relaciones complejas y algunas veces contradictorias que tiene el retrato fotográfico chileno con los signos de control de la apariencia, los índices de la moda y los prestigios en juego, posibilitan que sean solo algunos los fotógrafos que retratarán a la élite de las principales ciudades chilenas. Vemos específicamente en el caso de Garreaud y de Heffer la expresión de la anterior aseveración, que continuaban siendo los fotógrafos de varias generaciones de una misma familia.

Por otro lado, en la consolidación del prestigio se adicionan algunos aspectos particularmente ignorados de la presentación simbólica de los propios estudios fotográficos. Me refiero específicamente a la simbología y la publicidad que encontramos al dorso de las fotografías, como «imagen promocional» del prestigio.

En estas imágenes encontramos tres tipos de esquemas de representación. La primera, la más simple, dónde se destaca ampliamente el o los apellidos de los fotógrafos, generalmente imitando una firma. Además, se acompaña con la dirección del estudio. Este tipo de esquema lo he encontrado particularmente en provincia. Ejemplo de esto el fotógrafo Juan Moreno de Talca o la fotografía Artística de Valparaíso. El segundo esquema es más elaborado, pues junto con incorporar los datos generales del fotógrafo y del estudio, se adicionan otro tipo de información como las medallas obtenidas en exposiciones particulares, en este caso las exhiben como preciados trofeos. Es el caso de Carlos Oswald que obtuvo un primer premio en Buffalo en 1901, o bien Félix Leblanc que obtuvo la única primera medalla en la exposición internacional de 1875.

El tercer esquema es el más creativo, pues a la presencia de lo encontrado en los esquemas anteriores se agrega una sofisticada alegoría a la fotografía, a las artes o al progreso. Es el caso, de la fotografía de Bischoff y Spencer que recurren al águila con su presa, o bien C. del Sol que recurre a un pequeño ángel que sostiene una cámara y una paleta de pintor hablando de esta unión entre las Bellas Artes y la Fotografía. Otro estilo es el diseñado por la fotografía inglesa de Valparaíso que recurrió a los símbolos imperiales ingleses. Así también, la fotografía de F. Rayo que utilizó el emblema francés de la Marianne con el gorro frigio y una estrella en lo alto. Todas estas alegorías se ubican en el centro del dorso del retrato. Se ven graciosamente acompañadas de diversas decoraciones de filigranas que juegan con las letras de los fotógrafos o bien con los datos del estudio.

Del conjunto de estos análisis de las imágenes publicitarias en los dorsos de los retratos podemos señalar una búsqueda de originalidad dentro de un estricto y limitado esbozo estético. La calidad de la impresión, así como la ideación del diseño y del dibujo, connotan una fuerte categoría cultural, que se entiende dentro de una lógica estética de gusto europeo y del prestigio codificada en su tiempo. Es decir, incorporado dentro de la moda estilística del estilo imperio o bien el calce estético con un victorianismo expatriado.

Sí consideramos otro aspecto del prestigio ostentario, sin duda que lo primero que se destaca es la representación social en las fotografías. Creemos que estos retratos son productos de prácticas culturales, así como se van transformando en índices informativos sobre los actores y sus apariencias corporales. En resumen, son instrumentos constantes de categorías sociales. La mirada lanzada sobre el otro, y del otro sobre uno, son simultáneamente interpretativa y evaluativas. No escapando ningún espacio “del otro” que no sea enjuiciado socialmente. Esto se extiende con mayor vigor, cuando el juicio recae sobre alguien de otra clase social, el desprecio no se deja esperar.

La clase media aparecerá en las fotografías de retrato vestido con modestia y corrección, extremadamente serios, con el cuerpo derecho. Dirá Sergio Villalobos con acierto que en los retratos fotográficos las clases medias:

«se verán tiesas y conscientes de las circunstancias, mientras que los caballeros y demás de la aristocracia, en las mismas posturas, aparecen naturales y dueños de sí mismos»
(Villalobos, 1987, p.30).

Por otro lado, se adscriben al retrato, «los rotos», «los huasos», «las chinas» es decir, las clases populares. Estas primeras apariciones en la fotografía, son casi siempre “oblicuas”. Con esto quiero señalar expresiones fotográficas que tienen en principio otro objetivo, por ejemplo mostrar la hacienda, o los habitantes de una gran casa urbana. Veremos aparecer, en una esquina tímida o recortadamente, los asomos de los empleados de servicio, las nanas o la servidumbre doméstica. Casi nunca de frente, casi siempre mirando la lejanía. Sus vestuarios son simples y uniformes. Para las mujeres las polleras largas y los chales oscuros. Para los hombres pantalones de paño o tela burda, calzados con las sencillas ojotas o muchas veces descalzos. Los aspectos infaltables del vestuario popular masculino era el poncho y el sombrero de paja.

Las fotografías de retrato urbano presentan claramente un archivo social fundamental. Tanto el testimonio social como los reportajes costumbristas, nos expondrán aspectos directos del «modus vivendi» de los sectores populares, así como de los oficios donde perduran los remanentes folklóricos campesinos más importantes.

Considerando la edad como tercera categoría de organización analítica, podemos decir en términos generales que cada edad tendrá su respectiva fotografía. Partiendo desde la más tierna infancia hasta la vejez. Para permitir que los más pequeños fueran fotografiados sin problemas hubo de superarse las complicaciones técnicas específicas, como el tiempo de exposición y la sensibilidad de los filmes. De tal modo, que tendremos el ingreso de los niños más pequeños después de 1855. Esto ha dado lugar a que el bebé registre un momento decisivo de la fotografía de infancia. La fotografía, en este sentido, constata la importancia que manifiestan la familia por guardar el recuerdo de los más pequeños.

En efecto, el bebé a partir de 1860 se transforma en el eje de las atenciones familiares.

De esta manera, habría en cada estudio fotográfico toda un dispositivo de sillas, decorados, juegos, pajaritos, espejos y otros distractores para recibir a estos pequeños clientes. Así es, como ingresan los niños con sus decorados simplificados y sus juguetes personales, para crear la apariencia de “naturalidad”. Las niñas aparecen con muñecas, mientras que los varones con ruedas o el clásico traje de marinero.

Las fotografía de niños tendrá tres momentos demarcatorios. El primero es el bautizo donde el bebé apenas se notaba, el segundo es la foto oficial de estudio de la infancia que se verificaba entre los 2 y 5 años y el tercer momento es la primera comunión. Esta última se realizaba según el lenguaje eclesiástico, cuando presenciábamos la “edad de la discreción”, es decir, cuando el niño entraba en la “edad de razón”, demostrando devoción e inteligencia exigida para la comunión.

Una diferencia que se destaca entre los retratos de los niños y de los adultos, es que en los niños la fotografía se detiene y concentra en el rostro esencialmente. En cambio, en el adulto, posee una relevancia la pose, el vestuario y el decorado. Es decir, encontramos en la fotografía de adulto una mayor complejidad y sofisticación de carácter y sentido eminentemente social.

Hay prácticas fotográficas hacia los infantes que se fueron modificando y otras asumiendo culturalmente. En Chile se hizo muy común en los sectores populares la fotografía de niños muertos o “angelitos”. La costumbre de las fotografías conmemorativas, específicamente de los niños muertos, se puede considerar no solamente el registro del ritual, sino que al mismo tiempo este tipo de fotografía es en sí misma parte integrante del ritual. Generalmente, las fotografías de «angelitos» contienen numerosos signos que expresan la pureza del fallecido como flores de azucenas, se le representa con alas, vestido de blanco, sentado en un pequeño trono dorado, o bien en un altar, etc. Toda la simbología reafirma que por el estado de inocencia del niño, este se transforma en un ser celestial que señala la victoria sobre la muerte por la resurrección. Un viajero observativo como Child describe al respecto:

“en los trenes o tranvías se ven a menudo a mujeres con sus bebés muertos sobre sus rodillas, y los fotógrafos reciben frecuentemente la visita de los papás que desean conservar un recuerdo de sus niños y le hacen un retrato”
(Child, 1891, p.124).

Curioso resulta comprobar como esta representación fotográfica habitual en los estudios del siglo XIX obedece al imperio del recuerdo y la presencia activa de la muerte acechando el mundo infantil. Cada familia y cada autor, realiza las tomas del duelo, solemne y delicado momento del dolor, los niños siempre vestidos de blanco con flores, alas, sillones o mantones que cubren o se encuentran alrededor en símbolo cristiano de partida.



La fotografía ritual del angelito asume sobre todo para las clases populares y campesinas del «norte chico» como de la zona central chilena una especial preocupación. Su objetivo era eminentemente ligado a la religiosidad popular, de tal modo que dichas fotografías asumían virtualmente un carácter de reliquia sagrada al interior de la familia.

Los llamados «retratos de circunstancias», realizados en los momentos más diversos de la existencia, fueron también fuente inagotable de una imaginería fotográfica nacional. El matrimonio fue uno de esos momentos que se conservan fotográficamente. La fotografía de retrato de matrimonio se ejecutaban en estudio. Las más antiguas fotografías de matrimonio conservadas son de 1870. En Chile se impuso esta moda en la década de 1880. De igual manera, se impondrá en la élite la costumbre del modelo único de la novia en vestido blanco, portando su largo velo, generalmente en tul o gasa de encajes múltiples, con los infaltables guantes en cabritilla blanca. El novio era un modelo de sobriedad con su traje negro. Por otra parte, convivirá esta tradición foránea con remanentes culturales propios. Por ejemplo, he observado en muchas fotografías de las clases medias y populares que la novia que ha estado de duelo, o que no posee los medios suficientes para comprarse un vestido “ad-hoc”, conserve un luto riguroso. Este se expresa esencialmente en el vestido, mientras que el velo blanco es el único distintivo del matrimonio. Llama la atención, el hecho que no encontremos en ninguno de los retratos de matrimonios, manifestaciones de cariño, explicitación de afectos. Una prueba más que el estereotipo en Chile, tiene un rol de control sobre la expresión de los afectos y de sus representaciones.

Los decorados fotográficos cuando los hay son muy sofisticados, con una fuerte presencia floral, signo inequívoco de primavera-reproducción para remarcar el momento solemne. Las fotografías al interior de la iglesia estaban prohibidas; estas generalmente hasta hace pocas generaciones eran al exterior del templo o la costumbre muy europea de sacarse las fotos en plazas o jardines públicos.

ARCHIVO FOTOGRÁFICO,
COLECCIÓN PARTICULAR.

La utilización de las placas secas permite a los profesionales desplazarse sin mayores problemas, la llegada de las cintas y aparatos fotográficos Kodak aumentan la demanda fotográfica y la posibilidad de salir inmortalizado en muchos espacios impensados dentro de la lógica de los estudios fotográficos.

La vejez era otro momento para sacarse fotografías, estas fotos coincidían con los cumpleaños o aniversarios familiares. Las fotos de los abuelos con los nietos eran una particularidad de muchos fotógrafos de provincia. La fotografía de los nietos con los abuelos llevó a verdadera especialización fotográfica, de tal modo que los abuelos siempre se encuentran al centro y sentados, rodeados de sus respectivos nietos, todos vestidos con cuidado para la ocasión. Una variante de dicha fotografía es sacar el retrato de un nieto con la abuelita. Generalmente, la dama está sentada y el nieto, en un costado, se apoya en ella. Este tipo de representación de generaciones familiares, fue particularmente importante en las décadas finales del siglo XIX y la primera década del siglo XX. El relevo de las generaciones y el mundo de los afectos reservado desde el mundo de los abuelos.

La muerte, también, tenía sus fotos repertoriadas. Después de los rituales fúnebres, en días posteriores se reproducía la imagen del fallecido en formato carta de visita, acompañado de cortos poemas o textos bíblicos que se enviaban a parientes y amigos. Aunque, muchos queriendo conservar la última vista de la imagen del fallecido, sacaban las fotografías del difunto, era el retrato póstumo obtenido en el mismo velatorio, o en su entierro.



El mundo social, significa el espacio público, el transitar hacia un universo de reconocimiento. Las fotografías de conjunto se realizaron para recordar un evento fundamental, una fiestas familiar, un encuentro de camaradería. En cada ciudad y pueblo habían lugares de sociabilidad donde la fotografía era el momento de solemnidad del encuentro.

ARCHIVO FOTOGRÁFICO,
COLECCIÓN PARTICULAR.

De tal manera, que era común ver los retratistas en las casas o las iglesias, antes de la inhumación. En muchos casos, era necesario el retocado o esfumado para evitar los signos mortuorios del retratado, último recurso de la retórica del efecto fotográfico. Claro que muchos años después, algunos teóricos diseñarán los puentes analíticos que rodean y entrelazan la fotografía con lo mortuario, denominada Spectrum por R. Barthes, entendiendo la inevitabilidad del anclaje de lo mortuario con la captura del instante. Esa temporalidad encapsula un “momento mori” inevitable.

La cuarta categoría de análisis corresponde a los ámbitos a los cuales se vincula la fotografía. En este sentido fundamental nos parece la consideración de circulación y recepción de los retratos fotográficos. Tanto la circulación en los dominios privado o público definieron recepciones diversas. Por lo pronto, es necesario definir el dominio privado como lo celebrado o realizado en la vivencia personal, familiar o amistosa más cercana. Por otra parte, lo público se considera lo no privado o reservado a un grupo definido, en otras palabras lo sabido o visto por y para todos.

Prontamente, el poder político se dará cuenta de que la fotografía podría ayudarles en su registro de la actividad partidista, como medio de propaganda. Esto se verá aumentado con la presencia de la fotografía en la prensa local. Por consiguiente, los periódicos, impresos y otras publicaciones en general fueron medios del ámbito público que se transformaron en un nuevo poder, demostrando la extensión de la élite.

Al respecto, hemos visto como la fotografía de los Presidentes de la República, se presenta como una evolución permanente del retrato oficial. Desde una retórica evidente que hace ostentación de los símbolos de autoridad como la banda tricolor, las medallas o el frac, hasta una búsqueda de identidad y naturalidad. La evolución se puede denotar en la expresión del rostro, así como también en los cambios en el decorado y sobre todo en la pose y posición de las manos. Es la demostración que a pesar de ser un estereotipo con un marcado acento público, otorga la posibilidad de asumir variantes marcadas. En efecto, dichas transformaciones del decorado, la expresión y la posición de las manos, que pueden pasar inadvertidas, destacan las diferencias de representación con la necesaria transformación de los objetivos que se quieren transmitir como imagen presidencial. Por otra parte, no podemos negar que en Chile la fotografía se ligó eminentemente al espacio privado a lo largo de todo el siglo XIX. Por supuesto, que transitaba por los espacios más íntimos del recuerdo familiar. El álbum familiar era de tal intimidad que solamente en momentos de solemnidad se le solía ver. Los nacimientos, los matrimonios y las muertes, como lo hemos visto, constituían situaciones ideales para reavivar los sentimientos de pertenencia familiar, de unión y concordia en el seno familiar. Por lo general, los abuelos eran los encargados del resguardo de este preciado recuerdo familiar.

Es en este círculo familiar donde la fotografía de retrato personal o grupal cumplirá un rol protagónico. Los retratos de familia podían ser verticales cuando las familias eran reducidas, así como horizontal para el caso de las familias extensas o numerosas. En ambas configuraciones

encontramos una gran preocupación por la presencia simbólica de las generaciones, es decir, el lugar destacado que tendrán tanto los más pequeños como los más ancianos. Este aspecto define a la fotografía como un momento cargado de afecto y de emoción.

El sentimiento de estirpe, tan considerado por la élite, se llenará de relaciones familiares que cubrirán varias generaciones, casi siempre ordenadas cronológicamente y que a falta de orígenes aristocráticos más pomposos, se unirá el prestigio de algún héroe militar o la santidad de algún eclesiástico. La renovación de la nostalgia por medio del álbum familiar, permite vía fotografía representarse a los familiares ya muertos, provocando una vivencia psicológica nueva del tiempo íntimo (Guasch, 2009). Con esto se reactiva el mito tan querido de la aristocracia nostálgica de la “edad dorada”, de que todo tiempo pasado fue mejor. El álbum familiar, por otra parte, tiende a confirmar la cohesión del grupo familiar, pues todos los que se encuentran fotografiados están por lazos sanguíneos o por tradición incorporados al grupo de la familia. A igual tiempo, es posible observar en los álbumes familiares la pervivencia y el paso de las generaciones junto con las modificaciones del entorno familiar como la casa familiar o la casa del campo.

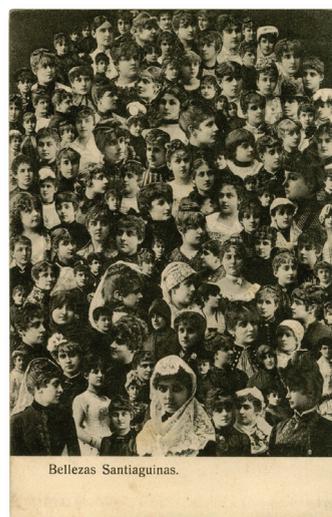
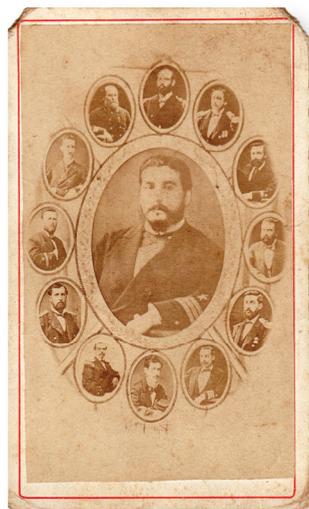
Un aspecto eminentemente técnico que se repite en numerosas fotografías de las analizadas nos demuestra que el estereotipo en Chile definió para las fotografías de familias, la triangularidad compositiva como elemento de alineación visual y de disposición convencional. Por su parte, en la representación personal, tendrá la verticalidad compositiva como base de ordenación visual. Ambas composiciones indican la pervivencia de cánones neoclásicos en los fotógrafos chilenos, que se destaca continuamente por la insistencia de una austeridad visual. Por cierto, a estas estructuras estéticas se incorpora el equilibrio, la simetría, el idealismo en la representación, la centralidad entre sus componentes fundantes.

Por otra parte, en la última década del XIX se impondrá la moda del retrato en forma de «medallón» o «mosaico» para guardar un recuerdo oficial de los que trabajaban en el ámbito público en labores activas del Gobierno, Fuerzas Armadas, Corte de Justicia, etc. Este tipo de prácticas visuales implicaban realizar un compendio en tecnológico con mucho trabajo de laboratorio, pero que era compensado, pues era un material muy vendido y demandado.

Es así, como el congreso acogerá la costumbre de fotografiarse en pleno e individualmente. Será posteriormente, hacia el gobierno de Juan Luis Sanfuentes, donde se instalará un fotógrafo oficial del presidente, para recoger todos los eventos públicos, aunque esto ocurre ya en 1915.

Un universo del ámbito público que corresponde a otro aspecto es el control social por el retrato individual. En Chile, el control social establecido por el retrato judicial del método Bertillon (Phéline, 1985), ingresará a los archivos penales tempranamente, de hecho el uso de la fotografía para el control de la población delincuente, como hemos visto en el capítulo anterior obedeció a la buena disposición que se tuvo hacia el retrato. Las mediciones antropométricas, más la incorporación de la

Las prácticas de realizar fotos mosaicos obedecen a varios criterios. Uno de economía de recursos, era más factible su venta en la medida que el universo femenino era variopinto. Las mujeres más bellas y las más admiradas estaban sobre un mismo soporte. Pero también podrían ser las más piadosas o las más atrevidas. El juego de seducciones tenía que ver con los ademanes, las poses y las miradas. Sin embargo en la confección masculina primaba la jerarquía y el grado de importancia. En resumen, estas imágenes tan populares a comienzos del siglo XX, eran un resumen de "quién es quién", en un país donde todos buscaban reconocimiento público.



ARCHIVO FOTOGRÁFICO,
COLECCIÓN PARTICULAR.

fotografía, se utilizarán y ficharán desde finales del siglo XIX para el control social de la población peligrosa. Sin duda la versión más escabrosa que generó el dominio público de la fotografía. Con la llegada de la fotografía al registro civil se completa el basculamiento de la población nacional, con ello el retrato fotográfico pasa a cumplir un rol de apoyo estadístico. Siendo una de las últimas conquistas del retrato de pequeño formato, claro que en la época no podíamos imaginar la sofisticación del narcisismo con las actuales Selfis, que por cierto ameritan una investigación propia, dado que emergen de una sociedad líquida (Bauman, 2015).

Lo concreto, que los retratos fotográficos comienzan a parecer en diversas ediciones, de diversas facturas, soportes y usos. Es por esto, que me parecen menos duras las críticas vertidas por un irónico cronista de comienzos de siglo XX, quien señala:

"hay las fotografías de los que se casan, de los que fallecen, de los luchadores, etc., en una palabra, de todos los que tienen la fatuidad de creer que su figura debe interesar muchísimo a sus conacionales, tal vez porque no tienen otra cosa digna de atención" (Dr. J. Valdés Cange, 2009, p.13).

Quizás, este autor en su ofuscamiento ha olvidado que la imagen del retrato se configuró en un género específico de representación de la época. Que la existencia del retrato fotográfico fue producto de una sociedad que aseguraba y concebía como necesario la individualización, de al menos parte de sus miembros.

Un otro análisis del imaginario del retrato nos remite a las dedicatorias escritas al dorso de los retratos, lugar donde podemos descubrir nuevas apariciones de las categorías que elaboraron las normas prescriptivas y evaluativas (Maisonneuve, 1993). En efecto, es un sugestivo universo el de la escritura, por cuanto nos confirma diversos aspectos del imaginario nacional que hemos ya destacado. No siempre encontramos estas dedicatorias, pues en muchos casos trabajamos directamente en reproducciones fotográficas de libros o catálogos y no en contacto con los retratos originales. Por su parte, cuando hubo las fotografías originales, estas se distribuyeron en todos los géneros del retrato. Si hacemos un recuento de estos, veremos una continuidad de las convenciones.

El primer elemento que llama la atención es que son principalmente las mujeres las que hacen las dedicatorias. Además, pensando que las dedicatorias de los retratos de niños fueron realizadas también probablemente por sus madres.

Una segunda consideración que en estos textos siempre hay dos intenciones. En principio una «dedicatoria» continuada después en la idea que el retrato en sí es «un pequeño recuerdo» o «pequeño obsequio». La otra intención expresa que el retrato es una «muestra de cariño» o «una prueba de amistad», es decir, la explícita demostración afectuosa. En otras palabras, hay una intencionalidad directa hacia un ser querido, principalmente amigo o familiar.

Una tercera posibilidad es poner solamente la firma o el nombre, como autenticación de quien es el retrato. Esta situación únicamente se da en retratos de varones. Una cuarta posibilidad, son las dedicatorias que se salen de la normativa con contenidos más amplios, son interesantes en este sentido, pues entregan una autopercepción del retratado: «Al señor C. Pezoa, dedica el que suscribe su triste figura como una muestra de cariño y amistad».

¿Qué llevó a las personas a testimoniar por escrito sus intenciones al regalar uno de sus retratos? Una idea de confirmar los afectos, de nutrir las relaciones, el demostrar que a pesar de las distancias geográficas o espaciales, «el otro» es un componente del mundo personal. En definitiva, que los vínculos humanos hay que renovarlos y testimoniarlos. El retrato, de esta forma, impone la presencia del otro en el espacio personal. Es una constancia y a igual tiempo una prueba de esta permanencia de los mundos emotivos.

La ordenación del caos, equivale a la ordenación del retrato fotográfico. Esto nos refiere a la fotografía como un prefijo social, donde cada uno tiene dictado su lugar, su espacio. Donde la sacralidad del demiurgo, llamado fotógrafo, retrata, en el juego de los espejos representados, las bases de su percibir particular sumergido en el pensar social y de su tiempo. El estadio del espejo lacaniano jugó un rol fundamental por medio del juego representacional que el retrato estableció tempranamente en nuestro país, la búsqueda del rostro retratado será una disputa ideológica y una conquista de la modernidad: individualidad, autonomía, estatus, consideración, afectividad.



CAPÍTULO III

La geografía y el alcance del escenario paisajístico

El paisaje es un enigma, su construcción, una acción humana premeditada. Existe la geografía, la fauna y la flora, pero el paisaje se configura como un punto de vista y articulación sobre este territorio. Sin duda, que la propuesta principal de este capítulo radica en la consideración de la imagen de Chile desde su territorialidad. Efectivamente, los contenidos de estas extensiones geográficas son comprensibles, por medio de reglas adquiridas culturalmente. Por lo tanto, toda teoría de la imagen territorial nacional conformará parte de una teoría del significado que tiene estos paisajes relevados en el imaginario nacional. Dentro de este contexto, vamos a considerar y estudiar los sistemas culturales del paisaje enmarcado y actualizado en las operaciones de representación pictóricas, fotográficas y gráficas. Por lo mismo, son estos dispositivos o aparatos visuales que fueron configurando una sensibilidad común (Déotte, 2009, p.12).

Lo destacado es que estos aparatos plásticos, configuran un régimen estético visual. Los paisajes confeccionados y creados se constituirán en enunciados flexibles, que, al mismo tiempo, colegirán el rol y la importancia de los territoriales nacionales. Esto dado que las iconizaciones y problemáticas que la visualidad fórmula, surgen en la medida que se reconoce, explora y descubre una geografía ignota y todas estas operaciones se hacen parte del imaginario chileno adaptado. Al respecto, creemos que primero está la experiencia con el paisaje, pues, son por lo general tierras desconocidas, viene su representación en dibujos, pinturas, bocetos, fotografías, tarjetas postales, afiches, etc. Y luego viene la confección y encarnación en un corpus enunciativo e iconográfico denominado imaginario cultural.

El estado del arte sobre el paisaje chileno ha tenido referencias múltiples desde la Historia, la Historia del arte, el Patrimonio, la Geografía y la Sociología. Todo indica que encontramos trabajo avanzado en esta línea. No podemos desconocer que la pintura de paisaje ha sido fundamento en la conformación del imaginario chileno sobre las territorialidades. En ese sentido, el paisaje se concibe como un constructo cultural en la medida en que se establece “una relación subjetiva entre el hombre y el medio en el que vive, relación que se establece a través de la mirada.” (Maderuelo, 2005). El concepto de paisaje se entiende así como la manera de mirar al entorno, codificando dicha acción en diferentes convenciones culturales, puesto que no en todas las culturas ha llegado a desarrollarse el concepto de paisaje.

De tal modo, que los juegos entre mirada, paisaje, historia e identidad, que se integran en el concepto de paisajismo geográfico moderno iniciado por Alexander von Humboldt y continuado por los artistas geógrafos del siglo XIX (Martínez, 2014, p.191).

La obra gráfica de los artistas viajeros de principios del siglo XIX debe ser considerada como el germen de la representación del paisaje en Chile. Es importante destacar que, con el paisaje como telón de fondo, estos artistas registran y recrean el relato de la incipiente historia cultural republicana. Es de esperar que difusión de estas obras sirva para atisbar la curiosidad del público, de los estudiosos, de los historiadores, quienes con sus futuros trabajos podrán completar esta incipiente investigación y sacar a la luz obras y datos que seguramente reposan en la intimidad de colecciones privadas o archivos aún resguardados.

Uno de los primeros ejercicios fue realizado por la investigación de Miguel Rojas Mix, en su libro sobre la “imagen artística de Chile” (Rojas Mix, 1969). El valor de este primer proyecto que intenta realizar el desdoble desde la imagen a la formulación teórica radica que es uno de los primeros estudios de la iconografía americana y chilena y destacado por el valor iconológico de su propuesta. En este asentamiento analítico nos encontramos con algunas aseveraciones del autor que permiten sostener que el “contraste paisajístico en Chile, es el rasgo que más caracteriza su realidad geográfica” (Rojas Mix, 1969, p.37). Esta aseveración instala de inmediato la consideración sobre la diversidad de los pisos ecológicos e indica de manera intuitiva la relevancia de mostrar los paisajes regionales y no necesariamente una imagen totalizante que dadas las características naturales de la territorialidad no se justifica. El autor, al pensar la imagen, la percibe como una:

“entidad autónoma, con una intensidad propia, creadora de realidades, cuya mera enumeración muestra su amplitud y trascendencia: estéticas, históricas, culturales, psicológicas, mercantiles” (Rojas Mix, 2006, p.21).

De un modo evidente, la imagen de un país presenta una complejidad remarcada por la multiplicidad de caras que proporciona y más aún sabiendo que la diversidad territorial regionalista es parte constitutiva de la constante estética.

Ahora bien, en consideración al rol de las imágenes en mostrar las estructuras bióticas, otro portentoso pensamiento se define desde la propuesta de Umberto Eco, quién señala que las imágenes, incluyéndose las del territorio, constituyen mensajes icónicos que proceden de un sistema que estructura visiones cartográficas. Por este mismo origen, dichas imágenes no se representan en forma directa por medio de objetos, sino por medio de operaciones materiales, perceptivas, gráficas, tecnológicas. Además, como las imágenes del territorio se encuentran por lo general encadenadas con un texto descriptivo, es posible analizarlas bajo dos planos autónomos, el icónico o figurativo y el plástico o no figurativo, igualmente dicha operación complica su comprensión y recepción.

Claro está que si bien el paradigma de la modernidad decimonónica está en la base sociocultural, la pugna con este paradigma central se establecen desde prácticas de estilos e idearios propios de cada artista, fotógrafo y viajero. En efecto, la relación de la visualidad con el paisaje es sostenida desde los reductos e interpretaciones del imaginario epocal que tensan ideas, estilos y experiencias vitales frente a la desmesura natural de la tectónica, la variedad de rincones territoriales, la multiplicidad de flora y fauna local, los intereses y motivaciones que traen a tantos aventureros a transitar por estos lejanos parajes. Lo que buscaron los artistas es realizar la traducibilidad de la naturaleza, esta relación de lo óptico con el espacio dentro de una experiencia visual global (Greenberg, 2002, p.195).

Ahora, sin duda, que las percepciones del panorama construyen representaciones desde el paisaje como experiencia descubridora de lo múltiple, es una ardua práctica adaptativa y una gran exigencia su plasmar en síntesis y argumentaciones plásticas desde el dibujo y fotografías como vitelas de impresiones en medio de la naturaleza.



Paisaje del Salto del Laja, la concurrencia de ciertos estándares naturales ayudan a construir los anclajes identitarios de cada región. Sin duda unos de los más preciados son los cursos de aguas, las cataratas y hoyas hidrográficas. En particular en Chile, que dichos cursos de agua obedecen en sentidos estrictos a torrentes más que calmos ríos. La pendiente, entre la Cordillera de los Andes y su desembocadura no cuenta con muchos kilómetros, confirmando el fenómeno.

De este modo, la experiencia perceptiva al enfrentarse con un ignoto y exuberante punto de vista que traza la naturaleza en la geografía, los viajeros / fotógrafos formulan propuestas desde la descripción naturalista hasta el efecto del paisaje en la subjetividad. Lo múltiple del exterior se constituye en preciado tesoro que va desde los corpus de la visualidad en Chile, fundando un género representacional que hoy se considera de vital resonancia en los procesos de conformación de la nación, como sentido territorio reconocible y apreciable. Allí donde se asentó la mirada se trazó un horizonte especulativo y que define una representación identitaria.

Es por lo anterior que podemos considerar que la propuesta de que el paisaje fue el gran ausente en la representación decimonónica chilena hoy puede ser rebatida. Algunos libros reflexivos e investigaciones han evidenciado las falacias en lo que respecta al género del paisaje pictórico, pues bien hoy es el momento de hacerles frente al paisaje reconocido en múltiples corpus artísticos tradicionales o bien fotográficos.

El paisaje y en particular frente a él, se vive la contradicción de los imaginarios, se tensan los paradigmas para esbozar que la construcción de exterioridad paisajística, no solamente tiene numerosas categorías, sino también vectores que ameritan ser considerados al momento de formular una historiografía de cualquier cuño sobre el paisaje como representación epocal.

Así también, en el paisaje no es solo considerable la imagen de la naturaleza, sino también las marcas de los signos de progreso como maquinarias, energía, del trabajo campesino, de los obreros y empleados. En fin, todos esfuerzos que se encaminan para construir un nuevo paisajismo como un modelo poético generativo y creativo, un espejo proyectivo de las transformaciones padecidas por el propio país. No podemos olvidar que el país en particular se ve interpelado por los movimientos generados por la modernidad y su discurso omniabarcador.

Ahora bien, y en consideración con las numerosas miradas que ha recibido nuestra geografía, enunciamos una orgánica de ordenación frente a la presencia de cinco momentos de consideración del paisaje nacional. Cada momento, está sostenido por el peso expedicionario, el modo singular de captura visual, los paradigmas involucrados. Es un ejercicio taxonómico sobre este dispositivo estético.

Es el paisaje el gran enunciado estético de la representación plástica decimonónica en América Latina. Este interés proviene de una dinámica de característica geopolítica, dado que las excolonias españolas estaban en pleno proceso de conformar las fronteras de sus respectivos Estados Nacionales. Aparejado estaba la preocupación geográfico-científica que impone el pensamiento y metodología positivista, escudriñando el mundo, clasificándolo y confirmando el enunciado teórico que la realidad material debe ser objetivada.

No podemos olvidar que se había confeccionado en el siglo XVIII toda una literatura de viajes que se encontraba formulado como una reflexión filosófica fundamental. La búsqueda del buen salvaje de aquel sujeto prístino que vivía en estas latitudes, hablaba de una crisis de confianza europea. Ellos, frente a esta pérdida de sentido, se volcaron a pensar que había en los territorios ignotos unos seres que tenían esa dicha que les había sido arrebatada. De aquí al mito de las islas afortunadas hicieron ensoñar a muchas generaciones. Lo cierto, que estos reinos que prometían esperanzas se encontraban en el sur. Al navegante Bougainville se debe la fascinación por Tahití, con una imagen absolutamente idealizada de sus habitantes. Esta misma apreciación se tendrá de los Patagones y Fueguinos, así también de Isla de Pascua:

“se transformó en un tema neoclásico”, tal vez por su afán expansionista, “el neoclásico prepara la visión científica de las tierras lejanas, que asegurarán los románticos”
(Rojas Mix, 2015, p.190).

El contrapunto estético de la conquista del paisaje está entre medio de estos dos paradigmas artísticos de representaciones.

En polifonía con este modelo racionalista, surgen las tendencias que bajo las encarnaciones poéticas pugnan por construir desde los romanticismos de diversa estirpe a la naturaleza como espacio de inspiración pan-teísta. Huyendo de este exceso de confianza en la sensibilidad individual, un grupo de artistas vuelven a los ritmos marcados de la naturaleza como maestra para esbozar desde la sencillez de la representación las bases de una postura actitud mimética, que más que buscar el ideal antiguo se concentra en el hecho natural visualizado. En fin, un verdadero caleidoscopio de motivaciones donde los sistemas representaciones tienen marcas ideológicas que establecen la visión y la articulación del punto de vista.

Por supuesto, no olvidamos la presencia canónica del modelo historicista que desde la Academia de Bellas Artes comanda la pesquisa idealizada del paisaje europeo y busca hacer calzar su representación con las realidades percibidas, en la diatriba que cuando se provoca contradicción representacional es la realidad la que se equivoca. En otras palabras que hay una presencia en el paradigma académico una visión idealista marcada.

En resumen, todas las posturas están confluyendo al unísono, todas buscan establecer desde el paisaje un campo de acción cultural. No obstante, ningún enunciado puede lograr cooptar y construir un discurso autónomo y sintético sobre el paisaje que se manifieste como un modelo emergente, todos los esfuerzos de la imaginación, de la razón y de realidad son fragmentos y esbozos dispersos de una trama de significación cultural productiva pero muy a la deriva.



Las representaciones idealizadas de la vida de las etnias del sur de Chile y reconocidos bajo el modelo del “buen salvaje” de Rousseau, obedecen a una crisis en la realidad histórica europea. No nos vieron y se proyectaron en sus matrices visuales y estéticas reformuladas por el canon académico, donde se hace evidente la armonía entre la naturaleza y la representación humana. De este modo, tenemos a la Venus y Apolo en la lectura en sus roles de recolectora y cazador respectivamente

Si tuviéramos que realizar una taxonomía sobre la representación del paisaje nacional, reconoceríamos las siguientes etapas:

En el primer momento, reconocemos las propuestas sobre la territorialidad instaladas desde la sensibilidad imaginativa de dos jesuitas oriundos de Chile. Nos referimos al trabajo realizado por Alonso de Ovalle en el siglo XVII, con su “Histórica relación del Reyno de Chile y de las misiones y ministerios que exercita en la Compañía de Jesús”. Obra publicada en Roma en 1646, que como bien plantea Martínez, no solo describió la naturaleza, sino que analizó la historia de Chile, con imágenes sugestivas. El otro jesuita es Juan Ignacio Molina, quién desde su exilio italiano realizará la obra “Compendio de la Historia geográfica natural y civil del Reyno de Chile”, publicado en Madrid en 1788.



En un segundo momento, se demuestran las famosas expediciones del siglo XVIII que buscan, junto con la expansión del comercio, la caracterización del paisaje. Bajo la fuerte influencia de las Vedutas venecianas, los viajeros, expedicionarios, hombre de ciencias, buscaban los cerros altos para lograr perspectivas fundantes y que entregaran visiones panorámicas de los valles o lugares por donde posaban su mirada. Al respecto, no olvidemos que las exploraciones de Manuel Orizuela y Mateo Abraham, Louis Antoine de Bougainville, James Cook, Van Couver, La Pérouse, José de Moraleda, Amédée Frézier, Alejandro Malaspina, entre las más destacadas y que fueron dando una densidad de capas de significados a nuestros territorios. Es una impronta del paisaje proyectada por los viajeros del siglo XVIII y que presenta las bases del colonialismo decimonónico. No obstante, traen estos expedicionarios ya aparejados el concepto de civilización, es decir, entender la civilización como: “la culminación del progreso” (Rojas Mix, 2015, p.190).

Un tercer momento lo conforman los viajeros del siglo XIX que buscan tipificar el paisaje bajo paradigmas muchos más ideológicos, como paisaje confrontado entre lo urbano y lo rural, o bien el más destacado enclave ideológico establecido entre la civilización y la barbarie que nutre todo el ideario decimonónico. Al respecto, destaca el diario de María Graham, los apuntes científicos de Charles Darwin, o bien las impresiones

de Jules Cesar Dumont d’Urville, etc. Aunque, también, uno no puede desconocer la emergencia del paradigma científico positivista con la contratación estatal del científico Claudio Gay; así también la expedición Astronómica de Estados Unidos en el Hemisferio sur de 1849. Sin embargo, uno de los momentos culminantes corresponde a la presencia del científico Amadeo Pissis contratado par hacer estudios geológicos, mineralógicos, geográficos. Son viajeros que vienen imbuidos por consideraciones desde el paisaje científico positivista o bien naturalistas o geógrafos que buscan construir las nuevas tramas cartográficas.

Un cuarto momento, lo configuran las consideraciones de artistas que traen experimentados los criterios de la Academia o bien de los estilos de la época, como es la consideración sobre el paisaje naturalista y emocional, donde reconocemos la presencia de John Searle, Charles Wood, Eduard Poeppig, Mauricio Rugendas, Camilo Domeniconi, José Origoni, Alejandro Cicarelli (Cruz, 2004).

Es sin duda un modelo fundacional con la instalación de la Academia de las Bellas Artes en Chile, así también es la emergencia de los primeros influjos de la Modernidad en el tratamiento del paisaje: estableciendo un paisaje formado bajo la vigilancia estética del modelo constituido por la Academia de Bellas Artes.



Una quinta instancia se ubica en la huida del modelo académico para adentrarse en la percepción subjetiva. Es la instalación de la modernidad con sus contradicciones, por cuanto se cuestionan los límites de lo representable y si finalmente es el paisaje una recreación de las propias invectivas personales. En otras palabras, se considera al paisaje como una posibilidad sensible de construir un espectáculo recreado e imaginado: aquí sobresale el primer artista chileno del paisaje como es Antonio Smith, así también Carl Alexander Simon, Giovato Molinelli y Jacob Ward.

Una sexta propuesta se consolida en el momento que se constituye desde la correlación entre espacio y paisaje: el descubrimiento de la vastedad y la diferencia entre paisaje natural y paisaje cultural. Entre sus principales cultores encontramos a Diego Paroissien, Narciso Desmadryl, Raimundo Monvoisin, Clara Filleul, Ernesto Charton de Treville, Amédée Gras.

La bella bahía de Valparaíso que en tiempos despejados posibilitaba ver el imponente macizo andino y su cumbre excelsa, el cerro montañoso más alto el Aconcagua. Esta toma posibilita ver la bahía con numerosos bergantines y fragatas ancladas en su rada, fondeados para continuar su periplo comercial por otras costas y mares.

El puerto de la ciudad de Valparaíso en momentos de consolidación de su plan administrativo, donde es factible observar el muelle de pasajeros y los antiguos edificios observándose la torre de las primeras iglesias. Sin embargo, una de las proezas paisajística del puerto principal es su conquista de los cerros que le entregan hasta el día de hoy, una particular fisonomía y originalidad urbana. La apropiación del paisaje natural por el desarrollo urbano de esta singular ciudad.

Finalmente, una séptima instancia se organiza de la modélica instituida por el paisaje reproducible: es decir, donde intervienen las tecnologías con sus daguerrotipos y colodión que se van situando en el ideario representacional. Esta marca tecnológica artística presenta una variopinta itinerancia, donde los principales representantes se reconoce entre los daguerrotipistas y calotipistas. Así también, en ciertos artistas que elaboraron un diálogo muy sensible con lo relicto, como fue el caso de Onofre Jarpa, Valenzuela Llanos, o bien el alemán Theodor Ohlsen.

No debemos olvidar que así como los pintores habían fundado utopías paisajísticas, los fotógrafos percibieron un futuro temático, pero de un modo curioso no serán los relictos y prístinos espacios, sino el paisaje urbano la prueba más fehaciente de la afirmación visual de un nuevo mundo por conquistar. De este modo, la fotografía de paisaje constituye un nuevo proceso de afirmación y proyección de este creado mundo civilizado, ahora la fotografía traía aparejada su sentido de modernidad que coincidía con lo representado en su dispositivo. Por esto, al documentar fotográficamente, el proceso se constituye en la obsesión y en las pruebas constructoras del nuevo paradigma fotográfico, por cuanto estos procesos paralelos acompañan la transformación de lo visible, además del país que se buscaba construir.

Todo lo anterior, ejemplifica la operación de una demanda evidente que recalca el rol conjugado por las imágenes del paisaje, al permitir amplificar la necesidad de formular sistematizaciones reflexivas. Un escritor habla de “Chile como loca geografía”, otras creadoras hablan de un “país de infamias”, otros de un “Casi país”. No obstante, las versiones metódicas de este libro toman las imágenes como depositarias de un gesto de archivo, un gesto técnico. En efecto, las tecnologías mediales y artefacto estético que permitieron conforman las matrices del imaginario que nutrieron desde las élites hasta los sectores populares, dado que las imágenes fueron alfabetizando visualmente en momentos que solo un porcentaje muy pequeño de la población es letrada.

Por tan variadas posibilidades de asedios sobre el territorio quedan expandidas las huellas del consciente óptico de la imagen del paisaje. Asimismo, las genealogías y cartografías que son interpeladas dan señas que este ejercicio analítico proporciona un proyecto definitivamente no anestesiado y, por lo tanto, crítico y con traslapos sedimentales: capas que se van superponiendo en constante flujo.

En este eje se visualiza y realiza un cuestionamiento sobre el paisaje. ¿Qué es en definitiva el paisaje? Consideramos una doble perspectiva teorética: por un lado, que el paisaje es una conformación cultural, el hecho geográfico no define al paisaje, sino la mirada que lo sostiene, describe y lo representa visualmente (Schama, 1996, p.191). Por otro lado, desde una perspectiva histórica, nos interesa la amplitud del concepto del paisaje decimonónico de las provincias que permitió conformar tempranamente un sello de identidad regional en lo geográfico y en lo humano. Dichas certificaciones fueron definidas por los artistas extranjeros o nacionales con matrices literarias y visuales que dialogan con los signos culturales y epocales (Galaz-Ivelic, 1988, p.22).

Si consideramos la matriz del origen de estos viajeros, tendremos una fuerte presencia de Alemanes como Juan Mauricio Rugendas, Alexander Simon y Theodor Ohlsen. De los ingleses Carlos Wood, John Searle, August Earle, Conrad Martens, Nathanael Huyghes; así también de los centroeuropeos como Heinrich Jenny, Roberto Krause, Otto Grashoff, Martin Drexel. Por otra parte, también los franceses Diego Paroissien, Narciso Desmadryl, Raimundo Monvoisin, Clara Filleul, Ernesto Charton de Treville, Amadeo Gras, Max Radiguet y Claudio Gay. No podemos olvidar a los italianos Juan Bianchi, Camilo Domeniconi, Alejandro Cicarelli, José Origoni, Giovato Molinelli y el norteamericano Jacob Ward entre otros. Son los países que, en pleno proceso de configurar sus propios límites e identidades geográficas, envían a sus emisarios a reconocer, clasificar y hacer comprensible la inquieta naturaleza. Al exaltar muchos viajeros y científicos el sentimiento de la naturaleza, unen de una manera explícita la ciencia con el arte, produciendo por efecto un cambio radical en las orientaciones y en las prácticas artísticas cultivadas hasta entonces en Chile.

Dentro de las tramas epistemológicas de la Historia del Arte, el paisaje estuvo enmarcado en la denominada “pintura de género”, un arte menor en comparación a los temas mitológicos o históricos considerados como un arte mayor. Con el artista Courbet, este género se volvió autónomo, el que después fue consagrado por los impresionistas como su gran motivo de representación. No obstante, debemos recordar que en el siglo XVIII, con el fenómeno de las expediciones científicas, se valoró la temática del paisaje, en el contexto de una ilustración descriptiva de la mirada de viajeros y de artistas en las expediciones europeas a este continente, que seguía siendo una tierra de promesas.

Pues bien, en el siglo XIX, los territorios americanos se independizaron y buscaron definirse en este nuevo ámbito geográfico y político. Por lo que surgieron visiones del territorio y de sus pueblos a través de los atlas, las cartografías, los diarios de viajes, literatura de aventura, álbumes visuales, tarjetas postales.

Ahora bien, justamente debido a la autonomía del género del paisaje a mediados del siglo XIX, el público europeo y americano exigió mayores detalles en las imágenes de las nuevas repúblicas. Se produjeron muchos grabados, muchas fotografías en los diarios ilustrados desde daguerrotipos, muchas tarjetas postales y afiches, en fin, muchas obras producidas por los viajeros que visitaron el país desde fines del siglo XVIII hasta 1875 y por los fotógrafos posteriores que se asentaron y se dedicaron a excursiones como parte de la expansión del retrato individual al paisaje territorial colectivo.

El tercer dispositivo:

Por una historia del paisaje chileno

La pregunta que surge es determinar si el paisaje puede ser considerado un dispositivo o bien un medio para su representación. Los saberes y las representaciones artísticas están siempre configuradas por aparatos estéticos o bien por dispositivos. Claro está, que dichos constructos estéticos son proyectivos y con anclajes de época, de tal modo imbricados que pueden ser tanto formales como matéricos o de contenidos. Ahora bien, según Déotte una diferencia es que el aparato inventa y encuentra una temporalidad, es decir, tiene un anclaje histórico mucho más evidente. (Déotte, 2013, p.26). Dentro de esta perspectiva y pensando una territorialidad que se va descubriendo y encubriendo con las creaciones plásticas, la cimentación del paisaje en nuestro país es una deambulación estética referenciada por los corpus específicos, todos archivos creados en momentos determinados y con técnicas pormenorizadas. De tal modo, que tanto la expresión como la resultante u obra, es decir, el paisaje representado, es un modo de reconocimiento de la presencia del aparato estético, constituyéndose en una certificación de su presencia, de la teoría del aparecer ante nuestra vista, ante nuestros sentidos.

La investigación considera el concepto "paisaje" desde un sentido laxo, como la constatación metodológica de la existencia de un punto de vista sobre la realidad. El paisaje constituye reflexiones sobre las producciones culturales visuales como poder simbólico (Bourdieu, 1970, p.25), el paisaje comportando una promesa.

Nuestro intento es sistematizar la construcción de la noción de paisaje durante el siglo XIX y XX, hecho determinante para la posterior imagen e identidad país, pues lo entendemos como el primer ingreso de Chile al proyecto de la modernidad periférica, dato relevante al momento de evaluar las aristas de la modernidad en el Chile representativo.

De esta manera, en el naciente Chile Republicano las relaciones centro-periferia entre la capital y las provincias establecieron campos de dominación y de cohesión. Una serie de "núcleos subjetivos" (Ossandón, 2004, p.135) fueron transformando los imaginarios culturales en enclaves hegemónicos (Laclau, 2014), es decir, espacios de representación cargados de simbolismo y significación para la naciente patria. Dos enclaves fundamentales en los imaginarios culturales chilenos serán los conformados por las líneas geográficas de la horizontalidad paisajística, desde el Este el cordón montañoso de los Andes y desde el Oeste la costa del Pacífico. Pues bien, desde el punto de vista de la conformación del paisaje humano, la configuración genealógica establecida por las familias tradicionales que buscarán perpetuar sus orígenes y posesiones.

Asimismo, recordando que cada época tiene su propia sensibilidad que nos hace percibir de cierta manera las realidades estéticas construidas, es una experiencia de comunidad compartida, más aún en un país ensimismado como Chile. El museo es un aparato estético moderno y su institucionalización como modelo del paradigma de las Bellas Artes constituye un ejercicio curatorial de sentido y de contenidos por medio



de las representaciones. Así también, lo es la pintura y su cortejo plástico, al igual que la fotografía, el cine y la gráfica como modelos que emergen de un nuevo paradigma de representación de la estética industrial.

Dentro de esta trama se visualiza y realiza un cuestionamiento sobre la consideración del paisaje en el contexto nacional. Pues hemos partido de un enunciado que no le hemos dado contenido, en otras palabras.

Una primera aproximación la tenemos cuando consideramos el paisaje desde una doble perspectiva: por un lado, que el paisaje es una conformación cultural, el hecho geográfico no define al paisaje, sino la mirada que lo sostiene, describe y lo representa visualmente. El paisaje es una percepción, clara evidencia sostenida por un punto de vista sobre la geografía y la realidad. Al mismo tiempo, nuestra ojeada se ve mediada, pues hasta la naturaleza al centro del paisaje se constituye en parte, desde el ritual de la contemplación, por cuanto contemplamos la naturaleza como paisaje desde la distancia, es decir, como imágenes de ella (Belting, 2010, p.87).

Ahora, si la perspectiva del paisaje está anclada en nuestras imágenes, debemos considerar que el paisaje en Chile se define por la presencia de cuatro hitos insoslayables, que son los enunciados geográficos que fundan la conformación territorial: la Cordillera de los Andes, el océano Pacífico, el norte desértico con el Desierto de Atacama como centro neurálgico y por el sur junto con los canales y las nieves australes, la presencia de la nieve de la Antártica. Sin embargo, a pesar de estas remarcas topográficas y huellas de lugares que son ellos mismos imágenes que una cultura transfiere a lugares fijos en la geografía real, ¿Existe lo que podríamos denominar un paisaje chileno? ...

La convivencia entre el paisaje natural y el paisaje cultural, es decir el paisaje intervenido por el mano humana, alcanza una particular unidad en esta primera imagen fotográfica por medio de la construcción de puentes. En efecto, el paisaje tiene la fuerza convincente de las aguas turbulentas y las miradas de los paseantes que en la orillas del río Bio-Bio incitan a pensar en el horizonte de la desembocadura de tan magnánimo curso de agua. El otro paisaje anclado en medio de la montaña de la Costa presenta un paisaje cultural con el puente de la línea de Ferrocarril, la máquina del progreso decimonónico cruzando hacia su destino el puerto de Valparaíso.

Para indagar sobre la génesis de la representación del paisaje en Chile, sus antecedentes y su desarrollo, es imprescindible tomar en cuenta la producción de los artistas viajeros que fueron los primeros en captar el potencial plástico del territorio chileno. Estos artistas revelarán en sus obras, ya sea dibujos, acuarelas, litografías y pinturas al óleo, escenas de la vida cotidiana, configurando un género costumbrista que, posteriormente trasladado a Europa para ser reproducido en diversos álbumes, circulará y será recepcionado como la imagen que los europeos tuvieron de la América Latina en el siglo XIX.

Estos artistas vieron en América un lugar real e imaginario a la vez. Aquí encontraron una renovada inspiración que plasmaron en sus obras. Algunos documentaron fielmente las cualidades físicas de la región, mientras que otros substituyeron su realidad con construcciones simbólicas, trabajando con sus deseos científicos, poéticos y/o políticos. Por la posibilidad de encarnar el rol de un nuevo mundo, el territorio latinoamericano inspiró visiones utópicas de un futuro armonioso, de una sociedad libre o de un pasado inmaculado. Estas obras serán testigos del sueño por un mundo ideal y del poder transformador del arte.

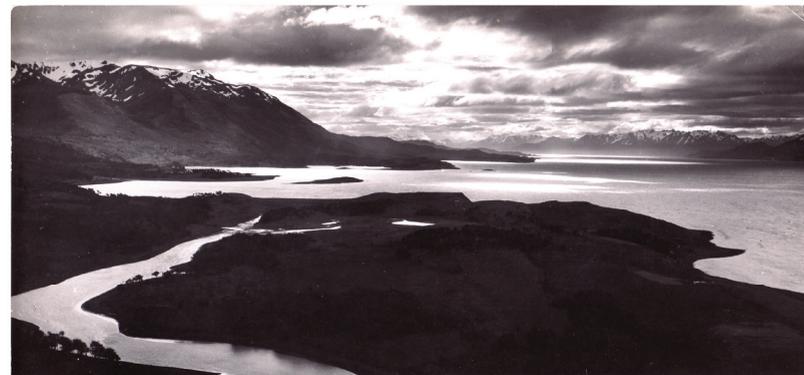
La "modernidad fundante" como primera etapa destaca los trabajos iniciales topográficos encargados al Mulato Gil de Castro y la llegada temprana de autores como Alphonse Giast, Charles Wood o bien algunas décadas más adelante, con los pintores Ernesto Charton de Treville y John Searle. En fin, también se incorporan los daguerrotipos de paisajes de los hermanos Helsby para nombrar a algunas matrices visuales. Este periodo está estructurado desde la conquista argumental del paisaje y se establece desde los primeros trabajos artísticos fotográficos hasta los primeros álbumes. En particular es de importancia destacar el álbum de William Oliver, quién tempranamente hacia 1860, documenta los centros de organización cultural tanto de Valparaíso como de Santiago, pero además le agrega una visión ingenieril al interesarse en patentizar trabajos de obras públicas como puentes, caminos, puertos, estaciones de trenes, todas señales evidentes del progreso.

Para la segunda fase de "Modernismo traslapado" es incuestionable la importancia del doble tránsito científico y artístico de autores como Claude Gay, Auguste Borget, Amadeo Pissis, Ignacio Domeyko, Philippi, Carl Alexander Simon. En esta etapa, que se extiende post 1880 hasta el nuevo siglo con el año 1939, se indica el interés por el registro cartográfico y la importancia al determinar los hitos geográficos.

Consideramos una interpelación crítica sobre el paisaje o escenario, que es, normalmente entendido como territorio productivo. Por sobre la homogeneidad del territorio: buscamos experiencias de enfrentamiento y solución plástica originante. Al respecto, se hace necesario sistematizar las posibilidades estéticas donde el paisaje chileno ha circulado: libros, artículos de prensa, diarios de viajes, grabados, dibujos, pinturas y fotografías (Martínez, 2011: 163). Ahora bien, desde la perspectiva histórica recalamos en las perspectivas deconstrutivas en la medida que frente a los sellos de unicidad territorial reconocemos más bien enclaves geográficos regionalistas que muchas veces construyeron sus propias

tradiciones representacionales, alejados de los centros de poder artístico y de circuitos de legitimidad centralistas. En la idea que las observaciones de las trayectorias individuales, lograron mezclar encuentros estéticos y personales desde tránsitos narrativos originales.

No podemos desconocer que el reconocimiento territorial bajo la mirada de extranjeros otorgó un sello singular a la auto consideración del paisaje. Son los otros que nos hablaban y mostraban las maravillas encontradas, en especial la de los viajeros ilustrados, que condiciona a Europa a percibir el territorio de un modo particular. Desde el siglo XVIII, América recibe principalmente la llegada constante de visitantes encomendados por fines científicos, exploratorios y de conocimiento, con el propósito de ampliar el saber en el viejo continente, como lo promulgaban los ideales de la Ilustración. Se inicia así un redescubrimiento de lo americano, con una visión inversa de la conquista, pues se realiza desde América a Europa, llevando un nuevo mundo lleno de sorpresas, donde el descubrimiento en todo ámbito se transformaba en un acontecimiento.



El paisaje como tierra de promesas y de buenos augurios se ve encauzado por esta fotografía de los ríos, canales y lagos del sur de Chile. El paisaje como tierra prístina y de muchas proezas aventureras de colonos, de viajeros, de artistas románticos o científicos. Sorprende el diálogo establecido entre la línea acuosa del horizonte plano con la línea zizageante de la cadena montañosa, que caprichosamente se juntan, se separan, se dispersan hacia un horizonte ignoto.

De este modo, las publicaciones de las bitácoras, relatos y dibujos del territorio americano transitan por las aulas europeas, círculo de científicos, museos y cátedras de universidades. Comienza a conformarse la nueva concepción de lo que es el continente conquistado por los peninsulares, que aparece habitado mayoritariamente por una población indígena. América, en cierta medida, se transforma en un campo de conocimiento y exploración, en un escenario propicio de estudio y teorización.

Entre los diversos elementos del paisaje, es dable considerar que, ha pesar de la diversidad de aspectos involucrados en la conformación de un paisaje, se manifiesta un aspecto unitario en la vivencia del lugar. En efecto, por cuanto se da en medio de la naturaleza un corte temporal, situación parecida en los parajes de la imaginación, que normalmente remite al mejor de los mundos, así también a la utopía. Por esto, el peso existencia de la visualización puede atraer la percepción realista, así como las evocaciones que la realidad geográfica provoca, desde la perspectiva del fenómeno natural que atrae la mirada. De manera habitual, en medio de la existencia, el paisaje constituye una instancia de ensoñación y de ficcionalización del exterior (Augé, 2010, p.101).

Pues también, en la perspectiva de un orden simbólico definido e instaurado por el tiempo humano: los arquetipos del paisaje siempre pugnan por transformarse en canon y modelo. Al respecto, solo recordar la imposición de la Academia de flora europea a artistas nacionales. Por esto, la constitución y el reconocimiento de la mayor cantidad de miradas nos lleva a la consideración de un paisaje más perspicaz, más escudriñado y, por lo tanto, más reflexivo.

De este modo, no se debe olvidar que al realizar una representación se construye un artificio, una simulación, tal vez una sugestión y hasta un enigma sobre la exterioridad del paisaje. Son los fluidos gnoseológicos entre lo exterior, su impacto en la recepción y su interioridad que significa maduración y toma de decisiones sobre los acercamientos posibles. De esta perspectiva, no podemos desconocer la importancia que revisten los cuadernos de artistas y esquicios sueltos ejecutados por Antonio Smith, el primer paisajista chileno que busca fundar un género y al mismo tiempo enunciar la propaganda tanto en la difusión como el uso de sus creaciones en medio de una Guerra de Chile con Perú y Bolivia. Los trabajos de Smith dimensionaban una nación poderosa y con energía para transformar la geografía. La construcción del paisaje se compone de una serie de elementos de variados órdenes:

- 1) Por lo pronto de una asociación de agentes vivos o inertes: que se constituyen en elementos tangibles o intangibles, naturales o contruidos.
- 2) La idea que el propio paisaje se encuentra en continua transformación tanto externa como internamente, siendo algunos cambios perceptibles mientras que otros necesitan mucho tiempo y distancia.
- 3) La percepción donde cada persona conforma una imagen que integra, según su paradigma, imagen que como sabemos es moldeable y modificable.
- 4) Finalmente un elemento del modelado del área por el clima y la luz. Estos elementos de carácter geográfico y físicos transforman las recepciones del paisaje.

En resumen, entenderemos el paisaje como una representación estética de una geografía visitada/escogida desde un punto de vista, que es claramente humanizada e intencionalmente expresiva, donde se conjugan al unísono los aspectos reseñados desde la espacialidad, los aprestos cognoscitivos y sin duda desde la perspectiva axiológica, la exterioridad que valoramos.

De esta manera, un paisaje es un mosaico muy heterogéneo. Por lo mismo, la primera premisa que cae es la consideración del paisaje de la zona central como el paisaje representativo chileno, pues este paradigma

debe ser cuestionado por representar sobre todo la visión de una élite centralista terrateniente, donde el paisaje del valle central aparece como el sistema de representación más auténticamente chileno. Es una instancia paisajística en medio de muchas propuestas más que reconoceremos hoy como estadios representacionales diversos.

Los periplos de los paisajistas y la identidad nacional

La insistencia sobre el paisaje de la zona central y su marca manifiestan un anclaje muy fuerte en el imaginario del siglo XIX. Esto obedece a que las principales ciudades se encuentran desperdigadas en este valle central entre los dos cordones cordilleranos, limitando con dos francos al este la Cordillera de los Andes y al Oeste la Cordillera de la Costa. En términos del reconocimiento territorial, se realizan numerosas excursiones geográficas, tratando de dominar y comprender unas territorialidades tan vastas.

De vital importancia se destaca la cartografía, la cual se transformó en una herramienta útil, estratégica y educadora para el amplio conocimiento del orbe y de los territorios que estaban bajo el amparo del coloniaje europeo y, es así, como muchas de las expediciones llegaban con la finalidad de reconocer el territorio que les pertenecía a sus mandantes. Por lo mismo, considerar el rol conjugado por los grabados que plasmaban el nuevo mundo se incorporaban de forma más expedita al conocimiento general, lo que ayudó a que el proceso se dinamizara, complementando las crónicas descriptivas de los viajes.

En este marco llegaron expediciones como la de Manuel Orizuela y Mateo Abraham, la del francés Louis Antoine de Bougainville; los ingleses James Cook y Vancouver, la del francés La Pérouse; la de los cartógrafos José Moraleda y Montero, la de José Juan y Antonio Ulloa, la de Amédée Frézier y la financiada por la corona hispana, ya terminando el siglo XVIII, comandada por Alejandro Malaspina. Todos ellos se convertirán en fuente de consulta, no únicamente para los científicos que se fraguaron recorriendo los territorios americanos, sino también para algunos de los artífices y paisajistas que emprenderán su aventura a territorio chileno.

Tras la Independencia cayeron las últimas barreras que impedían el pleno contacto de América con los países de Europa y ambos continentes coincidieron en una apertura común hacia la búsqueda de nuevos valores estéticos. La oleada de artistas, comerciantes, aventureros y científicos que arribó al país en esos años lo hizo por dos rutas: el circuito del Pacífico, el más frecuentado, que comprendía el paso por el Cabo de Hornos —importante paso transoceánico antes de la construcción del Canal de Panamá—, o la llegada desde el vecino puerto de Callao en Perú; y por el circuito de Los Andes, desde Buenos Aires, atravesando la cordillera en los meses de verano. Algunas monografías indican la importancia de a fines del siglo XVIII y principios del XIX, en Europa creció el interés por lo exótico. La consolidación de nuevas sociedades y la apertura de nuevos mercados impulsaron muchos espíritus ilustrados, entre ellos muchos

pintores, a viajar hacia lejanos y desconocidos territorios, recogiendo así informaciones fidedignas acerca de la geografía, la mineralogía, la botánica, la zoología y las sociedades que iban descubriendo.

En esta amalgama de sensibilidades contrapuestas frente al enunciado del paisaje podemos hablar de una dualidad de visitantes, ambos productos de los contenidos culturales de la época, que tiene en la contradicción y en la síntesis renovada sus componentes esenciales, al respecto podemos considerar dos tipos de viajeros en sus objetivos:

1) *El viajero Romántico*, viene de la exaltación del sentimiento presente en la naturaleza, del efecto atmosférico y emocional. Casi también cimbraba desde la sensación al sentimentalismo; su objetivo es comprender la micro versión, la focalización que despierta pasiones, de tal modo recreando un mundo —un paisaje— ideal, fantástico, en el que poco importaba acercarse a la realidad objetiva.

2) *El viajero Positivista*, buscará la visión objetiva, una perspectiva analítica que busca dar una idea generalizada del paisaje y sus habitantes serán objeto de estudio, por esto da importancia a la impresión global que permite la clasificación rigurosa, la descripción y búsqueda del orden presente en el paisaje. La naturaleza era un decorado teatral que se hacía necesario comprender y enunciar el arquetipo.

El otro aspecto considerable es que esta pugna por la representación nos lleva a pensar que los procesos de identidad nacional también figuran para establecer un perfil que fue denotando dentro del imaginario un proceso de “nacionalización de la naturaleza”. En otras palabras, que establecido un cúmulo singular de elementos afectivos del paisaje que hacen enraizar emociones y procesos de valoración cultural a un universo de representación, donde lo natural específico se define por valoraciones particulares (Kaufmann y Zimmer, 1998). Esta identificación, que viene desde las honduras representacionales y de las virtudes encontradas en la territorialidad, figuran como atributos morales que emanan de los componentes que componen la geografía representada.

Ahora sin duda que los viajeros fueron dejando estelas icónicas en las territorialidades, de tal modo que los hitos geográficos se constituyeron en baluarte de la comunidad, como lo fue la bahía de Valparaíso, el cerro Santa Lucía en Santiago, la estrechez de los valles transversales del Huasco, las Alamedas en la entrada a los pueblos, etc. Si a esto agregamos consideraciones sobre los patrimonios culturales que se construyeron en las principales ciudades y pueblos, las estaciones, las iglesias, los colegios, las intendencias, etc., también pasaron a formar parte de estas territorialidades transformadas en “patria chica”. En efecto, una extensión de consideración vivida en países europeos que estaban en proceso de unificación en el siglo XIX como Alemania e Italia y que fue traspasado a nuestras propias consideraciones del territorio. De estas relaciones substanciales

entre los procesos de unificación con los procesos de reconocimiento del país se fue realizando un contrapunto estético bien fundamental, a tal punto de entregar claves en la consideración del paisaje:

“un paisaje que resuma las singularidades de la fisonomía regional, individuos representativos de una determinada sociedad, manifestaciones emblemáticas de su historia y de su cultura material, en fin, todo aquello que permita construir una identificación típica de un país o de una región”
(Diener, 2007, p. 296).

Como vemos, una serie de artistas, atraídos por las noticias y las publicaciones efectuadas por los viajeros ilustrados, viajaban a Chile y comienzan a plasmar la realidad chilena, sus personajes, las costumbres y el paisaje, a través de innumerables vistas de ciudades, puertos, elementos geográficos y naturales.

El trabajo de estos artífices se desarrolla principalmente en la zona central de nuestro territorio, lugar que concentra la mayor cantidad de ciudades y poblados de importancia. Las ciudades de Santiago y Valparaíso se presentan al foráneo como el escenario propicio del conocimiento territorial; la primera, por la importancia de ser la capital de la naciente república, y la segunda, por ser el paraje de conectividad al exterior y, que se vislumbra, bullente e importante centro de movimiento cosmopolita.

La labor que desarrollarán en nuestro territorio principalmente los artistas viajeros caracteriza el romanticismo en el Chile del siglo XIX. La introducción del Romanticismo en Chile por los artistas viajeros fue el punto de partida del arte republicano en el país. Ellos trajeron un nuevo concepto del arte, practicado como un ejercicio individual y libre, cuyo destino no era testimoniar la fe, sino expresar la belleza y dar curso al talento personal. En consecuencia, sustituyeron el repertorio colonial de imágenes sagradas por una temática predominantemente laica, en la que destaca el paisaje, el retrato y la escena de costumbres. Este movimiento, surgido en Europa a fines del siglo XVIII, se manifiesta en las primeras décadas del siglo XIX, como una corriente literaria y filosófica que surge como reacción al racionalismo de la época de la Ilustración. Se fue valorando el sentimiento por sobre la razón, reconociendo la importancia de la expresión individual y enfatizando lo emocional, espontáneo e imaginativo, así como la libertad creativa. Una de las grandes temáticas abordadas fue la del paisaje, bajo el postulado básico que el sentimiento y la exaltación de la apariencia natural debían ser necesariamente coherentes, es decir, el paisaje representado debía despertar emoción, potenciar la imaginación, transmitir ideas y ser fiel expresión interior del artista.

Todos estos desplazamientos territoriales fueron ayudados por la política de integración territorial que se había llevado a cabo a fines del siglo XVIII con la apertura del camino entre la zona del río Bueno y el entonces Melipulli. A lo cual fue sumado los intentos colonizadores por parte del gobierno de Manuel Bulnes para este territorio en la cuarta

década del siglo XIX, propiciaron la llegada de un número considerable de extranjeros, que cumpliendo ansiados sueños, se aventuraban en una tierra desconocida, en busca de nuevas expectativas de vida. Las vinculaciones con Alemania, como también la coyuntura política que se vivía en ese territorio europeo, fueron factores que sumaron fuerzas para emprender esta tarea.

En esta suerte de polifonía entre romanticismo y paisaje, el romanticismo pone el énfasis en lo que el creador ve en la naturaleza y hace así del género de paisaje, una forma de representación total. De tal modo que antes del triunfo del realismo con la fotografía, el paisaje para el pintor es un estado del alma, como diría Federico Amiel, una especie de inmersión panteísta en el cosmos (Pereira Salas, 1992, p. 157).

Algunos artistas viajeros y sus propuestas estéticas

Ahora bien, sin duda que los datos visualizados, dibujados y entregados por los viajeros a veces obedecían a campos semánticos y culturales muy precisos que son de incumbencia de los versados. No obstante, es importante reconocer que los tiempos de permanencia en Chile de cada viajero, fueron muy variados. Sin embargo, ayudaron, en mayor o menor medida, a la comprensión más cabal del medio biótico, llegando incluso a consideraciones sobre los habitantes y relevando todos los signos que marcan el derrotero de la identidad chilena, que en el siglo XIX se encontraba en plena conformación. En efecto, lo que no podemos desconocer es que parte de estas obras fueron un gran impulso a los procesos de identidad nacional, además reconociendo la gran calidad de su producción del grupo de pintores y dibujantes, que muestran su presencia en Chile desde 1820 con mayor frecuencia y tenacidad.

Esas marcas sensibles del paisaje que quedan en el corazón de los visitantes, fueron produciendo un espectáculo paisajístico, esto implica que es el reino de la visión y la visión de la exterioridad. La contemplación del espectador no puede ahondar en la perspectiva transitiva provocada como principio de recepción emocional de todo lo que ha ocurrido en el momento de la reproducción mimética de la naturaleza. Es decir, al mirar no estamos conociendo sino más bien nos concentramos en la apariencia, en el resultado visible, solamente el artista es el actor activo de este proceso y los demás nos transformamos en *voyeurs* pasivos (Rancière, 2010, p.11).

Por esto se hace necesario, considerar la presencia de algunos artistas que enuncian una emancipación de la mirada, pues no solamente hay un mirar, sino también una acción que confirma o se transforma en un intérprete activo del espectáculo del paisaje. Esto explica, por qué el artista también interactúa con la naturaleza y no es únicamente la experiencia de la mediación pictórica. Para que esta activación ocurra se hace necesario la reapropiación y la traducibilidad a su propia experiencia personal.

Es justamente en este poder de asociar y de disociar cuando se provoca y produce la emancipación tanto del artista como del espectador de la obra, indagaremos al respecto en algunos autores que enuncian el paisaje y al mismo tiempo lo liberan. El recorrido es discrecional, de acuerdo en remarcar enunciativamente los trazos originales y las pertinencias paisajísticas.

Si hablamos de viajeros, curiosamente así recordamos que nuestro inicial paisajista chileno, Antonio Smith, que fue también un viajero maravillado por la naturaleza. Lo primero, recordar que la figura de Smith viene precedida de la polémica entre la pintura académica neoclásica y la pintura de inspiración romántica. En efecto, esta controversia tan maneadada se establece entre “Cicarelli, director de la naciente escuela de Pintura, y algunos de sus alumnos que no acataron la disciplina impuesta por el maestro” (Contreras, 1960). El más destacado sin lugar a dudas fue Antonio Smith, quién posee su propia impronta sobre el paisaje. Como ajustadamente señala Samuel Quiroga y Lorena Villegas, Smith posee una expresión visual que proviene de su experiencia estética que plasma en su obra. Ya a fines de 1866, o comienzos de 1867, Smith había instalado su taller en Santiago. El reconocimiento a su destacado rol en el paisaje, es observable por los concursos en que participa, como por las publicaciones y admiradores que atrae. (Quiroga y Villegas, 2015, p. 131). Esta tercera etapa de Smith, que ha pasado desde la caricatura, a los recuerdos evocativos de su viaje en Europa a mirar nuevamente el territorio chileno. De este modo, se transforma, con su dedicación exclusiva al paisaje en un punto de referencia, en oposición a la pintura de género clásico, lo dignifica como tema en sí, rompiendo con la jerarquía tradicional. (Quiroga y Villegas, 2015, p. 155).



El paisaje en su jolgorio expresivo, con la dinámica del cauce del río Cachapoal y las líneas de la Cordillera que se manifiesta en una tectónica descriptiva. En efecto, la horizontalidad exigente de un paisaje realizado por Antonio Smith, obedeciendo a su vehemencia poética y a su capacidad de síntesis biótica. Queda en la retina, los ocres de las piedras y los celestes del cielo que el agua dispersa con la fluidez de su torrente exuberante.

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES.

Antonio Smith movió gran interés por el paisaje en el escaso círculo nacional:

“todos querían poseer un trozo de nuestra hermosa naturaleza tan poéticamente reproducida. Esos cielos transparentes, esos bosques tan tristes, esas noches de luna llenas de poesía y de amor, encantaba a la juventud. Era ella también la que compraba con preferencia sus cuadros, como que era la que comprendía mejor el alma del artista” (Grez, 1955, pp. 74-75).

A pesar de la dispersión de su obra en manos de muchos coleccionistas privados, numerosas instituciones y museos, nos permite apreciar la vastedad de su proyecto estético. Según una investigación reciente se encontraron “50 obras de Smith, siendo 42 de ellas paisajes, 3 pintados con tinta y 39 al óleo” (Grez, 1955, p. 214).

De este modo, se reconoce en la obra de Smith, “un naturalismo que entra en tensión con la naturaleza como espectáculo y la ideologización del territorio como paisaje-nación, como geografía predestinada” (Amigo, 2009, p.176).

Unos de los precursores, en el siglo XIX, de este movimiento ilustrado y de exploración en tierras americanas, fue Alexander von Humboldt, quien a través de publicaciones realizadas durante treinta años, esencialmente en París, creó curiosidad y entusiasmo hacia el continente americano por parte del mundo ilustrado.

Humboldt se refiere a Chile, a pesar de no haber recorrido el territorio chileno, porque el extremo meridional de su viaje fue Lima, pero es muy importante la herencia que el sabio alemán dejó a través de muchos viajeros, naturalistas y científicos. Sin duda que su influencia fue fundamental para el impulso naturalista de Rodolfo Amando Philippi, Ignacio Domeyko, Claudio Gay, Francisco Fonck, Mauricio Rugendas, como también de otros compatriotas alemanes, los que inspirados, o directamente enviados por él, vinieron a Chile.

Este encanto europeo por América perdurará toda la primera parte del siglo XIX, periodo en el cual Charles Darwin, otro genio naturalista, narrará su viaje memorable por América inspirado en los relatos de Humboldt. El influjo del sabio europeo, había hecho una descripción de la naturaleza, de los numerosos volcanes de la región andina, de la sociedad de la época y de los pueblos originarios de América.

Al respecto, uno de ellos fue el científico de Sajonia Eduardo Poeppig, quien recorrió el sur de Chile por dos años a partir de 1826, embarcándose por la ruta del Cabo de Hornos, arribando a Valparaíso el 15 de marzo de 1827. Su trabajo científico fue rigurosamente documentado y publicado posteriormente en Europa bajo la denominación: “Viaje en Chile, Perú y la región del Amazonas, 1827-1832”, contribuyendo al conocimiento territorial de la vegetación y el costumbrismo nacional. Este viajero se permitió recorrer buena parte de nuestro territorio, visitando lugares como Valparaíso, Concón, Quintero, el valle de Aconcagua, Santiago, Talcahuano y Concepción.

Su regreso a Valparaíso a principios de 1829 fue el preludio para luego embarcarse hacia Perú y a Brasil. De regreso en Alemania, en 1832, fue nombrado profesor de la Universidad de Leipzig y al año siguiente, en 1834, fue designado director del Museo Zoológico de esa ciudad. Publicó en 1835 dos volúmenes con descripciones científicas y sociales sobre los tres países sudamericanos que visitó, dedicando un tomo completo a Chile, titulado “Un testigo en la alborada de Chile (1826-1829)”. En este libro se relata su vivencia en el país y al respecto en la reedición chilena el presentador expresa que le ocurrió al investigador:

“Poeppig fue víctima de una primera obsesión: lo capturó el embrujo de Chile, se chilinizó hasta la médula de los huesos, y esto lo hizo medir de ahí en adelante todas las cosas con una sola medida, la de Chile” (Keller, 1961, p.10).

Y respecto del paisaje dice que tiene una mirada penetrante, por cuanto, “dicha mirada abarca el conjunto de la realidad, y penetra también en el alma humana. Esta intimidad es ajena a nuestra época. Había que vivir en aquel tiempo para ver lo que Poeppig vio. Todos aprenderemos mucho de él” (Keller, 1961, p.11). Para establecer un lazo con el otro gran artista enraizado en Chile, Rugendas. Haciendo Keller un paralelo entre Poeppig y Rugendas expresa:

“Ambos se vinieron en seguida a Chile, y este país llegó a ser su destino, el sentido de sus vidas, su contenido definitivo. Nunca dos artistas —pues no solo Rugendas lo era, sino también el naturalista Poppig se identificaron de una manera tan completa con nuestro país” (Keller, 1961, p.13).

Mauricio Rugendas, fue un pintor que llegó al país seis años después de haberse ido Poeppig, y que visitó casi todos los parajes descritos por este, dibujando y pintando con su libro en la mano. Había nacido en 1802, en Augsburg, Baviera, dentro de una familia de estirpe artística, pues tanto su abuelo como su padre se dedicaban a la pintura. Continuando la tradición artística de Rugendas, fue encaminado al ejercicio de las artes, primero bajo la tutela de Albrecht Adam, un pintor amigo de la familia, y después ingresó a la Academia de Bellas Artes de Múnich. Todos los trabajos juveniles señalan una primordial dedicación al dibujo; sea su autorretrato de 1817 a los 15 años de edad, o las vistas de su ciudad natal realizadas en 1819, denotando una marca académica indelible.

Sin embargo, un fuerte giro en su vida ocurre cuando Rugendas obtuvo un contrato para participar como dibujante naturalista en la expedición científica del Barón von Langsdorf -ruso alemán- al interior de Brasil, donde estuvo desde el año 1821 hasta 1823. Sus dibujos sobre la flora y la selva brasileñas fueron realmente excepcionales en la precisión naturalista.

De vuelta en Europa, reunió las impresiones recibidas en este primer viaje en una obra representativa titulada *“Voyage pittoresque dans le Brasil”* enriquecida con 100 litografías, que se publicó en París entre 1827-1835. En París, conoció a Alexander von Humboldt, quien resolvió utilizar sus dibujos para algunas de las láminas de su libro monumental.

Fue Humboldt quien impulsó al pintor bávaro a emprender un segundo viaje a América. Durante largos años y hasta la muerte del artista, Humboldt fue su amigo, protector y principal mentor:

“Mi fantasía, estimado amigo, ha quedado colmada con las exuberantes formas del mundo tropical que con gran inteligencia aparecen representadas en sus estupendos dibujos, tan fieles a la verdad (...) Yo que he vivido seis años en medio de esas formas, pienso que usted es el único que ha llegado a aprehender magistralmente su verdadero carácter”

(Carta sin fecha de Humboldt a Rugendas (1825), (Richert, 1959, p. 121).

Su creatividad alcanzó un punto culminante después de su estancia en Italia. Comienza a ejercitarse en la pintura al óleo, transformándola en su principal medio de expresión. Luego viaja a México, donde realiza obras con un marcado afán científico-naturalista. Su segundo viaje se inicia en 1831. El periplo le significa salir de Europa hacia Haití, desde ahí pasó a México. Durante su estancia en tierras mexicanas, Rugendas dio prioridad a la pintura de paisaje, aunque también realizó temas costumbristas y etnográficos.

Ahora bien, su presencia en nuestro país es fundamental para el dibujo, primero por la duración, pues estuvo más de once años, desarrollando ampliamente su arte en acuarelas, dibujos y pinturas al óleo que documentan en detalle la vida del país por esos años. Así también, las pinturas de Rugendas por lo general de pequeño formato, posibilitan un respeto por el color y la atmósfera criolla. Sus investigaciones sobre la perspectiva lo llevan a elaborar otros caminos plásticos, la profundidad por ejemplo la logrará por medio del uso de líneas diagonales, o por el reforzamiento visual de los primeros planos en detrimento de los planos interiores que se irán difuminando e integrando a la composición como fondo (Zinno, 2009, p.7).

Sus series de bocetos son de una lúcida gracia plástica, transformándose por mérito propio en una verdadera instantánea de la época. En particular, aquella que indica los personajes populares y el interés particular que despertó en él los detalles del vestuario, tanto como los espacios urbanos o campesinos, etc., transformando sus trabajos en un indudable documento testimonial histórico. Al respecto, el cuadro más famoso, «El huaso y la lavandera», nos presenta un aspecto costumbrista cargado de lirismo popular. La energía desacostumbrada del trazo nos resume sintéticamente por medio del color, la anécdota de una relación amorosa, donde se unen armoniosamente el retrato con el paisaje. Si

consideramos un acercamiento a los rostros, estos se encuentran connotando actitudes realistas que se verán posteriormente también en los retratos fotográficos.

Desde Chile fue realizando viajes a Perú, Bolivia, Uruguay y Argentina. Su estadía en tierras sudamericanas fue muy significativa desde el punto de vista artístico, paisajes sudamericanos con una mirada de profundo contenido romántico, intentando retener en sus dibujos las características propias de la población de cada uno de los jóvenes Estados Nacionales. Esta mudanza temática con un fuerte acento metodológico se inicia con su llegada al puerto de Valparaíso, a mediados de 1834, acompañada de una mayor dedicación al dibujo. Fueron decisivos para su compenetración con el mundo sudamericano, los contactos y amistades que estableció en Chile. Fue en ese círculo que Rugendas adquirió una idea más precisa de la composición polifacética del subcontinente. (Diener, 1992). Su cercanía afectiva con Carmen Arriagada, fue, sin lugar a dudas una instancia fundamental, que contribuyó a su comprensión cotidiana y provincial del mundo americano.

En 1847 volvió definitivamente a Alemania desde Brasil. El rey Luis de Baviera adquiere para el Estado sus carpetas, 3353 hojas, a cambio de una renta vitalicia. El 29 de mayo de 1858 la muerte llegó a su vida, construyendo un imaginario cultural muy versátil, con paisajes desconocidos, retratos ignorados, en fin fue un gran indagador de las tectónicas territoriales y morales de la población local y criolla.

Otro artista bastante destacado es Carl Alexander Simon. Había nacido en Frankfurt, a orillas del Óder en 1805. Su origen se circunscribe a una familia de médicos de reconocido renombre en la zona, desde temprano manifiesta una pluralidad de vocación hacia la medicina, la literatura, filosofía y el arte.

Sin embargo, predomina su decisión por el camino del arte, iniciándose en los talleres de la *Königlichen Akademie der Künste* en Berlín en 1821, donde adquiere una extraordinaria técnica para el dibujo y la pintura. Su temperamento lo inclinaba a rechazar la monumentalidad neoclásica y la tendencia historicista de Peter Cornelius y Karl Wack, sintiéndose más cómodo con la ‘Gedanken-Malerei’ de Munchen.

El desconocimiento de sus testimonios visuales, como a la errada atribución de sus obras a Vicente Pérez Rosales, provocó que estas obras quedaran olvidadas a los ojos de los estudiosos del arte. Romera en su Historia de la Pintura Chilena atribuye sus obras a Pérez Rosales, destacando en ellas la maestría y sensibilidad de un hombre que supo reconocer el territorio. Pérez Rosales, aparentemente, copió algunos de los dibujos de paisaje de Simon con muy pocos cambios, es por ello que algunas de las obras que llevan la firma de Vicente Pérez Rosales se integraron a la historiografía chilena como parte de la leyenda fundacional de la colonización del sur. Se ha discutido este tema entre los eruditos del arte, y se presume que Pérez Rosales, al enterarse de la muerte de Simon en Magallanes, recopiló los dibujos que se hallaban en Valdivia y otros lugares del sur de Chile. Se cree que pretendió utilizarlos para una publicación que daba a

conocer las bondades del territorio que se iba a colonizar, de modo que podría decirse que Pérez Rosales siguió colonizando a través de los dibujos y de la obra de Simon. Sus imágenes reflejan una singular forma de ver el territorio, dominado todo por el exotismo exacerbado de la naturaleza.

Algunos puntos focales enuncian esta mirada perspicaz. De este modo, vemos desfilar, tanto los parajes vírgenes como también la sobrecogedora presencia de la selva valdiviana, ese bosque tupido donde escasamente entran los rayos del sol. La selva fría es un *leitmotiv*, además despojando la naturaleza de todo de cualquier accidente geográfico o elemento humano o animal que perturbe su contemplación prístina. Todos los elementos naturales fueron reproducidos con toda su fuerza telúrica. Pero, también, logramos vislumbrar algunas escenas costumbristas, bocetos y trazos de animales y estudios de plantas, una suerte de visión restrictiva, una micro visión. Ahora bien, lo que vemos que predomina en su trabajo fue el ambiente virgen, estos paisajes arrobadores que lo sobrecoge y ensimisma y lo lleva a construir la imagen ideal del lugar que quiere habitar. Esto lo hace distinguible dentro de sus pares y lo transforma en el artista romántico por excelencia de las tierras australes.

Carl Alexander Simon nos entrega, además, una visión desconocida hasta ese entonces de los parajes del sur de Chile. En efecto, desde territorialidades muy ocultas, puesto que el reconocimiento geográfico efectuado por expediciones científicas del siglo XVIII y algunas expediciones de comienzos del XIX, se centraron en las zonas estratégicas geográficas ligadas a la línea de costa, omitiendo las regiones internas, sobre todo en la zona sur-austral.

Antes que el tiempo devore las impresiones de sus propuestas, debemos decir que encontramos tanto en los bocetos, como sus dibujos y pinturas, ubicados en Chile, algunas características. Lo primero se presentan en un pequeño formato, donde se puede apreciar la particular mirada de un pintor del romanticismo aplicando con gran maestría un dibujo mimético, a lo que se adiciona una acabada técnica de pintura (De la Fuente, 2009, p.10).

Es Eugenio Pereira Salas, quien trata más profundamente la vida y obra de este artista en su artículo "El pintor alemán Alexander Simon y su trágica utopía chilena". En él describe su paso por las academias alemanas y por Italia, como también sus ideas políticas y contestatarias. Se refiere al mundo interno de este personaje, su carácter y la relación con su amada mujer, que deja en su tierra natal para venir a cumplir su sueño de conquista territorial pictórica. Es, además, acucioso en describir su obra, que hasta ese entonces se conservaba en manos de particulares, es reconocido como uno de los primeros artistas en la zona de los Ríos y Valdivia.

Un aporte valioso al conocimiento de la obra de este autor es de la genealogista Ingebor Schwarzenberg, al rescatar parte del epistolario de Simon, con algunas de sus bitácoras de viaje, tanto de su paso por Italia y Francia, como de su travesía desde Hamburgo a Corral y su posterior recorrido a través del territorio chileno.

Otro artista interesante en su propuesta sensible del paisaje fue Auguste Borget. El artista formula el enfrentamiento con numerosos bo-

cetos o ilustraciones, donde la marca de lo mimético está en el centro de la representación. Auguste Borget no construye un mundo de fantasía independiente de la realidad, su dibujo es normalmente referencial, es decir, se apoya en la realidad perceptible. Según un artículo sincrónico, cabe recordar que obras como la del francés constituyen una base documental desconocida por una gran mayoría, inexcusable omisión, pues, se trata de apuntes o miniaturas logradas en papel y tela tomadas en diversos instantes estelares de la zona, antes de la máquina fotográfica (Corradi, 2009, p.3).

En consideración a los antecedentes biográficos de Auguste Borget, surgen varias interrogantes en torno a los motivos de su viaje. A diferencia de los otros pintores viajeros franceses de su época, Borget no se exila por problemas políticos, tampoco acompaña una expedición científica, ni menos planea instalarse en alguno de los países atravesados para hacer fortuna.

Las motivaciones de este joven artista, que sus amigos describen como tranquilo y tímido, padece vicisitudes atravesando océanos, cordilleras y desiertos; pone en peligro su vida en dictaduras, revueltas, guerras; sufre presenciando injusticias sociales; no solo por el afán de adquirir nuevas técnicas pictóricas y alimentar el imaginario de sus contemporáneos ávidos de exotismo, sino también quizás para encontrar ese rincón donde al fin pudiese descansar su atril y sosegar su espíritu romántico. En otras palabras, es la búsqueda irrefrenable y al mismo tiempo decepcionante por el paraíso perdido, en efecto, el artista, cristaliza con su lápiz achurando escenas, inmensidades, rocas, árboles y follajes. Instantáneas que a su regreso a París le permitirán reconstruir ese rincón tan ansiado. Sus dibujos, de estilo entre romántico y naturalista, son verdaderos testimonios gráficos de una naturaleza impoluta, un universo salvaje e intrigante.

El pintor convivió en la capital con artistas de otras nacionalidades, y fue recibido por la alta sociedad santiaguina, siempre ávida de conocer a los extranjeros "de calidad" que llegaban desde Europa. Es conocida la amistad que lo unió con el bávaro Rugendas con quien, además de perfeccionar su técnica, participó en las reuniones del círculo de Isidora Zegers de Huneus.

Al revisar los bocetos de Borget de antes y después de su colaboración con Rugendas, es evidente observar que el trato de la figura humana evoluciona de manera drástica para el francés. Después de su paso por Chile, incorpora la presencia humana con mayor fuerza, sus personajes dejan de ser meros esbozos, para pasar a ser el tema principal de sus ejercicios y luego, en sus cuadros asiáticos, plasmará la imagen de los diferentes tipos humanos con quien se cruzará en sus peregrinaciones. Las figuras humanas tomarán así en su obra, tanto protagonismo como el paisaje que los circunda. Incluso se puede hablar de un contrapunto entre lo natural y lo humano.

Para Borget su pintura era el resultado de una investigación sobre la técnica y la estética, nacida de su cercanía, las preocupaciones de la gente de su generación, que trataba de buscar en la evasión explicaciones a las diversas interrogaciones que les despertaba el romanticismo. Su con-

fianza en el arte, lo llevaba a ligar pintura y acción, procurando reinventar un imaginario colectivo que permitiera acercarse a modelos de paraísos perdidos.

En sus bocetos enfocados a representar el paisaje nacional y sus personajes, buscó reproducir con sentido realista el entorno, rescatando lo permanente. Estos croquis que ilustraron sus crónicas de viaje, le permitirán revivir sensaciones y experiencias ligadas a sus recuerdos, ellos le hablarán de su viaje —las imágenes, los recuerdos, las impresiones, las emociones recogidas— y alimentarán su imaginario, sus escritos y su obra hasta su muerte.

El paisaje cordillerano establece la gran escala de sus componentes, entendiendo la escala como “la relación entre las macro dimensiones del medio natural y las referencias a la medida del hombre”. Dominado por la presencia de la majestuosa cordillera, el hombre se siente pequeño en un paisaje poco alterado o antropizado. La experiencia del viajero graba, frente al espectáculo de estos grandiosos paisajes, “la revelación de que la naturaleza encierra un mundo trágico, grandioso y aterrador en el cual el viajero solo puede perderse, no por falta de caminos, pero, porque bruscamente todo es desproporcionado.”

En sus paisajes tomados de las extensiones rurales chilenas, plasmando paisajes grandiosos, intentando captar un resumen de los valores esenciales de lo local, el manejo del espacio, nunca exento de teatralidad, nos enfrenta algunas veces una perspectiva aérea, otras a un plano frontal. Su composición rigurosa se articula en varios ejes, donde los personajes que pueblan su relato se vislumbran en el espacio que los contiene y los integra. Es evidente que no se trata exclusivamente de la representación de la naturaleza física, sino también de una elaboración intelectual llevada a cabo a partir de dicha realidad. Hombres y paisaje se unifican convertidos en un nuevo imaginario, alejándose del interés pintoresquista, buscando evocar la correspondencia desequilibrada que existía entre el hombre y su entorno. La suma de estos símbolos no apela al conocimiento, sino a la sensibilidad del espectador.

La observación analítica de los simples bocetos ejecutados por la mano de este espíritu, artístico, romántico y aventurero, dotado para evocar la atmósfera de un paisaje, desarrollando una sensibilidad casi geológica en el poder engullidor de la naturaleza. Las vistas más que plasmar la realidad expuesta son señales inequívocas de una búsqueda trascendental de lontananza. Una visión emocional del artista frente a estas grandiosas soledades.

Por su parte, el imaginario del pintor John Searle es bastante particular, pues fue básicamente un marino que recorrió el mundo a bordo de su bergantín Océano y que desarrolló sus habilidades pictóricas de forma secundaria durante sus viajes. No hay certeza histórica sobre su lugar de nacimiento, algunos autores lo ubican en Inglaterra, otros en Nueva York, sus familiares en Londres.

En todo caso, al parecer está asociado Juan Searle o bien con Nueva York o bien con la isla Madeira, archipiélago portugués del Atlántico, en cuya volcánica superficie debió transcurrir parte de su infancia y juventud,

a contar de 1783. Se sabe por una carta a su abuela materna que estuvo en Irlanda en 1790 y que probablemente asistió a un colegio privado en Londres, donde permaneció hasta 1804, año que se radica en Madeira. Se cree que en este tiempo tuvo contacto con el pintor Sir Thomas Lawrence y que quizás haya aprendido de él la técnica de miniaturas y se habría familiarizado con la obra paisajística de Turner. El pintor entra a la marina Real Inglesa y luego se dedica al comercio marítimo. Convertido en armador, visita China, India, Filipinas y América del Sur.

Ahora bien, de la época en que se encuentra asentado en Nueva York, se conserva un cuadro del género del retrato en el interior del Park Theatre datado en 1822, en la New York Historical Society; realizado por encargo del comerciante Le Roy y Bayard aparecen retratados cerca de ochenta personas influyentes de su época, todos individualizados por el mandante.

De las pocas certezas que podemos tener, es que en su segunda visita a Valparaíso, decide establecerse definitivamente en la ciudad. Después de un acontecido viaje es detenido en Valparaíso en ruta entre Cantón y otros puertos, la barca norteamericana Océano fue requerida para ser rematada, confiscada y embargada junto con todo su cargamento: “El 13 de mayo de 1830, don John Searle, capitán y dueño del Bergantín Océano, solicitó tomar un crédito en dinero para cuyo caso hipoteca el barco; pero el 5 de junio de 1830 el Juez de comercio anuncia que el día 9 de junio será rematado y confiscado y vendido el Bergantín Océano por cuenta del salario de los marineros”

Es en esta época de grandes apuros económicos, que Searle empieza a dedicarse a la pintura de manera profesional para sacar a su familia adelante. Algunos avisos en la prensa de la época, nos hablan de la nueva ocupación del pintor. Por ejemplo, El Mercurio de Valparaíso del 15 de febrero de 1831 indica en una de sus páginas principales:

“Todas las personas que desearan poseer sus retratos hechos con la mayor perfección y semejanzas pueden aprovecharse de su habilidad. Ha hecho varias vistas primorosas de esta población y de su puerto en las que se notan algunas personas de las más conocidas de nuestro comercio: todo ejecutado con la mayor maestría y gusto. Sus términos son por un retrato en papel mantequilla medio cuerpo, una onza de oro, por uno igual en marfil 2 onzas de oro, por uno de mayor tamaño en marfil 3 onzas de oro. Mr. Searle se compromete a hacerlo al gusto de los que se lo encarguen y hasta que estén completamente satisfechos de su trabajo”.

Por otra parte, en El Mercurio del 9 de agosto de 1831 se habla de la rifa de los cuadros:

“Los siguientes cuadros y miniaturas hechos por Mr. Searle los que quieran entrar se verán con él en su oficina N ° 1 un cuadro grande que contiene la vista del puerto de Valparaíso como se debía ver desde un buque que está entrando a fondearse, 2 un

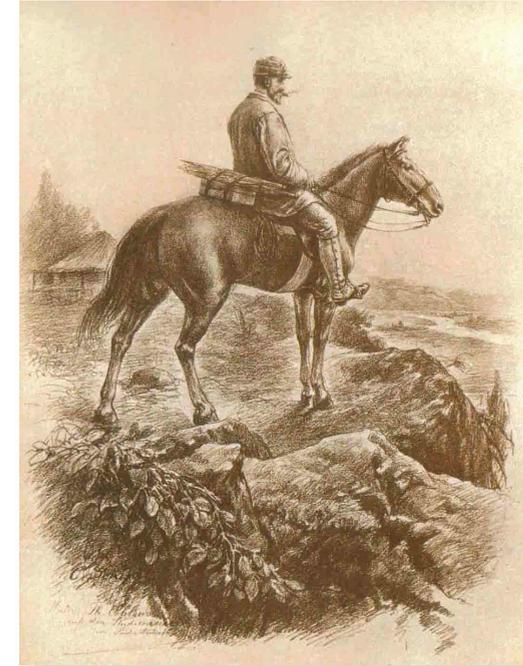
par ídem; contiene la vista de Valparaíso con el Almendral y la 2ª vista del puerto tomada desde el Cerro Alegre 3. Otro par ídem pintado de otra manera. 4. Una miniatura copia de un retrato de Correggio. 5. Una miniatura en blanco para ponerle lo que quiera el que la rife. 6. Ídem 7. Ídem 8. Ídem 9. Seis números de vistas de las inmediaciones de Londres.”

Sin embargo, es esta noticia que quizás mejor aclare la visibilidad sobre este pintor, por cuanto el periódico “El Mercantil” de Santiago indica en su edición del 9 de febrero de 1832 su presencia como retratista, publicando el siguiente aviso que es al mismo tiempo una publicidad enunciada:

“Se pone en conocimiento del público que acaba de llegar a esta capital con el objeto de residir en ella algunos días Mr. John Searle profesor retratista conocido en la ciudad y puerto de Valparaíso, ya sea en miniatura o de otro modo. Su objeto es servir a quien desee ocuparlo en dicha profesión. Vive en la fonda inglesa calle de la Catedral, regentada por Mrs. Walker. (...) Se rifa: un cuadro que contiene la vista de la ciudad y puerto de Valparaíso, como se ve desde un buque que está entrando al fondeadero. Un retrato en blanco de medio cuerpo y de pintura al óleo para retratar a quien quiera que se lo saque.”

El referido artista sigue dando que hablar, de tal modo que en El Mercurio de Valparaíso del 27 de julio de 1832 se anuncia: “Juan Searle, tiene el honor de avisar a sus amigos que acaba de recibir un surtido de tinta al óleo y todos los demás útiles para retratar de cuerpo con sus adornos competentes. Quien desee retratarse recurra a su casa, en los altos de Don Francisco Álvarez o en Santiago, en su oficina, en la casa de Don Manuel Gormaz en la calle de las Monjitas” .

Finalmente, en la edición de El Mercurio, en fechas próximas a las fiestas nacionales, es decir, el 21 de septiembre de 1832, se indica: “Tenemos el placer de anunciar a las personas la exhibición que actualmente hace Mr. Searle de cuatro vistas de Santiago es acreedora a que se le atribuya el homenaje debido a un trabajo en nuestra opinión, puede clasificarse como un esfuerzo del Arte – Los cuatro cuadros representan— una vista del Tajamar con los dos obeliscos y la fastuosa cordillera, cubierta de nieve su cumbre escena rural alrededor tomadas desde parte occidental de la fortaleza de Santa Lucía – una del puente y sus alrededores – y otro del interior de la catedral en circunstancias de celebrarse misa. A nuestro modo de ver, las dos primeras ventas no pueden mejorarse, tal es la propiedad con que están tomadas y ejecutadas; y aun cuando las otras dos son muy buenas, no tienen, sin embargo, el mérito de las otras. La de la extremidad superior del Tajamar sería un monumento digno del gabinete de estudio de una persona de buen gusto. En ella no se sabe qué admirar más, si la propiedad de la escena bajo todos sus aspectos, a los pormenores de su trabajo que es exquisito”.



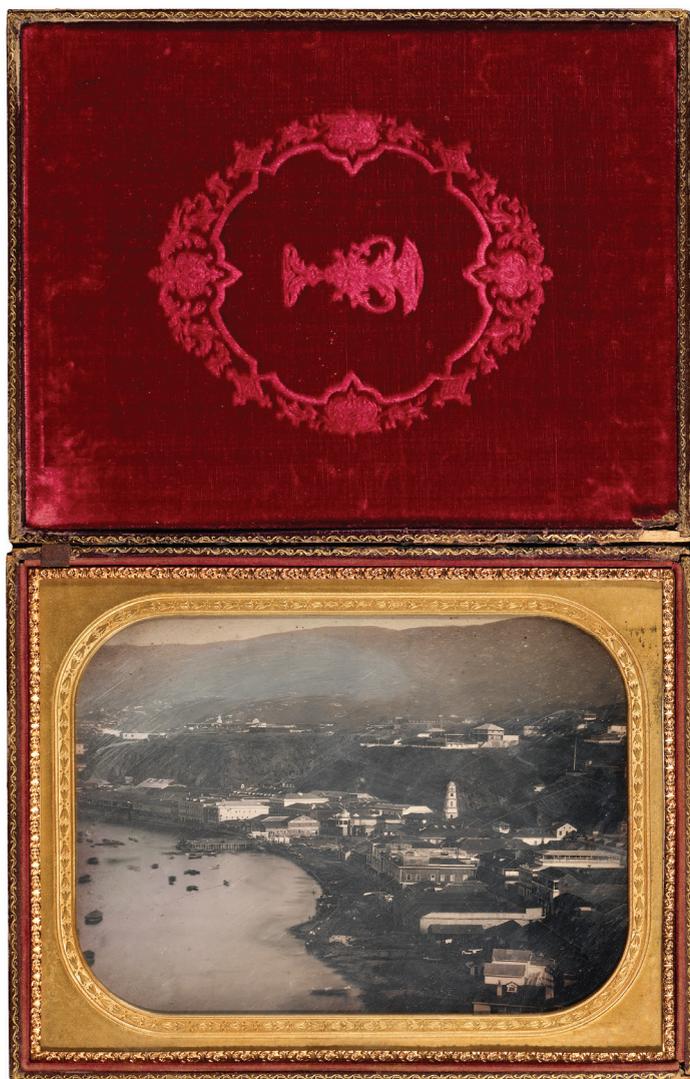
El autorretrato de los pintores son verdaderos enunciados de propuestas. Aventureros, atrevidos, románticos, científicos. Siempre mirando el horizonte, lo nuevo por descubrir. El autorretrato de Olsen es una muestra de este proyecto del paisajismo decimonónico.

ARCHIVO FOTOGRÁFICO,
COLECCIÓN PARTICULAR.

La preocupación pictórica de Searle muestra efectivamente los hitos del Santiago de la época, donde el Cerro Santa Lucía y los Tajamares del Río Mapocho constituyen espacios de sociabilidad y de elegancia decimonónica. El escritor William S. W. Ruschenberger, en el capítulo IV de su libro “Noticias de Chile (1831-1832) por un oficial de Marina de los Estados Unidos de América”, describe la “English Inn” en Santiago, un lugar donde se juntaban grupos de jóvenes de la alta sociedad a jugar al billar; describe a un personaje que era apodado Sir Thomas Lawrence, por dedicarse al mismo oficio que el famoso retratista inglés. Hay varias historias en ese relato, que cuentan anécdotas divertidas y extravagantes del pintor, en las que se supone alude a Searle: “Al otro extremo se sentaba un caballero que, a veces, pasaba por inglés, y otras veces por americano, según las necesidades del caso. Este señor había sido dueño de un barco mercante, pero debido a la mala suerte, o quizá a algo peor, tuvo que liquidar el negocio. Encontrándose sin dinero y comprometida su reputación, aprovechó su talento natural para el dibujo, y en muy poco tiempo adquirió bastante fama como pintor de miniaturas. No estando colmada su ambición con pintar simples miniaturas, luego se dedicó a hacer retratos que, en la opinión general, hacía a las mil maravillas. Cuantas veces no decía, “¡qué tonto he sido yo perdiendo mi tiempo en pintar miniaturas a dos onzas cada una, cuando ahora me pagan seis por un solo retrato! ¡Mire, mi amigo! Esta gente estúpida solo aprecia un cuadro por su tamaño!”

No hay muchos daguerrotipos de exteriores y menos de grandes paisajes chilenos, por esto el daguerrotipo de Valparaíso es excepcional. No solo por tratarse de una copia única, por el óptimo visual, por la fineza de detalles. Este artefacto denominado como "Espejo con Memoria" nos presenta la extensión de la ciudad hacia la zona del Almendral y la ocupación de todos los cerros que rodean la bahía.

MEDIA PLACA, COLECCIÓN PARTICULAR.



En 1833 trabajó en compañía de Charles Wood un Plan de Valparaíso visto de la Quebrada de Elías, que según Pereira demuestra sus conocimientos topográficos. John Searle muere prematuramente el 29 de febrero del año 1837 a los cincuenta y cuatro años a causa del cólera. Su hijo, John C. Searle, escribió en un cuadro pintado desde el fuerte San Antonio mirando la Bahía y el puerto: "este fue el último cuadro que pintó mi padre en febrero de 1837", mientras supervisaba las obras de la construcción del muelle de Valparaíso, que las hizo él conjuntamente con el maestro Juan Stevenson. La técnica que Searle utiliza, salvo tres pinturas al óleo que se le conocen, es acuarela, tinta y lápiz sobre papel. Con respecto al lenguaje visual que emplea, la línea y el color están al servicio de la representación, ya sea para describir el puerto y su actividad portuaria, las características fisonómicas de los personajes retratados, o los detalles que configuran la flora y fauna referida (Wilson, 2009, p.13). Sin duda, que en alguna medida se inhibe la libertad de expresión gráfica y de la mancha, la preocupación por la descripción prima por sobre la creatividad de las formas. Se podría decir de las pinturas de Searle, que son ilustraciones descriptivas de los paisajes que aborda con rigurosidad y minuciosidad.

El caso de Theodor Olsen es particular por cuanto en Chile su obra es poco conocida, probablemente debido a que ninguno de los cuadros que realizó se encuentra en poder de museos o instituciones públicas, y a que el álbum titulado *Durch Südamerika*, que contiene la colección de dibujos publicados una vez que regresó a su patria, se encuentra difícilmente ubicable. Theodor fue a la escuela de Klein Brebel entre los años 1862 y 1871. En 1873, fue aceptado en la Escuela de Arte de Hamburgo, por lo que debió trasladarse a vivir a esa ciudad, probablemente a la casa de su tío, el capitán Christian Friedrich Ohlsen, que tenía alrededor de 66 años. La formación básica en la Escuela de Arte duraba dos años, por lo que al año siguiente, con la mejor recomendación de sus docentes, solicitó un puesto de estudiante en la Academia de Arte de München, donde fue aceptado.

Ohlsen llegó a Chile el año 1883, en una época próspera y floreciente para nuestra nación. Según el historiador Sergio Villalobos, el período comprendido entre 1861 y 1891 fue de expansión. La primera parada el artista fue en Magallanes. Según Martinic, la presencia del pintor en esa región corresponde a dos períodos distintos. La primera ocasión se habría debido a la obligatoria recalada que los barcos provenientes de Europa hacían en Punta Arenas. La segunda habría ocurrido en su regreso a Alemania. Martinic atribuye a esta etapa las escenas costumbristas que dan cuenta de la vida en Punta Arenas y sus alrededores. De igual modo, los dibujos relacionados con los indígenas patagones, ya que, gracias al conocimiento de la documentación gubernativa de la época, se sabe de la interrupción de las visitas de los indígenas a Punta Arenas por varios años a partir de 1884 (Martinic, 1975, p.60). El autor también atribuye a esta visita los dibujos de los canales patagónicos, puesto que fue en aquella época, durante los primeros años de la década de los 80, que la actividad cazadora de lobos marinos, registrada por Ohlsen, se daba al interior de los canales. A la segunda visita le asigna, en cambio, los dibujos de Tierra del Fuego, de Isla

Dawson y de los canales fueguinos. En aquella época ya se había establecido la primera hacienda pastoril en el territorio, y asimismo, la ocupación y la actividad misionera de isla Dawson datan de 1889 en adelante. Sabemos que luego se instaló en Valparaíso, donde se dedicó a pintar retratos para subsistir. Una vez que el artista terminó de clasificar y ordenar el trabajo realizado en su viaje, se lo mostró a la editorial, la que accedió a imprimir el álbum sobre la aventura de Ohlsen, titulándolo *Durch Südamerika - Aus der Zeichenmappe eines reisenden Künstlers*. Se trataron alrededor de 50 fotograbados. Esta misma firma se encargó, además, de organizar una exposición para los trabajos de Ohlsen en Hamburg y Kiel (Grob, 2009, p.10).

Lo pintoresco como categoría estética influyó directamente el trabajo producido por Ohlsen de nuestro paisaje. No es casual que en el prólogo de *Durch Südamerika* se califique de pintoresco aquello que el artista representó, al señalar la siguiente frase: «Der Maler, der die lange Bilderreihe, aus der unser Werk besteht, geschaffen hat, weilte über zehn Jahre an Ort und Stelle. Nichts malerisch Werthvolles und ethnographisch Bemerkenswerthes ist seinem wachsamem Auge entgangen [...]» (Hansen, 2001, p. 52). En este caso, lo pintoresco, es decir, lo diferente del mundo cotidiano del viajero, se pone a la misma altura que lo etnográficamente notable. Pero lo destacable no es eso, sino que se refieran a Ohlsen como un ojo vigilante que capta y plasma en sus dibujos lo pintoresco, es decir, aquello que difiere de su mundo cotidiano. En este sentido, podríamos ver la obra de este pintor como el reflejo de lo que para sus parámetros componía la otredad. Si entendemos sus paisajes en este contexto, estos representan la diferencia con lo europeo.

El paisaje fotográfico:

Entre tecnología y sensibilidad

Dentro de las concepciones de la Historia del Arte nacional, la primera tradición visual del arte chileno es el paisaje (Romera, 1951); esta tesis establecida como una constante que marca toda la visualidad nacional. Igual situación ocurre con la literatura en la medida en que la Generación de 1842 estableció dentro de la “República de las Letras” matrices de identidad en torno al paisaje regional que será ampliado por poetas y escritores ulteriormente.

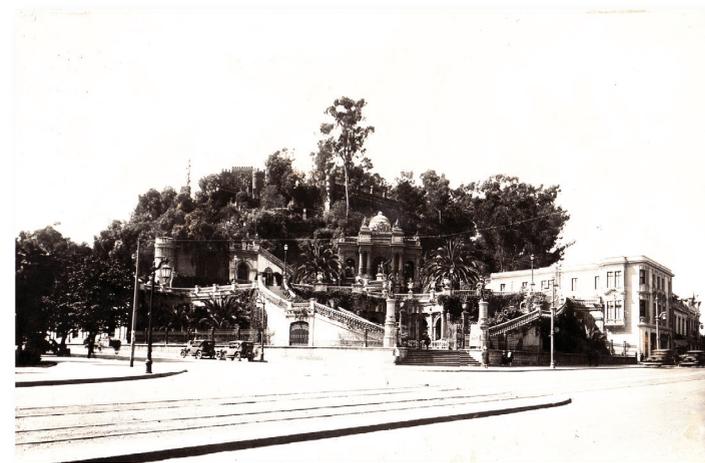
El modernismo estético construido por los paisajistas, en la visualidad y en la literatura decimonónica, dada su variedad y multiplicidad, constituye la primera representación visual en Chile (Kay, 2005), que nos permite establecer tres constantes experienciales de modernidad visual, que desde aspectos permanentes definen modos perceptivos y productivo (Leiva, 2012). A saber: modernidad fundante, modernidad traslapada y modernidad identitaria, todas fases que cubren desde el siglo XIX hasta nuestros días, como partes de una misma configuración espacio-cultural.

Entonces tenemos que el paisaje es un punto de vista narrativo artístico sobre la geografía y la realidad. Se podrán visualizar desde el inicial paisaje de la modernidad, pasando por los paisajes de las búsquedas geográficas y de los espacios de recogimiento de los extremos del país.

Paisajes prístinos como Chile, un país de promesas paisajísticas. Encontraremos paisajes ideados y encerrados desde la imaginación del creador. Sin duda, vamos rescatando paisajes como no lugares, o bien, paisajes de tránsito donde nadie detiene la vista, salvo los fotógrafos.

Por esto, la fotografía se instala en Chile como la primera tradición de representación del paisaje y de sus habitantes. Ciertamente, los sujetos individualizados en las fotografías estandarizadas son reconocidos por sus redes sociales, proceso que es ratificado en las pequeñas imágenes. Dada la naturaleza del tiempo terrenal y de su aparato, el fotógrafo solo consigue registrar el negativo de esa esencia en sus placas fotográficas (Benjamin, 2009, p.87).

La consolidación de las variantes ideológicas de la civilización se ve revelada por los grandes y elegantes estudios fotográfico estilo Tercer Imperio instalados en las principales ciudades chilenas. Dichos estudios fotográficos de prestigio, establecen tradiciones familiares como la de los Helsby, Garraud, LeBlanc y otros extranjeros vecindados en el país. Pues bien, tempranamente lo que nosotros denominaremos los “fotógrafos históricos” pueden aludir la presencia ideológica del aparato fotográfico nacido en el siglo XIX con un deseo de masificación y democratización de la imagen.



Constituido un baluarte urbano de Santiago de Chile, el cerro Santa Lucía pasa de ser un lugar de basuras variadas a un verdadero vergel en medio de la zona céntrica de la ciudad. Lo interesante es que el paseo concebido por Vicuña Mackenna tiene además un sello urbanístico civilizatorio con anclajes de arquitecturas de inspiración histórica.

Surge, además, un nuevo producto en el mercado fotográfico, pues se publican libros con fotografías, uno de los más antiguos es realizado en 1863, “Reseña histórica del ferrocarril entre Santiago y Valparaíso” de Ramón Rivera Jofré con fotografías de Chaigneau y Cauchoirs. Un referente del tema lo constituye, en 1874, el Álbum del Santa Lucía con fotografías de Pedro Adams. En años posteriores, específicamente en 1876, encontramos el libro “Exploración de la Laguna Negra i del Encañado” efectuado con fotografías de Francisco Luis Rayo. Estas dos últimas iniciativas se deben al apoyo fundamental recibido por el Intendente de Santiago, don Benjamín Vicuña Mackenna. De un modo evidente, estos álbumes, a diferencia del retrato fotográfico, serán impulsados por una élite liberal que buscaba ampliar el discurso de la modernidad en la operatividad urbana vivenciada.

Sin duda, hay que reconocer elementos naturales que marcan nuestras percepciones sobre el paisaje chileno, la línea horizontal de la Cordillera de Los Andes, así como la delineada línea azul del mar bravío. A estos elementos se incorporan las visiones en el norte del desierto de Atacama y en el sur las aguas y hielos australes.

Hay ciudades que marcan el decurso de un paisaje añorado: Valparaíso y su pasado glorioso cuando se constituyó en la “Joya del Pacífico”, ciudad de los fotógrafos con sus intrincadas calles, escaleras y casas que besan la bahía. Cartagena, balneario aristocrático y poético en su origen que se constituye hoy en el baluarte de una cultura popular viva y bullente.

Este afán de mostrar y presentar la realidad paisajística viene formulado por los pintores viajeros, así también por los primeros fotógrafos que comienzan a mostrar la territorialidad. De este modo, en 1860 tendremos los primeros álbumes, y unos años después, los primeros trabajos de paisaje en el mercado fotográfico. En concreto, nos referimos a los álbumes realizados entre 1865 y 1875, donde se destacan imágenes que pretenden mostrar un país en claro progreso civilizatorio: grandes calles y zonas urbanas, como es el caso del “Álbum de Valparaíso”, o bien de los progresos industriales evidentes: ferrocarriles e industrias, “Álbum de la Maestranza”, o bien edificios y monumentos prestigiosos “Álbum del Centro de Santiago”.

La construcción del paisaje es tan destacada, que hay un gran desarrollo de los álbumes de finales del siglo XIX, cada uno con su impronta fotográfica, reseñando un momento del paisaje positivista, el naturalista, el romántico y el descriptivo, marcas que van dando cuenta de los paradigmas culturales en que fueron gestados (Leiva, 2014, p.371). Al respecto, hay que revisar algunos álbumes específicos, al menos cuatro que son paradigmas de representación paisajística. El temprano álbum de William Oliver, el álbum de Díaz y Spencer, el álbum del Santa Lucía y el álbum de Félix Leblanc son cuatro operaciones culturales de maquillaje, cuatro ejercicios meticulosos de bordado. En estos cuatro referentes operativos encontramos una operación tecnológica de laboriosa industrialidad para construir una imagen país acorde con las ensoñaciones que la élite había fundado.

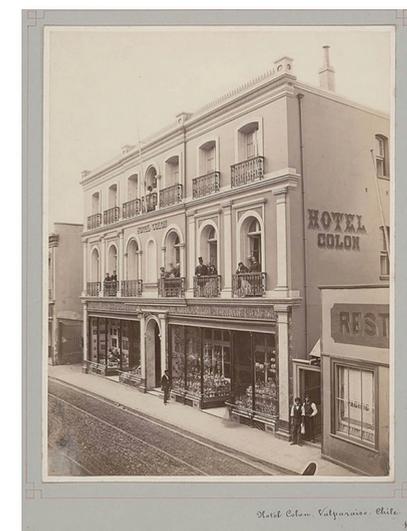
El álbum de William Oliver: Paisaje subjetivo

En los mismos años que el enconado debate sobre los métodos técnicos fructificaba, conocemos la presencia de un joven fotógrafo amateur. William. Oliver, era amigo y compañero de jornadas fotográficas de Helsby según lo consigna Álvaro Jara, quién realiza, además, un análisis histórico comparativo a partir de las tomavistas efectuadas por este fotógrafo. Según Jara fue estableciendo que “el desarrollo nacional de la fotografía estaba condicionado a los avances técnicos internacionales, que iban siendo introducidos en los “Estudios fotográficos” ya existentes en las ciudades más importantes”(Jara, 1973, p.13).

Este ingeniero, que había nacido en Valparaíso en 1844 de padres ingleses, logra ejecutar, en un corto periodo, imágenes de gran profesionalismo.

En su mayoría corresponden a panorámicas descriptivas de zonas y ciudades en desarrollo industrial. Realiza—por lo demás—numerosas tomas semi-aéreas y muestra un particular interés por las costumbres de los habitantes.

Se puede observar en los trabajos de Oliver, una modernización tanto en el uso como en la concepción de la fotografía. Esto se explica en cierta medida por la propia evolución de la tecnología fotográfica, que comenzaba a realizar máquinas de menor peso, es decir, de fácil transporte y con una mayor maniobrabilidad. Pero, hemos dicho que está en ciernes una nueva concepción del empleo fotográfico, por ejemplo notamos en los trabajos de Oliver el paisaje natural y el cultural, los monumentos y los edificios a un mismo nivel que los momentos privados de intimidad familiar o de diversión. Esta mezcla es decisiva para indicarnos categorías culturales ciertamente «civilizadas».



Dos momentos de la visión analítica de William Oliver. Una toma general, de una constante en el paisaje chileno que fue la bahía de Valparaíso, como una gran Veduta panorámica, donde se destacan los almacenes de aduana al lado del mar y la gran cantidad de naves recaladas. Por otro parte, una toma de uno de los primeros hoteles en Chile, donde se muestra los signos de urbanidad y progreso decimonónico.

Pero, en este aspecto, lo más interesante del trabajo de Oliver es su participación en el paradigma de la modernidad desde una mirada amateur, en otras palabras no comprometida con la normativa propiamente profesional que podría entorpecerse con los rígidos cánones de una visión más elaborada. En este sentido particular nos interesa el trabajo de William Oliver, pues asistimos al trabajo testimonial de un sector del país bastante sorprendido, una captura desde un punto de vista del ingeniero que observa las obras y paisajes que le interesan con un ojo metódico y en cierta medida científico. Por cierto, cuando ingresa al espacio del campo, tiene una perspicacia al buscar dar la visión panorámica fundamental, al buscar lo típico de estos lugares rurales:

“cambiantes hoy día en la forma, pero más persistentes en el fondo de lo que habitualmente se piensa, en un sentido histórico”
(Jara, 1973, p.101).

Así como nos entrega, a igual tiempo, desinteresados rasgos de una élite que se intenta plasmar con esta nueva mirada de una imagen renovada del país. De las fotografías analizadas surgen tres aspectos que caracterizan en general la obra fotográfica de W. Oliver. El primero, su fidelidad al plano general y a los paisajes culturales. Segundo, se destaca la supremacía constante a la línea horizontal como demarcatorio en sus composiciones.

Finalmente, establece siempre esta dicotómica relación entre las manifestaciones tradicionales como la habitacional o el *modus vivendi*, con las sorprendentes hazañas de conquista constructivista e ingenieriles.

Lo fotografiado por W. Oliver nos presenta algunos índices del cambio económico que se dejaba entrever, fundamentalmente manifestado en sus dos ciudades principales. Es decir, la transformación económica que Chile vivencia y dónde un sector pujante de la élite tenía como hemos señalado un rol protagónico. En este sentido, podemos completar la lectura del trabajo enseñado por W. Oliver como la demostración que la cultura civilizatoria burguesa que se había conformado en el país, quería bajo este ímpetu fundacional incorporarse al capitalismo mundial al definir un proyecto y el modelo de crecimiento económico.

De esta manera, W. Oliver no estaba tan lejos de un buen diagnóstico socioeconómico. Pues en esos mismos años, así como la élite tradicional se retrataba, la «nueva élite» tomando la iniciativa incorporaba al país a los ciclos de expansión de la economía mundial por medio de la producción de materias primas. Es así como se entiende el rol eminentemente mostrativo que asume la fotografía, mostrativo tanto de la individualidad del retrato como del naciente poder económico.

El álbum de Díaz y Spencer: Paisaje romántico

Es la década de 1860 donde se realiza la sociedad Díaz y Spencer, con sede tanto en Santiago como en Valparaíso. El fotógrafo chileno Carlos Díaz era ya un conocido retratista y artista de un cierto renombre. Una vez finalizada la Guerra del Pacífico, los álbumes con las fotografías de las campañas serán distribuidos a través de la sociedad de Díaz y Spencer.

Esta sociedad será una de las primeras en diversificar las posibilidades de las expresiones fotográficas. No solamente se restringirán a los retratos de estudio tradicional, comenzarán a proceder fotografía al aire libre, vistas panorámicas y sobre todo, las fotografías estereoscópicas. Este último tipo de fotografías, que había conocido su apogeo en París, estuvo dirigido a un grupo selecto y restringido debido a su alto costo, notablemente Valparaíso, con su concentración de ingleses esencialmente en el Cerro Alegre. Los ascensores, los miradores hacia la bahía en los cerros, así como en el plan, sus diversas plazas, grandes avenidas y su paseo por el malecón, le otorgaron a Valparaíso el aspecto urbanístico original y de gran ciudad. También tendremos por estos años un nuevo sector de concentración de la élite con el crecimiento de Viña del Mar.



Lo que nos interesa dentro de la línea argumentativa del paisaje es la mirada en los álbumes que se concentra en un recorrido descriptivo por la naturaleza destacada, como saltos de agua, ríos, grandes árboles y alamedas. Su mérito mayor es el reportaje que realiza en el puerto de Valparaíso, su trabajo tiene una visión anunciadora del dominio sobre la naturaleza, la gesta en particular de los ingleses de domar el cerro y construir sus primorosas casas y paseos, emulando su país de origen. Al demostrar el éxito del comercio y del puerto se resalta el concepto de cosmopolitismo imperante en el puerto. La ausencia de personas nos indican que es la topografía y la línea costera el interés principal, La vida familiar y el control de los afectos es educada en la visualidad producida.

Los prohombres de la patria, entre ellos el intendente Benjamin Vicuña Mackena alzados sobre la cima del cerro Santa Lucía, enuncian con sus actitudes el cambio de la ciudad colonial a la ciudad republicana. Este acto solemne, todos vestidos con etiqueta, se ve confirmada por la aparición de una retórica visual de cuatro puntos cardinales, cada uno con su respectiva fotografía enuncian este nuevo modelo urbano desde el hito transformacional como lo constituye este cerro, palacio, paseo.

Pedro Adams: Visión victoriana

El proyecto de establecer Santiago como una gran metrópolis tiene en el álbum del Cerro Santa Lucía uno de los momentos culmines. El afán urbanístico de Benjamín Vicuña Mackenna tiene en los álbumes apoyados por el ideólogo su testimonio más fehaciente de la constancia y de su voluntad pública. Efectuado en la Imprenta de la Librería del Mercurio, 1874.

El fotógrafo principal fue Pedro Adams, que había nacido en Londres en 1830. Después de una vida aventurera llegó a Chile por 1865. Debió traer conocimientos de fotografía, pues al poco tiempo se asoció con Janson en la razón social Janson y Adams fundando un establecimiento de retratos fotográficos. Hacia 1869 se incorporó al importante establecimiento de Garreaud y Cia. En el que tuvo a su cargo las tomas que publicó el álbum Vistas de la Patagonia, del Estrecho y de la Tierra del Fuego, realización conjunta de los establecimientos Garreaud y Ca., de Santiago, y Rowsell y Courret Hermanos, de Valparaíso. Sus trabajos le dieron notoriedad de tal modo que el intendente Vicuña Mackenna le encargó la dirección del famoso Álbum del Cerro Santa Lucía, un exhaustivo documento visual que va describiendo cada uno de los jardines, estatuas, fuentes y pasarelas que convirtieron ese árido peñasco en el paseo más europeo de la capital. El enunciado de la visión victoriana: aséptica, armoniosa, no disonante, contenida y brillante al mismo tiempo.

Además, presentaba una visión higienista de la ciudad, pues este peñasco se había constituido en un foco de insalubridad. Ese afán modernizador lleva, además, a que el intendente publique el Álbum Fotográfico, el cual testimonia los resultados urbanísticos, el triunfo del higienismo en el cerro, corroborado con la frase “es la principal y más alta intención de este libro” (Vicuña Mackenna, reedición 2014, p.33).

Propuesta del álbum de Félix Leblanc: Topografía positivista

El álbum de Félix Leblanc que está activo desde 1865. Tras viajar con su hermana, esposa del fotógrafo Pedro Emilio Garreaud se instala en Valparaíso. Al morir Garreaud, hacia 1875, continuó a cargo de sus establecimientos fotográficos en Santiago y Valparaíso, conservando el nombre y la tradición de su cuñado. Posicionado en la ciudad puerto de Valparaíso, luego de una temporada en Santiago de casi diez años, Leblanc se asocia con el fotógrafo Jorge Valck. Para tal efecto, se sitúan en un local de la afamada Cruz de Reyes, cita Calle Prat N.º 117, exactamente, en donde actualmente está el característico Reloj Turri, un hito turístico hoy en día en la ciudad, la llamada Helby's Corner, en alusión, obviamente, al daguerrotipista Helsby. Más tarde, en 1886, se integra al equipo de trabajo, el fotógrafo canadiense Obder Heffer, dando un impulso al uso de las “vistas fotográficas” de la ciudad, al tópico del paisaje de tipo urbano,

una categoría propiamente moderna, además de los adelantos técnicos, propios del avance histórico.

Residente en la capital hacia el final de su vida, Leblanc llegó a ser un destacado personaje público, cuando se desempeñó, nada menos que como presidente de la Colonia Francesa de la ciudad de Santiago (Rodríguez Villegas, 2001, p.121); y continuó siendo un destacado miembro de dicha institución al menos hasta el año 1907. Si bien en los últimos años de vida, Leblanc ya no trabajaba dentro del campo de la fotografía, sino el de la litografía, al igual que su padre, es cierto que dedicó su vida al trabajo con imágenes y se vio vinculado y próximo a las mismas desde muy temprana edad.

Leblanc y sus asociados aumentaron el prestigio de la Foto Garreaud incorporando nuevas técnicas y adelantos en el retrato fotográfico de estudio, como el retrato al carbón, el platinotype, los retratos sobre porcelana, sobre madera encalada, las miniaturas, etc. La incorporación de Odber Heffer en 1886 dio mayor impulso a las vistas fotográficas y a los álbumes de vistas, algunos de los cuales se ordenaron temáticamente, como el del cruce de la Cordillera por el Camino el Juncal y la Laguna de Uspallata, o el de Valparaíso de 1880, con imágenes del gran temporal de 1888. Hacia 1896 Leblanc vendió su establecimiento al fotógrafo que lo secundaba, Odber Heffer, quien cambió la razón social de Fotografía Garreaud, Leblanc y Cía., por Foto Heffer. Inició entonces una litografía y taller de grabado en la calle Monjitas N.º 511, dedicándose a divulgar en forma masiva sus imágenes de Chile, en cuadernillos que distribuía a través de las librerías del país y el extranjero. Panorama de Chile, uno de ellos, llegó a contar con más de 30 cuadernos. Vistas de Chile dedicó cada ejemplar a diferentes ciudades. Fue célebre su Terremoto del 6 de agosto de 1906, en el que recopiló las imágenes de la catástrofe de Valparaíso y que distribuyó por el Puerto, exclusivamente.

En el libro Chile Ilustrado, que es una Guía descriptiva del territorio de Chile de 1872, dada la imposibilidad de mostrar fotografías, se realizan muchas muestras xilográficas o bien imágenes desde daguerrotipos y colodiones, también dibujos ad-hoc donde el paisaje es uno de los grandes enunciados, así como los personajes populares. Con un cierto idealismo, estas iconografías muestran los hombres de campo siempre en acción económica y las personas de la ciudad en festejos, pervive la presencia de la Cordillera de los Andes como estructura tutelar.

Cada álbum reseña un momento del paisaje fotográfico que se condice con relaciones coyunturales y con herramientas técnicas y educativas que va generando la mirada (Berger, 2014, p.153) de los fotógrafos y artistas involucrados, pero también va estableciendo marcas que dan cuenta de los paradigmas culturales en que fueron gestadas.

Hay dos elementos que nutren este modernismo traslapado, la incorporación de la primera fotógrafa chilena, Teresa Carvallo Elizalde, que nos permite situar sus fotografías de los dominios asentados hacia la Cordillera de Los Andes.

El paisaje del desierto de Atacama, encierra un fuerte misterio. Lo primero, su riqueza mineral y su silencio. La austeridad del paisaje constituye frente al lujurioso sur, un prelude de grandes caminos, largas cadenas de monte, montañas y volcanes y el desierto que se abre para contarnos sus secretos ancestrales, pues fueron tierras cruzadas por caravanas que hicieron madurar en pequeños recodos del camino, en la junta de los escasos cursos de agua, la vida plena, el festín de la alegría sostenida por la línea infinita de lontananza.



Esta etapa sufre un dramático embate de la naturaleza con el terremoto que azotó a Valparaíso en 1904, largamente ilustrado por las tarjetas postales y por los álbumes impresos de tan desgraciado hecho. Además, en este periodo asoma la fotografía industrial, que permite visualizar el paisaje como parte del proceso capitalista extractivo, particularmente en el norte chileno, asociado a la minería del salitre y del cobre. También el paisaje en este periodo estará unido de modo indefectible al avance del tren como símbolo de la modernidad en medio de las rutas boscosas del sur y en la ciudad, con las compañías de explotación de los tranvías como la Chilean Electric Company en Santiago (Leiva et Al, 2003).

Hay dos libros remarcables que enuncian el uso dialógico de la fotografía con la textualidad, son libros que sin ser exclusivamente visuales complementan esta visión integradora. Nos referimos al libro de Eduardo Poirier denominado "Chile en 1910". Realizado primorosamente por la destacada imprenta Barcelona, hace una suerte de compendio latino americanista y festeja a las naciones que celebraban su centenario, dando una "idea general del país que irá confirmando y abonando por la correspondiente documentación oficial", más adelante dirá que el libro es un "repertorio indicador" (Poirier, 1910, p. X). Quiero destacarlo por cuanto

ARCHIVO FOTOGRÁFICO,
ROBERTO MONTANDÓN
PAILLARD, CONSEJO DE
MONUMENTOS NACIONALES.

conforma una tradición iconográfica fundamental, en particular en el reconocimiento individual, así como de los paisajes, edificios y desarrollos económicos específicos, destacando la compilación del mundo del salitre.

El otro libro referencial lo conforma "Santiago de siglo en siglo" de Carlos Peña Otaegui, que fue editado por la editorial Zig-Zag en 1944, es el trabajo monográfico destacado en planos, iconografía y síntesis visual. Un destacado compendio de la cultura visual de manera sistemática, integrando, dibujo, grabados y fotografías, es decir, estableciendo el momento sintético de la importancia de la cultura visual para poder comprender las transformaciones acontecidas a la ciudad de Santiago.

La fascinación por los paisajes prístinos de los fotógrafos, como los artistas, nos permiten entender el discurso ecológico de integración a los espacios naturales, contrastes ente el desierto con la ausencia y el bosque con la densidad. Es sorprendente como cohabitan, estos dos amores que en el territorio chileno se dan en zonas antípoda. Respecto del paseo por el desierto, un autor fundamental de la fotografía de paisaje fue señalando: "El desierto es un fenómeno poco común para la mayoría de los mortales.



Según W. Benjamin, las galerías cubiertas comerciales son una doble señal de Modernidad y de cultura burguesa decimonónica. La configuración de una red de comercio cubierto contempla la idea del confort, elegancia, protección y de belleza urbana en el centro de Santiago. Una extensa red, que subsiste hasta el día de hoy, como una ciudad-otra, fuera del trajín y tiempo tradicional, un tiempo detenido, contemplativo, fantástico.

ARCHIVOS FOTOGRÁFICOS,
MUSEO HISTÓRICO NACIONAL,
BIBLIOTECA NACIONAL.

Conmueve al hombre en una dirección opuesta a la atracción. Es indudable que un rebaño de ovejas blancas, mordisqueando la hierba de un verde césped, es una imagen grata a la vista y amable a los sentidos; pero es un cuadro que carece de la potencia sugestiva. La violencia en la naturaleza hiere el espíritu, a la vez que vigoriza el pensamiento, que se fortalece a impulsos de una dinámica tonificadora. Es lo que produce el contacto con el desierto nortino, con sus llanuras secas, sus mesetas ásperas, sus salares deshumanizados, su cordillera vertical. Ese mundo desnudo, vaciado en un molde plástico, abismal, surrealista, especie de continente del segundo día" (Montandon, 1950, p. 95). Sus palabras solamente son antecedidas por las poesías deslumbrantes de Gabriela Mistral y Andrés Sabella, quienes habían comprendido desde la poética el secreto arcano que encierra la belleza visualmente fascinante de la vacuidad desértica.

Ahora bien, estas meditaciones se hacen evidentes por la sugestión de los bosques sureños, que lo llevan a formular uno de los primeros discursos ecológicos planteados en nuestro país, cuando se expresa del bosque: "Su belleza, su potencia, su significado en la vida humana, han penetrado muy hondo en la imaginación de los hombres. Símbolo de subsistencia, el árbol extiende su sombra bienhechora y protectora sobre centenares de generaciones y al defender la capa vegetal que nutre a la humanidad, prolonga civilizaciones. Las raíces culturales y tradicionales de naciones enteras se confunden con las raíces de sus bosques" (Montandon, 1948, p. 37).

Por cierto, las razones estéticas del paisaje son motivo de celebración jubilatoria, pues, son ingreso a umbrales de tranquilidad y paz, en el sentido de ser reconocidos como espacios de arte y de retiro, los bosques, los desiertos, las cordilleras apaciguan el alma atormentada. En efecto, llevan al hombre hacia un plano espiritual y de sosiego y aportan a la humanidad una fórmula de orden estético que mantiene el equilibrio en un mundo donde el culto de la belleza pura. Por cierto, la lucha por su supervivencia contra un afán creador que tan a menudo se aparta de las nobles inspiraciones humana y que como hemos visto tantos artistas nos legaron.

Sorprende la hendidura ambientalista en los artistas y fotógrafos, tan auténtico y vanguardista. En estas prácticas se desprenden el inicio de su acción patrimonial como acción naturalista y conservacionista. Este episodio crucial lo lleva a formular que los equilibrios son producto de esta belleza perviviendo en el fondo de los bosques. De este modo, la imagen del desierto del norte grande y de los bosques milenarios del sur del país son un bifrontismo de una perspectiva estética construida sobre la experiencialidad en estos espacios de silencio, equilibrio, belleza.

Los campos perceptivos creados organizan visiones y representaciones culturales con las cuales se organizó una esquemática paisajística. Cada uno de los campos perceptuales no se desplazó, sino que se superpuso al otro. El campo de percepción estético determina el contenido del conocimiento analítico de la prosaica representación como un todo.

La imitación y la asimilación al "estilo internacional" llevó a los fotógrafos a la práctica híbrida para constituir identidades de emergencia que edificaron y sedimentaron cogniciones sobre un sistema de representación como el paisaje que permanece como problema por investigar y deconstruir.

Algunas constantes tempranas enuncian la instalación de ideas presentes en el paisaje representado tanto por viajero, pintores como por fotógrafos. Por un lado, la determinación de la línea horizontal reforzada de manera natural por la Cordillera de los Andes y que asienta una práctica dominante sobre el paisaje. Esta horizontalidad solo es quebrada cada ciertos trechos por algunos árboles en la zona central, o bien continua ejemplarmente desde la vista del personaje sobre el caballo, que tautológicamente refuerza el señorío.

El paisaje del sur se ve reforzado como una línea densa y completa de información natural, donde la selva fría está el centro de la representación. La selva cae a un mar tumultuoso que revive la idea de libertad y el placer de ver. El norte ofrece la oportunidad de la aventura y de enfrentarse a la idea de lontananza con su desierto lleno de matices y minerales. Cada punto cardinal en Chile se reviste de una tonalidad y de una gradiente geográfica, no hay determinación paisajística, hay deseos de dominar los espacios que se ofrecen tan vastos que no es suficiente imitar la naturaleza sino activar la reflexión sobre este. El placer de la grandeza del paisaje indica que el placer aumenta en proporción a las causas que lo vieron nacer (Staroninski, 1987, p.166).



El paisaje y su dominio, tiene una pugna evidente entre la naturaleza y la industrialidad. En esta imagen es factible ver la articulación, dentro de un "paisaje a la francesa" habilitado por la Familia Cousiño con su Parque de Lota, un espacio patrimonial utópico, que realiza un tejido entre naturaleza y mitología. No obstante, la tensión del telón de fondo con sus chimeneas contaminantes, humeantes, exterioriza la producción de sus minas de carbón.

ARCHIVO FOTOGRÁFICO,
MUSEO HISTÓRICO NACIONAL.

Si bien algunas miradas se concentraron en escenarios factibles y visitables, otras miradas del paisaje se atrevieron a explorar, a pesar de las dificultades geográficas, constituyendo una escenografía con una estética de lo sublime, dado que la fuerza de los elementos se encuentra en constante reajuste.

Las miradas instaladas por tanto artista viajero como por fotógrafos de paso inclinan la balanza a la consideración que el paisaje tiene numerosas capas, que el paisaje ha permitido constituir la idea de razón política, es decir, de una territorialidad expandida. Estas ideas vienen de una concepción de progreso donde la unidad se instala en el afianzamiento de un país en búsqueda de su sentido identitario. Es el país de las realidades y de las utopías el que se construye con el paisaje, la voluntad de asentar las miradas para que finalmente el paisaje sea el depositario y catalizador de los intercambios de saberes. Pues el paisaje es la representación de la voluntad liberada por la imaginación frente a una fastuosa naturaleza y unas marcadas territorialidades.



De líneas austeras, los avisos comerciales continúan con la impronta neoclásica de la centralidad y el orden establecido entre las líneas de arriba y abajo. Es decir, poner el nombre del local arriba y abajo los dueños. Al medio se especifican los productos escalonados.



CAPÍTULO IV

El dispositivo de la modernidad gráfica y el consumo cultural

El modelo cultural asimilado que había sido conducido por la élite chilena pasa a una nueva etapa. Es en esta fase del desarrollo cultural del país, donde vemos la directa relación que se establece entre las esferas de influencias política y económica con las bases sociales que habían consolidado el modelo cultural chileno.

Esta situación presenta dos momentos particularmente importantes. Por un lado, la expansión y desarrollo definitivo del sistema cultural por medio de la promoción educativa. De otro lado, la circulación y uso masivo en el país de medios de comunicación e información como los periódicos, las revistas y otros órganos de difusión que alentaban la alfabetización desde la opción visual.

Dichos fenómenos podrían hacer pensar en una política generalizada de compartir el bienestar vivido por los sectores oligárquicos. Pues más bien, corresponde a una parte de las exigencias del propio modelo civilizatorio. Ya que tanto la élite, como los grupos políticos una vez asimilado el modelo cultural, querían proyectarlo directamente a la imagen de nación que se cimentaba con el siglo xx. No podemos negar que las percepciones que se construyeron fueron con las remarques de una cultura burguesa evidente. En efecto, los ideales de la sociedad burguesa reordenaron la forma de experimentar el tiempo, el espacio y la encarnación del yo como individuo, especialmente en el siglo xix en Europa y en Chile estos procesos terminaron siendo enunciados que emergían del dispositivo visual gráfico, que nos hablan de modernizadas sensibilidades (Lowe, 1986).

Por medio del modelo cultural, también se había definido una fuerte carga política-ideológica, esto era precisamente lo que dividía a conservadores y liberales. El objetivo velado que se escondía en este juego de influencias, era el control de los procesos de socialización cultural. Debido a que tanto el sistema educativo como el sistema informativo definían las pautas del proyecto nacional.

Puesto que es a partir de la coyuntura de la Guerra Civil de 1891, cuando se asentaba el triunfo en el poder del Congreso, es decir, del Parlamentarismo, podemos visualizar el establecimiento de un control oligárquico bastante unitario. Por consiguiente, se hace más evidente la relación entre el poder político conductor y las proyecciones del modelo cultural en la identidad de la nación. De este modo, se asentaba en el núcleo identitario las matrices que conformaban un modelo de acuerdos y componendas.

A pesar de no contar con poderosos enemigos internos, tanto el sistema político como el modelo cultural sustentado, continúan su tercera fase de asimilación que será finalmente seguida de una franca decadencia. De este modo, la misma unidad política establecida que definía así como trazaba el modelo civilizatorio, fue al mismo tiempo el factor principal del deterioro del propio modelo. Pues sufre esta cosmovisión a pesar del predominio indiscutido, un requebramiento paulatino y a finales de la década de 1920, una particular atomización dada la emergencia de nuevos sectores sociales en la disputa del poder o de las hegemonías.



En términos generales, podemos decir que en esta tercera etapa estamos frente a un tiempo de contradicción para el modelo cultural. Evidente efecto, pues es precisamente por estos años de dominancia oligárquica que dicho modelo logra, con su fuerte capital simbólico, un máximo desarrollo asimilado. Incluso, claro está, en la medida que alcanza su expansión culmine que se degenera internamente, comenzando su directo fraccionamiento.

De hecho, fueron dos los frentes de reacción contra el modelo. En primer lugar, los más agudos críticos se consignan entre los propios actores culturales e intelectuales como los educadores, los literatos, los periodistas, etc. Quienes desde sus respectivos dominios fueron señalando las deficiencias prácticas de esta supuesta europeización de los hábitos así como de las conciencias. La crítica se concentraba en la constante inadecuación entre modelo exportado y realidad nacional vivenciada.

El otro frente es la particular así como álgida situación social vivenciada y percibida a partir de las primeras décadas del nuevo siglo. Es la razón por la cual tanto las clases medias, así como los sectores conscientes de las clases populares, sostuvieron constantes demandas de apertura sociocultural como política.

En concreto, del modelo político-cultural se cuestionaba tanto en su monolítica unidad como por los efectos negativos que había provocado sobre la nación. Al respecto, las fiestas del centenario de la Independencia de Chile en 1910 fueron momentos de duras evaluaciones a los conductores y productores culturales. En verdad, tanto dichos reportajes a las fiestas del Centenario, contando con gran cobertura, así como el desarrollo de las revistas ilustradas, elaboran desde las matrices visuales una gran escenificación del progreso, con nueva silueta y bajo los criterios de la moda "*Belle Epoque*", no obstante la crisis social evidente que se daba en buena parte del país. Curiosamente, muchos compatriotas creían que este país se encontraba en boca de todos en el mundo; sin embargo, la realidad era otra, "es un error, aparte de *Le Figaro* que, como es sabido, estuvo subvencionado por nuestro Gobierno, en ningún diario aparece el nombre de nuestro país durante años enteros" (Edward Bello, 1918, p.191).

Ahora en el país, la fustigadora situación socioeconómica, particularmente virulenta desde 1905, fue un elemento potenciador que detonó el fraccionamiento social. Vemos, por lo tanto, en este período, el desmoronamiento paulatino de todo un sistema de dominancias social y de control cultural. Así es como a partir de la década del 1915, junto con la fuerte presión social de los nuevos grupos emergentes, se demuestra la ineficacia y decadencia de la oligarquía gobernante.

Es decir, asistimos por estos años a un momento particularmente importante donde se da inicio a la democratización tanto del modelo cultural como del consenso social y político. En resumen, en las primeras décadas del siglo xx observamos una verdadera transformación de los actores sociales y una nueva redefinición de las hegemonías con el comienzo de la compartición del poder simbólico.

Frente a estos acontecimientos y la transformación de la imagen interna del país, comprendemos el rol jugado por la visualidad. Su paso redefinido desde una visualidad pasiva hacia una visualidad ilustrativa de los nuevos procesos de reconversión productiva, es, sin duda, una manera activa de transformar la imagen en agente socializador.

Debido al traspaso de las etapas demostrativa y de espejo cultural, las imágenes se transforman en un evidente instrumento ideológico para la oligarquía: uno de los últimos recursos de autoafirmación y proyección. En resumen, la visualidad como un medio tecnológico, es decir, en su experiencia gráfica, fue puesta al servicio de una clase en decadencia y ya desgastada en el poder. Al final, medio ineficaz para sostener la unidad de la nación, pero eficiente para expresar sus contradicciones y proponer nuevas lecturas culturales.

Respecto del carácter ilustrativo de las imágenes, es dable decir que la operación visual fue comandada por un diseño innovador y la puesta en página según los nuevos criterios editoriales asociados tanto al Art Nouveau como al Art Deco. Ambos estilos del siglo xx, poseían remarcas novedosas en la presencia alegórica de la mujer en el Nouveau y de la geometrización espacial en el caso del Deco... (Leiva y Vico, 2018).

Las fiestas fueron prácticas de socialización fundamentales en grupos muy endogámicos como las élites chilenas repartidas en las grandes ciudades. No obstante, a pesar de la aparente solemnidad enunciada, hay rostros, ademanes, vestuarios que nos indican una salida de norma, una distensión burguesa en pro de una estética más de raigambre festiva.

COLECCIÓN, MUSEO HISTÓRICO NACIONAL.

Además, se constata la importancia de la puesta en página o formulación gráfica de las revistas ilustradas, algunas con gran profusión de fotografías que colaboró en dos aspectos. En principio, el tono demostrativo proviene de sus contenidos descriptivos, es decir, de lo que fue mostrado, dibujado y fotografiado. Al respecto, en numerosas ediciones oficiales e informativas aparecen los evidentes signos de civilización que el país había alcanzado. Es así, que vemos de formas innumerables, los rostros de la aristocracia, sus habitaciones o momentos de esparcimiento, cuando no los progresos en materia de transporte, comunicación o urbanismo. Sin duda que habrían contribuido mucho a esta recepción mediática e impronta de reconocimiento visual, los chilenos que habían viajado, en particular los nacionales que estuvieron en la capital de Francia, “pertenecientes a una élite social, intelectual, política y cultural. Estaban los que decidieron el destino de la nación y ellos fueron los que entregaron una impronta francesa hasta antes de la Gran Guerra”(González, 2003, p.454).



Los lineamientos estéticos del mundo de la gráfica se ven influidos por las tendencias que surgen en la *belle époque* de comienzos del siglo xx. En Chile, dichos procesos conviven con el parlamentarismo que hace ostentación una élite disonante políticamente pero bastante homogénea en su pertenencia familiar. Las llegadas de nuevos proyectos sociopolíticos se adicionan a estas nuevas pautas visuales, tomadas por formas no convencionales, con imaginación y el descubrimiento de un colorido litográfico hacen de la ilusión una nueva posibilidad artística.

El segundo elemento que da fuerza a la ilustración, está señalado por todas las expresiones plásticas que en forma individual o conjunta comienzan a aparecer con la circulación de las revistas y prensa ilustrada u otros impresos. En efecto, los medios de comunicaciones extienden el alcance de la lectura gráfica-fotográfica a un público más numeroso y al mismo tiempo controla el sentido de la imagen publicada por medio de la información y el reforzamiento escrito que aparece al pie de la fotografía. Por lo tanto, podemos decir que la ilustración fotográfica colaboró con sus contenidos o por su socialización, en denotar el grado de asimilación que el modelo cultural había logrado.

Ahora pasaremos a analizar separadamente los factores esbozados para esta nueva etapa. Al respecto, uno de los más importantes bastiones de extensión y consolidación del modelo cultural lo constituyó la educación. La inicial proyección educacional se configura esencialmente en esta etapa con el evidente proceso de expansión cuantitativo. Dicha situación se expresó tanto por un aumento permanente de la cantidad de establecimientos educacionales construidos como de alumnos incorporados al sistema educacional.

De un relativo éxito civilizatorio resultaba este índice, pues los letrados bordeaban escasamente el 50% en 1920. Al respecto, suficientemente explícito es el siguiente cuadro estadístico:

CENSO	AÑOS	LETRADOS	ANALFABETOS
	1875	22.9%	77.1%
	1885	28.9%	71.1%
	1895	31.8%	68.2%
	1907	40.0%	60.2%
	1920	50.3%	49.7%

Este índice educacional manifiesta las contradicciones propias de un sistema cultural restringido. Pues, si bien, se observa una expansión cuantitativa relevante y progresiva del sistema educacional chileno, estos esfuerzos no bastaron para alcanzar los objetivos de alfabetización óptimos.

Numerosas son las causas que explican dicha situación. Podemos clasificarlas en tres explicaciones tanto demográficas, como geográfica, así como una evidente «opción urbana».

Entenderemos la razón demográfica, por cuanto explica tanto el aumento sostenido de la población, como por el desplazamiento de esta en momentos de crisis económica. Viéndose especialmente afectadas las provincias del norte como del centro agrícola del país.

Por otra parte, la extensión del país en su trazabilidad de norte a sur es una razón territorial particular que define desde un punto de vista geográfico una dificultad real en la educación. En efecto, la dispersión del ecúmene es de tal magnitud que en términos de organización resulta difícil cubrirlos. Sumemos que la red de comunicación y transporte en este período resultó ineficiente y poco desarrollada, más problemática se percibe dicha situación.

Otro factor es la denominada como «opción urbana». Es evidente que la ciudad se transformó en el centro de decisiones y operaciones. De un modo particular es Santiago el centro del poder político y, por lo tanto, de la toma de decisiones. Extensiblemente en las ciudades del centro del país se construyeron la mayor cantidad de establecimientos educacionales. Como también se observó la restricción de la construcción de establecimientos escolares en pueblos más pequeños.

De hecho, el aumento del número de letrados se circunscribe al crecimiento de los alumnos matriculados, particularmente en las principales ciudades, siendo la educación rural restringida y en ciertos lugares inexistentes.

Por otro lado, el aumento progresivo del presupuesto estatal en educación fue siempre sensiblemente limitado por las coyunturas políticas y económicas. Este presupuesto permitía no solamente la construcción de nuevos establecimientos escolares, sino que también realizar un aumento de las escuelas normales de preceptores. Puesto que en 1854 encontrábamos solamente dos. Aumentando posteriormente en 1902 a 12, seis de mujeres y seis de hombres.

También, se podrá constatar que el impulso definitivo de la educación comienza a partir de 1900. El historiador Gonzalo Vial nos hablará en este sentido de un verdadero espíritu de cruzada, que motivó una valorización de la educación nacional tanto por iniciativa estatal como particular. Es de este modo un reconocimiento a la iniciativa intelectual e individual como el apoyo necesario que la educación requería. Pues, es evidente, que si el Estado no hubiera contado con la pléyade de intelectuales que mantuvieron el debate educacional en un lugar preponderante, el problema educacional se habría perdido en la maraña de prioridades de la nación.

Este grupo de masa crítica era de heterogénea procedencia, había los educadores e intelectuales de todas las tendencias políticas, aunque destacaban los liberales. Por un lado, estaban los artífices del primer gran proyecto educacional que se comienza a articular a partir de 1860, por medio de exposiciones, creación de bibliotecas, y congresos pedagógicos. Fundamental resulta mencionar entre otros a José Abelardo Núñez, José Víctorino Lastarria, Diego Barros Aranas y a los hermanos Amunátegui.

Por otro lado, no se puede desconocer que bajo el inmenso esfuerzo pedagógico desplegado por el Estado, estaba la idea que la educación era un medio eficaz para cohesionar la nación. Se pensaba que a partir de la común percepción creada, tanto por la valorización ilustrada como por la cultura formal, se podía definir un nuevo país.

El discurso de la oligarquía, que mantenía el control de la educación, estaba particularmente unido al concepto de «Estado docente». Esta definición escondía un carácter tanto político como ideológico de dominación, que se expresaba por el control desde los planes y programas hasta los objetivos finales del proyecto educativo.

Si observamos un recuadro detallado con el gran impulso percibido en la educación, particularmente en las dos primeras décadas de este siglo, se entenderá el deseo vehemente que animaba esta empresa cultural. La cual era asumida no únicamente por el Estado sino por otros sectores particulares, así como por las congregaciones religiosas (Sinopsis Estadística de la República de Chile, Oficina Nacional de Estadísticas, 1925).

AÑOS	ESTUDIANTES	ESTUDIANTES	INSTRUCCIÓN	INSTRUCCIÓN	INSTRUCCIÓN	INSTRUCCIÓN	TOTAL
	FISCALES	PARTICULARES	SECCIÓN	SECCIÓN	SUPERIOR	SUPERIOR	
	PRIMARIOS	PRIMARIOS	FISCAL	PARTIDARIA	FISCAL	PARTIDARIA	
1900	1553	568	63	20	10	3	1.626.591
1905	2.109	521	119	48	10	6	2.238.575
1910	2.581	408	142	106	10	6	2.733.520
1915	2.936	445	151	175	12	7	3.099.627
1920	3.014	429	153	159	12	7	3.243.637



El avance de la educación fue una gran herramienta del Estado Chileno para preparar cuadros de personas letradas y posteriormente de mandos medios que apoyaran la propia expansión estatal. Dicha escuela, fue además, un medio concreto de migración, solidificación de lugares como polos regionales pedagógicos. Las fotografías y el cine fueron tempranamente considerados en Chile con su eficacia simbólica de ingresar a los mundos valorativos y socioemocionales de la infancia. La alegría, la expectación y el sentido de asombro fueron estimulados tempranamente en Chile. En este proceso, los colegios de preceptores pero en particular las escuelas normales fueron un verdadero ejemplo de compromiso educativo.

Al analizar el cuadro estadístico, se puede establecer lo siguiente. Encontramos un sostenido avance en la cantidad de establecimientos fiscales primarios. Estos se duplican en 20 años, fenómeno contrariamente a lo que se observa en los establecimientos particulares básicos que disminuyen en número. De este modo, podemos obtener nuestra primera deducción, que el Estado se concentró particularmente en los primeros ciclos educativos, lo que entregaría como observación la importancia del proyecto de alfabetización por sobre el proyecto de formación y especialización posterior.

Por otra parte, vemos que en la Educación Secundaria ocurre un aumento sostenido, tanto en la parte fiscal como en la particular. Siendo notable este aumento en la enseñanza particular entre los años 1910-1915. Mientras que el aumento cuantitativo de la instrucción fiscal ocurre entre los años 1900-1905.

También observamos que la instrucción superior es limitada en su desarrollo en todo este período. A la presencia de la Universidad de Chile, se agregará el Instituto Pedagógico en 1889. De igual manera, con la creación de la Universidad Católica, así como de las escuelas de preceptores se conforma todo el panorama de la educación superior en el país.

Para el Estado, la educación resulta una prioridad en la medida que el fenómeno educacional compromete la mantención de las políticas de control e influencia cultural. En efecto, al principio la dinámica de dominación del campo cultural donde reposaba la educación opondrá a conservadores y liberales. Pero, veremos después, a comienzos del siglo XX, que dichas oposiciones políticas se complementan y reposan en conjunto sobre el modelo civilizatorio. Con esto, podemos concluir que una vez vencidos los sectarismos políticos, la unidad del modelo cultural se sostiene en la implementación de orientaciones consensuales y fundamentos educativos generales.

Los mayores beneficiados por el aumento educativo lo constituyeron las clases sociales emergentes, es decir las clases medias urbanas que tendrán a través de la educación una influencia mayor en el campo profesional y político.

La inicial aspiración de carácter social, extendida entre las clases medias, fue la de integrarse al grupo oligárquico. En virtud de lo cual comenzaron prontamente a asimilarse al Estado como funcionarios públicos. De tal efecto, se puede decir que la clase media creció en Chile en el aparato y en los proyectos estatales, como funcionarios, educadores, profesionales liberales.

Pronto se verán las diferencias de visiones de mundo que animó la competencia política, puesto que una vez que los sectores de las clases medias se sintieron iguales a la oligarquía, las clases medias no quisieron privarse del acceso al poder político. Situación que se hizo realidad en Chile en la medida que se amplió el campo de participación política y las clases medias se constituyeron efectivamente en una fuerza social relativamente homogénea. En este sentido, la coyuntura de la presencia de un hombre con carisma y poder aglutinante como Alessandri en la década de 1920, fue un corolario político esperado desde las primeras décadas del siglo.

Consumo cultural y cartografía urbana desde la fotografía

La necesidad emancipadora desde 1850 en adelante ya consolida el sistema de representación republicano y con ello coincide con la instalación de los primeros estudios fotográficos en Santiago y Valparaíso. La fotografía se instala como un campo e instrumento que configura una red de disposiciones y prácticas culturales. Para Bourdieu, la cultura ilustrada proyectada por el aparato fotográfico es también un campo simbólico de configuración del poder. Es el universo visual y cultural donde se depositan los hábitos mentales que nutren los campos de pensamientos cultivados, poseyendo un fuerte impacto en la mentalidad que se forma a partir de estos capitales simbólicos, es decir, los efectos de poder y seducción sobre los grupos sociales que aspiran a aparecer retratados. Así, se fueron conformando tradiciones regionales, que posibilitan una escenografía singular identitaria establecida desde una moda universal tecnológica, como la fotografía que se instala con rituales y recepciones propias en cada lugar.

La influencia de las clases medias tendrán otros índices que demuestran su crecimiento y fortificación. Si bien, la simbiosis entre imagen y clase media se realiza con bastante demora a finales del siglo XX, siguiendo la huella del capital simbólico de Bourdieu podemos observar algunos fenómenos propios de la expansión comercial fotográfica que nos permite visualizar dicho encuentro.

En efecto, uno de los elementos fotográficos que explicitan dicha situación es el patrón de localidad de los fotógrafos, pues este evidencia la democratización de las prácticas fotográficas al interior del espacio urbano. Es por esta razón, que veremos a los fotógrafos, quienes continuando con el sistema de retrato en estudio, disponen constantemente de un nuevo universo comercial en las clases medias urbanas. En alguna medida, esto repercute directamente en el mercado fotográfico, así como en la cantidad de fotógrafos que comienzan a aumentar a partir de 1880.

Al respecto, consignamos algunos aspectos fundamentales para definir la importancia social de la fotografía, así como el propio desarrollo de este medio técnico-artístico. En un catastro de los fotógrafos establecidos en las principales ciudades del país entre 1880 y 1920, donde precisamente se denota el crecimiento de las clases medias y otros aspectos propios de la expansión comercial de la fotografía. Por lo demás, hay que señalar que no se consignan los fotógrafos amateurs o artísticos, que buscaban figurar la belleza, como es el caso de la primera fotografía con corpus visuales como Teresa Carvalho Elizalde, que plasmó en álbumes familiares a las personas que trabajaban en sus dominios, una magna operación de revelar a los invisibilizados (Leiva, 2021, p.121).

Sin embargo, por sobre los dominios de la fotografía de autor tenemos la fotografía de Estudio, la práctica más repartida en cada ciudad. De este modo, comenzaremos con el caso particular de la capital Santiago y que justamente concentró la mayor cantidad de fotógrafos entre los años estudiados. Esto ha dado lugar al siguiente cuadro estadístico que para facilitar su lectura se ha dividido por sectores. Los años sirven particularmente de referencia.



El retrato de nuestra primera fotografa chilena descubierta en el siglo XIX, Teresa Carvalho Elizalde, es del Estudio de Diaz y Spencer, pues es el lugar donde ella se maravilló con el oficio fotográfico que lo veremos en sus múltiples álbumes. Una mujer de élite que la casan con su tío mayor, quedando como propietaria de numerosos bienes muebles e inmuebles. Dedicó sus días a estimular la creación como mecenas.

A) SANTIAGO CENTRO:

Comprende las calles tradicionales del comercio y tiene como centro natural la Plaza de Armas. Su perímetro está delimitado por las siguientes calles, por el norte la Alameda de las Delicias, por el sur el Río Mapocho. Por el este, el cerro Santa Lucía y por el oeste el palacio de Gobierno, La Moneda.

FOTÓGRAFO O ESTUDIO	AÑO(S)	DIRECCIÓN
1) Esteban Adaro	1887-1908	Condell 205 y Esmeralda 64
2) Bastia y Rial	1909	Av. Pedro Montt 729
3) Juan Calderón	1900	Victoria 43
4) Calderón y Terreros	1890-1900	Victoria 163
5) Luis Cambó	1904	San Francisco 26
6) Abelardo Carreño	1913-1914	Yungay 372
7) Díaz y Spencer	1879-1890	Condell 205
8) Judas Tadeo Terreros	1883-1885	San Juan de Dios 41
9) León Durandín Abault	1907-1920	Merced 120
10) Leandro Espinoza	1900-1924	Condell 205, Carrera 84
11) Gutierrez y Varela	1911	Condell 205
12) Obder Heffer	1886-1940	Maipú 1944
13) Carlos Kindermann	1885-1890	Victoria 149
14) Valentín López G.	1895	Chacabuco 389
15) Pedro Matheis	1903-1905	Tivolá 136
16) Santiago Moreno	1895-1896	San Juan de Dios 41, Condell 41
17) Adolfo Olivares	1901	Victoria 382, Calle Colegio 48
18) Alberto Patri	1880	Riveros 10 esq. Matriz
19) Guillermo Pérez Font	1875-1905	Esmerada 64
20) Esteve Rembert	1915-1925	Chacabuco 385
21) Ramón Reyes Urrutia	1890-1910	Plaza Victoria 37
22) José Bernardo Rodríguez	1875-1909	Victoria s/n, Maipú 194
23) José Termini Scromek	1915-1931	Arturo Prat 117
24) H.Salas Toro	1905-1915	San Juan de Dios 42
25) Germán Salvaniac	1880	Condell 42, Victoria 117
26) L. Sánchez	1899	Victoria 141
27) I. Stephan	1907	Victoria 149
28) Santos Torres	1904	Serrano 14 Pedro Montt 453
29) Kyutaro Tunekawa	1915	Condell 205, Plaza Victoria
30) J. Aureliano Vera	1910-1924	Chacabuco 389, Foto Valparaíso
31) Julio Vitall	1900-1909	San Juan de Dios 42

B) SANTIAGO NORTE:

Comprende el perímetro de ciudad que se continúa naturalmente al otro lado del río Mapocho. Paraje conocido en la colonia como «la Chimba» y que tendrá en torno de la iglesia conventual de los franciscanos y los dominicos, adjunta unas poblaciones de clase media y muchos núcleos poblacionales obreros.

FOTÓGRAFO O ESTUDIO	AÑO(S)	DIRECCIÓN
1) Emilio Castro	1909	Dardignac 356
2) E. Castro Sepúlveda	1900	Recoleta 223
3) Juan Espinoza	1890	Recoleta 16
4) Monti	1912-1914	Av. Independencia 800

C) SANTIAGO SUR:

Comprende territorialmente la parte de la ciudad que se encuentra al sur de la Alameda de las Delicias. Un barrio con una gran identidad de clase media, con un sector de prestigio residencial, pero un lugar que concentra al mismo tiempo muchas habitaciones obreras y populares como los conventillos.

FOTÓGRAFO O ESTUDIO	AÑO(S)	DIRECCIÓN
1) José Abarza	1903	San Diego 2040
2) Fotografía Central	1892	San Diego 33
3) Fotografía Cosmopolita	1900	San Diego 83A
4) Luis Alberto Cruz	1909	San Diego 2256
5) Eduardo Faure	1904-1905	Serrano 247
6) González y Rubio	1909	San Diego 514
7) Alfredo Guzmán	1900	Arturo Prat 12
8) Juan Peris	1909-1930	San Diego 514
9) Carolina B De Poirier	1870-1884	Gálvez 137
10) Jorge Saure Carpinello	1916	Calle París con Calle Londres
11) Augusto Tiegine	1895	San Diego 83

D) SANTIAGO PONIENTE:

Es una zona de la ciudad que concentra, en la época, el barrio residencial de la élite por excelencia en torno de las calles «Dieciocho», «República», y los alrededores de la plaza Brasil. Posteriormente, el barrio se va transformando en un barrio de clase media en las cercanías de la Estación Central. Después, más al poniente, se confunde esta parte de Santiago con un sector más bien de obreros y de pequeños agricultores.

FOTÓGRAFO O ESTUDIO	AÑO(S)	DIRECCIÓN
1) Charles Charlin Munizaga	1914-1918	Maipú 552, Sto. Domingo 1685
2) Ernesto Fuentes	1900	Libertad 662
3) Vicente Portero Lacambra	1908	Delicias 2709
4) Herminio Salas	1903	Delicias 2678
5) Alberto Werngreen	1904	Basculán 89
6) Francisco Yuri	1903	Delicias 2826

E) SANTIAGO ORIENTE:

Este sector hasta 1900 fue un sector bastante restringido en términos residenciales, pero conoce en las primeras décadas de este siglo el traslado de las familias burguesas y con esto comienza su momento de expansión y plusvalía.

	FOTÓGRAFO O ESTUDIO	AÑO(S)	DIRECCIÓN
1)	Carlos Jofré	1909	General Bustamante 156
2)	José Mercedes Ortega	1892-1902	Delicias 365
3)	R. Izquierdo	1895	Delicias 327

Este catastro no es del todo exhaustivo, pues si bien considera una buena parte de los profesionales de la fotografía, hay muchos que se traspapelan u olvidan. Entre los problemas que encontramos constantemente fue la rotación permanente en los mismos locales de nuevos profesionales, así como de traslado dentro de un mismo año a otras direcciones. Hemos optado por considerar las direcciones más antiguas o las de mayor permanencia.



También encontramos problemas en la datación, no sabemos los años precisos de la actividad de ciertos fotógrafos, pues solo disponemos de algunas fotografías de ellos con datación. De gran utilidad me ha servido para organizar los datos, los trabajos referenciales de la fotografía chilena realizados por tantas instituciones como el Museo Histórico Nacional, la Biblioteca Nacional y el Centro del Patrimonio Fotográfico. Ahora bien, tanto los trabajos de Eugenio Pereira Salas y de Hernán Rodríguez han sido absolutamente fundamentales para consignar los datos investigativos duros, así como las direcciones y ubicaciones de los respectivos estudios fotográficos donde se fraguaron los imaginarios iconográficos. Todos estos antecedentes nos posibilitan situar una radiografía social de la expansión fotográfica al mismo tiempo como la ciudad de Santiago fue extendiendo sus límites.

Una vez dicho estos problemas, se hace necesario un análisis de tanto los patrones de localización como de los años de actividad de los 55 fotógrafos encontrados en Santiago. Las conclusiones son muestras operativas de este deseo a aparecer, de perpetuarse, de permanecer.

El primer elemento, evidente, es que la gran mayoría de los fotógrafos prefieren una ubicación comercial en el centro de la ciudad. Las calles de mayor concentración de estudios fotográficos fueron Estado y Ahumada. Así como en la dirección norte, la calle Puente, fue un lugar donde se instalaron algunos fotógrafos, por ser una vía concurrida y popular que unía el centro comercial con el Mercado Central.

Un segundo elemento, es que se continuó con la costumbre de instalarse en locales que ya tenían una cierta tradición fotográfica. Por ejemplo, para instalar su establecimiento fotográfico en Santiago, la sociedad de Díaz y Spencer lo hace en Compañía 88, punto dónde antes había estado Helsby, Garraud y el propio Carlos Díaz.

Un tercer elemento, inédito hasta el momento, es que vemos la instalación de fotógrafos retratistas en barrios eminentemente de clase media y popular como lo son el barrio Norte y el Poniente de Santiago. Esta presencia de estudios fotográficos indican un mercado potencial, claro que si observamos las fechas de instalación estas son más bien a partir de las primeras décadas del siglo XX, cuando también se consolidan clases medias que también habitan esos barrios.

Un cuarto elemento, connotado por los años, nos indican que en general un estudio fotográfico era un negocio rentable no más de dos décadas. El caso de los gabinetes fotográficos, que fueron por más de dos décadas, son bastante excepcionales.

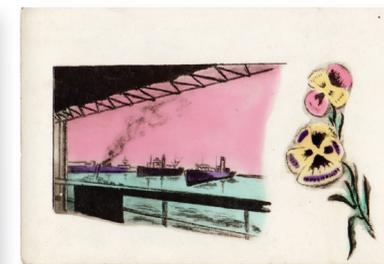
Cuando consideramos a un artista-fotógrafo con prestigio consolidado, veremos que este puede traspasar las décadas con una clientela por generaciones. Específicamente son los casos de Obder Heffer, Guillermo Pérez Font, Judas Tadeo Herreros, entre otros.

Otro elemento de análisis respecto a la perduración del negocio fotográfico, es que aumenta la cantidad de estudios en la primera década del siglo, encontrándose una gran oferta de retratos, en momentos de un claro avance de las clases medias y del abaratamiento de los costos de una fotografía. En la década de 1910 a 1920 observamos una disminución pequeña de los estudios fotográficos en Santiago, coincidente con la expansión de los fotógrafos minutereros de las plazas, de los fotógrafos itinerantes y de la instauración de fotografías de cuerpos sociales, como bomberos, enfermeras, profesores, colegios, equipos deportivos, etc.

Al comparar el fenómeno comercial de la fotografía entre Santiago y Valparaíso, se verá como ciertos aspectos se mantienen, así como otros se modifican. Por ejemplo, en Valparaíso veremos que en términos generales la situación del patrón de localización central continúa con algunas variantes topográficas locales.

Encontramos una larga producción de Tarjetas postales que están constreñidas en el ideario de un proromanticismo de nueva era, pues los elementos naturales acompañan y estimulan la imaginación, siendo en general la mujer la protagonista. Esta fabricación obedece a la inspiración Art Nouveau, con mensajes acotados llevará la emoción y los sentimientos a numerosas parejas. Después recibirán las intervenciones geométricas y las grecas repetidas propias del Art Deco. Entre 1900 y 1930 veremos el tránsito de estas primeras declaraciones de la historia de las sensibilidades nacionales.

	FOTÓGRAFO O ESTUDIO	AÑO(S)	DIRECCIÓN
1)	Jorge Allan	1909	Condell 205 y Esmeralda 64
2)	Juan Alvarez	1920	Av. Pedro Montt 729
3)	Luis M. Artigue	1891-1905	Victoria 43
4)	E. Balellis	1913	Victoria 163
5)	Juan M. Del Canto	1895-1896	San Francisco 26
6)	Adolfo Causa	1909	Yungay 372
7)	Fotografía Central	1890-1905	Condell 205
8)	Cunich y Rocuant	1884	San Juan de Dios 41
9)	Jorge Diaz Athas	1890-1903	Merced 120
10)	M.G. Dyte	1894-1896	Condell 205, Carrera 84
11)	F. Farina	1897	Condell 205
12)	Jorge Frick	1886	Maipú 1944
13)	Teodoro Ganter	1889	Victoria 149
14)	García y Maldonado	1898	Chacabuco 389
15)	Graves y Cia.	1895	Tivolá 136
16)	Emmanuel Holzach	1885	San Juan de Dios 41, Condell 41
17)	Ricardo Jiménez	1895-1905	Victoria 382, Calle Colegio 48
18)	Jofré y Cia.	1909	Riveros 10 esq. Matriz
19)	Emilio Kehle	1900	Esmeralda 64
20)	Saturnino Lara	1900-1905	Chacabuco 385
21)	Alberto Latorre	1900-1909	Plaza Victoria 37
22)	Federico Lavoisier e hijo	1886	Victoria s/n, Maipú 194
23)	Felix Leblanc	1875-1900	Arturo Prat 117
24)	J. Mury	1882	San Juan de Dios 42
25)	J. R. Navarro Martínez	1899-1924	Condell 42, Victoria 117
26)	Segundo Olave	1903	Victoria 141
27)	Ramón Olave	1900-1924	Victoria 149
28)	Valentín Olave	1904-1925	Serrano 14 Pedro Montt 453
29)	Carlos Oswald	1895	Condell 205, Plaza Victoria
30)	F. Páez	1900	Chacabuco 389, Foto Valparaíso
31)	F. Saint Clair	1883-1888	San Juan de Dios 42
32)	Eduardo Salaverry	1903-1905	Las heras 41
33)	J. Salinas y Cia.	1904-1905	Victoria 149
34)	Alejandro Sibille	1900	Arrayán 2, Plaza Echaurren
35)	Santiago Torres	1895-1904	Victoria 149
36)	Jorge Valck	1901-1930	Arturo Prat 117
37)	Fermín Valenzuela	1872-1883	Maipú 194
38)	Carlos Villalón	1893	Maipú 194
39)	G. A. Villalón	1893	Olivar 87
40)	Rafael Villarroel	1890	Calle del puente 4
41)	Jaime Vives	1909	Condell 116
42)	G. W. Walters	1895-1896	Esmeralda 64
43)	W. H. Walton	1875-1902	Esmeralda 62
44)	Alfredo Witting	1909	Almirante Riveros 2
45)	Juan Zorrilla	1924	Pedro Montt 729



Tras la lista, observamos en las principales avenidas comerciales de Valparaíso un fenómeno similar de concentración comercial. Todos los estudios se ubican sin excepción en el plan, es decir, alrededor de las tres principales plazas que dividen el trazado de Valparaíso. Por el norte, la plaza Victoria que es sin duda el centro más elegante y prestigioso con sus mansiones, bancos y casas comerciales. En pleno centro del puerto y colindando con el malecón, la plaza Prat, centro administrativo y político de la ciudad. Hacia el sur de la Bahía se encontraba la plaza Echaurren, lugar donde se encontraban el mercado, el barrio de la Matriz, así como el cerro Santo Domingo, señalando los más antiguos como populares lugares de asentamiento en esta ciudad.

Es extraño, pero no encontramos ninguna dirección de estudio fotográfico en los cerros de la ciudad, sitios donde vivían gran parte de los habitantes de la ciudad. Incluso no hay fotografías establecidos, en los cerros habitados por los extranjeros como el cerro Alegre.

También es necesario recalcar que se repiten las direcciones de los establecimientos fotográficos numerosas veces a lo largo de estas décadas. Un ejemplo es la excelente ubicación frente a la plaza Victoria, Condell 205, que fue ocupada en cinco ocasiones durante 1890-1920. La misma situación se comprueba en Esmeralda 64, San Juan de Dios 41, Arturo Prat 117, Victoria 149, Pedro Montt 729, Maipú 194.

En general, podemos decir que la gran concentración de fotografías se encuentra principalmente en las cinco avenidas principales: Pedro Montt, Condell, Esmeralda, Victoria, Chacabuco.

En el puerto de Valparaíso, vemos como es menos evidente la relación con el emplazamiento de los sectores sociales. Lo que sabemos que el plano fue un lugar constante de privilegio y, por lo tanto, lo habitaban los sectores acomodados, pues estaban los colegios, los bancos y el comercio en general. Sectores habitados por las emergentes clases fueron particularmente alrededor del Almendral o hacia Playa Ancha, así como algunos cerros alrededor de las plazas principales.

Las otras dos ciudades que nos confirman la hipótesis de la democratización de la fotografía son Iquique y Concepción. En efecto, son dos ciudades tipos, Iquique en el Norte y Concepción en el sur, donde se observa un aumento de la relación entre el crecimiento de las clases medias urbanas y popular, así como el abaratamiento de los costos y popularización de la fotografía.

El lenguaje de las flores será uno de los emisarios de los mensajes del recuerdo de un lugar particular. El pensamiento explora dentro del victoriano dos virtudes la humildad y el recuerdo. Lo interesante que pasará de lugares emblemáticos a los localidades donde se encuentran colonias migrantes como los puertos principales chilenos. La aparente "oda al industrialismo" es el disfraz para hablar de la pertenencia a una tierra específica y al realzar con colores litográficos nos indican la importancia que se reviste para los que sueñan desde estas costas.

En Iquique, puerto que alcanza su desarrollo comercial gracias a la producción como exportación del salitre, observamos un fenómeno singular. Presenta una gran concentración de fotógrafos en comparación a la cantidad de población, que alcanza en su momento de mayor desarrollo en 1907 con 40.171 personas.

	FOTÓGRAFO O ESTUDIO	AÑO(S)	DIRECCIÓN
1)	Juan Bailery	1887	Serrano
2)	Tomás Barahona	1900-1929	Vivar 770
3)	Luis Boudat D.	1890	Serrano 32
4)	Fotografía central	1892	Tarapacá 52
5)	Foto Oscar Espinoza	1890-1909	Serrano 62-64
6)	Mariano Dávila	1909	Plaza Prat 40
7)	Miguel Marcich	1880	Calle de Lima 58
8)	Juan Martínez	1904	Vivar 235
9)	Luis Navarro	1879-1885	Calle de Lima 60
10)	José Luis Peña	1900-1910	Vivar 427-Sotomayor 89
11)	Augusto Reinken	1890	Tarapacá 165
12)	Guillermo Rich M.	1907-1915	Plaza Prat 966-968
13)	Vilbroy Richarson	1880-1885	Plaza Prat 2 a
14)	José Servi D.	1904	Vivar 172
15)	José Termini Scromer	1890-1914	Plaza Prat 16-18
16)	Matilde Valenzuela	1907-1930	Vivar 770

En efecto, recalamos en esta ciudad que en un radio urbano limitado se concentran los estudios fotográficos. El centro neurálgico es la plaza Prat, alrededor de la cual encontramos la calle Vivar, Serrano y Tarapacá como límite de comercialización. Así mismo, se percibe que fue entre 1900 y 1910 el período de mayor requerimiento, especialmente del retrato fotográfico.

Es necesario recordar un dato histórico que permite una mayor comprensión del fenómeno ocurrido en esta ciudad de Iquique. En la primera década de 1900, este puerto conoce su mayor cobertura poblacional. La crisis de ciertas oficinas, numerosas y muchas veces sangrientas huelgas transformaron a este puerto en un territorio de una especial población. Es en estos momentos de mayor inestabilidad social, el puerto de Iquique conoce su mayor desarrollo fotográfico.

Sin embargo, considero que las condiciones de la comercialización se abarataron y en cierto modo se hicieron más accesibles. Además, al ser Iquique un cruce de caminos de todas las oficinas salitreras próximas, llegaban hasta dicha ciudad los obreros solos o con su familia para realizar la tradicional fotografía del cuerpo familiar. En muchos casos, los estudios de retratos instalados en Iquique enviaban a los fotógrafos con sus equipos a las propias oficinas salitreras. Estos elementos permiten explicar la respuesta positiva del público iquiqueño en relación con la comercialización de la fotografía y a pesar de la crisis económica constante.

Finalmente, una proyección de la hipótesis es que dicha situación estaría demostrando que la fotografía era un bien estimable (Krauss, 1991), al mismo tiempo que se constituía en un tesoro familiar por la presencia codiciada en los álbumes familiares. Pero hay que recordar otra práctica con el nuevo siglo, aparecen las fotografías en las revistas ilustradas, en las revistas de niños, en las revistas consagradas al mundo femenino e incluso en las revistas de deportes.

La otra ciudad importante para la época fue Concepción, que presenta un momento de expansión socializante en la moda del retrato. También hay que reconocer a esta ciudad como un polo luminoso para los grupos obreros del carbón, del cercano puerto de Talcahuano y en general de un vasto territorio de emigración agrícola y de asentamiento campesino:

	FOTÓGRAFO O ESTUDIO	AÑO(S)	DIRECCIÓN
1)	Brand y Brenner	1890-1900	Sin referencias
2)	Fotografía Berlin	1890-1910	Diego Barros Arana 466
3)	Juan Bouquet	1890-1905	Comercio 31
4)	Vicente Bravo	1890-1905	Arturo Prat 10
5)	Juan de Dios Carvajal	1880-1905	Comercio 142
6)	Fotografía Córdova	1909	Maipú 1134
7)	Juan Feherenberg	1900-1903	Comercio 83
8)	Roberto Marks	1891-1903	Comercio 88
9)	Juan de la Cruz Palomino	1890	Comercio
10)	Ruedas y Cia	1900	Comercio 466
11)	Fernando M. Valck W.	1890-1902	Comercio 46 C
12)	Hugo Vogel	1905-1924	Comercio 88, Delicias 827

La calle Comercio sitúa la preferencia comercial y se transforma en la calle de los fotógrafos. Junto a la plaza de armas se constituye la red de sociabilidad de un imaginario visual. Las fechas de instalación son bastante tardías y el desarrollo del retrato en Concepción se ubica a partir de 1895 hacia adelante y su máximo desarrollo en la primera década del siglo xx.

Como conclusión, se puede decir que en general en las principales ciudades del país vemos patrones constantes de instalación, ubicación y comercialización de la fotografía. Es así como la presencia de nuevos sectores sociales ayuda en las primeras décadas de este siglo a reimpulsar el retrato, que continúa siendo el género fotográfico de mayor popularidad (Freund, 1974). Ahora las prácticas más requeridas se constituirán en los ritos de pasaje cultural establecidos por la Iglesia Católica, como bautizo, matrimonio, defunciones, en estos tres casos es común realizar álbumes especiales.

Sin duda que el éxito y la expansión que conoció la fotografía de retrato en este segundo momento, se encuentra unido a la popularidad que tendrá el álbum fotográfico. Pues la moda del álbum llega con una gran importancia a nuestro país desde la última década del siglo pasado y las primeras del siglo xx.



Las señales de identidad y distinción pasa de la sociedad de élite burguesa a todas las instituciones durante la segunda mitad del siglo XIX y el siglo XX. El deseo de conformar comunidad con el cual se revisten los colegios, los barrios, los trabajos, los amigos, etc. El proceso social nos presentan numerosas fotografías de conjunto, en dimensiones apaisadas, donde la horizontalidad establece un rasgo común: el sentido de pertenencia y la ritualidad fotográfica para confirmarlo.

ARCHIVO FOTOGRÁFICO,
COLECCIÓN PARTICULAR.

El álbum familiar será un testigo fiel de las transformaciones que se viven en el país, por cuanto es al interior de las familias donde también se percibe esta revolución del modelo improntado. En este sentido no debemos olvidar que la familia chilena comienza a padecer la transformación desde una familia extensa, cuyos ejemplos más típicos lo encontramos en la hacienda con una familia más reducida en número.

El ritual del álbum familiar consistía en activar la memoria familiar, pues dicha ritualización estaba siempre acompañada del discurso de la remembranza. De este modo, entregaba cada foto la certitud de un instante ya pasado, dónde el “ça-a-été”, es decir “esto ha sido” de Barthes adquiere toda su verdadera dimensión emocional y significativa en cuanto cuando fue reorganizado estaba entramado en un proceso de luto personal. Por esto la teoría barthesiana, es un deambular por la intuición y la liberación emotiva de la imagen desde la remembranza del álbum familiar.

Pues bien, fue a través de la semejanza entre padres e hijos, abuelos y nietos que el álbum asume su rol en la cohesión familiar. La emoción recorre sus páginas, ya sea cuando encontramos los retrato de familia, o las escenas de la vida familiar, que serán casos ilustradores de los cambios familiares y de las modificaciones técnicas que la fotografía proporcionaba.

En todo caso, el nuevo formato de las fotografías, se prestaba a su inserción en las pequeñas ventanas de exhibición. Cada página del álbum familiar estaba decorada de diseños de flores, de paisajes, pájaros u decoraciones clásicas. Por un sistema de ranuras, las fotos, cartas postales fueron incorporadas en las páginas acartonadas. Los álbumes estaban confeccionados de espesas tapas de materias tales como el cuero, el cartón rígido o el termo plástico. Al interior de estos álbumes se podrá también observar las diferencias sociales.

La mayor cantidad de retratados con conexión directa o no es una característica de los álbumes más burgueses. Se incorporaban a los círculos familiares los personajes que tenían un gran reconocimiento o admiración. La experiencia que nos cuenta *Le Moniteur de la Photographie*, se vivió también con la misma intensidad en Chile:

«hay en estos momentos un furor por los álbumes fotográficos. El hecho es que más de una buena burguesía para darse la apariencia de conocimientos numerosos, compran un álbum y lo llenan de una multitud de retratos, que ellos recogen como ellos pueden, y que no falta completar con alguna celebridad del día, y haciendo todo esto pasar como sus amigos particulares».

Esta propuesta apunta desde la Société de Photographie, el deseo de apantentar y subirse a la fama de algunas celebridades de la época.

Esta situación se presenta en Chile a partir de los hechos de la Guerra del Pacífico, por cuanto sus héroes rodeados de una gran pompa comienzan a figurar en los álbumes familiares con gran profusión. De hecho, en el momento de analizar álbumes familiares aparecen los retratos de Arturo Prat y Carlos Condell por doquier. Al igual que de alguna diva

operática o de un político de alto nivel. En este sentido, el álbum, junto con transformarse en un mosaico de instantes, se va constituyendo en un memorial de la familia, una memoria construida, siempre selectiva, compensatoria, en fin, una forma simbólica de la congregación de la unidad familiar. Esta extensión constante entre el álbum real y el álbum imaginario o mitológico, es una incorporación en los deseos de influenciar, de ostentación o distinción que las familias quieren proyectar hacia ellas mismas. El individuo que comienza a mirar estas fotografías de su álbum familiar también va reconstituyendo sus propios mitos en su historia de retratos personales.

Por su parte, en familias más de clase media o incluso modestas estas ostentaciones no aparecen, por cuanto el número de retratos aparece circunscrito al seno familiar, constituyéndose en una justa y venerable memoria, la extensión no repasa la categoría de un museo particular.

Cada álbum estaba organizado en forma cronológica o en secuencias de parentescos. El lugar que corresponde a cada uno estaba casi siempre lo suficientemente establecido. Esta selección también podía ser negativa, es decir, censuradora. De este modo, partes de la familia o miembros de ella, eran sacados del álbum familiar cuando «caían en desgracia». Es notable al respecto, hacer notar como ejemplo lo observado frente a los graves incidentes políticos de la revolución de 1891. El presidente de la República que se suicida, don José Manuel Balmaceda es retirado de muchos álbumes familiares, a pesar de que la familia Balmaceda estaba unida por diversos y estrechos lazos familiares a gran parte de la élite santiaguina.

Es evidente que en el plano político, los hechos que se desencadenaron desde 1891, transformaron la visión del país. La Guerra Civil y el posterior suicidio del Presidente Balmaceda, se transforma para la época en la única ruptura del continuo proceso de dominación oligárquica. Constituyéndose tras este evento doloroso, por la vía de la fuerza y del derecho, el llamado «período parlamentario» que se extendió hasta 1920, con la homogeneización en el poder de todas las tendencias políticas. A ojos críticos, la consideración de los partidos políticos, bastardeando todos los influjos de una misma causa y en un mismo sentido, no presentan hoy más diferencias entre sí que el nombre. Todos tienen un mismo ideal; la propia conveniencia, y una norma de conducta, donde el fin justifica los medios.

Para muchos este período significa un retroceso conservador, por cuanto se detiene los intentos modernizadores que el Estado había asumido como agente activo de la nación. Pero, podemos decir que este parlamentarismo a la chilena fue un momento de cierta homogeneidad en los poderes concretos como simbólicos.

Dada la existencia del voto censitario, que restringía la participación ciudadana, fue en definitiva el propio poder ejecutivo el gran elector. Es por esta razón, que podemos decir que los presidentes de la República, fueron designados por círculos o salones. Elegidos en las viejas prácticas de intervención electoral, directa o solapada por medio de fraudes y cohechos.

La proporción poblacional con derecho a voto alcanzaba hacia 1915 solamente al 5% de la población total; y aproximadamente el 20% de ese total no votaba. El siguiente cuadro evidencia esta situación:

AÑOS	POBLACIÓN	Nº DE VOTANTES REGISTRADOS	% DE LA POBLACIÓN	Nº DE VOTANTES
1915	3.540.000	180.000	5.2	150.000
1918	3.656.000	342.000	9.6	183.000

La clase gobernante chilena afirmó su predominio político, por medio de la restricción en la participación política, la intervención electoral y la apatía generalizada.

Fueron particularmente los intelectuales y ciertos políticos críticos los que se atrevieron a criticar el sistema imperante. Por ejemplo, un intelectual de indudable influencia en la época fue José Victorino Lastarria, él expondrá con un notable acierto la percepción social de su tiempo:

«Hay una clase privilegiada, cuyo privilegio no está en la ley ni en los derechos de que goza, sino en el hecho, en la costumbre». Agregando, «el gobierno busca en ellos su principal apoyo; oye sus partidos y sus reuniones, y mantiene así la superioridad que se arrojan sobre el pueblo, sobre la mayoría que se compone de pobres y de gente de familias desconocidas»



El deseo de integración se dará en numerosas fotografías que con una impronta etnográfica, nos revive el deseos de hacer patria, a todos sus habitantes. Encontramos numerosas congregaciones religiosas que buscan entablar estos puentes de comunicación pues el del intercambio ya estaba instalado, la fotografía de formato tarjeta postal, confirma el éxito del propósito indicial, el orden jarárquico instala el mundo mapuche al centro de su preocupación representacional.

La constante brecha demostrativa que la oligarquía conforma con sus prestigios y sus ganancias económicas, comienza a desintegrar el momento de la nación en las décadas finales del siglo XIX. El modelo asumido por la oligarquía es eficaz al interior de la misma clase y desadaptado para dirigir el gobierno. Pues bien, se generaron diversos problemas producto de los procesos de reestructuración civilizatorios y su readecuación en la realidad nacional.

Un profundo malestar persigue al período parlamentario. Enrique Mac-Iver expondrá los sentimientos encontrados que había despertado el ejercicio político en estos tiempos: «la holgura antigua se ha troncado en estrechez, la energía para la vida en laxitud, la confianza en temor, las expectativas en decepción. El presente no es satisfactorio y el porvenir aparece entre sombras de intranquilidad»

Este malestar asumió el genérico y por cierto eufemístico nombre de «cuestión social». Con esta denominación se escondía la fractura profunda de la imagen del país, la decadencia de un ideal de nación.

La oligarquía que dirigía el gobierno no consideraba el problema social como un asunto prioritario. En efecto, al no enfrentar los gobiernos respectivos la cuestión social de un modo directo, se fueron desentendiendo del país real y se quedaron conviviendo con una anacrónica y desajustada visión del país.

Debido a estos antecedentes del imaginario político en la época estudiada, que podemos comprender la lógica oligárquica de reforzamiento que se elaboró. Es así, por ejemplo, que una publicación oficial del gobierno en 1905 destaca en plena crisis económica y social, el lujo como una de las virtudes exhibidas por la llamada «sociedad chilena»: «El lujo se manifiesta en todas las circunstancias, lujo en los automóviles y en carruajes, lujo en la mesa, banquetes, recepciones y sobre todo en los grandes bailes que se suceden sin interrupción durante todo el invierno». La información es de tal manera presentada que parece que hubiera solo las manifestaciones de esta clase privilegiada, mientras que sabemos que tal situación era restringida únicamente para algunos sectores favorecidos. Por razones ya descritas tanto de incremento poblacional como de miseria, se presentaron como fenómenos sociales inéditos hasta ese momento en el país.



Sin duda, uno de los hechos más complejos y al mismo tiempo el que presenta más grave consecuencia fue provocado por la migración campo-ciudad, de la cual se conformará un nuevo proletariado urbano. Esta migración es producto de una descomposición paulatina tanto de la economía campesina como artesanal en la zona central del país. Dicha situación repercutirá, especialmente, en la mujer campesina que tendrá que trabajar legalmente como servidumbre preindustrial o muchas veces su contrapartida, el peonaje femenino ilegal.

Por su parte, un reciente y grave problema por resolver en las principales ciudades fue el habitacional. La infraestructura urbana no pudo satisfacer las urgentes y constantes demandas de vivienda. El gobierno fue ineficaz, especialmente porque no valoró las dimensiones y las proyecciones sociales que conllevaba este problema. Al respecto, hay que recordar que el rancho pierde importancia como la habitación característica de los sectores populares. Es así como esta habitación, construida de adobe y paja, fue desapareciendo en la medida que el crecimiento urbano requirió un mejor aprovechamiento del suelo y mejores sistemas constructivos.

De este modo surge como solución paliativa el conventillo y el cuarto redondo. Siendo los materiales de construcción esencialmente los mismos que el rancho, este nuevo tipo habitacional permitía alojar a muchas familias en poco espacio. Pero los problemas concretos de higiene, tanto por los excusados como por las acequias que corrían por medio del patio, transformaban a los conventillos en la imagen dramática mas deplorable de la pobreza y la marginalidad.

Eran, en efecto, los conventillos los principales centros de contagio, propagación de enfermedades, estímulo para el alcoholismo y por causa del hacinamiento y promiscuidad, factores de la desintegración de la familia.

La literatura chilena de comienzos de siglo, es inmensamente rica para situar y caracterizar con extrema precisión los mundos populares y las situaciones de pobreza creadas por el conventillo. Libros como Juana Lucero de Augusto D'Halmar o La viuda del conventillo son ejemplos directos del nacimiento de una literatura sensible a la realidad popular.

Un extranjero que visitó el país en la época nos recuerda, «el conventillo y el suburbio han crecido en mayor proporción que el desarrollo de la población; y aun cuando se alegara que el aumento de los conventillos ha ido en relación con el aumento de la población, no sería este un argumento justificativo ni de razón. El conventillo es una ignominia. Su mantenimiento o su conservación constituye un delito». Al contrario de esta visión extranjera, los gobiernos de la época pensaban que los conventillos eran efectivamente una solución satisfactoria. Tenemos numerosas imágenes de los conventillos, los de Harry Olds son particularmente descriptivos y dramáticos.

No alcanzaron los políticos en el poder a vislumbrar que estos conventillos eran la prueba constante de la indiferencia con que la oligarquía trataba la «cuestión social». En muchas ocasiones, tanto los políticos como los medios de comunicación, pretendieron ignorar este problema social. Se decía que no había miseria, por lo tanto, no había una tensión en la sociedad. Se hablaba, en su defecto, de un mal moral que afectaba al país y cuyo origen era desconocido.

Así, entre recriminaciones constantes y un conflicto social eminente, la oligarquía construía y se fabricaba la imagen del país. Se completaba un círculo de miradas autocomplacientes donde los espejos ya no bastaban, transformándose de este modo la fotografía en una confirmación constante e ilustrativa de un país deseado y en algunas fotografías en particular de la industria del salitre en el norte aparecerá ese país olvidado.

La cuestión social, es el epifenómeno de una crisis social a comienzos del siglo xx en Chile. Las distancias establecidas entre las élites locales y los otros grupos sociales que demandan sus derechos. Si bien la pertinencia cultural es diferente, la posibilidad del diálogo y la integración es el deseo de postular el bien común de la nación. Pues bien, la evidente asimetría entre los que detentan el poder en medio del "baile de salón" no permite escuchar los clamores de los grupos marginados y más vulnerables que exigen lo mínimo para su sobrevivencia. No son sólo los grupos indígenas, sino los grupos obrero industriales, los de la industria pesquera, etc. J. Feherenberg, Minuet en el Colegio Alemán, Valdivia, 1900. A.C.C.A.

En este sentido, un testigo fundamental de esta parte de la historia nacional lo constituye el fotógrafo Obder Heffer. El último gran productor de imágenes en las décadas finales del siglo XIX y comienzos del XX. Testigo de la bonanza y posterior decadencia del sueño económico y político chileno hasta la primera Guerra Mundial. Pero quedó Heffer, inconfundiblemente unido al álbum familiar por medio del retrato oficial de la oligarquía chilena durante este tiempo.

De origen canadiense, se reconoce como retratista activo desde 1887. Toma a su cargo la dirección de la fotografía Leblanc— ex Garreaud. Sus retratos pasaron a constituir un clásico del género en Chile, al igual que la pervivencia de su estudio fue el hito demarcatorio entre la etapa de una fotografía pionera y una fotografía masificada. El elemento que más se destaca en los trabajos de Heffer es el especial cuidado por la iluminación, que proporciona el modelado preciso. Pues en el céntrico estudio presenta una perfecta ambientación, de tal modo que sus fotografías junto con sugerir, designan y diseñan al retratado y su carácter. En 1899, Heffer se transformó en el dueño de los dos establecimientos de Santiago y Valparaíso. Posteriormente, vende el estudio de Valparaíso y se instala en el eje comercial de la calle Huérfanos. A pesar de su centralidad en el retrato que salía publicado en los magazines de esos momentos, se dedicó a vender instrumentos fotográficos, así como promocionar su vasta colección de vistas urbanas y de paisajes de Chile (Bergot, 2014, p.10). Uno de sus contemporáneos lo recuerdan del siguiente modo:

«Aunque Heffer cubre tres épocas de la vida chilena, para mí aparece vinculada a la del veinte. No puedo precisar en cuál de sus estudios me retrató. Solo puedo decir que en una de las fotos estamos sobre los sofás de un velero perteneciente a la enorme utilería que llegó a poseer el artista. Cuando un año después, me hizo el retrato de primera comunión, sacó de su bodega el reclinatorio, la imagen del sagrado corazón y el telón de fondo requeridos» (Bunster, 1990).

Era Heffer un hombre de la *«belle époque»*, que contribuyó a configurar la más completa galería de retratos de nuestro país. Además, recorrió el territorio realizando importantes testimonios etnográficos de los mapuches. Para Heffer, la importancia de la ambientación tanto en estudio como al aire libre eran eje de la representación. Así mismo se destaca el realce que tienen los retratados. La mirada de frente y la naturalidad hacen olvidar que asistimos a una representación, aunque podamos percibir la importancia de los detalles técnicos, fotográficos y los elementos de la utilería que sutilmente asoman como telones, mesas, escenografías.

Los trabajos de Heffer junto con las fotografías de Gustavo Millet, fotógrafo de Traiguén y de las localidades cercanas, alcanzarán una gran notoriedad en los retratos de estudios y en las vistas etnográficas de la cultura y hábitat mapuche, transformándose estos en los primeros testigos fotográficos de este pueblo originario. Cerrándose así una pri-

mera etapa en el registro antropológico por medio de la fotografía, que será reactivado posteriormente.

Dos nuevos avances a finales del siglo XIX definieron rumbos concretos de la incorporación de la fotografía a nuevos espacios comunicativos. El primero es el lanzamiento al mercado hacia 1888 de la célebre cámara fotográfica Kodak. Este aparato reúne efectivamente todas las características que la transforma en un instrumento universal, fácil de producir en serie. Su ligereza, lo compacto y el proceso de revelado en un film, era resumido de una manera precisa por el eslogan: «Solamente apriete el botón, Kodak hará el resto». Con este aparato emerge un nuevo sujeto en la fotografía, el amateur. Este inesperado invento posibilitará que nuevos sectores sociales accedieran a un mercado cultural, que lenta e inexorablemente pasa de manos de la élite a estas nuevas conformaciones sociales.

La transformación social del mercado de la fotografía, es decir, su inicial democratización, ocurre cuando los costos de comercialización de los retratos se abaratan y a igual tiempo cuando se recrea el mercado con los nuevos consumidores amateurs.

Respecto específicamente de los costos de los retratos, observamos una constante evolución de los precios desde la instalación de la fotografía.

AÑOS	FOTÓGRAFOS	PRECIOS
1843	Daviette	6 a 8 pesos por retrato
1860	Emilio Chaigneau	2 pesos cada copia, 4 pesos por seis copias
1870	Juan y Manuel Leslye	4 pesos por los retratos
1877	Roberto Marks	0,32 centavos por cada Tarjeta Visita
1891	Fotografía elegante	0,50 centavos por cada Tarjeta Visita

Estos precios tienen sus equivalentes cuando hacemos la comparación con los salarios de la época. El mercado no deja de parecernos restringido cuando pensamos que en la última década del siglo XIX, los salarios mensuales de un cochero particular era entre 30 a 50 pesos. El de un albañil entre 40 y 50 pesos mensuales. El de un sastre hasta 80 pesos y el de un agrónomo entre 25 a 100 pesos por mes.

Un real impulso a la fotografía lo constituyó la conformación de dos circuitos de consumo cultural en términos de la producción fotográfica. Esta situación se empieza a verificar de un modo definitivo en Chile únicamente a partir de las primeras décadas del siglo XX. Con esto tenemos que al iniciarse el nuevo siglo distinguiremos al «fotógrafo profesional», generalmente dueño de un estudio que continuaba la tradición del retrato, pero que ya comenzaba a realizar otro tipo de fotografía pintoresca o de carta postal.

Por otro lado, el fotógrafo aficionado que buscaba las instantáneas, a los cuales se incorporan los fotógrafos de la plaza y los iniciales reporteros gráficos. A partir de este público aficionado se fue formando un artista fotógrafo que jugando con los recursos técnicos buscó definir nuevas posibilidades artísticas.

Demostración del nuevo campo creativo fueron el concurso fotográfico propiciado por el diario ilustrado en 1902, como los salones anuales de Arte fotográfico desde 1906. En ellos se puede visualizar y concursar en igualdad de condiciones, ya sea para los fotógrafos profesionales así como los amateurs.

En términos concretos, podemos decir que es en 1910 cuando observamos la máxima consolidación de la fotografía en nuestro país. Dicha situación la posibilitaron tanto el profesional como el amateur mirando de vista el consumo como la producción.

Efectivamente, si observamos las estadísticas de esos años, veremos que ya en 1910, había un mercado consolidado en la fotografía tanto de máquinas, filmes, así como implementos específicos:

En lo que se refiere a la exportación de aparatos fotográficos y útiles de fotografía internados al país en 1910 fueron consignados del siguiente modo:

PUERTOS DE INTRODUCCIÓN	CANTIDADES	VALORES	PAÍS DE PROCEDENCIA	CANTIDADES	VALOR
Antofagasta	15	300	Gran Bretaña	126	2.520
Caldera	19	380	Alemania	402	8.040
Valparaíso	892	17.840	Francia	250	5.000
Talcahuano	2	40	Estados Unidos	156	3.120
Coronel	33	660	Argentina	316	6.320
Región de la Frontera	316	6.320	Perú	27	540
TOTALES	1.277	25.540	6	1.277	25.540

Bajo el rubro máquinas y útiles para fotografía encontramos las estadísticas siguientes:

PUERTOS DE INTRODUCCIÓN	CANTIDADES	VALORES	PAÍS DE PROCEDENCIA	CANTIDADES	VALOR
Arica	45	27	Gran Bretaña	2.243	5.623
Iquique	601	3.420	Alemania	9.479	17.623
Tocopilla	145	1.444	Francia	452	2.803
Antofagasta	30	1.189	Estados Unidos	354	7.089
Taltal	275	165	Perú	1.490	894
Coquimbo	25	15			
Valparaíso	11.342	15.773			
Talcahuano	633	1.394			
Coronel	141	134			
Valdivia	746	450			
Puerto Montt	35	21			
TOTALES	13.018	34.032	5	14.018	34.032

Si consideramos las estadísticas sobre elementos anexos como útiles o las lámparas para fotografía, encontramos siempre para el mismo año las siguientes cantidades:

PUERTOS DE INTRODUCCIÓN	CANTIDADES	VALOR	PAÍS DE PROCEDENCIA
Antofagasta	223	223	Alemania
Valparaíso	240	240	Francia
Talcahuano	30	30	Gran Bretaña
Coronel	78	78	Bélgica
TOTALES	571	571	

Es vital el interés despertado por la fotografía a nivel del consumo cultural. El amateur representa un público potencial que se fue definiendo y aumentando rápidamente. El amateur fue en general un fotógrafo de afición, es decir, generalmente una persona interesada, proveniente de alguna profesión liberal, dotado de una gran sensibilidad artística y con una formación autodidacta.

Dos ejemplos precisos del perfil del amateur lo ejemplificaremos en Emilio Hagnauer de Valparaíso y José Fortunato Rojas Labarca, (1857-1949) fotógrafo de Talca. El primero, un médico del puerto hacía 1890 que se interesaba en fotografiar paisajes de Valparaíso y sus alrededores. Participó como testigo presencial en la revolución de 1891, de tal modo que se dedica a fotografiar estos acontecimientos de una manera documental. Sus fotografías de las batallas de Concón y Placilla son particularmente importantes.

El segundo amateur es también médico de profesión en la ciudad de Talca, observamos su esfuerzo fotográfico dentro de un preciso proyecto documental, una radiografía de Talca, con un interés particular por los aspectos tradicionales: casas, plazas, costumbres. También se reconoce como pintor notable. La fotografía para él fue una pasión que la hizo complementaria de su profesión. Por supuesto, así como hubo amateurs de intereses más artísticos o documentales, otros simplemente se restringieron al espacio familiar y a la fotografía como souvenir. Sin embargo, es muy destacada y de reconocimiento tardío su visión del paisaje imaginado.

El segundo avance que modificó la percepción y la socialización de la fotografía, fue su incorporación en la prensa y en revistas especializadas. Se trata en efecto del proceso de impresión de heliograbado, paso definitivo de la piedra litografiada a la reproducción fotomecánica. La necesidad documentaria, junto con los poderes virtuales de la fotografía frente a la reproducción extra de lo real, hacen que se busque a lo largo del siglo XIX, un modo de impresión y multiplicación de la imagen que fuera comercial. En este sentido, surgen tanto el heliograbado como el similigabado, procedimientos técnicos que mejoran y optimizan los procesos técnicos y los resultados en las reproducciones.

Las revistas ilustradas productos del renovado siglo XX enuncian un nuevo sujeto cultural, el de la modernidad urbana. En la ciudad que se transforma en la hoguera de las vanidades es necesario mostrarse, buscar el reconocimiento. Ya no basta venir de buenas familias o estudiar en colegio renombrados, se hace necesario ser "celebridad". Las revistas fueron fieles a este mandato de consideración y reconocimiento, constituyeron verdaderos capítulos mezclando bellezas con la moda, la pose con el juego de miradas. Todos los estudios fotográficos participaron y en todas las revistas las fotografías de estas damas con reconocimiento fueron una práctica entre la imagen social y la fotografía de moda.



Usados dichos métodos especialmente para la impresión de libros ilustrados, después pasaron a utilizarse estos procedimientos en periódicos y revistas. Solo a finales del siglo XIX se podrá adaptar la fotografía a las columnas tipográficas de los periódicos en sus formatos más comunes.

Los periódicos en Chile seguían empleando hasta bien comenzado el nuevo siglo las técnicas del heliograbado o del similigabado para la incorporación de fotografías, tanto para su página central como para su portada.

La prensa fue desde su inicio un nuevo aliado del poder político, particularmente del parlamentarismo. Es la razón por la cual se transformó en el llamado cuarto poder del Estado. El doctor Valdés se referirá a ella como una verdadera corruptora y ejemplo de inmoralidad paulatina.

La creación de un «Diario Ilustrado» (1903), a pesar de defender los intereses conservadores, supo incorporar las innovaciones como la reproducción fotomecánica. Maquinarias europeas comenzaron a potenciar la producción de impresos, de tal modo que en el año 1907 se hablaba de la época del resurgimiento del oficio gráfico, la prensa tanto el Mercurio de Valparaíso, La lei o El Porvenir comenzaron a ilustrar sus ediciones con gran aceptación e interés del público (Bruna, 2010, p.13).

Al igual, surgirán revistas ilustradas que unían los criterios periodísticos con un mensaje ilustrativo. Numerosas revistas encontramos en esta línea, entre las que se destaca especialmente Sucesos (1902). Con la fundación en 1905 de la revista y de los talleres Zig-Zag, se emplazan las bases de una empresa gráfica inédita en Chile. Para mejorar el taller de fotograbado, se contrató una firma especializada inglesa, la Wassel Manufacturing Co. Publicó la revista que es referencia cultural, la mejor de su tiempo, como es la propia Zig-Zag. Llegando a producir en 1910 cerca de 45.000 ejemplares de dicha revista, igual buena suerte ocurre con otras publicaciones exitosas como «Corre y vuela» y «El Peneca» para un público infantil con cerca de 20.000 ejemplares.

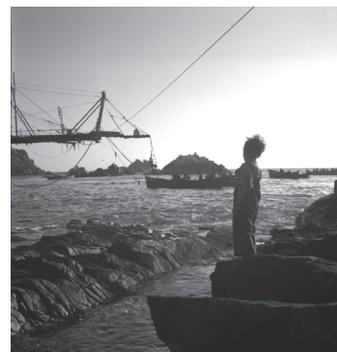


El mundo obrero, en particular de actividades extrativistas fueron escasamente considerados en las imágenes. Hay muchos álbumes fotográficos de oficinas mineras donde los hornos, chimeneas, bateas, etc, parecen funcionar sin la presencia de operarios. No obstante, es tanta la presión social que desde comienzos del siglo XX vamos a ir reconociendo los rostros de los trabajadores. Los que realizan de manera propulsora este desarrollo industrial así como los que caen en los vicios más evidentes del alcoholismo y la violencia.

ARCHIVO FOTOGRÁFICO,
COLECCIÓN PARTICULAR.

La óptima situación de la industria gráfica Zig-Zag, lo confirmó la revista quincenal «Selecta» de vasta influencia cultural entre 1909 hasta 1913. Concebida como una gran revista de arte por su director Luis Orrego Luco, recogió la literatura, las expresiones plásticas en una presentación de lujo, de gran formato, papel de excelente factura y una gran calidad de impresión, que incorporó tintas doradas. Como en Valparaíso la «Imprenta y Litografía Universo» poseía las máquinas más modernas, se posibilita la publicación de dos revistas ilustradas como «Sucesos» y «Monos y monadas», con profusión de dibujos, grabados e ilustraciones.

Posteriormente, se dará el paso a otro notable proyecto editorial como lo fue la revista Pacífico Magazine, sus directores fueron Joaquín Díaz y Alberto Edwards. Esta revista, que desgraciadamente solamente cubrió una década, terminado en 1921, acogió a lo más seleccionado del mundo cultural de la época.



Así mismo, en esta primera década del siglo encontramos a la revista «La Familia», la primera revista de la mujer y del hogar bajo las nuevas concepciones del siglo XX sobre la mujer, la moda y su destino (Perrot, 1981).

Si tomamos estas revistas y en general la producción gráfica, podemos indicar que el diseño sale de los formatos tradicionales o formales, para jugar con nuevas posibilidades expresivas, permitiendo el diálogo entre las ilustraciones y decoraciones estilísticas. Además, tenemos la incorporación de un universo visual nutrido por las reseñas del Art Nouveau donde la referencia a la mujer y a la naturaleza era una constante, las mujeres desde el punto de vista gráfico reseñaron visualidades llenas de coquetería, romanticismo y señales inequívocas de su rol renovado. Lo anterior posibilitó nuevas tipografías y el desarrollo ilustrativo más elaborado. Así como el reconocimiento a una pléyade de diseñadores como Alejandro Fauré o bien Faradori que diseñaban portadas de revistas.

También la creación de El Mercurio de Santiago al comienzo del XX, fundado por Agustín Edwards, se constituye en otro hito del periodismo chileno. Los objetivos de este periódico nos indican el espíritu que dirigía la empresa: «Alejamiento de las luchas políticas, más enconadas; constante servicio de la cultura y del progreso nacional; y sobre todo el ánimo de servir como moderador de las extremas pasiones cívicas que dividen a los hombres» (Silva Castro, 1960, p.55). La calidad tipográfica permitía una óptima presentación del periódico, situación que era acompañada por la importancia y nitidez del fotograbado. Así es como, El Mercurio de Santiago, se va destacando también por la importancia de sus editoriales y por el serio carácter que impondrán sus periodistas. Su éxito,

así como el carácter de empresa en expansión, lo señalan la fundación del El Mercurio en Antofagasta, 1906 y posteriormente en 1910 El Mercurio de Valdivia, en el sur del país.

La creación de numerosas publicaciones, tantas revistas como libros en torno de 1900-1910, son una manera explícita de promocionar el país hacia el extranjero. Como bien afirma Eduardo Devés, «esos libros fotográficos no son, sino, una manera de pensarse a sí mismos y de vender una imagen al extranjero; son igualmente una manera de presentar a la clase dirigente hacia el país. Este grupo se retrata, retratando el país hermoso y próspero» (Devés V, 1992, p.38).

La otra cara de la medalla fue la construida por la percepción entregada en los sectores obreros y de extracción popular. Estos agrupados políticamente en el partido Demócrata o en el partido Socialista Obrero tendrán escasa representación en el congreso.

Un órgano de publicaciones oficiales de las primeras décadas del siglo nos afirma en términos eufemísticos que la sensibilidad obrera, gracias a la instrucción adquirida, han encauzado sus ideales políticos. Puesto que, logrando ciertos triunfos en las luchas electorales, poco a poco ha ido aumentando su representación parlamentaria, «contando a la fecha con dos senadores y seis diputados, todos ellos genuinos servidores de la clase obrera» (Márquez, 1915, p.35). Por cierto, las influencias reales que tendrán estos políticos fueron siempre restringidas, dado la monopolización en la concertación política de los partidos oligárquicos tradicionales.

Aunque, es gracias a la organización sindical que la capacidad reivindicativa de los trabajadores, adquiere la calidad de actor relevante en el conflicto político. El gran foco fueron las huelgas obreras, especialmente las mineras, tanto en el salitre como en el carbón.

El Estado, de hecho, reaccionó con el peso de la ley en la preservación del orden, los violentos enfrentamientos tendrán sangrientos desenlaces. Es en estos momentos que algunas voces de la oligarquía se levantaron en el Senado para hablar de lo que estaba ocurriendo: «¿Tenemos nosotros derecho para amargar la existencia de nuestros conciudadanos y para arrebatarnos día a día el pan de su mesa?, ¿Tendremos derecho para quejarnos de los levantamientos del pueblo?». Estas reflexiones fueron recogidas en las sesiones extraordinarias del senado el 17 de mayo de 1906.

Hacia 1910, ocurre un enorme desarrollo de la prensa popular. Esta tradición, que se había constituido en el «bajo pueblo», había circulado esencialmente en forma de folletín, dónde se entremezclaba orientaciones ideológicas con versos de la lira popular, alcanzando efectivamente su madurez cuando las organizaciones obreras demuestran su fuerza. Así tendremos los periódicos obreros socialistas o anarquistas, como «La gran Federación Obrera» de la FOTCH; «El grito Popular» de Iquique, dirigido por Luis Emilio Recabarren y muchos otros, que mantuvieron un espacio en la opinión pública. Estos órganos de información netamente popular, comenzaron a destruir definitivamente la imagen equívoca que la élite oligárquica proyectaba del país.

El mundo del trabajo, siempre había asomado en las fotografías de "manera oblicua", es decir sin estar en el centro de la representación a un costado aparecían peones, trabajadoras del hogar, empleados, obreros industriales, que se colaban en el sistema de representación. En general, en los procesos rurales como de los centros urbanos, el cuerpo del trabajador es el símbolo de la exigencia, extenuación, producción.

Puesto que la visualidad chilena va cambiando el perfil a partir de 1910, la vemos incorporarse como parte de la publicidad en diversas publicaciones chilenas. Numerosas empresas instaladas en las principales ciudades, testificarán por medio de una fotografía la calidad del producto y de su proceso de producción. Destacándose, asimismo, las instalaciones y las oficinas de estas empresas para demostrar el poder y solidez económica. Los edificios y sus imponentes estructuras tomados por una fotografía panorámica o una descriptiva serán los testigos de las transformaciones que comienza a padecer el país. Los avisos de empresas de objetivo y prestigios tan diferentes como «El Mercurio» de Valparaíso o la «Mercería de Miguel Dauden», participan de una misma conquista publicitaria.

El surgimiento del género del reportaje se refuerza con la constante utilización de los clichés fotográficos. De este modo, tendremos que muchos productores de tarjetas postales o fotógrafos de retratos tradicionales se transformen en enviados de los periódicos o revistas a reportar fotográficamente. Veremos, por ejemplo, como las cartas postales fueron dando cuenta del terremoto en Valparaíso de 1906. Las discusiones sobre la fotografía, una vez superada definitivamente la polémica sobre la calidad artística y la pugna entre daguerrotipistas y calotipista en el siglo pasado, se definirá en otro rumbo.

El nuevo soporte que asume la fotografía y el alcance de su difusión por los periódicos o las revistas nos indica que el debate se centra al interior de los propios géneros fotográficos. En efecto, las discusiones sobre la calidad fotográfica del género artístico o el documental fueron restringidas, aunque sin el debate acérrimo que había en otras latitudes. Un crítico de la época nos pone de lleno en la reflexión de la época: «En verdad, la distinción un tanto académica que se ha pretendido hacer entre la fotografía artística y la documentaria perturba el criterio de los cultivadores de esta última. Parecen creer que por el hecho de pretender solo reproducir, con verdad y exactitud, los aspectos de la naturaleza y de los hombres, están obligados a dejar por decirlo así, sin alma, a sus producciones» (Revista Pacífico Magazine, junio 1913).



Ruca mapuche

No. 524. Propiedad del Editor Carlos Brandt, Concepción.

Las tarjetas postales buscan uniformar la mirada sobre la realidad país, es un primer recuento desde los indicios de como es el planteamiento en los centros urbanos y los rurales. Al poner la visualidad en el universo cultural mapuche lo ubican en la categoría de lo relicto, la mirada es etnológica y por lo mismo la foto y su litografía es descriptiva. El color reproducido por práctica del pochoir, que permite obtener numerosas veces los motivos visuales y por máscaras de pliego ir pintando sus respectivos colores litográficos.



El mundo gráfico fabrica numerosos mitos visuales, uno de los más reconocidos es la imagen del niño llorando que está a la izquierda, referente en Chile. Producido por la empresa Village. Sobre este contenido gráfico que atravesaba clases sociales, causó furor durante décadas. Sin embargo dicha imagen se ha vinculado a desastres y tragedias, que acompañan desde 1911, a su creador Bruno Amadio, un artista italiano reconocido como Giovanni Bragolin. Fotografía de Luis Prieto.

ARCHIVO FOTOGRAFICO,
BIBLIOTECA NACIONAL.

De hecho, podemos decir que el fenómeno artístico mundial que afectaba la fotografía es escasamente conocido en Chile. Es decir, que el pictorialismo con la imagen trabajada y retocada que parecía por sus efectos atmosféricos a la pintura fue de influencia limitada. De tal modo, que la discusión estética de la fotografía siempre estuvo circunscrita a su propio dominio y escasamente con relación a la estética de la pintura que contaba en este sentido de una supremacía cultural.

Toda la violencia que la élite derrama directamente o por negligencia, tendrá un efecto devastador sobre el consenso social. Es una de las razones que debilita su poder. Como sentencia un actor político: «todo el mundo reconoce paladinamente que el parlamentarismo ha sido un aborto, un fiasco absoluto, un desencanto doloroso. El sistema parlamentario ha caído al abismo. Todos lo repugnan y lo desacreditan. El parlamentarismo se ha suicidado, sin necesidad de administrarle ningún tósigo».

Otro dirá «Era necesario estar ciego o imbécil para no ver la crisis». Concluyendo, «no sería justo, pues, decir ahora que nadie señaló a tiempo las deficiencias y peligros del régimen que venía acumulando todas las crisis» (Martínez, 1919, p.297). Estaba ya objetivamente producida la crisis, en todos los planos, económico, social, constitucional, moral. De este modo, es comprensible el fenómeno político provocado por Alessandri, la idolatría que le tienen las clases medias, el pueblo e incluso sectores de la élite, es la respuesta a muchas insatisfacciones y frustraciones acumuladas (Rodríguez Mendoza, 1929, p.327).

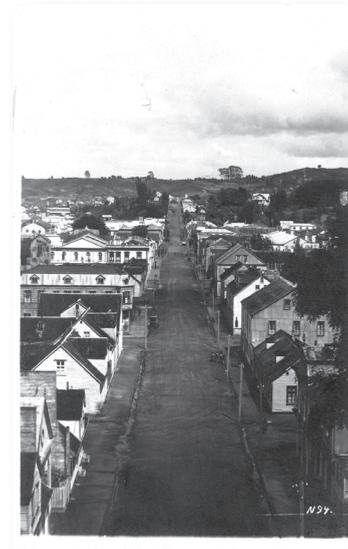
La campaña presidencial del año 20 fue una de las más encarnizadas de la historia política chilena. Se debatieron dos corrientes claramente definidas; una de la oligarquía que se mantenía en el poder desde la caída de Balmaceda y otra de una clara renovación política. El 23 de diciembre de 1920, Arturo Alessandri es elegido presidente de la República de Chile, concluye con esto un largo período de dominación oligárquica, Chile comienza a inscribir un nuevo proyecto de modernidad y se crean las bases de un cambio en el modelo cultural que será radical en el largo plazo. Todas estas contingencias políticas son reconocidas por las fotografías y las tarjetas postales, como fieles testimonios de unos tiempos convulsos donde se instalaba la modernidad gráfica en nuestro país.

La tarjeta postal, su historia y consumo

Según consigna una reciente publicación, las primeras tarjetas ilustradas en Chile fueron producidas en 1897, producida en pequeña escala en Valdivia en la litografía de Luis Kober (Samuel León et All, p.11), más tarde vendrán las tarjetas fotomecánicas es decir las nuevas conquistas tecnológicas y de diseño para un producto de un masivo consumo.

No podemos olvidar que la *Carte Postal*, es un producto que está relacionado con el desarrollo de la imaginaria popular, es decir, las tradiciones que toman las capas populares en el siglo XVIII para organizar las matrices comunicativas visuales que emergían de prácticas culturales de buenos deseos y de culto de las imágenes piadosas. La imaginaria popular comporta un conjunto importante de sentimientos y valores unidos al cristianismo popular. De hecho, las primeras cartas conocidas representan probablemente las imágenes de deseos con la ocasión del nuevo año. Las impresiones tempranas, hacia 1460, eran por lo general la imagen de Jesús niño llevando en sus manos una bandera donde estaba escrito: "buen año" (Prouté, 1979). Se reconoce que fue en el periodo del Renacimiento donde se genera el origen del intercambio de las tarjetas personales. Estas nacidas bajo los códigos de etiqueta estaban iluminadas y escritas a mano. Las técnicas del grabado y de la tipografía contribuyeron más tarde al desarrollo de este género durante el siglo XVIII, como señal de influencias y poder social. Los artistas cortesanos del periodo rococó presentan nuevas cartas artísticas, donde la imagen religiosa es remplazada por alegorías con escudos y emblemas familiares inspirados en civilizaciones antiguas, en particular las cargas culturales greco-romanas. A pesar de las tentativas de la Revolución Francesa de borrar estos signos culturales asociados al *Ancien Régime*, durante el periodo de Napoleón Bonaparte la tradición de la carta de visita continua. Durante la Restauración, las cartas de visita se colorean, con encuadramientos tipográficos que rodean el nombre del dueño, de tal modo que la *carte de visite* llega a ser un mercado evidente de prestigio social. De tal modo, que en 1830, surgirá la "*carte porcelaine*" que conoce mucho éxito comercial, su nombre se debe a su aspecto de cerámica salido de los grandes talleres de Sèvres o de Limoges. Estas *cartes porcelaine* presentaban una rica mezcla de diseños litográficos y de temas de moda. Además, su uso era variado, invitación, programas de espectáculos, afiches o bien cartas de visita.

Sin duda que desde 1880 la marca del clasicismo francés es enarbolada como manifestación de civilización y distinción y esto repercute necesariamente en el mundo gráfico visual, a tal punto que tanto el impresor como el tipógrafo y los que formaban parte de la familia gráfica pasaron a convertirse en agentes de transformación social (Álvarez, p.54). La etapa siguiente también estuvo impulsada por el denominado "modernismo gráfico", cuando irrumpe en las primeras décadas del siglo XX, las prácticas visuales asociadas el *Art Nouveau*, esto significó



entregarle al elemento decorativo y ornamental un rol protagónico, así como las líneas ondulantes, círculos, motivos florales, además del trazo permanente en el grosor de los contornos (Álvarez, 2004, p.71). En el universo del cartel de comienzos de siglo reconocemos la figura de Luis Fernando Rojas, que fue un gran referente de la iconografía nacional, en los anuncios, en diversas ilustraciones que denotan una herencia reconocible del afichismo francés (Álvarez, 2004, p.79). Lo interesante es como este recurso del mundo popular y de transmisión oral pasa de una manera evidente al mundo de las élites y donde la oportuna gráfica va demostrando avances desde su propia evolución técnica tanto en soportes como técnicas de impresión.

Ahora bien, ciertos fueron los esfuerzos de parte de los austriacos que inauguran el primer envío de este tipo de tarjetas, pero ahora como correspondencia. En este contexto europeo con fuerte aires guerreros que la campaña francesa elaborada por León Besnardeau nombrada "el Ejército de Bretaña" llega a ser uno de los primeros modelos de tarjeta ilustrada. Este cartón blanco de pequeño formato y decorado con las banderas y los cañones, dejaba el centro para la escritura deseada, jugando un rol importante para los soldados tanto de Francia como de Prusia que se encontraban en el frente (Leiva, 1987, p. 430). Es justamente en la época de la ocupación de Alsacia por los Alemanes que comienzan a circular las primeras tarjetas postales enviadas hacia Alemania. Francia conoce en 1873 su primera tarjeta postal oficial, pues la ley del 20 de diciembre de 1872 declara oficialmente la aplicación de este nuevo método de correspondencia. Las primeras tarjetas eran esencialmente un cartón simple con un logo preciso. Las cartas postales ilustradas aparecen oficialmente en 1876, ellas eran esencialmente cartas banales de publicidad de escaso tiraje.

Las postales fueron prácticas tan populares que prontamente se instalaron muchos fotógrafos minuterios, o fotógrafos de las plazas que extienden su interés por obtener paisajes o bien fantasías visuales. Al respecto crean verdaderas escenografías donde se grafican visualmente con telones de fondo, tanto medio de transportes, islas paradisíacas, escenas piadosas, etc. Es un imaginario de la cultura popular, que recrea sus propias ensoñaciones entre caballos, rodeos, santuarios o calles, sin salir del espacio público.

El Congreso de Berna suscribe el nacimiento de la Unión General de Correos, esto permite el reconocimiento de un territorio postal internacional y de un premio relativamente uniforme para el correo. Para el envío de Tarjetas postales se establecen dos zonas de tarifas diferenciadas. En 1878, la Unión Postal Universal conoce su nacimiento, estableciendo un nuevo régimen de tarifas y de circulación de tarjetas postales autorizadas. Además, establece un tamaño estándar de 14 x 9 cm, debiendo llevar el logo de la Unión Postal Universal, el verso estaba destinado y reservado a la dirección y nombre del destinatario. Ya desde 1873 se ve el nacimiento de la tarjeta postal en numerosos países, entre ellos Francia, España, Rumania y Chile. Todos los países miembros que pertenecen a la Unión Postal Universal aumentan su producción y circulación de tarjetas postales (Franck, 1992). El congreso de la Unión Postal, reunido en Lisboa en 1886, provee el uso y circulación internacional de la tarjeta postal hasta la actualidad, ampliando el contexto europeo. Pues bien, en 1886, la Exposición Universal de París con el lanzamiento del diseñador Libonis de la "tarjeta postal vista" donde se muestra la torre Eiffel activa el mercado. En efecto, pues se trata de la primera postal ilustrada francesa para un empleo privado, inaugurando la tarjeta postal turística que conoce mucho éxito hasta la llegada de los teléfonos celulares y la instantaneidad del mensaje y la imagen.

La tarjeta postal ilustrada es definida como un medio de socialización, "caleidoscopio infinito donde se puede reflejar tantos aspectos presentes, como presenciados, o bien presentados por la Naturaleza y la Humanidad" (*Le Figaro Illustré*, 1904, p.2). La eclosión de la tarjeta postal determina tres universos culturales:

- 1) La tarjeta postal fantasmiosa, donde el diseño y el color asumen una gran importancia
- 2) La tarjeta vista, que esencialmente utilizada con un objetivo turístico
- 3) La tarjeta de actualidad, que puede utilizar el diseño o bien la fotografía, propone hecho histórico, inventos y modas.

La fotografía se incorpora a la tarjeta postal una vez que la evolución de las técnicas visuales lo pueden permitir. Gracias al comerciante francés Dominique Piazza la vulgarización de este género fue factible. Él comienza mostrando una serie de vistas de Marsella, su ciudad natal. Esta iniciativa lanza la primera edición agotada prontamente, Piazza después de las vistas de Marsella ha realizado tarjetas postales fotográficas de otras ciudades como Nîmes, Toulouse y Bordeaux.

Sin duda que desde el punto de vista técnico del dispositivo gráfico es fundamental la fototipia, que inventada en 1894, se planteaba como un proceso menos oneroso y más industrializado. Además, que favorece en gran escala la introducción de las fotografías en las tarjetas postales. Fue en la ciudad de Nancy que el diseñador Bergeret instala su primer taller de fototipia. Tres años más tarde, 65 obreros trabajan sobre 17 imprentas produciendo 25 millones de tarjetas postales. Por supuesto, esta

producción fue subiendo a tal punto que la fusión de estas imprentas desde Bergeret, Humblot y Herlminger posibilita realizar la proeza de la llamada "Les Imprimeries réunies", que en 1909 les posibilitaba imprimir 500.000 tarjetas postales por día (Serge Zeyons, 1979, p.41).

El método técnico más usado en la fototipia, fotograbado son puestos al servicio de la postal. Tanto Francia como Alemania fueron los dos centros más destacados de producción, es una de las primeras manifestaciones del consumo cultural de masas, llegándose a producir millones de tarjetas postales.

En consideración con la periodización utilizada por los Cartófilos, en lo que concierne al libro solo nos concentraremos en tres etapas, las "tarjetas postales precursoras" que se dan desde su comienzo de creación y circulación hasta 1890. Después reconocemos las "tarjetas postales pioneras" aquellas editadas desde 1890 hasta 1900 y luego el periodo de las "tarjetas postales antiguas" que es el período llamado la edad de oro en el momento de la creación, producción que lo situamos entre 1900 y 1920, a pesar de ser Chile un país alejado encontramos un consumo significativo.

Como dato referencial, en 1910, se calculaba que en Francia se habían producido 123 millones de tarjetas postales, con cerca de 33.000 personas ligadas a la empresa de tarjetas postales, como fotógrafos, diseñadores, grabadores, vendedores y fabricantes de papel.



Encontramos entre las postales, una serie muy interesante denominada: "Costumbres Chilenas". En ellas es factible descubrir como un verdadero resabio campesino y de identidad nacional, la cueca, el mate, la lavanderas, los herreros, etc. El editor, Carlos Brandt, fue uno de los propulsores fundamentales y desde 1905 en adelante desarrolló la cartofilia como una gran empresa que pasó de la fase artesanal a la fase industrial, teniendo más de 30 operarios en su producción de tarjetas postales en 1920.

La tarjeta postal en Chile en las primeras décadas del siglo xx

Las tarjetas postales y su edad de oro obedecen al momento que nos encontramos con la imposición del parlamentarismo político y la aparición de las realidades sociales bajo la denominación de la “cuestión social”. Frente a esta realidad de pobreza, marginación y falta de mejoras reales en la vida de los grupos subalternos, las tarjetas postales idearon posiciones utópicas, recogiendo en sus instrumentales técnicos, colores, lugares y personajes que hablaban de un Chile que frente a su centenario republicano buscaba su propia identidad cultural (Leiva, 1998).

En particular, este fenómeno de las tarjetas postales alcanza un gran desarrollo entre 1905-1915. Pues a comienzos del siglo xx, la tarjeta postal se constituyó en nuestro país en un vehiculante de afectos y de sueños por medio de imágenes y pequeños textos. Ambos elementos facultan un ingreso privilegiado al imaginario chileno y al mismo tiempo, integran el primer concepto comunicativo visual masivo del país. En particular, y sobre todo sí pensamos que se editaron, por ejemplo, sobre las quinientas mil imágenes postales en 1910 y durante el año 1912 fueron enviadas al exterior desde distintas ciudades de Chile, 404.521 tarjetas postales, mientras que el mismo año se enviaron a destinos nacionales 374.296 (Estadísticas de Chile, 1912, p.25).



El paso de las postales litográficas a las postales fotográficas se realiza en la década de 1920 y conocen gran éxito comercial en blanco y negro hasta la década de los años cincuenta. Su labor es la extensión desarrollada por los nuevos exploradores, reconocer nuevos lugares, transformar lo pintoresco en motivo de orgullo. Se crea una red de productores de vistas postales muy extensa y cada lugar dispondrá de postales fotográficas para comunicarse, enviar saludos y sentir que los afectos continúan al “observar en conjunto emisor y receptor” el encuadrado fotográfico.

Sin pretender establecer parámetros únicos en materia de interpretación, este análisis revela el aporte de la tarjeta postal al proceso de la comunicación, puesto que deja en evidencia la existencia de estructuras de pensamiento y códigos. De este modo, estas estructuras culturales, organizan el desarrollo de una sociedad en transformación, una élite urbana que era letrada y buscaba dialogar su cotidianidad y establecer rituales frente a los acontecimientos.

En 1910 tendremos una gran producción de tarjetas, cuando se estén celebrando las fiestas del centenario de la nación, por supuesto evento social publicitado y difundido por medio de las tarjetas postales.

Las postales asumieron un rol al contrastar el desarrollo urbano en las principales ciudades, los gustos de la época tanto de la élite como de la cultura popular. Cada fotografía de tarjetas postales traspasadas por medio de los procedimientos técnicos de fotomecánicas y gráficas, buscan recuperar la “estética de la ausencia” asemejados escenarios de instalaciones, donde las luces y los colores traspuestos con la técnica del “pochoir” definen la atención o la aparición del rastro del progreso. Al respecto, se difundieron numerosas series de intercambios postales que posibilitó mostrar como pensaban y sentían los chilenos de la época, en todos ellos está el interés de dejar patentado ese país añorado dialogante con la modernidad (Leiva, 1998, p.23).

Las principales empresas productoras y comercializadoras se ubicarán en Santiago, Punta Arenas, Valparaíso y Valdivia. Curiosamente, cuatro lugares donde se concentran las colonias extranjeras y los sectores letrados. En particular no podemos desconocer a dos editores como Carlos Brandt, Carlos Kirsinger o bien los litógrafos Mattersohn Grimm que alcanzaron mucha expansión y visibilidad hacia el centenario de la Nación.

No obstante, para que reconozcamos el desarrollo del mercado de la tarjeta postal, el Estado Chileno debe transformar dos aspectos:

- 1) La alfabetización de buena parte de la población urbana. El género epistolar llegará a ser una moda necesaria. En este sentido, las mejoras observadas al sistema de enseñanza nacional contribuirá favorablemente.
- 2) El servicio postal de Correos de Chile mostrará una fuerte eficacia en sus tratamientos de modernización, en la distribución y la instalación de oficinas a lo largo del territorio.

Ahora, en consideración con el servicio postal chileno, había sido organizado con una base alargada desde el Ministerio del Interior definido por la ley del 22 de febrero de 1857, señalando el plan de trabajo y la dirección nacional del servicio postal, con sucursales en cada región y provincia del país. El servicio toma el monopolio del transporte de la correspondencia y del timbrado y control respectivo. Las tarifas son establecidas por el Estado con relación al peso de la carta, de la tarjeta o del paquete enviado. El diario oficial de la época señalaba “las tarjetas postales tienen el mismo valor que la carta ordinaria” (Monitor Araucano, 1875, p.1).

Un análisis de los aspectos configurantes de la tarjeta postal nos obliga a considerar sus componentes, comportando dos elementos en su base:

- 1) El recto que es la parte reservada a la correspondencia y poco a poco donde saldrá y se impondrá la imagen litográfica o fotográfica.
- 2) El verso que es la parte reservada para el nombre del destinatario y la dirección, además de un pequeño espacio para la escritura

Según el *Annuaire Berry*, el libro autoridad en materia postal, señala que la tarjeta postal llega a Chile el 23 de diciembre 1871, es decir, muy tempranamente. Las tarjetas postales entre 1884 y 1885 exponen un logo de la Unión Postal Universal y es un fenómeno comunicativo en crecimiento, por ejemplo tomando las referencias estadísticas del periodo para la correspondencia hacia el extranjero tenemos la siguiente tabla (Anuario Estadístico de la República de Chile, Vol. III, 1922, p.25):

AÑO	CARTAS ORDINARIAS	TARJETAS POSTALES
1911	2.380.186	236.826
1912	2.643.894	404.521
1913	2.353.787	258.974
1914	1.862.755	164.015
1915	1.638.637	106.275

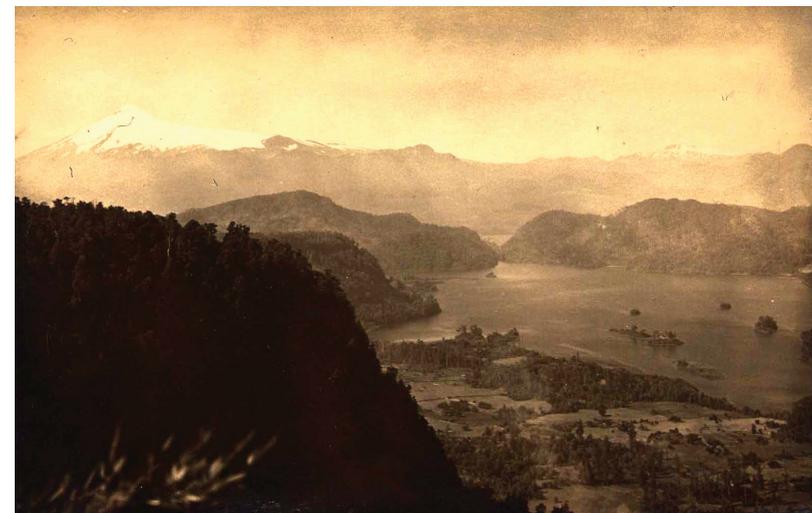
De inmediato percibimos que la Primera Guerra Mundial repercute en la expedición de cartas y tarjetas postales. Mientras que el año 1912 muestra el momento más destacado del envío de Tarjetas Postales. Ahora, si hacemos la investigación hacia dentro del país, observamos que las cifras muestran un gran desarrollo epistolar.

AÑO	CARTAS ORDINARIAS	TARJETAS POSTALES
1911	28.895.762	326.092
1912	22.701.222	374.296
1913	28.023.999	326.003
1914	25.115.435	144.199
1915	25.493.066	137.263

Entre los años 1912 y 1913 se conoce un desarrollo destacado en el intercambio postal interno, tanto en cartas como tarjetas postales. Del mismo modo, las tarjetas postales aseguran un mercado de edición y de intercambio. Por las cantidades, el intercambio postal interno es más fuerte que el externo. Todo lo anterior, nos permite asegurar las siguientes conclusiones:

- 1) Que tanto el intercambio de cartas como de postales, llegan a ser una práctica corriente en nuestro país.

- 2) La circulación de cartas es más destacada que la de postales, que coincide con el desarrollo y expansión del sistema de enseñanza escolar.
- 3) La tarjeta postal obedece a un intercambio privado, directo y conciso.
- 4) En particular, la tarjeta postal sufre desventajas debido a los sucesos de la Primera Guerra Mundial.



La ensoñación que provocan los paisajes incommensurables, son más destacados en esta búsqueda que la postal definió como el paisaje perfecto. En este contexto que significa buscar la utopía visual, nos encontramos con postales que tienen la extrañeza de dar claridad en lontananza dejando los primeros planos oscuros y con toques bastante siniestros y amenazantes. Sin embargo, la pertinencia de lo sublime que fue una de los leitmotiv frenéticos en este país en los viajeros del siglo XIX, se muestra patente y podemos vislumbrarlo en este paisaje extraño, singular y vasto.

Con el fin de mejorar la recepción del correo internacional, numerosas vías comerciales de intercambio son puestas a disposición. Tomando los datos referenciales y las rutas navieras, la correspondencia, comprendiendo las tarjetas postales al extranjero, toman entre 25 a 40 días entre Europa, Estados Unidos con Chile. Mientras que el correo interno chileno con la vasta red de distribuidores, la duración media era realizada entre 3 días a una semana.

Las formas comunicativas son estandarizadas, evitando las expresiones originales y personales. Por el estrecho espacio de escritura, se reduce a caracteres públicos establecidos. Sobre los contenidos iconográficos, aparecen en las tarjetas postales, litográficas o fotográficas, los lugares o hitos tanto urbanos como paisajísticos. Al respecto, un teórico declara que la compra y la elección de una tarjeta postal definen un ritual. Esto puesto que la elección establece una jerarquía afectuosa en lo que se refiere a los destinatarios, sopesando tanto los criterios estéticos como los afectivos (Vollaire, 1976).

La historia del desarrollo de la tarjeta postal en Chile es tributaria de la expansión mundial de este soporte comunicativo. No obstante, Chile es uno de los primeros países de Latinoamérica en adoptar la tarjeta postal ilustrada y fotográfica, recubriendo todas las épocas de la cronología de la tarjeta postal hasta la edad de oro que coincide con un desarrollo económico estable gracias a las riquezas del salitre.

La tarjeta postal llega a ser un componente que alimenta el imaginario nacional de la época, pues el intercambio de tarjetas postales explicita una sensibilidad enraizada en los orígenes de la sociedad chilena que desea compartir sus experiencias, de la transformación del país, de sus paisajes y sus gustos en el seno de esta experiencia afectiva. Hasta el candidato Alessandri utilizó la tarjeta postal para sus campañas.

El candidato Alessandri difería de las distancias señoriales que habían establecido sus antecesores en el ámbito político, por cuanto este candidato abrazaba las masas, profería discursos emocionados y se mezclaba con el pueblo. De hecho, ha sido uno de los políticos más fotografiados y que más apariciones tuvo en la prensa escrita y los magazines. De este modo, se revivió el caudillismo, pero con nuevas variantes como la movilización de las masas y el uso de la prensa y de la imagen del candidato como parte de la plataforma electoral.

La elección de Alessandri era el cumplimiento de los deseos de regeneración del país y de la derrota de un sentimiento de frustración que se arrastraba desde comienzos de siglo. Es decir, las expectativas que genera la elección de Alessandri son los signos de una transformación de la imagen del país por la voluntad nacional. Que para ser precisos no sobrepasaba el 10% de la población con derecho a voto en la época. Quedaban, no obstante, las certezas que los procesos que asomaban para Chile, eran fundamentales. Que las pugnas coyunturales no hacían olvidar las grandes demandas ciudadanas de consideración, dignidad y justicia. Como vemos, las imágenes continúan insistiendo en que era necesario realizar acciones políticas y manifestaciones ciudadanas para dialogar en el escenario conñado del imaginario nacional y continuar con su despliegue frente a la indiferencia de los sectores sociales que preferían el marasmo al avance y la igualdad de derechos.

CONCLUSIONES

La imagen como señal civilizatoria: todo es representable

La propuesta central de este libro es considerar que desde las tierras galas paulatinamente se fueron transmitiendo, a lo largo del siglo XVIII y XIX, dispositivos visuales que expandieron ideales estéticos internos. Cada país y región los tomaba, apropiaba y reinterpretaba, principalmente esto ocurre antes de la instauración del sistema internacional del trabajo y la constitución del sistema colonial decimonónico, pues son sensibilidades que se observan en el campo cultural en momentos del desprendimiento del coloniaje español, una orfandad que necesitaba nutrirse con imaginarios modernos.

De este universo de representación podemos destacar cuatro momentos reseñados en este texto por medio de los dispositivos estéticos analizados:

El primero se enmarca en el dispositivo de las Bellas Artes, que constituidas como ideología indicaron poderosamente las expresiones artísticas decimonónicas. Este “aparato estético” tendrá en la presencia de la estructura canónica una señal inequívoca de cómo debe ser el sello artístico, dotando al arte de una oficialidad reconocida desde las instituciones del Museo, la Academia de Bellas Artes y el sistema de premios y salones que nutrieron. En Chile, la presencia y los acomodos de la Academia, de sus directores, de los principales artistas enuncian la constitución del campo artístico bajo las modulaciones de este sistema ideológico oficial. Lo positivo es que estimula un campo profesional artístico, pero lo negativo que aunque reduce la creación de modo espontáneo, favoreciendo los géneros representacionales instituidos. Así, el modelo francés de las Bellas Artes buscó imponer la modélica del neoclásico en las principales ciudades chilenas, marcando desde el punto de vista artístico de un modo evidente los centros históricos urbanos, desde su trazado y urbanización. Llegando incluso a mostrar hasta los valores portados por sus representaciones como hitos centrales en plaza y Alamedas que ensalzaban el sentido heroico y patriótico donde el aspecto moral alcanza un rol primordial. Así también la estatuaria pública que desde la alegoría enuncia un orden moral y progreso social. De este modo, lo ético y lo estético como filosofías del mundo práctico se conforman tempranamente en nuestro país y se incrustan como señal de urbanidad y en el nuevo contexto de “civilización”.

Un segundo momento lo constituye el dispositivo estético que trae la fotografía decimonónica. También democratizado y ofrecido por la República francesa para la humanidad. Su irrupción en Chile es temprana y se transforma en el baluarte de una élite centralista, alucinada y narcisista. No obstante, su ductibilidad tecnológica posibilitará que todos los temas sean potencialmente representables, aunque hay que reconocer que la fotografía de retrato individual y familiar serán los códigos centrales. La fotografía enuncia un momento fundamental de la visualidad a la chilena, pues, construye una mirada de identidad y sentido donde participan tempranamente también los excluidos del álbum familiar. Además, posibilita la emergencia del progreso en el territorio por diversos álbumes.

Un tercer momento se configura desde la adecuación del dispositivo estético entre el paisaje buscado y el paisaje representado. Muchos artistas idearon de acuerdo a sus propuestas e idearios exploraciones diversas atravesando la geografía. Las improntas visuales fueron reseñando idearios locales y regionales que le dieron orgullo e identidad a la configuración y sentido de pertenencia cultural. Estos diversos retazos fueron configurando un caleidoscopio de paisajes que enunciaron su pertenencia y equivalencia desde la masa arbórea, mientras más densa, más austral su situación geográfica. El redescubrimiento del Desierto de Atacama como gran escenario no solamente emerge del extractivismo industrial que agrietó y dañó muchas pampas, sino también de las ilusiones que se coligieron en estos trabajadores que hicieron de estos espacios sus tierras de sueños y utopías. No obstante, la chilenidad se nutrió independientemente del paisaje de la línea del horizonte, remarcada por la Cordillera de los Andes como espacio tutelar en toda las territorialidades.



El orgullo de la representación de una mujer en el sueño de telón en una playa popular chilena, es señal del avance de los ideales de presencia que los dispositivos enunciaron y practicaron desde el siglo XIX. La pose y la seriedad del momento, le entrega a la imagen una declaración empoderada del rol de la mujer con estas matrices imaginarias. Foto Minutera, Cartagena.

ARCHIVO FOTOGRÁFICO,
COLECCIÓN PARTICULAR.

Finalmente, el cuarto momento muestra un dispositivo tecnológico gráfico que en versión de fotograbado, grabado o procesos de impresión de medios tonos nos conforman un momento de la ilustración moderna. La moda impulsa las revistas ilustradas, el nuevo saber vivir asoma con el nuevo siglo xx, en las primeras décadas del siglo enuncia la irrupción de la modernidad. De este modo, los álbumes familiares, las tarjetas postales indican las primeras tradiciones visuales de comunicación visual. El espectro se amplía con las publicaciones periódicas, revistas especializadas, publicidad e imagen industrial. Lo interesante es que se asigna una reconsideración al dispositivo que va desde el desarrollo visual francés a una apertura cognitiva moderna en nuestro país, es decir, comprendiendo la racionalidad productiva y capitalista que conllevan estos instrumentales visuales.

En resumen, se promueven cuatro dispositivos visuales que enmarcan el consumo cultural de nuestros territorios. Por esto no nos debe extrañar la portada de nuestro libro, donde asoman, en momentos de épicas políticas y contingentes, las reminiscencias y resonancias pictóricas, fotográficas y heroicas de estirpe gala. Las matrices culturales pueden seguir utilizándolas, ya como parte de nuestra identidad o bien deconstruirlas.

Al respecto, el título vuelve a asomar como un eco decimonónico, el soberano es el que tiene el poder, el esplendor es la amalgama de entusiasmos y deslumbramiento. Cada dispositivo se constituyó en parte del “esplendor” desde el espacio privado hacia el espacio público. Las élites fueron las más permeadas por los cánones de belleza y los usos y costumbres franceses, creando nuevas consideraciones de la cotidianidad, del saber vivir, del imaginar mundos posibles. Buena parte de la población nacional se sintió tocada por estos enunciados estéticos, pues la creatividad y los avances tecnológicos fueron resentidos por estos apasionados que hicieron de los dispositivos el escenario de su propia presencia y valoración, en fin fueron prácticas que apuntaban a una suerte de democratización cultural.

Respecto a la decolonialidad como metodología, tiene su génesis en el eurocentrismo y el reconocimiento de una jerarquía impuesta que domina e invisibiliza al otro: etnias, género, minorías sociales y discriminación en general. Juzgando los recientes estudios de los efectos de la postcolonialidad, nos enfocamos en las consecuencias que han persistido luego de años, siglos de descolonización, pero que aún inciden a nivel sistémico, estético, político y subjetivo manteniendo modos y fundamentos sobre el aparato crítico cultural y social, en nuestro caso, latinoamericano. Bajo este postulado, abogamos por reconocer las raíces de nuestra historia, estudiar las herencias, la otredad, las diferencias en pro del reconocimiento del valor de las particularidades. Justamente al tomar los enunciados de investigación hemos ahondado en el imaginario cultural bajo un discurso más constructivista, y sobre todo, que dé cuenta del “nosotros” enarbola-do por la modernidad en el siglo xix y xx.

Conjeturando con lo que hemos denominado como significativo empírico que fueron las imágenes fotográficas que hemos visto que se construyen desde la heterogeneidad. En estas matrices visuales, convergen



y se interrelacionan historias, experiencias, agendas, aspiraciones y respuestas como si fueran capas del significante expuesto. Analizando, un nuevo nivel que podemos denominar como significado simbólico, nos indica el cúmulo de sentidos tanto metafórico como alegórico de la imagen que integra el rol de agencia que le corresponde como objeto cultural, social, político, expresivo y mediador. Todos dichos elementos nos permiten transitar por las imágenes de la historia, desde nuestros propios anclajes estéticos, reconocidos y reapropiados. Indisolubles elementos que colindan a nuestra propia conformación de identidades tanto de la élite como del pueblo, así también las marcas en las territorialidades, los paisajes y las ilusiones en la comunicación y la conformación de utopías como nación.

El reconocernos e investigar en estos resabios culturales y matrices conformadas desde los dispositivos nos ayudan a tomar distancia y reflexionar para el futuro de nuestro país. Más aún en momentos de torbellinos políticos y ordenamientos jurídicos que buscan retomar las promesas de la modernidad. La propuesta busca poner énfasis en las tachaduras de la historia, pues escarba en los “seres presentes” y por ausencia en los excluidos, este país tiene tantas deudas con sectores sociales, ancestrales y políticos que debe reparar, considerar y enunciar. El álbum de Chile es el proyecto utópico construido por estos dispositivos que impulsa con mucha vehemencia desde tantas imágenes, todas ellas buscan su sentido e interpretación y no pueden quedar como “significantes flotantes” en el mar de las dudas, tanto por los que partieron como por los que están y los que vienen.

Ahora bien, hay un hecho evidente que no ha cambiado, es nuestra situación geográfica, seguimos siendo el país del fin del mundo, pero con estos modelos permeados por los dispositivos en el imaginario nacional, seguimos articulando, soñando y recreando lo que buscamos ser.

La historia y su insistencia moderna en la memoria y la inquietud de los imaginarios, es retomada en momentos donde la imagen constituye testimonio de lo que se quiere borrar. La inocencia de las niñas y sus fotografías sostenidas en sus solapas es la terquedad de una memoria que no desaparece lo que ha existido. La delicadeza del momento es tomada magistralmente por Luis Navarro, maestro de la fotografía chilena.

*« La pensée est plus qu'un droit, c'est le souffle même de l'humanité
(...) Parler, écrire, imprimer, publier,(...) ce sont là les cercles, s'élar-
gissant sans cesse, de l'intelligence en action; ce sont là les ondes
sonores de la pensée »*

*"El pensamiento es más que un derecho, es el aliento mismo de la humanidad
(...) Hablar, escribir, publicar, (...) son esos los círculos extendiéndose sin cesar,
de la inteligencia en acción; son esas las ondas sonoras del pensamiento"*

(Victor Hugo, Les Misérables, Pendant l'Exil, p.280).



BIBLIOGRAFIA Y FUENTES

SIGLO XVIII-XIX

AMUNÁTEGUI, MIGUEL LUIS (1870). Los precursores de la independencia de Chile, Volumen 1. Santiago, Imprenta de la República.

BARROS ARANA, DIEGO (1873). Apuntes para la historia del Instituto Nacional. Santiago, Editorial El ferrocarril.

CHILD, THÉODORE (1891). Les républiques hispano-américaines. Paris, Librairie Illustrée.

DAGUERRE, LOUIS (1839). Historique et description des procédés du Daguerriotype et du Diorama. Paris, Alphonse Giroux et Cie Éditeur.

DE CARDEMOY (1899). Au Chili. Paris, Librairie Hachette et Cie.

O'HIGGINS DE VALLENDAR, AMBROSIO; Relación de las funciones hechas por la muy noble y leal ciudad de Santiago, Capitanía general de Chile, y su gobernador y capitán general, don Ambrosio O'higgins en la proclamación que practicó por nuestro soberano y señor don Carlos IV, Rey de España y de las Indias. Archivo Nacional de Chile, Fondo Mola-Vicuña, vol. 6, foja 440.

LE MONITEUR DE LA PHOTOGRAPHIE, (1870-1890). Revue internationale et Universelle. Toulouse, Société de Photographie.

PERIÓDICO EL RAUCANO, N.º 4298, Santiago, sábado 23 de mayo de 1874-1875.

PERIÓDICO EL PICAFLOR (1849). Santiago.

SIMONIN, M. L. (1868). Les Iles Chinha, le voyage. Paris, Revue de deux mondes, 2 do Semestre.

TORNERO, RECADERO (1872). Chile Ilustrado. Valparaíso, Librería y agencia del Mercurio.

VILLARINO, JOAQUÍN (1859). Notas sobre la fotografía. Valparaíso, Revista del Pacífico, Segundo tomo.

VICUÑA MACKENNA, BENJAMÍN (1878). Historia de la jornada del 20 de abril de 1851. Una batalla en las calles de Santiago. Santiago, Editor Rafael Jover.

WOLOWSKI, L. (1873). La carte postale en divers pays. Journal des Economistes. Paris, Librairie du Guillaume et Cie.

1900-1950

ANUARIO ESTADÍSTICO DE LA REPÚBLICA DE CHILE (1922). Santiago, Ministerio del Interior, Vol. III, República de Chile.

ALVAREZ URQUIETA, LUIS (1941). Notas sobre Raimundo Augusto Quinsac Monvoisin. Santiago, Boletín de la Academia Chilena de la Historia, N.º 17.

BLEST GANA, ALBERTO (1945). Los trasplantados. Santiago, Edit. Zig-Zag.

EDWARDS BELLO, JOAQUÍN (1918). La cuna de Esmeraldo. Observaciones y orientaciones americanas, preludios de una novela chilena. Paris, Librairie P. Rosier.

FELIU CRUZ, ROMERA et al. (1941). Monvoisin. Santiago, Edit. Universidad de Chile, Instituto de Extensión de Artes Plásticas.

FIGARO ILLUSTRÉ (1904). La carte postale illustrée, N.º 175. Paris.

GREENBERG, CLEMENT (1941).

"Four Photographers, A Reprinted Review" in History of Photography, Vol.15, N.º 2.

IRIS, (1930).

Cuando mi tierra nació, Atardecer. Santiago, Edit. Nascimento.

MARTÍNEZ, MARCIAL (1919). Obras completas. Vol.5, Capítulo República de Chile. Santiago, Imprenta, litografía y Encuadenación «La Ilustración».

MÁRQUEZ, ALBERTO (1915). Libro Internacional Sud-americano, Tomo II. Madrid, Litografía y Encuadernación «La Ilustración»/Edición Española.

MONTANDON, ROBERTO (1950). Colores y latitudes. Revista En Viaje, Núm. 195, año XII. Santiago, Empresa de Ferrocarriles del Estado.

MONTANDON, ROBERTO (1948). Apología del bosque. Revista En Viaje, Núm. 175, año XI. Santiago, Empresa de Ferrocarriles del Estado.

POIRIER, EDUARDO (1910). Chile en 1910. Santiago, Imprenta, litografía y encuadernación, Barcelona.

ROBINSON WRAIT, MARIE (1904). The Republic of Chile: the Growth, Resources, and Industria Conditions of a Great Nation. Philadelphia, Printed and published by George Barrie & Sons.

RODRIGUEZ MENDOZA, EMILIO (1929). Como si fuera ahora. Santiago, Editorial Nascimento.

REVISTA PACÍFICO MAGAZINE (1913). Santiago, Editorial Zig-Zag.

REVISTA ZIG-ZAG (1905-1939). Santiago, Editorial Zig-Zag. Sinopsis Estadística de la República de Chile (1925). Santiago, Ministerio del Interior, Oficina Nacional de Estadística.

VICUÑA SUBERCASEAUX, BENJAMÍN (1905). La ciudad de las ciudades, (correspondencia desde París). Paris, Imprimerie André Eyméound.

1951-2000

AUBRY, YVES (1983). Alphonse Poitevin (1819-1882), Le troisième homme de la photographie. Paris, Revue Zoom, n.º 102.

ARAVENA, HÉCTOR (1962). Historia del arte. Santiago, Zig-Zag (Séptima edición aumentada).

ARAGO, FRANCOIS (1988). Rapport sur le daguerriotype. Du bon usage de la photographie. Paris, Photo poche N.º 27.

ALMASSY, PAUL (1975). La photographie, moyen d'information. Paris, Edition Tema.

AUMONT, JACQUES (1992). La Imagen. Barcelona, Editorial Paidós.

BATTCKOCK, GREGORY (editor). (1977). La idea como arte. Documentos sobre arte conceptual. Barcelona, Gustavo Gili.

BAJTIN, MIJAIL (1989). Teoría y estética de la novela. Madrid, Taurus.

BARROS, LUIS, VERGARA, XIMENA (1983). Estado en Chile 1820-1925. Santiago, Revista C.P.U. Estudios Sociales, Año X, N.º 37, 3.er Trimestre.

BARROS, LUIS, VERGARA, XIMENA (1978). El modo de ser aristocrático. Santiago, Ediciones Aconcagua.

- BAXANDALL, MICHAEL** (1985). *L'oeil du Quattrocento*. Paris, Gallimard.
- BUNSTER, ENRIQUE** (1990). *Tiempo Atrás. Memorias*. Santiago, Editorial del Pacífico.
- BARTHES, ROLAND** (1980). *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós.
- BARTHES, ROLAND** (1994). *Système de la mode*.
- PARIS, EDIT. SEUIL, OEUVRES COMPLÈTES, TOME 2. BÉNÉSIT, E.** (1976). *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs. Tome Septième*. Paris, Librairie Grund.
- BERNALES BALLESTEROS, JORGE** (1986). *Las Artes plásticas siglo XVI-XVIII; Tomo IX, Gran Enciclopedia de España y América*. Madrid, Espasa Calpe/ Argantonio.
- BEATON CECIL, BUCKLAND, GAIL** (1975). *The magic Image, The genius of photography*. London, Pavilion Books limited.
- BOUDELAIRE, CHARLES** (1961). *Oeuvres complètes. La pléiade*. Paris, Edit. Gallimard.
- BOURDIEU, PIERRE** (1970). *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris, Les éditions de minuit.
- BOURDIEU, PIERRE** (1985). *¿Qué significa hablar?* Madrid, Akal.
- BRUNET FRANÇOIS** (1993). *La collecte des vues: explorateurs et photographes en mission dans l'ouest américain. (1839-1879)*. Paris, Thèse Doctorat, E.H.E.S.S.
- BLANCPAIN, JEAN PIERRE** (1987). *Francia y los franceses*. Santiago, Hachette.
- CASANOVA ROSA, DEBROISE OLIVIER** (1989). *Sobre la superficie bruñida del espejo. Fotógrafos del siglo XIX*. México, Edit. F.C.E.
- CARMAGNANI, MARCELO** (1973). *Los mecanismos de la vida económica en una sociedad colonial. Chile 1680-1830*. Paris, Edit. Sevpen.
- CONTRERAS IVÁN** (1960). *El romanticismo en la plástica chilena*. Concepción, Diario Sur.
- CRUZ, ISABEL** (1984). *Historia de la Pintura y escultura, desde la colonia al siglo XX*. Santiago, Editorial Antártica.
- CHEVRIER, JEAN FRANCOIS** (1989). *Another objectivity*. Milan, Idea Books.
- CHEVALIER, FRANCOIS, PEREZ, JAVIER** (1998). *Voyages et passions*. México, Fondo de Cultura Económica.
- DAMISCH, HUBERT** (1987). *Le jugement de Paris Iconologie analytique*. Paris, Edit. Flammarion.
- DARWIN, CHARLES (1995)**. *Darwin en Chile, 1832-1835*. Santiago, Editorial Universitaria.
- DERRIDA, JACQUES** (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, Edit. Trotta.
- DEBRAY, REGIS** (1994). *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona, Paidós.
- DISDERI** (1987). *La Carte de Visite, Photopoché n.º 27*. Paris, Maison de la Photographie.
- DEVÉS V. EDUARDO** (1992). *La cara de Balmaceda: fotografía, psicología y mentalidad. En La época de Balmaceda, DIBAM*. Santiago, Centro Diego Barros Aranas.
- DEL CARRIL, BONIFACIO** (1969). *Monvoisin*. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Catálogos Argentina.
- DIENER, PABLO, COSTA, MARÍA DE FÁTIMA** (1969). *Juan Mauricio Rugendas, pintor y dibujante*. Santiago, Goethe-Institut, Estação-Liberdade.
- DAVID, JAMES** (1954). *Ensayo de catalogación Descriptiva de la obra pictórica de Monvoisin antes de su viaje a América*. Santiago, BACHDH, n.º 50.
- DIENER, PABLO** (1992). *Rugendas: América de punta a cabo*. Santiago, Goethe Institute, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- DIDI-HUBERMANN, GEORGE** (1990). *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris, Ed. Minuit.
- DICCIONAIRE GÉNÉRAL DES ARTISTES DE L'ÉCOLE FRANÇAISE** (1979). Vol.3. London, Garland Publishing Inc. New York and London.
- DUFLOS-PIROT, MARIE-THÉRÈSE** (1978). *Étude sociologique de l'apparence individuelle*. Paris, These de 3^e cycle de sociologie. Université de Paris.
- DOCUMENTATION FRANÇAISE** (1993). *David contre David. Actes du Colloque organisé au Musée du Louvre. 6 et 10 décembre 1989*. Paris, La documentation française.
- DURAND, GILBERT** (1969). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Bordas.
- ECO, UMBERTO** (1994). *Tratado de Semiótica General*. Barcelona, Ediciones Lumen.
- EYZAGUIRRE JAIME** (1975). *Fisonomía histórica de Chile*. Santiago, Edit. Universitaria.
- EDWARDS ALBERTO** (1992). *La fronda aristocrática en Chile*. Santiago, Editorial Universitaria.
- EDWARDS BELLO, JOAQUÍN** (1955). *Valparaíso fantasma*. Santiago, Edit. Zig-Zag.
- FOUCAULT, MICHAEL** (1994). *Dits et écrits, vol. III*. Paris, Gallimard.
- FREUND, GUISELE** (1974). *Photographie et société*. Paris, Editions du Seuil.
- FREUD, SIGMUND** (1981). *Obras completas*. Buenos Aires, Amorrurtu editores.
- FLUSSER, VILÉM** (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México, edit. Trillas.
- GAUTRAND J.C. ET FRIZOT, M** (1976). *Hippolyte Bayard: naissance de l'image photographique*. Amiens, Edit. Trois Calloux.
- GALAZ, GASPAR, IVELIC, MILAN** (1981). *La pintura en Chile, desde la colonia a 1981*. Valparaíso, ucv Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- GEERTZ CLIFFORD** (1987). *La interpretación de las culturas*. México, Edit. Gedisa.
- GERNSHEIM HELMUT** (1982). *The origins of Photography*. London, Thames and Hudson Ltda. London.
- GERNSHEIM HELMUT** (1981). *The rise of photography 1850-1880. The age of collodion*. London, Edit. Thames and Hudson
- GREZ, VICENTE** (1955). *Antonio Smith*. Santiago, Universidad de Chile.
- GOMBRICH, ERNST HANS** (1954). *Historia del arte*. Barcelona, Argos.
- GOMBRICH, ERNST HANS** (1998). *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación*. Madrid, Debate.
- GRUNCHEE, PHILIPPE** (1986). *Les concours de prix de Rome. 1797-1863*. Paris, Ecole Nationale superieure des Beaux Arts.
- JAMME C. BECKER, C., ENGEL M., MATUSHEK S.,** (1998). *El Movimiento Romántico*, Madrid, Ediciones Akal S.A.
- JARA, ALVARO** (1971). *Guerra y sociedad*. Santiago, Editorial Universitaria.
- JARA, ALVARO** (1973). *Williams Oliver, un precursor de la fotografía*. Santiago, Editorial Universitaria.
- KAUFMANN, ERIC Y ZIMMER, OLIVER** (1998). "In search of the authentic nation: landscape and national identity in Canada and Switzerland", *Nations and Nationalism*, Vol. 4, n.º 4. Oxford, John Wiley & Sons, Ltd.

KELLER, CARLOS (1960). Presentación Un testigo en peligro. Santiago, Editorial Zig Zag.

KOSSOY, BORIS (1980). Origens e expansao da fotografia no Brasil, seculo XIX. Río de Janeiro, Edição Funarte.

KRAUSS, ROSALIND; (1991). Notas sobre la fotografía y lo simulácrico. Madrid, Revista de Occidente, n.º 127.

LE GOFF, JACQUES (1990). Histoire et imaginaire. Cahiers « Conscience de » n.º 17. Paris, Lierre & Coudrier Editeur.

LE BRETÓN DAVID (1990). Antropologie du corps et modernité. Paris, P.U.F.

Leiva, Gonzalo (1998). Photographie et Modernité. Paris, Thèse de Doctorat en Histoire et Civilization, EHESS.

LEIVA, GONZALO (1998). « Latinoamérica desde la postmodernidad. Lectura crítico cultural ». Santiago, Tesis de Licenciatura en Estética, PUC de Chile.

LEIVA, GONZALO (1998). Chile en las tarjetas Postales (aspectos del imaginario cultural del pasado).

SANTIAGO, REVISTA PATRIMONIO CULTURAL, N.º 9, Año 2, 1998.

LÖSCHNER, RENATE (1978) Artistas alemanes en Latinoamérica: pintores y naturalistas del siglo XIX ilustran un continente. Exposición del Instituto Ibero-Americano Patrimonio Cultural Prusiano. Berlin: Patrimonio Cultural Prusiano.

LOWE DANIEL (1986). La percepción burguesa. México, Editorial Fondo de Cultura Económica.

MARAVALL, JOSÉ ANTONIO (1975). La cultura del Barroco. Barcelona, Edit. Ariel.

MAISONNEUVE, JEAN (1983). Modèles sociaux, modèles esthétique. Le corp en jeu. Paris, edit. C.N.R.S.

MARTINIC, MATEO (1975). Recorriendo Magallanes antiguo con Theodor Ohlsen. Santiago, Andrés Bello.

MC ELROY, KEITH (1977). Early Peruvian Photography. A Critical Case Study. Ann Arbor, Umi Research Press.

MAAS, ELLEN (1982). Foto-Álbum, sus años dorados 1858-1920. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

MOSCOVICI, SERGE (1986) "La representación social: fenómenos, concepto y teoría", en S. Moscovici, Psicología social II, Pensamiento y vida social.

PSICOLOGÍA SOCIAL Y PROBLEMAS SOCIALES. Barcelona, Paidós.

Nazer, Ricardo (1994). José Tomás Urmeneta: un empresario del siglo XIX. Santiago, Centro Barros Aranas, Biblioteca Nacional de Chile.

NIEPCE, NICEPHORE (1981) Letres. Paris, Photopoeche.

ORREGO LUCO, LUIS (1985). Casa Grande. Santiago, Andrés Bello.

PHÉLINE, CHRISTIAN (1985). L'image accusatrice. Paris, Les cahiers de la photographie n.º 17.

PANOSKY, ERWIN (1995). Iconografía e iconología: introducción al estudio del Renacimiento. Madrid, Alianza Forma.

PEREIRA SALAS, EUGENIO (1992). Estudios sobre la historia del Arte en Chile Republicano. Santiago, Ediciones de la U. de Chile, Fundación Andes.

PEREIRA SALAS, EUGENIO (1967). El pintor alemán Alexander Simon y su trágica utopía chilena. Santiago, Boletín de la Academia Chilena de la Historia, n.º 77.

PERROT PHILIPPE (1981). Les Dessus et les Dessous de la bourgeoisie. Une histoire du vêtement au XIX e siècle. Paris, Edit. Fayard.

POEPPIG, E. (1960). Un testigo en la Alborada de Chile. Santiago, Empresa Editora Zig-Zag.

PROUTE, PAUL (1979). Images Populaires Françaises. Paris, Paul Proute editeurs.

REVISTA EN VIAJE (1963). Santiago, Empresa Ferrocarriles del Estado, n.º 358.

RICHERT GERTRUD (1959). Johann Moritz Rugendas Ein Deutcher Maler Des XIX. Jahrhunderts. Berlin, Rembrandt-Verlag.

RICHERT GERTRUD et Al. (1959). J.M. Rugendas en Chile. Catálogo de la exposición de 1959 en el M.N.B.A. Santiago, MNBA.

RODRÍGUEZ, HERNÁN (1988). Primera Visión de Chile, Dibujos de la Colección Germán Vergara Donoso. Santiago, Museo Histórico Nacional.

ROMERA, ANTONIO (1960). Historia de la Pintura Chilena. Santiago, Edit. Zig-Zag.

ROMERA, ANTONIO (1951). Historia de la Pintura Chilena. Santiago, Edit. Del Pacífico.

ROJAS MIX, MIGUEL (1969). La imagen artística de Chile. Santiago, Editorial Universitaria.

SARMIENTO, DOMINGO FAUSTINO (1999). Facundo. Buenos Aires, Editorial Altamira.

STARONINSKI, JEAN (1987). L'Invention de la liberté. Geneve, Skira, Flammarion.

SILVA, FERNANDO (1985). Expansión y crisis nacional: 1861-1924, Tomo IV. En Historia de Chile; Sergio Villalobos et Al. Santiago, Edit. Universitaria.

SONTAG, SUSAN (1996). Sobre la Fotografía. Barcelona, Edhasa.

SUBERCASEAUX, BERNARDO (1989). Fin de siglo. La época de Balmaceda. Santiago, Editorial Aconcagua.

SCHAMA, SIMON (1996). Landscape and Memory. New York, Alfred Knopf.

STABILI ROSA MARÍA (1987). Régimen oligárquico y tensiones modernizadoras: Chile 1900-1930. En América Latina. Del Estado Colonial al Estado Nación, 1740-1940, Vol.1. Milano, Edit. Franco Angeli.

SILVA CASTRO, RAUL (1960). El Mercurio de Santiago (1900-1960). Santiago, Edit. Lord Cochrane S.A. Tauro Alberto (s/r). Diccionario Enciclopédico del Perú Ilustrado. Dirección, Tomo II. Editorial Mejía Baca, Lima.

VILLALOBOS, SERGIO (1987). Origen y ascenso de la burguesía chilena. Santiago, Edit. Universitaria.

VILLALOBOS, SERGIO et Al. (1990) Historia de Chile. Santiago, Editorial: Universitaria.

VOLLAIRE, LOUIS (1976). La carte postale n'est pas un gadget. Revue Communication et langages N31. Paris, Centre d'Etude et de Promotion de la lecture de Retz.

YOURCENAR, MARGARITE, (1992). Peregrina y extranjera. Madrid, Editorial Alfabeta.

ZEYONS, SERGE (1979). Les cartes Postales. Paris, Hachette.

2001-2023

AMIGO, ROBERTO (2009). Territorios de Estado, Paisaje y cartografía. Chile siglo XIX. Santiago, Trienal de Chile.

AMIGO, ROBERTO (2014). El retrato de la militarización. En José Gil de Castro, Pintor de libertadores. Lima, Gráfica Biblos.

ALVAREZ, PEDRO (2004). Historia del diseño gráfico en Chile. Santiago, La Nación.

AUGÉ, MARC (2000). No lugares. Introducción a una Antropología de la submodernidad. Barcelona, Editorial Gedisa.

AUGÉ, MARC (2010). Guerra de los sueños. Barcelona, Editorial Gedisa.

- BACHELARD, GASTÓN** (2000). Poética del espacio. México, Fondo de Cultura económica.
- BAUMAN, ZYGMUNT** (2015). Ceguera moral. La pérdida de sensibilidad en la modernidad líquida. Barcelona, Paidós.
- BANKS, M.** (2010). Los datos visuales en investigación cualitativa. Madrid, Morata.
- BAUMAN, ZYGMUNT** (2006). El miedo líquido. Barcelona, Paidós.
- BELTING, HANS** (2010). Antropología de la imagen. Buenos Aires, Katz editores.
- BENJAMIN, WALTER** (2012). Petite Histoire de la photographie. Essais 1&2. Paris, ALLIA edición.
- BENJAMIN, WALTER** (2009). La dialéctica del suspenso. Santiago, Editorial LOM.
- BERGER, JOHN** (2014). La apariencia de las cosas. Ensayos y artículos escogidos. Barcelona, Gustavo Gili.
- Bergot, Solene et All. (2014). Obder Heffer 1886-1920. Santiago, Salesiano.
- BEVERLEY, JOHN.** (2004). Subalternidad y representación. Madrid, Iberoamericana.
- BINDIS, RICARDO** (2009). Pintura chilena doscientos años. Santiago, Origo.
- BURKE, PETER** (2008). ¿Qué es la historia cultural? Barcelona, Paidós Ibérica.
- BURKE, PETER** (2001). Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico. Barcelona, Crítica.
- BROQUETAS, MAGDALENA,** coord. (2011). Fotografía en Uruguay: historia y usos sociales, 1840-1930. Montevideo, Uruguay: Centro de Fotografía (Intendencia de Montevideo).
- BRUNA, FELIPE ANTONIO** (2010). Retrospectiva visual del Centenario de Chile. Santiago, Pehuén.
- CORRADI, MÓNICA** (2009) Pintores Viajeros en Chile: Auguste Borget 1808 – 1877. Santiago, Seminario Paisaje Siglo XIX, Magister de Historia del Arte, UAI.
- CRUZ, ISABEL** (2004). La Atenas del Pacífico. Alejandro Ciccarelli y el proyecto civilizador de las Bellas Artes en Chile republicano. Santiago, en Tiempos de América, n.º 11.
- DAVENPORT, GUY** (2002). Objetos sobre una mesa. México, Fondo de Cultura Económica.
- DE LA FUENTE, ALEJANDRO** (2009) El Pintor Carl Alexander Simon, Romanticismo en la tierra Austral. Santiago, Seminario Paisaje Siglo XIX, Magister de Historia del Arte, UAI.
- DEOTTE, JEAN LOUIS** (2012). ¿Qué es un aparato estético? Santiago, Editorial Metales Pesados.
- DEOTTE, JEAN LOUIS** (2013). La época de los aparatos. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- DIENER, PABLO** (2007). "Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas". Santiago, Historia, n.º 40, Vol. II.
- Eco, Umberto (2007). Historia de la belleza. Barcelona, Lumen.
- EWING, A.** (2008). El rostro humano. El nuevo retrato fotográfico, Barcelona, Blume.
- FONSECA, CRISTINA, PÉREZ, PEDRO** (2022). El poder de la imagen. Iconografía, representación e imaginarios en América, en el Poder de la imagen Siglo XVI-XX. Madrid, Ed. Silix Ultramar.
- GAY, CLAUDIO** (2004). Atlas de la Historia Física y Política de Chile. Santiago, Editorial LOM – Centro de investigaciones Diego Barros Arana.
- GOMBRICH, ERNEST** (2000). Imágenes simbólicas. Estudios sobre el Arte del Renacimiento, Tomo I. Madrid, Editorial Debate.
- GONZÁLEZ, FRANCISCO JAVIER** (2003). Aquellos años franceses. Santiago, Taurus.
- GONZÁLEZ, FRANCISCO JAVIER** (2005). Aires franceses en la segunda mitad del siglo XIX. En Arte de Fundición francesa en Chile. Santiago, Ilustre Municipalidad de Santiago, Andros.
- GUASCH, ANNA MARÍA** (2009). Autobiografías visuales. Del archivo al índice. Madrid, Ediciones Siruela, S.A.
- Greenberg, Clement (2002). Arte y cultura: ensayos críticos. Barcelona, Paidós.
- GROOB, CAMILA** (2009) La representación del paisaje chileno en la obra de Theodor Ohlsen. Santiago, Seminario Paisaje Siglo XIX, Magister de Historia del Arte, UAI.
- HANSEN, JOHANNES** (2001). Theodor Ohlsen 1855-1913: der Kunstmaler aus Angeln und seine Zeit. Alemania: Husum.
- HAUSER, ARNOLD** (2010). Historia social de la literatura y el arte. Barcelona. De bolsillo.
- KAY, RONALD** (2005). Del espacio de acá. Señales para una mirada americana. Santiago, Ediciones Metales Pesados.
- KUSUNOKI, WUFFAEDEN** (2014). José Gil de Castro, pintor de libertadores. Lima, Gráfica Biblos.
- Kessler, Mathieu (2000). El paisaje y su sombra. Barcelona, Idea Books.
- KOSSOY, BORIS** (2002). "Por una historia de los anónimos". Santiago, Revista AISTHESIS N.º 35, UC de Chile.
- LACLAU, ERNESTO** (2014). Fundamentos retóricos de la sociedad. México, F.C.E.
- LEIVA, GONZALO** (2008). Multitudes en sombras. Santiago, Editorial Ocho libros.
- LEIVA, GONZALO** (2002). Detrás del espejo, estética y representación. Santiago, Revista AISTHESIS N.º 35. UC de Chile.
- LEIVA, GONZALO** (2012) Sergio Larraín. Biografía / estética / fotografía. Santiago, Editorial Metales Pesados.
- LEIVA, GONZALO** (2013) Luciérnagas. Fotografías de Luis Prieto. Santiago, Editorial LOM.
- LEIVA, GONZALO** (2021). Tres gestos fundacionales de fotografías: tramas de la construcción de un régimen visual en Chile. En Mulheres Fotógrafas/Mulheres fotografadas. Fotografia e genero na America Latina. São Paulo, Editora Intermeios.
- LEIVA, GONZALO, MAURICIO VICO** (2018). Estilo y modernidad en Santiago de Chile. Santiago, Editorial RIL.
- LEÓN, SAMUEL et All.** (2007). Historia de la postal en Chile. Valparaíso. PUCV, Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- MADERUELO, JAVIER** (2005). El paisaje, génesis de un concepto. Madrid, Abada Editores.
- MALOSSETTI, LAURA** (2001). Los primeros modernos. Arte y Sociedad en Buenos Aires. México, Fondo de Cultura Económica.
- MARTÍNEZ, JUAN MANUEL** (2014). La invención de Chile, Puro Chile, paisaje y terrorio en Puro Chile, paisaje y territorio. Santiago, Fundación Centro Cultural La Moneda.
- MARTINIC, MATEO** (2007). "Noticias históricas sobre los inicios de la pintura realista en Magallanes (1834-1940)". Punta Arenas, Revista Magallania vol.35, N.º 1.
- MAJLUF, NATALIA** (2014) José Gil de Castro, pintor de libertadores. Lima, Gráfica Biblos.
- OSSANDÓN, CARLOS** (2004). Nación. Estado y Cultura en América Latina, Revista Comunicación y Medios. Santiago, Universidad de Chile.
- POPPER, KARL** (2006). La sociedad abierta y sus enemigos. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.
- PENHOS, MARTA** (2005). Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

PÉREZ ROSALES, VICENTE (2018). Recuerdos del Pasado 1814-1860. Santiago, Tajamar Editores.

PRAKEL, DAVID (2010). Diccionario visual de fotografía. Barcelona, Editorial Blume.

POOLE, DEBORAH (2000). Visión, raza y modernidad. Lima, Sur casa de estudios del socialismo.

POUSSIN, NICOLAS (2015). La peinture comme délectation. Barcelona, Mille Et Une Nuits.
Quiroga, Samuel, Villegas, Lorena (2015). Antonio Smith ¿Historia del Paisaje en Chile? Santiago, Salesianos.

RODRÍGUEZ, HERNÁN (2001). Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX. Santiago, Centro Nacional del Patrimonio.

RANCIÈRE, JACQUES (2010). El espectador emancipado. Buenos Aires, Manantial.

ROJAS MIX, MIGUEL (2006). El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI. Buenos Aires, Prometeo Libros.

ROJAS MIX, MIGUEL (2015). América imaginaria. Santiago, Pehuén.

SALOMÓ, JORGE (2007). La Belle Epoque Viñamarina a través de la caricatura de Mundo. Santiago, RE Producciones.

SOULANGES, FRANCOIS (2010). Estética de la fotografía. Buenos Aires, La Marca Editora.

STUVEN, ANA MARÍA (2000). La seducción de un orden. Las élites y la construcción de Chile en las polémicas culturales y políticas del siglo XIX. Santiago, Ediciones de la Universidad Católica de Chile.

STUVEN, ANA MARÍA (2015). La generación de 1842 y la conciencia nacional chilena. Santiago, Revista de Ciencias Políticas.

TAGG, JOHN (2005). El peso de la representación. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

TRIQUELL, AGUSTINA (2011). Fotografías e historias. La construcción narrativa de la memoria y las identidades en el álbum fotográfico familiar. Montevideo, Centro de fotografía de Montevideo, CDF Ediciones.

TURAZZI, MARIA INEZ, (2019). "El Oriental-Hydrographe y la fotografía / La primera expedición alrededor del mundo con un "arte al alcance de todos" (1839-1840)". Centro de Fotografía (Intendencia de Montevideo).

VALDÉS CANGE, DR. ALEJANDRO J. (2009). Sinceridad. Santiago, Editorial PUC de Chile.

VIDAL, EDGARD (2021) «El testamento del Abate Louis Comte», Artelogie [En ligne], 16 | 2021, mis en ligne le 27 janvier 2021, consulté le 09 avril 2023. URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/9102> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/artelogie.9102>

VICUÑA MACKENNA, BENJAMÍN (2014). Álbum del Santa Lucía. Santiago, Planeta sostenible, reedición.

VON SANDEN, CLARA ELISA (2011). Una nueva tecnología, un nuevo negocio, un nuevo arte, Fotografía en Uruguay, Historia y usos sociales 1840-1930. Montevideo, Centro Municipal de la Fotografía.

WILSON, ANGELA (2009) Artistas ingleses en Chile, John Searle (1783 – 1837). Santiago, Seminario Paisaje Siglo XIX, Magíster de Historia del Arte, UAI.

WINCKELMANN, JOACHIM (2011). Historia del arte en la antigüedad. Madrid, Akal.

ZINNO, MARCELA (2009) El Paisaje en el Cono Sur "Imágenes para una Nación": Argentina vista por Rugendas. Santiago, Seminario Paisaje Siglo XIX, Magíster de Historia del Arte, UAI.

AUSPICIA



Las imágenes y fotografías de archivo utilizadas en la publicación *Soberano Esplendor, Fotografía en Chile / Francia en Chile* se encuentran bajo derecho de autor de las siguientes instituciones:

Museo Nacional de Bellas Artes.

Museo Histórico Nacional.

Biblioteca Nacional.

Archivo Roberto Montadon, Consejo de Monumentos Nacionales.

Archivo Diario El Austral, Valdivia; Archivo de Alejandro de la Fuente, Archivo de Fernando Ramírez, Archivo de Gonzalo Leiva Quijada, Archivos Privados.

La tipografía utilizada es Cronos Pro Bold en el título, Cronos Pro regular y bold en los textos y Roboto mono en los pies de foto.

Estas fuentes tienen licencia Adobe Fonts.

