

UNIVERSIDAD GABRIELA MISTRAL
FACULTAD DE HUMANIDADES
MAGISTER EN HUMANIDADES Y ARTES



**Análisis de la pintura chilena de la segunda mitad del
siglo XIX, como reflejo de una identidad cultural
propia.**

Soledad Acuña Arrieta

Profesor Guía: Cristián León González

Enero 2014

ME. MAGHA
(04)
2014

26474

n-04489 CD

UNIVERSIDAD GABRIELA MISTRAL
Facultad de Humanidades
Magister en Humanidades y Artes



**Análisis de la pintura chilena de la segunda mitad del
siglo XIX, como reflejo de una identidad cultural
propia.**

Soledad Acuña Arrieta.

Profesor Guía: Cristián León González.



Enero, 2014

11408

ÍNDICE

1. Introducción: Reconociéndonos en nuestra pintura	4
1.1 ¿Por qué el siglo XIX?	8
1.2 Principales objetivos	10
2. Capítulo I: La relación entre arte y sociedad	14
2.1 La sociología del arte y su ruptura con la idea de autonomía de la obra	15
2.2 Lo individual versus lo social.....	18
2.3 La historicidad del arte	20
2.4 La legibilidad de la obra de arte	22
2.4.1 Forma y contenido	23
2.4.2 El método iconológico	25
3. Capítulo II: El panorama político, social y cultural de Chile a mediados del siglo XIX	27
3.1 Antecedentes históricos. Fisonomía política y económica del período.....	29
3.1.1 La evolución económica.....	32
3.2 Sociedad y costumbres de Chile en el siglo XIX	34
3.2.1 El mestizaje y la presencia de los araucanos en la sociedad chilena.....	36
3.2.2 La vida en sociedad	37
3.3 La política cultural dentro de la formación del Estado chileno	39
3.3.1 Lo nuevo y lo antiguo en la cultura: lo que queda del legado colonial y la importante influencia de las ideas ilustradas.....	41
3.3.2 La importancia de Claudio Gay en el proyecto cultural chileno	43
3.3.3 La trascendencia de la década de los '40	45
3.3.4 Un espíritu de época; el Liberalismo del siglo XIX	47
4. Capítulo III: La Academia de la Pintura chilena	49
4.1 La Academia y sus directores	52
4.2 Los primeros alumnos de la Academia	61
4.3 El ambiente artístico en la época de auge de la Academia	66
5. Capítulo IV: Los elementos que conforman la identidad cultural y la presencia de éstos en el Chile del siglo XIX	71
5.1 La identidad individual	75
5.2 Sobre la identidad nacional	77
5.3 La cultura decimonónica	78
5.3.1 Tres personajes relevantes	79
5.3.2 Los Anales de la Universidad de Chile	81
5.3.3 La cultura oficial y la no oficial	82

6. Capítulo V: La pintura del siglo XIX; la expresión material de la identidad chilena	86
6.1 La pintura de paisaje	89
6.1.1 El detractor de la Academia: Antonio Smith (1832 – 1877)	92
6.1.2 Los paisajistas europeos: Alberto Orrego Luco (1854 – 1931), José Tomás Errázuriz (1856 – 1927) y Ramón Subercaseaux (1854 – 1936)	97
6.1.3 El paisajismo desde la observación: Onofre Jarpa (1849 – 1940) y Alfredo Helsby (1862 – 1933).....	100
6.1.4 La consagración definitiva de la pintura de paisaje: Alberto Valenzuela Llanos (1869 – 1925)	102
6.1.5 El ideal estético de Pedro Lira (1845 – 1909)	104
6.1.6 La expresión de un lenguaje original: Alfredo Valenzuela Puelma (1856 – 1909) y Juan Francisco González (1853 –1933)	107
6.2 La pintura costumbrista	111
6.2.1 El sentimiento romántico Mauricio Rugendas (1802 – 1858)	114
6.2.2 La consolidación de la pintura realista: Carlos Wood (1793 – 1856) Chartron de Treville (1818 – 1877) Giovatto Molinelli (1810 -) y Manuel Antonio Caro (1835 – (1903).....	120
6.2.3 El realismo desde la Academia Juan Mochi (1831 – 1892) y Cosme San Martín (1850 – 1906)	124
6.3 La pintura histórica.....	126
6.3.1 La perfecta espontaneidad de Thomas Somercales (1841 – 1927)	130
6.3.2 Las imágenes gloriosas de Pedro Subercaseaux (1880 – 1956).....	133
7. Conclusión: El encuentro con el lenguaje propio y la conquista de la identidad...	138
8. Bibliografía.....	142

1. INTRODUCCIÓN: RECONOCIÉNDONOS EN NUESTRA PINTURA

Acabamos de conmemorar los doscientos años de la Independencia de Chile, lo que significó enfrentarnos cara a cara con el cada vez menos evidente concepto de identidad cultural. ¿Podemos explicar a cabalidad lo que eso significa? ¿Podemos realmente comprender su magnitud e importancia en un mundo marcado por el fenómeno de la globalización?

Esta compleja realidad, en medio de la cual celebramos el Bicentenario de nuestro país, nos ha llevado a rescatar y desentrañar, a veces de las profundidades más recónditas, tradiciones, costumbres y todo aquello que nos hable de nuestro sentir como chilenos. A esto se suma, el hecho de que se ha convertido en un discurso común (sobre todo entre los más jóvenes) el que los chilenos no tenemos una identidad cultural clara, sobre todo si nos comparamos con países cercanos como Brasil o Argentina.

Esto nos demuestra que si bien esa identidad existe, no es para nada evidente. Entonces, el desafío para nuestro país, y también para cualquier otro pequeño y no demasiado influyente en el concierto internacional, es cómo no perder su identidad y, a la vez, poder participar activamente de esta mundialización cultural, que hace rato dejó de ser un fenómeno simplemente económico. De esta manera, es imprescindible saber primero dónde visualizar inequívocamente esta identidad y es aquí donde el arte plasmado adquiere una importancia superior.

La pintura, escultura, música, fiestas religiosas y paganas, el vestuario, la comida y todas las manifestaciones materiales culturales, llevan implícitas las creencias, la cosmovisión y los valores de la cultura en la cual se desarrollan. De esta manera, la identidad cultural se define como “cultura contextualizada” en el sentido que recoge los elementos del entorno en la que se desarrolla y los cuales son compartidos por un grupo de personas que viven también en un territorio determinado.

El historiador Christopher Dawson en su libro “*Historia de la Cultura Cristiana*” establece claramente los elementos que conforman la identidad cultural de un Estado moderno: el clima y la geografía (entorno físico de la cultura); su historia, el factor genético y los orígenes de las razas; los procesos productivos que ahí se desarrollan (actividad económica) y el pensamiento filosófico el cual en Occidente está muy relacionado con la religión cristiana. Desde esta perspectiva, el sentir cultural de cualquier nación estaría condicionado principalmente por estos cuatro factores¹.

Otro autor que presenta una visión interesante sobre la identidad cultural es el escritor Mario Vargas Llosa. En los primeros capítulos de su ensayo “*La Civilización del Espectáculo*” se refiere a los factores que determinan la cultura, estableciendo una diferencia importante con respecto a la banalización que se ha hecho actualmente de este concepto en contraste con su verdadero significado².

En la necesidad de reconocer la identidad cultural chilena, la cual aparece tempranamente en nuestra historia, es que me interesa abordar la teoría de Vargas Llosa y, en especial la de Dawson, quien establece los factores que conforman la identidad cultural de una nación. El objetivo es analizar estos factores desde la perspectiva del arte desarrollado a finales del siglo XIX y el cual aparece como muestra clara del sentir cultural de una nación que recién se está formando y que requiere con urgencia identificarse y diferenciarse del resto de los países latinoamericanos, que también se encuentran en un proceso similar.

De esta manera, la hipótesis en la cual baso esta investigación es que hacia 1850 ya es posible reconocer los elementos centrales que conforman la identidad cultural de Chile, los cuales son posibles de identificar en las obras más representativas de los principales pintores chilenos y extranjeros que pisaron nuestro suelo. La importancia de estos artistas es crucial pues contribuyeron de manera importante a afianzar, en la retina de todos, la imagen de Chile y de lo que significa ser chileno. La pintura de este período

¹ Cfr. DAWSON, Christopher. *Historia de la Cultura Cristiana*. México, FCE, 2006.

² Cfr. VARGAS LLOSA, Mario. *La Civilización del Espectáculo*. Santiago Aguilar Chile de Ediciones, 2012.

es una prueba de cómo se comienza a forjar una cultura propia, resultado de una mezcla de elementos diversos. Se trata de un arte con características únicas, muy distinto al desarrollado en la Colonia, marcado por la Contrarreforma Católica, y muy diferente también al de los países vecinos.

El entorno físico de Chile se visualiza de manera muy clara en la pintura de paisaje, probablemente la más representativa de ese período. Esta temática contribuye a la toma de conciencia de que Chile ya es un Estado moderno y soberano, con sus límites claros. La tradición del paisaje como tema en la pintura del siglo XIX está determinada por las primeras miradas del entorno cordillerano, del valle central, del sur y del litoral del país. Mauricio Rugendas, Chartón de Treville, Giovatto Molinelli y Alejandro Ciccarelli son algunos de los artistas extranjeros que llegan a Chile durante la primera mitad del siglo XIX y que aportarán estas primeras imágenes de la inigualable naturaleza de Chile. Mención especial para Claudio Gay quien, sin ser pintor propiamente tal, aporta su mirada minuciosa de científico a las inigualables ilustraciones de la flora y fauna de nuestro país. Es necesario precisar que será recién en la segunda mitad del siglo XIX cuando el entorno se convertirá en el motivo central de la pintura con artistas como Orrego Luco, Valenzuela Puelma, Pedro Lira, Valenzuela Llanos, Juan Francisco González, entre otros. Al analizar esta temática será necesario detenerse en la obra del pintor Antonio Smith, denominado el padre del paisajismo chileno, quien influido por la filosofía romántica (ya de retirada en Europa por esos años) estableció una conflictiva relación con la Academia y con su primer director, Alejandro Ciccarelli, quien intentaba imponer la supremacía del estilo neoclásico.

El segundo factor tiene que ver con la conciencia histórica, la cual se desarrolla tempranamente en Chile y se reconoce en la pintura de retratos que representa a personajes ilustres y también en las imágenes de acontecimientos memorables relacionados con el proceso de independencia. Mención especial para la pintura de guerra, la cual se concibe como una verdadera crónica y testigo presencial de lo que está aconteciendo. Aquí destaca el pintor inglés Thomas Somerscales con la belleza de sus marinas y cuadros sobre la Guerra del Pacífico. Si bien también son muy reconocidos sus

paisajes, en especial los del puerto de Valparaíso, fue él quien mejor representó visualmente los combates navales en la guerra contra Perú y Bolivia.

Los procesos productivos pueden verse en la pintura costumbrista, la cual muestra los quehaceres propios de los chilenos, muchos de los cuales perduran hasta el día de hoy. Óleos que nos muestran cómo vestían, qué comían o en qué se divertían las personas, nos revelan un Chile principalmente agrícola, productor de materias primas y que le otorga una gran importancia al trabajo de la tierra. Las extenuantes jornadas en el campo, la pesca y la minería fueron tempranamente representadas por artistas como Carlos Wood, John Searle, Charton de Treuille, Giovatto Molinelli y Rugendas, quien además incorporó a nuestra memoria colectiva las imágenes que hoy reconocemos como típicas de nuestra idiosincrasia. *El huaso y la lavandera* del ya nombrado Mauricio Rugendas o *La zamacueca* del pintor Manuel Antonio Caro son algunos de los cuadros más representativos de este estilo.

Vale la pena destacar la denominada *Pintura de Castas*, que también muestra escenas costumbristas, en las que los protagonistas son personas de las diversas razas y mestizos. Estas obras representan lo que Dawson denomina: el factor genético, la sangre.

Por último, el factor religioso está fuertemente condicionado por la herencia del período que conocemos como La Colonia. Es imposible entender el arte que se desarrolla a mediados del siglo XIX, sin analizar la influencia de las escuelas de Quito y Cuzco (las más importantes del período colonial). Si bien el arte en el período de estudio deja de representar sólo imágenes religiosas, la influencia de la doctrina de la Iglesia no desaparece por completo, el cristianismo se mezcla con elementos propios de los cultos indígenas. Esta particularidad también puede visualizarse en la pintura costumbrista y en algunas obras de los autores anteriormente nombrados.

1.1 ¿Por qué el siglo XIX?

La idea de estudiar la pintura chilena en el período de tiempo anteriormente descrito, no responde a una idea antojadiza o arbitraria. Son varios los hitos que avalan la importancia de este período en la historia de las artes de Chile como nación independiente. El 25 de mayo de 1833 se promulga la Constitución Política de la República de Chile, autoría de los ideólogos Mariano Egaña, Diego Portales y Manuel José Gandarillas. Se trata de la primera Constitución que logra una mayor estabilidad³ y la cual perdura, con varias modificaciones, hasta el año 1925.

En 1848 se inaugura la Academia de Pintura, en la cual los futuros artistas comienzan a recibir la educación formal necesaria. Su primer director, Alejandro Ciccarelli, pronuncia un discurso en el que llama a los futuros artistas chilenos a convertirse en portadores de la memoria de la patria.

*“Antes de terminar, deseo llamar la atención de la estudiosa juventud chilena, para observarle que la patria le abre una nueva carrera, que le asegure una nueva posición social. La carrera es vasta, y aunque opuesta a la de las armas es gloriosa como ella. Si los hijos de la patria derramaron su sangre en los campos de batalla para asegurar su independencia y su grandeza, las bellas artes tienen la misión de fecundar esta semilla de virtud y patriotismo, ilustrando por medio del arte las hazañas de esos valientes. Así consiguen las naciones ser respetadas por la posteridad, porque el arte es la trompa de la gloria que ensalza la virtud donde la encuentra, la levanta y la conduce al templo de la inmortalidad”.*⁴

En 1858, la Academia pasa a depender de la Sección Universitaria del Instituto Nacional, fortaleciendo con esta decisión el carácter de establecimiento de educación superior. Con la promulgación del estatuto orgánico de 1879, la Universidad de Chile crea una nueva Facultad: la de Filosofía, Humanidades y Bellas Artes, bajo cuya tutela quedará la Academia de Bellas Artes que luego cambia su nombre al de Escuela de Bellas Artes. Así, el 18 de septiembre de 1890 se inaugura en los pisos superiores del

³ Desde 1811 hasta 1828 se promulgaron siete Constituciones, siendo la de 1823 la de mayor duración con cinco años de vigencia.

⁴ CICCARELLI Alejandro. *Discurso pronunciado en la inauguración de la Academia de Pintura; seguido de la contestación en verso leída por Don Jacinto Chacón*. Santiago, Imprenta Chilena, 1849, p. 21.

Congreso Nacional el Museo Nacional de Bellas Artes, cuyo primer director fue Giovanni Mochi.

Con respecto a los antecedentes sobre este tema, son numerosos los autores que han estudiado las características de la pintura chilena del siglo XIX. Isabel Cruz de Amenábar, Milan Ivelic, Gaspar Galaz, Enrique Solanich y Waldo Vila, son probablemente los historiadores del arte más importantes que han dedicado varias de sus publicaciones al fenómeno de la pintura y de las artes plásticas en Chile, logrando una retrospectiva que no solamente incluye el siglo XIX, sino también el siglo XVIII y el XX. Autores como Solanich se han preocupado con mayor profundidad del arte del Chile Republicano. En su libro *“Precursores de la pintura chilena”* se refiere a la vida y obra de siete pintores chilenos y extranjeros residentes, que fueron especialmente significativos en el arte que se desarrollaría posterior a 1850. José Gil de Castro, Carlos Word, John Searle y los ya nombrados Rugendas, Monvoisin, Charton de Treville y Molinelli juegan un importante papel a la hora de entender el estilo de pintura que se realizaría con posterioridad. Sin embargo, no hay estudios que relacionen la pintura de ese período con el forjamiento de una identidad propia, sólo en algunas publicaciones de Isabel Cruz de Amenábar como *“Historia de la pintura y escultura en Chile”* es posible vislumbrar de manera más clara la relación existente entre el arte y algunas costumbres de Chile durante el siglo en estudio.

De esta manera, revisar y analizar el arte pictórico chileno de mediados del siglo XIX bajo el prisma de los elementos que conforman la cultura, constituye una novedad. Se trata de una investigación explicativa, que busca ir más allá de una simple descripción del fenómeno, con el objetivo de encontrar el verdadero sentido del arte plasmado en la construcción de nuestra esencia.

1.2 Principales objetivos:

Los objetivos generales de este trabajo son:

- Identificar y analizar en la pintura chilena de la segunda mitad del siglo XIX, los elementos de una identidad cultural propia ya forjada, presente de manera mucho más clara y evidente en la pintura de paisaje, en la histórica y en la de escenas costumbristas. Para lograr este propósito es necesario establecer el cumplimiento de los siguientes objetivos específicos:
- Analizar, caracterizar y valorar la pintura chilena desarrollada en el período determinado (1840 – 1900 aprox.), incluyendo también algunos trabajos de artistas concebidos a comienzos del siglo XIX (considerados como precursores del arte objeto del estudio).
- Definir identidad cultural y establecer de manera clara los elementos que la componen, analizándolos desde la perspectiva del Chile de mediados de siglo XIX.
- Dar con una concepción de la obra de arte como portadora de significado, única posibilidad de hacerla interpretable.

Los objetivos específicos que se desarrollarán son:

- Reconocer las características particulares de los principales exponentes de la pintura chilena de esos años e investigar de qué manera el arte plasmado de esa época se convierte en portador de significados para aquella sociedad.
- Identificar los principales hechos históricos que permiten que en Chile se desarrolle un arte de creación propia.
- Establecer una comparación del arte chileno de mediados del siglo XIX con el arte desarrollado durante esos años en los países vecinos (Argentina, Brasil y Perú principalmente).

- Identificar la influencia de las principales corrientes europeas (Romanticismo, Realismo e Impresionismo) en el arte de Chile de la segunda mitad del siglo XIX.
- Y, por último, abrir el camino a una relación entre arte y sociedad capaz de contextualizar a la obra, pero que no termine por subsumir a ésta dentro de una reducción sociologista del arte.

Los puntos anteriormente descritos se desarrollarán en los siguientes cinco capítulos: Los tres primeros conforman el marco teórico en el cual se desarrolla la investigación, mientras que los dos últimos constituyen textos de análisis en el que se aplican los elementos de la cultura a la historia de Chile y al arte forjado durante esos años.

El primer capítulo busca relacionar arte y sociedad, demostrando que la pintura es una de las manifestaciones culturales materiales por excelencia.

El segundo capítulo analiza los procesos socio-culturales del período histórico en estudio, deteniéndome en aquellos que pudieran resultar más relevantes para esclarecer la *temática en estudio*.

El tercero, que se desprende del capítulo anterior, describe el origen desarrollo y funcionamiento de la Academia de la Pintura como primer intento de una educación artística formal y con la cual se relacionarán la mayoría de los pintores que luego se estudiarán.

El cuarto capítulo está abocado a establecer de manera clara los elementos que componen el concepto de identidad cultural con el fin de aplicarlos a la realidad chilena del siglo XIX.

El capítulo final intenta aunar lo afirmado en el primer capítulo (posibilidad real de interpretar una obra de arte) y en el cuarto (elementos que conforman la identidad cultural

en el Chile del siglo XIX) con el objetivo de aplicarlo a obras de arte concretas creadas por importantes pintores del período. Para el análisis, entregaré los antecedentes directos (tanto de artistas chilenos como extranjeros) del período pictórico en estudio y se relacionarán los elementos que componen la identidad cultural con la pintura de paisaje, la histórica y la costumbrista.

De esta manera, espero con esta investigación poder entregar un estudio del devenir del arte pictórico chileno del siglo XIX (especialmente de los últimos 60 años), analizando en mayor detalle las principales obras de los maestros de la pintura chilena y cómo en ellas ya se refleja el espíritu de una nación joven que mira a Europa como su un referente importante, pero con creencias, valores y una cosmovisión propia.

Para terminar, me gustaría agregar que realizo esta tesis consciente de que existe actualmente una transformación de las identidades locales, pues la globalización y mundialización han producido cambios profundos en nuestras sociedades. No ha sido fácil reconocer los elementos propios de la identidad chilena, en medio de un proceso de aculturación silencioso el cual ha traído efectos negativos principalmente en los países en desarrollo como el nuestro, que si bien han crecido económicamente, no ha logrado el mismo nivel de exitismo en el ámbito de lo social, lo político y lo cultural. Lamentablemente todavía lidiamos con problemas como la desigualdad y la exclusión, el debilitamiento de algunas instituciones, conflictos con los pueblos originarios y la discriminación de género.

Espero que este trabajo constituya un aporte, pues tiene como fin último el no olvidar lo que somos, a través de la revisión de nuestro arte único e irrepetible, el cual no puede darse al margen del grupo social en el que se inserta, pues es precisamente el contexto cultural el que le confiere todo su sentido. De esta manera, sólo me queda agregar que no podemos cambiar nuestro arte sin cambiarnos a nosotros mismos, asumiendo, rescatando y revalorando los elementos culturales que nos han formado: Occidente, Europa y el *mestizaje con los pueblos precolombinos*. Porque el arte con identidad corresponde y

sirve a una colectividad, convirtiéndose en testigo de su realidad particular y de toda su historia.

2. CAPÍTULO I: LA RELACIÓN ENTRE ARTE Y SOCIEDAD

“¿Qué es el arte puro según la concepción moderna? Es crear una magia sugestiva que contenga al mismo tiempo al objeto y al sujeto, al mundo exterior, al artista y al artista mismo”.

Charles Baudelaire, *L'art philosophique*, 1860.

El arte es una de las manifestaciones materiales más claras de la cultura de un pueblo. Desde tiempos antiquísimos, el hombre ha buscado expresar sus ideas, preocupaciones, miedos y anhelos a través de los diversos medios artísticos existentes.

Cada grupo humano que habita esta pequeña esfera, al haber conocido su entorno, produce algo. Así, de nuestro entorno obtenemos lo necesario para sobrevivir. Pero rápidamente se llega a un punto en que lo necesario no basta, pues todo aquello que requiero además debe agradarme. Es aquí donde surge un arte nuevo, un arte que no sólo se relaciona con la *techné*⁵, sino que se vincula a algo que está más allá y que no pertenece a este plano. Nace así un arte que busca establecer relaciones con el supramundo. Nace la música, la danza, la pintura de máscaras y las vestimentas para rituales y ceremonias.

Todas son manifestaciones comunes a culturas diversas, las cuales dan cuenta de un conjunto de valores más bien universales. Sin olvidar, que cada una define su belleza a partir de principios estéticos diferentes.

De esta manera, el arte se vincula con la realidad y mantiene con ésta una relación mimética⁶. En este sentido el arte es realista, pues corresponde a una representación más cercana a la realidad objetiva que, a pesar de los estilizada, fantástica o absurda que

⁵ Aristóteles describe el arte (*techné*) como una acción a partir de la cual el hombre produce una realidad que antes no existía. Cuando los griegos emplearon el término *techné*, que significa “hacer con amor”, no debemos aplicarlo sólo las “bellas artes” (pintura, escultura...) sino también a todo el trabajo artesanal.

⁶ Cfr. AUERBACH Enrich. *Mimesis: La representación de la realidad en el arte occidental*. México, FCE, 1975.

pueda resultar la obra, los insumos que la componen se originan en el mundo de la experiencia, y no en el de las ideas, que se encuentra más allá de lo terrenal y sensorial⁷.

Frente a esto, es importante aclarar que si bien mi intención es probar que la relación entre arte y sociedad existe siempre, pues contextualiza y hace interpretable la obra, no busco caer en una simple reducción sociologista del arte. Lo social del arte no puede, ni debe, ir en desmedro de la inspiración personal del propio artista.

2.1 La sociología del arte y su ruptura con la idea de autonomía de la obra artística.

El objetivo de este capítulo es lograr determinar hasta qué punto el arte es social y, por lo tanto, reflejo de una identidad cultural determinada. De esta manera, luego podremos establecer cómo podemos “leer” e interpretar una obra, sin distorsionar o manipular su forma y contenido.

El primer gran obstáculo que debe enfrentar la sociología del arte es el convencimiento de que el arte, por su carácter espiritual pertenece a una esfera autónoma, que se rige por leyes inmanentes que nada tienen que ver con el sentir propio de las localidades. Se encuentra bastante arraigada la idea de que la grandeza de un artista consiste en independizarse de todo factor sociológico e incluso psicológico. Así el arte sigue teniendo un sustrato ideal y sigue perteneciendo a un espacio intocado. Es la idea formalista del arte, a la cual el artista accede por inspiración y gracias a un talento innato que lo aleja de las condiciones sociales de su época, y que tiene mucho que ver con valorar el arte a partir de su origen primitivo⁸. Desde esta perspectiva, lo rescatable de

⁷ Cfr. HAUSER Arnold. *Sociología del arte. Tomo I: Fundamentos de la sociología del arte*. Barcelona, Editorial Labor, 1982, p.17.

⁸ Primitivo entendido como “lo que se ve por primera vez.” Este concepto adquiere una nueva dimensión en el momento en que los artistas modernos visitan el Museo del Hombre en París (abierto al público en 1878.) La necesidad de ser originales y llegar a la esencia de los objetos y fenómenos representados llevó a los pintores a desarrollar el concepto de “Arte por el arte”, en el que nada externo lo influye, representando formas universales que cualquiera, en cualquier lugar del mundo, pueda comprender.

una obra está en su capacidad de captar la esencia de las cosas, convirtiéndose en un arte con características universales y atemporales.

Desde este punto de vista, aparece como una profanación concebir a la producción artística como un tipo de trabajo, colocándola entre las actividades cotidianas de los hombres y buscando su conexión con el conjunto de estructuras económicas y sociales, entre las cuales las formas estéticas se moverían en un flujo constante de interdependencias. Entonces el arte, sólo podría concebirse en un espacio cerrado y aislado.

Otra postura es la que relaciona la creación artística con la religión y en sentido más amplio con lo sagrado. Aquí nuevamente se rompe el nexo entre arte y contexto, al considerar la obra como producto de una inspiración metafísica que no depende ni del público que la recepciona, como tampoco de las condiciones que lo posibilitan.

También existe la perspectiva que aferra la imagen del artista a la de un talento inspirado, situándolo en un altar elevado en el que ya no es posible relacionarlo con la realidad mundana. Y, estrechamente ligado a éste, está la idea de espontaneidad en el arte, la cual plantea que nada puede contaminar la relación con la manifestación espiritual, produciéndose un endiosamiento de la inspiración como causa primera y única de la producción artística.

Lo común de todas estas teorías estéticas es creer en la autonomía del arte respecto del contexto en que es concebida. Sin embargo, no se puede deducir la obra de arte del vacío porque de la nada no surge nada sin que exista un motivo social – psicológico, pero siempre experiencial, que le dé sustento. Esto no elimina la importancia que los elementos creativos y espontáneos tienen a la hora de producir una obra. El arte es un producto de realidades contradictorias, extra-artísticas (nacidas de la realidad objetiva material y social) y de actos conscientes, inmanentes al arte⁹. Si en algún momento fue posible la aparición de cierto arte como esfera aislada, fue porque sus

⁹ Cfr. *Ibid*, p. 33.

mismos presupuestos históricos y sociales permitieron que este tipo de arte se desarrollara. El arte renacentista, el movimiento romántico del siglo XIX y las vanguardias del siglo XX como el Neoplasticismo o el Suprematismo son algunos ejemplos de movimientos artísticos que buscaron abstraerse de la realidad dada, buscando un ideal.

Como señala Adorno:

“Antes de la emancipación del sujeto del arte fue sin duda, en cierto sentido, más cercanamente social de lo que fue después. Su autonomía, su robustecimiento frente a la sociedad, es función de la conciencia burguesa de libertad que, por su parte, creció juntamente con las estructuras sociales. Antes de formarse esa conciencia, el arte estaba ya en contradicción con el poder social...”¹⁰.

De qué manera entonces podríamos concebir una sociología del arte que restituya el vínculo entre arte y sociedad, pero sin negarle a la obra su índole de única e irrepetible.

Para lograr esto, es necesario también romper con cierto reduccionismo sociologista del arte, que acota a la obra a un mero dato, otorgándole el estatus de documento histórico, cuya única función sería la de explicar fenómenos externos a ella. Es la idea naturalista, la cual plantea que el arte debe ser lo más objetivo posible, puesto que su función es acercarse a la realidad sin interferencias, despojándose incluso de la influencia personal del propio artista, el cual debe adoptar una postura neutra e imparcial cuando refleja la realidad externa, único objeto de ser retratado artísticamente.

Debemos entender que la verdad social es mucho más que reconocer algunas situaciones o circunstancias históricas, puesto que incluye la praxis humana objetiva, que crea tanto la situación como las circunstancias¹¹. Si reducimos la sociología a la realidad dada, aquélla se convierte en una cosa inanimada y rígida, perdiendo su posibilidad de transformación, pues se despoja al hombre de sus herramientas de crítica y cambio.

¹⁰ ADORNO, Theodor. *Teoría Estética*. Madrid, Taurus, 1971, p.95.

¹¹ Cfr. DE PAZ, Alfredo. *La crítica social del arte*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, pp. 14 – 15.

El vínculo entre arte y sociedad debe ser dialéctico, es decir, ambos se conectan recíprocamente sin establecer una separación tajante entre una y otra, como de una lógica causalística y mecánica. Esta relación y el despeje de los elementos que la conforman es necesaria, para no caer en una reducción sociologista del arte o en la concepción que plantea la necesidad de total autonomía de las obras.

2.2 Lo individual versus lo social.

Tanto histórica como sistemáticamente, el individuo y la sociedad son inseparables, hasta el punto en que cada uno de ellos no es posible sin el otro. La sociedad no existe si en ella no hay individuos, ni éstos son tales sino dentro de una sociedad. El ser individual y el ser social se manifiesta al mismo tiempo, ambos se desarrollan a la vez y se transforman en constante dependencia mutua. No podemos entender a la sociedad como un ente con vida propia que determina y se impone de manera rígida sobre sus individuos.

Las teorías que apelan a la autonomía de la obra de arte, se mueven en el ámbito de lo individual, entendiendo que lo que se plasma es experimentable psicológicamente, pero, al mismo tiempo, la vivencia interior es siempre vivencia de algo, y ese algo, aunque sea la propia conciencia de sí, está siempre mediatizada socialmente. Todo lo que mueve a los seres humanos ha de pasar por su cabeza, pero todo lo que pasa por su cabeza se refiere a otros hombres¹².

Desde esta perspectiva el arte no es sólo producto sino también es producción. Como producto, el quehacer artístico se explica a partir de condiciones externas a él (clases sociales, economía, sistemas de gobierno imperantes, etc.) Como producción, lo social del arte es un rasgo interno a él. El arte no es sólo expresión de la realidad, sino que también la crea. Una Catedral de la Edad Media no es sólo la representación estética de la Edad Media, es la Edad Media¹³.

¹² Cfr. HAUSER Arnold, Op. Cit., p. 70.

¹³ Cfr. KOSIK Karel. *Dialéctica de lo concreto*. México, Editorial Grijalbo, 1967, p. 143.

El arte es social y revelador de la realidad por su misma naturaleza formal, por aquello que lo constituye en lo que es como manifestación espiritual.

*“El arte es el documento vivo, íntimo, en el que se descubre el paisaje, las costumbres, pero sobre todo la textura social y la psicología del pueblo y la época que son su objeto. No es necesario que el novelista pretenda hacer sociología o política, no necesita una tesis ni un mensaje, para que su obra, si es auténtica y profunda, refleje los problemas sociales más inmediatos”*¹⁴.

En este sentido, todo arte es social porque sólo a partir de lo social llega a ser lo que es¹⁵. La actividad artística sólo puede desarrollarse en sociedad y no hay sociedad que no se haya expresado artísticamente.

La sociología del arte basa en estas confirmaciones su verdad y desde allí intenta despejar el modo múltiple y complejo en que ello se manifiesta en la creación artística. De hecho, la obra se constituye en la dialéctica entre lo individual y lo social¹⁶ y es allí donde encuentra su sentido y su explicación.

Esta aclaración es importante, pues suele confundirse lo social del arte con la de mero reflejo¹⁷ o con la de compromiso político. Arte y sociedad mantienen una relación recíproca, que de ningún modo puede ser representada como un vínculo unilateral o de subordinación.

Como señala Hauser:

“El hecho de que por un lado la sociedad influya en el arte, y por otro, el arte en la sociedad, no significa que al cambio de una corresponda un cambio en el otro, aunque al cambio de un lado suceda inevitablemente un cambio en el otro. Arte y sociedad coexisten como dos realidades dispares, aunque no aisladas; no se corresponden ni

¹⁴ SOUTO, Arturo. *Arte y sociedad*. México, Asociación Nacional de Universidades e Institutos de Enseñanza Superior, Programa Nacional de Formación de Profesores, 1973, p.22.

¹⁵ Cfr. ZARAFFA Michael. *Novela y sociedad*. Buenos Aires, Amorrortu, 1971, p. 16.

¹⁶ Cfr. DE PAZ, Alfredo, Op. Cit., pp. 145 – 146.

¹⁷ Teoría desarrollada por Pléjanov, en la que se considera la obra como espejo de la sociedad, premisa que gozó de gran aceptación con el marxismo. Cfr. PLEJANOV, Georgi. *El arte y la vida social*. La Plata, Argentina Calomino, 1945.

*contradicen entre sí, no se separan y reúnen, por muy hondas que sean las huellas que el cambio de uno deja en el armazón del otro*¹⁸.

De esta manera es importante señalar que la sociología del arte debe enfrentarse a complejos tipos de relaciones, que se deben tener en cuenta a la hora de intentar analizar en profundidad una obra. Pues el arte no es completamente autónomo y tampoco está simplemente al servicio de la realidad. Como dice Adorno: *“El arte es para sí y no lo es, pierde su autonomía si pierde lo que le es heterogéneo”*¹⁹.

Se trata de una dialéctica compleja, que requiere de un análisis profundo y acabado, ya que no es posible establecer un modelo explicativo en que se establezca un tipo de vínculo entre arte y sociedad, y que éste a su vez pueda aplicarse a cualquier obra. La relación, muchas veces, debe buscarse analizando caso a caso, pues sólo desde lo particular se puede especificar el modo en que se produce.

2.3 La historicidad del arte.

Por su misma naturaleza social, el arte es también histórico. Esto tiene dos implicancias importantes: Se puede situar en el tiempo²⁰ y su significado, valor e importancia van a depender directamente del contexto que lo recepciona, lo lee y juzga.

Contrariamente a lo que se suele pensar, el carácter histórico del arte no viene sólo de los medios de expresión que se poseen en un momento determinado, ni tampoco de la evolución de la técnica o de la influencia que el artista quisiera provocar en sus contemporáneos. La historicidad es también historicidad del sustrato, de los motivos de sus representaciones. Por esto es que el arte se modifica al entrar en contextos históricos

¹⁸ HAUSER, Arnold. *Sociología del Arte Tomo II – Arte y clases sociales*. Barcelona, Editorial Labor, 1983, pp. 197 – 198.

¹⁹ Op. Cit. ADORNO Theodore, p. 16.

²⁰ *“La obra artística, como toda creación humana, surge de un momento del acontecer histórico. Es decir que no sólo puede ser situada en el tiempo y, por lo tanto, estudiada históricamente, sino que, al igual que la trayectoria del hombre y que el hombre mismo, es historia”*. LEOCADIO GARASA, Delfín. *Arte y sociología*. Buenos Aires, Ediciones Troque, 1973, p. 7

divergentes, experimentando y estableciendo vínculos variados con las otras obras con las cuales se rodea²¹.

Sin embargo, siguiendo la línea de que todo arte es social y autónomo a la vez, es que cada obra es única e irrepetible, conectada a una experiencia vital no reductible a las explicaciones sobre su origen, ni a su enraizamiento en determinadas condiciones de producción.

Esta irreductibilidad de lo artístico tanto a lo social como a lo histórico, pero que entiende a la obra como inmersa en una relación dialéctica en donde ambos elementos juegan un papel constitutivo, permite explicar una peculiaridad casi paradójica del arte. El hecho de que a pesar de lo estrechamente ligado que él está a sus condiciones de producción, a menudo se escapa de este contexto originario y puede representar un valor para épocas que no tienen nada en común con dichas circunstancias. De no ser así, no serían explicables el disfrute de obras pasadas ni la vigencia de obras clásicas, como tampoco su relectura en distintos momentos.

“Una creación cultural a la cual la humanidad se dirija exclusivamente como a un testimonio no es una obra, puesto que la particularidad de la obra no consiste en el hecho de que es, ante todo, o solamente, un testimonio de su tiempo, sino en el hecho de que, independientemente del tiempo y de las condiciones determinadas de las que surgió, y de las cuales también nos ofrece un testimonio, es o bien se convierte en un elemento constitutivo de la existencia de la humanidad, de la clase y del pueblo. Su carácter, por tanto, no consiste en el hecho de que reducirse a lo determinado, no estriba en un peyorativo carácter único e irrepetible, sino en la autenticidad histórica, o sea en la capacidad de concretar y sobrevivir”²².

“Los elementos mutuamente relacionados de la creación artística no sólo se influyen recíprocamente, también se constituyen unos a otros en dependencia mutua. Si se quiere saber cómo son, hay que saber también cómo se condicionan entre sí. No sólo se configuran la sociedad, sus instituciones y medios de comprensión de acuerdo con los

²¹ Op. Cit. HAUSER, Arnold, *Sociología del Arte Tomo II*. p.103.

²² Op. Cit. DE PAZ Alfredo, p. 164.

individuos, sus necesidades y deseos, también los sujetos y su deseo de expresión son en parte producto de las formas expresivas, disponibles”²³.

Se trata de una relación dialéctica, donde una no es causa o consecuencia de la otra, es decir, no hay una conexión funcional²⁴.

Al establecer el carácter autónomo, social e histórico del arte, el punto que queda por resolver es de qué manera se corresponden estos factores sociales y culturales en una obra de arte y de qué manera yo como espectador puedo “leerla” e interpretarla. Lamentablemente frente a esta interrogante, sólo se puede decir que por más directo y transparente que parezca ser el camino entre un ámbito y otro, no hay posibilidad de transitarlo. Y esta imposibilidad descansa precisamente en el hecho que las condiciones materiales y simbólicas se encuentran en niveles diferentes.

2.4 La legibilidad de la obra de arte.

¿Cómo sabemos que la obra nos transmite un determinado significado? Contestar esta pregunta nos sitúa más en el ámbito de la filosofía y antropología, pues ya no estamos en el plano de las demostraciones, sino de las argumentaciones. Desde nuestro punto de vista, cualquier interpretación del arte debe tener, como condición de posibilidad, que la obra sea legible (de lo contrario quedaríamos condenados al mero goce estético).

Para poder entender y, de alguna manera, captar la verdad que encierra la obra de arte, es necesario comprender ciertos conceptos.

²³ HAUSER, Arnold. *Sociología del Arte Tomo III – Dialéctica de lo estético*. Barcelona, Editorial Labor, 1983, pp. 424.

²⁴ La conexión funcional no significa que uno sea la causa de otro, sino que ambos se encuentran en una dependencia mutua. El uno siempre va acompañado del otro. Todo cambio que afecte a uno, va acompañado por la transformación del otro. Cfr. HAUSER Arnold, Op. Cit. *Sociología del Arte Tomo I*, p. 129.

2.4.1 Forma y contenido:

Son numerosos los autores, que se han referido a temas de la teoría del arte, que han intentado definir los conceptos de “forma” y “contenido”. Vincenc Furió dice: “...*la forma es uno de los aspectos más constitutivos de la obra de arte, cuya calidad, además, no depende tanto de lo que la obra representa o significa, como del modo de representar o significar*”.²⁵

Theodore Adorno también lo explica de manera clara “(la forma es una) *organización objetiva de cada uno de los elementos que se manifiestan en el interior de una obra de arte como algo coherente y concorde*”.²⁶

Si la relación entre arte y sociedad es dialéctica, también lo es la relación entre contenido y forma. “*La dificultad de llegar a ella (a la forma) con seguridad está condicionada por lo entrelazada que está cualquier forma estética con el contenido, no sólo hay que pensarla como contrapuesta al contenido, sino precisamente por medio y a través de él*”.²⁷

Forma y contenido son aspectos distintos pero estrechamente relacionados en una obra. Y es desde su especial interrelación que dependen las características más esenciales de ella.

Al ser, por lo demás, una relación flexible, “(...) *permite que el mismo significado pueda expresarse a través de formas diferentes y, a la inversa, que una misma forma puede vehicular distintos significados. Esta flexibilidad enriquece la naturaleza de la obra de arte y le añade complejidad (...) El arte consiste en dar forma a una idea, por tanto, para que exista como tal es imprescindible que un concepto se materialice en una representación sensible. La forma, pues, es la determinación de un contenido, y cualquier otra definición que pudiéramos dar reflejaría igualmente la dependencia mutua y la indisociabilidad de ambos aspectos*”²⁸.

²⁵ FURIÓ Vicenc. *La historia del arte: aspectos teóricos y metodológicos en VVAA: Introducción a la historia del arte*. Barcelona, Barcanova, 1990, p. 26.

²⁶ Op. Cit. ADORNO Theodore p. 188.

²⁷ Íbid., p. 188.

²⁸ Op. Cit. FURIO, Vicenc., p. 26.

Esta constatación se opone, básicamente, a una cierta postura que sostiene que es sólo el contenido el que puede transmitir sentido. Desde esta perspectiva, la importancia del “tema” sería capital e incluso podría prescindir de la forma para comunicarse. Está claro lo infecunda de una postura como ésta y los riesgos que implica el caer en reductivismos. Es por esto que debemos tener en cuenta lo que plantea Alfredo De Paz: “... todos los componentes, sin ninguna distinción, son portadores de significado y, por lo tanto, elementos del sentido global de la obra. Todos los componentes participan del proceso semántico...”²⁹

Si una obra valiera sólo por el contenido que transmite, las reflexiones que actualiza y los temas que propone ¿en qué se diferenciaría una obra de arte que aborda la misma temática que un artículo de prensa, una crónica viajera, un documento etnográfico u otro? ¿Se distinguen sólo por la utilización de recursos plásticos diferentes?

De lo contrario, si analizamos una obra sólo desde el punto de vista formalista, el resultado obtenido es siempre una inmanencia total del arte, desconectando éste de sus vínculos sociales e históricos y limitado al funcionamiento de las leyes de la pura visualidad.

Contenido y forma constituyen una polaridad dialéctica que implica relaciones de necesidad, reciprocidad y complementariedad en ambos sentidos. Obviar estos vínculos – ya lo hemos dicho – es reducir y subestimar la obra, haciéndola perder complejidad.

²⁹ Op. Cit. DE PAZ Alfredo, p. 80.

2.4.2 El método iconológico:

Es la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significado de las obras de arte.³⁰ Erwin Panofsky sistematizó el método estableciendo tres etapas sucesivas de aproximación a la obra:

- La identificación del asunto primario o natural, es decir, la identificación de las puras formas, que “... *se reconocen como transmisores de significados primarios o naturales*”.³¹ Esta etapa corresponde al análisis formal y se denomina “preiconográfica”.
- La identificación del asunto secundario o convencional, es decir, la conexión entre motivos (o combinaciones de motivos) con temas o conceptos. Los motivos reconocidos son llamados imágenes y las combinaciones de imágenes se denominan *invenzioni*, llamadas también como narraciones y alegorías. Este nivel de interpretación, se conoce con el nombre de “iconográfica”.
- La identificación del significado intrínseco o contenido que se “... *aprehende reconociendo aquellos principios subyacentes que revelan la actitud básica de una nación, de un período, una clase, una convicción religiosa o filosófica, todo esto modificado por una personalidad y condensado en una obra*”.³² El tercero (que abarca, por supuesto, los dos anteriores) se denomina iconológico. Va más allá de la obra, interpretándola en una constelación específica, tomando en cuenta el contexto social, cultural e histórico.

De este modo, los niveles anteriores de análisis se integrarían en una interpretación abarcadora de los principios subyacentes a los que Panofsky denomina

³⁰ Cfr. PANOFSKY Erwin. *El significado de las artes visuales*. Buenos Aires, Infinito, 1970, p. 37.

³¹ *Ibid*, p. 39.

³² *Ibid*, p. 40.

“valores simbólicos”³³. El descubrimiento y la interpretación de estos valores simbólicos (que muchas veces son desconocidos para el mismo artista y hasta pueden diferir completamente de lo que él se propone conscientemente expresar) es objeto de lo que denominamos iconología para distinguirla de la iconografía³⁴.

En síntesis, el significado de una obra o de un grupo de ellas, se revelaría mediante un proceso de interpretación que debería transitar por estos tres niveles de significación que no son independientes entre sí. Pues al tomar la obra como una totalidad, estas tres operaciones que aparecen como inconexas terminan por fusionarse en un proceso orgánico e indivisible³⁵.

En las páginas posteriores, aplicaré este método de análisis a obras, del período en estudio, consideradas como fundamentales y en las cuales se pueden apreciar los elementos propios de nuestra identidad como chilenos.

³³ Cfr. *Íbid.*, p. 40.

³⁴ Cfr. *Íbid.*, 40 – 41.

³⁵ Cfr. *Íbid.*, p. 48.

3. CAPÍTULO II: EL PANORAMA POLÍTICO, SOCIAL Y CULTURAL DE CHILE A MEDIADOS DEL SIGLO XIX.

“La República es el sistema que hay que adoptar, pero ¿sabe cómo yo la entiendo para estos países?... Un gobierno fuerte, centralizador, cuyos hombres sean verdaderos modelos de virtud y de patriotismo, y así enderezar a los ciudadanos por el camino del orden y de las virtudes. Cuando se hayan moralizado, venga el gobierno completamente liberal, libre y lleno de ideales, donde tengan parte todos los ciudadanos. Esto es lo que yo pienso”.

Epistolario de Diego Portales.

El entorno político en el cual se gestó la idea de una Academia de Bellas Artes y donde se instaló y desarrolló la pintura en el período de estudio, fue el heredero del orden portaliano, que perduró en Chile durante casi todo el siglo XIX. Este ordenamiento –presidencialista, autoritario y conservador- fue la conclusión, a su vez, de una serie de experimentos políticos que se sucedieron entre 1823 y 1830 y que sólo alcanzaría un cauce definitivo después de la dictación de la Constitución de 1833 y bajo la fuerte personalidad de Diego Portales. El nuevo orden se basó en los pilares de una autoridad política casi sacralizada, intocable, derivada de la concepción monárquica del Estado; en la aceptación de las jerarquías sociales como dadas por la naturaleza y el apego al orden y al temor a cualquier situación que pudiera implicar incertidumbre³⁶.

De esta manera, tempranamente (en comparación con otros países de América Independiente) la nueva República chilena logró una estabilidad política y un cierto nivel de crecimiento económico que le permitieron trascender a la anarquía de los primeros años de vida independiente y asentar un proyecto social que se mantendría más o menos uniforme por cerca de un siglo.

³⁶ Cfr. GAZMURI Cristián. *El '48' chileno. Igualitarios, reformistas, radicales, masones y bomberos.* Santiago, Editorial Universitaria, 1992, p. 17.

Por lo corto de su período anárquico y por lo temprano que retornó la calma, Chile fue conocido en esos años como “la honorable excepción de Sudamérica”³⁷. Un conjunto de condiciones geográficas y sociopolíticas confluyeron para que ello fuera posible³⁸: Un país manejable con un territorio mucho menor al que tenemos en la actualidad y una población que no sobrepasaba el millón de personas y que se concentraban en la zona conocida como valle central, que abarca la zona cercana a Santiago³⁹.

Todo esto le permite al historiador Alfredo Jocelyn Holt sostener que la estabilidad política de Chile durante el siglo XIX no se logró gracias a la existencia de un Estado fuerte, sino a la persistencia del orden social tradicional. No fue el gobierno presidencialista por sí mismo el que logró mantener la estabilidad durante los primeros treinta años de existencia de la Constitución, pues en ese período el país vivió la mitad del tiempo sometido a estados de excepción, debió enfrentar por lo menos tres revoluciones menores (en 1830, 1851 y 1859) y la guerra contra la Confederación Perú – boliviana en 1836, una guerra contra España en 1863, la Guerra del Pacífico en 1879 y un prolongado enfrentamiento con los araucanos que duraría hasta 1883. Además, el propio Portales, genio político del nuevo sistema, murió asesinado⁴⁰.

No se puede negar que Diego Portales supo darle unidad y continuidad a la nación a través de una correcta conducción como Ministro del Interior. Él impidió el surgimiento de caudillos y logró el ambiente de un país ordenado, pacificado y regido por normas

³⁷ Cfr. COLLIER, Simon. *Chile: La construcción de una República 1830 – 1865: Política e ideas*. Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2005, p. 1.

³⁸ La condición histórica del país en permanente estado de guerra contra los araucanos, ansioso del orden y la jerarquía; el aislamiento geográfico del territorio, que lo hacía manejable y menos cosmopolita y receptivo ante cambios radicales; una mentalidad tradicional condicionada por la existencia de relaciones patronales en el plano económico y social dada la existencia de la hacienda como estructura básica; por último, la inexistencia de una masa rural (como los gauchos argentinos) nómada y amante de la libertad que hubiera podido seguir al caudillo de turno.

Cfr. GAZMURI, Cristián, Op. Cit., p. 19.

³⁹ Comparada con México, Perú y Argentina, Chile contaba con una población y territorio muy compacto.

⁴⁰ Cfr. JOCELYN – HOLT, Alfredo. *El peso de la noche. Nuestra frágil fortaleza histórica*. Argentina, Ariel (Espasa Calpe), 1997, p. 24.

morales austeras que lindaban con lo autoritario. En pocas palabras hizo que surgiera tempranamente en Chile la noción moderna de Estado abstracto, que hace funcionar el orden a través de una legalidad formal semi – independiente del cabecilla de turno. Sin embargo, el orden posteriormente conocido como “portaliano” fue exitoso en la medida en que se dejó guiar por los factores culturales realmente existentes o, como él lo llamó, “el peso de la noche” que no es otra cosa que la tendencia de la mayoría al reposo, lo cual garantiza la tranquilidad pública.

3.1 Antecedentes históricos. Fisonomía política y económica del período.

El autoritarismo político es la base de la política de finales de la década de 1820. Se trata de un autoritarismo republicano y laico, ejercido por los presidentes liberales, que proviene de la monarquía y se enfrenta al autoritarismo de la Iglesia. Estuvo favorecido, como ya dijimos, por la herencia aristocrática de los antiguos encomenderos, el paternalismo tradicional de la monarquía, la disciplina que impone la guerra de Arauco y el centralismo de la capital. Todo esto queda instaurado y organizado en la Constitución de 1833 y las leyes que organizan al poder ejecutivo: Ley del Régimen Interior del Estado⁴¹ y la Reglamentación de la Guardia Civil. El sistema patriarcal de mando se aplica con todo rigor en el campo, al inquilino y la servidumbre.

Sin embargo, la instauración de la República obviamente chocaría tanto con las prácticas paternalistas y clientelistas arraigadas, profundamente en la pauta de convivencia social. Incluso para el grupo más culto de la sociedad, el republicanismo o la democracia seguían siendo fórmulas más o menos vagas, imposibles de practicar. Sólo quedaba ensayar a través de la Constitución Política. El orden conservador que se inició en los años '30 (como una reacción al liberalismo de la década anterior) quedó plasmado de forma legal en la Constitución de 1833 que sobrevivió sin modificaciones hasta 1891 y no fue reemplazada sino hasta 1925. La nueva Carta Constitucional era

⁴¹ La Ley del Régimen Interior del Estado le da al Presidente la facultad de nombrar jueces, suspender la Constitución y gobernar por medio de facultades extraordinarias.

considerablemente más autoritaria que su predecesora de 1828⁴² y establecía un régimen fuertemente presidencialista en virtud del cual los mandatarios podían ser reelegidos por una vez y que, en la práctica, dio vida a los cuatro decenios (Prieto, Bulnes, Montt, Pérez). El primer mandatario tenía el control de la justicia y de la administración pública y sus poderes sobre el Congreso eran muy amplios, aunque este último se reservaba el derecho técnico de negar su aprobación al presupuesto, los aranceles y el estado militar. Pero, además, se trata de una Constitución centralista, en la que el presidente tenía “poderes de emergencia” o “facultades extraordinarias” que fueron efectivamente usados entre 1833 y 1861.

En este documento se resumen todos los ensayos constitucionales realizados hasta el momento y se fija en las ideas de Portales para terminar con la anarquía y el caudillismo. Da al poder central los instrumentos para guiar la evolución del país. Ve al Estado como una totalidad en la que cada elemento forma parte coherente, donde el poder existe y se ejerce sólo dentro de un sistema legal. Es por esto que el ejército tiene un importante poder, sobre todo en el ámbito de las facultades extraordinarias, las cuales son siempre legales, pues busca salvar al país de la revolución, pasando por sobre el parlamento, el poder judicial y las garantías individuales. Los presidentes Prieto, Bulnes y Montt las ocuparon.

En 1833 los criterios cambian y se busca producir un instrumento político capaz de adaptarse a una sociedad chilena que acaba de enfrentarse en una revolución violenta y que necesita de la paz social, del progreso económico y cultural. Así la administración de Joaquín Prieto, inspirada por Portales, se fundó en un programa de orden y autoridad

⁴² Al final de la década, se desata una guerra civil entre conservadores y liberales, ganando los conservadores en la batalla de Lircay en 1830. La disputa era por temas como la organización político – administrativa de la nación, el papel de la Iglesia Católica y la concreción de conceptos como democracia, representatividad popular o libertades públicas. Estas distintas facciones podían discrepar en cuanto al grado de radicalidad que debían tener las transformaciones políticas, pero coincidían sin duda en que debía ser puesto en práctica un sistema republicano de gobierno, semejante al francés y en mantener los privilegios de la oligarquía terrateniente. Prácticamente todo el mundo que tomaba parte de forma activa en el proceso político defendía al menos verbalmente, la meta de un gobierno representativo y constitucional; lo que era, en esencia, un objetivo liberal. Los conservadores en política eran en realidad liberales moderados.

donde el Presidente de la República es la persona más importante de la Constitución. El sistema judicial y el sistema calificador de elecciones están en sus manos. Las facultades extraordinarias, hacen de él un verdadero dictador legal y la guardia cívica, conformada por un ejército (no profesional) de civiles, va a ayudar a afianzar su autoridad.

También, la ley electoral de 1833 era muy restrictiva en términos de derechos de la población. Por ejemplo, determinaba las condiciones de alfabetismo y renta para poder sufragar, pero se extendía justo hasta incluir a pequeños comerciantes y artesanos, muchos de los cuales formaban parte de la Guardia Nacional⁴³. También se recurría a otros métodos como la intimidación, los arrestos temporales, la persuasión y el soborno, en una operación que era coordinada por el Ministro del Interior y sus agentes en provincias. Con esto se logró que en las 11 elecciones parlamentarias que se realizaron entre 1833 y 1864 (en intervalos de tres años) la coalición gobernadora obtuviera siempre la mayoría abrumadora e incluso, en el clima de mayor tolerancia que existió entre los '60 y los '70, la oposición no tuvo nunca una verdadera oportunidad de tener mayoría en el Congreso.

Ésta es la democracia ficticia de la cual habla Jocelyn – Holt: *“El nacionalismo es un mecanismo altamente persuasivo del que se sirve el estado liberal – republicano para ofrecer una semblanza de participación popular, en un contexto de limitada participación política real por parte del grueso de la población”*⁴⁴.

En otro ámbito, aparecen el Regalismo y Galicanismo, agentes del fortalecimiento del Estado laico y republicano, como base del autoritarismo del Presidente que se confronta al autoritarismo de la Iglesia. El Regalismo era tradicional de la monarquía española y el Galicanismo es el soporte religioso del Regalismo, el cual establece las funciones espirituales a la Iglesia y las temporales al Presidente. Desde el punto de vista diplomático, jurídico y político, Regalismo y Galicanismo son dos formas de oposición a

⁴³ Policía civil creada por Portales y que llegó a tener 25 mil hombres en sus filas.

⁴⁴ Op. Cit., JOCELYN – HOLT Alfredo, p. 42.

la autoridad Papal, pero sin negarle su autoridad religiosa. Instituciones tales como el patronato y examen de bulas, exequator y recursos de fuerza van a fortalecer al Estado republicano, separándolo paulatinamente de la Iglesia (proceso que termina en 1925 y que alcanza su punto máximo en el gobierno de Montt⁴⁵.)

3.1.1 La evolución económica.

La relación entre la relativa estabilidad política del período y las riquezas económicas es una cuestión que no ha sido dilucidada del todo. Entre 1820 y 1870 se expande la economía gracias a la solidez de su sistema político, pero obviamente no significó un crecimiento parejo. A fines de los '50, con la pérdida de algunos mercados que compraban el trigo y la harina, más el agotamiento de los depósitos de plata se produjo una severa recesión. Pero pronto con los descubrimientos de oro en California y, en menor medida en Australia, Chile recupera esos mercados y se transforma en el principal exportador de trigo y harina hacia esos lugares.

Desde el punto de vista del comercio internacional, Valparaíso se transformó en uno de los principales puertos de todo el Pacífico. Mientras que la actividad económica más importante fue la minería. El cobre se explota en las vetas ya descubiertas, aunque

⁴⁵ Durante la primera mitad del siglo XIX, las relaciones Iglesia – Estado en Chile estuvieron determinadas por la insistencia del gobierno chileno para lograr que la Santa Sede reconozca el Derecho a Patronato (derecho de las autoridades seculares a elegir a las personas que ocuparían cargos vinculados con la Iglesia Católica) del gobierno chileno.

En 1840 se realizó una nueva misión a cargo de Francisco Javier Rosales, quien logró que la Santa Sede reconociera la independencia de Chile. Si bien la Santa Sede no reconoce el Derecho a Patronato en esta misión, ni tampoco en otras posteriores, el gobierno de Chile decide adjudicarse esta potestad y ejercerla, pues ya se la había reconocido como nación.

El gobierno de Manuel Montt va un poco más allá en la utilización de este derecho, específicamente en 1856, año en que se produce el denominado “Caso del Sacristán”, poniendo en serio peligro las relaciones entre Iglesia y Estado que tan buen tono habían alcanzado durante la gestión del arzobispo de Santiago, Rafael Valentín Valdivieso. Este hecho fue provocado por Pedro Santelices, empleado de la catedral que le faltó el respeto a su jefe, el sacristán mayor del templo Francisco Martínez Garfias, quien decide destituirlo del servicio. Santelices se quejó ante el Cabildo Metropolitano, que finalmente lo reincorpora nuevamente. El canónigo tesorero, jefe del sacristán Martínez, reclama ante el Vicario General subrogante, Vicente Tocornal, y éste con su autoridad confirma la expulsión de Santelices. El asunto llega a la Corte Suprema, quien ordena levantar la censura impuesta a los canónigos que habían tomado parte de la disputa. Sin embargo, el arzobispo decía sólo hacía caso a los mandatos de Roma. Finalmente gana la postura de Montt, un hombre muy conservador desde el punto de vista político, pero fuertemente anticlerical, quien obliga a la Iglesia a someterse a los dictámenes de la justicia civil. Cfr. ARANEDA BRAVO Fidel. *Historia de la Iglesia en Chile*. Santiago, Ediciones Paulina, 1986, pp. 493 – 494.

hubo algunos resultados espectaculares como el de José Tomás Urmeneta, que descubrió un yacimiento y se enriqueció al poco tiempo. Hacia la década de los '70, tanto el cobre como la plata alcanzaron el clímax de su producción.

Si la minería había dominado el área exportadora, la agricultura había hecho lo propio con el plano de la economía doméstica, al punto de que hacia 1860 cuatro de cada cinco chilenos vivían en el campo. Y aquí, más que en cualquier otra rama, el legado colonial permanecía mucho más arraigado pues la propiedad determinaba, en gran medida, el status social, la influencia política y la renta.

El nivel de vida de la aristocracia mejoró, se introdujeron costumbres extranjeras y la apertura de ciertos mercados, como los de frutas o de aves como corral, que permitieron la aparición de pequeñas parcelas de tierra conocidas como “chacras”. Por otra parte, seguía vigente el sistema de “inquilinaje”, similar al del feudalismo en Europa. Vínculo que se establece entre hacendado e inquilino y que le permite a este último gozar de privilegios sobre el grupo, quien prestaba servicios laborales y personales al terrateniente, para cultivar una pequeña franja de terreno que, sin embargo, no era de su propiedad. La vida de los inquilinos era pobre, pero no dramática, pues podía aspirar a mejores oportunidades. La masa más pobre estaba conformada por los temporeros que no “disfrutaban” de la protección del hacendado.

La incipiente producción manufacturera está representada por pequeños talleres de artesanos en los que la población se hacía su propia ropa. Sin embargo, la expansión económica que se produjo con posterioridad a 1850 dio pie para la aparición de una pequeña manufactura que fue aprovechada básicamente por las capas extranjeras de la sociedad y cuyas mayores industrias (como las fundiciones de cobre y los molinos) estuvieron asociadas a las actividades relacionadas con el boom exportador⁴⁶.

⁴⁶ Cfr. FLORES FARIAS, Sergio. “*La noción de la sociedad chilena en los viajeros europeos 1817 – 1835.*” *Colección Jornadas Académicas* N°7. Valparaíso, Edeval, 1986, p.118.

Un hito importante en materia de transportes, fue la inauguración del ferrocarril en 1851, el cual, favorece la formación de una cultura nacional particular. Se crea así una visión de conjunto de la sociedad, que depende del desarrollo de los medios de comunicación y evoluciona con ellos (correo, telégrafo, libro y prensa periódica, instituciones educacionales, tren, barco).

A fines de los '50 se inauguró el Teatro Municipal en Santiago, se establecieron tramos para caballos de tiro y se pusieron lámparas de gas en las calles. Varió también el estilo arquitectónico de las casas, que empezaron a copiar los gustos británicos y franceses en reemplazo de las antiguas construcciones coloniales. Durante los '70 Vicuña Mackenna, en su calidad e intendente, realizó una gran labor de urbanización y llenó la ciudad de avenidas, parques, plazas y fue responsable de la remodelación del Cerro Santa Lucía.

El conjunto de estos elementos hizo que, sesenta años después, Chile fuese más próspero que en 1810 y que estuviera más y mejor integrado a la economía mundial. Sin embargo, la propiedad estaba concentrada en muy pocas manos y, a medida que pasaba el tiempo, los gustos de esta minoría se hacían más ostentosos y mundanos. Un observador norteamericano de la época afirmaba: “... *el mayor objetivo de la vida es comprar muebles costosos, equipajes y un estilo de vida magnífico*”⁴⁷.

3.2 Sociedad y costumbres de Chile en el siglo XIX.

La estructura social era bastante homogénea. La presencia de indios puros era escasa al norte del Bío – Bío y la cantidad de negros y mulatos era ínfima. En definitiva, existían dos grandes grupos: una pequeña elite blanca conformada por peninsulares y criollos y una gran masa popular, básicamente mestiza, cuyo color de piel se esclarecía a medida que ascendía el nivel social de las personas.

⁴⁷ Op. Cit. COLLIER, Simon, pp. 21.

Poco a poco comienzan a perfilarse otros grupos, como la incipiente burguesía mercantil de origen extranjero y un sector de artesanos criollos (también inmigrantes) que, para algunos autores será la base de la posterior clase media chilena. Este último grupo logró un mayor nivel y regularidad en sus ingresos, proyectando hacia los grupos dirigentes una imagen de laboriosidad que contrastó con la visión peyorativa que se tenía del peón – gañán.⁴⁸

Pero será en corazón de la oligarquía terrateniente donde se gestarán los principales cambios sociales, convirtiéndose en la única forma de liderazgo existente durante todo el siglo XIX, el cual fue criticado por los liberales más notables de la época (Bilbao y Lastarria) quienes la acusaban, junto con la Iglesia, del atraso moral del país.

Dos fuertes tensiones se produjeron dentro de la elite decimonónica. Una de ellas fue de carácter político y consistió en la división que se produjo entre liberales y conservadores desde comienzos de la vida independiente. La segunda, fue de raíz económica y se vivió con más fuerza a partir de la década del '30, enfrentando a la antigua elite patronal y la naciente elite mercantil. Si bien este foco de discusión no tuvo un desarrollo violento (de hecho fue mucho más sutil que el anterior), sí provocó una paulatina transformación de la oligarquía, la cual se fue desprendiendo poco a poco de la herencia hispana y adhirió al afrancesamiento de las costumbres, a un modo de vida más ostentoso y a la necesidad de una cotidianeidad más refinada. Un factor importante en toda esta transformación, fue la tendencia de la clase alta de educarse en el extranjero, aprender otro idioma y leer literatura foránea, incorporando hábitos, costumbres, modos de hablar y de vestirse. *“Las noveles ambiciones de las clases dirigentes, el afán de asimilar las tradiciones europeas y dar la espalda al pasado colonial, que se considera entonces como oprobioso, completan el conjunto de los factores que traen una desintegración de la sociabilidad”*⁴⁹.

⁴⁸ Cfr. PINTO Julio y SALAZAR Gabriel. *Historia contemporánea de Chile. Volumen 2: Actores, identidad y movimiento*. Santiago, Ediciones LOM, 1999, pp.109.

⁴⁹ PEREIRA SALAS Eugenio en GODOY Hernán. *La cultura chilena: ensayo de síntesis y de interpretación sociológica*. Santiago, Editorial Universitaria, 1982, pp.268.

Lo que sí conservaron, e incluso reforzaron, fue la consideración despectiva hacia los “recién llegados” y hacia los sectores populares, grupo mayoritario y preponderante durante todo el siglo XIX. Aunque no participaron en política, no accedieron a niveles mínimos de educación ni poseyeron propiedad, sí posibilitaron, mediante su pasividad y asentimiento, el que otros grupos sí lo hicieran.

3.2.1 El mestizaje y la presencia de los araucanos en la sociedad chilena.

Nuestra tradición épica está marcada por “*La Araucana*”⁵⁰, primera fuente de información geográfica, etnológica e histórica de la conquista de Chile. Es el testimonio de un mestizaje cultural y por eso el siglo XIX reconoce a su autor, Alonso de Ercilla, como un gran historiador. Se trata del poema fundador del sentimiento nacional chileno, una gesta de fundación similar a las de civilizaciones como la griega y la romana⁵¹.

En todos estos escritos los autores son soldados, testigos presenciales de muchos de los acontecimientos que narran y poetizan. Hay una crítica del comportamiento español con los indios. Una autocrítica moral de la conquista hecha por ellos mismos. Ya los cronistas chilenos del s. XVII⁵² muestran un alto grado de desarrollo del sentimiento de apego y valoración de la tierra, el paisaje y los hombres.

Es importante recordar que hacia 1830 la guerra araucana continúa. La actitud del Estado frente a los indios es importante en la formación de un territorio nacional habitado por personas con una identidad que se asume como mestiza⁵³.

⁵⁰ Chile vive una situación de frontera similar a la de Europa en el siglo XV, por lo que también se cultiva la poesía militar. Además de *La Araucana*, Pedro de Oña escribe *Arauco domado*; Álvarez Toledo, *El Purín indómito*; Juan Mendoza Monteagudo, *Las guerras de Chile* y Francisco Nuñez de Pineda y Bascuñán, *Cautiverio feliz*.

⁵¹ *La Araucana* es una obra literaria ampliamente reconocida incluso en España. El propio Cervantes le da un sitio especial en *Don Quijote*, al salvarlo de la quema de libros de caballería que habían conducido al Quijote a la locura.

⁵² Algunos de los más reconocidos son: el soldado español Francisco Nuñez de Pineda y los jesuitas Diego de Rosales y Alonso de Ovalle. De ellos, sólo el último alcanzó a ver impresa su obra, *Histórica relación del Reyno de Chile* (1646).

⁵³ Una prueba de que el país de alguna manera se asume como una nación mestiza, está dada por el símbolo patrio de la bandera nacional, vigente hasta el día de hoy. La llamada estrella solitaria no sólo representa la idea de un Estado unitario, sino que también se trata de una imagen propia del pueblo

La Revolución de la Independencia produce una crisis en los símbolos ancestrales: la imagen del Rey de España pasa a ser sinónimo del enemigo, en contraposición hay una valorización de lo indígena que se convierte en el símbolo de la libertad frente a España⁵⁴, pero nunca se lo integra verdaderamente a la nación. De esta manera, a medida que pasan los años, inevitablemente se convierte en un enemigo militar, que incluso llega a pelear del lado del rey español y no está claro si se desea aprender a convivir con él o eliminarlo totalmente.

Por esta razón, recién en 1850 comienza la colonización en Valdivia y alrededores del Lago Llanquihue.

“La identidad existe, ya como una experiencia unificadora en la medida en que los conquistadores se reconocen como grupo decidido a levantar ciudades, a ser vecinos y padres de familia y a cultivar la tierra. El conquistador español es a su manera un colono, un emigrante y no tiene sistemáticamente el proyecto de regresar con un botín a su tierra de origen”⁵⁵.

3.2.2 La vida en sociedad.

En definitiva, lo que existía en Chile era una estructura de clases que se desenvolvía en el gran marco de la ruralidad, a pesar de las cuotas crecientes de urbanización durante el siglo en estudio. Este espacio ligado a la tierra definía el vínculo base de la sociedad: un patrón que poseía la tierra y un inquilino que ofrecía su trabajo a cambio de un pequeño terreno para cultivar y la vaga promesa de una cierta movilidad

araucano. La estrella, utilizada en banderas del pueblo mapuche ha sido documentada en dos ocasiones: Una de ellas está compuesta por una estrella blanca sobre fondo azul y fue utilizada por tropas mapuches a comienzos del siglo XVII. Mientras que la segunda es la que sostiene Lautaro en la obra de Pedro Subercaseaux. Se trata de una estrella de ocho puntas (que representa el arte de la manufactura, la ciencia y el conocimiento) centrada en una cruz o escalonada azul sobre un fondo negro.

⁵⁴ El primer escudo que reemplazó el emblema real español fue el que presentó José Miguel Carrera el 30 de septiembre de 1812 y en él se puede apreciar la estrella solitaria y una pareja de indígenas. En la actualidad no existe un registro visual oficial de este escudo, lo que conocemos es la descripción que el fraile Melchor Martínez hace de él en su *Memoria histórica sobre la Revolución de Chile*.

⁵⁵ MIZÓN Luis. *Claudio Gay y la formación de la identidad cultural chilena*. Santiago, Editorial Universitaria, 1955, p. 75.

social por la vía de la protección del hacendado y las relaciones de padrino y compadrazgo que eventualmente se establecían.

Los asentamientos más importantes del país eran la capital, Santiago; Valparaíso; el puerto principal y la ciudad de Copiapó, debido a su cercanía con la mina de plata de Chañarcillo. Santiago era una ciudad animada donde funcionaban teatros, posadas y mercados. Pululaban en sus calles los comerciantes que vendían sobre todo alimentos de diverso tipo y las señoras más elegantes conversando distraídamente por las diversas avenidas.

Dos formas de sociabilidad llamaban poderosamente la atención. De una parte están las tertulias intelectuales, literarias y políticas cuyos antecedentes se remontaban a los últimos años de la colonia. Algunas de ellas dieron lugar a verdaderas Sociedades Literarias, como la que formó José Victorino Lastarria en 1939 o la que él mismo promovió cincuenta años más tarde al crear el Club de Amigos de las Letras. Demás está decir que fueron prácticas exclusivamente provenientes de la elite y tenían siempre un interés que predominaba: el literario, el político o el social; incluso hubo eclesiásticos que tenían sus propias lecturas⁵⁶.

“Las tertulias, como se llama a estas fiestas, no suele ser lujosa. Una, a lo sumo dos velas alumbran el amplio salón, cuyo piso está cubierto por una costosa alfombra, pronto aparecían las bandejas con dulces, limonada, ponche de leche, compuesto, además de la leche, de ron y azúcar. Las damas jóvenes se colocaban en un semicírculo alrededor del sofá, donde se sientan las señoras”⁵⁷.

En el otro extremo se encuentra el pueblo, que tenía sus propios lugares de esparcimiento.

⁵⁶ Cfr. MUÑOZ M. Angélica. “Tertulias y salones literarios chilenos: su función sociocultural” en BRAVO LIRA, Bernardino. *Una nueva forma de sociabilidad en Chile a mediados del siglo XIX: los primeros partidos políticos*. Santiago, Editorial Vivaria, 1992, pp. 237 – 240.

⁵⁷ Op. Cit. FLORES FARÍAS Sergio, p. 120.

*“Las chinganas son las fiestas del pueblo, donde éste tienen la posibilidad de disfrutar y entretenerse. La gente se reúne los domingos y festivos y parecen gozar extraordinariamente en haraganear, comer buñuelos fritos en aceite y beber diversas clases de licores, especialmente chicha, al son de una música bastante agradable, de arpa, guitarra, tambor y triángulo, que acompañan a mujeres con cantos amorosos y patrióticos”.*⁵⁸

3.3 La política cultural dentro de la formación del Estado chileno.

La formación del Estado Republicano coincide con la formación de la política cultural chilena, ambos fenómenos inseparables, los cuales forman parte del mismo proyecto impregnado de las ideas de Diego Portales, Manuel de Salas, Andrés Bello, Mariano y Juan Egaña.

Hay una voluntad de cultura que se desarrolla en el plano de las ciencias naturales y de la historia, la cual pasa, en el curso de la primera mitad del siglo, de la generación de Juan Egaña, Manuel de Salas y Camilo Henríquez (creador del Instituto Nacional) a los grandes profesores y juristas como Bello, Montt y Lastarria y también a los grandes historiadores clásicos, que combaten el autoritarismo conservador, para promocionar el autoritarismo liberal. Diego Barros Arana, Benjamín Vicuña Mackenna y Miguel Luis Amunátegui principalmente fueron los redactores de memorias solemnes de la Universidad de Chile a partir de 1844.

El Estado necesita para su subsistencia proteger la causa de la Independencia. Así, el relato de la independencia se transforma en un vínculo cultural interno, base de la identidad nacional y referencia de los miembros de la aristocracia.

*“El proyecto laico y civil de la construcción del Estado se prolongará como el gran tema de la historia durante todo el siglo, sostenido por obras culturales específicas destinadas a realzar los méritos de los ciudadanos ilustres que colaboran en su realización, tales como los diccionarios biográficos y todo tipo de literatura de semblanzas, retratos y necrologías que sostienen los protagonistas de la historia”.*⁵⁹

⁵⁸ Íbid, p. 121.

⁵⁹ Op. Cit. MIZÓN Luis, p. 29

Junto con consolidar el Estado, la clase dirigente tenía que borrar las diferencias causadas por la revolución de la Independencia y los sucesivos enfrentamientos entre conservadores y liberales, que se vivieron en 1830, a comienzos de 1851 y en 1859. Esta idea era defendida por los igualitarios de 1851: Santiago Arcos, Francisco Bilbao y el arzobispo Federico Errázuriz, dos tendencias presentes en la clase dirigente, una laica y otra católica que sigue la línea del arzobispado y pretende quitarle autoridad al Estado. La Iglesia asimila las tendencias del liberalismo como el positivismo jurídico del siglo XIX y durante todo este siglo mantendrá su independencia frente al Estado regalista, al que critica y pretende debilitar.

El pensamiento ilustrado de después de la época colonial se definía por una manera de pensar el bien común en forma de progreso. De esta manera realizar una reforma nacional de las instituciones y de la economía y crear una legislación adecuada al bienestar económico y a la utilidad pública.

En este contexto, el amor a la patria juega un papel fundamental. Basada en la Ciencia de la Legislación de Gaetano Filangieri, obra apreciada por los más notables e influyentes personajes al momento de la Independencia: Juan Egaña, Manuel de Salas y Camilo Henríquez (mayores representantes del pensamiento ilustrado). Según Filangieri los que pueden educar bien a la sociedad son muy pocos, por esto los gobiernos deben crear una verdadera orden de educadores modelos que al ser copiados se amplifican a escala nacional.

Según el pensamiento de Filangieri en la unión profunda y la armonía del pueblo con la legislación, aparece la patria. Lo fundamental es que el amor a la patria no existe en la sociedad y justamente por eso es necesario crearlo. Para este pensador, el hombre para ser feliz debe ser libre y dependiente, es decir, debe libremente amar su dependencia política.

Otro autor importante es Gaspar Melchor de Jovallanos, para quien la historia no es el conocimiento del pasado, sino una manera de actuar en el presente. Para él la

historia es la memoria y el alma de la nación. De esta manera en Chile comienza la publicación de gran parte de las fuentes y de la documentación de la Historia de Chile manifestación cultural que da cuenta de la materialización de esa consciencia histórica, indicio del nacimiento de una identidad propia.

Mientras más cultura propia sea intercambiada, problematizada, debatida y compartida por los miembros de una Nación, más crece la tendencia a su homogeneidad y la riqueza del patrimonio.

3.3.1 Lo nuevo y lo antiguo en la cultura: lo que queda del legado colonial y la importante influencia de las ideas ilustradas:

La relativa rapidez con que se cambiaron las instituciones políticas y la orientación de la economía luego del triunfo de los patriotas en las guerras de la independencia, no tuvo correlato en la vida cultural del país. Viejas prácticas lograron sobrevivir y, por sobre todo, un universo simbólico completo se transmitió como legado a la nueva República que se formaba.

La Conquista había tenido a la religión como su brazo ideológico. Los jesuitas habían jugado un papel fundamental y mucho de la cultura chilena – simbólica y material – se debe a su poderoso influjo. Eran la orden contrarreformista por excelencia, destacando por una labor intensa de difusión cultural no sólo a través de colegios, sino también mediante la creación de talleres laborales de elevado nivel técnico. El estilo barroco que introdujeron en nuestro país, fue bien aceptado por los grupos locales, fundiéndose con una estética, manifestación de la cosmovisión precolombina, imprimiéndoles un sello característico al arte americano colonial⁶⁰.

De esta manera, en el Chile del siglo XIX existía un imaginario que era compartido por todos: la idea de trascendencia de la existencia (de raíz cristiana), la visión jerárquica del orden social, los hábitos alimenticios y el lenguaje, entre los más característicos. Pero también habían diferencias propias de cada estrato social: la minoría

⁶⁰ Cfr. GODOY Hernán. Op. Cit. pp. 99 – 130.

oligárquica se fue haciendo más racional y moderna (producto de las ideas ilustradas) y sus gustos estaban influenciados por Europa⁶¹. La cultura popular, en contraste, conservaba vestigios del pasado indígena que, combinados con el catolicismo, daban lugar a una mezcla híbrida de tradiciones orales, cuentos populares, supersticiones, etc.

Es importante recordar que la Ilustración no llegó a América en estado puro (de hecho, tampoco lo hizo en España), pero sí están presentes sus postulados fundamentales como instar a usar la razón, sometiendo a la sociedad a una crítica radical, que comprende el mundo pasado y su herencia sobreviviente. Se contraponen la tradición a la idea de progreso y la confianza de que la humanidad camina hacia un estado superior de perfección. Se afirma la confianza en el hombre, que con ayuda de la razón es capaz de dominar la naturaleza⁶².

Todas estas ideas llevan a las autoridades a impulsar una política educativa que llevó a que nuestro país tuviera su primera Universidad en el año 1758 (Universidad de San Felipe), el Colegio San Luis (primer establecimiento de enseñanza técnica en América) que derivaría después en la Real Academia de San Luis y la proliferación de las escuelas laicas⁶³.

A nivel bibliográfico, los aportes más importantes en Chile los hicieron José Antonio de Rojas y Manuel de Salas⁶⁴. El primero, que había residido cinco años en España, había traído a su vuelta un cargamento de libros nuevos, entre los que figuraban *La Enciclopedia* de Diderot, *La Nueva Heloisa* de Rousseau, la *Grandeza y decadencia de los romanos* de Montesquieu y obras de Helvecio, Robertson, Buffon y los ilustrados españoles. Sus memorias y cartas hablan de una circulación de estos libros en manos de la elite criolla. Manuel de Salas también vivió en la Península, desarrollando una gran

⁶¹ En un comienzo la moda de las clases altas estuvo marcado por Inglaterra (la gran potencia en los tiempos de la Revolución Industrial). Luego sería Francia, quien marcaría la pauta en materia estética y cultural.

⁶² Cfr. *Íbid*, pp.153 – 154.

⁶³ Cfr. *Íbid*, pp.163 – 166.

⁶⁴ Manuel de Salas luchó a favor de la independencia y sus anhelos estaban, no sólo en lograr las libertades individuales de las personas, sino también en liberarlos de la ignorancia a través de la educación.

admiración por la ilustración, especialmente en el plano de la modernización científica y educacional. Aunque siguió siendo un gran partidario del sistema monárquico, su adhesión a la ilustración intelectual contribuiría indirectamente a preparar la República, sobre todo en cuanto el nuevo espíritu científico minaba el sustento metafísico de la escolástica⁶⁵.

3.3.2 La importancia de Claudio Gay en el proyecto cultural chileno:

Desde los últimos años de la Colonia se busca reformar la educación existente⁶⁶ y poner énfasis en la formación científica (prioridad expresada claramente por Manuel de Salas) destinada a formar la mano de obra calificada para crear un bienestar económico.

Existe la idea generalizada de que la educación es la única solución a los problemas sociales y la falta de ésta trae consigo la inestabilidad en todo ámbito. Como era de esperarse en un comienzo se desarrolla en torno a una elite, la cual será de gran importancia en la formación del Estado y de la nación en Chile.

Al abrirse comercialmente a Europa y romper con el monopolio español, el país busca una comunicación cultural y recuperar la educación. Es así como a partir de 1830 la educación chilena se transforma en una experiencia cultural continental, llevada a cabo por excelentes profesores contratados en el extranjero. Juan Egaña es peruano, José Joaquín de Mora es español; Andrés Bello, venezolano; Ignacio Domeyko, polaco; Ciccarelli, italiano, entre otros. A pesar de la desventaja cultural de Chile, comparado con la cultura colonial de los virreynatos, el proyecto educacional se va a realizar en grado óptimo en el ámbito de la historia y de la ciencia.

⁶⁵ Cfr. GAZMURI Cristián. “*Libros e ideas políticas francesas en la gestación de la independencia de Chile*” en GAZMURI Cristián y KREBS Ricardo (editores). *La Revolución Francesa y Chile*. Santiago, Editorial Universitaria, 1990, pp. 159 – 161.

⁶⁶ Es importante señalar que la educación en la época de la colonia estaba sometida a los intereses políticos de España. Con la expulsión de los jesuitas en el año en 1776 se produce una crisis en la educación de Chile. También es importante mencionar que ya existe una tradición literaria, ligada a la guerra de Arauco cuya fuente no es universitaria. *La Araucana* de Alonso de Ercilla es la base de la tradición histórica y literaria del país.

“Muchos de esos extranjeros van a arraigarse en Chile. El carácter cosmopolita de la Independencia y del siglo XIX chileno no impide en absoluto la realización de un proyecto nacional y el amor a la patria tal como fue vivido por los extranjeros al servicio de Chile”⁶⁷.

Chile en estos momentos vive una coherencia moral y racional en la que predominan las ideas progresistas y de beneficio común. Éstas son las ideas que acogerán a Claudio Gay en nuestro país, quien llega primero a trabajar en el Colegio de Santiago del cual era rector Andrés Bello y luego se transforma en Consejero Cultural de Montt.

El Estado desarrolla en este período la voluntad de saberlo y conocerlo todo con detalle, pues necesita de su autoconocimiento para su autosatisfacción, autorreferencia, confirmación y control de su acción en la evolución y progreso general del país. Claudio Gay aconseja la fundación de la Oficina de Estadísticas en 1843, ligada directamente al desarrollo del conocimiento histórico y donde se publica el estado de salud y crecimiento de la población, desarrollo de las líneas férreas y de transporte, la cantidad de distribución de los extranjeros, instalaciones de industrias, comercios y toda la estadística educacional⁶⁸. Así, al conocer el Estado el inventario total material y humano del país, el saber estadístico se convierte en uno de los instrumentos legales del autoritarismo.

Gay pensaba que el modelo de estadísticas que debía seguirse era el francés. En 1855 creó los Oficiales de Estadísticas, funcionarios de la Secretaría de cada Intendencia que deben recoger todos los datos regulares y exactos para hacer las estadísticas de cada provincia. Debían: fijar los límites con todo el rigor posible, los departamentos y parroquias también deben tener sus límites bien fijados. En 1865 con el censo de ese año ya se ve que la estadística chilena ha alcanzado una madurez importante.

⁶⁷ Op. Cit. MIZÓN Luis, p. 62.

⁶⁸ Se conoce la marcha de las bibliotecas, el funcionamiento y dotación de las escuelas, incluyendo las militares y se conoce en detalle el alfabetismo y lo grados de instrucción profesional.

En su obra más importante, la *“Historia física y política de Chile”*, Claudio Gay logra relacionar el saber con la identidad nacional⁶⁹. Su idea principal es dar a conocer a chilenos y extranjeros el territorio nacional y sus recursos, sus animales y plantas, la historia, los hombres y la sociedad. *“Claudio Gay es un romántico que vive intensamente su romanticismo, ligado a la ciencia, al descubrimiento, a la fascinación europea por América y los indios”*⁷⁰.

3.3.3 La trascendencia de la década de los '40:

Poco a poco se hace común la idea de que la nueva educación debía ser intelectual y moral, para formar las costumbres, base de las nuevas instituciones. La educación no debía agotarse en la instrucción, sino ser una pedagogía presente en toda la vida ciudadana, en sus ritos y en sus fiestas. Ésta era la base de la concepción política de Juan Egaña⁷¹, plasmada en la Constitución del 1928 (en la época de los ensayos constitucionales), totalmente contraria a las ideas que dan forma a la Constitución de 1833. Egaña buscaba educar por medio de la legislación e inculcar los ideales de amor a la patria a un pueblo que, saliendo de la colonia, estaba ávido de educación. *“... Chile, tan alejado de Europa, aparecía como el lugar ideal para crear una ciudad de sabios dedicados a la ciencia. En este país donde no había pasado propiamente histórico, sino naturaleza, se podría forjar una educación y una legislación que moldearía idealmente a la nueva razón”*⁷².

⁶⁹ Es importante referirse a la ciudad de Valparaíso, central para la comprensión del contexto histórico de Gay y de la cultura chilena en general. Valparaíso representa la economía chilena en expansión, el progreso basado en el comercio, el bienestar y el desarrollo cultural, la apertura y la tolerancia frente a los extranjeros y sus ideas diferentes. La cultura cosmopolita del puerto se opone a las tradiciones de la sociedad de Santiago, sobre todo, en materia religiosa. Valparaíso se ve transformada por una actividad económica de libre intercambio y se convierte en una fuerza histórica modificadora de la sociedad. La aduana es la puerta de entrada del lujo material y también espiritual por la literatura.

⁷⁰ *Íbid*, p. 89.

⁷¹ En los '20, la clase aristocrática gobernante estuvo dividida en dos bandos: los conservadores y los liberales. La figura predominante fue Ramón Freire, un liberal que fue destituido al poco tiempo, imponiéndose la Constitución que Juan Egaña había diseñado pero que resultó ser demasiado engorrosa para su aplicación. Lo siguió un experimento federal (comandado por José Miguel Infante), pero Chile es un país con un unitarismo arraigado. Después Francisco Antonio Pinto (presidente entre 1827 y 1829) promulgó la Constitución de 1828, la cuarta desde la independencia y que tuvo una muy corta duración.

⁷² SERRANO, Sol. *“La Revolución Francesa y la formación del sistema nacional de educación en Chile”* en Op. Cit. GAZMURI Cristián y KREBS Ricardo, p. 254.

Así, se llega en los '40 al clímax de este verdadero “boom” cultural republicano. La década concentró un conjunto de iniciativas, movimientos, fundaciones, que reflejan el clima de la época, bifurcándose en una red compleja de acontecimientos. Fue, por una parte, el inicio de una institucionalidad cultural que comenzó con la creación de la Universidad de Chile y que incluyó a la Academia de Pintura en 1848. Por la otra, se vieron incubar movimientos intelectuales revolucionarios de profundas repercusiones a nivel social y en el devenir cultural del país. En 1842 se creaba la “Sociedad Literaria”, considerado el primer movimiento propiamente intelectual chileno y del cual participaban notables personajes como José Victorino Lastarria, Juan Chacón, Eusebio Lillo y Aníbal Pinto. Era un grupo empapado de los ideales ilustrados, con conocimientos sobre la literatura liberal francesa, entre la cual se incluían algunos autores románticos.

La Generación del '42 no hizo más que preparar el camino para el movimiento revolucionario de 1848. Sus líderes, agrupados en el Club de la Reforma, habían surgido como una manera de aglutinar la oposición liberal al gobierno de Bulnes e impedir que éste designara a su sucesor para un nuevo período conservador en el poder. Sin embargo, el trasfondo de la cuestión trascendía con mucho esta simple coyuntura política y agrupaba una serie de procesos sociales y culturales que se habían gestado en los años de estabilidad.

Por otro lado, los acontecimientos revolucionarios de 1848 en Francia tuvieron una gran resonancia en nuestro país. Lastarria lo destacaba como uno de los acontecimientos más importantes del siglo: *“El año '48 es el primero de una nueva era para la humanidad, es el punto de partida del nuevo orden de cosas que se va a suceder en Europa; y, por consiguiente, todos los pueblos que, a manera de planetas secundarios viven de la luz de aquel gran sol, entran también en una nueva esfera”*⁷³.

⁷³ LASTARRIA, José Victorino. *Manuscrito del diablo*. Revista de Santiago. Imprenta chilena, Santiago, 1849, pp. 303.

Santiago Arcos y Francisco Bilbao fundan la “Sociedad de la Igualdad” en Santiago, inspirada en los clubes revolucionarios franceses que ambos habían conocido en el extranjero. Aunque fue prontamente reprimida, la agrupación produjo frutos culturales de enorme trascendencia, el mayor de los cuales fue el de traer de nuevo al escenario algunos postulados del ideario liberal que había sucumbido ante el pragmatismo del orden portaliano.

3.3.4 Un espíritu de época; el liberalismo del siglo XIX:

Entendemos por “espíritu epocal” al conjunto de símbolos, creencias, ideologías e imaginarios al que una sociedad histórica, en un momento y un espacio determinados, apela como manera de dar sentido y explicación a sus propias acciones y al contexto. Teniendo en cuenta que sobrevivieron algunas estructuras arraigadas y heredadas del pasado colonial, los ciudadanos del siglo XIX fueron, por sobre todas las cosas, un puñado de voluntaristas confiados en la gran premisa en que se sustenta la sociedad moderna a través de la Revolución Francesa que la consolida: las ideas pueden cambiar la realidad social⁷⁴. Ese “espíritu liberal” constituyó el elemento cultural e ideológico más importante del siglo XIX.

Se copió, entonces, un ideario europeo para imponerlo a una realidad totalmente diferente; pero no fue una copia arbitraria. Se eligió el liberalismo y el republicanismo porque ambos se adaptaban muy bien a las necesidades del momento: legitimar el poder y reordenar la sociedad. El antiguo régimen no satisfacía los intereses de los criollos, mientras que el liberalismo proponía todo un sistema por y para esta nueva clase social. Además, el liberalismo garantizaba una continuidad del proceso de modernización iniciada por los Borbones (primeros en traer las ideas ilustradas a América)⁷⁵.

⁷⁴ “... la Revolución Francesa, para bueno o para malo, hizo a la ideología el principal agente o fuerza histórica de la modernidad. Hizo que las ideas fueran valoradas como motores conscientes de la historia y se le dio la oportunidad inédita a las ideas para que cambiaran radicalmente la realidad. Por cierto, antes de 1789 existían ideas y eran muy valorizadas, pero por lo general parecía haber habido una tendencia a verlas más bien como fuentes de conocimiento o como espejos de la realidad, no como entes generadores de cambio y transformación total. Esta última dimensión la van a adquirir las ideas durante la Revolución”.

⁷⁵ Cfr. JOCELYN – HOLT Alfredo. *Liberalismo y modernidad. Ideología y simbolismo en el Chile decimonónico: un marco teórico* en Op. Cit. GAZMURI Cristián y KREBS Ricardo, pp. 327 – 328.

Esta fórmula criolla de liberalismo tuvo varias expresiones que lo distinguen de la ideología nacida y desarrollada en Europa. Vale la pena destacar al menos tres:

- Siendo un ideario foráneo, se entendió que había un modelo a imitar que estaba siempre más allá de nuestras fronteras. De modo permanente y en aumento, el siglo XIX se esforzó por copiar los modos, los gustos, el vestuario, las ideas políticas y el arte llegado de Europa; a medida que pasaban los años, se desconocían las tradiciones populares, se subvaloraban los hábitos más autóctonos y se hacían obligados el viaje al extranjero y la lectura en francés.
- En segundo lugar, a mediados de siglo se produjo una gran inflexión liberalizante que va a tener variadas manifestaciones en Chile. Por de pronto, dio lugar a un eclipsamiento del poder conservador y la transformación definitiva de la economía hacia un modo capitalista de producción, con el surgimiento de las primeras fortunas no terratenientes y el desarrollo del espíritu emprendedor y especulativo. Es el grupo que deseará separar la Iglesia del Estado, hacer aún más laica la educación y consolidar la autonomía civil en los ámbitos burocráticos de la administración interior (cementeros, registro civil, matrimonios, etc.)
- Por último, el liberalismo que aquí se desarrolló tuvo siempre en sus bases la idea de que todas las acciones humanas, fueran de la naturaleza que fueran, debían estar inscritas en un programa general de transformación social y que, por ende, no tenían validez por sí mismas.

4. CAPÍTULO III: LA ACADEMIA DE LA PINTURA CHILENA.

“Los atenienses consideraron a Prometeo como el primer modelador en el arte de la escultura i la fábula de Galatea a quien él quería dar la vida robando el fuego sagrado del cielo, no es más que el símbolo del bello ideal que un artista siente en sí, que lo arrastra de una obras a otra, sin satisfacer jamás esa ardiente aspiración, ansioso de realizar el tipo de perfección que es parte de la divinidad: tipo cuyos elementos se encuentran derramados en la naturaleza, i en el que todos los esfuerzos de un artista para realizarlos están limitados a reunirlos i ordenarlos”.

Alejandro Ciccarelli.

Extracto del discurso de inauguración de la Academia de la Pintura, Santiago 1949.

El 4 de enero de 1849, bajo el gobierno de Manuel Bulnes y el Ministro Salvador Sanfuentes, se crea la Academia de la Pintura Chilena. Su puesta en marcha significa por primera vez la existencia de una institución cuyos programas de estudio facilitan una formación sistemática, para todos aquellos que sintieran atraídos por el arte.

Antes de esa fecha ya existían antecedentes y tentativas para su fundación. En 1842, el Ministro Francisco Javier Rosales le había ofrecido a Monvoisin que se trasladara a Chile para fundar una Academia de Bellas Artes. El proyecto nunca se concretó y en sus ocho años de residencia, el pintor francés nunca llegó a la dirección de la Academia⁷⁶. Una segunda tentativa estuvo a cargo de Antonio Gana Vargas, quien

⁷⁶ No hay documentación que permita establecer con exactitud las razones por las cuales Monvoisin, que había sido contactado en Europa para tales efectos, nunca llegara a ser director de la Academia de Bellas Artes. Sin embargo, existen algunas versiones, como la de Pedro Lira que sostenía que Monvoisin no contaba con modelos para ejercer la docencia. Mientras que Antonio Romera, historiador del arte español, sostenía que: *“Nunca se dieron razones de aquella frustración. Yo creo verla en la serie de encargos particulares que atosigaron a los artistas y, sobre todo, en las ventajas económicas reportadas por dichos trabajos privados”*. ROMERA, Antonio. *Asedio a la pintura chilena. (Desde Mulato Gil a los bodegones de Luis Durand)*. Santiago, Editorial Nascimento, 1969, p. 54.

murió sorpresivamente en 1846 en el barco que lo traía de vuelta a Chile y el proyecto se aplazó nuevamente⁷⁷.

Su inauguración coincide con la fundación de instituciones culturales y educacionales. También, en 1849 se fundó la Escuela de Artes y Oficios a imitación de una similar institución en Francia, con el objetivo de capacitar obreros que pudieran construir una industria nacional autónoma respecto de los países más desarrollados. Ese mismo año, el 7 de marzo de 1849, se realiza una clase de arquitectura con el artista francés Brunet de Baires. El año 1854 la Cofradía creó la Escuela de Ornamentación y Dibujo de Relieve, (con la clase de ornamentación y escultura con Augusto Francois) que se transformaría en la Escuela de Escultura en 1859.

La experiencia que se requería para hacer andar esta institución se recogió en Europa, particularmente en Francia donde existen instituciones de este tipo desde el siglo XVII⁷⁸. Aquí en Chile, poco a poco se va constituyendo la estructura adecuada para pasar del arte colectivo, propio de la Colonia, a un arte individual. El arquitecto Joaquín Toesca, el retratista Martín De Petris y el urbanista Agustín Cavallero incorporan sus teorías neoclásicas sin considerar las fuentes propias de los talleres coloniales todavía presentes⁷⁹.

Los principios que la orientaban eran:

- Superioridad del dibujo sobre el color.
- Superioridad de la razón sobre los sentimientos.
- Superioridad de los acontecimientos históricos sobre cualquier otro tema.
- Superioridad de la teoría sobre la técnica.

⁷⁷ Cfr. CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel. *Historia de la Pintura y Escultura en Chile desde la Colonia al siglo XX*. Santiago, Editorial Antártica, 1984, p. 162.

⁷⁸ En 1648, bajo el reinado de Luis XVI, se crea en Francia la Real Academia de Pintura y Escultura.

⁷⁹ De esta manera los valores del mundo europeo se transforman en un imperativo. Durante la colonia, la arquitectura fue el arte por excelencia. La escultura y la pintura estaban subordinados a ella y no valían tanto por sí mismas. En el siglo XIX la libertad del artista y su obra cobra importancia. Deja de ser un arte netamente funcional y comienza a valer por sí misma. A esto se le suma que el solicitante del arte durante el siglo XIX era la autoridad eclesiástica, sin embargo, durante el siglo XIX el nuevo solicitante será el particular.

El modelo que se instaura en Chile, es similar al de la Real Academia Francesa, pero sin la connotación política que ésta tenía. Se hereda la enseñanza rigurosa, los estímulos y la organización. Es aquí donde comienza a hacerse la diferenciación entre Bellas Artes (pintura y escultura) y la actividad artesanal autóctona del acervo nacional. Además, para estimular a sus artistas, junto con disponer de salarios, ofrecía premios, confería títulos y ofrecía la posibilidad de exhibir obras al público (de aquí surgen los célebres salones), igual como se hacía en el Viejo Mundo.

Es importante entender, que hasta el momento de la fundación de la Academia, la enseñanza artística en nuestro país prácticamente no había tenido carácter oficial, siendo el único antecedente al respecto los talleres de artesanos que las órdenes religiosas – y especialmente los jesuitas – habían impulsado durante la época colonial. El único indicio de una enseñanza artística sistemática a través del sistema escolar es de fines del siglo XVIII, momento en que con el auspicio de Manuel de Salas, se incorpora la cátedra de dibujo en la Academia de San Luis. Luego con la creación del Instituto Nacional⁸⁰, se mantiene esta cátedra dentro las otras 19 más que se impartían.

Como señala Luis Hernán Errázuriz:

“La principal motivación para enseñar dibujo en el Instituto Nacional se fundamentó en la necesidad de capacitar artesanos que pudieran responder a las múltiples demandas en el campo de la arquitectura, al construcción de obras, la medición de terrenos, el diseño, en fin, en todas aquellas labores que requerían del único medio disponible en esa época para registrar y representar visualmente la realidad”⁸¹.

⁸⁰ El Instituto Nacional José Miguel Carrera fue creado por el prócer al que debe su nombre el 10 de agosto de 1813, en la llamada Patria Vieja.

⁸¹ ERRÁZURIZ, Luis Hernán. *Historia de un área marginal. La enseñanza artística en Chile 1797 – 1993*. Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1994, p. 23.

Pero también se perseguía, a través de la enseñanza del dibujo, la formación estética del individuo, lo que era concebido como un requisito para la instrucción de médicos, cirujanos, fabricantes, militares y otros “ciudadanos útiles”⁸².

Su creación responde a que el arte necesitaba de una enseñanza metódica y bien planificada, el problema es que no se pensó en adecuarlo a la realidad chilena. No se tuvo en cuenta que cualquier proceso de aprendizaje está vinculado a una situación histórica completa. Además debido a lo rígido e inflexible de la Academia surgen movimientos que proclaman la libertad del artista como el romanticismo, realismo e impresionismo y esto se desconoce también en la Academia de Chile.

“(…) quienes auspiciaron la creación de la Academia de Pintura en Chile olvidaron, lamentablemente, todo el sentido de las perspectivas y distancias históricas (...) Se pretendía, pues, trasladar escenarios y protagonistas a un teatro que no los podía acoger auténticamente, que era incapaz de encarnar una tradición que no comprendía, porque jamás la había vivido”⁸³.

De esta manera en Chile se produce una escisión entre público y arte que paradójicamente no se da con el arte de vanguardia como en Europa, sino con el arte oficial. Un chileno perteneciente a las clases medias o bajas de la sociedad no comprende la mitología griega, tampoco en Chile hay una educación que favorezca estos conocimientos desde la niñez. De esta manera surge la crítica y la rebeldía de los propios discípulos de la Academia. El “error” de la Academia chilena fue siempre ver el arte y entenderlo al estilo francés, incluso imponiendo un determinado gusto dejando de lado la dinámica creativa propia.

4.1 La Academia y sus directores:

El primer director de la Academia fue Alejandro Ciccarelli, pintor napolitano que había adquirido una formación académica en su ciudad natal y en Roma. Los años anteriores se habían hecho numerosas gestiones para contactarlo. Ciccarelli residía en

⁸² Cfr. Ibid, pp. 27 – 28.

⁸³ GALAZ Gaspar e IVELIC, Milan. *La pintura en Chile: desde la colonia hasta 1981*. Valparaíso, Ediciones Universitarias, 2009, p. 73.

Brasil desempeñando el puesto de pintor de Cámara y profesor de pintura que el Emperador Pedro II le había ofrecido en un viaje a Nápoles.

Alejandro Ciccarelli había nacido el 25 de enero de 1810 en un poblado cercano a Nápoles. Cuando mostró habilidades artísticas, entró a estudiar al Instituto Real de Bellas Artes de Nápoles y fue allí un destacado alumno. Un primer reconocimiento lo obtuvo por su cuadro "*Arquímides*" que ganó medalla de plata en la exposición de Bellas Artes de la ciudad.

En 1834 ganó otro concurso y por su premio obtuvo una beca con pensionado para estudiar en Roma por cuatro años. Durante este período produjo una obra que osciló entre temas religiosos, mitológicos e históricos.

Cuando Ciccarelli terminó sus compromisos en Brasil, el ministro de Relaciones Exteriores de Bulnes, don Manuel Camilo Vial encargó al Cónsul de Chile en Río de Janeiro que practicara las gestiones necesarias para traer al pintor a nuestro país y, dado que éstas fueron exitosas, en junio de 1848 firmaba su contrato en Chile.

La Academia no estuvo sometida a una revisión crítica en sus fundamentos teóricos, ni en sus actividades prácticas. Se partió de la idea que existía un arte oficial y se lo trajo a Chile. Ciccarelli representa los intereses de ese arte. El haberse formado en la Academia italiana significaba un compromiso mucho más fuerte con los principios del Neoclasicismo que la Academia francesa, la cual se ve influenciada por el fenómeno romántico, de exponentes como Delacroix⁸⁴.

El clasicismo habría de ser el nuevo canon para el arte en nuestro país. La pintura debía ser un arte fundamentalmente racional y, por ello, habría de primar el dibujo por sobre el color. Como dice Ciccarelli en el discurso pronunciado en la inauguración de la Academia:

⁸⁴ Se trata de un romanticismo diferente al desarrollado en Inglaterra y en Alemania. El romanticismo francés está ligado a los ideales políticos de la revolución: Libertad, Igualdad y Fraternidad.

“El dibujo está en relación directa con el pensamiento, el colorido en relación con las sensaciones, i como sabiamente lo ha dicho un autor, el dibujo en lengua de los colores, hace las mismas funciones que las consonantes en la lengua hablada, negativas como ellas, pero medio necesarias para determinar los límites exteriores de cada objeto; mientas que el colorido hace el oficio de las vocales sobre las consonantes, las determina i las resuelve. Por consiguiente, el colorido debe estar subordinado al dibujo; de otro modo la sensación prevalecería sobre la inteligencia del pensamiento, i el arte perdería lo que tienen de ciencia para tomar un carácter vago e incierto”⁸⁵.

Con respecto a la práctica, Ciccarelli insistió en la “norma plástica”. Los temas eran extraídos de la mitología y la historia antigua, ej: *Filócteles abandonado*⁸⁶. Esto exige un estudio previo, pues es necesario conocer ese pasado. La Academia estimuló el conocimiento del hecho, la circunstancia y el acontecimiento. La técnica debía ser fría y rigurosa, mientas que el color se atenúa para dar volumen.

El trabajo artístico era auspicioso en nuestro país y con la Academia de Pintura se abría, a los ojos de Ciccarelli, un nuevo futuro para los jóvenes: *“Antes de terminar, deseo llamar la atención de la estudiosa juventud chilena, para observarle que la patria le abre una nueva carrera, que le asegura una nueva posición social. La carrera es vasta, i aunque opuesta a la de las armas, es gloriosa como ella”⁸⁷.*

Después de la extensa alocución del napolitano, Jacinto Chacón terminaba la ceremonia con un poema de bienvenida en el que Alejandro Ciccarelli era llamado “Musa Napolitana”. De esta manera, quedaba inaugurada oficialmente la Academia de la Pintura y comenzaba a funcionar cada año.

Las clases comenzaron en abril. Los jóvenes ingresaban al lugar por un hall de acceso con esculturas de estilo clásico que Alejandro Ciccarelli había traído consigo.

⁸⁵ Op. Cit. CICCARELLI Alejandro, p.17.

⁸⁶ Representa al acompañante de Ulises en la Odisea, quien es abandonado en la isla Lemmos, pues lo muerde una serpiente.

⁸⁷ Íbid, p.21.

Todas las cátedras se impartieron siguiendo el estricto Reglamento de la Academia que se había dictado por mano del Presidente de la República y el Ministro de Instrucción Pública, Salvador Sanfuentes. En virtud de este reglamento, se establecía que: *“En la Academia de pintura de Santiago se suministrará la enseñanza elemental del dibujo para servir de introducción a todos los ramos de artes que suponen su conocimiento. Mas, su principal objeto es un curso completo de pintura histórica para los alumnos del número de la Academia”*⁸⁸.

Para poder matricularse había que tener entre 11 y 22 años, buena conducta y haber recibido la educación suficiente. Las obligaciones eran las de asistir por lo menos unas dos horas al día y, mientras seguían el curso, debían estudiar por su cuenta gramática castellana, geometría e historia⁸⁹.

*“El curso principal de la Academia constará de las siguientes clases. 1ª de dibujo elemental a la estampa, dividida en tres secciones. La primera sección estudiará principios principios i cabezas; la segunda estremidadades i la tercera, la figura entera. La 2ª clase pertenecerá a la imitación del relieve o estatuas i tendrá las mismas secciones que la anterior. La 3ª completará el curso de dibujo para la composición histórica, por medio del modelo vivo, de un curso de anatomía práctica i de otro de pintura y ropajes al natural. Recorrida las anteriores clases por el alumno, principiará un curso de composición”*⁹⁰.

Se requería, además, algunos aprendizajes adicionales, pero igualmente obligatorios como gramática castellana, geografía e historia. Para esto debían presentar cada año al director de la Academia un certificado de sus profesores dando cuenta de que efectivamente cursaron esos estudios. Sólo así puede podía pasar a las clases superiores. Por ejemplo, para poder acceder a la clase de modelo, el alumna debía saber sobre mitología o al menos conocer el nombre y atributos de las divinidades; para entrar en la composición histórica, debía haber seguido un curso completo de literatura, o de retórica

⁸⁸ “Reglamento de la Academia de Pintura dictado bajo la Administración Bulnes.” *El Taller Ilustrado*, N° 36, Año 2. Santiago, 26 de abril de 1886, p. 18

⁸⁹ Cfr. PEREIRA SALAS Eugenio. *Estudios sobre la Historia de Arte en Chile Republicano*. Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1992, p. 65.

⁹⁰ Op. Cit. *Reglamento de la Academia de Pintura dictado bajo la Administración Bulnes*, p. 18 - 19

y filosofía; para poder formar los fondos de los cuadros debía conocer las cinco órdenes de la arquitectura y el dibujo de paisajes⁹¹.

Para incentivar a los alumnos, cada seis meses se otorgaban premios y las obras se exhibían al público. También existía la posibilidad de participar en un concurso especial, en el que se galardonaba con el “Premio de Roma”, similar al que otorgaba la Academia de Francia⁹².

La Academia despertó muchos adeptos y recibió muchas solicitudes de matrícula. Había dos tipos e inscripciones: la de los alumnos que eran seleccionados por decreto supremo y la de los supernumerarios, que eran admitidos por el Director una vez que éste hubiera atendido a la recomendación hecha por algún padrino acreditado.

Hubo alumno de todas las clases sociales. Desde obreros hasta sacerdotes, extranjeros y políticos⁹³. Como explica el mismo Ciccarelli en un informe sobre la Academia de Pintura:

“La enseñanza que se da en la Academia , tanto a los alumnos de número como a los supernumerarios era enteramente gratuita, i costada por el Supremo Gobierno, quien presupuesta anualmente con ese objetivo dos mil pesos para honorarios del Director, i ciento cuarenta i cuatro pesos para el pago del bedel, dando además el importe de los premios que se distribuyen a los alumnos, doscientos pesos para gastos de estudios i pinturas de los cuadros que anualmente debe ejecutar el Director i otros gastos eventuales”⁹⁴.

A pesar de todo, los gastos del Estado no fueron suficientes y, probablemente pudo haber sido un obstáculo para que individuos de las clases bajas tuvieran poco incentivo o posibilidades de ingresar a la Academia. Ciccarelli advirtió este problema y

⁹¹ Cfr. Íbid.

⁹² Cfr. Íbid.

⁹³ Cfr. PEREIRA SALAS Eugenio, Op. Cit., p. 65.

⁹⁴ CICCARELLI Alejandro “Informe sobre la Academia de Pintura”. *Monitor de las Escuelas Primarias*, Tomo I. Santiago, 30 de agosto 1852, p. 32.

se quejaba de cómo la falta de recursos distraía de la carrera a los alumnos de su propósito de convertirse en artistas.

“El único inconveniente que por ahora se divisa para que la Academia lleve a término los objetos de su institución, es el desaliento que puede ocasionar en sus alumnos lo moroso del aprendizaje, por la suma pobreza de muchos de ellos que se ven obligados a buscar trabajo para proporcionarse subsistencia. (...) Si el Director consigue que bajo su dirección se fije algunas ocupaciones a sus alumnos cesarán los inconvenientes apuntados, i el temor de que desmayen en su empeño viéndose ya en vísperas de terminar sus estudios, i con los recursos suficientes para proveer a sus necesidades”⁹⁵.

La dirección que llevó a cabo Ciccarelli no estuvo exenta de polémica. Como hemos dicho anteriormente, él le imprimió a la Academia su propia concepción sobre el arte que era inconfundiblemente neoclásico. Al amparo de estas ideas, la creación artística ocupaba el más alto sitio dentro de las actividades humanas, pero ésta se desarrollaba sólo si el talento era encauzado correctamente mediante el estudio académico.

El grupo de los más acérrimos enemigos de Ciccarelli y de su estilo de dirección parece haber estado constituido por aquellos que veían en Monvoisin a un mejor candidato para ocupar el puesto. Ciccarelli y Monvoisin rivalizaron durante algunos años pero, por sobre todo, el terreno de lucha se trasladó a la prensa y a la sociedad cultural.

Para algunos, Ciccarelli no era un gran artista, pero tenía el mérito de haber conducido la Academia con éxito durante sus primeros años de existencia.

“No podríamos decir que Ciccarelli fue un artista notable, ni como compositor ni como colorista, pero su dibujo era puro y correcto. Su método de enseñanza, consecuente con el estilo que entonces predominaba en el arte, era muy severo y demasiado lento, prefiriendo también el estudio del antiguo al de la naturaleza. Si su talento no fue sobresaliente, ni tuvo la suerte de formar alumnos distinguidos, sería injusto negarle que

⁹⁵ *Ibid.*, p. 33.

*su alma conservaba un verdadero culto por su arte i supo hacer comprender a sus discípulos el mérito i belleza de las obras clásicas de la antigüedad*⁹⁶.

Su estilo como pintor estaba marcado por la moda del neoclasicismo. En su tiempo de residencia en Europa, su obra más importante fue “*Revista Militar del Rey Fernando II de Nápoles en honor de su hermano el Archiduque Carlos de Austria*” y que le había valido su nombramiento como pintor y profesor de la emperatriz María Teresa de Borbón. También incursionó en el género religioso y pintó una *Virgen del Tránsito* para la Iglesia de la Compañía, una *Virgen en Egipto* para la Casa de María y una *Purísima Concepción* para su amigo Silvestre Ochagavía.

Sin embargo – lo que resulta extraño dada las críticas que le hacían – Ciccarelli también fue un profuso pintor de paisajes. El director había trabajado muchas obras de este tipo en el trayecto de su viaje a Chile. Tenemos en esta categoría su *Efecto de luna* y una de sus obras más famosas, la *Puesta de sol en Peñalolén*. Pereira Salas dice al respecto:

*“La tela es un autorretrato con paisaje de fondo. El pintor sentado cómodamente frente a su caballete, vestido con el severo atuendo burocrático que remata en su sombrero de copa, tiene junto a sí, su caballo rabón. Unos árboles agazapados, retorcidos troncos que emergen de un grupo de peñascos, completan el primer plano. Al fondo, en alejamiento de lontananza, partida por los verdes cuarteles de las sementeras, se observa la línea sinuosa de la cordillera de la Costa. Buscando efectos lumínicos, a la manera de un cuadro dentro de otro cuadro, sobre la tela que trabaja el artista, se refleja la puesta de sol en atinada composición*⁹⁷.

⁹⁶ SILVA, Francisco Domingo. “*Nuestro grabado. Don Alejandro Ciccarelli*”. *El Taller Ilustrado* N° 18. Santiago, 23 de noviembre de 1885, p. 49.

⁹⁷ Op.Cit. PEREIRA SALAS Eugenio, pp. 69 – 70.



[Fig. 1] Alejandro Cicarrelli. *Vista de Santiago desde Peñalolén*, óleo sobre tela (85 x 125 cm). Pinacoteca del Banco Santander, Santiago. Pintado desde la casa de Mariano Egaña, ubicada en lo alto de Peñalolén.

Otra de sus mejores obras es el “*Árbol seco*”, donde el pintor vuelve a realizar una composición natural, pero esta vez explorando de forma más detallista en la representación que tiene al frente y recuperando una cierta nostalgia romántica que no había mostrado en la mayor parte de sus trabajos.



[Fig. 2]. Alejandro Ciccarelli. *El árbol seco*, óleo sobre tela (75 x 62 cm.) Museo Nacional de Bellas Artes.

En 1869 asume la dirección de la Academia, Ernesto Kirchbach (1832 – 1880). También fue bastante rígido en la enseñanza, dando pocas concesiones a sus alumnos. Al igual que Ciccarelli sus imágenes son más cercanas a la escenografía. En este tiempo en Europa surge el impresionismo (en Francia) y los artistas rechazaron categóricamente todo el arte oficial. En Chile pasa algo similar con Antonio Smith, la postura personal de algunos artistas se hace más fuerte que los planteamientos académicos los cuales comienzan a debilitarse.

Desde 1876 a 1883 asume la dirección de la Academia Juan Mochi (1831 – 1892), pintor florentino que resulta ser un pedagogo innovador. Les da la posibilidad a los alumnos de formarse con más espontaneidad, evitando un aprendizaje dirigido que

coarte su creatividad. Por su taller pasaron Alfredo Valenzuela Puelma, Alberto Valenzuela Llanos y Juan Francisco González.

Su docencia se centró en la enseñanza del oficio, ya que el alumno al adquirir las técnicas fundamentales del dibujo y la perspectiva, podría usarlas en su provecho. No pinta ni dioses, ni ninfas, sino la naturaleza de Chile y su contorno humano (Ej: “*Paisaje Campesino*”). Su estadía en Francia lo acerca al romanticismo y luego al realismo. Para él el tema que quiere pintar es condicionante e impone sus reglas, para que el cuadro resulte objetivamente descriptivo fruto del oficio y la observación atenta (naturalismo pictórico).

Hay un grupo de artistas chilenos que se forman en la Academia, que superan la temática del Neoclasicismo, pero mantienen el molde académico. José Mercedes Ortega, Abraham Zañartu, Pascual Ortega y Ernesto Molina, se inclinan por representar personajes típicos y paisajes de la naturaleza chilena.

4.2 Los primeros alumnos de la Academia:

El establecer quiénes fueron los discípulos de la Academia durante la conducción de Alejandro Ciccarelli no es tarea fácil. La literatura especializada tiende a fijar límites bastante dispares y ambiguos al respecto y a incluir o excluir a ciertos artistas en este grupo. Aparecen citados algunos artistas como las hermanas Magdalena y Aurora Mira, que no fueron estudiantes regulares de la Academia y en términos estilísticos tampoco se podrían encasillar en la categoría de neoclásicas.

Antonio Romera, por ejemplo, sitúa a Thomas Somerscales y a Santiago Arcos dentro de su capítulo “*Academia de la Pintura*”⁹⁸, cifiéndose probablemente a un criterio únicamente cronológico, siendo que ninguno de los dos fue alumno de esta institución, ni recibieron mayormente el influjo de ésta.

⁹⁸ Cfr. ROMERA Antonio. *Historia de la Pintura Chilena*. Santiago, Editorial Andrés Bello, 1976, p. 43.

Tampoco podemos considerar como “pintores académicos” en sentido estricto a los pintores que estudiaron en la última promoción a la que enseñó Ciccarelli. Es el caso de Pedro Lira y Onofre Jarpa, artistas que sin duda traspasaron con creces los estudios académicos e imprimieron un giro radical en el arte chileno, tanto a nivel temático como estilístico y en cuanto a calidad artística. Estos “maestros del arte chileno” del siglo pasado, han sido excluidos por la crítica especializada como casos excepcionales y como tales han sido estudiados de manera abundante y profunda⁹⁹.

De esta manera, para poder aunar los llamados “pintores académicos” de manera más clara y certera, es necesario seguir los siguientes criterios:

- Fueron discípulos de Ciccarelli en su calidad de director de la Academia¹⁰⁰, pero sin considerar a pintores como los ya nombrados Pedro Lira y Onofre Jarpa, a los cuales la crítica especializada tiende a considerarlos en un grupo especial.
- Tuvieron algún renombre en la época y su obra parece datada e investigada aunque sea de manera preliminar.
- Practicaron una pintura cercana al neoclasicismo o bien se rebelaron contra este estilo, pero teniéndolo siempre como punto de referencia.

Incluiremos en este grupo a: Antonio Smith, Pascual Ortega, Miguel Campos, Cosme San Martín y Pedro León Carmona.

Todos ellos recibieron una formación inicial bajo el esquema neoclásico, que Ciccarelli había heredado directamente de la Academia Italiana.

⁹⁹ La historiadora del arte Isabel Cruz agrupa a estos “maestros” dentro de una generación de pintores que nace entre 1845 y 1855 aproximadamente e inicia su actividad entre 1875 – 80, prolongándose hasta 1920 – 1930.

¹⁰⁰ Es importante señalar que los estudiantes del primer período de la Academia de Pintura, nunca llegaron a desempeñarse como artistas o a producir obras de modo sistemático y público. Alumnos aventajados de esa época, como José Luis Toro, Pedro Araya o Vicente Falcón, nunca llegaron a ser artistas propiamente tal.

Como sostienen Galaz e Ivelic, el pintor había recibido una formación “(...) directamente vinculada con la Academia italiana, la cual se caracteriza por un sometimiento mucho más estricto a las pautas establecidas por el Neoclasicismo, en comparación con lo que acontecía paralelamente en la Academia francesa. Esta, quizás muy a pesar, no había podido ocultar el profundo impacto del tema romántico (por ejemplo, las influencias orientales a través de Delacroix), ni las innovaciones que proponía el Realismo (de Coubert, por ejemplo), aunque congelando la técnica en torno a una temática sentimentaloides y lacrimógena. En cambio, en la Academia italiana, especialmente en las ciudades meridionales de la península, el Neoclasicismo, que era ya un movimiento tardío, se mantenía sin recibir las corrientes nuevas. En este ambiente recibió su aprendizaje Ciccarelli, asimilando pasivamente la enseñanza y conduciendo tanto su labor personal como docente a base de esa formación”¹⁰¹.

Sobre Antonio Smith, el más polémico de los discípulos de Ciccarelli, me referiré más adelante, específicamente en el último capítulo en el que analizaré la pintura de paisaje en Chile. Considerado como uno de los mejores paisajistas de la pintura, Smith será quien introducirá la estética romántica en la sensibilidad artística de los pintores nacionales. Su aporte e influencia para pintores como Onofre Jarpa, por nombrar sólo a uno, hace necesario que me refiera a él de manera más extensa y detallada, analizando su obra con la profundidad que merece.

Miguel Campos fue considerado la promesa de su generación. En la Academia logró ser “... un dibujante correcto y un discreto colorista, cualidades que le granjearon la prematura celebridad entre sus compañeros”¹⁰². El año 1866 fue premiado por la Sociedad de Instrucción Primaria y fue becado por el gobierno dos años más tarde para estudiar en Europa. Permaneció cinco años entre París y Roma, pero sin tomar clases y dedicándose a pintar algunas obras como *El Toreador*, *El Servidor del Papa* y *La Florentina*.

Manifestó una tendencia a la pintura costumbrista que se refleja en obras como *Los Chaperos* y *La vieja tomando mate*. En la Exposición de 1875 exhibió *El juego de la*

¹⁰¹ Op. Cit. GALAZ, Gaspar e IVELIC, Milan, p.76.

¹⁰² Op. Cit. PEREIRA SALAS Eugenio, *Historia de la Pintura Chilena*, p.182.

Morra pero después de ella se fue alejando paulatinamente de la actividad artística hasta que murió a los 45 años, pobre y abandonado. Pedro Lira escribiría sobre este hecho comentando: “*Se quedó atrás en el movimiento de la pintura. Tal vez le faltó la cultura necesaria para asimilar la lección europea, y la voluntad necesaria para seguir en la línea costumbrista que se había trazado*”¹⁰³.

Pascual Ortega fue otra de las promesas de su tiempo que no logró culminar de igual modo su carrera. Fue también alumno temprano de Ciccarelli y gracias a su aplicación obtuvo una beca para estudiar en Europa, específicamente en Italia, desarrollando obras de estilo academicista. De vuelta en Chile realiza cuadros de carácter costumbrista como *El Minero*, el cual fue duramente criticado.

De él, Pedro Lira diría: “*Este cuadro peca desde la elección del asunto hasta la elección del tamaño en que ha sido ejecutado, desde la impropiedad del tipo hasta la inexactitud de los detalles... No tenemos para qué notar la crudeza del colorido y la insuficiencia de la modelación en una obra que, a nuestros ojos, quebranta las primeras leyes de la filosofía y de la estética*”¹⁰⁴.

En la Exposición 1875 se reivindica con el cuadro de corte religioso *Saúl*, el cual obtiene la segunda medalla. De ahí en adelante su trabajo va declinando, compartiendo su labor entre Santiago y Concepción.

Desde el punto de vista de la historiadora del arte Isabel Cruz, Cosme de San Martín fue el mejor de los pintores que practicó el estilo académico. Su producción fue muy variada, pues incluyó retratos, temas históricos, escenas de interior, alegorías, flores, marinas y naturalezas muertas. En todos ellos destacó por la precisión de su dibujo y fuerza plástica, elementos valiosos desde la perspectiva academicista. Nació en Valparaíso y desde niño se manifestó como prodigio, pues no sólo tenía dotes para la pintura, también fue un violinista precoz. A los 15 años ingresa a la Academia de Pintura,

¹⁰³ LIRA, Pedro, citado en *Íbid.*, p.84.

¹⁰⁴ *Íbid.*, p.86.

donde es compañero de Onofre Jarpa y Pedro Lira¹⁰⁵, quien lo catalogaría como “*un hombre ejemplo*”¹⁰⁶. Su impresionante habilidad lo hacen merecedor del puesto de profesor de dibujo elemental, de la misma Academia, cuando sólo contaba con 18 años. Con su cuadro *Jesús y María Magdalena* gana el concurso para una beca a Europa, hacia donde parte en 1875. En París estudia con Antonio González y participa de algunas exposiciones en el Salón de la Sociedad de Artistas Franceses con las obras *La Mandolina*, *Interior de la lavandería* y *El reposo de la modelo*. Su pintura más famosa, *La Lectura* también pintada en Europa, refleja el gusto romántico – realista de la segunda mitad del siglo XIX. Al regresar a Chile en 1881 asume nuevamente como profesor de la Academia y luego reemplazando interinamente a Juan Mochi (tercer director de la Academia), convirtiéndose en el primer director chileno de la institución. En este cargo será profesor de importantes futuros artistas como Pablo Burchard, Arturo Gordon y Alberto Valenzuela Llanos.

Pedro León Carmona inició sus estudios con Ciccarelli y continuó con Ernesto Kirchbach, pero siempre manteniendo su “*gusto clásico, inteligente, laborioso y serio*”¹⁰⁷. En 1876 fue becado para estudiar en París y frecuentó allí los talleres de moda de William – Adolphe Bougerau y Jean Paul Laurens. Recibió una buena crítica con las pinturas que envió a los salones: *Rosalina y Celia*, *Costumbres del siglo XVIII*, *La llegada de la novia* y *Trajes de la Edad Media*.

En 1880 se fue a Italia y en Roma expuso un boceto de su popular tela *Carga del Coronel Santiago Bueras* (de la Batalla de Maipú), que obtendría posteriormente la medalla en la Exposición de 1884. A su regreso a Chile se inclinó por la pintura religiosa y patriótica, sobre todo inspirado por los acontecimientos suscitados en la Guerra del

¹⁰⁵ Primero estudia con Ciccarelli como director, pero termina cuando la dirección pasa a manos de Ernesto Kirchbach.

¹⁰⁶ *Íbid.*, p. 191.

¹⁰⁷ *Íbid.*, p.188.

Pacífico. Sus últimos años de vida los dedicó casi por entero a la enseñanza y fue uno de los más activos organizadores de la Escuela de Pintura de la Universidad Católica¹⁰⁸.

4.3 El ambiente artístico en la época de auge de la Academia:

Siguiendo a Pereira Salas, podemos afirmar que la actividad artístico – cultural durante el siglo XIX en Santiago se concentraron en torno a las exposiciones.

La primera de éstas se había realizado en el Instituto Nacional en 1827, pero no había sido hasta la llegada de Monvoisin a nuestro país que la sociedad chilena no se sintió verdaderamente interesada en la apreciación de obras de arte. El pintor francés expuso en la Sala de la Cámara de Diputados (hoy Teatro Municipal) en 1843 y despertó alabanzas y elogios hacia su trabajo.

Por esos mismos años, la Cofradía del Santo Sepulcro le solicitó al Gobierno la autorización para realizar anualmente una exposición conmemorativa de la independencia de Chile y se realizó la primera en Septiembre de 1845.

La importancia y rol de la Cofradía fue disminuyendo paulatinamente a partir de la fundación de la Academia de Pintura en 1849.

Pese a esto, continuaron las exposiciones de la Cofradía que pasaron a llamarse “Exposiciones Nacionales”. Éstas tuvieron siempre un carácter híbrido pues en ellas se contemplaban la presentación de obras de artes, maquinarias, materias primas, entre otros objetos. Eran especies de citas anuales en las que la sociedad chilena reunía los avances de sus principales actividades: la industria, la agricultura y el arte.

Se iba creando también un público receptor de arte que se interesaba crecientemente por la adquisición de obras. Se abrieron lugares especializados para la venta de objetos artísticos y entre 1850 y 1875 se cuadruplicó el monto de ingresos que la población

¹⁰⁸ Cfr. Íbid., p.190.

gastaba en la importación de pinturas y esculturas¹⁰⁹. Aparecen también algunas publicaciones especializadas en la temática artística y los gobiernos emprenden obras de mejoramiento e infraestructura de las ciudades que pasan por la contratación de artistas que confeccionan monumentos y estatuas. Todos estos elementos estaban empapados de un fuerte espíritu nacionalista.

La Exposición de Artes e Industrias de 1872 parece haber sido, sin duda alguna, una de las mejores. Su organización estuvo a cargo del intendente de Santiago Benjamín Vicuña Mackenna y se realizó en el edificio del recién inaugurado Mercado Central. Se expusieron obras de arquitectos, pintores, escultores y grabadores y concurrieron todas a las autoridades a su inauguración. La medalla de oro fue otorgada a Manuel Antonio Caro por su cuadro *La Zamacueca*; medallas de plata para Antonio Smith y Pedro Lira; medallas de bronce para Vicente de la Barrera y Tristán Mujica; y menciones honrosas para Alberto Orrego Luco, Nicolás Guzmán, Calixto Guerrero, Cosme San Martín y Clarisa Donoso.

La crítica artística se había desarrollado también por esos años. Además de las publicaciones de diarios y revistas que recogían comentarios, noticias y polémicas, existían algunos comentaristas que ya habían formado una “carrera” en torno a la crítica. Era el caso de Vicuña Mackenna, Pedro Lira y el sociólogo portorriqueño Eugenio María Hostos.

En 1875 se crea por decreto la Primera Exposición Internacional de Pintura, realizada en la Quinta Normal de Agricultura (el local posteriormente será destinado al Museo de Bellas Artes). En ella se presentaron 58 telas de autores nacionales, donde predominaron el paisajismo y los cuadros históricos.

¹⁰⁹ Cfr. *Ibid.*, p. 169.

En 1883 se realiza una exposición en los salones del Congreso Nacional y cabe destacar que de las 250 telas que se presentan, 95 son de mujeres, las más reconocidas fueron las hermanas Aurora y Magdalena Mira¹¹⁰.

Este ambiente artístico – cultural de la época contuvo también muchos elementos de polémica. Alejandro Ciccarelli y la Academia de Pintura siempre fueron protagonistas de las disputas pues ellos representaban el monopolio de la enseñanza artística y, mal que mal, acaparaban los recursos que el Estado otorgaba para financiar el arte y a los artistas. En 1859, un grupo de ex alumnos de la Academia, encabezados por Antonio Smith, enviaron al Ministerio de Educación Pública un memorial en el que solicitaban que el cargo de Director de la Academia fuese elegido por Concurso Público.

A la disputa se sumó Ernesto Charton de Treville, un artista de origen de francés que había residido en Chile por largo tiempo y desarrollado una pintura de corte más costumbrista, desafió públicamente a Ciccarelli para realizar algunos trabajos de pintura y dibujo en base a modelos seleccionados:

“Yo, Ernesto Charton, propongo al señor Ciccarelli, entrar en concurso público de teoría i práctica; pagando el que perdiere, la cantidad de dos mil pesos a beneficios de los desgraciados de Chiloé.

He aquí el programa del Concurso que propongo al señor Ciccarelli:

Se nos pasarán dos exámenes de teoría i cuatro de práctica en algún lugar público como ser en uno de los salones del teatro.

En el 1° de práctica, pintaremos una estatua pública, con edificios en el fondo, personajes i caballos.

En el 2° pintaremos una academia del natural.

En el 3° haremos una composición bosquejada al óleo, en el mismo día, la que será escojida por el jurado.

En el 4°, durante los dos meses de concurso cada uno de nosotros hará un mes de clase en la Academia de pintura para que se pueda juzgar cuál de los dos tiene mejor método tanto en teoría como en práctica.

¹¹⁰ Cfr. ÁLVAREZ URQUIETA Luis. *Colección: La pintura en Chile*. Santiago de Chile, julio de 1928, p.44.

En fin, si al señor Ciccarelli no le parece suficiente ni digno de él el programa de este concurso, le dejó la facultad de agregar lo mejor que le convenga, para que no tenga motivo de retractarse.

No pretendiendo el señor Chartron la pretensión de ser el único capaz de entrar en concurso con el señor Ciccarelli, invita a todos sus colegas que hai en Santiago, se reúnan para hacerlo mas interesante i sin correr el riesgo de la pérdida propuesta en el desafío.

Esto es solamente para satisfacción de aquel que llegare a ganar sobre todos, se reconozca como el mas capaz de enseñar las Bellas Artes en Chile”¹¹¹.

Ciccarelli nunca estuvo dispuesto a aceptar las condiciones que Chartron establecía para el desafío. Como director de la Academia, consideraba que el francés debía venir a ésta y ceñirse a las condiciones de aprendizaje en vigencia por aquel entonces. La respuesta causó la indignación de Chartron de Treville, quien no tardó en llegar a la descalificación personal al darse cuenta que Ciccarelli no estaba dispuesta a ceder un ápice en su postura de no enfrentarse públicamente. Para Chartron de Treville, Alejandro Ciccarelli no era más que un explotador de los recursos del Estado y un mal artistas, incapaz de impartir la educación artística que el país requería.

Finalmente toda esta discusión se disolvió a los pocos meses, pero el cuestionamiento al estilo clasicista de Ciccarelli se instaló en la discusión, pero es importante señalar que el primer director de la Academia también contaba con fervientes defensores por aquella época. Entre ellos hay un par de columnistas que durante el mes de julio de 1859 escriben a su favor en *El Ferrocarril* firmando como “Un imparcial” y “Un aficionado a las bellas artes”. También un grupo de alumnos de alumnos de la Academia salen en la defensa del maestro, afirmando que las lecciones de Ciccarelli sí fueron valiosas y que, quienes no la reconocen es porque nunca fueron alumnos constantes, ya que no asistían siempre¹¹².

¹¹¹ CHARTRON DE TREVILLE, Ernesto. Declaración en *El Ferrocarril*. N° 1009, Año IV, Santiago, 9 de julio de 1859, p. 24.

¹¹² Cfr. ORTEGA Pascual, MENA Manuel, CARMONA, Salustio, LAINES Luciano, BRAVO Bernardo y BRAVO Simón. “Carta a Ernesto Chacón y la comunidad santiaguina”. *El Ferrocarril*, N°1004 Año IV. Santiago, 15 de julio de 1849.

En otra publicación de la época Eusebio Lillo (autor de nuestro himno nacional) reconocía los aportes de Ciccarelli al arte nacional: *“Debemos agradecer al señor Ciccarelli el empeño con que procura inmortalizar su nombre en Chile, no solo dejándonos magníficos retratos históricos, sino también creando discípulos dignos de él”*¹¹³.

Para Pereira Salas se trataba de una cuestión generacional: los mayores eran proclives a seguir las pautas neoclásicas de la Academia representada por Ciccarelli, mientras que los más jóvenes, nutridos por las enseñanzas de algunos maestros europeos, se inclinaban por el romanticismo y buscaban la pintura del paisaje natural. Entre estos últimos se encuentra Antonio Smith, que había logrado liderar a una generación de artista e intelectuales que admiraban su estilo más suelto y su espíritu rebelde.

Para Isabel Cruz, que sigue más o menos de cerca la interpretación de Pereira Salas, lo que sucedía en Chile en esos momentos reproducía lo que acontecía en Europa: *“Se reproducía así en Chile, en una especie de eco lejano y bastante debilitado, la ardiente polémica que dividió a los pintores franceses durante la primera mitad del siglo XIX entre los partidarios del rigor, de la disciplina académica y del estilo neoclásico y los defensores románticos de la libertad de ejecución e invención”*¹¹⁴.

La Academia tuvo una existencia polémica pero, aun así, no dejó de ser durante esta segunda mitad del siglo XIX el centro neurálgico en torno al cual giró la actividad artística del país, lugar donde se formaron los pintores y respecto del cual algunos también se rebelaron.

¹¹³ LILLO Eusebio. Artículo sin título en *El Museo*. N°10, Tomo I. 13 de agosto de 1853, p.

¹¹⁴ Op. Cit. CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel, pp. 178 – 179.

5. CAPÍTULO IV: LOS ELEMENTOS QUE CONFORMAN LA IDENTIDAD CULTURAL Y LA PRESENCIA DE ÉSTOS EN EL CHILE DEL SIGLO XIX

La cultura puede ser experimento y reflexión, pensamiento y sueño, pasión y poesía, y una revisión crítica, constante y profunda de todas las certidumbres, convicciones, teorías y creencias. Pero ella no puede apartarse de la vida real, de la vida verdadera, de la vida vivida, que no es nunca la de los lugares comunes, la del artificio, el sofisma y el juego, sin riesgo de desintegrarse.

Mario Vargas Llosa *La Civilización del Espectáculo* (2012).

Intentando llegar a una definición propia de cultura, desde un aspecto bastante general, diría que: Cultura es una forma de vida compartida por un grupo de personas, la cual les permite comprender el mundo de una manera similar. De esta premisa se desprende que no podrían existir personas sin cultura, pues todos pertenecemos a una por el solo hecho de vivir en sociedad. Parece bastante lógico, sin embargo la preocupación de varios investigadores sobre el tema no radica en el hecho de si existe o no la cultura, sino cuáles son los elementos que la conforman y de qué manera éstos influyen y/o son consecuencias de cambios que ésta experimenta con el paso de los años.

Para poder establecer los elementos que componen la cultura y luego poder visualizarlos en la pintura de la segunda mitad del siglo XIX, es necesario revisar algunas de las definiciones de los autores más importantes e influyente que se han referido al problema de la identidad cultural.

El historiador Christopher Dawson en su libro “*Historia de la Cultura Cristiana*” afirma que la cultura no es la suma de diferentes actividades sino la forma de vida social de una comunidad humana, que se adapta a un medio ambiente particular (contexto físico)¹¹⁵. Para él la cultura es el resultado del trabajo de sucesivas generaciones y se

¹¹⁵ Cfr. DAWSON, Christopher, Op. Cit., p. 14

transmite de edad en edad. Implica también cierto grado de especialización y canalización de las energías humano – sociales conforme a pautas comúnmente establecidas y aceptadas.

De esta definición, quizás una de las más completas que podemos encontrar, se desprenden varios elementos que serían gravitantes en la formación de la identidad cultural de un pueblo o nación: El factor geográfico y climático; el factor genético – humano, estrechamente relacionado con el factor histórico. El económico, dado por los procesos productivos que se desarrollan en el entorno, producto de la adaptación activa al ambiente para sobrevivir y el psicológico – racional, en el que el pensamiento está estrechamente ligado con la religión y se manifiesta a través del lenguaje¹¹⁶.

Para Dawson, la cultura es la forma organizada de la vida social que resulta de la interacción inteligente y socializada, la cual se ha forjado desde tiempo inmemorial en una determinada comunidad humana. Dicha forma se refleja en una particular visión del mundo y de la vida (Cosmovisión) y se expresa en un conjunto de normas de pensamiento y de conducta comúnmente aceptadas por el respectivo grupo humano. De esta manera, él le da un función espiritual a este concepto, pues según su criterio estaría relacionado con un sistema de creencias y de los valores ético – religiosos asimilados por la vía de la tradición, los cuales norman la conducta individual y colectiva del grupo a través de las edades. “*Es su vertiente espiritual, la cultura es como la forma interna de un grupo humano*”¹¹⁷.

Dawson también explica que, en su vertiente externa, como objeto observable, la cultura consiste en una especie de patrimonio social común del cual participan todos los miembros del grupo; dicho patrimonio está constituido por las técnicas de expresión y comunicación (lenguaje, arte), instituciones sociales, ritos religiosos, tradiciones y costumbres (en las que contienen los sistemas de conocimiento, creencias y los códigos

¹¹⁶ Cfr. *Ibid.*, p. 15.

¹¹⁷ DAWSON, Christopher. *Religión y Cultura*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1953, pp. 48 – 49.

de conducta individual y social), herramientas y técnicas para la producción de alimentos, vestidos, vivienda, así como para el cultivo de la tierra, la cacería, la cría y domesticación de animales y la elaboración y transformación de los recursos naturales. Este patrimonio se va formando, desde tiempo inmemorial, por la experiencia social e histórica de cada pueblo y se transmite por tradición a las nuevas generaciones y así constituye un factor central de unidad, cohesión, identidad y continuidad social. Sin embargo, la organización de esta forma interna de la vida social debe efectuarse de acuerdo con ciertos principios superiores y trascendentes a la sociedad, que son los que dirigen y sancionan el funcionamiento correcto de la misma. A estos principios Dawson los llama “*ley o leyes superiores de la vida*”. Tales principios o leyes no son parte de la forma común de la vida social (cultura), sino que están por encima de la sociedad y la cultura y el hombre los conoce a través de la experiencia religiosa: estas leyes pertenecen al orden de la religión, son de origen sobrehumano, divino¹¹⁸.

Para Dawson la religión no es un mero producto de la cultura, sino que de alguna manera moldea y modifica el sentir colectivo. De ésta manera la considera un factor autónomo y determinante en la conformación de la cultura y su desarrollo¹¹⁹.

Por lo tanto, el cambio cultural bien puede resultar de una modificación en las condiciones materiales y externas de la vida social (como la introducción de algún cultivo o técnica de trabajo, del ganado lanar o vacuno, del asno, del caballo, de la máquina) o bien, por la difusión de algún sistema religioso ideológico que transforma la visión del hombre acerca de sí mismo, del mundo y de la vida, lo cual tiende “*a cambiar su forma de vida y a producir una nueva configuración cultural*”¹²⁰.

Esto fue precisamente lo que sucedió en Chile durante los siglos XVI y XVII, momento en el que se produce la fusión de dos culturas con cosmovisiones diferentes y que dan como resultado una cultura chilena, única e irrepetible, que se manifiesta con esplendor durante la segunda mitad del siglo XIX.

¹¹⁸ Cfr. *Íbid.*, pp. 49, 56 y 57.

¹¹⁹ Cfr. *Íbid.*, p. 58.

¹²⁰ *Íbid.*, p. 59.

El escritor Mario Vargas Llosa en su libro *La civilización del espectáculo* define cultura como todas las manifestaciones de la vida: Lengua, creencias, uso y costumbres, indumentaria, técnica y todo lo que se practica, evita, respeta y abomina. Como él mismo explica, desde la perspectiva de los antropólogos, sería el resultado de conocimientos, lenguajes, costumbres, atuendos, usos, sistemas de parentesco y, en resumen, todo aquello que un pueblo dice, hace, teme o adora¹²¹. Además se refiere a la metamorfosis que ha sufrido el significado de la palabra cultura a lo largo de los años. Para esto revisa algunas definiciones de destacados intelectuales como George Steiner y T.S. Elliot.

Vargas Llosa cita a George Steiner y su libro de 1971 "*In Bluebeards Castle. Some Notes Towards the Redefinition of Culture*", quien afirma que después de la Revolución Francesa, Napoleón y las guerras napoleónicas, se instala en Europa el gran *ennui* (aburrimiento), frustración, melancolía, hastío y un secreto deseo de violencia. Las dos guerras mundiales vienen a terminar con eso¹²². Esta teoría sobre la cultura se relaciona directamente con la barbarie. Para Steiner el gran arte y el pensamiento no están relacionados con el cristianismo como dice Dawson, sino por la necesidad de trascender.

T.S. Elliot afirma que el modelo ideal de cultura se estructura en tres instancias: individuo, grupo y elite. En toda sociedad se produce un intercambio entre las tres, cada cual conserva autonomía y se confrontan; de esta manera se logra el anhelado orden social, se progresa en la mayoría de los ámbitos y se mantiene una cohesión. La alta cultura es patrimonio de la elite, condición esencial para asegurar la calidad de esa cultura minoritaria, que debe mantenerse como tal. También se refiere al proceso por el cual la cultura nacional se nutre de las culturas regionales, pues las personas, además de pertenecer a una cultura nacional, deben pertenecer a una cultura local, pues la cultura se transmite a través de la familia¹²³.

¹²¹ Cfr. VARGAS LLOSA, Mario, Op. Cit., p. 35.

¹²² Cfr. *Ibid.*, p. 18.

¹²³ Cfr. *Ibid.*, pp. 15 –16.

Una vez revisadas algunas de las principales definiciones de cultura, se hace necesario adentrarse en el concepto de identidad cultural. Para esto es importante tomar la idea de las instancias que conforman la cultura, desarrollada por Elliot, y que nos lleva a diferenciar y relacionar los conceptos de identidad individual e identidad nacional.

5.1 La identidad individual:

Imposible referirse al concepto de identidad cultural sin hablar primero de la identidad individual. Este concepto se entrecruza y se relaciona con el de identidad colectiva y/o nacional, pues una no puede existir sin la otra.

Uno de los primeros filósofos en entregar una noción clarificada del término de identidad, fue Aristóteles en su tratado "*Metafísica*". Para él existen dos tipos de identidades: la identidad accidental que es cuando un objeto u hombre se relaciona con otro aspecto, ejemplo: el músico, y la identidad esencial, la cual se aplica universalmente para todos los seres humanos y objetos¹²⁴. Esta idea de identidad, descrita por Aristóteles es la que primó durante todo el período del razonamiento escolástico medieval (Siglo X – Siglo XV) hasta la llegada de la Ilustración (S. XVII – S. XVIII), que es cuando este concepto empieza a sufrir modificaciones. Hegel siguió los principios de Aristóteles acerca de la "no contradicción" – una cosa es igual a sí misma (mismidad)¹²⁵ – sin considerar la interacción con los otros y con el ambiente. Así, para los filósofos modernos la concepción de identidad se reduce al problema de la mismidad, de la esencia.

Será el psiquiatra norteamericano Erick Erickson, quien en sus estudios se ha especializado en el desarrollo psicológico de la niñez a la adolescencia, en varias de sus publicaciones enfatizará sobre la importancia del juego social en la construcción de la identidad tanto individual como cultural. Algún tiempo después, el afamado psicoanalista Lacan Greenacre agrega un elemento nuevo: la importancia de diferenciarse con el otro. De aquí la preocupación de las personas por la apreciación que tienen los otros sobre uno

¹²⁴ Cfr. ARISTÓTELES. *Metafísica*, libro quinto, parte IX . Madrid, Espasa, 2000, p. 144.

¹²⁵ Cfr. HEGEL Friedrich. *Ciencia de la lógica*. Buenos Aires, Ediciones Solar, 1968, p. 359.

mismo. Para Lacan sucede igual con las identidades nacionales y culturales, las cuales también se forjan en relación a los elementos distintivos con otras naciones y sociedades.

Estos estudios nos demuestran que al introducirnos en el campo de las identidades individuales necesariamente se entrecruzan con las nacionales y culturales, por la importancia que adquiere el medio social. Las identidades culturales de una determinada nación no son homogéneas y como expresa el historiador y sociólogo chileno Jorge Larraín hay oportunidades en la historia en que los Estados tienden a fijar una identidad única valiéndose de herramientas ideológicas¹²⁶. Fue lo que pasó en Chile del siglo XIX en el que una elite “liberal moderada” se encargó de ocultar la diversidad y contradicciones al interior de una sociedad, que por lo demás fueron múltiples. En el arte de la época algunas de estas diferencias quedan en evidencias.

Dentro de la historiografía de nuestro país encontramos algunos ensayos acerca del carácter chileno, lo que lleva a enmarcarlo dentro de una determinada estructura psíquica, obviando la individualización de la personalidad en cada sujeto. Uno de los estudios más relevantes acerca del carácter chileno es el que realiza el sociólogo Hernán Godoy, para él es válido aplicar rasgos psicológicos a las distintas sociedades con el fin de diferenciarlas unas de otras y así adquirir una cierta identificación¹²⁷. Aunque el estudio de Godoy es interesante, pues es el resultado de un gran trabajo de recopilación de numerosos autores que han contribuido a la formación de la identidad nacional, utilizaremos su libro sólo en cuanto nos permita articular una característica particular de la identidad cultural chilena, pero sin referirnos a sus concepciones de personalidad y carácter nacional. Para estudiar la identidad cultural producida principalmente durante 1843 y 1863, nos basaremos en Los Anales históricos, filosófico – educacionales y literarios de ese período. En esta revista se publicaron gran parte de las directrices,

¹²⁶ “Es el caso del discurso oficial chileno decimonónico que hablaba de una sociedad eminentemente blanca, ilustrada, moderadamente liberal y en vías de crecimiento por el aumento de transacciones comerciales.” LARRAÍN, Jorge. *Identidad Chilena*. Santiago, Editorial LOM, 2000, p. 122.

¹²⁷ Cfr. GODOY, Hernán. *El carácter chileno*. Santiago, Editorial Universitaria, 1991, pp. 18 – 19.

discusiones y problemática que se expusieron para la construcción político – cultural de la nueva nación.

5.2 Sobre la identidad nacional:

El objetivo de este capítulo es hacer una breve reflexión político – cultural de nuestra identidad nacional en la segunda mitad del siglo XIX. Utilizaremos como sinónimo identidad nacional e identidad cultural; puesto que ambos se entrelazan en un concepto similar. El primero expone como fundamental la diferenciación, el auto-establecimiento y el reconocimiento. El segundo enfatiza en la visión del “otro”, el elemento cultural y el elemento material.

Jorge Larraín y el también sociólogo sueco Göran Therborn plantean que existen tres elementos fundamentales para definir identidad nacional. Therborn se refiere a una auto-selección deliberada de los elementos que van a componer la identidad¹²⁸, como ocurrió en nuestro país durante el siglo XIX. La elite seleccionó los mecanismos que instalarían los elementos de la identidad chilena: orden, progreso, modernización, civilización, etc. Sin embargo, la mayoría de estos elementos eran foráneos y si bien algunos se adaptaron a la nación, formando parte de la identidad, otros se alejaron profundamente de la realidad – país. La elite forzó un proceso con el fin de dar una cierta homogeneización a la identidad nacional. No obstante, parte de este intento falló y algunos intelectuales del Centenario, entre ellos Francisco Antonio Encina y Tancredo Pinochet se encargaron de denunciar la crisis social que vivía el país por el excesivo afrancesamiento y el descuido de lo propio.

Larraín, no se refiere como Theborn a una selección deliberada de elementos que debieran ser parte de la identidad, más bien habla de una identificación de la nación con ciertas cualidades, en términos de categorías socio-culturales compartidas. Por esto, afirma que el componente cultural es uno de los determinantes de la identidad personal y colectiva. Los individuos comparten características similares como religión, etnia,

¹²⁸ Cfr. THERBORN, Goran, “*Identidades nacionales y otras identidades*”. Revista Sociología, Universidad de Chile, N°11 – 12, 1997 – 1998, p.4.

nacionalidad, historia (en cuanto a experiencias comunes) valores, ideas, etc. Todo lo cual se puede englobar en el aspecto cultural. La identidad cultural tiene relación con la identificación “con algo o alguien”, elemento que permite la construcción de un “sí mismo” no sólo en base a la diferenciación con “otro”, sino con la tipificación similar entre los pares.

Otro elemento constitutivo de la identidad para Therborn es el reconocimiento de una determinada cultura o nación por el resto. Si una identidad no es reconocida por otros, no funciona como identidad en el contexto nacional y es socavada. Larraín también expone el reconocimiento como una parte importante para la construcción de la identidad, en el sentido que dota de “autoestima” y fortalecimiento tanto a un individuo como a una colectividad. Por ende, una nación necesita y requiere del reconocimiento de sus pares como una comunidad político – cultural autónoma e independiente, con el fin de lograr una sana construcción de la identidad nacional.

Larraín además agrega otro elemento que no es mencionado por Theborn, el componente material. Para el sociólogo chileno, los seres humanos al poseer y adquirir cosas materiales proyectan su “sí mismo” o lo que “les gustaría ser”, pues las cosas materiales dan sentido de pertenencia. En términos nacionales, el nivel de consumo del país sería uno de los indicadores de la identidad nacional¹²⁹.

En síntesis vamos a utilizar el concepto de identidad nacional y/o cultural como un proceso en constante construcción y reconstrucción, en donde continuamente se están agregando nuevos elementos una vez que penetran profundamente en la cultura – nación.

5.3 La cultura decimonónica.

Para la historiografía conservadora, la cultura decimonónica ha estado en su mayor parte ligada al Estado. Según su visión, la producción cultural dependió en gran medida del fomento y financiamiento por parte del Estado, ya que era el ente

¹²⁹ Cfr. LARRAÍN Jorge, Op. Cit. p. 28.

configurador del ser nacional, y por ende también de la cultura e identidad del país. Uno de los autores que plantea esta tesis es el historiador Mario Góngora¹³⁰, para quien el Estado es la matriz de la nacionalidad. Esta concepción ha influido a gran parte de la corriente tradicionalista, que por lo demás ha sido la mayoría del país. Sin embargo, hay opiniones que difieren. Para el historiador Alfredo Jocelyn – Holt la nacionalidad cultural en un determinado país no puede surgir solamente por las acciones del Estado, por muy abarcador que éste sea. En el caso chileno, la oligarquía fue quien manejó el Estado para poder cumplir sus aspiraciones e intereses¹³¹.

Al ser la élite la fuerza política y el Estado un instrumento de ella, podemos concluir que la cultura no depende totalmente del Estado. Lógicamente, el aparato estatal fue un gran impulsor para el desarrollo cultural; pero no determinó su producción. La misma élite fue un poderoso foco de construcción cultural, tanto en el bando conservador, como en el liberal.

Jocelyn - Holt en su libro *“El peso de la noche”* se refiere a la sumisión de las capas sociales al letargo e inercia, entendida como la falta de acción y voz para rebelarse al orden establecido o simplemente expresar opiniones disidentes. Sólo el movimiento liberal logró activar una voz de protesta contra el orden establecido¹³².

5.3.1 Tres personajes relevantes:

Una figura importante del período, que avala lo planteado por Jocelyn – Holt, es indiscutiblemente Andrés Bello, para él el republicanism no era un sistema que se pudiera instalar en las nuevas naciones sin dejar una estela de desorden y sangre. Se debía acceder a una monarquía constitucional y llamó desgraciadas a las naciones que vivían

¹³⁰ *“Frente a tales interpretaciones Mario Góngora sostiene el valor propio del Estado como potencia ordenadora y fuerza moral que posee una dignidad propia y que, más allá de los intereses del grupo y de las prestaciones utilitarias, es capaz de configurar los procesos históricos. Es por eso que Mario Góngora, puede formular la tesis de que es el Estado el que ha dado forma a la nacionalidad chilena”*. KREBS, Ricardo en GÓNGORA Mario. *Ensayo histórico sobre la nación del Estado de Chile en los siglos XIX y XX*. Santiago, Editorial Universitaria, 1998, p. 55.

¹³¹ Cfr. JOCELYN – HOLT Alfredo. *El peso de la noche*. Op. Cit. p. 29.

¹³² Cfr. Ibid, p. 64.

sumidas en una guerra civil por intentar construir un gobierno que no se adecuaba a las circunstancias ni a la naturaleza de los países americanos. Este anhelo por un régimen fuerte, proviene de la tranquilidad y orden depositados por la Corona Borbona mientras ésta estuvo vigente.

Otro personaje importante fue José Victorino Lastarria, miembro de la *Sociedad de la Igualdad* por un breve período, pero sin ningún claro protagonismo. El intelectual jamás estuvo en contacto con las ideas sociales del artesanado, los mineros, peones, etc. Sus fines no estaban encaminados hacia la transformación de la esfera económica – social, sino solamente político – cultural. Por esto, el círculo lastarriano si bien generó un pensamiento nacional original que contribuyó a la construcción de la identidad chilena, ésta permitió, al mismo tiempo, la mantención del status quo dentro de la esfera económica – social. Lastarria y Francisco Bilbao reflejan el pensamiento del foco cultural liberal. Este grupo además de anhelar el advenimiento de la democracia, aspiraba a una total despañolización. Éste último en *Sociabilidad Chilena* critica el pasado colonial, el presente imbuido en el tradicionalismo, el funesto catolicismo y la futura revolución que debiera hacer el pueblo chileno para así acceder a mayores libertades y emancipar el espíritu que continuó sojuzgado luego de la independencia política.¹³³

Si bien la identidad cultural del Chile decimonónico se caracterizó por ser un esfuerzo impulsado desde las capas superiores de la sociedad, no deja de tener un inmenso valor. Es cierto que hubo afrancesamiento, europeísmo, plagio y mucha imitación servilista. Pero se formó la base o al menos un discurso, o si se quiere un imaginario simbólico de ir en “busca de lo propio”, de estudiar las particularidades de la nación, como decía Bello; de crear una literatura nacional, como expuso Lastarria; de forjar un pueblo pensante como anhelaba Bilbao. En definitiva, estos tres intelectuales representan la base del discurso que buscó repensar, replantear, reordenar y re-afirmar la identidad cultural de nuestro antiguo Chile.

¹³³ Cfr. BILBAO, Francisco. *Sociabilidad Chilena*. Valparaíso, El Libro Barato, 1913.

5.3.2 Los Anales de la Universidad de Chile:

Fue precisamente Andrés Bello, junto a los dirigentes de la Universidad de Chile, quien propuso la creación de los Anales, con el objetivo de difundir el conocimiento y la producción cultural nacional. Entre sus páginas se pueden leer ensayos, artículos y memorias de todas las materias y ramos del saber en conjunto con las disposiciones del gobierno y la Universidad.

Los Anales de la Universidad de Chile se fundaron en 1844 por el artículo 29 del Reglamento del Consejo Universitario, decretado el 23 de abril. Las materias que registró fueron las disposiciones más importantes que dictara el gobierno y la Universidad con respecto al campo educacional, las memorias destacadas, artículos referentes a la instrucción superior, programas educacionales de la Universidad y una breve historia de los miembros relevantes de la casa matriz. Numerosos países europeos comenzaron a canjear los Anales por publicaciones nacionales de las respectivas repúblicas, así nuestro país, su progreso intelectual y educacional se daba a conocer en el extranjero y, al mismo tiempo, las publicaciones foráneas llegaban a engrosar las bibliotecas chilenas. Motivado a este intercambio con el resto del mundo, Chile fue adquiriendo una cierta identidad nacional con respecto a los países foráneos, pues los Anales no sólo daban a conocer la geografía y descubrimientos científicos del país; también reflejaban la reciente formación del Estado republicano, la historia particular de la nación y los incipientes sentimientos de nacionalidad.

Los Anales, en su mayoría, reflejan las propuestas de la cultura oficial dirigida por el Estado en conjunto con la Universidad. Sin embargo, existen artículos que también irradian una cierta cultura de oposición a las doctrinas de la cultura oficialista y luchas intelectuales que se dieron dentro de la misma casa educacional. Es justamente esto lo que hace a los Anales una fuente histórica tan valiosa, pues dentro de sus páginas se puede observar nítidamente la progresiva secularización y penetración de ideas liberales que continuamente empapaban a los jóvenes estudiantes. Los Anales, en suma, reflejan el conflicto que se dio durante todo el siglo XIX, la lucha entre la moderación y cambio radical, tradición y reforma, fe y razón, catolicismo y filosofía, plagio y creación propia,

etc. Esta revista, en definitiva, es un fiel reflejo de la conflictiva construcción identitaria cultural decimonónica.

Los Anales constituyen una rica fuente para la discusión y reinterpretación de la evolución del conocimiento decimonónico. Es una publicación que logró reflejar gran parte de la identidad cultural nacional que pretendía inculcar la elite político – intelectual en el país en gestación. Esta lógica identitaria se basó en el seguimiento del orden, el progreso y la ilustración europea; en conjunto con valores del propio territorio chilenos y su tradición histórica. El marco temporal utilizado se prolonga desde 1843, año de fundación de la Universidad de Chile hasta 1863, año en que se encuentra en el poder la fusión liberal – conservadora. Durante estos 20 años las discusiones y luchas por forjar una cultura propia, una suerte de identidad nacional cultural, es inmensamente llamativa; puesto que las tradiciones de la colonia aún persisten fuertemente en nuestro territorio en conjunto con incipientes ideas modernas provenientes de Europa.

5.3.3 La cultura oficial y la no oficial:

Siempre se ha dicho que nuestro país es una nación de historiadores. La historia se ha caracterizado, desde nuestra Independencia, por tener un poder formidable en cuanto a consensos sobre la línea política, intelectual, económica y social que ha trazado Chile y los desafíos que pretende impulsar. La discusión se centra entre los saberes oficiales y no oficiales; siendo los primeros los que han primado durante el siglo XIX y gran parte del XX. En Chile sí existió un componente cultural independiente del Estado y en contraposición a las doctrinas de la Universidad, es decir, al saber oficial. Este componente queda en clara desventaja si trazamos una línea cultural durante todo el siglo XIX, pero ayuda a formular la teoría que no sólo el Estado imponía los saberes en esta nación recién constituida como tal. Es esta pugna de saberes lo que generó múltiples discusiones, muchas no acabadas ni resueltas; una clara representación de la identidad cultural chilena decimonónica, imbuida de contradicciones y visiones contrapuestas.

La historia es una de las ramas del conocimiento que más nos devela estas luchas culturales entre los saberes oficiales y no oficiales. Bajo la forma de percibir las se

encuentran distintas visiones del pasado, presente y futuro; en conjunto con las diferentes percepciones del desarrollo de las sociedades de toda la humanidad. En los Anales de la Universidad de Chile se concentraron numerosas memorias históricas del pasado nacional debido al interés de los rectores universitarios por crear un vasto saber acerca del tema y comenzar a reformular una historia nacional con un análisis y pensamientos propios, independiente de los que poseía la monarquía española. La historia se debía hacer y rehacer con una visión nueva de Chile; para erigirse como un país autónomo que debía, necesariamente, recoger su pasado y presente con el fin de trazar los lineamientos seguidos por las sociedades que en algunos casos pudieran dar lecciones para el futuro.

La primera memoria histórica presentada a la Universidad fue por Lastarria, elegido por Andrés Bello para realizar tan importante tarea. *“Investigaciones sobre la influencia social de la conquista y del sistema colonial de los españoles en Chile”* (1844), fue la memoria que tanto molestó a las autoridades de la Universidad. En ésta Lastarria se aboca a la escritura de una historia filosófica y explica las numerosas penurias que trajo a América el gobierno y las costumbres españolas. Con respecto a la escritura histórica planteaba que la historia es una experiencia para las sociedades, experiencia del progreso y del pasado común que, por ende, deja tareas y lecciones para el futuro. Si no se entiende el gran significado de la historia como el conjunto de experiencias, sensaciones y proyecciones, su utilidad se reduce a un grado ínfimo¹³⁴.

Andrés Bello, por el contrario, no cree en la historia como el *“preservativo de la desgracia y la luz que debe guiar a las sociedades en las tinieblas del futuro”*. Más bien recurre a la historia netamente como una de las mejores herramientas de conocimiento de los pueblos y grupos humanos, pero no como un instrumento que deba dar luces para las acciones posteriores. Bello basa su teoría en los intelectuales europeos cercanos al empirismo y a la comprobación exacta, metódica y garantizada de la escritura histórica. Los juicios por lo tanto no tienen cabida en la historia metódica, pues los consideró como lucubraciones y pensamientos propios del historiador a modo de una interpretación

¹³⁴ Cfr. LASTARRIA, José Victorino. *Investigaciones sobre la influencia social de la conquista y del sistema colonial de los españoles en Chile*. Anales de la Universidad de Chile (H), 1844, p.200.

personal de la historia; imposibles de comprobar y verificar. Para el venezolano lo más importante era la escritura de los hechos. Luego, cada individuo puede extraer su propia opinión personal del asunto, pero sin que ellas estén consignadas en los libros, puesto que en ellos sólo se deben extraer verdades demostrables¹³⁵.

Para el francés Courcelle-Seneuil la historia, al igual que para Lastarria, es el precioso documento en que se conserva la memoria de los pueblos. Es parte de la identidad de una sociedad, por lo que el desarrollo del aspecto cultural de un grupo humano es esencial para la construcción de la identidad, es más sin él la sociedad no puede conservar su propia individualidad¹³⁶. En este sentido, entramos nuevamente en el tema de la diferenciación de “los otros” con el “nosotros” propuesta también por Larraín, Therborn y el cientista social francés Tzvetan Todorov¹³⁷. Las sociedades necesariamente requieren trazar una línea histórica – cultural para sentirse parte de una nación o de un conglomerado humano. La historia hace que ese sentimiento se haga material con su escritura y así las sociedades almacenan su pasado tanto en sus hechos como en las emociones y costumbres.

La identidad cultural chilena decimonónica no se basó o más bien conformó una suerte de homogeneidad, sino en un proceso que tuvo varios elementos en su interior que

¹³⁵ Cfr. BELLO, Andrés. *Modo de escribir la historia*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, www.cervantesvirtual.com.

¹³⁶ Cfr. COURCELLE-SENEUIL Jean Gustave. *Discurso de incorporación a la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile ¿Qué cosa es la historia?* Anales (H), Tomo III, 1856, p.336. En esta publicación Courcelle-Seneuil define historia como la memoria de los pueblos a través de la cual las sociedades van definiendo su individualidad. Hace un breve recorrido historiográfico, desde la Antigua Grecia. Establece que el historiador solo puede ser subjetivo, por su naturaleza humana. “*Si cuando se trata de objetos puramente materiales, el ojo del hombre pinta siempre con cierto colorido lo que vé, si lo que uno distingue i cree importante pasa completamente inapercibido para otros ¿cómo no lo sera así cuando se trata un cuadro tan movible, tan complejo como el de los fenómenos sociales i de los acontecimientos históricos? ¿Cómo figurarse que el historiador pueda ser en ese punto diferente de los otros hombres, que le sea dado ver más allá de lo que sabe? Semenjana teoría más o menos implícitamente contenida en la mayor parte de los tratados de litratura i recientemente exagerada por Thiers y Barante, es evidentemente quimérica*”. COURCELLE-SENEUIL, Jean Gustave, Anales (H) 1856, p. 340.

¹³⁷ Tzvetan Todorov, cientista social francés que ha publicado numerosas obras de teoría literaria, historia del pensamiento y análisis de la cultura. Una de las más importantes es *Nosotros y los otros* (Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2003), en el cual explica la importancia de la diferenciación/similitud con los “otros” para la construcción de la identidad.

chocaron y reformularon los saberes y el pensar. Este modo de desarrollo historiográfico chileno muestra que el proceso de edificación de la identidad cultural estuvo en constante construcción y reconstrucción, entre antiguos y nuevos planteamientos. No existe una base sustancialista y esencialista en donde la identidad cultural – historiográfica se conformó de una vez y para siempre al interior de una estructura delimitada. Más bien desde sus inicios sufrió un proceso de constantes transformaciones en donde se insertaron numerosos elementos muchas veces contradictorios entre sí. En definitiva, podemos suponer que el “orden” cultural impuesto por la Universidad sufrió “quiebres” e “irrupciones” protagonizado por un grupo intelectual más liberal que no compartió los preceptos “oficialistas” y que pretendió entregar un cierto “orden cultural”.

El desarrollo cultural nacional y la mayor parte de sus instituciones fueron fomentados y financiados con capitales estatales. No ocurrió como en Inglaterra o Francia en que distintos gremios particulares fundaron colegios y/o universidades con capitales privados, los cuales, en algunos casos, imponían una visión cultural independiente del Estado, por lo tanto, la educación a nivel nacional en aquellos países tuvo diferentes matices, visiones y perspectivas. Así se crearon numerosas instituciones tanto de cultura oficial como no oficial, igualmente influyentes.

En el caso de Chile, la mayoría de las instituciones educacionales fueron controladas y vigiladas por el Estado y la Universidad de Chile (salvo aquellas que eran de los colonos protestantes) es decir, por la cultura oficial, que intentó homogeneizar la enseñanza y omitir, dentro de lo posible, visiones contradictorias intelectuales. Se intentaba seguir una línea, un parámetro. Ésta es una de las razones del por qué la historiografía tradicional le da tanta importancia al Estado como creador de la Nación. El Estado no sólo se encargó de financiar las respectivas instituciones educacionales, sino también de vigilar y controlar los conocimientos que se impartían en ellas. Así lo demuestra el mismo Bello, quien confía la revisión de los textos y materias a pasar en los establecimientos de enseñanza al gobierno más que maestros idóneos ilustrados.

6. CAPÍTULO V: LA PINTURA DEL SIGLO XIX; LA EXPRESIÓN MATERIAL DE LA IDENTIDAD CHILENA.

“Pintar es un arte esencialmente concreto y sólo puede consistir en la presentación de cosas reales y existentes”.

Gustave Courbet.

Sin ánimo de realizar una revisión de la pintura colonial del Chile de los siglos XVII y XVIII, es necesario hacer una breve introducción sobre este período analizando algunos aspectos claves que nos permitirán entender el arte desarrollado durante el siglo XIX.

Desde un comienzo, el arte religioso traído a Chile por los españoles, se asentó con particularidad. Durante el siglo XVIII, cuando ya los indígenas fueron evangelizados por varias generaciones y se encuentran inmersos en la cosmovisión del catolicismo, comenzaron a aprender la técnica en las Escuelas de Arte y Oficios, lugar en el que producían una cantidad importante de esculturas en madera, retablos y pinturas, realizadas por ellos mismos. Las más reconocidas fueron las de Quito y Cusco¹³⁸. Lamentablemente hoy conocemos muy poco acerca de estos talentosos artistas pues no firmaban sus obras, ya que todavía estaba presente la idea de arte colectivo y la estrecha relación entre producción artística y artesanía era muy evidente aún. Estas dos características serán diferencias trascendentales del arte colonial respecto del siglo XIX, época en la que se hace una clara distinción entre las llamadas Bellas Artes y la artesanía y en la que los artistas son reconocidos y tratan de marcar diferencias respecto de sus pares. Un importante punto de inflexión se produce cuando los artistas – artesanos indígenas y mestizos pidieron a los españoles un pago por los trabajos realizados, pero no con especies como acostumbraban hacerlo. Como los españoles se niegan, los artistas se

¹³⁸ La Escuela de Quito fue fundada en 1552 por franciscanos, jesuitas y algunos laicos. Después pasa a llamarse Escuela Quiteña. La Escuela de Cusco fue fundada en 1583 y se convierte en la más importante de la América colonial. Estuvo más tiempo ligada al manierismo, mientras la quiteña despegó mucho más rápido hacia una identificación con el indigenismo. Ambas hacen pintura, escultura, grabado e incluso tejido de telas.

van de los talleres y comienzan a producir obras con un lenguaje más libre, cercano al surrealismo, el cual manifiesta la simbiosis del mundo indígena y católico.

Un ejemplo es el cuadro “*La Virgen del cerro de Potosí*” en el cual se ve una identificación de la Virgen con la Madre Tierra, como clara expresión del entrecruce cultural. Además aparecen Dios Padre, Hijo y el Espíritu Santo. La luna y el sol son casi imperceptibles y hacen referencia a las antiguas divinidades. El poder humano secular y temporal se representa abajo por el Papa, el rey Felipe V, un sacerdote y un virrey. De esta manera, la pintura en Chile y en la mayoría de los países de América Latina se desarrolla de manera bastante original, mezclando elementos propios de la cultura precolombina y del barroco europeo. El encuentro de dos mundos representado en este hermoso cuadro de la Virgen como la Madre Tierra, ya nos habla de una cultura única que se está gestando.



[Fig. 3]. Anónimo, *Virgen del cerro de Potosí*, siglo XVIII, óleo sobre tela (72 x 92 cm). Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia.

La influencia del viejo continente en el arte de Chile estuvo presente durante varias décadas después de terminada la Colonia. Los movimientos artísticos que sucedieron al Barroco, específicamente el Neoclasicismo y el Romanticismo, fueron importantes en el tipo de arte que se desarrollaría después. En Arquitectura por ejemplo, Joaquín Toesca fue un exponente clave de la corriente neoclásica durante los últimos años del siglo XVIII. Incluso ya en el siglo XIX, la aristocracia chilena se va a retratar con la pose de medio lado, siguiendo el estilo de Dominique Ingres en "*Mademoiselle Riviere*".

Todas estas influencias al tomar contacto con la también naciente identidad chilena, crean un tipo de arte que representa, materialmente, una nueva cosmovisión. Ya en la segunda mitad del siglo XIX esta cultura forma parte de una nación, compuesta por personas que comparten costumbres, creencias e historia. Se trata de un período crucial de la historia de Chile, pues es el momento en que las personas comienzan a sentirse parte de una República, que logra definir su constitución tempranamente y vivir en una relativa tranquilidad¹³⁹, esto permitió que durante ese período los quehaceres se avocaran al desarrollo de la educación y de todas las actividades relacionadas con la cultura. Se crean movimientos literarios, se alienta la escritura de la historia y el estudio de la pintura, los periódicos cuentan con destacados columnistas del mundo de la política y de las artes y se organiza el papel de la recién fundada Universidad de Chile y sus facultades.

En pintura, los estilos también comienzan a cambiar y, poco a poco, se empiezan a visualizar los elementos que conforman esta nueva identidad cultural. Tempranamente se desarrolla la pintura de paisaje, la cual da cuenta de la toma de conciencia por el entorno geográfico y físico en el cual se vive. De manera paralela, los artistas se avocan al género costumbrista, representando la vida en la campo, en la ciudad, y en el puerto, inmortalizando trabajos, fiestas y tertulias. La pintura histórica como representación de los principales sucesos de la época, también está presente desde un principio: Los retratos

¹³⁹ La tranquilidad es relativa porque si bien no hay guerras civiles entre diferentes bandos políticos, todavía está latente la tensión con los asentamientos indígenas al sur de la Araucanía. Además con los países vecinos hay importantes problemas territoriales y limítrofes aún por solucionar.

de personas importantes, pinturas de batallas y sucesos, dan cuenta del proceso de mestizaje de nuestro país, constituyen los variados temas relacionados con una historia incipiente, que merece ser recordada. Estos géneros pictóricos que de manera espontánea surgen en Chile, reflejan los elementos que componen la identidad cultural y a la cual hace referencia Christopher Dawson. La geografía, los procesos productivos y la historia constituyen los elementos esenciales de la cultura. El pensamiento, un cuarto elemento al cual hace referencia Dawson, se encuentra presente de manera transversal en los tres anteriormente nombrados.

6.1 La pintura de paisaje.

La pintura de paisaje siempre fue considerada como un género menor en la Europa del siglo XIX. Se desarrolla primero en Inglaterra, para luego instalarse en Francia con la Escuela de Barbizon, con temáticas enfocadas en la naturaleza y personas de la región. En el momento en que el estilo conocido como Naturalista muta al Impresionismo con colores vibrantes y pinceladas imprecisas, el rechazo fue generalizado. La crítica especializada y el público consumidor de arte de países como Francia, Holanda e incluso Inglaterra¹⁴⁰ no aceptaban este nuevo estilo. El término impresionista es acuñado de manera despectiva, por críticos detractores de la corriente artística quienes consideraban a las obras como verdaderas impresiones de la realidad¹⁴¹. En la Academia Francesa y en los talleres de artistas famosos se enseñaban los preceptos del neoclasicismo y los estudiantes aspiraban a convertirse en virtuosos del dibujo y la correcta representación de importantes acontecimientos históricos.

En Chile, como lo describimos en el capítulo referente a la Academia de la Pintura, las enseñanzas se hacían de la misma manera que en Francia e Italia, muchos de los pintores chilenos tuvieron la oportunidad de estudiar en Europa y de conocer de primera fuente las técnicas propias del estilo neoclásico. Llama la atención que habiendo

¹⁴⁰ En Inglaterra, desde la primera mitad del siglo XIX se desarrolló la pintura de paisajes. Primero con el movimiento romántico, con exponentes como William Turner y John Constable, mientras que en Francia el romanticismo estuvo ligado a las ideas políticas de la Revolución.

¹⁴¹ El término se utiliza por primera vez en referencia al cuadro de Monet *Impresión del sol naciente* de 1872, presentada al público por primera vez en 1874 en la I Exposición alternativa de arte que se realiza en los salones del fotógrafo Félix Nadar.

tanta conexión entre ambos tipos de instrucción, en nuestro país se haya dado el fenómeno contrario a Europa y los estudiantes cuestionaran el arte oficialista, desarrollando de manera prolífera la pintura de paisaje y costumbrista, más cercana a los movimientos Romántico y Realista.

Chile y Brasil son probablemente los únicos países latinoamericanos en los que durante el siglo XIX la pintura de paisaje se convirtió en un género importante. En países como Perú o Argentina, todavía la influencia religiosa de la época colonial era muy fuerte, por lo que la pintura de paisaje aparece con ímpetu recién a comienzos del siglo XX.

Son dos los factores que permiten que se desarrolle la pintura de paisaje con fuerza en Chile, en el período estudiado. El primero tiene que ver con el desarrollo de la cartografía durante la primera mitad del siglo XIX. Es importante recordar que hacia 1850 Chile limitaba con Bolivia en el norte y su territorio se extendía hasta lo que hoy conocemos como el Norte Chico (en los alrededores de Copiapó). Hacia al sur hasta su frontera llegaba al Bío-Bío, lugar donde empezaba el control araucano, e incluía algunos dominio en torno a Valdivia y Chiloé (desde 1826). Los límites de las incipientes naciones latinoamericanas no son estables y se encuentran en constante peligro de sufrir importantes modificaciones. Es por eso que durante la primera mitad del siglo XIX son numerosos los extranjeros que realizan labores relacionadas con la cartografía: Narcisso Desmadryl, Fernando Hess, Phillip Parker King, Robert Fitz – Roy y Juan de la Cruz son sólo algunos de los que destacan en este importante oficio. Ellos darán el puntapié inicial de lo que será la pintura de paisaje, la cual en un principio se concentra en representar principalmente la zona central del país, como Santiago y el Valle de Aconcagua; además del sur de Chile, lugar de especial interés de las expediciones extranjeras. No sólo se recorre el territorio nacional por un tema militar, también hay proyectos continentales con fines científicos, administrativos e incluso eclesiásticos, como la exploración de la Patagonia cuyo fin era unir el Atlántico con el Pacífico. Chile desea desarrollar una política de emigración y de colonización, por lo que se requiere de un conocimiento del

territorio geográfico. Es importante señalar que el indígena no tiene cabida en el pensamiento positivista de Chile.

El segundo factor está relacionado con el movimiento romántico, tan en boga en Europa durante las primeras décadas del siglo XIX y que traerá a América a numerosos artistas jóvenes, atraídos por la posibilidad de vivir en armonía con la naturaleza y en un territorio que aún no ha sido tocado por la mano del progreso. La gran mayoría de estos pintores y eximios dibujantes deciden convertirse en inmigrantes, atraídos por la aventura de recorrer y habitar una tierra prácticamente inexplorada o de participar en expediciones científicas como cronistas e ilustradores. Gracias a esos románticos viajeros es que hoy podemos apreciar el registro magnífico de volcanes, lagos, flora y fauna diversa, pequeños poblados como Coquimbo o el puerto de Valparaíso y su actividad. Algunos de los ilustradores que es necesario mencionar, pues decidieron aventurarse en recorrer nuestro país hasta en sus rincones más lejanos, fueron: Kurt Wilhelm Alexander Simon, Pedro José Amado Pissis, Auguste Borget y, el más conocido, Juan Mauricio Rugendas.

En definitiva, la pintura de paisaje es la representación del entorno, de la naturaleza y sus riquezas, es importante en la formación del *ethos* de una nación y, además, en éste período específico (siglo XIX) constituye una importante carta de presentación para atraer a inmigrantes de otros países.

A comienzos del siglo XX, la pintura de paisaje deja de ser única de nuestro país y comienza a mostrar características propias del Impresionismo que ya ha sido aceptado en Europa y se ha convertido en un movimiento internacional. Gaspar Galaz en su texto *Reflexiones sobre el Paisaje Chileno* afirma que: “*Si hay un común denominador de los pintores chilenos del siglo XIX hasta hoy en día, es la necesidad de capturar el entorno*”¹⁴². Pintores reconocidos en la actualidad, como Benito Rojo, Pablo Domínguez, Bororo, entre otros, han recurrido a la necesidad de representar lo que los rodea. Un

¹⁴² GALAZ Gaspar. “*Reflexiones sobre el paisaje chileno*” en *Cuadernos de la Escuela de Arte* N° 9, 2003. Pág. 23.

ejemplo de cómo este elemento, propio de nuestra identidad conserva su misma importancia y sentido para los artistas, hasta el día de hoy.

El tópico del paisajismo en el arte, también ha sido una preocupación de curadores y directores de museos y centros culturales. Durante los últimos meses del año 2009, y como parte de las exposiciones de la Primera Trienal de las Artes de Chile, en el Museo Nacional de Bellas Artes se llevó a cabo la muestra “*Territorio de Estado*”, cuya curatoría estuvo a cargo del historiador del arte Roberto Amigo. La exhibición hace un recorrido a través de pinturas e ilustraciones de paisajes de artistas como Valenzuela Puelma, Valenzuela Llanos, Orrego Luco, Juan Francisco González, Alfredo Helsby, Thomas Sommerscale, entre otros, recalcando el hecho de que en Chile la pintura de paisaje fue fundamental durante el siglo XIX. Amigo explicó, en entrevista al diario El Mercurio, que este tipo de arte fue clave en la formación de la identidad y la noción de las personas de pertenecer a un Estado – Nación moderno.

6.1.1 El detractor de la Academia: Antonio Smith (1832 – 1877).

En este ámbito, vale la pena destacar la obra de Antonio Smith, quien lleva el nombre indiscutido del padre del paisajismo de Chile. Su historia está marcada por establecer una relación polémica con la Academia, dirigida por Alejandro Ciccarelli, de la cual fue alumno desde los 17 años. Siempre prefirió los estudios al aire libre, por sobre las largas sesiones frente a un modelo. Onofre Jarpa, también paisajista y uno de sus mayores admiradores, señaló en su momento que Smith fue quien despertó la idea del paisaje entre los artistas chilenos “*descubriendo en su naturaleza la imagen de Dios, que es la belleza suma*”, introduciendo de lleno el sentimiento romántico en nuestro país. El gran Pedro Lira también lo reconoce como el mejor pintor de paisajes de Chile, luego de frecuentar el taller el Smith, quien junto a otros pintores como Orrego Luco o Alfredo Helsby, lo visitaban en busca de esa iniciativa picante, poética e imprevista, que los refrescaba y renovaba. “*Los que terminaban en la Academia una figura sombría, una*

bruja, un demonio, un verdugo, un político o un necio, se dirigían después al taller de Smith a pintar un cielo, un claro de luna, un rayo de sol"¹⁴³.

Vicente Grez es un crítico de arte de la época y el principal biógrafo de Smith. En el libro que escribe sobre él lo describe como una persona que:

*"A pesar de encontrarse en toda la fuerza de su juventud, Smith tenía el aspecto de enfermo y cansado ¿Era el cansancio de una vida sin atractivo o el descontento natural que debe apoderarse del alma del artista, del verdadero i grande artista, en una sociedad en que el talento no entusiasma a nadie, i en que las más bellas producciones desaparecen bajo la indiferencia más fría?"*¹⁴⁴.

Grez lo define como un hombre de contradicciones, resultado de su mezcla sajona y latina. Su laconismo británico se mezcla con ciertas "ocurrencias chispeantes" de hermosas telas, llenas de color y luz¹⁴⁵. Y agrega: "Pronto comprendió Smith que nuestra escuela de pintura no daría al país ningún artista sobresaliente, sino mediocridades más o menos infatuadas por una enseñanza llena de resabios, de falsas teorías, de resistencia a todo lo que es espontaneidad, imaginación i sentimiento"¹⁴⁶.

Para entender el rol que Antonio Smith cumple en la historia del arte de Chile, es necesario confrontarlo con la figura de Alejandro Ciccarelli, el primer director de la Academia de la Pintura. Como ya expliqué en el capítulo sobre la Academia, Ciccarelli se interesó en cierta medida por el paisaje, pero no a la manera como lo entendía Smith. Ciccarelli tuvo la oportunidad de viajar hasta el fin del mundo, cruzó el Estrecho de Magallanes y ahí descubrió una topografía y luminosidad especial. Él buscó captar la belleza de este paisaje pero intentó hacerlo, como era su costumbre, en su taller, sin considerar el fenómeno natural del contexto. Su acercamiento al paisajismo estaba demasiado "contaminado" por las ideas academicistas. Sus claras diferencias con Smith se pueden apreciar en su cuadro "*Vista de Santiago desde Peñalolén*" [Fig. 1], el cual

¹⁴³ GREZ, Vicente. *Antonio Smith. Historia del paisaje en Chile*. Santiago, Establecimiento tipográfico de la época, 1882, p.70.

¹⁴⁴ *Íbid.*, p.12.

¹⁴⁵ Cfr. *Íbid.*, p. 14.

¹⁴⁶ *Íbid.*, p. 44.

muestra un estilo más neoclásico, que denota una preocupación por las proporciones. El claro protagonista es el pintor y su caballo, mientras que el álamo solitario a la izquierda (flora no endémica del lugar) cumple un rol de dar equilibrio a la escena. Algunos años después, Antonio Smith pinta el valle de Santiago desde ese mismo lugar, pero su tela es más expresiva que la realizada por Ciccarelli. En ella se pueden ver los álamos, cumpliendo la función de demarcadora de las tierras de cultivo. Los personajes no están retratados con pomposidad, de hecho apenas se ven. De alguna manera recuerda el cuadro “*Buenos días Señor Courbet*” de Gustave Courbet, el cual anticipa la aproximación del hombre y el arte a la naturaleza.



[Fig. 4]. Antonio Smith. *Vista de Santiago desde Peñalolén*, óleo sobre tela. Pinacoteca del Banco Santander. La imagen es monocromática, todo está teñido por los colores del atardecer. Siguiendo las ideas de la pintura romántica, logra impregnar todo el paisaje con la atmósfera tranquila de la hora crepuscular. Cuadro pintado desde la casa del diplomático uruguayo, José Arrieta quien adquirió la casa de Mariano Egaña.



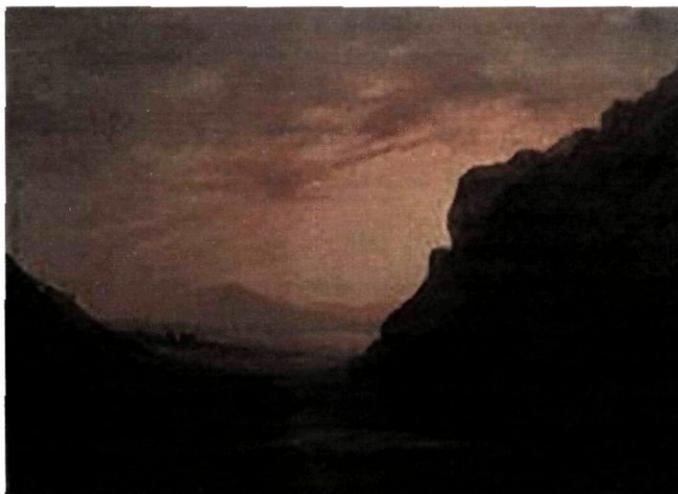
[Fig. 5]. Gustave Courbet. *Buenos días señor Courbet o El encuentro* (1854). Óleo sobre tela (129 x 149 cm). Museo Fabre, Montpellier, Francia.

Ciccarelli nunca logró la espontaneidad de Smith al momento de pintar, quizás en “*Árbol viejo*” [Fig. 2], logra una visión más renovada y abierta. Es una tela más cercana al romanticismo, que expresa una cierta melancolía efecto del fondo del cuadro. Lo que rodea al árbol, no se puede distinguir, es una masa de color enfrentada a la luz que hace imposible reconocer la singularidad de cada planta.

La obra de Smith está compuesta casi únicamente por los paisajes y su vínculo emocional con la naturaleza se intensifica más aún durante la última etapa. Aprende mucho sobre este género en Florencia, lugar en que estudia con Carlo Markó (1822 – 1891) hijo del pintor húngaro Karoly Markó, pintor neoclásico, tutor de muchos paisajistas de la época. Markó hijo avanzaba por la vía romántica y de él, Smith tomó la representación de paisajes despojados de figuras humanas, marcando una diferencia importante con lo que años antes hizo Rugendas, quien también representa magníficos paisajes, pero como escenario de las costumbres de los habitantes del lugar.

La naturaleza de Smith no tiene elementos extras que cumplan una función decorativa o narrativa. La temporalidad de sus escenas está marcada por el tratamiento de

la luz, ya no es una naturaleza encuadrada en las dimensiones de lo bello y útil con fines pedagógicos, sino que se trata de obras que buscan un lenguaje pictórico propio. Su quiebre con la Academia significa también un quiebre en la historia del arte de Chile, pues con Smith se da paso a lo que será la pintura con sello de autor. Sus telas muestran esa mirada autónoma, esa visión romántica de nuestro país, ayudando a formar una identidad visual colectiva.



[Fig. 6]. Antonio Smith, *Paisaje de cordillera* (1872) óleo sobre tela (62,1 x 77,1). Colección BBVA, Santiago de Chile. Se observa con claridad, el recurso del claroscuro, propio del romanticismo. Obra actualmente extraviada.



[Fig. 7 izq.] Antonio Smith. *Claro de Luna* óleo sobre tela (36 x 41 cm). Museo Nacional de Bellas Artes.
[Fig 8 der.] Antonio Smith. *Río Cachapoal* (1870), óleo sobre tela (146 x 100 cm). Museo Nacional de Bellas Arte. Comparando ambas obras, el cambio en el tratamiento de la luz e intencionalidad en la fuerza de la imagen, es evidente.

6.1.2 Los paisajistas europeos: Alberto Orrego Luco (1854 – 1931), José Tomás Errázuriz (1856 – 1927) y Ramón Subercaseaux (1854 – 1936).

Son denominados de esta manera pues realizaron la mayor parte de su carrera como pintores en el viejo continente. Sin embargo, los tres, de maneras muy diversas dan cuenta de ese *ethos* identitario que se está gestando con fuerza en Chile.

Alberto Orrego Luco se encuentra con el paisaje en la hermosa ciudad de Venecia, experiencia que lo convierte en un romántico. Al igual que Smith su vista del valle central de Chile se caracteriza por la luz y los juegos de claroscuros. Privilegia los paisajes urbanos, que dan cuenta de esa tranquilidad propia de las ciudades que recién se están formando.



[Fig. 9]. Alberto Orrego Luco, *Laguna en el Parque Cousiño* (1887) óleo sobre tela (51 x 90 cm). Museo Nacional de Bellas Artes. La madre con su hija no parecen ser los protagonistas de la escena. Ella de espaldas y en una esquina del cuadro, llama la atención el inusual punto de vista escogido por Orrego Luco, similar a lo que hace Degas con sus retratos de las bailarinas.



[Fig. 10]. Alberto Orrego Luco. *Alameda de las delicias* (1841), óleo sobre tela (37 x 61 cm). Pinacoteca Banco Central de Chile, Santiago de Chile.

Ramón Subercaseaux aborda el paisaje desde otra perspectiva. De acuerdo al análisis realizado por Gaspar Galaz y Milan Ivelic, se puede concluir que Subercaseaux toma elementos que son ajenos a la naturaleza, mediante la representación de formas que testimonian de un pasado histórico. Es decir, privilegia el paisaje por su historia y no por su naturaleza, dando cuenta del patrimonio cultural de la incipiente nación. Orrego Luco por su parte hace lo contrario, impone la naturaleza como tal y lo limpia y depura de todo tipo de objetos ajenos¹⁴⁷.



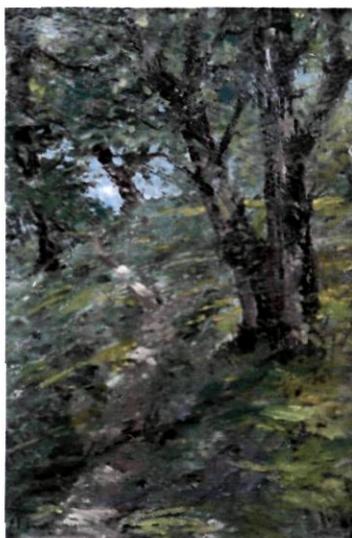
[Fig. 11]. Ramón Subercaseaux. *Playa de Reñaca*, óleo sobre tela. Museo de Bellas Artes de Viña del Mar. Es interesante el juego de formas que logra con representaciones simples y geométricas, cercanas a la abstracción.

¹⁴⁷ Cfr. GALAZ Gaspar e IVELIC Milan. Op. Cit., pp. 120 – 122.



[Fig. 12]. Ramón Subercaseaux. *La palmera*, óleo sobre tela. La palma chilena será otro de los motivos recurrentes de los paisajistas. En esta versión Subercaseaux, al igual que la obra anterior, juega más con las formas que con los colores y la luz. Si comparamos esta tela con las clásicas representaciones de palmeras de Onofre Jarpa (p.103), constataremos que éste último busca acercarse más a la realidad objetiva. Aquí el paisaje, se ve a través del filtro de la interpretación personal del artista.

José Tomás Errázuriz es el más “moderno” de los tres, al representar lo que lo rodea de manera simplificada. Su aporte, al igual que Orrego Luco, se relaciona con lo estético, pero sacrificando la realidad en post de un lenguaje más personal.



[Fig. 13 izq.] José Tomás Errázuriz. *Bosque*, óleo sobre cartón. Obra de arte robada de la casa de remates de Juan Pablo Montero el 22 de enero de 2009. [Fig. 14 der.] José Tomás Errázuriz. *Pérgola de flores* óleo sobre cartón. Obra de arte robada de la casa de remates de Juan Pablo Montero el 22 de enero de 2009. La técnica que utiliza en ambos es la del color – mancha, muy similar a la utilizada por los pintores impresionistas.

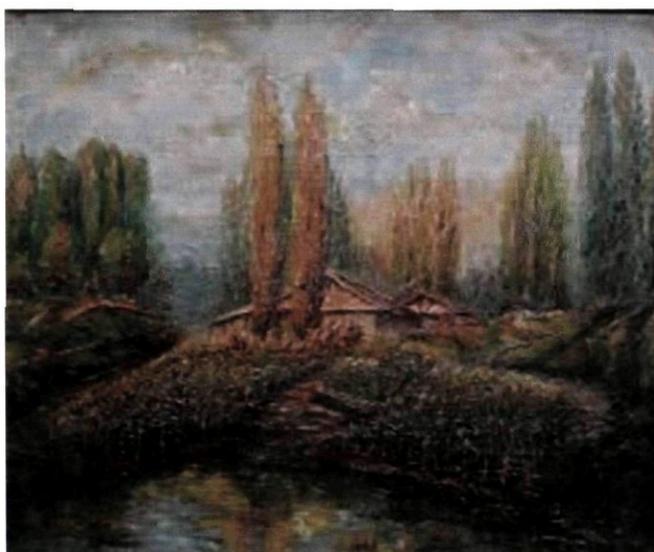
6.1.3 El paisajismo desde la observación: Onofre Jarpa (1849 – 1940) y Alfredo Helsby (1862 – 1933).

Ambos son indiscutidos representantes del género del paisaje chileno. Onofre Jarpa fue discípulo y admirador de Antonio Smith, pero logra desarrollar un lenguaje propio, mucho más objetivo y lejos de la expresión de las emociones. Smith desarrolla un arte casi monocromático, con una luz filtrada por el sentimiento humano. Onofre Jarpa, en cambio, utiliza colores que están en contacto directo con el objeto real y sus emociones no contribuyen para nada en la recreación. En sus telas se pueden apreciar paisajes del centro y sur de Chile, todos realizados con una maestría única que transporta al espectador directo al lugar representado.



[Fig. 15 arriba]. Onofre Jarpa. *Palmas de Cocalán* óleo sobre tela (146 x 86 cm). Colección Banco de Chile, Santiago de Chile. [Fig. 16 abajo]. Onofre Jarpa. *Laguna de Aculeo* (1878) óleo sobre tela (85 x 150). Colección particular. Hay diferencia en el colorido de ambos paisajes. La intensidad en el azul del cielo logra proyectarse al resto de la imagen. Sin duda, se trata de horarios diferentes y el de la laguna parece ser el amanecer. Ambas obras denotan cómo, sin quererlo, se buscan las impresiones además de la representación del entorno mismo.

Alfredo Helsby no es alumno de la Academia, lo que le permitió desarrollar un lenguaje mucho más libre. Sus maestros fueron los pintores Thomas Somerscales y Alfredo Valenzuela Puelma. Su afición por el paisaje viene de temprana edad, a través de la observación de los fenómenos naturales y de los fenómenos de la luz. Sus obras son muy cercanas al estilo conocido como puntillismo¹⁴⁸, pero sin ocupar su misma técnica pues mezcla colores en la paleta antes de colocarlos en tela, reduciendo casi al mínimo las pinceladas¹⁴⁹. Antonio Smith y Luis Orrego Luco son unos románticos que juegan con los claroscuros, Helsby por su parte, igual que los impresionistas, se da cuenta que ningún color existe puro en la naturaleza y que todos están en función de la luz, al igual que Orrego Luco, rompe con la perspectiva tradicional sus imágenes son representadas desde puntos de vista poco común.



[Fig. 17]. Alfredo Helsby. *Pequeña chacra* (1880) óleo sobre tela (52 x 44 cm). Colección Salas Ruiz, Santiago de Chile.

¹⁴⁸ Estilo pictórico que aparece por primera vez en 1880 con George Seurat y que se basa en “colorear” las figuras con puntos de tonalidades puras, uno al lado del otro, con el fin de que el espectador realice la mezcla de colores en su cabeza, al momento de ver el cuadro terminado.

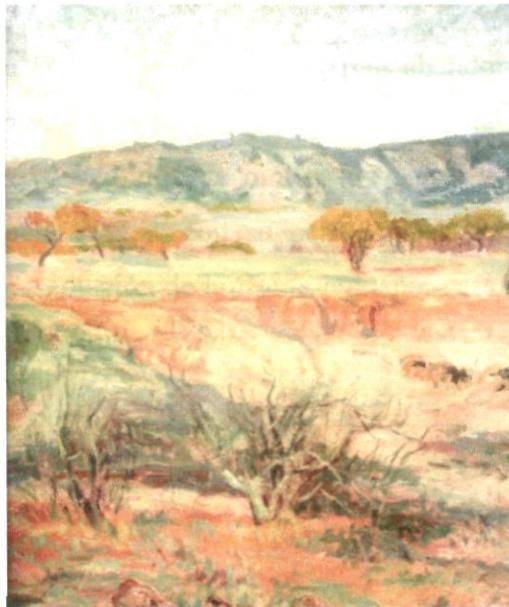
¹⁴⁹ Cfr. *Íbid.*, pp. 146 – 147.



[Fig. 18 izq.] Alfredo Helsby. *Arcoriris sobre los canales de Chiloé* óleo sobre tela (49 x 73 cm). Museo Nacional de Bellas Artes. [Fig. 19 der.] Alfredo Helsby. *Cordilleras* óleo sobre tela (109 x 145 cm). Museo Nacional de Bellas Artes. En todas sus obras el estilo impresionista es evidente. El color – luz y ya no las luces y sombras son las que dan vida a la formas de la naturaleza.

6.1.4 La consagración definitiva del paisaje: Alberto Valenzuela Llanos (1869 – 1925).

Se trata de uno de los artistas más galardonados de nuestra historia. En 1913 logra exponer en el Salón de París, obteniendo la medalla de plata. En Chile, estudió en la Academia bajo la dirección de Juan Mochi, con quien el paisaje pasa a ser un tema importante de representación y Valenzuela Llanos lo transformó en “*el eje central de sus motivaciones*”¹⁵⁰.



[Fig. 20]. Alberto Valenzuela Llanos. *Paisaje Lo Contador*, óleo sobre tela (173 x 241 cm). Colección Particular.

¹⁵⁰ *Íbid.*, p. 130.

La tierra colchagüina, que tan bien representa, lo poseyó desde su infancia convirtiéndose en el lugar que más veces logró inmortalizar en sus telas. Durante la segunda década del siglo XX representó además diversos lugares de la zona central del país y también del paisaje costero, como el de las playas de Algarrobo.



[Fig. 21]. Alberto Valenzuela Llanos. *La quebrada de los loros* (1899) óleo sobre tela (199 x 153 cm). . Se puede apreciar el cambio de colorido y luz del paisaje campestre al de montaña.

Su aporte a la pintura tiene que ver con que jamás abandonó el mundo visible, el mundo real. Sus representaciones más sencillas son ricas en detalles y en ellas no deja nada al azar. Si bien, como ya expliqué, la pintura de paisaje en Chile es un género bastante explorado, Valenzuela Llanos, con su perfeccionismo, logra darle el mismo valor del cual gozaba la representación de la figura humana. Para él “*Los árboles son al paisaje lo que el desnudo es a la figura humana*”¹⁵¹.

¹⁵¹ Ibid., 156.



[Fig. 21] Alberto Valenzuela Llanos. *Atardecer en la quebrada* óleo sobre tela (55 x 80 cm). Colección particular. [Fig. 22]. Alberto Valenzuela Llanos. *Riberas del río Mapocho* óleo sobre tela (126 x 192 cm). Museo Nacional de Bellas Artes. [Fig. 23]. Alberto Valenzuela Llanos. *Paisaje* óleo sobre tela (39 x 52 cm). Colección particular. La maestría de Valenzuela Llanos a la hora de pintar los árboles es innegable. Representa con total espontaneidad la naturaleza endémica del lugar.

6.1.5 El ideal estético de Pedro Lira (1845 – 1912):

Pedro Lira es sin lugar a dudas protagonista indiscutido del buen momento que vivía el arte en Chile. Él aprovechó esa coyuntura para aprender en profundidad acerca de todas las aristas que el arte ofrecía al país. Fue una autoridad en reflexión y crítica artística, organizador de exposiciones anuales (la más famosa es la del Palacio de la Quinta Normal) y fue profesor y director de la Escuela de Bellas Artes hasta 1907. Alumno de Ciccarelli en la Academia, buscó la perfección en su técnica tomando clases

de dibujo anatómico con Florencio Middleton, además de estudiar el fenómeno artístico traduciendo al español *La filosofía del arte* de Hipolito Taine.

Su obra es variada y extensa, sin embargo, sus representaciones de personas en situaciones particulares responden más a una visión romántica que a una costumbrista propiamente tal. Por esta razón es que me resulta pertinente analizar sólo su pintura de paisaje, la cual sí responde a los criterios de investigación expuestos en los objetivos del trabajo. Como él mismo lo explica, la pintura pintoresca sólo puede alcanzarla en el género del paisaje. “*El medio más eficaz y perfectamente visible por el cual se ha desarrollado la pintura pintoresca es el estudio de la naturaleza exterior*”¹⁵².



[Fig. 24]. Pedro Lira. *Paisaje Crepuscular* óleo sobre tela. Es indiscutiblemente el rey de la pintura realista de Chile. Al igual que Onofre Jarpa es fiel a lo que ve. Lira logra imprimir un sello de romanticismo en sus imágenes que tienen que ver con sus propias emociones como artista. Es en las pinturas de paisajes donde se puede apreciar un estilo más espontáneo y expresivo a la hora de pintar.

Su relación con el paisajismo, al igual que sus contemporáneos, surge del sofoco que le producía la enseñanza académica. Se da cuenta que a través del estudio del paisaje realmente se logra la liberación de la pintura que siempre anheló. “*Cuando un pintor de*

¹⁵² LIRA, Pedro en *Íbid.*, 114.

1810 imaginaba un cuadro, su gran preocupación consistía en la elegancia de las líneas que formaban el contorno de sus personajes (...) fueron los paisajistas los que cambiaron las técnicas tradicionales, apareciendo un nuevo mundo ante sus ojos vislumbrados”¹⁵³.



[Fig. 25]. Pedro Lira. *Paisaje de cordillera y vacuno* óleo sobre tela.

La espontaneidad en que logra representaciones del paisaje es fruto de su estilo ecléctico, el cual alcanza luego de la asimilación de múltiples tendencias estéticas. Al revisar sus telas de paisajes, nos podemos dar cuenta en cómo el dibujo y la coloración van mutando. En sus primeras obras de paisajes, Pedro Lira se compromete con el color local, para luego a mutar a las representaciones en que el color – luz es el que predomina.

¹⁵³ LIRA, Pedro en *Ibid.*, 114.



[Fig. 26]. Pedro Lira. *Estero Manso* óleo sobre tela. [Fig. 27]. Pedro Lira. *En la Quinta Normal* (1908) óleo sobre tela (153 x 227 cm). Museo Nacional de Bellas Artes. El color intervenido por la luz del ambiente puede verse en estos dos paisajes.

6.1.6 La expresión de un lenguaje original: Alfredo Valenzuela Puelma (1856 – 1909) y Juan Francisco González (1853 – 1933):

Ambos coinciden en la fidelidad con que conciben su quehacer como artistas. Tienen el mérito de cuestionar las reglas y normas desde el conocimiento. Siguiendo la premisa de Pablo Picasso que para romper la regla, primero hay que dominarla, Valenzuela Puelma y Juan Francisco González logran una libertad de expresión única para el arte del momento. Luego del quiebre con la Academia, liderado por Antonio Smith, estamos frente a otro importante punto de quiebre en la reciente historia del arte de Chile, la cual se materializa con la inauguración de un nuevo lenguaje pictórico, único y lleno de genialidad.

Alfredo Valenzuela Puelma conoció de cerca el rigor del academicismo, periódicamente debía presentar sus dibujos para que su beca como estudiante de Bellas Artes fuera prorrogada. Obras magistrales como “*La clase de geografía*” o “*La perla del mercader*” (con una clara influencia de Delacroix) muestran su temprana adhesión a la exactitud de la línea, propia de la pintura neoclásica. Sin embargo, no pasará mucho tiempo antes de que opte por una pintura y temática más espontánea y colorida, la que logra en las múltiples representaciones del paisaje chileno.

Su pintura logra ir de un polo a otro, para terminar finalmente en un lenguaje propio, ajeno a las convenciones que tanto lo obsesionaron en un comienzo. El Loco, como lo llamaban fue fiel a sus principios y terminó sus días viviendo en la absoluta pobreza sin ceder un ápice sus convicciones artísticas a cambio de reconocimiento. Los retratos distendidos, en posiciones naturales alejadas de la formalidad que exigía la Academia y las imágenes de los paisajes de zona central de Chile, conservan la base renacentista y barroca, de la cual no logró desentenderse del todo.



[Fig. 28]. Alfredo Valenzuela Puelma. *Alameda en Peñaflores* (1895) óleo sobre tela (34 x 57 cm). Museo Nacional de Bellas Artes. Se mantiene fiel al dominio de la línea, pero logra una original representación gracias a la manera simplificada de retratar los árboles y transeúntes. Representa elementos propios del paisaje del campo chileno.

Carlos Ossandón, biógrafo del artista, se refiere a él como un superdotado del arte, que logra anteponer su profesionalismo por sobre su depresión y desorden mental.

“El cerebro del artista guía la mano. En Valenzuela es notable el dominio de su inteligencia en ese sentido. El sentido estético y la idealidad del alma dominan completamente las pasiones. Aún, la enfermedad. ¿Quién puede ver en algún cuadro suyo el más leve indicio de locura? Esto es, precisamente, la mejor prueba de su genio.

*¿Quién puede decir que pintó de buen o mal humor, si sufría o estaba contento? Su triste vida, sus desgracias, una tras otra y cada día mayores, no aparecen jamás*¹⁵⁴.

Juan Francisco González va más allá y logra romper con cualquier esquema académico formal o estilístico. Elimina cualquier intento de representación académica, no define los contornos con exactitud y despoja a la figura de todo lo accesorio, acercándose a la abstracción. *“En la naturaleza no hay líneas ni fórmulas, los rasgos de que nos servimos para representarla son convencionales y mientras menos se manifieste la convención hay más sinceridad”*¹⁵⁵.

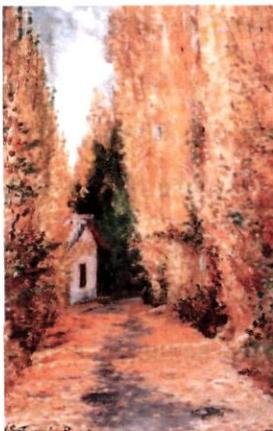


[Fig. 29]. Juan Francisco González. *Calle de Melipilla*, óleo sobre tela (41 x 33 cm). Museo Nacional de Bellas Artes. Fue quien más se liberó de toda regla académica. Encuentra un lenguaje personal, similar al desarrollado por los postimpresionistas en Francia.

Es sin duda uno de los pintores más vanguardistas del período y el que mayor concordancia muestra entre expresión y medio expresivo. A pesar de haber pasado la mayor parte de su vida en un ambiente artístico que giraba en torno a la Academia, fue capaz de ver, igual que un clarividente, los signos de los nuevos tiempos en la pintura.

¹⁵⁴ OSSANDÓN, Carlos. *Alfredo Valenzuela Puelma*. Santiago, Librería Manuel Barros Borgoño, 1934, p. 96.

¹⁵⁵ GONZALEZ Juan Francisco en GALAZ Gaspar e IVELIC Milan. Op. Cit., p. 165.



[Fig. 30]. Alfredo Valenzuela Puelma. *Calle de Concepción* óleo sobre tela. [Fig. 31] Juan Francisco González. *Calle de San Fernando*, óleo sobre tela. Ambos representan calles de pueblos rurales, siguiendo un estilo naturalista, pero sin abandonar el sello personal.

El aporte de Juan Francisco González a la pintura de paisaje es lograr estrechar el campo visual hasta lograr tocar el objeto que representa. En *Panorama de Santiago* puede apreciarse este “acercamiento” del paisaje, además de la instantaneidad en su manera de pintar y la vibración de las gruesas pinceladas con nítidos colores.



[Fig. 32]. Juan Francisco González. *Panorama de Santiago* óleo sobre tela (48.5 x 52.5 cm). Museo Nacional de Bellas Artes. Se trata de una visión desde el cerro Santa Lucía del centro de la ciudad.

Juan Francisco González logra un equilibrio entre el mundo exterior que representa y su propio mundo interior. La naturaleza, en sus representaciones de paisajes, es una naturaleza modificadora que ayuda a la expresión de su particular punto de vista.

6.2 La pintura costumbrista:

Para hablar de la pintura costumbrista en Chile, es necesario referirnos nuevamente a la pintura desarrollada en Francia durante las primeras décadas del siglo XIX. La Escuela de Barbizon y el trabajo ahí realizado es inspiración para otros artistas que algunos años después darán vida al movimiento conocido como Realismo. Los cuadros “*Las espigadoras*” o “*El Angelus*” de Jean Francois Millet llaman la atención por representar a personas comunes en sus quehaceres diarios, sin intentar camuflar o maquillar las condiciones de pobreza en la cual vivían¹⁵⁶.

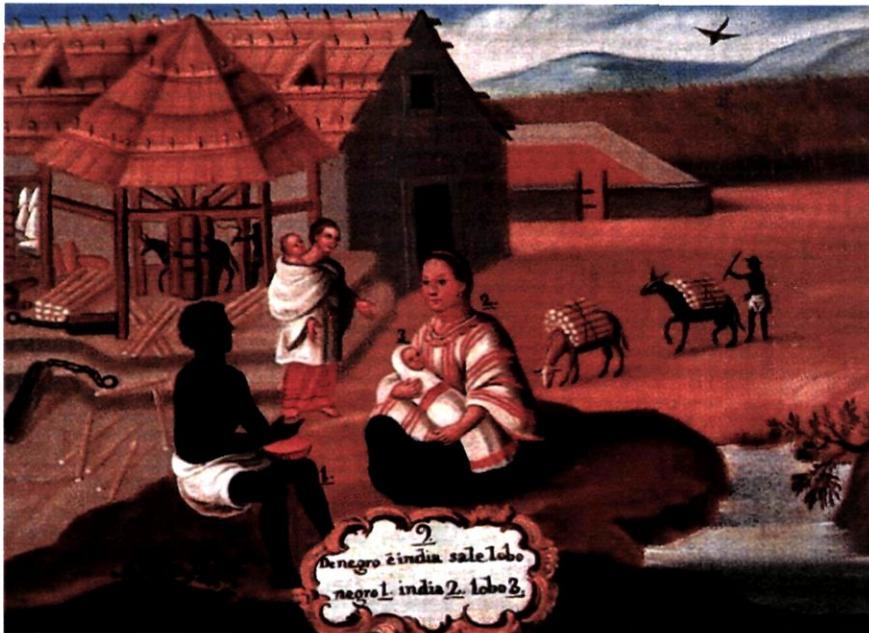
Hacia 1840 las consecuencias de la Revolución Industrial se hacen más evidentes, la población comienza a aumentar y la migración campo – ciudad se intensifica. La falta de alcantarillado hace que las condiciones de vida sean indignas para los más pobres y el hacinamiento se transforma en uno de los principales problemas de estas “prometedoras” grandes ciudades. En este ambiente se gesta una nueva clase social: el proletariado, compuesta por familias enteras de obreros de fábricas que se ven vulnerados prácticamente en todos sus derechos. Las revoluciones estaban a la vuelta de la esquina y la de 1848 se extiende por toda Europa. Estos levantamientos sociales inspiran a Marx y Engels a escribir el “*Manifiesto Comunista*”, mientras, por otro carril, el arte también se ve influenciado por los acontecimientos. Nace así el Realismo, cuyo valor como movimiento es dar respuesta a la idea de “otredad”, de poder ver al otro, de ponerse en los zapatos del otro. Gustave Courbet, el principal exponente de esta corriente, es quien le pone el nombre al movimiento al inaugurar la polémica exposición de 1855.

A pesar de que muchos pintores chilenos sí tuvieron la oportunidad de conocer esta corriente cuando viajan a perfeccionarse a Europa, este principio no influencia de manera directa a los jóvenes pintores chilenos. En nuestro país esta idea de representación se da de manera mucho más natural que en Europa.

¹⁵⁶ De alguna manera, todos estos movimientos artísticos buscan nuevos temas para representar. En esta búsqueda serán fundamentales las ideas de Baudelaire, quien habla de la Belleza Nueva, ésa que no está en lo evidente y que puede encontrarse en la cotidianeidad e incluso en el sufrimiento humano.

En Chile, el realismo en el arte no sólo se manifestó en la pintura, sino que alcanzó también notoriedad en la literatura. Alberto Blest Gana, nuestro Balzac, como lo denominó Vicente Grez, publica “*Martín Rivas*” en 1862, historia de un amor imposible con la Revolución Igualitaria de 1851 como telón de fondo.

Pero los orígenes de este género pictórico, también llamado pintoresco, los encontramos en la época de la Colonia, específicamente en la llamada Pintura de Castas. Fenómeno artístico que se consolidó en España en el siglo XVIII y que también tuvo exponentes en Perú. Se trata de un estilo que busca dejar constancia de las castas, producto de la mezcla de razas en el Nuevo Mundo, además constituyen una importante fuente de información de lo que es la alimentación, el comercio y el vestuario de la época.





[Fig. 33 página anterior] y [Fig. 34 arriba]. Dos cuadros típicos de la denominada Pintura de Castas. Si bien se trata de imágenes idealistas, cercanas a la ilustración, representan de alguna manera el paisaje y costumbres de la lejana América.

Los primeros años del siglo XIX serán de transición, tanto en lo político como en lo artístico. Las pinturas de José Gil de Castro (1785 – 1841) son el punto de inflexión entre el arte colectivo colonial y este nuevo arte individual con nombre y apellido. De origen limeño, vivirá los años de emancipación de nuestro país, retratando fundamentalmente a próceres de la patria. Bernardo O’Higgins, José de San Martín e incluso Simón Bolívar, serán representados de manera sobria sin grandilocuencia. “(...) centra su atención en los rostros, para describir rasgos peculiares; busca la semejanza entre el retrato y el retratado. El carácter representativo de la pintura como nexo con la realidad sensible comienza a adquirir innegable importancia”¹⁵⁷. La pintura de retratos del llamado Mulato Gil, se transforma así en la primera expresión de arte propiamente chileno, con un estilo particular dado por la búsqueda del artista de representar los rasgos psicológicos de sus modelos, pero a la vez utilizando los procedimientos desarrollados por la pintura colonial: precaria perspectiva, desproporción de las figuras y la actitud hierática de los personajes¹⁵⁸.

¹⁵⁷ Op. Cit. GALAZ, Gaspar e IVELIC, Milan, p.35.

¹⁵⁸ Cfr., Íbid, p. 35.



[Fig. 35]. José Gil de Castro. *Doña Nicolasa de la Morandé de Andia y Varela* (1823) óleo sobre tela (104 x 81 cm). Universidad de Concepción, Chile. Uno de los tantos retratos realizador por José “Mulato” Gil de Castro.

El impulso dado por Gil de Castro tuvo ecos varios años después, la conciliación entre el arte colectivo y anónimo propio de la época colonial y los requerimientos cada vez más evidentes de un arte autónomo, originado por la singularidad de quien lo realiza, se puede apreciar en la pintura costumbrista desarrollada por destacados artistas del periodo en estudio.

6.2.1 El sentimiento romántico de Mauricio Rugendas (1802 – 1858):

La belleza que atraía a Juan Mauricio Rugendas a lugares lejanos y exóticos, es la belleza de lo sublime, desbordante, ésa que lo deja sin aliento y que, incluso, lo acerca a la muerte. Su primer viaje a América lo hace en 1821, en una expedición científica con la cual viaja por Brasil durante tres años. En 1831 vuelve al Nuevo Continente, esta vez a México, Perú y otros países. En 1834 hasta 1845 vive en Chile. En todos estos viajes

Rugendas toma muchos apuntes, en los que dibuja paisajes, plantas y animales. Ése era el objetivo de estas expediciones que comienzan en el siglo XVI y XVII, primero con el fin de explorar territorios para incorporarlos a la Corona y luego, en el siglo XVIII, con carácter científico, siguiendo las ideas racionalistas de la Ilustración. La preocupación por el conocimiento de la naturaleza americana fue en aumento y científicos ingleses, franceses y alemanes harán del continente un centro de investigación.

Rugendas, sin ser científico participó de esto, para él América era sinónimo de un mundo exótico, misterioso y contradictorio. *“El interés por conocer lo desconocido, por contemplar directamente una geografía tan diferente, eran factores que acicateaban la curiosidad”*¹⁵⁹.

Rugendas representa a cabalidad la figura del viajero romántico que se hunde y funde en el medio vital que recorre. No se trata de apreciar la naturaleza desde fuera, sino de hacerse uno con la experiencia, para así poder plasmar parte de su interior en la tela¹⁶⁰. El viaje es la figura de la transformación, de transgredir ciertos límites y en Rugendas esta actitud se hace patente al momento de hacer suyo aquello que observa, reflexionando y buscando el sentido de la belleza. Movidado por este ánimo de no convertirse en un espectador ajeno a aquello que observa, Rugendas se adapta con facilidad a los círculos sociales, participando de las tertulias de Isidora Zegers y Andrés Bello, convirtiéndose así en “ciudadano chileno” e importante exponente de la pintura romántica, desarrollando un arte que asimila lo novedoso, plasmando aquellos detalles y actitudes que caracterizan y distinguen a cada lugar.

En su famosa pintura *“El huaso y la lavandera”* se puede ver muy claramente la manera en que las personas en Chile se relacionan, la cual es de mayor distancia en

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.48.

¹⁶⁰ Esta filosofía del movimiento romántico, de compenetrarse con aquello que se está pintando, tiene un ejemplo en la experiencia protagonizada por el pintor inglés William Turner, quien se amarra al mástil de un barco con el objetivo de inmortalizar una tormenta en el mar. La obra *Tormenta en la Nieve*, es elocuente en su expresividad, transmitiendo el sentimiento de muerte que pudo haber experimentado el artista en ese momento.

comparación con la proximidad que se aprecia en uno de los dibujos realizados en su viaje a Brasil.



[Fig. 36 izquierda] Ilustración del viaje de Rugendas por Brasil, la vestimenta es menos recatada y la actitud de los personajes es de mayor cercanía. [Fig. 37]. Mauricio Rugendas, *El huaso y la lavandera* (1835) óleo sobre tela (30 x 23 cm). Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.

El Romanticismo encuentra en América el lugar propicio para desarrollarse. Un territorio en estado natural y la posibilidad de convivir con personas de vida sencilla, muy diferentes a los europeos. “*El dibujante no busca hechos o seres trascendentes, no recurre a la mitología ni a las fuentes de la historia universal para encontrar los motivos de su creación*”¹⁶¹. Son los hechos y seres de la vida cotidiana, anónimos, sin historia, los que atraen. Tendencia que también se relaciona con el movimiento Realista, cuyo principal exponente es Gustave Courbet.

Su contacto con artistas de la talla de Eugene Delacroix en Europa y de científicos como Alexander Von Humboldt marcó su personal estilo. El detalle en el dibujo y su habilidad para adecuar la técnica al tema que está representado lo llevó a realizar dibujos en los que logra centrarse en sólo un objeto, mientras que lo que lo rodea sólo queda

¹⁶¹ *Íbid.*, p.53.

insinuado en apenas unos esbozos, un ejemplo de esto es el cuadro “*El rapto de la cautiva*”. En otros, realiza un análisis total de la escena, utilizando todo el rigor del dibujo académico, “*Llegada del Presidente Prieto a la Pampilla y Paseo a los Baños de Colina*” constituyen algunas de las obras en las que se puede apreciar el detalle en cada una de las escenas costumbristas que componen el cuadro. Como Delacroix, es un eximio dibujante y maestro en el manejo del color, respetando las tonalidades locales. Si comparamos las imágenes de países como Brasil y México, con las realizadas en Chile, podremos apreciar la diferencia en la paleta de colores en cada una de las pinturas, en las cuales logra recrear las atmósferas particulares de cada lugar.



[Fig. 38]. Mauricio Rugendas, *Llegada del Presidente Prieto a la Pampilla* (1837) óleo sobre tela (92 x 72 cm). Museo Nacional de Bellas Artes. Muestra el talento de Rugendas al momento de representar grupos humanos.



[Fig. 39] y [Fig. 40]. Detalle de la pintura anterior, en la cual se puede apreciar su obsesión con los detalles.



[Fig. 41]. Mauricio Rugenda, *Paseo a los baños de Colina* (1834) óleo sobre tela (50 x 68 cm).



[Fig. 42]. Mauricio Rugendas, *Escena popular en Pico de Orizaba*, óleo sobre tela (70 x 56 cm). Hamburger Kunsthalle, Haburgo. Comparando esta imagen con el cuadro anterior, es muy notorio el cambio en la paleta de colores. La zona norte de las afueras de Santiago toda teñida con sus característicos tonos ocres, mientras que el sur de México muestra la exuberancia y verdor de la selva lluviosa.

El arte de Rugendas es transversal a los géneros pictóricos relacionados con los elementos de la identidad cultural. Su prolífero trabajo incluye la pintura de paisaje, la histórica (es uno de los que representa la Batalla de Rancagua) y, sobre todo, la pintura costumbrista. Mientras la sociedad chilena miraba todo lo que provenía de Europa, admirando sus valores y normas de comportamiento, Rugendas se vuelca hacia todo aquello propio, original y auténtico del espíritu de las naciones que visita. Por esto es que sus dibujos y telas han sido valorados por historiadores como verdaderos documentos que narran y describen las costumbres de la época. Pero Rugendas es más que un cronista o historiador visual. Hay mucho de observación científica en sus trabajos, mezclados con la sensibilidad artística, que se impone al objetivo únicamente utilitario propio de la ciencia¹⁶².

¹⁶² Cfr. *Íbid.*, p.52.

6.2.2 La consolidación de la pintura realista: Carlos Wood (1793 – 1856), Charton de Treville (1818 – 1877), Giovatto Molinelli (1810 - y Manuel Antonio Caro (1835 – 1903).

En un principio serán pintores extranjeros los que representarán escenas cotidianas, consideradas como “pintura – testimonio”. El más importante fue Carlos Wood (marino inglés, famoso por sus imágenes de la bahía de Valparaíso. Si bien en su arte no hay raíces americanas, su obra propone un nuevo modo de relacionarse con la realidad, mucho más directo y espontáneo. *“El acercamiento del pintor inglés a la realidad pone de manifiesto una mentalidad empírico – matemática, habituado a aprehenderla con rigor objetivo, donde el cálculo y la descripción ocupan un lugar de privilegio”*¹⁶³. La importancia de Carlos Wood en la historia del arte de Chile es fundamental. Él fue quien, sin saberlo, establece las bases del arte costumbrista en nuestro país, al afirmar la idea de que la misión de la pintura es acercar la realidad a la tela¹⁶⁴.



[Fig. 43]. Carlos Wood. *Vista de tajar con una de las bajadas al lecho del río Mapocho*, óleo sobre tela. Se ve la capacidad de Wood de describir las escenas a través de un dibujo preciso y “a escala”.

¹⁶³ *Íbid.*, p. 46.

¹⁶⁴ *Cfr.*, *Íbid.*, p.47.

La pintura realista se afianza en Chile hacia 1840 y de alguna manera se desarrolla de manera independiente de las lecciones neoclásicas de la Academia de la Pintura que surgirá unos pocos años después. Quienes contribuyeron a esto, siguiendo la línea de Rugendas fueron Ernesto Charton de Treville y Giovatto Molinelli, ambos miembro del selecto grupo de artistas extranjeros que llegaron a nuestro país.

El trabajo de Charton de Treville se sumerge en lo cotidiano sin seguir los esquemas neoclásicos preestablecidos, en sus telas se refleja la espontaneidad de ejecución. Logra pintar sin condicionamientos estéticos, temáticos y tampoco por encargos. Molinelli por su parte no posee el virtuosismo de Rugendas, ni de Charton de Treville, en su arte se refleja la atracción que siente por este mundo cotidiano, pero en el tratamiento recurre a la solución académica renunciando a la frescura y dinamismo que caracteriza a los otros dos pintores¹⁶⁵.



[Fig. 44]. Ernesto Charton de Treville. *Valparaíso* óleo sobre tela. Una imagen ícono del puerto, la bahía de Valparaíso desde lo alto.

¹⁶⁵ Cfr., *Íbid.*, p. 62.



[Fig. 45]. Ernesto Charton de Treville, *Plaza de Arma* (1850), pastel sobre papel (74 x 55 cm). Museo Nacional de Bellas Artes. Casi un paisaje urbano, que muestra las actividades del centro de la capital.



[Fig. 46]. Giovatto Molinelli. *Vista de los Tajamares del Mapocho* (1855) óleo sobre tela. Museo Histórico Nacional, Chile. También en una vista de paisaje urbano en el que los personajes adquieren un cierto protagonismo.

Sin obviar la importancia que la obra de Raymond Quinsac Monvoisin (1790 – 1870) tuvo durante las primeras décadas del siglo XIX, quien estuvo siempre más ligado a las normas academicistas; son los pintores extranjeros recientemente nombrados,

quienes lograron, paradójicamente, fijar la mirada en las costumbres campesinas, del puerto y de la incipiente vida en la ciudad.

Manuel Antonio Caro (1835 – 1903), pintor de la segunda mitad del siglo XIX, refleja la problemática de estos artistas europeos justo al momento que se funda la Academia de la Pintura. Para él es difícil dar con la técnica adecuada que le permita representar temas lejanos a los mitos griegos y a grandes acontecimientos de la historia de Europa. El motero, el organillero, son personajes que hasta hoy reconocemos y que ya formaban parte de las ciudades. Su óleo emblemático es “*La zamacueca*”, en el que logra un dinamismo en la composición que sugiere el movimiento del baile, convirtiendo a todos los personajes en protagonistas de la escena¹⁶⁶. Con Caro y otros artistas de su generación la pintura costumbrista se transforma en una temática recurrente y las escenas de la vida cotidiana en hechos dignos de representar.



[Fig. 47]. Manuel Antonio Caro. *La zamacueca* (1873) óleo sobre madera (30 x 40 cm). Embajada chilena en Londres, Inglaterra. Una escena costumbrista emblemática, que representa la alegría a través del colorido y el movimiento de sus personajes.

¹⁶⁶ Cfr., *Íbid.*, p. 66.

6.2.3 El realismo desde la Academia: Juan Mochi (1831 - 1892) y Cosme San Martín (1850 – 1906);

Cosme San Martín fue el sucesor del pintor italiano Juan Mochi en la dirección de la Academia. Si bien el artista chileno fue uno de los primeros alumnos de Ciccarelli, asimiló de inmediato la espontaneidad y apertura promovida por Mochi que, a pesar de ser italiano, logró representar el espíritu nacional en sus telas, sin renunciar a su formación académica. En su cuadro “*El parroquiano*” Mochi se introduce en el género realista, alejándose de las representaciones de la historia y mitología europea, entendiendo que éstas nada tenían que ver con la época y menos con este nuevo continente.



[Fig. 48]. Juan Mochi. *El parroquiano* óleo sobre tela. La imagen un personaje típico de la idiosincrasia nacional.

Vale la pena repasar la obra de Cosme San Martín, ya que es probablemente el más destacado de los pintores de interiores, retratando las costumbres de una elite que se está forjando y que aún mira con expectación a Europa.

Su cuadro más famoso es “*La Lectura*”, en el que representa una típica escena familiar con un nivel de detalles impresionante. Los encajes y terciopelo de los vestidos

son expuestos con una sobrecogedora exactitud. Además se trata de una narración, en la que se pueden establecer las relaciones entre los protagonistas con sólo fijarse en detalles precisos, como las argollas en los dedos de dos de los personajes.



[Figs. 49, 50 y 51]. Cosme San Martín. *La lectura* (1874) óleo sobre tela (108 x 146 cm). Museo Nacional de Bellas Artes. El detalle de las argollas de matrimonio nos permite hacer una lectura completa del cuadro. Llama especialmente la atención el detalle al momento de representar el terciopelo de los vestidos, y las texturas de las alfombras y manteles.



[Fig. 52]. Cosme de San Martín. *El niño de las láminas*, óleo sobre tela. Colección particular. Otra casual escena interior representada con maestría.

6.3 La pintura histórica:

La pintura histórica ha estado presente desde siempre en el arte occidental. La representación de mitos, historias del Antiguo y Nuevo Testamento, además de acontecimientos importantes constituyen la temática central de este tipo de género. Su característica principal es que representa una narración la cual, a su vez, expresa la interpretación de un suceso en particular.

En 1844 comienza oficialmente la historiografía narrativa chilena, pues ese año aparece el primer volumen de la Historia de Chile, la cual da a conocer la historia reciente y contemporánea. La Independencia de Chile y la formación del Estado Republicano son importantes acontecimientos que se narran según el proyecto inicial de Andrés Bello.

Nuevamente son dos las corrientes antagónicas que permiten el desarrollo de tipo de pintura. El pensamiento ilustrado incita y motiva el estudio crítico del pasado, mientras que el historicismo romántico impulsa la necesidad de pensar Chile como una totalidad. La profesión de historiador no existe como tal y son abogados quienes cumplen

esta función en un comienzo, los más destacados son Miguel Luis de Amunátegui, Diego Barros Arana y Benjamín Vicuña Mackenna, cuyo mérito es integrar el relato social a una historia narrativa y romántica que si bien considera los hechos, éstos deben transmitir la verdad, a través de imágenes poéticas llenas de vida.

Podríamos decir que la pintura histórica en Chile se empieza a gestar desde mucho antes, pues de alguna manera los retratos de José Gil de Castro cumplen con la misión histórica de inmortalizar a aquellos hombres que lucharon por la independencia de las naciones latinoamericanas. No cabe duda que la imagen viva que muchos chilenos tenemos hoy de cómo era Bernardo O'Higgins, es la interpretación realizada por el artista limeño.

Acontecimientos importantes de la incipiente historia de nuestro país, como "*La fundación de la ciudad de Santiago por Pedro de Valdivia*" de Pedro Lira, "*Jura de la Independencia de Chile*" de Cosme San Martín o "*La batalla de Maipú*" de Rugendas dan cuenta de la necesidad de dar vida a través de imágenes a ese relato que es propio de Chile y su cultura.



[Fig. 53]. Pedro Lira. *La fundación de Santiago* (1888) óleo sobre tela. Museo Histórico Nacional, Chile.



[Fig. 54]. Mauricio Rugendas. *La batalla de Maipú* (1837) óleo sobre tela (142 x 200 cm). Palacio de La Moneda, Chile. Con este cuadro, Rugendas se aventura a hacer una representación de un hecho más cercano a su actualidad, ya que el conflicto fue en 1818.



[Fig. 55] Cosme de San Martín. *Jura de la Independencia de Chile* óleo sobre tela.

El tercer director de la Academia, Juan Mochi, también incursiona en la historia nacional con obras como *La batalla de Chorrillos* y *La batalla de Miraflores* ambas de la reciente Guerra del Pacífico. Su sentido de la observación lo llevan al lugar de los hechos para conocer el panorama físico y topográfico.



[Fig. 56]. Juan Mochi. *Carga de los granaderos en la batalla de Chorrillos* óleo sobre tela (42 x 32 cm). Escuela Militar, Santiago de Chile. No es una pintura que muestre la grandilocuencia de una batalla, se podría decir que es una pintura costumbrista de la guerra.

Nace así la pintura – testimonio de una historia que se está escribiendo y entre quienes mejor entendieron la importancia de este género artístico están Thomas Somerscales y Pedro Subercaseaux, cuyas obras merecen un análisis más detallado.

6.3.1 La perfecta espontaneidad de Thomas Somerscales (1841 – 1927):

Es un marino inglés, autodidacta de la pintura. No estudia en la Academia, pero rápidamente su trabajo será reconocido por la maestría al momento de pintar barcos y motivos marinos, de manera espontánea y perfecta a la vez.

Destaca como paisajista, inmortalizando en sus telas el valle central y la costa de Chile en varias oportunidades, pero son sus óleos con las imágenes de la Guerra del Pacífico, los más emblemáticos de su carrera como artista. Su valor está en que se trata de representaciones contemporáneas a los hechos. Las noticias publicadas en los diarios sobre la guerra contra Perú y Bolivia, sirvieron de inspiración para Somerscales quien, probablemente sin la intención de serlo, se convirtió en un fundamental cronista de lo que ahí ocurría.

“El Combate Naval de Iquique” y *“La Muerte de Arturo Prat”*, son sólo algunas de las fantásticas representaciones de ese importante momento de la historia de Chile.



[Fig. 57]. Thomas Somerscales. *Combate Naval de Iquique* (1879) óleo sobre tela (84 x 145 cm). Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile. La representación de los barcos y del mar son impecables. Si pensamos que Somerscales prácticamente pinta estos cuadros al momento que la guerra se está realizando, resulta meritorio su sentido de observación y de dejar constancia de las características de la Esmeralda, un barco de madera, versus el poderoso acorzado Huáscar.



[Fig. 58]. Thomas Somerscales. *La muerte de Arturo Prat* (1879) óleo sobre tela (250 x 160 cm.) Armada de Chile, Valparaíso.

En ambas se puede apreciar su mirada personal y familiar del mar. La fuerza de las olas y los barcos en medio de luces y sombras, dan cuenta de sus emociones como pintor, resultado de la experiencia romántica todavía en boga en esos años. “Su

conocimiento náutico era, además, prenda de garantía en cuanto a la reproducción fiel de los barcos protagonistas de las hazañas navales”¹⁶⁷.

Muy pocos artistas del período incursionaron de manera constante esta temática. Como expliqué hace unos párrafos atrás, Chile ya contaba con destacados historiadores como Benjamín Vicuña Mackenna, Diego Barros Arana o Miguel Luis de Amunátegui, resulta de curioso que los artistas no sintieran la misma pasión por llevar a sus telas los hechos más significativos de la historia. Con Somerscales, la Guerra del Pacífico será el primer acontecimiento que tendrá una representación continua.

Pero ¿por qué el artista no sintió el impacto de los acontecimientos históricos? Ni la revolución de 1911 alteró la trayectoria del arte chileno. La respuesta, según Galaz e Ivelic, tendría dos aristas; por un lado, está la convicción de que el arte sólo puede relacionarse con lo refinado, y en este sentido, la pintura histórica se centró en la representación de episodios gloriosos. Incluso en el arte costumbrista, salvo algunas excepciones, la tendencia fue siempre rehuir de las escenas de pobreza y marginalidad, que tan bien lograron interpretar los europeos de la escuela realista. El otro motivo tiene que ver con el hecho de que, la temática histórica exigía la perfección en el dibujo de la figura humana, por lo que fue abordado principalmente por pintores extranjeros como Monvoisin, Mochi y Ciccarelli¹⁶⁸.

Si bien Somerscales es extranjero el no tuvo una formación académica que le permitiera representar la figura humana con tal nivel de detalle. Es por esto que en sus cuadros los personajes son prácticamente inexistentes, cobrando protagonismo los barcos, los cuales sí pinta a la perfección. Además logra la expresión de la atmósfera, la cual es coherente con el dramatismo de una escena bélica. Su pintura es un testimonio invaluable de lo que se vivió en esa guerra tan crucial para el destino de Chile.

¹⁶⁷ *Íbid* p. 103.

¹⁶⁸ *Cfr. Íbid.*, 104.

Ya al final de sus días, es criticado por los mismos que lo alabaron algunos años atrás. La homogeneidad en sus pinturas y la falta del requerido “ambiente nacional”¹⁶⁹ en sus paisajes, nos hablan de la inserción de un sentir común de un país que ya se reconoce a sí mismo.



[Fig. 59]. Thomas Somerscales. *Combate naval de Iquique en 1879* (1881) óleo sobre tela (212 x 290 cm). Museo Naval, Valparaíso, Chile. En esta tela deja en evidencia su adhesión por el movimiento romántico, que tan bien logra escenas de hundimientos de barcos (Gericault. *La balsa de la Medusa*, 1818 – 1819).

6.3.2 Las imágenes gloriosas de Pedro Subercaseaux (1880 – 1956).

Si bien en estricto rigor no pertenece al período estudiado, pues nace en 1880 y su carrera como pintor la desarrolla principalmente durante las primeras décadas del siglo XX, es quizás el más reconocido de los pintores históricos de nuestro país.

Sus estudios en Europa (Berlín, Roma y París) le darán los conocimientos suficientes para dominar el dibujo de la figura humana, requisito esencial para la representación adecuada de los principales acontecimientos históricos.

¹⁶⁹ GONZÁLEZ, Juan Francisco en respuesta al discurso del crítico Paulino Alfonso en *íbid.*, pp. 104 – 105.

Antes de convertirse en Fray Pedro Subercaseaux, fue reconocido como el pintor de las glorias de Chile, aportando a la idea de la identidad republicana triunfante. Su maestría a la hora de resolver la composición de sus escenas, le otorga a éstas el dinamismo y dramatismo necesario a la hora de representar sucesos trascendentes para la historia nacional.

La expedición y el descubrimiento de Chile por Diego de Almagro, la primera misa realizada en nuestro país, la imagen de Lautaro, el abrazo de Maipú y otros hechos más actuales como el abordaje de Arturo Prat y el Presidente Balmaceda reunido con sus ministros, constituyen un verdadero recorrido por lo que hasta ese momento ha sido la historia de este nuevo país llamado Chile.



[Fig. 60]. Pedro Subercaseaux. *Últimos momentos en Rancagua* (1944) óleo sobre tela (178 x 248 cm). Comandancia en Jefe del Ejército, Santiago de Chile. Casi un siglo después de que la inmortalizara Rugendas, Subercaseaux logra similar fuerza en la imagen histórica.



[Fig. 61]. Pedro Subercaseaux. *Abrazo de Maipú* (1908) óleo sobre tela. Museo Histórico Nacional, Buenos Aires, Argentina. Imagen épica, con un estilo cercano a las ilustraciones. Ya no hay paisajes de fondo que nos hablen del lugar, del entorno, lo importante es el acto histórico del abrazo y del significado de éste para la historia de Chile.



[Fig. 62]. Pedro Subercaseaux. *El joven Lautaro*, tríptico. La imagen idealizada del cacique machupe, trae a la memoria los recuerdos de un Chile más contactado con la naturaleza. El lago, las araucarias nos sitúan de inmediato en un lugar específico al sur de Bío – Bío.



[Fig. 63]. Pedro Subercaseaux. *Primera misa* (1904) óleo sobre tela (150 x 200 cm). Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile. El personaje que mira al espectador, podría ser o no Diego de Almagro, sin embargo lo notable es cómo ya logra representar la historia con humor. Fray Pedro Subercaseaux fue un importante caricaturista y el que logre instalar elementos irónicos en la representación de una escena tan solmne como ésta, da cuenta del manejo como artista de la temática histórica.



[Fig. 64]. Pedro Subercaseaux. *Balmaceda y sus ministros reunidos el 7 de enero de 1891* óleo sobre tela. Acontecimiento que de alguna manera puede haber marcado la infancia del artista. El inicio de una revolución que sin duda fue dolorosa. En ese sentido la pintura – testimonio también cumple la función previsor de recordar hechos como éstos, para que así no se vuelva a repetir.

7. CONCLUSIÓN: EL ENCUENTRO CON EL LENGUAJE PROPIO Y LA CONQUISTA DE LA IDENTIDAD.

“En todas las artes la mayor sabiduría es saber hacer los sacrificios en honor de la bella simplicidad. Lo sobrio, lo despreocupado y lo fácil, que es al mismo tiempo lo más difícil, es el ideal del arte. La complicación, el empeño y la fatiga serán ciencia, tenacidad y labor; arte, jamás”.

Juan Francisco González

Luego del análisis realizado, la principal conclusión a la que llego es que la cultura y el arte están en constante reconstrucción, enriqueciéndose con influencias diversas que tienen su origen en muchas fuentes. La cultura determina al arte pero, al mismo tiempo, el arte le da forma y sentido a esa cultura. En un comienzo, al cumplir el arte una función pedagógica, de formación en valores (el arte colonial por ejemplo), le permite al hombre adquirir visiones, concepciones y conocimientos relacionados con el arraigo cultural. Es así como es posible apreciar obras portadoras de la singularidad del artista que se adueña del mundo, lo transforma y lo somete a una constante reinterpretación que muchas veces más allá de la realidad objetiva.

El vínculo del artista con su entorno y con su identidad permite elevar la consciencia cultural de toda una población, pues de alguna manera su sentir como individuo responde también al sentir de toda una sociedad. Son sus emociones y las emociones de todo un grupo de personas, las que quedan plasmadas en la tela.

Es irrefutable que la obra de arte es portadora de un significado social. Arnold Hauser sostiene que el arte está indisolublemente ligado a la realidad. El interés subjetivo de la creación artística, la voluntad y capacidad de expresión no se pueden separar de las condiciones sociales, pues individuo y sociedad son inseparables, tanto histórica como sistemáticamente¹⁷⁰. Entonces, frente a esta premisa ¿es posible afirmar que la identidad

¹⁷⁰ Cfr. HAUSER, Arnold. *Fundamentos de la sociología del arte*. Op. Cit., p. 14 – 15.

cultural chilena ya está formada para la segunda mitad del siglo XIX y que una prueba irrefutable de eso sería la pintura desarrollada durante todo ese período?

De acuerdo a lo expuesto, principalmente en los dos últimos capítulos, la pintura chilena de esos años, por su forma y contenido, constituye un medio más que idóneo para reflejar elementos culturales con los que todo un pueblo se identifica hasta el día de hoy. Es el periodo en que el arte pasa de ser colectivo y anónimo a ser la expresión individual de un artista reconocido.

El siglo XIX es para Chile un siglo de cambios y de asentamiento de las bases de un nuevo Estado – Nación con ideales republicanos y un fuerte sentido de autoridad. No sólo en lo político se ensayan fórmulas que ayudan a dar con el camino hacia el progreso, la paz y la estabilidad; en arte también es un período de tránsito. La influencia extranjera es fundamental para el desarrollo de este tipo de pintura de autor, la cual en Europa se viene desarrollando desde los siglos XIV - XV. Son ellos quienes dan el impulso necesario a los nuevos artistas para explorar temáticas y técnicas hasta entonces insospechadas.

A medida que van avanzando las décadas hay una evolución notable en el estilo de la pintura en Chile, alcanzando al final de la centuria un lenguaje propio y original. De una pintura como la del autodidacta Mulato Gil, llena de reminiscencias del arte colonial, a un estilo desenfadado y expresivo como el Juan Francisco González, fueron varios los pasos previos que se debieron sortear.

En este camino, la presencia de artistas europeos, muchos de ellos sin estudios académicos, fue crucial. El talento innato del dibujo y el poder de la observación los hicieron merecedores de reconocimiento. Las influencias del movimiento romántico, que de manera inevitable desembocan en el paisajismo y en el realismo costumbrista, determinan el estilo de los jóvenes artistas chilenos, aquellos que valientemente deciden desentenderse de la Academia, pues no había nada en esa manera de concebir el arte que pudiera identificarlos. Es así como el arte que se desarrolla en Chile, no es una simple

imitación de la realidad, como lo expone la pintura neoclásica, sino también un testimonio de las propias vivencias del artista, que a su vez se relacionan con las vivencias de todo un grupo humano, que comparte una cosmovisión del entorno en el que habitan. El pintor logra trasponer el mundo y su propio mundo a la tela, con el fin de expresarlo¹⁷¹.

Probablemente la influencia de los marinos y cartógrafos ingleses y alemanes, alentaron a las generaciones más jóvenes a buscar un estilo propio, luego de entender que la creación artística debe ser libre. Esta idea fue la que los motivó a salir de sus talleres y pintar la simplicidad de la naturaleza y de las escenas cotidianas al aire libre, como testimonio vivo de las costumbres del lugar. La naturaleza, representada in situ, ofrece una movilidad visual que obliga al artista a variar y modificar las formas que pinta. No basta con quedarse en el taller, se necesita acomodar los medios plásticos a la sintonía dinámica con la naturaleza¹⁷².

Durante siglos, el mundo exterior se impuso al artista como un mandato que obligaba a respetarlo en sus cualidades y formas propias. El artista puso su yo entre paréntesis, se ocultó a sí mismo, para impedir que la obra se contaminara de su mundo personal¹⁷³. Probablemente si esto se hubiera mantenido inalterado, sin posibilidad alguna de cuestionamiento, el *ethos* chileno no habría aparecido de manera tan temprana y clara en la pintura de la segunda siglo XIX.

Algunos pintores lograron innovar desde el academicismo, mientras otros no cedieron a las exigencias del público y no transaron sus principios a cambio de un arte hecho a la medida de las exigencias neoclásicas. Juan Francisco González y Valenzuela Puelma fueron osados y valientes en la búsqueda de un estilo que les permitiera expresarse a cabalidad. Ambos fueron importantísimos en la consolidación de la pintura

¹⁷¹ Cfr. GALAZ e IVELIC, Milan., Op. Cit., p. 135.

¹⁷² Cfr. Íbid., p. 146.

¹⁷³ Cfr. Íbid., p. 134.

de paisaje y costumbrista, las cuales están relacionadas con este nuevo lenguaje artístico que no sigue fórmulas gastadas.

La pintura de paisaje y la costumbrista ayudaron a formar una imagen del país no solamente entre sus habitantes, sino también entre aventureros europeos que se animaban a viajar a tierras hermosas, lejanas con ciudades pequeñas y tranquilas. La pintura histórica, por otra parte, logra afianzar la idea de la patria y de la conquista de la anhelada autonomía. También da testimonio de los procesos más importantes en su corta vida como nación independiente, con ideales propios, resultado de un proceso de histórico único e irreplicable.

De esta manera, se puede concluir que el arte, además del goce estético que ofrece, le sirve al hombre como vehículo para la representación y recreación de la realidad. Los aspectos expresivos y proyectivos presentes en las producciones artísticas, posibilitan y abren el camino para el conocimiento del ser y del rol de éste en la sociedad. Es importante enfatizar en este último punto, ahora al final de toda la investigación, pues la relación entre arte y sociedad es recíproca, dinámica, compleja y variable, y se define tanto en lo social como en lo histórico. De esta manera el desarrollo de los principales géneros pictóricos analizados (paisajismo, costumbrismo y pintura histórica) se han convertido en documentos que testimonian el reflejo de la identidad cultural de un grupo social determinado, cuyos elementos pueden reconocerse incluso hasta el día de hoy.

8. BIBLIOGRAFÍA.

1. ADORNO, Theodore. *Teoría estética*. Madrid, Taunus, 1971.
2. ÁLVAREZ URQUIETA, Luis. *Colección: La pintura en Chile*. Santiago, julio, 1928.
3. ARANEDA BRAVO Fidel. *Historia de la Iglesia en Chile*. Santiago, Editorial Paulina, 1986.
4. ARISTÓTELES. *Metafísica*. Madrid, Espasa, 2000.
5. AUERBACH, Enrich. *Mimesis: La representación de la realidad en el arte occidental*. México, Fondo de Cultural Económica, 1975.
6. BELLO, Andrés. *Modo de escribir la historia*. Biblioteca Virtual de Cervantes www.cervantesvirtual.com.
7. BILBAO, Fracisco. *Sociabilidad chilena*. Valparaíso, El libro barato, 1913.
8. BRAVO LIRA, Bernardino. *Una nueva forma de sociabilidad en Chile a mediados del siglo XIX: Los primeros partidos políticos*. Santiago, Vivaria, 1992.
9. CHARTRON DE TREVILLE, Ernesto. Artículo sin título. El Ferrocarril, N° 1009, año IV, Santiago 9 de julio 1859.
10. CICCARELLI, Alejandro. *Discurso pronunciado en la inauguración de la Academia de la Pintura, seguido de la contestación en verso leída por Don Jacinto Chacón*. Santiago, Imprenta chilena, 1849.
11. CICCARELLI, Alejandro. *Informe sobre la Academia de Pintura*. Monitor de las Escuelas Primaria, Tomo I. Santiago, 30 de agosto 1852.
12. COLLIER, .Simon *La construcción de una República 1830 – 1865: Política e Ideas*. Santiago, Editorial Universidad Católica de Chile, 2005.
13. COURCELLE – SEREUIL, Jean Gustave. *Discurso de incorporación a la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. ¿Qué cosa es la Historia?* Anales de la Universidad de Chile (H), Tomo III, 1856.
14. CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel. *Historia de la pintura y escultura en Chile desde la colonia al siglo XX*. Santiago, Editorial Antártica, 1984.
15. DAWSON, Christopher. *Historia de la Cultura Cristiana*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

16. DAWSON, Christopher. *Religión y Cultura*. Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1953.
17. DE PAZ, Alfredo. *La crítica social del arte*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
18. ERRÁZURIZ, Luis Hernán. *Historia de un área marginal. La enseñanza artística en Chile 1797 – 1993*. Santiago, Editorial Universidad Católica de Chile, 1994.
19. FLORES, Sergio. *La noción de la sociedad chilena en los viajes europeos 1827 – 1835*. Colecciones Jornadas Académicas, N° 7. Valparaíso, Edevel, 1996.
20. FURIO, Vincenc. *La Historia del Arte: aspectos teóricos y metodológicos*. AA. VV., Introducción a la Historia del Arte. Barcelona, Barcanova, 1990.
21. GALAZ, Gaspar. *Reflexiones sobre el paisaje chileno*. Cuadernos de la Escuela de Arte, N° 9, 2003.
22. GALAZ, Gaspar y IVELIC, Milan. *La pintura en Chile desde la colonia hasta 1891*. Valparaíso, Editorial Universitaria, 2009.
23. GARASA, Delfin Leocadio. *Arte y Sociología*. Buenos Aires, Editorial Troque, 1973.
24. GAZMURI, Cristián. *El 48 chileno. Igualitarios, reformistas, radicales, masones y bomberos*. Santiago, Editorial Universitaria, 1992.
25. GAZMURI, Cristián y KREBS, Ricardo (editores). *La Revolución Francesa y Chile*. Santiago, Editorial Universitaria, 1990.
26. GODOY, Hernán. *El carácter chileno*. Santiago, Editorial Universitaria, 1991.
27. GODOY, Hernán. *La cultura chilena: Ensayo de síntesis y de interpretación sociológica*. Santiago, Editorial Universitaria, 1982.
28. GÓNGORA, Mario. *Ensayo histórico sobre la nación del Estado de Chile en los siglos XIX y XX*. Santiago, Editorial Universitaria, 1998.
29. GREZ, Vicente. *Antonio Smith. Historia del paisaje en Chile*. Santiago, Establecimiento tipográfico de la época, 1882.
30. HAUSER, Arnold. *Sociología del Arte. Tomo I – Fundamentos de la sociología del arte*. Barcelona, Editorial Labor, 1983.
31. HAUSER, Arnold. *Sociología del Arte. Tomo II – Arte y clases sociales*. Barcelona, Editorial Labor, 1983.

32. HAUSER, Arnold. *Sociología del Arte. Tomo III – Dialéctica de lo estético*. Barcelona, Editorial Labor, 1983.
33. HEGEL, Friedrich. *Ciencia de la lógica*. Buenos Aires, Editorial Solar, 1968.
34. JOCELYN – HOLT, Alfredo. *El peso de la noche. Nuestra frágil fortaleza histórica*. Argentina, Ariel (Espasa Calpe), 1997.
35. KOSIK, Karel. *Dialéctica de lo concreto*. México, Editorial Gijalbo, 1967.
36. LARRAÍN, Jorge. *Identidad chilena*. Santiago, Editorial LOM, 2000.
37. LASTARRIA, José Victorino. *Investigación sobre la influencia social de la conquista y del sistema colonial de los españoles en Chile*. Anales de la Universidad de Chile (H), 1844.
38. LASTARRIA José Victorino. *Manuscrito del diablo*. Revista de Santiago. Santiago, Imprenta chilena, 1849.
39. LILLO, Eusebio. Artículo sin título. Museo Tomo I, N°10, 13 de agosto de 1853.
40. MIZÓN, Luis. *Claudio Gay y la formación de la identidad cultural chilena*. Santiago, Editorial Universitaria, 1955.
41. OSSANDON, Carlos. *Alfredo Valenzuela Puelma*. Santiago, Librería Manuel Barros Borgoño, 1934.
42. ORTEGA, Pacual, MENA, Manuel, CARMONA Salustio, LAINES Y BERNARDO Luciano y BRAVO, Simón. *Carta a Ernesto Chacón y la comunidad santiaguina*. El Ferrocarril, N° 1004, Año IV. Santiago, 15 de julio de 1849.
43. PARNOFSKY, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Buenos Aires, Infinito, 1970.
44. PEREIRA SALAS, Eugenio. *Estudios sobre la Historial de Arte en el Chile Republicano*. Santiago, Editorial de la Universidad de Chile, 1992.
45. PINTO, Julio y SALAZAR, Gabriel. *Historia Contemporánea de Chile. Volumen 2: Actores, identidad y movimiento*. Santiago, Ediciones LOM, 1999.
46. *Reglamento de la Academia de la Pintura dictado bajo la administración de Bulnes*. El Taller Ilustrado N° 36, Año 2, Santiago 26 de abril de 1886.
47. ROMERA, Antonio. *Asedio a la pintura chilena (Desde Mulato Gil a los bodegones de Luis Durand)*. Santiago, Editorial Nacimiento, 1969.

48. ROMERA, Antonio. *Historia de la pintura chilena*. Santiago, Editorial Andrés Bello, 1976.
49. DOMINGO SILVA, Francisco. *Nuestro Grabado. Don Alejandro Ciccarelli*. Taller Ilustrado N° 18. Santiago, 23 de noviembre de 1885.
50. THERBORN, Goran. *Identidad nacional y otras identidades*. Revista Sociológica. Universidad de Chile N° 11 – 12, 1997.
51. VARGAS LLOSA, Mario. *La civilización del espectáculo*. Santiago, Aguilar Chile de Ediciones, 2012.
52. ZARAFFA, Michael. *Novela y Sociedad*. Buenos Aires, Amorrortu, 1971.

BCA. UNIV. GABRIELA MISTRAL
Universidad Gabriela Mistral

