

Modelos de Representación: el Afromestizo en Pinturas de Batalla en el Chile de Mediados del Siglo XIX¹

Models of Representation: the Afromestizo in Battle Paintings in Chile in The Mid-XIX Century

Jaime Cuevas Pérez²

Resumen

Esta investigación se centra en el análisis de pinturas de batallas por la independencia de Chile inscritas en los relatos de la constitución de lo nacional de mediados del siglo XIX, obras que nos permitirán reflexionar no sólo sobre los modelos de representación de la negritud y del afromestizo en cuanto al lugar asignado socialmente, sino que también analizar su modo de representación en la producción plástica local. Vale decir, develando el tratamiento figurativo y el sustrato ideológico que lo sustenta en un contexto de construcción de nación. Si bien es posible reconocer sujetos afromestizos en representaciones visuales de *tipos y costumbres* que retratan el sistema de vida cotidiano durante el siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX, aquí situamos la investigación en aquellas representaciones visuales que responden o (re) producen una voluntad pública y nacional(ista) en cuanto a aquello que se representa. Es decir, obras que, por medio de su circulación e inscripción, devienen imágenes pedagógicas e ideológicas cuya función discursiva promueven la elaboración de imaginarios y memorias nacionales para el incipiente

1 La presente investigación surge a partir del artículo de tesis para la obtención del grado de Magister en Historia del Arte en la Universidad Adolfo Ibáñez defendida en julio de 2017. Agradezco a Gloria Cortés Aliaga por la dirección de esta investigación, sus innumerables consejos y el constante apoyo durante todo el proceso. También agradezco a Fernando Guzmán, Marcela Drien y Juan Manuel Martínez por sus recomendaciones y agudos comentarios a favor de la investigación. Las omisiones y falencias del artículo son de absoluta responsabilidad del autor.

2 Museo Nacional de Bellas Artes de Chile. Magister en Historia del Arte, Universidad Adolfo Ibáñez. Universidad de Chile. E-mail: jaime.cuevas@mnba.gob.cl ORCID: 0000-0002-2563-6676

estado chileno. Por medio de las obras visuales presentadas en esta ocasión, es posible insinuar ciertos problemas representacionales en términos de los géneros pictóricos y modos de visualización, teniendo en consideración el problema del retrato, tipos y estereotipos en la configuración de las imágenes de la negritud.

Palabras claves: modos de representación, escenas de batalla, nacionalismo, independencia, afrodescendencia

Abstract

This research focuses on the analysis of paintings of battles for the independence of Chile registered in the accounts of the constitution of the national of the mid-nineteenth century, works that will allow us to reflect not only on the models of representation of blackness and the Afromestizo regarding the socially assigned place, but also to analyze its mode of representation in local plastic production. That is to say, revealing the figurative treatment and the ideological substratum that sustains it in a context of nation building. Although it is possible to recognize Afromestizo subjects in visual representations of types and customs that portray the daily life system during the 18th century and the first half of the 19th century, here we situate the research in those visual representations that respond to or (re)produce a will public and national(ism) in terms of what is represented. That is, works that, through their circulation and inscription, become pedagogical and ideological images whose discursive function promotes the elaboration of imaginaries and national memories for the incipient Chilean state. Through the visual works presented on this occasion, it is possible to insinuate certain representational problems in terms of pictorial genres and modes of display, taking into account the problem of portraiture, types and stereotypes in the configuration of images of blackness.

Keywords: modes of representation, battle scenes, nationalism, independence, afro-descent

Esta investigación se centra en el análisis de pinturas de batallas por la independencia de Chile inscritas en los relatos de la constitución de lo nacional de mediados del siglo XIX, obras que nos permitirán reflexionar no

sólo sobre los modelos de representación de la negritud y del afromestizo en cuanto al lugar asignado socialmente, sino que también analizar su modo de representación en la producción plástica local. Vale decir, develando el tratamiento figurativo y el sustrato ideológico que lo sustenta en un contexto de construcción de nación.

Si bien es posible reconocer sujetos afromestizos en representaciones visuales de *tipos y costumbres* que retratan el sistema de vida cotidiano durante el siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX, aquí situamos la investigación en aquellas representaciones visuales que responden o (re) producen una voluntad pública y nacional(ista) en cuanto a aquello que se representa. Es decir, obras que, por medio de su circulación e inscripción, devienen imágenes pedagógicas e ideológicas cuya función discursiva promueven la elaboración de imaginarios y memorias nacionales para el incipiente estado chileno. Por medio de las obras visuales presentadas en esta ocasión, es posible insinuar ciertos problemas representacionales en términos de los géneros pictóricos y modos de visualización, teniendo en consideración el problema del retrato, tipos y estereotipos en la configuración de las imágenes de la negritud.

Entendemos como representaciones a aquellos fenómenos culturales que se constituyen en un tiempo y espacio específicos, fenómenos narrativos (indistintamente del medio y soporte) que son posibles de ser relatados. Por su parte, el historiador Bernardo Subercaseaux (2007, p. 31) afirma que “la fuerza de las representaciones se da no por su valor de verdad, o de correspondencia discursiva con lo real, sino por su capacidad de movilizar acciones y de producir reconocimiento y legitimidad social”. Es decir, la veracidad no determina el valor de las representaciones, sino que su capacidad de construir y configurar la realidad, movilizar y conducir intenciones o aspiraciones de sujetos y sociedades, inscribiéndolas y validándolas a nivel social y cultural.

De escenas militares: tipos, sujetos y racialidad

Como consecuencia de los diversos proyectos de construcción de nación, progresivamente las historias nacionales desplazaron a la historia sagrada como fuente de inspiración, privilegiando a los héroes patrios por sobre los santos, siendo comprendido, tal como lo indica el historiador del

arte Roberto Amigo (1994, p. 315), como “el marco de la intención de instaurar en el imaginario colectivo a los “héroes” y a sus “hechos gloriosos”, apelando a una enseñanza moral que estimule el sentimiento de pertenencia a la nación” De esta manera, es que la dimensión pedagógica de la imagen se presenta como un elemento de valoración para el sistema institucional del arte, especialmente en un contexto donde la construcción de las naciones y los estados se proyectan a nivel social como una necesidad de persuasión ideológica.

Figura 1

Batalla de Chacabuco, 1863. Óleo sobre tela



José Tomás Vandorse, Colección Museo Histórico Nacional, Chile

Figura 2

Batalla de Chacabuco, c. 1837. Óleo sobre tela



Juan Mauricio Rugendas, Colección Museo Histórico Nacional, Chile

Una de las primeras pinturas identificadas fue “Batalla de Chacabuco” (1863) de José Tomás Vandorse y perteneciente a la colección del Museo Histórico Nacional en Chile. Del autor se sabe que participa en la “Exposición de Pinturas” organizada por la Sociedad de Instrucción Primaria (Drien, Marcela, 2015) de 1858 con las obras *Interior de un coro de capuchinos*³ y *Ba-*

³ *Interior de un coro de capuchinos*. El Sr. Bandorse ha reproducido aquí de una manera muy feliz, el admirable efecto de luz que forma la esencia de este notable cuadro, así como las líneas perpendiculares de la perspectiva que ofrecen una gran dificultad. Fijese el visitante en el reflejo de la luz transversal de la ventana sobre la pared opuesta. El que ha manejado este colorido, sin duda alguna es digno de ser indicado de una manera mas seria en los secretos del arte (Vicuña Mackenna, Benjamín, 1858, p. 231)

*talla de Maipo*⁴, esta última una copia hecha a partir de una pintura de Juan Mauricio Rugendas y cuyo original es probable que se trate de la obra que actualmente se encuentra en el Museo Histórico Nacional. Sobre José Tomás, Benjamín Vicuña Mackenna lo destaca como uno de los “dos jóvenes artistas chilenos que manifiestan las más bellas disposiciones en este arte [de la pintura]” (Vicuña Mackenna, Benjamín, 1858, p. 446), reconociendo sus habilidades como copista, en lo correcto del dibujo y la unidad en la coloración⁵. Cinco años después de su participación en la exposición, Vandorse decide representar en su pintura una de las batallas por la independencia que más han pervivido en la memoria nacional, la Batalla de Chacabuco ocurrida en 1817, obra que retrata (o más bien re-imagina) los movimientos bélicos durante la pelea. Esta pintura se presenta como el primer punto de inflexión para poder, primero que todo, pensar sobre la presencia afro-mestiza en la historia de Chile y, a partir de allí, comenzar a mirar y repensar las imágenes y sus modelos de representación. En “La Batalla de Chacabuco” de Vandorse es posible apreciar a simple vista la presencia genérica de militares negros, cuerpo paramilitar compuesto por las milicias de pardos, como fueron llamados. En palabras del historiador Hugo Contreras (2006, p. 94), las milicias de pardos fueron “fuerzas de servicio temporal organizadas a partir del reclutamiento, voluntario u obligado, de la población civil libre en edad de portar armas”, cuerpo paramilitar que, en el contexto de la sociedad de castas del periodo colonial, se encontraban segregados racialmente. De esta mane-

4 930. *Batalla de Maipo: Cópia de Rugendas por D. Tomas Bandorse. Este caballero no ha hecho estudios profesionales jamas, y sin embargo cópia con una maestria incomparable. Seria mucho decir que una copia sobrepaja a su orijinal, pero si la del Sr. Bandorse no tiene el dibujo atrevido y los felices golpes de pincel del cuadro de Rugendas, sobrepasa a éste en lo correcto y cuidado del dibujo y en la mayor unidad de los tintes. En este sentido, esta copia tiene una especie de orijinalidad, y es de notarse tambien la mayor semejanza que el jóven aficionado ha introducido en las fisonomías de los principales personajes. Si el Sr. Bandorse se dedica a la pintura, le auguramos una brillante carrera.* (Vicuña Mackenna, Benjamín, 1858, p. 447)

5 *Pero la manera del rayo de luz que la tradición católica nace alumbrar tenuemente en cada sábado los lóbregos salones del Limbo, brilló allí, en aquel salón [de 1858] deslumbrador de estuco, y dorado, la primera chispa del ingenio nacional encarnada en dos jóvenes artista que lucian sus primeras armas y despues por desaliento las quebraron. / Fué uno de éstos José Tomas Vandorse, que exhibió una animada copia de la batalla de Maipo de Rugendas, cuyo orijinal por una curiosa anomalía y dejacion chilena, custodiase todavía, como si fuera libro, en la Biblioteca Nacional; y un coro o sacristia de la Cartuja de Grenoble (o de otra) lleno de frailes y de admirables efectos de luz que revelaban buena mano de copista. (...)* (Vicuña Mackenna, Benjamín, 1884, p. 429)

ra es que, con ciertas variaciones, este grupo armado participa activamente en las luchas por la independencia, no sólo en Chacabuco, sino que en todas y cada una de las batallas. En este sentido, como es de suponer, su presencia pública como sujetos sociales en la vida cotidiana durante el siglo XVIII y XIX inclusive, fue notable⁶.

Por otro lado, como ha sido constatado, la historiografía local ha jugado un papel importante en la percepción que se ha tenido del afromestizo a lo largo del siglo XIX, pasando por el XX y persistiendo hasta el XXI. En cuanto al siglo XVIII y el XIX, los estudios sobre la temática afro en Chile han sido bastante periféricos en su producción, cuestión que ha comenzado a ser subsanado en los últimos diez años. Clarificadora es la investigación realizada en el último tiempo por la historiadora Celia L. Cussen, quien traza un recorrido por los distintos relatos historiográficos que indagan sobre la presencia de personas esclavizadas y negras en el país, proponiéndose “demostrar que una insistencia por parte de los historiadores [Diego] Barros Arana y [Francisco Antonio] Encina en su poca importancia demográfica, económica y social, cedió paso a mediados del siglo XX a la comprobación documental de su presencia significativa en la época colonial” (Cussen, Celia, 2006, p. 45). Apunta así que la progresiva desaparición de la presencia afro en la memoria colectiva durante el siglo XX y el XXI en Chile, responde a una serie de prejuicios que han instalado y reproducido ideas tales como: “los esclavos murieron de frío”, “fueron muy escasos debido a su alto precio”, “su número fue mínimo durante la colonia”, cuestión que ha llevado a la invisibilización e incluso negación de esta parte de la población⁷.

Regresando a la pintura de José Tomás Vandorse, llama la atención que más que sujetos se representa un tipo social; no se simula siquiera la individuación y diferencia entre uno y otro militar afro—en términos de identidad, identificación e independencia— sino que se manifiestan genéricamente como un estereotipo. En este sentido, tal como lo dice la historiadora del arte

6 Nos referimos que debido a los oficios habituales que fueron ejercidos por los sujetos afromestizos durante este periodo (servidumbre, artesanos, zapateros, barberos, fuerzas paramilitares para el resguardo público), su presencia en la esfera social (no así su representación), fue habitual.

7 El historiador chileno William San Martín Aedo (2010) entrega luces sobre cómo las categorizaciones étnicas y jurídicas de sujetos afromestizos, en el plano legal, transitan hacia denominaciones menos definidas durante el siglo XIX donde priman el estatus social, laboral y de clase, trayendo como consecuencia denominaciones genéricas inscritas en el mundo popular.

María de Lourdes Ghidoli (2016, p. 175), “si los tipos sociales se definen por aquellas personas que es esperable encontrar en una sociedad, los estereotipos apuntan a aquellos que habitan los márgenes de la misma o que están excluidos...”, agregando:

“cuando pensamos en estereotipos, en la mayor parte de los casos vinculamos esta clase de representación con imágenes irrefutablemente ‘estereotípicas’, aquellas grotescas, cómicas y/o caricaturescas, o con imágenes que fijan al grupo en cuestión a ciertos comportamientos y/o cualidades”.

Este tipo de imágenes racializadas han marcado la piel por medio del color y la exageración en el grosor de los labios, ambas huellas de la otredad.

En la pintura se pueden distinguir fácilmente los grupos militares en guerra, independentistas contra realistas, los primeros avanzando ordenada y decididamente, mientras que los realistas son retratados en desesperación y huyendo de la batalla. En el centro del cuadro, liderando el batallón y con la espada en alto, se representa a Bernardo O’Higgins sobre un caballo blanco; detrás de él, la bandera del Ejército Libertador de los Andes, y en el extremo izquierdo del cuadro, es posible reconocer a José de San Martín montado sobre su caballo usando una banda de color azul. En la escena también se identifican a sujetos o tipos pertenecientes al bajo pueblo, campesinos y gauchos, así como también a un sacerdote franciscano atendiendo a un herido junto con la asistencia de tres militares afromestizos. Si el cuadro se mira (vale decir, se lee) de izquierda a derecha, como indica la convención occidental en cuanto a la lectura, es posible constatar la gran cantidad de muertos y caídos durante el desarrollo de la batalla, en su mayoría (si es que no en la totalidad), militares de origen africano⁸. La experiencia de lectura del cuadro en la

8 Nos llama la atención esta situación. Si bien es posible suponer que la gran cantidad de muertes de afromilitares puede responder a que efectivamente fueron mayoría durante las batallas de la independencia, es algo de lo que no se tiene certeza. Asumiendo la condición ficcional e interesada de las imágenes en general (en cuanto productores y reproductores de sentidos, juicios e imaginarios), también se podría especular que esta situación responde más bien a cierta decisión o tendencia del periodo de inscribir al afromestizo al periodo colonial y negar su presencia en la república. Vale decir, promover e imaginar ciertas ideas racializadas sustentadas en que a la población negra podría haber sido asesinada durante las batallas y, por esa razón, en Chile no predomina en el fenotipo. De todas maneras, sin las fuentes documentales necesarias ni mayores antecedentes del autor, esto sólo puede situarse en el orden de la ficción. Sobre los procesos de invisibilización del afromestizo y los discursos estereotipados de la población negra únicamente durante la colonia, revisar: Ghidoli, María de Lourdes, 2016..

conformación del sentido inscribe a la imagen en un tiempo proyectándolo hacia el futuro: anuncia la derrota de los realistas que se presentan de forma caótica. La temporalidad y el desarrollo del cuadro, como supone la narración de una pintura de tema histórico, emergen como un dispositivo que permite dirigir pedagógicamente el uso social de la imagen en función de los discursos nacionalistas y heroicos republicanos. En la parte inferior central del cuadro es posible distinguir el cuerpo sin vida de un tambor, integrantes de las bandas de guerra⁹. La figura yace en el suelo con el cuerpo extendido formando una ondulación con su espalda, posición que oblitera el rostro del sujeto, únicamente insinuando el contorno del perfil y el color de su piel. El tambor se encuentra con el brazo derecho extendido sobre su cabeza que, junto con la pose adoptada por el militar, aumenta el dramatismo de la escena. Vandorse retrata al guerrero no en la agonía heroica sino que en un tiempo posterior, el del abatimiento. En términos concordantes, la “Batalla de Maipú” (c. 1837) de Juan Mauricio Rugendas y copiada por Vandorse en 1858, recurrió a la misma solución visual: también en la vorágine de la batalla, en la zona centro izquierda del cuadro, es posible distinguir a un militar afromestizo en la escena figurado en términos genéricos y estereotipado.

9 Nos encontramos con una acuarela de Jean-Léon Pallière, artista francés de escenas de costumbres en Argentina, donde se retrata a un tambor de origen afromestizo en *Guardia Nacional (Guardia Nacional en la Plaza de la Victoria)* 1858, colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. No se sabe si la regla general fuera que estos militares eran designados *a priori* para asumir estos cargos o si simplemente fuese algo azaroso. En el caso de Estados Unidos durante la guerra civil a mediados del siglo XIX, existen una serie de imágenes estereotipadas donde se asocian al afroamericano con la fiesta, el baile y la música como el “banjista”, sujeto “feliz e infantil, que, cuando no trabajaba contento en los campos, actuaba para su familia o para sus amos blancos” (Pohl, Frances, 2011, p. 173) .

Figura 3

Batalla de Chacabuco, c. 1837. Detalle



Juan Mauricio Rugendas, Colección Museo Histórico Nacional, Chile

Figura 4

O'Higgins en la Batalla de Chacabuco, c. 1875. Óleo sobre tela



Manuel Tapia, Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Chile

Por último, nos encontramos con la pintura titulada *O'Higgins en*

la *Batalla de Chacabuco* del artista chileno Manuel Tapia (1835-1915), perteneciente a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago. En esta pintura, presumiblemente realizada durante la década de 1870¹⁰, vemos cómo el artista representa la escena bélica situando la batalla espacial y geográficamente en la zona central de Chile. Tapia utiliza la misma estrategia compositiva de José Tomás Vandorse, incorporando en cada uno de los extremos del cuadro a los bandos rivales y en el centro, sobre sus caballos, a los héroes nacionales. En la zona izquierda del cuadro incorpora a las fuerzas independentistas alzando sus armas desplazándose enérgicamente hacia los contrincantes realistas. En el fondo, entre la multitud, se representa a la bandera de Chile que, si bien no corresponde en términos verídicos o precisos al real emblema utilizado en ese momento histórico, la imagen pretende exaltar el sentimiento patriota en el público *contemporáneo* que observa la pintura; vale decir, la bandera es reconocible para aquellas personas coetáneas que vivieron durante el tiempo de producción (y posterior) de la pintura. Nuevamente es posible reconocer la representación genérica –ausente de individualidad– al grupo de militares afromestizos que participan de la batalla, continuando la estrategia representacional del afromestizo como colectivo social más que como sujeto específico.

10 El museo también posee en su acervo la pintura del mismo autor *Batalla de Maipú*, grisalla fechada en 1875, expuesta en la Exposición Internacional de ese año y comentada en la publicación *El Correo de la Exposición*. Sería interesante analizar la obra de Tapia *O'Higgins en la Batalla de Chacabuco* a la luz de la obra de Juan Manuel Blanes *Revista de Rancagua*, también expuesta en Santiago, y *Los funerales de Atahualpa* de Luis Montero, exhibida en Chile tras ser robada como consecuencia de la Guerra del Pacífico a mediados de 1880. Ello en función de los modelos de representación y figuración de la “raza” y la fortuna crítica del periodo.

Figura 5

Batalla de Chacabuco, 1908. Óleo sobre tela



Pedro Subercaseaux, Colección Museo Histórico de Argentina

Figura 6

Jura de la Independencia en la Plaza de Armas de Santiago, 1945. Óleo sobre tela



Pedro Subercaseaux, colección Museo Histórico Nacional, Chile

Iniciando el siglo XX, para 1904 el artista chileno Pedro Subercaseaux (1880-1956) realiza la pintura “La Batalla de Maipú (o Maipo)”, obra de gran formato perteneciente a la colección del Museo Histórico Nacional de Santiago, donde, tal como los artistas mencionados, se imagina el desarrollo de la batalla. A la luz de las obras analizadas anteriormente, lo primero que salta a la vista es la ausencia de personas afrodescendientes al interior del cuadro. Inicialmente, se podría pensar que bastaron tan solo 86 años para olvidar la presencia pública e histórica de esta fracción de la población, cuestión que toma mayor relevancia si se considera el carácter simbólico que evoca la pintura: el heroísmo testimonial (blanqueado) en la lucha por y para la nación. Sin embargo, para 1908 el gobierno argentino le compra a Subercaseaux la obra “Batalla de Chacabuco” (c. 1908) perteneciente al Museo Histórico Nacional de Buenos Aires donde es posible encontrar a un joven militar negro¹¹,

¹¹ Agradezco a Roberto Amigo por la referencia de esta última obra.

dificultando el análisis e identificación primario del sustrato ideológico del artista. Finalmente, sobre Pedro Subercaseaux es interesante mencionar también las obras “Jura de la Independencia en la Plaza de Armas de Santiago” (1945) del Museo Histórico Nacional y “Alegoría de la Batalla de Maipú” (1954) del Museo del Carmen de Maipú, pinturas en las que nos encontramos con la representación de militares afrodescendientes. Son interesantes en la medida que la figura de Pedro Subercaseaux para el siglo XX se ha presentado casi como un pintor de la historia oficial de Chile, argumento fundado debido a los distintos encargos oficiales que asumió. En este sentido, la obra de Subercaseaux puede ser un acceso para estudiar ya no la forma en que los afrodescendientes fueron representados y el lugar que ocuparon en la sociedad, sino que la manera en que fueron imaginados al interior de la historiografía nacional en el siglo XX y la construcción de nuestra propia identidad de cara al siglo XXI.

De retrato y representación

Hacia fines del siglo XVIII y durante el movimiento independentista de principios del XIX, las milicias de pardos se presentan como una de las posibilidades de prestigio y ascenso social, permitiéndoles diferenciarse y situarse socialmente como sujetos de cierta valía y con cierta solvencia económica y así ser considerados como ciudadanos leales por parte del reino y posteriormente del Estado (Contreras, Hugo, 2011).

Figura 7

Retrato del Sargento Mayor José Romero, c. 1850. Óleo sobre tela



Autoría sin identificar, Colección Museo Histórico Nacional, Chile

Este es el caso del sargento José Romero (1794-1858 Santiago de Chile), militar afromestizo libre, de relativo prestigio social y de cierta visibilidad dentro de la historiografía nacional. Romero participa activamente en distintas batallas por la independencia, en las ciudades de Rancagua, Talca, Concepción y en la batalla de Maipú. Debido a esto es que Romero recibe una serie de reconocimientos y medallas por sus esfuerzos y acciones de guerra por parte del Estado, siendo uno de los pocos milicianos pardos no sólo reconocidos por su nombre y apellido hasta el día de hoy, sino que también por medio de su imagen. Si bien no se sabe con certeza cómo, por qué o por quién, lo cierto es que José Romero posee un retrato honorífico que lo presenta con los distintos atributos y distinciones militares, como un hombre digno y, sin duda, inscrito como modelo republicano¹². El retrato sucede en el interior indistinto de una habitación representando a José Romero como un hombre mayor presumiblemente durante la década de 1850, poco antes de

¹² La historiadora del arte Marcia Pointon tiene un estudio interesante en relación a los problemas conceptuales de la retratística moderna para el caso de personas esclavizadas y negras, entregando la posibilidad de poder articular un marco de análisis para los “retratos de esclavos” (Slave Portraiture). Pointon, Marcia, 2013.

su muerte¹³. La pose de su rostro, en concordancia al leve escorzo de su cuerpo, (re)produce públicamente el carácter del hombre. De cuerpo abultado, la expresión de su rostro lo caracteriza como un hombre templado y sereno, resaltando las huellas de la edad y las expresiones del rostro; su cabello corto y rizado llama la atención debido a su color oscuro y poco cano a pesar de su edad. En su pecho porta una medalla por su participación en la Batalla de Maipú durante la guerra por la independencia; sobre su pierna izquierda descansa una espada de ceñir, un atributo simbólico característico del traje de Oficial que en su pomo (la parte superior del mango) se insinúa un rostro femenino con un yelmo sobre su cabeza, tradicionalmente la diosa Atenea, deidad que representa la sabiduría, reflexión y sensatez del guerrero (Barra, Carolina & Godoy, 2012, p. 42).

Si comparamos la figuración de la negritud entre el retrato de José Romero y la batalla de Chacabuco, a simple vista podemos vislumbrar la distancia entre uno y otro. Sin duda podríamos afirmar que, en el caso del retrato, por temas obvios en cuanto al género, el estereotipo y la generalidad ceden en función de la identidad y la afirmación personal y pública de un individuo, eludiendo las distorsiones fisonómicas en función de reafirmar la personalidad de Romero. A primera vista pareciera no ser sencillo identificar a José Romero como un afrodescendiente si no fuese por el conocimiento previo de su nombre e identidad. La marca de la negritud en el color de su piel parece no estar del todo claro, luciendo matizada o blanqueada (sea por la veracidad en el retrato o por decisión); sin embargo, pareciera que el pelo rizado de Romero se manifiesta como la expresión de su negritud. Junto con el retrato pictórico, existe un busto en mármol blanco encomendado en Florencia por el diplomático chileno en París, Francisco Javier Rosales Larraín (1786-1868) y emplazado en la tumba de Romero cuatro años después de su muerte, en 1862 en el Cementerio General de Santiago¹⁴.

13 Al reverso del cuadro se encuentra el timbre de la empresa proveedora de materiales artístico "BROWN. / 163, / HIGH HOLBORN, / LONDON.", diseño del timbre encontrado en obras entre 1835-40 pertenecientes a las colecciones de Tate Gallery, National Portrait Gallery y Hughenden Manor, Buckinghamshire, entre otras. Compilado por Jacob Simon (2017), National Portrait Gallery: <https://www.npg.org.uk/research/programmes/directory-of-suppliers/b/>

14 A raíz de la muerte de José Romero en mayo de 1858, Mercedes María del Solar publica "Canto fúnebre a la memoria del ciudadano José Romero en el día de sus exequias celebradas en el convento de Agustinos" como parte de las celebraciones fúnebres por su muerte. Su cercanía con la élite local explica el impacto que tuvo su muerte para la ciudadanía y el posterior encargo de su busto.

Figura 8

Busto Funerario de José Romero, 1862. Escultura en mármol.



Autoría sin identificar, Cementerio General de Santiago de Chile

El busto de José Romero se encontraba sobre un plinto en la tumba del militar que cuenta con la siguiente leyenda¹⁵: “A la memoria del filantrópico Sargento Mayor Benemérito José Romero, modelo de caridad y patriotismo, erige este monumento un compatriota ausente”¹⁶. En la base de la obra aparece el símbolo del pelícano, el cual se ha asociado a la caridad, el amor desinteresado y al sacrificio por el prójimo (Becker, Udo, 2003, p. 252)¹⁷, atributos que se corresponden con el epígrafe del plinto que soportaba el busto y la identidad pública de Romero. Si nos centramos en la representación del rostro en comparación al retrato pictórico, es posible suponer que el primero se basa en este último, considerando las similitudes generales entre ambas imágenes: pose, atributos y vestimenta. Sin embargo, es posible apreciar

15 En septiembre de 2016 el busto sufre un ataque, dejando a la pieza dividida en cuatro partes.

16 Después de 30 años de su muerte, el 10 de diciembre de 1888 la revista artística “El Taller Ilustrado”, dirigida por el escultor José Miguel Blanco, publica en su portada un dibujo del Mausoleo de José Romero con la siguiente leyenda: “erijido en el Cementerio Jeneral de Santiago, a la memoria del filántropo hijo del pueblo, sarjento mayor José Romero, por un compatriota ausente, hecho en Florencia el año 1867”, manifestando su permanencia en la memoria nacional del periodo.

17 “Esta ave según el Physiologus abandona a sus rebeldes polluelos (según otras versiones los devora la serpiente), pero los resucita al cabo de tres días con su propia sangre, para lo cual se abre el pecho a sí misma con el pico. Símbolo, por tanto, del amor paterno o materno que no ahorra sacrificios. En el arte y la literatura de la Edad Media el tema del infanticidio pasa a un segundo plano frente a la leyenda de que el pelícano alimenta a la prole con su propia sangre, hasta el sacrificio de sí mismo, con lo que deviene símbolo muy difundido de la Pasión de Cristo. En el lenguaje simbólico de los alquimistas el pelícano representaba la piedra filosofal, que se disuelve, es decir muere en cierto sentido, para que sea posible la transmutación del plomo en oro.”

que el tratamiento del mármol y la caracterización individual de su personalidad difiere entre la pintura y la escultura. En el busto, José Romero es retratado con una soberbia propia del héroe militar, desplazando el rostro afectuoso y templado por una seguridad y dignidad ejemplar. En esta línea, el historiador del arte Ronit Milano (2015, p. 2) establece ciertas diferencias detectadas entre los retratos pictóricos y escultóricos para el caso francés durante el siglo XVIII pre-revolucionario, tanto en estilo como en función, indicando lo siguiente:

Mientras que el retrato pictórico, aunque usualmente rehuía de la representación alegórica del modelo, personifica la liviandad y el espíritu travieso del Rococó, el busto escultórico aparece relativamente solemne y a menudo emplea motivos clasicistas como la desnudez o paños antiguos, inscribiendo al modelo en una esfera ideal (La traducción es mía).

En este sentido, pareciera que el carácter que se le otorga al modelo varía de acuerdo al soporte y medio utilizado para la representación –o más bien en función a una consciencia estratégica en el uso simbólico del medio (Belting, Hans, 2009, p. 145)– especialmente en relación a la función otorgada a cada uno: el retrato pictórico pareciera asociarse a la representación afectiva e interna del individuo, elementos propios de la subjetividad interna así como también la proyección de humanidad pública, mientras que el retrato escultórico se asociaría a la representación modélica de ciertas aspiraciones trascendentes, una elaboración conceptual/discursiva ideal y contenida emocionalmente. El retrato como imagen posee una serie de atribuciones simbólicas, icónicas y semánticas que articulan cierto sentido en la obra, especialmente si se consideran las interrelaciones simultáneas entre el emplazamiento o lugar de exhibición, el público que contempla las obras, el imaginario socio-conceptual propio del momento de elaboración de los retratos, las convenciones artísticas en cuanto a composición, estrategia visual o plástica y los usos asociados de acuerdo al medio. En este sentido, es que siguiendo a la historiadora del arte Elsarís Núñez,

[...] el retrato como género que no es [únicamente] portador de significados, sino que los produce de maneras que son distintas a las de otros tipos de imágenes. Interesan especialmente las creencias e ideas que los espectadores llevarían consigo a la hora de enfrentarse a estas imágenes y el modo en el que estos discursos establecen un diálogo con las convenciones del retrato en el proceso de activación de significados (2016, p.20).

Es decir, el retrato funciona en un doble sentido: vehicula y refuerza públicamente ciertas ideas o nociones que son socialmente conocidas en ese periodo (imaginarios, creencias, estereotipos, normas, etc.) y produce significados nuevos en función de las intenciones u objetivos propuestos para la imagen. Ambos sentidos accionan simultáneamente entre la identidad pública y privada. De esta manera es que se da cuenta de la capacidad instrumental del retrato como conformador de ciertos imaginarios e ideologías, donde se articulan no sólo la identidad individual o valores que se le atribuyen al sujeto en la representación, sino que también la representación de su propia corporalidad. De esta manera, tal como lo indica el historiador del arte Hans Belting, es que el retrato funciona como un medio del cuerpo, “en el sentido de que aparece en el lugar del cuerpo, extendiendo su presencia temporal y espacialmente” (Belting, Hans, 2009, p. 144), proyectándolo más allá de su propia vida. Tras la muerte de José Romero, el reconocimiento de sus glorias militares y su valía individual parecieran haber superado su condición racial y su posición subalterna en la sociedad, siendo uno de los pocos retratos identificados en colecciones públicas o privadas.

Consideraciones finales

Entre 1909 y 1917 Pedro Subercaseaux realiza una serie de obras, pinturas e ilustraciones que aluden al pasado colonial en Chile y su vida cotidiana, imágenes que funcionan principalmente como ilustraciones de diversos textos publicados en revistas magazinescas. Uno de ellos, por ejemplo, es la ilustración a la crónica “La mulata Manuela (Crónica de la colonia)” escrito por Ga Verra¹⁸ y publicada en la revista *Selecta* en octubre de 1912 donde se representa la llegada de uno de los personajes, al patrón como un hombre blanco caracterizado por su prestigio social mientras es recibido por sirvientes negros -posiblemente esclavizados- y por una criada mestiza. Uno de los aspectos interesantes de mencionar es dar cuenta, primero que todo, la manera no sólo en que la representación estereotípica de la servidumbre se ha proyectado hasta el siglo XX, sino que también pensar cómo en el siglo XX se circunscribió como la única posibilidad de ser de los afrodescendientes en el territorio nacional al momento previo de la república.

18 Pseudónimo de Lucía Bulnes de Vergara (Arre, Montserrat, 2022, p. 213)

Figura 9

Mujeres de la Colonia, 1909. Óleo sobre tela



Pedro Subercaseaux. Colección particular

Figura 10

Baile de Santiago Antiguo, 1917



Pedro Subercaseaux. Colección particular

Figura 11

Tertulia Colonial, c. 1915. Óleo sobre tela.



Colección particular

En esta misma dirección apuntan las obras “Mujeres de la Colonia” (1909) y “Tertulia Colonial” (1915), ambas en colecciones privadas, donde en el primero se representa a un joven sirviente afrodescendiente caminando inmediatamente detrás de dos mujeres ilustres y, en la segunda, en la zona central izquierda del cuadro, detrás de los personajes partícipes de la fiesta – apenas visible –, a una pequeña niña de vestido rojizo/anaranjado asomándose con su mirada develando la huella de la negritud. En este sentido, la mirada oculta se presenta como gesto para presentar cuerpos, pero no identidad. En “Baile de Santiago Antiguo” (c. 1917) vemos también en segundo plano a un pequeño niño sirviendo durante la fiesta; asimismo, se encuentran las obras “Escena de la colonia” (imagen reproducida y publicada en la portada de *Pacífico Magazine* en septiembre de 1915) y el dibujo “El birlocho” pertenecientes a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes y presumiblemente como

parte de la serie “Santiago Antiguo”¹⁹. Estas obras, más que hablar sobre el pasado colonial, nos muestran la manera en que éste es visto y representado durante los primeros 20 años del siglo XX, en este sentido, develando las ficciones narrativas de la imagen y su capacidad de construir y perpetuar realidad, especialmente relevante al entender las colecciones y las obras como espacios de escritura historiográfica.

A partir de esta investigación y las reflexiones expuestas en su desarrollo, es posible dilucidar al menos dos tipos de conclusiones: una de orden metodológico en cuanto a la administración y tratamiento de las imágenes y otra en el orden discursivo e histórico sobre los modos de situar e imaginar al afroestizo y la negritud en un contexto de construcción de estado y nación en el Chile del siglo XIX.

En términos metodológicos, si consideramos a las imágenes como nuestros objetos iniciales para la investigación, en nuestro caso el desafío inicial se presenta en la pesquisa y levantamiento material/medial de un cuerpo de obras suficiente que nos permitan dilucidar y trazar el problema de investigación, vale decir, los modelos de representación de sujetos negros y afroestizos. En este sentido, si consideramos los acervos públicos y su acceso para los investigadores, las representaciones donde es posible identificar a sujetos afroestizos no son muy habituales de encontrar. Por ejemplo, el acervo del Museo Nacional de Bellas Artes, de un total de cerca de seis mil piezas que componen su colección, han sido identificadas tan solo 22 obras, las que en su conjunto equivalen a un 0,0037% de la colección, situación que confirma lo ya señalado²⁰.

Por otro lado, esta misma situación de obliteración generalizada o directamente de ausencia del sujeto afroestizo en la visualidad artística nacional (a pesar de su importante presencia en la vida social), nos permite situar a la imagen políticamente en función de aquello que no se dice, de lo que no se muestra, como una huella de los discursos hegemónicos y coloniales

19 Hacia 1914 el artista Pedro Subercaseaux junto a su padre, el reconocido artista y diplomático Ramón Subercaseaux, presentan en el Teatro Municipal de Santiago una serie de cuadros imaginados sobre las costumbres del periodo colonial en Chile que denominan “Santiago Antiguo”. A raíz de esto, surge el interés de realizar una película del mismo nombre dirigida por Manuel Domínguez y Chile Films (Cuevas, Jaime y Vidal, Milencka, 2019, p. 30).

20 En el catastro realizado a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes en el año 2018-2019, se catastraron 21 obras equivalentes al 0,0035% del total de su colección (Cuevas, Jaime y Vidal, Milencka, 2019, p. 21).

del periodo.

En términos discursivos e históricos, las imágenes y sus formas representacionales –en cuanto a la figuración y composición– nos permiten trazar los mecanismos imaginarios e ideológicos durante el contexto de conformación de Chile como nación durante el siglo XIX, especialmente sobre la noción de raza, discursos racializados e ideología de la modernidad (entendiendo esta última como la necesidad de configuración de cierto sistema o patrón urbano, el bienestar material/industrial y el esquema de homogeneidad racial como necesidad para la modernización). Todo ello nos permite reflexionar sobre el estatus de lo político en la imagen y de las políticas de la imagen en cuanto a ejercicios de poder y circulación. En este sentido, la homogeneidad se tornó una meta sumamente codiciada para la construcción de las naciones en el siglo XIX, debido a la asociación con una mayor capacidad de progreso, contrapuesta a una heterogeneidad que se vinculaba con un estadio primitivo de la civilización (Quijada, Mónica, Bernard & Scheneider, 2000), provocando una creciente invisibilización de diferentes actores y grupos humanos que nos han constituido como sociedad. Estas ideas rodeaban la atmósfera desde mediados del siglo XIX diseminando su pensamiento en esferas tan disímiles de la sociedad tales como la educación, la medicina o la política; situación que se refuerza en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX por medio del pensamiento positivo, generando, en el plano social, un ideario sobre la competencia, la selección del más apto y la lucha por la supervivencia²¹. El racismo como ideología promueve ciertos códigos y valores socioculturales determinados, así como las relaciones entre “estos y aquellos”, siendo una cualidad característica de nuestra experiencia con la

21 Es así que, en este contexto, debido a los discursos nacionalistas y diversas representaciones que se articulan en función de éste, es necesario considerar el factor raza como un problema en la representación, especialmente si se considera que, desde fines del siglo XIX tras la Guerra del Pacífico, el aumento migratorio y diversas tendencias cosmopolitas produce una exacerbación del nacionalismo en función de ciertas tradiciones locales. La categoría de “raza chilena” comienza a emerger como un sistema de valor para catalogar a los chilenos como entes particulares y diferentes a otros, develando una aparente articulación indisoluble entre nación, territorio y sociedad como aglutinadores de cierto carácter y manera de ser específicos. En palabras de Bernardo Subercaseux (2007, p.33), “algunas ideas y temas conductores del darwinismo social se cruzan así con el concepto de raza: por ejemplo, la concepción de la sociedad como un cuerpo orgánico que necesita mantenerse sano, incontaminado de impurezas”, condicionando ciertas posiciones analíticas y visiones que soportan los discursos de carácter nacionalistas.

modernidad. Finalmente, es que de acuerdo a esta línea de pensamiento y parafraseando a Bernardo Subercaseaux, “raza y nación son una y la misma cosa” (2007, p. 37).

Referencias

Amigo, Roberto. Imágenes para una nación. Juan Manuel Blanes y la pintura de tema histórico en la Argentina (1994). *Arte, historia e identidad en américa: visiones comparativas, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, tomo II, Universidad Nacional Autónoma de México.

Arre Marfull, Montserrat. Pedro Subercaseaux: mediador entre siglos o una pincelada de la afrodescendencia en Chile (2022). Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos, número 18, 213-220.

Barra, Carolina y Godoy, Adrián. Armas blancas. En defensa del honor. Colecciones del Museo Histórico Nacional (2012). Museo Histórico Nacional, Santiago.

Becker, Udo. Enciclopedia de los símbolos (2003). Ediciones Robin Book, España.

Belting, Hans. Antropología de la imagen (2009) Kantz, España.

Contreras Cruces, Hugo. Las Milicias de Pardos y Morenos libres de Santiago de Chile en el siglo XVIII, 1760-1800 (2006). *Cuadernos de Historia N 25*, Universidad de Chile, 93-117

Contreras Cruces, Hugo. Artesanos mulatos y soldados beneméritos. El Batallón de Infantes de la Patria en la Guerra de Independencia de Chile 1795-1820 (2011). *Revista de Historia Vol. 1, N 44*, Pontificia Universidad Católica de Chile, 51-89

Cuevas, Jaime y Vidal, Milencka. Incertidumbres en visualidades de indígenas y negros en Chile, siglo XIX (2019). *Estéticas del poder y contrapoder de la imagen en América*, Pontificia Universidad Católica de Chile, 395-414.

Cuevas, Jaime y Vidal, Milencka. Catastro y visualidad de afromestizos en Chile. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes (2019). Ril editores, Santiago.

Cussen, Celia L. El paso de los negros por la historia de Chile (2006). *Cuadernos de Historia N 25*, Departamento de Ciencias Históricas, Universidad de

Chile, 45-58

Drien, Marcela. Coleccionismo y secularización en Chile en el siglo XIX (2015). *História da arte: coleções arquivos e narrativas, VIII Jornadas de História del Arte*, Universidad Adolfo Ibáñez y Universidad Federal de Sao Paulo, 73-81

Ghidoli, María de Lourdes. *Esteretipos en negro. Representaciones y autor-representaciones visuales de afroporteños en el siglo XIX* (2016). Prohistoria ediciones, Argentina

Milano, Ronit. The portrait bust and french cultural politics in the 18th century (2015). Brill, Inglaterra.

Núñez, Elsarís. Representando a la mujer de élite: el diálogo entre el retrato y la pintura de género en los interiores domésticos novohispanos (2016). *Revista Kaypunku*, Vol. 3, Nº 2.

Pérez Vejo, Tomás. Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes (2011). *Revista Historia y Geografía*, UIA, Nº 16, 73-110

Pohl, Frances K. Blancos y negros en américa (2001). En Stephen F. Eisenman (Coordinador), *Historia crítica del arte del siglo XIX*, Akal Ediciones, España
Pointon, Marcia. Slavery and the possibilities of portraiture (2013). Ver en: Lugo-Ortiz, Agnes y Angela Rosenthal "Slave Portraiture in the Atlantic World", Cambridge University Press

Quijada, Mónica, Bernard, Carmen, Schneider, Arnd. *Homogeneidad y Nación con un estudio de caso: Argentina, a siglos XIX y XX* (2000). Centro de Humanidades, Instituto de Historia, Madrid.

San Martín, William. Colores oscuros y estatus confusos. El problema de la definición de categorías étnicas y del estatus de <esclavo> y <libre> en litigios en litigios de negros, mulatos y pardos (Santiago a fines del siglo XVIII) (2010). En: Araya, Alejandra y Valenzuela, Jaime (editores): *América colonial. Denominaciones, clasificaciones e identidades*, Ril editores, p. 257-284

Subercaseaux, Bernardo. Raza y nación: el caso de Chile (2007). *A contra corriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*, vol 5, Nº1, 29-63

Vicuña Mackenna, Benjamín. Una visita a la esposicion de pinturas de 1858 (1858). *Revista del Pacifico*, Tomo I, 430-450.

Vicuña Mackenna, Benjamín. El arte nacional i su estadística ante la esposicion de 1884 (1884). *Revista de Artes y Letras, Año 1, Nº 9, Tomo II*, Santiago,

418-448.

Bibliografía suplementaria

Contreras Cruces, Hugo. Oficios, milicias y cofradías. Éxito económico, prestigio y redes sociales afromestizas en Santiago de Chile, 1780-1820 (2013). *Revista de Historia Social y de las Mentalidades* Vol. 17, N 2, Universidad de Chile, 43-74.

Stoichita, Victor. La imagen del Otro. Negros, judíos, musulmanes y gitanos en el arte occidental en los albores de la Edad Moderna (2016). Ensayos de Arte Cátedra, Madrid

VV.AA. El canon revisitado. Una mirada al arte europeo desde América Latina (2022). Museo Nacional de Bellas Artes, Chile.