Guerra e Imagen: La fotografía de la Guerra Civil Chilena de 1891 y su discurso en la construcción de un imaginario nacional

War and Image: The photography of the Chilean Civil War of 1891 and its discourse in the construction of a national imagery

Sebastián Riquelme Sáez[1]

Resumen

La presente investigación busca estudiar y formular una lectura visual y estética de la documentación fotográfica de la Guerra Civil de 1891 ocurrida en Chile, que enfrentó al presidente José Manuel Balmaceda, al Congreso Nacional, a la Armada y al Ejército de Chile. Mediante el análisis visual de las imágenes disponibles en el archivo fotográfico del Museo Histórico Nacional, que poseen el doble estado de documento patrimonial histórico y construcción estética, se busca encontrar aquellas particularidades de las imágenes que hayan servido para su uso público y su rol en la construcción de un imaginario del país a fines del siglo XIX. El análisis técnico y visual incorpora elementos de la Historia del Arte y de la fotografía, junto a reflexiones sobre la historiografía de las guerras civiles y revoluciones, con fuerte apoyo teórico en algunas proposiciones de Aby Warburg y Walter Benjamin.

Palabras clave: fotografía de guerra; *Pathosformel*; anacronismo; guerra civil; Chile.

Abstract

This research seeks to study and formulate a visual and aesthetic reading of

1 Magíster en Historia del Arte, Universidad Adolfo Ibáñez. E-mail: riquelme.sebastian@gmail.com

the photographic documentation of the 1891 Civil War that occurred in Chile, which confronted President José Manuel Balmaceda, the National Congress, the Navy and the Chilean Army. Through the visual analysis of the images available in the photographic archive of the National Historical Museum, which have the double status of historical heritage document and aesthetic construction, it seeks to find those particularities of the images that have served for public use and their role in the Construction of an imaginary of the country at the end of the 19th century. The technical and visual analysis incorporates elements from the History of Art and photography, together with reflections on the historiography of civil wars and revolutions, with strong theoretical support in some propositions by Aby Warburg and Walter Benjamin.

Keywords: war photography; Pathosformel; anachronism; civil war; Chile.

Introducción

La Guerra Civil de 1891 es uno de los eventos sociales, políticos y militares más estudiados de la historia de Chile. En ese sentido, las investigaciones historiográficas acerca del conflicto son abundantes, desde obras como las de los testigos Julio Bañados, Fanor Velasco, Luis Orrego Luco y José Miguel Yrarrázaval; la canónica *Historia de Chile* de Francisco Antonio Encina junto a la versión aumentada en 1982 por Leopoldo Castedo del *Resumen de la Historia de Chile*; los estudios de Marcos García de la Huerta, Rafael Sagredo, Hernán Ramírez Necochea, Cristián Gazmuri, Gonzalo Vial, pasando por Sergio Villalobos, Gabriel Salazar y Julio Pinto y más recientemente, Alejandro San Francisco, entre otros; y las obras de historiadores extranjeros como Joaquim Nabuco, Simon Collier y Harold Blakemore.

Sin embargo, una constante en la bibliografía histórica académica y formativa es que permanece ausente el estudio de las imágenes de esta guerra desde puntos de vista más contemporáneos. Un intento ha sido la recopilación en tres volúmenes de los *Discursos de José Manuel Balmaceda. Iconografía*, de Rafael Sagredo y Eduardo Devés, en los que se busca en fotografías y otro tipo de imágenes relaciones con el texto de los discursos recopilados, pero sin llegar a un mayor nivel de profundidad analítica, desde el

punto de vista estético y visual.

En dicho contexto, esta investigación busca hacer eco de lo planteado por Georges Didi-Huberman:

> La cuestión de las imágenes está en el centro de esta gran confusión del tiempo, nuestro 'malestar en la cultura'. Habría que saber mirar en las imágenes a lo que han sobrevivido. Para que la historia, liberada del puro pasado (este absoluto, esta abstracción), nos ayude a *abrir* el presente del tiempo. (2004, p. 264)

Las fotografías disponibles para ser examinadas en este estudio son relativamente pocas, considerando la magnitud de la confrontación que dividió al país durante ocho meses, ocasionando más bajas nacionales que cualquier otro conflicto en la Historia de Chile. Además, aunque cuidadosamente catalogadas no abundan en detalles técnicos o cuentan con poca información de su origen y circulación.

Una posible razón para ello puede residir en el hecho de que las imágenes fotográficas de la época carecieron de difusión masiva, toda vez que no llegaba aún el momento en que la prensa incluyera reproducciones fotomecánicas de las imágenes, y en el mejor de los casos circulaban en forma de copias grabadas, con una fidelidad que dependía de copistas y editores. En ese sentido, las fotografías del conflicto, recortadas de sus contextos históricos y traídas al presente a través de un texto historiográfico, quedan como meras ilustraciones, casi equivalentes a las notas a pie de página que aportan anécdotas o datos menores, que se insertan intrusamente en la narración histórica basada en decretos, partes de guerra, telegramas, cartas y la misma prensa de la época, debido a que para el período estudiado, la comunicación visual que permite la fotografía no tenía el mismo peso específico que durante el siglo XX, especialmente en el terreno de lo informativo.

Desde el punto de vista investigativo, una aproximación a la línea de análisis buscada por esta investigación acerca las interacciones entre imágenes, historia y poder es la desarrollada por Gonzalo Leiva Quijada, a través del estudio "Positivismo y conflicto en las fotografías de la Guerra del Pacífico. Un ejercicio visual de una modernidad periférica", en el cual el autor establece un diálogo entre la razón positivista decimonónica y la construcción de un "otro" (y por recorte y consecuencia, un "nosotros"). El diálogo entre ambos aspectos se basa en la práctica decimonónica bajo la cual "la fotografía

en los conflictos guerreros promueve dispositivos positivistas que enuncias marcas reiterativas en la constitución de un ideario nacionalista" (Leiva, 2008, p. 102). De tal manera, el análisis de la imagen registrada se pone a la par del análisis de los documentos escritos, mediante una metodología que pone ambos a dialogar en busca de confirmaciones o, de igual forma, exponer contradicciones.

¿Tiene sentido revisar la historia a la luz de las imágenes? Pensamos que definitivamente sí: los aportes de Leiva Quijada demuestran que la producción y circulación de imágenes de la Guerra del Pacífico tienen ambos pies puestos en una lógica positivista de la construcción del Otro, y en ese sentido es un aporte que ilumina el análisis de las fuentes históricas escritas. Es bajo estas premisas que por ejemplo, con apenas cuatro fotografías de Auschwitz, Georges Didi-Huberman (2004) plantea en conclusiones sobre el horror del Holocausto que invitan a (y necesitan de) una nueva forma de verlo, en especial en épocas en que por su lejanía, dichos horrores arriesgan ser cubiertos por un velo que matiza la verdad histórica; esa nueva forma de verlo, que Didi-Huberman llama el "anacronismo", es parte importante de esta investigación, tanto desde el punto de vista de su motivación como del método.

En ello reside el propósito de esta investigación: a partir de un análisis crítico de fuentes fotográficas primarias, proponer una mirada desde la Historia del Arte a las fotografías de un conflicto extensivamente estudiado en lo textual, pero muy someramente en lo visual, a través de lo que dejan sus imágenes fotográficas en cuanto documentos y síntomas de un momento de la historia de Chile particularmente fatal.

El corpus considerado para esta investigación son las imágenes fotográficas realizadas desde la antesala inmediata del conflicto hasta la consolidación del nuevo gobierno encabezado por Jorge Montt, es decir que se abarca entre los meses de enero a septiembre de 1891, disponibles en el Archivo Fotográfico del Museo Histórico Nacional, indagando en la visualidad y materialidad de las fotografías de guerra en atención a que ellas son, en el decir de Régis Debray (1992), "imágenes-indicios" de la guerra que enfrenta a conciudadanos y, a la vez, son construcciones estéticas que buscan y generan resonancia en el espectador, enfrentándolo con un conflicto confuso y cercano, una perturbación del orden o *stásis*, siguiendo a Giorgio Agamben (2017), que toca las vidas de los involucrados de forma distinta a como ocurre

con una guerra entre países, en que la representación del otro suele ser esencialista y funcional a cada bando, reductible a un puñado de adjetivos usualmente contrarios a los propios, que es precisamente lo encontrado por Leiva Quijada en las fotografías de la Guerra del Pacífico.

En lo teórico, esta investigación se apoya en cuatro pilares, brevemente referidos a continuación.

La historia de la fotografía de guerra: el estado de la cuestión.

Para la fotografía de guerra del siglo XIX, existen interesantes estudios que examinan distintos aspectos como circulación y genealogía de los métodos técnicos, pero ellos siguen un corte frecuentemente más historicista. No obstante, otras teorizaciones buscan conceptualizar la visualidad construida de la fotografía en general según las ideas de Aby Warburg, algo que aquí interesa precisamente por las decisiones estéticas en un medio que inicialmente se piensa como más realista y objetivo que otras artes visuales. Particularmente el investigador John Trafton, en su libro *The American Civil War and the Hollywood War Film* (2016), traza líneas entre las *Pathosformeln* de Warburg y las fotografías de la Guerra Civil Estadounidense, precisamente abordando las cuestiones estéticas como algo fundamental: para Trafton, las representaciones de la guerra se construyen mediante el uso de *Pathosformeln*, "la forma en que las obras de arte están organizadas estéticamente para movilizar las emociones y proporcionar al espectador un punto de vista para experimentar el caos y participar en el recuerdo" (Trafton, 2016, loc. 218). Acá se destaca particularmente el examen que hace el autor sobre el uso de ciertas *Pathosformeln* en una guerra interna que, como ya se ha planteado, aunque gráfica y visualmente sean comparables con los de una guerra internacional, su efecto se ve socavado por la certeza de que ese "otro", en cuanto enemigo extranjero, se desdibuja e intercepta el "nosotros".

La filosofía de la fotografía y la imagen dialéctica.

A fines del siglo XIX, la fotografía se encuentra a medio camino entre la imagen histórica y la posthistórica: sin ser todavía masivamente reproducible, establece una mediación distinta a la de las artes pictóricas convencio-

nales en la época: “Las imágenes (como toda mediación, en general) tienen la tendencia a obstruir el camino en dirección a aquello que es mediado por ellas” (Flusser, 2014, p. 123).

Interesan aquí, aunque fuertemente relacionados con los otros pilares de este marco teórico, algunos conceptos para el análisis de imágenes que si bien son de Walter Benjamin, es Didi-Huberman quien los ha utilizado profusamente: primero, el anacronismo, que ya mencionamos en la Introducción y será abordado más profundamente a continuación, y segundo, la noción de “imagen dialéctica”, que es aquella que critica la síntesis histórica (historicista); esta imagen dialéctica, según el mismo Benjamin, es “una bola de fuego que atraviesa todo el horizonte del pasado” (cit. en Didi-Huberman, 2015, p. 91). La imagen dialéctica, había dicho ya Benjamin en su “Obra de los pasajes” (2013) es aquella que cuestiona lo sabido hasta provocar la detención del pensamiento:

> Donde el pensar alcanza la detención, en el seno de una constelación cargada de tensiones, es en donde aparece justamente la imagen dialéctica. Eso precisamente es la cesura en el movimiento del pensar, mas su lugar no es uno cualquiera. Ése desde luego hay que buscarlo, por decirlo precisa y brevemente, en el espacio donde la tensión entre contradicciones respectivas de carácter dialéctico llega a su mayor intensidad. (2013, p. 766)

Desde esta propuesta conceptual de Benjamin, interesarán en la parte final de esta investigación aquellas imágenes (o más bien conjuntos de ellas mediante el procedimiento de montaje dialéctico) que pongan bajo tensión lo que sabemos y sobre todo lo que pensamos acerca de la Guerra Civil de 1891.

Las formas representacionales de la guerra.

Desde que Jacques Callot representó la Guerra de los Treinta Años en su serie de grabados *Miserias de la Guerra*, la representación bélica y sus consecuencias (más que sus causas, lo que no deja de ser interesante) ha sido preocupación de distintos artistas. Una enorme distancia separa visualmente a los grabados de Callot de otro corpus clave en el asunto que nos ocupa. Se trata de *Los desastres de la guerra* de Francisco de Goya, que sin embargo tiene en común con las *Miserias* la decisión de usar la técnica del grabado, notorio antecedente de la imagen técnica y reproducible algo que evoca tanto

la técnica fotográfica del negativo[2] como la necesidad de informar. Menos de medio siglo después de esta obra de Goya, se dio en Estados Unidos un punto de inflexión clave, a través de las fotografías de la Batalla de Antietam tomadas por Alexander Gardner y expuestas por Mathew Brady, el primer caso de exhibición pública de fotografías de guerra, notorias además por haber sido expuestas menos de un mes después de la batalla, por mostrar cadáveres con rasgos perfectamente distinguibles y, sobre todo, por dar cuenta de una masiva guerra, civil y por una causa muy distinta a los conflictos internacionales enfrentados por ese país.

También relacionada con la cuestión de la representación, se hace necesario preguntarse por el poder emocional de las construcciones visuales, intencionadas o no, que han dejado los fotógrafos de la época. En este aspecto, son significativas las investigaciones de John Trafton y Elisabeth Bronfen, que relacionan las *Pathosformeln* presentes en la fotografía temprana de guerra con la pervivencia de determinados constructos visuales de ella en buena parte de la imaginería bélica en Occidente, cuestión teórica que profundizaremos más adelante.

Construcción de imaginarios y la administración de la memoria; historia y anacronismo.

Las relaciones entre historia, memoria y fotografía han sido objeto de numerosos debates, contemporáneamente con la formulación del materialismo histórico por parte de Marx y Engels. Uno de los pensadores que más tensión pone entre esta corriente y la opuesta, es decir la del historicismo, es Walter Benjamin, particularmente en sus "Tesis", formuladas en su obra *Sobre el concepto de historia*. Una de sus propuestas centrales es el de contar la historia a contrapelo, es decir desde el lugar de los oprimidos y los vencidos, en un constante cuestionamiento de la historia oficial y canónica, tan cara a la tradición historicista vinculada con el positivismo. Desde el punto de los estudios de la imagen, esto es importante porque permite colocar a la fotografía documental en el centro de la disyuntiva moderna: al ser el medio

2 Puede argüirse que la fotografía tiene dos nacimientos: primero con Daguerre, que logra la fijación de la imagen analógica, y luego con Talbot, cuando se manifiesta como imagen reproducible, rompiendo el aura de la unicidad y reconfigurando su potencial como medio masivo.

moderno más ampliamente aceptado como reflejo de una "verdad" basada en "hechos", puede ser tomada, por los vencedores, como herramienta para la administración de la memoria, lo que inevitablemente trae consigo la gestión del olvido y la construcción "documentada" de un imaginario historicista, teleológico y positivista: reflexionar sobre esta administración es fundamental para indagar por qué no conocemos más que unas cuantas imágenes de hechos de sangre como las batallas de Concón y Placilla o la llamada Masacre de Lo Cañas.

En esa línea, la investigadora Elizabeth Collingwood-Selby profundiza en esta reflexión desde un punto de vista teórico en su libro *El filo fotográfico de la historia*, en el que plantea ante las fotografías históricas documentales, de acuerdo con las tesis de Benjamin, el materialismo histórico "piensa la historia, ante todo, bajo la exigencia de responder a la demanda de lo que ella misma está condenada a olvidar" (2009, p. 6). En este abordaje de Benjamin, la idea del anacronismo como método para la Historia del Arte y las imágenes es vivamente promovido por Georges Didi-Huberman, junto con la noción de imagen dialéctica explicada más arriba. La idea del anacronismo, algo rehuido por los historiadores como un vicio o práctica por cuanto juega en contra de la "eucronía" buscada por el historicismo, o la visión teleológica del progreso histórico tan cara a Hegel y luego cuestionada y reformulada por Marx, Didi-Huberman lo ve como una herramienta necesaria en la Historia del Arte como disciplina, primero por influencia de pensadores como Warburg y Benjamin, pero también como Carl Einstein o Marc Bloch, a quienes recurre Didi-Huberman para abogar por el anacronismo, indicando que "no solamente es imposible comprender el presente ignorando el pasado, sino, incluso, es necesario conocer el presente –apoyarse en él– para comprender el pasado y, entonces, saber plantearle las preguntas convenientes" (2015, p. 53); el mismo Didi-Huberman anota cuándo usar esta herramienta al señalar que "el anacronismo es necesario, el anacronismo es fecundo, cuando el pasado se muestra insuficiente, y constituye incluso, un obstáculo para la comprensión de sí mismo" (2015, p. 143).

Estas teorías dialogan con los conceptos de Aby Warburg en el sentido de que podrían contribuir a explicar por qué algunas imágenes bélicas son más recordadas que otras y por qué lo recordado tiende a ser similar en ellas. Más que abundar aquí acerca de ellos, detallaremos la forma de utilizar estos conceptos previo a comenzar el análisis comparativo de algunas fotografías

seleccionadas.

Hipótesis y objetivos

La hipótesis aquí discutida es que en la fotografía de la Guerra Civil de 1891 se daría, a través de la representación fotográfica del conflicto bélico interno, una perturbación importante en la construcción de la identidad nacional que difiere de aquella ensayada en la Guerra del Pacífico precisamente por la ausencia de un "otro", y que en este caso queda irresuelta. Ello se evidenciaría por la tensión hallada en las fórmulas de representación, donde por una parte tenemos la continuación del relato guerrero positivista y por el otro la representación en toda su crudeza, mediante las *Pathosformeln* mostradas por los cuerpos de los conciudadanos, de manera similar (y bajo las mismas *Pathosformeln*) a los encontrados en las fotografías de la Guerra Civil Estadounidense y otros conflictos análogos.

El objetivo general de esta investigación es proponer una forma distinta de revisar la documentación fotográfica del conflicto bélico interno, desde el punto de vista estético y visual antes que histórico (entendiendo ello como lo "ya historiografiado"); para ello, se sigue un abordaje anacrónico y dialéctico del tema desde el análisis de la recepción contemporánea de las imágenes, para poder reflexionar y proponer una lectura de las fotografías como intentos, exitosos o no, de construcción de un imaginario que no se desacopla de las causas que llevaron al conflicto.

Examen del material disponible

El archivo fotográfico del Museo Histórico Nacional (MHN de aquí en adelante) posee dentro de su colección un número importante de imágenes de la Guerra Civil de 1891, o relacionadas con ella. Dicha colección de imágenes puede dividirse en dos grupos: la primera y mayor parte de las fotografías se encuentran en los álbumes catalogados como AF-224, AF-246 y AF-247 los cuales, luego de ser donados a la colección de la Biblioteca Nacional, fueron transferidos a los archivos del MHN durante la gestión de Hernán Rodríguez Villegas (1977 a 1993). En atención a la brevedad de este artículo y el análisis buscado, se omitirán detalles y ejemplos del álbum AF-224, cuyo contenido

principal son *cartes de visite*, producto comercial fotográfico muy popular durante fines del siglo XIX, entregado por los retratados a sus cercanos.

Álbumes AF-246 y AF-247

Formato grande (tamaño de página 40 x 29 cm, horizontal). Donante anónimo. Resulta evidente que ser trata de dos volúmenes de una misma obra, siendo el AF-247 el primer tomo y el AF-246 el segundo.

El primer volumen abre con retratos de estudio en gran formato, también mediante la técnica de copia a la albúmina en papel, de personajes centrales en el desarrollo del conflicto: Waldo Silva, Ramón Barros Luco (ambos integrantes de la Junta de Gobierno, junto a Jorge Montt), Agustín Edwards, y los oficiales Estanislao del Canto y Emil Körner, ambos importantes militares que desde antes del conflicto habían mostrado su apego a la causa congresista, en rebeldía contra su propio alto mando, liderado por el general Barbosa. Estos retratos de altas autoridades, todos en estudio, no difieren de la usanza general de la época, los cuales en términos puramente estéticos suelen recordar al célebre retrato *Napoleón en Las Tullerías* pintado por Jacques-Louis David. Este álbum continúa la secuencia de fotografías de navíos y sus tripulaciones, pero ahora chilenos (y del bando congresista) en su mayoría.

Figura 1
Estanislao del Canto.

Fuente: Álbum AF-247, Museo Histórico Nacional. Sin autor, 1891. Copia a la albúmina sobre papel, 28 x 18 cm.

Se incluyen también interesantes imágenes del Blanco Encalada, principal buque en poder de los rebeldes: además de la vista general del barco, se muestra una banda musical de la tropa, y en otra imagen una estudiantina. En ese sentido, las fotografías, junto a todos los retratos de grupos de oficiales y marinos, se asemejan a la primera de las tradiciones de la fotografía de guerra, ejemplificada por Roger Fenton en la Guerra de Crimea, la cual buscaba documentar el "buen lado" de la guerra: la marcialidad de los oficiales, los buenos momentos de la tropa junto a bandas musicales, y todo aquello que se contrapusiera diametralmente a imágenes como las del resultado de la batalla de Placilla, en lo que hoy llamaríamos una "romantización" de la guerra, para luego cerrar con cuatro imágenes tituladas "Ruinas de Iquique".

Figura 2
Estudiantina a bordo del Blanco Encalada.

Fuente: Álbum AF-247, Museo Histórico Nacional. Sin autor, 1891. Copia a la albúmina sobre papel, 24.5 x 18.5 cm.

Este primer álbum cierra. El segundo tomo, por su parte, contiene principalmente vistas panorámicas y retratos grupales, todos ellos en copias a la albúmina de gran tamaño, siendo los más comunes 27 x 18 cm y 27 x 21 cm, en orientación horizontal. La gran mayoría de las copias están marcadas con una leyenda en letras de molde blancas que reza "Fotografía Garreaud. Propiedad esclusiva. R. Dyte" (sic), indicando que fueron hechas por el estudio "Garreaud y Ca.", fundado por Émile Garreaud, fotógrafo francés activo en Chile desde 1863), y tomadas por alguien llamado R. Dyte (Rodríguez Villegas, 2001).

Otras fotografías, como es el caso de las que muestran buques de la Armada, indican el nombre de la embarcación, con la misma tipografía y estilo de texto, lo que sugiere que también son de Garreaud. Además de los textos anotados en varias de las fotografías, cada una de ellas tiene un "pie de foto" en manuscrito, posiblemente de autoría del compilador del álbum, que otorga un cierto contexto a cada imagen.

Figura 3
Batallón Antofagasta 8º de Línea.

Fuente: Álbum AF-246, Museo Histórico Nacional. R. Dyte, 1891. Copia a la albúmina sobre papel, 27 x 20.4 cm.

Algunas imágenes como la anterior y otras que siguen muestran más en detalle a la tropa, lo cual desde el punto de vista historiográfico es interesante ya que permite observar algunos hechos: primero, en algunas de ellas participan varios civiles, y que el nivel de armamento es escaso. Varios historiadores, entre ellos San Francisco, han consignado que en los primeros meses el bando congresista, formado principalmente por la Armada y por civiles rebeldes del norte (provenientes en su mayoría de la fuerza de trabajo de las oficinas salitreras), contaba con un Ejército improvisado. Además, la imagen da cuenta del uniforme (o falta de él), de color claro, totalmente distinto al de pantalones rojos y casaca azul del Ejército oficial, vestido anteriormente en la Guerra del Pacífico. En el ejemplo de arriba, que corresponde a un plano general, es posible ver estos detalles así como la presencia de niños militares. Luego sigue una considerable secuencia de fotografías que mues-

tra alternadamente navíos en el mar, seguidos de retratos de su oficialidad y en ocasiones de sus marineros.

Hacia el final del álbum, el escenario de las fotografías cambia radicalmente para llevarnos a la zona central del país, es decir que si seguimos la cronología del avance de las fuerzas congresistas, hacia el mes de agosto de 1891, el cual marca el abrupto final de la fase armada del conflicto. Inmediatamente después de la imagen de refugiados ya mencionada, se muestra una fotografía llamada "Piezas de artillería camino de Concón"; de acuerdo a la secuencia temporal y geográfica de las imágenes precedentes, es posible estimar que se están mostrando armamentos del bando congresista. A esta imagen le sigue una particularmente significativa, que trataremos más adelante en el desarrollo, titulada muy gráficamente "Casa destruida por una granada" que, además de lo nombrado, muestra a una mujer civil, aparentemente mayor, recorriendo las ruinas de la vivienda destruida, como se muestra a continuación.

Figura 4
Casa destruida por una granada.

Fuente: Álbum AF-246, Museo Histórico Nacional. Sin autor, 1891. Copia a la albúmina sobre papel, 19 x 11.2 cm.

El salto temporal que sigue es breve aunque evidente. Las fotografías que siguen son, primeramente, tres vistas distintas de restos de lo que fue la "Artillería dictatorial en Placilla", como se les indica textualmente. A los cañones, restos de municiones y pertrechos en el suelo del campo de batalla, se suma la presencia de un soldado caído, perteneciente al bando presidencial. Las imágenes, distintas en ángulo aunque idénticas en el sujeto, permiten al espectador situarse en el campo de batalla, dimensionar los espacios y distancias y, de alguna manera, *sentir* el momento y estar allí luego del cese del fuego de la que fue la batalla decisiva del conflicto.

A continuación, se encuentran algunas de las imágenes más conocidas de la confrontación fratricida. En el campo de Placilla, en estas fotografías luego de la batalla, se observan los cuerpos caídos de los soldados fallecidos en combate. Sin profundizar en el análisis, ya que eso es parte central de desarrollo posterior de esta investigación, baste decir que son las fotografías que muestran la real magnitud del combate más letal visto en suelo chileno, en el que perdieron la vida más de 3200 chilenos, y fueron heridos otros 2500. Como nota técnica, estas fotografías más cercanas al combate, es decir todas

aquellas hechas en Concón y Placilla (desde la imagen de la casa destruida), son copias a la albúmina más pequeñas, de 17 x 11 cm, y no tienen textos ni marcas que sugieran haber sido hechas por Garreaud ni por algún autor o estudio en particular, pero sí es bastante seguro afirmar que son del mismo autor, basado en el ángulo aparente de las tomas, la nitidez, el contraste, los tonos de las copias y, muy importante, por la composición, como discutiremos más adelante.

Figura 5
Piezas de Artillería Dictatorial Placilla.

Fuente: Álbum AF-246, Museo Histórico Nacional. Emilio Hagnauer (atrib.), 1891. Copia a la albúmina sobre papel, 17.4 x 11.2 cm.

Figura 6
Camino a la Placilla.

Fuente: Álbum AF-246, Museo Histórico Nacional. Emilio Hagnauer (atrib.), 1891. Copia a la albúmina sobre papel, 17.4 x 11.1 cm.

Figura 7
Muertos antes de quemarlos. Batalla de la Placilla.

Fuente: Álbum AF-246, Museo Histórico Nacional. Emilio Hagnauer (atrib.), 1891. Copia a la albúmina sobre papel, 17.4 x 11.3 cm.

El álbum cierra con una muy significativa imagen: el rostro y cuerpo destrozados de "Una víctima de Lo Cañas", un anónimo joven fusilado, en alusión a la conocida masacre perpetrada por fuerzas del Ejército presidencial contra una cincuentena de jóvenes, organizado en montonera en la propiedad de Carlos Walker Martínez en la localidad de Lo Cañas.

Figura 8
Una víctima de Lo Cañas.

Fuente: Álbum AF-246, Museo Histórico Nacional, 1891. Copia a la albúmina sobre papel con máscara ovalada, 10 x 14.1 cm.

La imagen es pequeña, de unos 8 x 6 cm, cercano al formato *carte de visite*, lo que sugiere que puede provenir de una fuente muy distinta a las de Garreaud. Más importante que lo anterior es que es la única imagen fotográfica relacionada con el hecho, uno particularmente recordado por su violencia y escasa justificación.

Imágenes unitarias

El resto de las fotografías de la Guerra Civil de 1891 disponibles en el Museo Histórico Nacional son copias de imágenes varias, no ubicadas dentro de algún álbum, y la gran mayoría de las cuales no disponen de información

como autor, donante, procedencia. Todas ellas se encuentran prolijamente catalogadas en la carpeta 79 del Archivo Fotográfico del MHN, lo que facilita una aproximación inicial a su estudio. Aunque no usaremos ejemplos de ellas para el análisis visual, algunos aspectos interesantes desde el punto de vista de la circulación es que un conjunto de cuatro imágenes merece particular atención. Se trata de copias a la albúmina sobre papel, de tamaño 18 x 11 cm, todas ellas registradas como donaciones de Odette Farmer, en el año 1954. La similitud de las copias entre sí en atributos como tamaño, tono del monocromo y rango dinámico, aspecto del papel y sus bordes, y el soporte de cartón sobre el que están montadas, sugiere que las cuatro fotografías tienen el mismo origen, no pudiendo descartar que hasta hayan sido compradas u obsequiadas como parte de un álbum.

Las *Pathosformeln* de la fotografía de guerra

Uno de los dispositivos clave para el estudio de la Historia del Arte, y por extensión de la cultura de la visualidad, es el propuesto por el intelectual judío alemán Aby Warburg (1866-1929), conocido por su inédito abordaje de las fórmulas de representación visual en la historia de las imágenes. Brevemente resumido, Warburg propone el concepto de *Pathosformel*, "*pathos formula*" en inglés, traducible como "un tropo visual emocionalmente cargado", que no son puramente históricos ni estáticos, no son hallados de forma continua, y no se limitan a la cultura que les dio origen ni al contexto histórico en que fueron utilizados; ellos tienen una carga emocional e íntima, cuya asociación emocional con lo que se quiere representar es lo que faculta una pervivencia a través del tiempo.

Una aplicación más amplia del concepto de las *Pathosformeln* no debe limitarse únicamente a lo gestual: el mismo Didi-Huberman insiste en que la fuerza del concepto está en esa dualidad que vino a quebrar los enfoques continuistas de la Historia del Arte,[3] como aquel inaugurado por Winckelmann, siendo Warburg quien propone que "el *ethos* apolíneo se expande con el *pathos* dionisíaco, casi como la doble rama de un mismo tronco enraizado en la misteriosa profundidad de la tierra nutricia griega" (cit. en Didi-Huberman,

3 Es decir, enfoques de corte historicista que son precisamente los que plantea Benjamin que hay que dar por superados.

2013, p. 135). Más adelante, y sobre la base de las investigaciones de Goethe sobre el Laocoonte, Warburg entenderá que en una obra la forma y el contenido no son compartimentos estancos, sino que íntimamente vinculados. En palabras de Giorgio Agamben, "un concepto como el de *Pathosformel* hace que sea imposible separar la forma del contenido, porque designa la indisoluble imbricación de una carga emotiva y una fórmula iconográfica" (cit. en Didi-Huberman, 2013, p. 181). Como se ve, aunque la gestualidad humana es origen y centro de la teoría warburgiana, en investigaciones más recientes se trata, por decirlo muy sumariamente, de entender la *Pathosformel* como la representación o comunicación de emociones mediante una fórmula visual repetible e identificable; en otras palabras, debe enfatizarse aquí que, sin negar lo fundamental que resultan los gestos que sobreviven desde lo antiguo, es decir el *Nachleben der Antike*, para esta aplicación más contemporánea las *Pathosformeln* interesan más en su sentido formulaico antes que puramente gestual o coreográfico.

Aplicando lo anterior al ámbito del estudio de lo fotográfico y lo bélico, el investigador estadounidense John Trafton ha propuesto que la visualidad de las fotografías de la Guerra Civil Estadounidense (1861-1865) ha sido fundamental para el nacimiento de ciertos "modos de representación" de los conflictos bélicos, refiriéndose ello a las decisiones formales de "cómo" mostrar la guerra en lugar de "qué" mostrar. Para Trafton, ello ha influido de manera decisiva en el cine de guerra estadounidense del siglo XX, ya que, observa el autor, "cada uno de estos modos de representación cimentó diferentes fórmulas para dotar de patetismo a las historias de guerra, fórmulas que tienen una presencia distintiva en el cine de guerra a lo largo de la historia del cine" (2016, loc. 131).

Brevemente, el contexto de lo estudiado por Trafton es el siguiente: en octubre de 1862, apenas dos semanas después de la batalla de Antietam, la más letal del conflicto y de la historia en suelo estadounidense, se llevó a cabo la primera exhibición pública de fotografías de guerra de que se tenga noticias, organizada por Mathew Brady en su galería privada de Nueva York, usando material tomado por sus colaboradores Alexander Gardner y Timothy O'Sullivan, inmediatamente después de dicha batalla. El resultado puede ilustrarse leyendo lo que un cronista del *New York Times* intenta explicar acerca de "lo que ha hecho el señor Brady"; en sus propias palabras, "ha hecho algo para mostrarnos la terrible realidad y la seriedad de la guerra. Si no ha

traído cadáveres y los ha dejado en nuestras puertas y a lo largo de las calles, ha hecho algo muy parecido" ("Brady's", 1862, p. 5).[4]

Sobre la base de las investigaciones de Elisabeth Bronfen y Hermann Kappelhoff, el autor concluye que "las representaciones de la guerra se construyen mediante el uso de *Pathosformeln* en la forma en que las obras de arte se organizan estéticamente para movilizar emociones y proporcionar al espectador una posición ventajosa para experimentar el caos y participar en el recuerdo" (Trafton, 2016, loc. 133). En otras palabras, uno de los requisitos para hablar de *Pathosformeln* en una representación de la guerra (no necesariamente limitado a lo fotográfico) es que la imagen lleve al espectador a "estar allí", en el campo de batalla.

¿Operan estas fórmulas de igual forma en las fotografías de la Guerra Civil de 1891 en Chile? Uno de los obstáculos para poder comprobar ello es la prácticamente inexistente información sobre la circulación física de las fotografías: sabemos con certeza de que la prensa de la época no contenía fotografías, apenas algunos medios se limitaban a mostrar algunos grabados que las reproducían, pero no existe evidencia de que ello haya ocurrido en Chile con imágenes de la Guerra Civil, aunque sí en periódicos ilustrados europeos. Tampoco hay noticias de exhibiciones en la manera en que lo hizo Brady (a pesar de que la Exposición Internacional de 1875 organizada por Benjamín Vicuña Mackenna en la Quinta Normal ya tenía una modesta sección de fotografía, más bien orientadas a aparatos y técnicas). La poca evidencia que tenemos sobre la circulación local de estas imágenes es lo que podemos concluir del examen de los álbumes de la sección anterior: estudios fotográficos proveían ya fuera copias sueltas o en forma de álbum de negativos que estuvieran en su poder, frecuentemente sin acreditar a los autores originales ni fechar todas las copias.

Podemos hablar entonces de una circulación en su propio entorno bastante limitada, lo que entre otras cosas puede explicar la ausencia de referencias a las imágenes en la historiografía de la época. Si lo comparamos con el caso de la Guerra Civil Americana, tanto la circulación modesta, pero nun-

4 Es muy interesante la percepción decimonónica sobre el papel del fotógrafo como comunicador, ya que así como Brady, unos años antes Lacan señalaba que "el señor Fenton nos ha llevado a los campos de batalla [en Crimea]" (cit. en Trafton, 2016, loc. 1264). En ese sentido, el fotógrafo es el vaso comunicante entre el espectador finisecular y el "ha sido" propuesto por Roland Barthes (2009), ya sea éste glorioso o atroz.

ca vista, como el impacto resultante de ella, son completamente diferentes. Una proposición más atrevida podría hacerse: de haberse conocido algunas de esas imágenes en la época dando lugar a un "hecho noticioso", por ejemplo, las de Placilla o las de Lo Cañas, difícilmente existiría nula referencia a ellas tanto en la prensa y en la historiografía contemporánea al conflicto.

Análisis comparativo: un ejemplo de *Pathosformel*

Siguiendo la línea de Trafton, una mirada comparativa a fotografías de la Guerra Civil de 1891 junto a otras imágenes de conflictos análogos puede ilustrar mejor sobre la presencia de *Pathosformeln* en las primeras. Lo que interesa aquí es poner a prueba la hipótesis de esta investigación, la cual opera sobre la base de que existan *Pathosformeln* reconocibles e interpretables, y que sean las características del conflicto las que refuerzan y tensionan estas fórmulas. Como ya vimos, según Didi-Huberman y Agamben, entre otros, forma y contenido no admiten separación en la mirada warburgiana de las *Pathosformeln*, sino que responden a una imbricación. Por ello, cuando en las líneas siguientes se hable de los elementos formales de cada imagen, estaremos hablando de aquellos elementos observables a simple vista y definibles como "formas", pero que están hablando de un contenido que les es inseparable.

"Algunos vivos, muchos muertos"

Expuesto lo anterior, examinemos algunos ejemplos en forma comparada, comenzando por imágenes de guerra que muestren una gran cantidad de cadáveres a la vez que algunas personas vivas. En el caso de la Guerra Civil de 1891, remitimos a la imagen atribuida a Hagnauer reproducida en la figura 8 de este trabajo, en la que se aprecia una fila de cuerpos de soldados muertos, y en el fondo un grupo de seis personas, cinco de ellas de pie y uno montado a caballo. Observando esta fotografía, formalmente podemos ver que el fotógrafo ha escogido un ángulo levemente hacia abajo (lo que se conoce en técnica fotográfica como "picado"), con lo que los cuerpos que están en la tierra se hunden más y desde el punto de vista retórico se dramatiza su condición de amortajados, despojos humanos, carnalidad expuesta, acen-

tuando esta condición dramática. Todo lo anterior debido a que la línea del horizonte está muy arriba en el cuadro, originando algunos efectos que vale la pena mencionar: este tipo de composición suspende la "observación del paisaje" que surge espontáneamente en casi cualquier foto al aire libre, para decirnos que lo que importa está abajo, en el suelo. El ángulo junto al efecto de la perspectiva provoca que la "masa" de la imagen esté ocupada por los cadáveres, siendo ello lo que desea enfatizar el fotógrafo, en oposición a los "vivos" que parecen haberse dado cuenta de su presencia. Ello unido a las desproporcionadas cantidades de muertos y vivos refuerza el efecto de qué es lo que *ha sido*, en el decir barthesiano. Siguiendo desde el punto de vista puramente formal, puede verse que los cuerpos de los caídos siguen una sinuosidad suave, la acumulación de incontables cadáveres describe un suave serpentear hasta juntarse con el horizonte y con "el mundo de los vivos", es decir que opera de forma similar a una línea de fuga (construcción muy similar a otras tomas del episodio).

Como contraparte, examinando las placas de la obra de Goya ya citada, *Los desastres de la guerra*, podemos ver que la oposición muertos/vivos también aparece con varias similitudes formales en la lámina 18 titulada significativamente "Enterrar y callar", algo que también hace eco del título puesto a la imagen en el álbum AF-247: "Muertos antes de quemarlos. Batalla de Placilla".

Figura 9
Enterrar y callar.

Fuente: Placa 18 de "Los desastres de la guerra", Museo del Prado. Francisco de Goya y Lucientes, c. 1818. Aguafuerte sobre papel.

Por supuesto, existen algunas diferencias, como la escala y las cantidades mostradas de personas (vivas y muertas) en la imagen de Goya, más pictórica, con la línea del horizonte no tan elevada, lo que le resta un poco de dramatismo, pero lo central sigue apareciendo, que es un gran número de muertos y un solo vivo en este caso quien, al igual que en la fotografía de Placilla, está al final y por detrás de los cuerpos apilados, cediendo el primer plano a los cadáveres. Otra cuestión en que se asemeja este grabado a la imagen de Placilla es en la desnudez de los muertos: mientras aquí el artista los hace figurar totalmente desnudos, en la imagen chilena se ven varios cuerpos descalzos y algunos pechos descubiertos. Lejos de manipular la escena, el fotógrafo simplemente muestra cómo terminan los soldados caídos y enfatiza dichos detalles.

La siguiente imagen, esta vez una fotografía tras la Batalla de Antietam, que repite varios aspectos ya mostrados:

Figura 10
Ditch on right wing.

Fuente: Library of Congress. Alexander Gardner, 1862. Copia a la albúmina sobre papel, enmarcada.

En ésta, los cadáveres están dentro de una trinchera, posiblemente apilados allí para su cremación o entierro, prácticas usuales tras las batallas en el siglo XIX. Se repite el uso del ángulo en picada para enfatizar el "mundo de los muertos", y las cantidades siguen la misma proporcionalidad, y se repite también el uso de las líneas de fuga para provocar un efecto de "inconmensurabilidad" de la masacre. Otra característica similar con la imagen de Placilla es que los vivos son aparentemente civiles; podría incluso pensarse que el jinete en el grabado de Goya también es civil, pero es difícil dar ello por cierto.

En suma, en estas tres imágenes se dan patrones formales (los que como ya vimos se imbrican con los contenidos) que apoyan la idea de una *Pathosformel* que es capaz de convertir tales patrones formales (ángulos, cantidades vivos/muertos, desnudez, líneas de fuga, muertos militares versus vivos civiles) en una emoción que bebe de la tensión entre vivos y muertos,

especialmente cuando los segundos son muchos más que los primeros. Resumidamente, esta primera fórmula se trata de representar desproporcionadamente (en cantidad y relevancia visual) el mundo de los muertos y el de los vivos, y de apelar al destino de los muertos enfatizando su lugar en el "abajo", en un mundo separado de los vivos y situado, en ese "fulgurazo" histórico, debajo de éstos.

Para cerrar este análisis comparativo, es útil mostrar una vista general del panel 56 (según la numeración final) del Atlas Mnemosyne elaborado por Aby Warburg y sus colaboradores. El título completo de este panel es "Ascención y caída (Miguel Ángel). Apoteosis de la muerte en la cruz, Juicio Final y caída de Faetón. Atravesando la bóveda", y resulta evidente que ello sugiere de varias maneras, tanto textuales como gráficas, que está ello emparentado con las características principales de lo visto en las imágenes analizadas: lo que asciende versus lo que ha caído, el sacrificio (los soldados que dan su vida por un bien mayor, esencia del mito cristiano de la salvación por la redención), la división entre lo terreno y corruptible (lo ya muerto) en oposición a lo elevado y que se acerca a lo divino; los soldados caídos ya están a las puertas del Juicio Final cuando éste llegue, y toca a los vivos guardar la entrada a la bóveda, pero sin franquearla.

Figura 11
Panel 56, Bilderatlas Mnemosyne.

Fuente: Warburg Institute.

Las fotografías bélicas como ventana a la historia

En su investigación acerca de la visualidad fotográfica de la Guerra del Pacífico, el profesor Leiva Quijada ha demostrado cómo el discurso fotográfico, con ambos pies fuertemente asentados en la matriz de pensamiento positivista predominante en la segunda mitad del siglo XIX, contribuye a la construcción de un imaginario nacional a la vez que define a un "otro" para ser distinguido claramente de un "nosotros", algo tan esquivo durante el primer siglo de la República. De hecho, la construcción visual y textual de ese "otro", el peruano y boliviano en este caso, parece fundamental para el discurso identitario nacional; es como si las fotografías y textos de la época, especialmente periodísticos, definieran al ciudadano chileno como aquel que no es peruano ni boliviano. Este discurso positivista rechaza la grandeza pasada del Virreinato, contraponiendo al Perú y Bolivia contemporáneos un

Chile moderno, liberal, laico y racional, conectado con las élites intelectuales de Francia, Inglaterra, Italia, Alemania y otros países más avanzados que la debilitada España de la época.

Tras un examen de fuentes escritas y fotográficas, las conclusiones a las que llega Leiva Quijada son, resumidamente y entre otras, las que siguen: (1) se da un ejercicio cultural que busca mostrar la guerra como máquina de progreso; (2) fotografías y textos se juntan y construyen un correlato pedagógico, especialmente útil debido al alto grado de analfabetismo, es decir se educa con imágenes; (3) las fotografías refuerzan un discurso propagandístico y especialmente ideológico, para "asentar una visión de Patria y Nación" (Leiva, 2008, p. 143); (4) las fotografías "conforman una memoria guerrera que genera consenso" que articula un panteón de héroes para ser admirados por todo el pueblo y la élite. Este ejercicio positivista, mediante una construcción del otro y de una efectiva administración de la memoria, es impensable sin la fotografía, aún con todas las limitaciones técnicas de la época.[5]

5 Dichas limitaciones técnicas son especialmente tres: la fotografía aún no puede ser reproducida en periódicos y otros medios impresos; no puede ser aún teletransmitida; por el tamaño de las cámaras y placas usadas, además del largo tiempo de exposición, no es posible aún mostrar escenas de combate.

Figura 12
Morro de Arica.

Fuente: Museo Histórico Nacional. Díaz y Spencer, 1880. Impresión en monocromo.

Apenas diez años más tarde, estalla la salida militar a la crisis institucional entre el presidente Balmaceda y el Congreso Nacional, resultando en un conflicto mucho más corto, apenas ocho meses, pero mucho más letal que los cinco años que duró la Guerra del Pacífico (aproximadamente cinco mil muertos en la primera, contra tres mil fallecidos de la segunda). Toda la acción de esta guerra civil se desarrolló en suelo chileno, y junto a las mejoras tecnológicas, podría pensarse que fue un conflicto que pudo ser mucho más cubierto en terreno por el desarrollo de prensa o bien por la gran cantidad de fotógrafos y viajeros que circulaban a fines del siglo XIX por estas tierras. Sin embargo, la desproporcionalidad entre los archivos fotográficos de ambas guerras es muy grande, ciertamente en cantidad y calidad de fotografías, pero también en variedad y riqueza de datos, como por ejemplo, los nombres de los fotógrafos y de quienes poseían las copias.

Esta discrepancia puede ser tal vez explicada si sometemos el archivo de 1891 ya examinado a las cuatro conclusiones encontradas por Leiva Quija-

da acerca de las fotografías de la Guerra del Pacífico: la primera es mostrar a la guerra como máquina de progreso. Podríamos decir que sí, pensando en las abundantes fotos de buques y sus cubiertas y tripulaciones; ahora bien, considerando la cercanía y uniformidad de las fotos de R. Dyte para el estudio Garreaud, que son fotos bastante proclives a la causa de la Armada. Pero hay otras fotos, como las del mismo Dyte sobre la destrucción de Iquique, y por supuesto las atribuidas a Hagnauer, donde se observa lo contrario al progreso e incluso asoma un cuestionamiento a la racionalidad del conflicto (lo que se da directamente por los muertos y la destrucción afectan al propio país, contaminando la condición de "victoria" aún en el mejor de los casos).

La segunda condición, es establecer un correlato con fuentes escritas, con intención eminentemente pedagógica. Ello está ausente en este corpus; cualquier correlato con fuentes escritas ha sido establecido por historiadores varias décadas después e incluso, como comentamos en la introducción, hasta el presente son imágenes que desempeñan un papel meramente ilustrativo en la historiografía del conflicto basada muy mayormente en fuentes escritas, incluso las pocas de fuente directamente popular.[6]

La tercera característica es que las fotografías asienten un discurso nacional desde lo propagandístico e ideológico. Debido a la brevedad de la guerra de 1891 y a que culminó en el mismo corazón cívico y metropolitano del país, ello es difícil. En el caso de este corpus, imágenes que podrían acercarse son aquellas que toman partido en la designación de lo mostrado, como el caso ya visto de "Artillería Dictatorial". Naturalmente, ello conversa con la terminología del bando congresista o "constitucionales" como se llamaban a sí mismos.

Finalmente, la cuarta característica, cual es la formación de una memoria guerrera que provoque consenso, es visualmente la que menos se observa en este corpus. Comencemos comentando una fotografía de la Guerra del Pacífico, también presente en la colección del Museo Histórico Nacional. Si recordamos el análisis de la *Pathosformel* ya visto, las dificultades comienzan de inmediato: no existe la desproporcionalidad entre vivos y muertos, no son estos últimos el centro visual de la fotografía, los armamentos y pertrechos no se ven destrozados, el horizonte está en la mitad inferior del cuadro, y la

6 Véase el caso del libro de Micaela Navarrete, *Balmaceda en la poesía popular. 1886 – 1896*, comentado en el siguiente capítulo.

verdadera protagonista de la fotografía es la bandera chilena, escoltada por gallardos oficiales y soldados vencedores. En resumen, no es "lo muerto" el tema de la imagen, sino "lo triunfante".

Mostrar otro uniforme provoca que el espectador objetivo, es decir chileno, los perciba como el enemigo, es decir que aquel preciso detalle anula por completo la posibilidad de que se sugiera una ambivalencia freudiana *heimlich /unheimlich*, ya que al soldado caído es el uniforme enemigo lo que lo despoja de toda familiaridad. En resumen, si bien hay elementos en esta foto que pudieran configurar alguna *Pathosformel*, evidentemente no convocan las mismas emociones que las analizadas anteriormente. En otras palabras, si bien se trata de una fotografía de guerra, desde el campo de batalla, y mostrando claramente soldados caídos, su construcción es tan distinta que desde un primer vistazo comunica otras cosas. Probablemente el elemento de la bandera nos haga mirar en otra dirección iconológica, para encontrar que esta fotografía de la Guerra del Pacífico, y la *Pathosformel* que asoma en ella, se emparentan directamente con fotografías de corte marcial e institucional en que el centro de la fotografía es la bandera izada en su gloria, y se emparentan indirectamente con otras imágenes que superponen banderas y glorias, como la muy conocida fotografía de Joe Rosenthal de 1945, *Flag raising on Iwo Jima*, o la misma *La Liberté guidant le peuple* de Eugène Delacroix. En ese sentido, lo connotativo se concentra en el binomio mirada-bandera, encarnando los ideales patrióticos inmediatistas, opuestos a las *Pathosformeln* analizadas.

Las fotografías de la Guerra Civil de 1891, por el contrario, son testimonio de lo que Giorgio Agamben rescata del griego como *stásis*, esa "guerra interna" que nace y se anida en el seno de algo tan íntimo como la familia, y que suspende la familiaridad, no únicamente desde el punto de vista moral sino que legal (Agamben, 2017), desde que las *Leyes* de Platón consideran "puro" al que mate a un adversario, aunque éste sea pariente o hermano. Junto a ello, la amnistía, otra creación griega, es la que se encarga del perdón a los involucrados, pero sobre todo de la administración de la memoria y el olvido; es más fácil olvidar crímenes que no han sido castigados. En esta *stásis*, la suspensión del orden político, el hermano de sangre puede ser ese adversario y enemigo, algo bastante más cruel que si lo es el mero extranjero. La abismal separación de los bandos los enfrenta a muerte, pero cuando la guerra termina y el interdicto institucional se resuelve, todos vuelven a ser

conciudadanos, amigos, familiares, vecinos y colegas. Los enemigos peruanos y bolivianos siguieron manteniendo su nacionalidad durante y después de la guerra; lo mismo ocurre con los chilenos. En Placilla y Concón, en esos días de 1891 disparar y matar a un hermano o compatriota no solamente era natural, sino que esperado y perdonado de antemano. Así como los bandos pierden su sentido y se disuelven al día siguiente de terminado el conflicto, las fotografías muestran precisamente ello, instantes fulgurantes que suspenden la historia, siguiendo a Benjamin. En las fotografías que hemos examinado de los campos de batalla de Placilla y Concón, tenemos certeza de que los caídos son chilenos.

En resumen, las fotografías de la Guerra Civil de 1891 no cumplen con las características encontradas por Leiva Quijada en las imágenes de la Guerra del Pacífico. La distancia en años es muy corta como para atribuir esto a un desvanecimiento del discurso positivista. Más bien puede deberse, proponemos aquí, que la Guerra Civil y todo lo que la rodeó fueron aquello que se contraponía ampliamente al ideario positivista. En efecto, tenemos la manifestación de un quiebre en un país comparativamente estable, cuya propia élite, bastante hermética y endogámica, no podía resolver sus propios problemas de confianza mutua, hasta el punto en que esos mismos líderes, apoyados por una prensa polarizada en extremo, muy tempranamente facilitaron la irrupción de los militares en la vida política del país.

El conocido adagio popular de que la historia la escriben los vencedores parece atenuarse en el caso de las guerras civiles, porque ¿quiénes son los vencedores, después de todo? En el caso español y estadounidense, la historiografía claramente ha tomado mayor partido por denunciar la infamia de los vencedores en el primer caso y los méritos del Norte antiesclavista en el segundo caso. En el caso chileno, a pesar del lenguaje predominante por parte del bando ganador y la prensa que lo apoyaba, el prestigio de los vencedores es discutible, y lo es aún más respecto del desprestigio que suele acompañar a los vencidos.

Conclusiones

A pesar del evidente valor de estas fotografías como documentos, aproximarse a ellas desde el campo de estudios propio de las artes visuales y las imágenes no solamente es apropiado y complementario a las escrituras más convencionales de la historia nacional, sino que permite aprovechar otras propuestas metodológicas y ejes analíticos, como las *Pathosformeln*, el anacronismo y la imagen dialéctica, todas herramientas que contribuyen a que un atento examen visual permita acercarse y arrojar nuevas luces sobre cuestiones formales y de contenido de las imágenes fotográficas, así como incidencias históricas que, a nuestro juicio, no han sido aun suficientemente cubiertas.

Algunas de las reflexiones y hallazgos más significativos entregados por esta investigación tienen relación con la demostración de la hipótesis de trabajo, la cual sucintamente apuntaba a encontrar en el corpus evidencia de una interrupción el la construcción del imaginario nacional que venía acelerándose desde el estallido y desarrollo de la Guerra del Pacífico. Este imaginario nacional, sometido a la tensión dialéctica entre las representaciones positivistas de la guerra (oficiales y bando congresista en general) y las representaciones más crudas de sus secuelas, entra en una suerte de disputa interna donde la respuesta a "¿qué es Chile?" ya no es sencilla. En ese intersticio, se observa que la primera mitad es historia contada, mientras que lo segundo no; las primeras imágenes romantizan la guerra, mientras que las segundas conmueven. En ese sentido, tomando las ideas de Didi-Huberman, la colección analizada del MHN constituye un corpus fotográfico dialéctico, por cuanto en sí mismo evidencia contradicciones internas que permean hacia la superficie del imaginario nacional.

Se ha buscado demostrar que, a la luz de un examen visual mediante las herramientas de las *Pathosformeln*, el anacronismo y la imagen dialéctica entre otras, las fotografías del conflicto cuestionan e interrumpen el desarrollo histórico (precisamente hegeliano y positivista) del imaginario nacional, justo cuando ese imaginario había recibido un gran impulso tras la victoria en la Guerra del Pacífico y la fama externa y la percepción interna del país, era de una nación unida, sabiamente conducida por su élite, valiente, trabajadora y aguerrida, capaz de ganar batallas, tener héroes épicos, desarrollarse y despegarse de sus menos adelantados vecinos. Una década bastaría para que

visiones contrapuestas sobre cómo administrar las nuevas riquezas llevaran a un enfrentamiento militar, entre las mismas clases dirigentes chilenas, facilitada por la irrupción militar en la política local promovida por ambos bandos. Además, la mayor parte del costo, en términos de bajas, pérdidas y condiciones de vida por las décadas posteriores lo asumieron las clases bajas, quienes ya habían quitado el apoyo popular a Balmaceda quien a pesar de su discurso antiaristocrático recurrió a violentas represiones a las huelgas de los movimientos obreros, inaugurando una triste tradición chilena represiva de las fuerzas armadas y de orden chilenas.

Dicho desencuentro creó un nudo histórico sin resolver, lo que es evidenciado por la tensión dialéctica de algunas imágenes del conflicto. Por un lado, tenemos un conjunto de fotografías en donde visualmente se perpetúa la autopercepción chilena, de raigambre positivista, vista en las fotografías de la Guerra del Pacífico, mediante los retratos de gallardos oficiales y valientes tropas, que recuerdan la Guerra de Crimea y esa visión romántica de la guerra, junto a despliegues de la maquinaria de guerra que se expresa como sinónimo de progreso bélico e industrial y, por arrastre, de todas las otras formas de progreso. Por otro lado tenemos las fotografías para las cuales la pregunta hegeliana, "¿a qué principio, a qué propósito final se han ofrecido estos monstruosos sacrificios?" (cit. en Fisgativa, 2013, p. 158), no admite respuesta sensata, y que, a través de las *Pathosformeln* warburgianas, siembran esa duda en el espectador sobre el sentido de todo esto.

Desde las copias a la albúmina sobre papel, nos miran los rostros de soldados caídos, muertos por compatriotas, rodeados por cañones desarmados. La historiografía los ha ignorado, tal como dice Benjamin que siempre ocurre, porque los sacrificados y los vencidos son los mismos, y vienen mayoritariamente de esas clases bajas como los obreros de las salitreras, o los campesinos y peones que por el dinero anticipado del enganche planeaban pasar un tiempo limitado en las tropas. Los acompañan niños soldados, jóvenes que hoy consideraríamos menores de edad, y atrás han quedado mujeres que miran con desesperanza los restos de sus casas, destruidas por el deambular de la maquinaria de guerra. Como diría Georges Didi-Huberman, imágenes-síntomas que aparecen para interrumpir el curso normal de la representación y que, en ese sentido, interrumpen el proceso continuo del imaginario nacional.

Este conflicto dado por la ausencia de un tejido que explique cómo

reconciliar ambas formas de representación bélica, provoca ese fulgor benjaminiano que detiene el pensamiento sobre la historia, de forma análoga a como el nudo dentro de la *stásis*, aquel conflicto familiar esbozado por Agamben, suspende la idea de Nación, lo que inequívocamente suspende la continua construcción del imaginario nacional. O tal vez no falta ese tejido, sino que es una cicatriz tan atroz y dejada al descuido, que prefiere mantenerse oculta, configurando una herida permanente, como otras en la Historia de Chile.

Referencias

Agamben, G. (2017). *Stasis. La guerra civil como paradigma político. Homo sacer, II, 2*. Adriana Hidalgo Editora.

Barthes, R. (2009).*La cámara lúcida*. Paidós.

Benjamin, W. (2012). Sobre el concepto de Historia. En *Obras* (Libro I, Vol. 2). Abada.

Benjamin, W. (2013). Obra de los pasajes. En *Obras* (Libro V, vol. 1). Abada.

"Brady's Photographs.; Pictures of the Dead at Antietam." (1862, 20 de octubre). *The New York Times*, p. 5.

Collingwood-Selby, E. (2009). *El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*. Metales Pesados.

Debray, R. (1992). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Paidós.

Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo*. Paidós.

Didi-Huberman, G. (2013). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada.

Didi-Huberman, G. (2015). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo.

Fisgativa, C. (2013). Imágenes dialécticas y anacronismo en la historia del arte (según Georges Didi-Huberman). *Filosofía UIS*, 12(1), 155-180.

Flusser, V. (2014). *Para una filosofía de la fotografía*. La Marca.

Leiva Quijada, G. (2008). Positivismo y conflicto en las fotografías de la Guerra del Pacífico. Un ejercicio visual de una modernidad periférica. En *Fotografía y Ciencias Sociales: la construcción del otro a través del discurso fotográfico* (pp. 97-149). Ediciones Universidad de La Frontera.

Rodríguez Villegas, H. (2001). *Historia de la fotografía: Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX*. Centro Nacional Del Patrimonio Fotográfico.

Sontag, S. (2010). *Ante el dolor de los demás*. Debolsillo.

Trafton, J. (2016). *The American Civil War and the Hollywood War Film* [edición Kindle]. Palgrave Macmillan.

Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Akal.