

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 Sáez¹

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 negativo² 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 se 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 exclusiva. 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 8° 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 “Artilería 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* dionisiaco, 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 *Pathosformeln*

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).

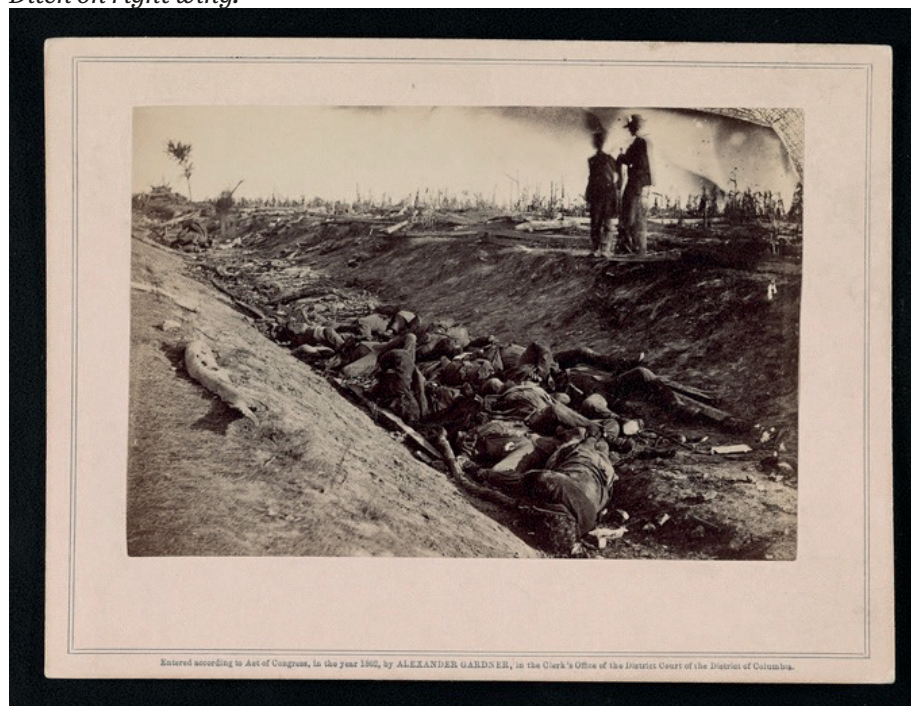
Como contraparte, examinando las placas de la obra de Goya ya citada, *Los desastres de la guerra*, podemos ver que la oposición muertos/vivos también aparece con varias similitudes formales en la lámina 18 titulada significativamente “Enterrar y callar”, algo que también hace eco del título puesto a 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 “Ascensión 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 inmediateistas, 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 en 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.

Populações Campesinas na Obra de Oscar Pereira da Silva (1867-1939)

Peasant Populations in The Paintings of Oscar Pereira da Silva (1867-1939)

Alex Silva Moreira¹

Resumo

Oscar Pereira da Silva (1867-1939) é um pintor do século XIX ligado a uma linguagem artística de prestígio à época. Com um perfil acadêmico carregado de notoriedade no cenário artístico paulistano, autor de trabalhos investigados como: a *“Escrava Romana (1894)”*, presente na Pinacoteca do Estado de São Paulo (São Paulo, SP); a alegoria *“A noite (1927)”*, localizada no Museu Mariano Procópio (Juiz de Fora, MG) e a *“Fundação de São Paulo (1909)”* situada no Museu do Ipiranga (São Paulo, SP), dentre outras. Com uma formação aos moldes de sua temporalidade, o esperado para um artista com potencial ao sucesso e circulação, conferindo prestígio e aceitação de seus pares. Oscar acompanhou de perto o momento da transição política da Monarquia à República, no episódico concurso do Prêmio da Viagem a Europa em 1887. Esta investigação incumbe-se da observação de algumas de suas obras, nas quais o artista retrata populações campesinas, realizam-se análises nas quais são verificados os ideais de homem e de mulher do campo por ele apresentados para conferir em que medida estes refletem, ou não, a realidade e o perfil da população da época. Em decorrência da ausência de estudos que enfoquem tais produções, serão avaliados no presente estudo, como as populações do campo figuram nas obras do renomado artista, e se estas se aproximam do ideal de homem/mulher do campo difundido naquele período.

¹ Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), campus Jorge Amado. Orientado pela Profa. Dra. Maria Luiza Zanatta de Souza. Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), do curso de Arquitetura e Urbanismo, Campus Cachoeira do Sul. E-mail: alexsilvamoreira1997@gmail.com
ORCID: 0000-0002-2262-8558

Palavras-chave: Pintura do século XIX; Populações camponesas; Oscar Pereira da Silva.

Abstract

Oscar Pereira da Silva (1867-1939) is a 19th century academic painter, recognized in the São Paulo art scene. His best-known works are: the “Escrava Romana (1894)”, present at the Pinacoteca of the State of São Paulo (São Paulo, SP); the allegory “A Noite (1927)”, located at the Mariano Procópio Museum (Juiz de Fora, MG) and the “Fundação de São Paulo (1909)” located at the Ipiranga Museum (São Paulo, SP), among others. These works in particular are subjects of recent research. The artist experienced the change of political regime, from the Monarchy to the Republic, in the episode of the *Prêmio da Viagem a Europa* in 1887. His level of artistic training was the most advanced at the time, guaranteeing success and circulation. In this investigation, we observe works that are not known by the public, in which peasant populations are portrayed. Just as we note the absence of research that focuses on such productions. Our analyses aim to reflect the artist’s production, the profile of the populations represented and their proximity to historical reality.

Keywords: 19th century painting; Peasant populations; Oscar Pereira da Silva.

Introdução

As inquietações que alimentam esta pesquisa começaram a ganhar corpo a partir de um primeiro contato com a obra “A reflexão do camponês”² do pintor Oscar Pereira da Silva, graças a sua publicação em um *site* de leilões. Em seguida, foram localizados, em dois *sites*, os registros nos quais foi possível observar o trânsito da obra em dois leilões, um em São Paulo e outro no Rio de Janeiro.

Após descobrir a existência da obra, fomos levados a investigar se o artista teria produzido outras pinturas similares. Foi quando nos deparamos com um conjunto de trabalhos que se ocupam de uma mesma temática, onde o artista retrata populações rurais com temperamentos e disposições diver-

2 Para apreciar: <https://www.centurysarteeleiloes.com.br/peca.asp?id=50225>.

sas. O que nos causou grande surpresa foi a inexistência de estudos que compreendessem esta parcela de obras. Uma primeira abordagem sobre o tema foi apresentada no artigo *Reflexões sobre a iconografia campesina enquanto exemplar da cultura e da arte popular*, a partir da participação no VI Encontro de pesquisas em História da Arte, em 2021. Nesta ocasião nos foi oportunizado tratar de certas inquietações sobre a referida temática. Esse conjunto de obras revela uma atenção específica do artista para questões além da atmosfera que lhe rendeu um significativo prestígio.

Constatar que o artista tenha se dedicado à elaboração de representações como essas nos levou a perceber que outros artistas brasileiros já consagrados haviam tematizado sobre a ruralidade. No livro *Como estudar a arte do século XIX?* Coli (2005: p. 101) faz inferências a respeito de algumas obras de Almeida Júnior e concentra sua atenção às produções que retratam as populações rurais.

Em outro estudo exemplar, *Ressonância da representação do trabalho camponês medieval na arte de Jean-François Millet (1814-1875)*³, Paula de Souza Santos Graciolli Silva observa que a origem do artista francês influenciou suas pinturas, assinalando que certas iconografias campesinas proveem de cada contexto histórico em específico. Desta forma, compreende-se que cada período reflete qualidades que se dilatam e se misturam às novidades surgidas em cada momento histórico.

A partir do estudo desta autora, conseguimos amadurecer um pouco mais a respeito da relevância das iconografias campesinas. Compreendendo a onipresença de representações do camponês em diferentes suportes e finalidades, além do apontamento dela a partir de Régine Pernoud (1909-1998), da especificidade do período medieval quando se trata dessa ubiquidade, quando o comparamos a outros momentos históricos (2017: p. 13).

Gombrich (2015: p. 508) também aborda a vida e a obra de Milliet,

“[...] Nas academias, ainda era preponderante a ideia de que pinturas dignas devem representar personagens dignas, e de que trabalhadores e camponeses fornecem temas adequados somente para as cenas de *genre*, na tradição dos mestres holandeses (p. 337). Durante a Revolução de 1848, um grupo de artistas reuniu-se na aldeia francesa de Barbizon para seguir o programa de

3 SILVA, Paula de Souza Santos Graciolli. *Ressonâncias da representação do trabalho camponês medieval na arte de Jean-François Millet (1814-1875)*. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Espírito Santo. 2017.

Constable e observar a natureza com novos olhos. Um deles, François Millet (1814-75) decidiu estender o programa das paisagens às figuras. Quis pintar cenas da vida camponesa tal como realmente era, pintar homens e mulheres trabalhando no campo. É curioso refletir que isso deveria ser considerado revolucionário, mas, na arte do passado, os camponeses eram geralmente vistos como labregos cômicos, conforme Bruegel os pintara (fig. 243, p. 295).”

Analisando os estudos de Paula Nathaiane de Jesus da Silva (2020)⁴ sobre o pintor, compreendemos que o artista fluminense possuía qualidades as quais evidenciam um personagem estrategista e atencioso, indo além do seu entorno. Segundo a autora, ele esteve muito atento ao que ocorria na Europa em geral, especialmente ao círculo parisiense, no que diz respeito às exposições e aos acontecimentos da cena artística, o que possui coerência ao considerar sua formação de base europeia e seu rigoroso comportamento frente a seu ofício.

O que nos permite supor que, ao pintar certas obras, Oscar poderia estar não apenas respondendo a uma demanda de seus clientes, mas também, de certa forma, estaria dialogando com certos movimentos⁵, como o *Romantismo*, o *Realismo* francês, cujas notícias lhe chegavam às vistas. Em especial, algumas obras como: “*Carregando água (1915)*”⁶, “*Lavadeira (sem data)*”⁷, e “*Caminho da Roça (1938)*”⁸, permitem averiguar nossas suposições que também apontam para outros movimentos artísticos dos quais o artista possa de alguma forma ter trazido reflexos sobre seus trabalhos.

Para além dessas questões estilísticas que podem ser evidenciadas;

4 Para consultar, um de seus trabalhos: SILVA, Paula Nathaiane de Jesus da. *A Noite no Museu Mariano Procópio: uma pintura alegórica de Oscar Pereira Da Silva*. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Juiz de Fora. 2020. Este trabalho foi premiado, conforme: <https://www.pjf.mg.gov.br/noticias/view.php?modo=link2&idnoticia2=68659>.

5 ALVES (2019: p. 190) constata que: “Na década de 1910, as vanguardas artísticas já são uma realidade na Europa. A intenção ao mencionar isso não é fazer uma comparação ou mesmo mostrar a distância da nossa realidade artística com o mercado europeu. Pelo contrário, é salientar que nossos artistas estão em trânsito constante com a Europa – tida como centro para a vivência e ensino de arte – e, portanto, em contato direto ou indireto com todas as novidades que eclodiam naquele período. Se não iam para estudar, iam, como Parreiras, para trabalhar. Há, naturalmente, aqueles que se engajaram mais ou menos nos círculos artísticos das vanguardas, mas há também aqueles, como Parreiras que passaram na ilharga de tudo isso. Não por ignorância, mas por opção.”

6 Fonte: <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/ABcUUe/>.

7 Fonte: <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/cccPBz/>.

8 Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra65195/caminho-na-roca>.

interessa-nos esquadrihar se tais iconografias representam uma pequena parcela na produção do artista ou se possuem sinuosidades potenciais para a criação de um horizonte de discussões acerca das subjetividades presentes nessas faturas. Afinal, quais seriam as implicações desse conjunto de obras na produção de Oscar Pereira da Silva?

A partir de referências importantes sobre o artista, neste estudo serão avaliados, em especial, alguns trabalhos até o momento mapeados, nos quais iremos abordar os aspectos gerais a respeito desse conjunto, bem como alguns aspectos mais específicos de seus processos compositivos.

Em nosso primeiro levantamento, em nível de apontamento, foram reunidas 34 obras, dentre elas 9 que retratam “carros de bois”. Ao retomarmos o estudo, realizamos o detalhamento das informações, conseguimos ainda observar o acréscimo de quatro obras: “*Criação da Vovó (1895)*”, “*Velho com Cachimbo (sem data)*”, “*Paisagem com Casebres (sem data)*” e “*Caminho na Roça (1938)*”.

Conforme as informações fornecidas pelo *Catálogo das Artes*, a *Enciclopédia do Itaú Cultural* e outras plataformas, foram localizadas as datas de algumas, bem como aspectos da vida do artista, os quais acreditamos pertinente avaliar para uma maior compreensão das obras.

Olhar panorâmico sobre a produção do pintor a partir do levantamento inicial

No quadro abaixo, podemos identificar alguns contrastes entre as informações dispostas que julgamos importante salientar para compreensão do contexto de certas obras:

Tabela 1: Obras de Oscar Pereira da Silva retratando populações camponesas.

Obra	Datação	Tipo	Dimensão
Cena de Fazenda	1890	Óleo sobre tela	37 cm x 27 cm
Caçador	1894	Óleo sobre tela	69 cm x 89 cm
Criação da Vovó	1895	Óleo sobre tela	123 cm x 95 cm
A Verdureira	1905	Óleo sobre madeira	17,5 cm x 19,5 cm
Gados no rio	1905	Óleo sobre tela	21 cm x 32 cm
Tropeiro	1905	Óleo sobre tela	49 cm x 28 cm
Cigano	1907	Óleo sobre tela colada sobre cartão	26 cm x 36 cm
Carregando água	1915	Óleo sobre madeira	26, 5 cm x 35 cm
Mulher Cozinhando	1915	Óleo sobre tela	60 cm x 50 cm
Violeiro Caipira	1918	Óleo sobre tela	103 cm x 92 cm
Carro de bois	1925	Óleo sobre tela	73 cm x 52 cm
Carro de bois	1925	Óleo sobre placa	35 cm x 27 cm
Carro de bois	1925	Óleo sobre tela	87,7 cm x 128 cm
Paisagem rural com casario	1930	Óleo sobre tela	27,5 cm x 48 cm
Carro de bois	1930	Óleo sobre tela	47 cm x 53 cm
Camponês	1936	Aquarela	23 cm x 33 cm
Mercado Caipira	1937	Óleo sobre tela	26 cm x 38 cm
Vendedores de Vasos	1937	Aquarela	33 cm x 23 cm
O Ferrador	1937	Óleo sobre tela	65 cm x 50 cm
Caminho na Roça	1938	Óleo sobre madeira	43, 50 cm x 25 cm
A chegada do lavrador	sem data	Óleo sobre madeira	24 cm x 31 cm
Animais	sem data	Óleo sobre tela	24 cm x 30 cm
Cabrito com cavalo	sem data	Óleo sobre tela	47 cm x 38 cm
Camponesa	sem data	Óleo sobre tela	22 cm x 50 cm
Camponesa	sem data	Óleo sobre tela	57 cm x 81 cm
Camponesa	sem data	Acrílica	50 cm x 73 cm
Camponesa no Jardim com Flores	sem data	Óleo sobre tela	27 cm x 39 cm
Casario	sem data	Óleo sobre tela colado em duratex	19 cm x 17 cm
Cozinha na Roça	sem data	Óleo sobre tela	33 cm x 37 cm
Debulhando Milho	sem data	Óleo sobre tela	45 cm x 33 cm
Feira	sem data	Óleo sobre madeira	24 cm x 33 cm
O Ferreiro	sem data	Óleo sobre tela	53 cm x 47 cm
Figuras	sem data	Óleo sobre madeira	32 cm x 37 cm

Figuras no campo	sem data	Óleo sobre madeira	38 cm x 57 cm
Lavadeira	sem data	Óleo sobre tela	71 cm x 130 cm
Retirada da Laguna - O guia Lopes	sem data	Óleo sobre cartão	45 cm x 30 cm
Pastor	sem data	Óleo sobre madeira	24 cm x 35 cm
Paisagem com casa de sapê	sem data	Óleo sobre compensado de madeira	43 cm x 28 cm
Paisagem Ribeirinha	sem data	Óleo sobre tela colada sobre cartão	51 cm x 33 cm
Paisagem Rural	sem data	Óleo sobre madeira	23,5 cm x 30 cm
Pescador	sem data	Óleo sobre cartão	18 cm x 21 cm
Sem título	sem data	Óleo sobre tela	85 cm x 40 cm
Senhora descascando legumes	sem data	Óleo sobre madeira	15 cm x 19 cm
Violeiro Caipira	sem data	Óleo sobre cartão	55 cm x 39 cm
Velho com Cachimbo	sem data	Óleo sobre tela	34 cm x 21 cm
Paisagem com Casebres	sem data	Óleo sobre madeira	32 cm x 41 cm
Carro de bois	sem data	Óleo sobre tela	50 cm x 70 cm
Carro de bois	sem data	Óleo sobre tela	45,5 cm x 37,5
Carro de bois	sem data	Aquarela	20 cm x 13,5 cm
Paisagem Rural	sem data	Óleo sobre tela	59 cm x 38 cm

Total de obras levantadas

50

De início, detivemo-nos aos aspectos formais das 50 obras pintadas por Oscar Pereira da Silva⁹, pensando nos suportes e nos materiais empregados: 27 são óleos sobre tela, 11 óleos sobre madeira, 3 aquarelas, 3 óleos sobre cartão, 2 óleos sobre tela colada sobre cartão, 1 óleo sobre placa, 1 óleo sobre compensado de madeira, 1 óleo sobre tela colado em Duratex e 1 acrílica.

Em seguida foram avaliadas as dimensões dos trabalhos. Tratam-se de obras relativamente pequenas, se comparadas às pinturas: “Escrava Romana (1984)”¹⁰, “Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro em 1500 (1900)”¹¹, “Fundação da cidade de São Paulo (1907)”¹² entre outras.

9 Para apreciação de todos os trabalhos levantados consultar: <https://photos.app.goo.gl/tZ4vRU5YgoVhVNhg9>.

10 Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/escrava-romana-roman-slave-oscar-pereira-da-silva/BAFbbNBn2utdUg?hl=pt-br>.

11 Fonte: https://artsandculture.google.com/asset/desembarque-de-pedro-%C3%81lvares-cabral-em-porto-seguro-1500/_AFagopsRT5Jow?hl=pt-PT.

12 Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/funda%C3%A7%C3%A3o-da-cidade-de-s%C3%A3o-paulo-oscar-pereira-da-silva/PAGmMSuEjCDagQ>.

E aquelas que apresentam menores dimensões são: “*Senhora descascando legumes (sem data)*”, “*Casario (sem data)*”, “*Carro de bois (sem data)*” com as medidas de 20 cm x 13,5 cm, o óleo sobre cartão “*Pescador (sem data)*” e “*A Verdureira (1905)*”. Já as maiores são “*Criação da Vovó (1985)*”, “*Violeiro Caipira (1918)*”, “*Mulher Cozinhando (1915)*”, “*Caçador (1894)*”, “*O Ferrador (1937)*”, o óleo sobre tela “*A Camponesa (sem data)*”, com as dimensões de 57 cm x 81 cm e o “*Sem Título (sem data)*”¹³. Outros ‘carros de bois’ foram realizados em 1925, com medidas entre 87,7 cm x 128 cm e “*Paisagem Rural (sem data)*” com as medidas 59 cm x 38 cm.

O tamanho das obras reflete as particularidades de cada gênero de pintura e o impacto visual buscado para atingir certas finalidades. Também revelam os temas de maior relevância, bem como, os aspectos mercadológicos dos trabalhos, denotando onde estiveram dispostos e construindo uma hierarquia entre os gêneros. Cada dimensão abriga os humores culturais de sua época e reverberam valores mais representativos nesta conservados.

Nestes termos, no que se refere ao século XIX, Alves (2019: p. 75-76) observa:

O que mais vemos pelas listas de obras colocadas em circulação nesse período e nas coleções privadas montadas então, são as paisagens, marinhas, telas de gênero e naturezas mortas. Pinturas históricas irão chamar mais a atenção daqueles compradores que o fazem para a esfera pública. Os nus pouco estarão presentes em prédios públicos ou em casas privadas e, na maioria das vezes, estão presentes em representações mitológicas ou telas com referência ao Oriente. Por fim, os retratos, eram comumente encomendados tanto por colecionadores privados quanto públicos. Uma característica, no entanto, era a diferença marcante entre uma compra pública e uma particular: o tamanho das telas compradas por colecionadores particulares tendia para o pequeno ou médio porte, mais adequados às casas burguesas⁹⁹, enquanto que as coleções públicas tinham menos restrições para adequar as telas a pequenos espaços, podendo, então, encomendar ou adquirir com mais facilidade obras de grande porte”.

Portanto, com tais elucidações, a autora mapeia as razões das dimensões das obras, bem como as finalidades, aproximando-nos um pouco mais das motivações de Oscar ao produzir este conjunto de obras em análise, levando-nos a uma maior proximidade do paladar pictórico da clientela com a qual ele dialogava. E refletindo especialmente sobre quem supostamente

13 Fonte: <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/DUceze/>.

possuía interesse por imagens de populações rurais, Silva (2017: p. 82) nos dá algumas pistas:

Como vimos, Jean-François Millet, durante boa parte de sua vida foi um camponês que retratou características e personagens rurais em suas obras junto à aprazíveis paisagens do campo. Muitas pessoas, naquela época, imaginavam que uma arte que retratava a vida de pessoas simples destinava-se também a pessoas simples quando, na realidade, ocorria o oposto. Geralmente, apenas as camadas mais conservadoras da sociedade procuravam na arte uma imagem de seu próprio modelo de vida, um retrato de seu ambiente social.¹⁹⁶

Silva (2017: p. 82) nos surpreende ao avaliar a circulação dessas imagens e seus apreciadores e ao demonstrar o diálogo cultivado entre artistas e essas iconografias que também tiveram destaque no estudo de Alves (2019). Quando analisou a *“Mulher Cozinhando (1915)”*, obra que do mesmo modo, para nosso estudo, parece dialogar com os trabalhos observados nas plataformas mencionadas anteriormente. De acordo com a autora, esta fonte primária partilha de um catálogo da exposição que Oscar participou em 1910, em Belém do Pará, com uma obra intitulada *“Canto de Cozinha (1915)”*. Enfatizamos ser uma obra premiada, avaliada por esta mesma autora como uma pintura de gênero. O que nos interessa destacar particularmente nesta obra é o fato de revelar um possível perfil de apreciadores destes trabalhos, endossando a informação de Silva (2017) de um público fruidor de iconografias campesinas.

A composição *“Canto de Cozinha (1915)”* adquirida por um político paraense, Deodoro Mendonça (1889-1968), colecionador e apreciador de obras de arte, segundo a biografia de Alves (2019: p. 70). Conforme a autora, a obra permaneceu nos círculos afetivo-familiares deste político.

No próximo tópico, discutiremos sobre algumas pinturas, analisando aspectos similares entre si, e como, iconograficamente, estas reverberam questões para além da produção do artista.

Similaridades encontradas nas obras de Oscar Pereira da Silva

Encontramos, nas representações campesinas executadas por Oscar, perfis campesinos mais próximos dos imigrantes de procedência europeia. Assim como Formico (2012: p. 126) levanta indagações a respeito das razões

para Oscar ter retratado, em sua obra *“Escrava Romana (1893)”*, uma escrava branca e não uma de perfil negro, abre-nos questionamentos sobre as escolhas do artista frente à realidade política e econômica do Brasil no século XIX.

As explicações da autora em relação às razões que o levaram a retratar uma escrava com essas qualidades, apontadas ao longo de todo o seu estudo, são as influências do mestre Gérôme nesta composição, do qual o artista tentava provavelmente se aproximar. Além de situar a cultura visual nos contextos de ensino que Oscar circulou, nos quais representações de perfis negros não eram uma prática comum (Formico, 2012: p. 126).

Dentre as pinturas, o óleo sobre madeira *A Verdureira (1905)* é a única obra em que podemos notar uma personagem com um perfil divergente das demais, na qual foi retratada uma mulher negra. Este é um trabalho evocativo de fotografias marcantes do século XIX.

Figura 01

A Verdureira, Oscar Pereira da Silva, 1905, óleo s/madeira, 17,5 cm x 19,5 cm.



Fonte: <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/AUeeG/>.

No que se refere à disposição corporal das personagens retratadas, encontramos no óleo sobre madeira intitulado *Figuras (sem data)*, em sua composição e número de personagens, um diálogo com “*A Verdureira (1905)*”, diferindo no aspecto emocional.

Figura 02

Figuras, Oscar Pereira da Silva, s. d., óleo s/madeira, 32 cm x 37 cm.



Fonte: <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/APBBec/>.

Temos uma mulher sentada diante do que imaginamos ser a porta de sua casa, com uma criança debruçada em seu colo, rememorando-nos conhecidas iconografias cristãs, como por exemplo, as representações pictóricas do filho pródigo. O humor da cena transmite um senso de tristeza por parte do menino retratado, complementado com o consolo que encontrou em sua provável mãe.

As telas “*Violeiro Caipira (1918)*”, “*Violeiro Caipira (sem data)*”¹⁴, com as dimensões de 55 cm x 37 cm, “*Vendedores de Vasos (1937)*”, “*Cozinha na Roça (sem data)*”, “*Retirada da Laguna - O guia Lopes (sem data)*”, “*Velho com Cachimbo (sem data)*”, “*Carro de Boi (1925)*”, com as dimensões 35 cm x 27 cm, apresentam personagens masculinos com um vestuário que partilham similaridades entre si, bem como a “*Camponesa (sem data)*”, com as dimensões 22 cm x 50 cm e a “*Camponesa (sem data)*”, com as dimensões 57 cm x 81 cm, também possuem roupas com itens em comum, como podemos observar da figura 3 à figura 9:

¹⁴ Fonte: <http://www.artnet.com/artists/oscar-pereira-da-silva/violeiro-caipira-29uhubIOlmKxj3pDRM-lyQ2>.

Figura 03

Violeiro Caipira, Oscar Pereira da Silva, 1918, óleo s/tela, 103 cm x 92 cm.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural- <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3252/violeiro-caipira>.

Figura 04

Vendedores de Vasos, Oscar Pereira da Silva, 1937, Aquarela, 33 cm x 23 cm.



Fonte: Catálogo das Artes- <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/DUAUe/>.

Figura 05

Cozinha na Roça, Oscar Pereira da Silva, s.d., óleo s/tela, 33 cm x 37 cm.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural- <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra65194/cozinha-na-roca>.

Figura 06

Retirada da Laguna- O guia Lopes, Oscar Pereira da Silva, s.d., óleo s/cartão, 45 cm x 30 cm.



Fonte: Catálogo das artes- <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/PDe-ccc/>.

Figura 07

Carro de Boi, Oscar Pereira da Silva, 1925, óleo s/tela, 35 cm x 27 cm.



Fonte: Catálogo das artes- <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/DDUUA/>

Figura 08

Camponesa, Oscar Pereira da Silva, s.d., óleo s/tela, 22 cm x 50 cm.



Fonte: Catálogo das artes- <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/PUU-zBc/>.

Figura 09

Camponesa, Oscar Pereira da Silva, s.d., óleo s/tela, 57 cm x 81 cm.



Fonte: Catálogo das artes- <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/UBBz/>.

Ainda estão sendo investigadas tais similaridades, e as próximas descobertas irão nos ajudar a compreender melhor o perfil campesino que Oscar retrata, ou quiçá documenta. Tal esforço pode revelar um traço cultural que desponta na forma de se vestir e, conseqüentemente, nas subjetividades dessas populações.

O olhar contemporâneo aponta para um vestuário que dialoga com o perfil dos gaúchos e volta-se para os séculos anteriores, em que nos deparamos com personagens extremamente importantes no processo de desenvolvimento econômico-social de São Paulo, os tropeiros.

Além dos pincéis de Oscar, encontramos obras em que esse tipo de vestimenta também é notável, como se observa através das figuras 10 a 12:

Figura 10

Rancho de Tropeiros, Charles Landseer, 1827, óleo s/madeira, 40 cm x 60 cm.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural- <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3257/rancho-de-tropeiros>.

Figura 11

Violeiro, José Ferraz de Almeida Júnior, s.d., óleo s/tela.



Fonte: ARTECULTURA- Revista Virtual de Artes, com ênfase na pintura do século XIX <https://rceliamendonca.com/tag/gustave-courbet/>.

Figura 12

O Descanso do Tropeiro, Carlos De Servi, s.d., óleo s/tela, 94 cm x 65 cm.



Fonte: Enciclopédia do Itaú Cultural- <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6922/o-descanso-do-tropeiro>.

Vale lembrar que Oscar Pereira da Silva fez parte do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP), com esse detalhe em mãos, esperamos ver, neste conjunto de obras, a possibilidade de estarmos diante de mais uma implicação do artista. Se essas representações compreenderem os famosos tropeiros, acreditamos que o artista, representando esses personagens e situações, demonstra mais uma vez seu rigor, tal como seu comprometimento com a história que, aos seus olhos, esboçava uma coerência.

Em 1922, pinta uma série de obras para decorar o Museu Paulista, no episódio das Comemorações do Centenário da Independência, a convite de Afonso Taunay, o diretor do museu. Um evento que revela informações que acreditamos importantes, principalmente quando nos atemos às imagens que interessavam ao diretor, como assinala Lima Júnior (2015, p. 24),

Através do investimento direcionado às imagens criadas para o Museu, Afonso Taunay foi responsável pela difusão e fixação da ideia de um “nacionalismo paulista”, já esboçado pela historiografia produzida pelo IHGSP, que via o habitante de São Paulo, em suas várias gerações – bandeirante, tropeiro e cafeicultor -, como o responsável pelo progresso não só do estado de São Paulo, mas de todo o país³⁴.

O vínculo de Oscar com o IHGSP, as imagens que ao longo de sua trajetória produz, valendo a observação de sua idade, quando participou do processo decorativo do Museu Paulista estava com 60 anos de idade, revelando esta minúcia o nível de amadurecimento de suas convicções e consciência. Apesar de como nos acerca Lima Júnior (2015, p. 222), ao revelar alguns detalhes dos processos de composição e escolhas a serem retratadas para o Museu, Junior enfatiza ser a participação de Taunay decisiva e quase total. Oscar, ao que parece, partilhava deste senso civilizatório. Um novo aprofundamento, poderá nos permitir compreender mais a fundo essas figuras.

Conclusão

Reconhecemos a oportunidade de publicização de mais uma tentativa de trazer à superfície as obras do fluminense Oscar Pereira da Silva, que compreendem uma parcela expressiva, na qual observamos populações camponesas. Descobrimos, não só a fertilidade desse campo de discussões e associações entre e para além da produção do artista, constituindo essas iconografias como parte da *História da Arte*, revelando sua importância, como

também a evidência de nosso desejo de catalogação e organização de trabalhos dessa ordem.

Humildemente, apontamos nossa consciência, no que se refere a esse desejo de organização de obras do artista que apresentam tais iconografias e se encontram dispersas, ostentando um ganho para a historiografia da arte brasileira, valorizando a nossa *História da Arte Nacional* e essas populações, ainda presentes.

A presença dos tropeiros, enquanto figuras históricas ligadas aos *Bandeirantes* e também presentes na sociedade contemporânea, revela o compromisso do artista com a história, configurando um território de discussões que desejamos estabelecer em outras oportunidades a partir desse conjunto de trabalhos.

Referências

Alves, M. B. *Quando os artistas saem em viagem: Trânsito de pintores e pinturas no Brasil na virada do século XIX para o XX*. 2019. 280 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

Formico, M. R. A “*Escrava Romana*” de Oscar Pereira da Silva: sobre a circulação e transformação de modelos europeus na arte acadêmica do século XIX no Brasil. 2012, 220 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2012.

Gombrich, E. H. *A História da arte*. 16 ed. Rio De Janeiro: Editora LTC – Livros Técnicos e Científicos, 2015.

LIMA Junior, C. *Um artista às margens do Ipiranga: Oscar Pereira da Silva, o Museu Paulista e a reelaboração do passado nacional*. 2015. 251 f. Mestrado (Dissertação em Culturas e Identidades Brasileiras) - Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015b.

Silva, P. N. J. *A Noite no Museu Mariano Procópio: uma pintura alegórica de Oscar Pereira Da Silva*. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Juiz de Fora. 2020.

Silva, P. de S. S. G. *Ressonâncias da representação do trabalho camponês medieval na arte de Jean-François Millet (1814-1875)*. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Espírito Santo. 2017.

**Julio Argentino Roca, imagen fronteriza. Entre la prensa satírica y la imagen oficial (1880 - 1904).
Iconografía de un héroe con Cara y sin Careta.**

***Julio Argentino Roca, border image. Between the satirical press and the official image (1880 - 1904).
Iconography of a hero with a face and without a mask.***

Agustina del Bianco¹

Luciano Pozo²

Pamela Navarro³

Valeria Viden⁴

Resumen

Esta investigación en proceso desarrolla una lectura sobre la imagen pública de Julio Argentino Roca, correspondiente a su segundo mandato como presidente de la República Argentina entre los años 1898 y 1904. Los primeros resultados abordan la noción de *bifronte*, en tanto cualidad de la imagen que evidencia fugas en las formas de representación de J. A. Roca, ya sea en aquellas imágenes que se corresponden al ideario oficial a través de retratos encargados por el Estado, como las que se encuentran en la prensa de la época, siendo la antítesis satírica y crítica que se presenta en las ediciones de la revista *Caras y Caretas*. El abordaje de este trabajo se basa en el estudio de imágenes, enmarcado en un enfoque de la historia social del arte y la cultura visual que permite evidenciar tensiones y encuentros en la construcción de la imagen de J. A. Roca, tomando como eje las disciplinas canónicas del arte

1 E-IDAES Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales - Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano. Universidad Nacional de San Martín/UNSAM, Argentina.

2 E-IDAES Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales - Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano. Universidad Nacional de San Martín, Argentina. Universidad Nacional Noroeste. Buenos Aires / UNNOBA.

3 E-IDAES Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales - Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano. Universidad Nacional de San Martín/UNSAM, Argentina. Museo de Arte Contemporáneo Universidad/ MAC U. Chile.

4 E-IDAES Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales - Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano. Universidad Nacional de San Martín/UNSAM, Argentina. E-mail vviden@hotmail.com

(pintura, escultura, grabado y fotografía) en contraposición a la cultura gráfica de la revista *Caras y Caretas* que gana la calle como nuevo dispositivo de comunicación masiva.

Palabras Claves: Julio Argentino Roca, Historia del arte siglo XIX, cultura visual, prensa satírica.

Abstract

This investigation in process develops a reading about the public image of Julio Argentino Roca, that corresponds to his second term as president of the Argentine Republic between 1898 and 1904. The first results encompasses the notion of “Bifronte” (two-faced), whose quality of the image that evidences leaks in the forms of representation of J. A. Roca, either in those images that correspond to the official ideology through portraits commissioned by the State, such as those found in the press of the time, being the satirical and critical antithesis that it is presented in the editions of *Caras y Caretas* magazine. The approach of this work is based on the study of images, framed in an approach to the social history of art and visual culture that allows showing tensions and encounters in the construction of the image of J. A. Roca. It takes as its axis the canonical disciplines of art (painting, sculpture, engraving, and photography) as opposed to the graphic culture of the *Caras y Caretas* magazine that is gaining the street as a new mass communication device.

Keywords: Julio Argentino Roca - History of XIX century art - visual culture - satirical press

A lo largo de todas las épocas, las imágenes ligadas a los retratos conmemorativos y glorificantes han servido como instrumento político, social y cultural para construir un imaginario oficial ligado a la figura de héroes, presidentes, libertadores y próceres de las incipientes naciones en Latinoamérica. Imágenes idealistas, transmisoras de idearios y valores, que contribuyeron a la construcción de una imagen pública. (Burke, 2001)

Para mantenerse en el presente, y desde el pasado, los héroes necesitan superar desafíos y adversidades que están más allá de la escala humana. Sobre todo, necesitan de una narrativa literaria y visual que los ubique en una

dimensión ejemplar y trascendente. La imagen pública de J. A. Roca (1843-1914) presidente de la República Argentina⁵, encuentra en este trabajo una cualidad *bifronte*, en la cual se presenta a J. A. Roca héroe, con permanencia en el tiempo a partir de la construcción de la imagen oficial, la cual opera como mecanismo de gestación de ideas y sentimientos, que se puede rastrear a través de una genealogía patria⁶. “La invención inventada implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado” (Hobsbawm, 1983, p. 8). Como muchos de los hombres públicos de su tiempo, J. A. Roca⁷ construyó su carrera política a partir de su trayectoria militar. La Argentina del siglo XIX estuvo atravesada por múltiples guerras y conflictos armados. Las milicias fueron espacios donde se construyeron y consolidaron liderazgos políticos. A partir de la década de 1870, con la creciente consolidación del Estado argentino, la tensión en las fronteras creció. La campaña militar llamada “Conquista del Desierto” (1874-1884) puso fin a la soberanía de los pueblos indígenas e incorporó miles de hectáreas de tierras al mapa de Argentina. J. A. Roca fue el líder de esta acción militar, una acción clave de su candidatura presidencial, forjada al calor mismo de la avanzada del ejército hacia el sur. La línea de tiempo (Fig.1) ilustra sintéticamente hitos de la carrera militar y política del General J. A. Roca, devenido en dos oportunidades presidente de la República Argentina.

5 Julio Argentino Roca fue el representante más influyente de la denominada Generación del 80 y dirigió la política argentina durante más de treinta años a través del Partido Autonomista Nacional (PAN).

6 Aquí hacemos referencia a la circulación de la imagen oficial que se hacía de Julio Argentino Roca como general de las fuerzas armadas y como presidente de la Nación Argentina. Los dispositivos visuales utilizados para representar y construir al héroe van desde la pintura, la escultura, la numismática, la fotografía y el registro literario.

7 Para ampliar véase la biografía política de Julio A. Roca. Recuperado del Museo Roca - Instituto de Investigaciones históricas <https://museoroca.cultura.gob.ar/noticia/recordamos-el-nacimiento-de-julio-a-roca/> Consultado: julio 2022.

Fig. 1. Línea de tiempo. Biografía de J. A. Roca.

Fuente: gráfico creado por los autores.

Prácticas sociales de representación

En el caso particular de la construcción de imágenes canónicas de los héroes, presidentes y/o próceres tras una aparente preocupación iconográfica por encontrar y divulgar la “vera efigie”, el criterio que primó fue la reconstrucción ideal de su apariencia, siguiendo criterios de forma y estilo que se ajustaron más a consideraciones de índole moral y política, así como su adecuación a la función que debían cumplir. (Malosetti Costa, 2009, p. 112)

En contraposición, la cultura gráfica de sátira política de fines del siglo XIX pone en circulación e instala un tipo de representación basado en un lenguaje de caricatura burlesca, desarticulando la imagen oficial con un fuerte rol en la difusión de ideas y la conformación de un nuevo escenario para el debate social y político. Por su parte, el incipiente campo de la industria tipográfica se mostraba asimismo orgulloso en un papel de operador en la conformación discursiva del establecimiento Estado Nación, ya que el mayor volumen de papel impreso se entendía como signo importante del progreso civilizatorio de un país (Szir, 2013). La industria impresa cobró sentido en tanto se transformó en un instrumento político que divulgaba, criticaba y cuestionaba a los agentes oficiales que conformaban al poder político de la Nación Argentina.

En este contexto es que la revista *Caras y Caretas*⁸ se constituye así, como un instrumento de contrapoder y denuncia, problematizando, evidenciando y cuestionando la figura pública del presidente. La imagen de J. A. Roca, en su complejo entramado simbólico se la presenta en este recorrido como una *imagen fronteriza* dentro de una relación dialógica entre el oficialismo y la cultura gráfica de sátira política. El estudio de la imagen de J. A. Roca enmarcado en la imagen oficial y dentro de la prensa satírica que convivió durante su mandato presidencial ha sido poco explorado, es por ello que este análisis, desde el enfoque de la historia visual, pretende abrir debate en relación al papel que jugaron las imágenes en la construcción y transmisión de ideas y sentimientos respecto de las naciones y sus héroes en América Latina, poniendo en juego problemas o desconexiones entre estilo y política, arte y documento (Malosetti Costa, 2017, p. 182).

Territorialidad de la imagen. Representación del héroe

Las figuras de héroes muchas veces resultan personajes binarios, confundidos con su pueblo, su raza, su tierra o, como sintetizadores de los arquetipos colectivos más anhelados. Para permanecer y conocerse, repensar, y criticar, para cuestionar y problematizar la figura, los héroes necesitan de los recursos del lenguaje: la representación permite la relación de sus ideas con su imagen. Y esas imágenes aparecen como portadoras idealistas de valores.

Al igual que para los hombres de las guerras independentistas latinoamericanas, en el caso de Julio Argentino Roca, la construcción de la imagen del héroe deriva en una iconografía que viene acompañada de toda una parafernalia simbólica: uniforme, sombrero, bastón de mando, medallas, una gestualidad funcional a divulgar e instalar en la memoria colectiva de una sociedad y trascender a las futuras. Dicha deriva proviene de la retratística de los virreyes en América, y en otros de la retórica revolucionaria francesa y la iconografía napoleónica. Esta imagen formó parte de la iconografía que fue plasmada en diferentes soportes devenidos en artefactos, tanto desde un punto de vista visual como material que facilitaron su divulgación, ya sean

8 *Caras y Caretas* se presentó como un semanario festivo, literario, artístico y de actualidad desde el volumen N° 1 que data de fines del siglo XIX - 08/10/1898

fotografías oficiales, obras pictóricas, esculturas, monumentos, monedas, medallas conmemorativas, como tantos otros.

Este trabajo se centrará en una lectura analítica y comparativa en relación a la imagen de J. A. Roca dentro del complejo entramado social de circulación de la imagen oficial y de la imagen satírica de fines del siglo XIX. Se abordarán dos grupos diferenciales de imágenes, por un lado, la imagen oficial de corte aristocrático, burgués y elitista, y en contraposición la circulación popular de *Caras y Caretas*.

En la escultura conmemorativa (Fig. 2), se puede observar el busto de un Julio Argentino Roca en edad avanzada con una marcada tendencia realista. En una postura solemne y a la vez desafiante, los brazos cruzados descansan sobre su pecho, reafirmando su posición de poder y trascendencia, acompañada de una vestimenta diplomática.

La escultura de bulto redondo se encuentra realizada en mármol, posada sobre un pedestal que porta una serie de elementos de carácter simbólico y alegórico en relación al poder político. Se encuentra la bandera argentina, símbolo patrio que otorga identidad nacional a la República Argentina, un cañón largo en posición vertical apuntando hacia arriba y hojas de laurel como símbolo de poder y victoria o triunfo militar. En el centro de estos símbolos aparecen unas pequeñas manos enlazadas del Escudo Nacional como símbolo de la unión de las Provincias Unidas del Río de la Plata. El retrato, fue el medio elegido por las personalidades políticas para satisfacer el deseo de perpetuarse en el tiempo; ya sea la pintura, la fotografía o la escultura.

Julio Argentino Roca es representado bajo ciertos ideales canónicos de fines del siglo XIX, y en este el mármol, opera como un material noble y apropiado para expresar el ideal heroico y eterno, que responde de manera efectiva a la intención de mantener inalterable la imagen escultórica con el paso de los años.

Esta pieza es parte de la actual colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina, la cual se encuentra sin fecha certera de creación. Su autor es el escultor italiano, activo en Buenos Aires para fines del siglo XIX, Héctor (Ettore) Ximenes, hecho que evidencia la tensión epocal de encomendar a artistas extranjeros la realización de retratos de héroes nacionales, denotando cierto prestigio europeo, como premisa de adelanto cultural y jerarquía social, pero en detrimento de dejar en manos extranjeras la con-

strucción de una identidad nacional.

De esta manera se da respuesta a la necesidad de un poder político, el cual se estructura a través de representaciones colectivas, donde lo imaginario y lo simbólico son dimensiones centrales para la estabilización de prácticas estratégicas de poder. Por medio de representaciones que reproducen un patrón iconográfico -siguiendo a Panofsky- se construyen una serie de símbolos eficaces para el ejercicio de la autoridad, en la construcción real y simbólica de “próceres”.

La ciudad en el XIX fue convirtiéndose en una suerte de lección pública de historia, donde los monumentos afirmaron sentidos de identidad y pertenencia a pueblos, grandes urbes y naciones. Como consecuencia se limita la libertad de los artistas en la elección de los motivos para llevar a cabo sus obras, cumpliendo con prácticas que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición. Esta idea es rastreada en la noción que postuló Hobsbawn cuando describe el concepto de *tradición inventada*.

La edición número 87 de *Caras y Caretas* (Fig. 3) del 2 de junio del año 1900, Manuel Mayol cofundador y dibujante de la revista, ilustra una caricatura en la que Julio A. Roca visita el taller del escultor francés Auguste Rodin. En la escena representada se puede observar al escultor, quien enseña a J. A. Roca su trabajo en el proceso de producción de un monumento que posiblemente será emplazado en el espacio público para conmemorar la figura del general y presidente de la Nación Argentina.

La sarcástica caricatura de la escultura muestra un J. A. Roca muy desfavorecido, con sus vestiduras y atributos militares, en una postura desgarbada, la mandíbula desarrollada y un abdomen notablemente prominente, sostenido cual soldadito de plomo por una mano proporcionalmente gigante, en cuya base se puede observar una pequeña herradura, con los extremos orientados hacia abajo, conocido como amuleto de la suerte. Ambos mantienen una conversación en la que Roca se muestra en desacuerdo con la imagen, desconociendo las formas con las cuales ha sido esculpido.

La ironía se aprecia en la figura del presidente, pero también en las formas exageradas en que fue resuelta la escultura alterando los aspectos tradicionales. Y en este sentido, la imagen gráfica de *Caras y Caretas* confronta con el busto de corte academicista, donde pueden observarse los puntos de tensión y encuentro que entran en juego dentro de las fronteras de una

imagen dualista. Ambos casos intentan construir una imagen de Roca para la historia. Lo cual, según Malosetti Costa, invita a pensar las imágenes como documentos y fuentes primarias para el análisis de la historia social y política de una nación y no sólo como mera ilustración de la palabra.

Marginalidad de la imagen. Sátira política en *Caras y Caretas*

El número 1 del semanario argentino *Caras y Caretas* sale a la calle el 8 de octubre de 1898 y desde entonces constituye un importante acervo documental para el estudio de la realidad nacional de fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Inspirada en los magazines europeos, se trató de una publicación cuya circulación, pronto alcanzó de manera exitosa a un público masivo ávido de las novedades de actualidad local y del mundo, acompañando la construcción de una nación moderna marcaría un antes y un después en las publicaciones argentinas.

De la mano de su director José Sixto Álvarez (Fray Mocho), sus páginas compuestas por los tradicionales textos y pobladas de imágenes, abordaron temas amplios que viraban de los clásicos y frívolos acontecimientos sociales a las noticias de mayor valor informativo. Sus portadas de tinte fuertemente crítico se transformaron en una amenaza para el poder de turno, se centraron en personajes famosos por su actuación pública y estaban compuestas por una caricatura a todo color de página completa acompañada por un texto en rima breve.

Las portadas analizadas en el presente trabajo, entre los años 1899 y 1900, comprenden el segundo mandato de J. A. Roca. En ellas, los dibujantes José María Cao Luaces y Manuel Mayol Rubio, satirizaron con humor e ironía dicha figura política, y de cierta manera, contribuyeron a la construcción de una identidad.

En consecuencia, se puede evidenciar la fragilidad de una imagen en disputa, una imagen fronteriza sinónimo de poder y respeto, pero a su vez, sometida a una crítica satírica, donde la ilustración de caricaturas como representación marginal, constituía una imitación burlesca que exacerbaba algunos rasgos del modelo original desacreditando y volviendo grotesco al personaje o situación aludida.

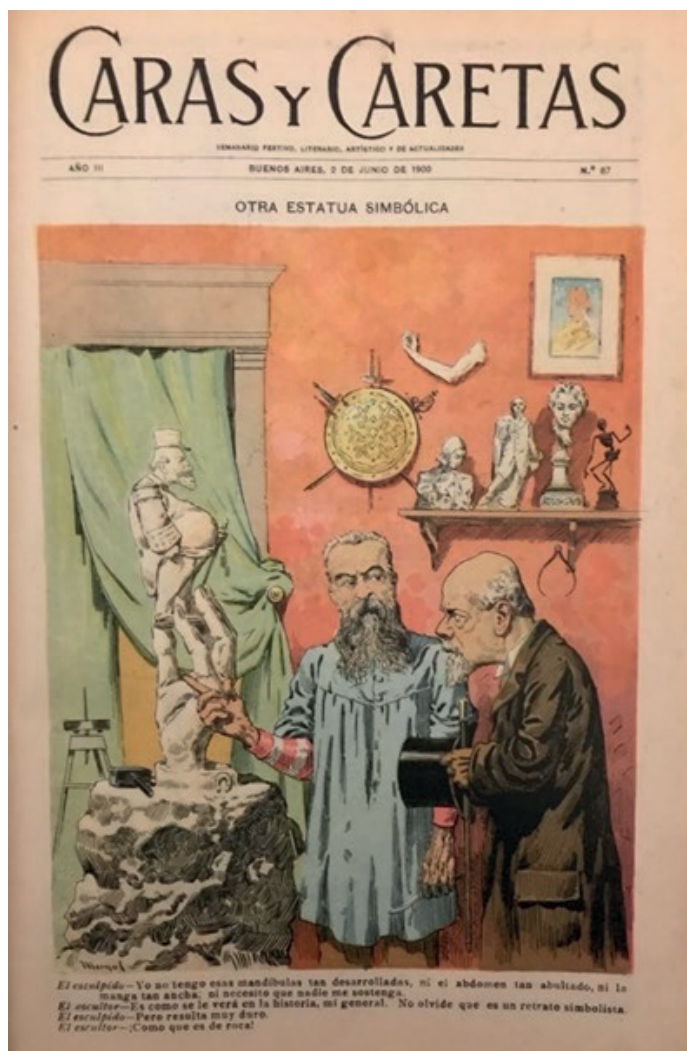
Fig. 2. Héctor (Ettore) Ximenes. *Retrato del General Roca*. Mármol, 74 x 59 cm.



Fuente: Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina. Fotografía: Gentileza MNBA. Archivo documental: Inventario 6565

<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/6565/>

Fig. 3. Portada revista *Caras y Caretas*, año III, N°87. Manuel Mayol. *Otra estatua simbólica*. 1900.



Fuente: Imágenes propiedad de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, República Argentina.

Fig. 4. Spencer y Cía. (Eduardo Clifford Spencer). *Abrazo del Estrecho a bordo del acorazado O'Higgins*. 1899 (15 de febrero de 1899). Fotografía blanco y negro en papel positivo monocromo, 10,8 x 15,6 cm.



Fuente: Colección Museo Histórico Nacional, Chile. Fotografía: Gentileza MHN. Donación de José Luis Coe Lyon
<https://www.fotografiapatrimonial.cl/Fotografia/Detalle/22837>

Fig. 5. Portada revista *Caras y Caretas*, año II, N°21. Manuel Mayol. *La vuelta del descubridor*, 25 de febrero de 1899



Fuente: Imágenes propiedad de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, República Argentina.

Esta fotografía (Fig. 4) perteneciente a la colección del Museo Histórico Nacional de Chile, registró el encuentro diplomático entre los presidentes J. A. Roca y su par chileno, Federico Errázuriz Echaurren⁹ sobre el acorazado “O’Higgins”, el día 15 de febrero de 1899. El llamado “Abrazo del Estrecho”, evitó un conflicto limítrofe entre ambos países vecinos y el hito habría sentado precedente para las futuras relaciones. Rosendo Fraga, en su libro “Roca y Chile” relata detalles de este encuentro:

“En la mañana del 15 de febrero los tres buques levantan anclas en el fondeadero de Puerto Hambre y navegan por los canales fueguinos hasta Punta Arenas, distante cincuenta kilómetros. En ese puerto espera una escuadra chilena compuesta por el crucero acorazado O’Higgins, que lleva la insignia presidencial y a bordo del cual se encuentra el presidente de Chile Federico Errázuriz, junto con los cruceros livianos Zenteno y Errázuriz y los transportes Angamos y Casma. Integran la comitiva chilena los ministros: de Relaciones Exteriores Ventura Blanco Viel, de Guerra y Marina Carlos Concha Subercasseaux, de Justicia e Instrucción Pública Carlos Palacios Zapata, además del director de la Armada, vicealmirante Jorge Montt, ex Presidente de la República.

Cuando los buques chilenos avistan la llegada de los argentinos, dan durante largo rato las salvas de rigor, tras lo cual el presidente chileno envía una delegación a saludar a su colega argentino. Roca entonces deja el Moreno acompañado de los ministros de Relaciones Exteriores y de Marina junto con sus respectivos edecanes y se dirige al O’Higgins”¹⁰. (Fraga, 1996, p. 44)

Situados en el centro de la fotografía, los dos presidentes encabezan la comitiva. Roca, a la izquierda, figura con abrigo, con guantes blancos y sombrero en la mano derecha. Se distingue su banda presidencial únicamente por el escudo argentino que asoma a la altura del pecho. Así mismo, y como parte de su vestidura habitual, carga un sable en su costado derecho. Errázuriz, ubicado a la izquierda de Roca, viste un traje de chaqueta corta con la banda presidencial a la vista, guantes y sombrero en la mano izquierda. Ambos presidentes confluyen con su postura y con la mirada inclinada el uno hacia el otro, lo que contrasta con el resto de la comitiva que los acompaña, quienes miran directamente a la cámara, así como también lo hace la mayo-

9 Presidente de Chile entre 1896-1901.

10 Extracto de Rosendo Fraga: Roca y Chile, Colección Estudios N°31, Buenos Aires, Nueva Mayoría, 1996, p.44. Proporcionado por el Instituto de Investigaciones Históricas del Museo Roca.

ría del personal de la Armada chilena, que se ubica en los bordes del buque.

Según el Instituto de Investigaciones Históricas del Museo Roca de Buenos Aires, la fotografía original fue tomada por Eduardo Clifford Spencer, fotógrafo oficial del presidente Errázuriz y propietario de la casa fotográfica Spencer y Cía., con sede en las ciudades de Santiago y Valparaíso.³

Diez días después del celebrado encuentro, el 25 de febrero de 1899, se publicó la revista *Caras y Caretas* N° 21 (Fig. 5), cuya portada presentaba una caricatura de J. A. Roca titulada “La vuelta del descubridor” realizada por el dibujante Manuel Mayol, con claras alusiones a su regreso de Tierra del Fuego.

La ilustración muestra a Roca en el centro de la composición, enmarcado en un fondo circular de color gris verdoso, excediendo en escala a los personajes de atrás, quienes se forman a cada lado enfrentándose. Roca mira al cielo con una leve sonrisa en el rostro. Su atuendo se asemeja al de Cristóbal Colón, viste una túnica verde con cinturón prominente, pantimedias y capa roja, boina negra de la que asoma una melena plateada. Le rodea el cuello una corona de laureles (*Laurus nobilis*) que tiene amarrada una leyenda escrita: “Gloria al descubridor”. Sostiene en el brazo derecho una cuerda enrollada en la que pende otro cartel, esta vez con la leyenda “Cable a Tierra del Fuego”, y el extremo de la cuerda parece perderse en la sombra de Roca.

El grupo personas de la izquierda, está vestido con lanzas y armadura, mientras que el grupo de la derecha, están vestidos con indumentaria más rústica, de mantas y boinas. Incluso atrás asoma uno con una especie de penacho, aludiendo a los conquistados, versus los conquistadores. A cada lado de Roca, delante del grupo de gente, figuran dos pilares estandartes que alzan un cartel circular cada uno, coronándose de unas cintas rojas que descienden

11 El Instituto de Investigaciones Históricas del Museo Roca de Buenos Aires reproduce esta foto como parte de la museografía diseñada para la vitrina dedicada a la “Diplomacia” en el recorrido de la historia del presidente Roca, su copia proviene del Archivo General de la Nación de Argentina. Además, establecen que la autoría se obtuvo desde el sitio del Archivo Histarmar, donde una copia de la foto se difunde asociada al Archivo de Carlos Moneta, capitán del navío argentino acorazado “General Belgrano”, que participó de la comitiva de Roca en esta ocasión. La particularidad de esta copia es que en el borde blanco de la fotografía se distinguen los sellos del Estudio Spencer e incluye también la impresión del Escudo de Chile. Agradecemos al Museo Roca por compartirnos esta información. Disponible en sitio web de Histarmar: <http://www.histarmar.com.ar/ArchivoFotosGral/ArchivoMoneta/10-Estrecho%20de%20Magallanes%20Cx10.jpg> Consultado: octubre 2022.

por todo el pilar. Los carteles indican los nombres de las siguientes localidades, presumiblemente por donde se habría llevado la misión de Roca en su viaje al sur: el de la izquierda menciona las ciudades de Bahía Blanca, Puerto Madrid (jugando con la palabra original Madryn) y Santa Cruz; y el de la derecha, la ciudad chilena de Punta Arenas, el Canal Beagle y Ushuaia.

En la otra mano, Roca tiene un rollo que dice: “Petición de los Galenses”, haciendo referencia a su paso por la Colonia Galesa del Chubut, a donde tuvo que arribar por el escándalo suscitado cuando el sector autonomista galés más fuerte de dicha Colonia mandó una misión al Parlamento Inglés, con el objetivo de buscar consolidar un Protectorado de aquél país en Patagonia, con base en el Chubut. Comandada por Llwyd ap Iwan (hijo de Michael D. Jones y yerno de Lewis Jones, dos de los personajes dirigentes más importantes de la Colonia) y Thomas Benbow Phillips, la misión fundaba su intención “en los derechos británicos sobre las Islas Malvinas”, y buscaba extender esta posesión territorial a la parte continental. Esto causó un gran revuelo tanto en Inglaterra como en Argentina, que fue reflejado en varios diarios internacionales.

La caricatura creada por Mayol es compleja de descifrar en cuanto hace alusión a variados asuntos políticos de la época, aunque siempre otorgando algún guiño al lector. Otorga un claro contrapunto a la imagen oficial del “Abrazo del Estrecho” que circuló en ambos países y que hoy se resguarda en los mencionados patrimonios públicos, tanto en Chile como en Argentina.

Consideraciones finales

Imagen fronteriza en Julio Argentino Roca porque tanto los dispositivos oficiales del Estado Nación, como la prensa satírica en *Caras y Caretas*, contribuyen a la construcción y perpetuación, de la representación de la imagen de J. A. Roca. Ya sea desde el oficialismo o desde la gráfica crítica y de tono burlesco, se gesta una iconografía sobre J. A. Roca, que responde a intereses y funcionalidades diferentes. La imagen oficial, ideal, fundada en valores positivistas y civilizatorios heredados de la ilustración europea “con cara”, y una imagen crítica en la revista *Caras y Caretas*, donde al presidente J. A. Roca se lo ironiza y satiriza, “sin careta”. Estos dispositivos de circulación de imágenes decimonónicas instalaron un imaginario colectivo que heredamos sobre la compleja figura de Julio Argentino Roca. Es entonces que el abordaje de la

investigación y los estudios de casos de imágenes permiten evidenciar que la imagen fronteriza de J. A. Roca presenta puntos de tensión y encuentro en la construcción de la imagen del presidente. La representación en dispositivos oficiales o en la cultura gráfica de sátira política, encuentra un mismo fundamento, dejar registro de una verdadera cara del prócer argentino. Este trabajo aborda para su análisis imágenes pertenecientes a un corpus mayor de piezas, obras, imágenes y dispositivos.

Referencias

Burke, P. (2001) "Poder y protesta" en *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica

Cuadriello, J. (2021) *Para visualizar al héroe: mito, pacto y fundación en AAVV. El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte*. México, MUNAL.

Fraga, R. (1996) *Roca y Chile*. Colección Estudios N°31. Buenos Aires. Nueva Mayoría.

Gómez S. A. (2015) *Caras y Caretas: El semanario como caricatura*. Centro Interdisciplinario de Estudios Políticos, Sociales y Jurídicos. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

Hobsbawn, E y Terence, R. (1983) *La invención de la tradición*. Barcelona. Editorial Crítica, S.L

Luna, F. (2012) *Soy Roca*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana.

Malosetti Costa, L. (2009). ¿Verdad o belleza? Pintura, fotografía, memoria, historia en *Revista Crítica Cultural Volumen 4- N°2*. Universidade do Sul de Santa Catarina, Florianópolis. Brasil.

Malosetti Costa, L. (2017). Dossier. Los retratos de Gil de Castro en la Argentina. *Revista de Historia Americana y Argentina*, 52(1), 181-197. Recuperado a partir de <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/revihistoriargenyame/article/view/1224>

Szir, S. (2013) *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*. Cap.6. Buenos Aires. Edhasa

Szir, S. (2016) *Ilustrar e imprimir: una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930*. Buenos Aires. Ampersand

Szir, S. (2017) *Imágenes y tecnologías entre Europa y la Argentina*. Migracio-

nes y apropiaciones de la prensa en el siglo XIX, en Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Dossier: Images, mémoires et sons, puesto en línea el 6 de junio de 2017. URL: <http://nuevomundo.revues.org/70851>

Bibliografía suplementaria

Archivo Histarmar de Historia y Arqueología Marítima. Provincia de Buenos Aires.
<http://www.histarmar.com.ar/>

Biblioteca Nacional Mariano Moreno. República Argentina
<https://www.bn.gov.ar/>

Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España. España
<https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/card?sid=3963057>

Museo Nacional de Bellas Artes Argentina. Buenos Aires. Argentina
<https://www.bellasartes.gob.ar/>

Museo Histórico Nacional, Chile
<https://www.fotografiapatrimonial.cl/>

Museo Roca - Instituto de Investigaciones Históricas. Buenos Aires. Argentina
<https://museoroca.cultura.gob.ar/>

¿Artistas de la nación? Una lectura de la biografía de artista en dos publicaciones periódicas colombianas

Artists of the nation? A Reading of the artist' biography in two Colombian periodical publications

Diana Carolina Toro Henao ¹

Resumen

Este trabajo busca estudiar la configuración de la “nación” en la construcción de las biografías de artista en dos publicaciones periódicas de gran relevancia para el desarrollo del campo artístico colombiano: el *Papel Periódico Ilustrado* (1881-1888) y *Lectura y Arte* (1903-1906). El *Papel Periódico Ilustrado* publicó, en el marco de su propósito de formación artística y letrada, una serie de biografías de personajes que consolidaría una especie de panteón de hombres ilustres. Dentro de este catálogo, destacan cuatro personajes del ámbito artístico: José M. Espinosa, José M. Groot, Francisco J. Matís y Ramón Torres Méndez. En relación con esta iniciativa, años más tarde, *Lectura y Arte* publica relatos biográficos de Epifanio Garay, Andrés de Santamaría, Ignacio Cano y Marco Tobón Mejía. En ambas publicaciones, los textos se acompañan de retratos dibujados en lo que parece ser una marca genérica de este tipo de escritos. En primer lugar, me propongo caracterizar las biografías prestando atención a aspectos como la formación, los reconocimientos y los retratos, desde la perspectiva de los estudios autoriales y biográficos. Luego, espero ahondar en las ideas de nación a partir de los lugares de enunciación en que se configuran los personajes siguiendo las discusiones que plantean Aníbal Quijano, María Lugones y Ángel Rama. Finalmente, partiendo de los plantea-

¹ Universidad de los Andes. UNIANDES, Colombia . E-mail: d.toroh@uniandes.edu.co ORCID: 0000-0003-0459-6799

mientos de Jesús Barbero, analizaré el lugar de estas publicaciones periódicas en la construcción de las ideas de nación.

Palabras clave: biografía de artista, nación, prensa del siglo XIX, Colombia.

Abstract

This paper wants to study the configuration of the nation in the construction of the artist's biographies in two periodical publications of great relevance to the development of art camp in Colombia: *Papel Periódico Ilustrado* (1881-1888) and *Lectura y Arte* (1903-1906). *Papel Periódico Ilustrado* published, in the view of his artistic and lettered formation purpose, a series of biographies of characters that consolidate a kind of pantheon of distinguished men. Inside this catalog, four characters stand out in artistic context: José M. Espinosa, José M. Groot, Francisco J. Matís y Ramón Torres Méndez. In connection with this initiative, years later, *Lectura y Arte* publishes biographical tales of Epifanio Garay, Andrés de Santamaría, Ignacio Cano, and Marco Tobón Mejía. In both publications, drawing portraits enclose texts in what can be seen as a generical mark of this type of paper. First, my purpose is to characterize the biographies giving attention to aspects such as formation, recognition, and portraits from the perspective of authorial and biographical studies. Then, I want to dig into the ideas of the nation since the enunciation places that configure the characters through discussions of Aníbal Quijano, María Lugones, and Angel Rama. Finally, since formulations from Jesús Barbero, I will analyze the place of these periodical publications in the construction of the ideas of the nation.

Keywords: artist's biography, nation, press from nineteenth century, Colombia

Introducción

Hacia finales del siglo XIX en Colombia y otros países de Suramérica se comienzan a consolidar proyectos de carácter intelectual y artístico como la publicación de periódicos y revistas que buscaban poner sobre la mesa asuntos claves en el proceso de consolidación de esa nación incipiente. Uno de estos asuntos es la preocupación por el arte y, en particular, por la configuración de un artista “nacional”, “colombiano”. Rodolfo Gutiérrez (2003) refiere que “la construcción de las ‘nacionalidades’ en Iberoamérica, a partir de las gestas emancipadoras, tuvo en el arte uno de sus fundamentos esenciales y un arma que, en manos de las clases dirigentes, se convirtió en herramienta eficaz de persuasión” (p. 341), es relevante destacar aquí cómo el arte tiene un papel en la conformación del ser moderno y, en ocasiones, una estrecha relación con el poder político. Siguiendo a Wilson Jiménez, debe recordarse el vínculo de *Papel Periódico Ilustrado*² (1881-1888) con el proyecto regeneracionista. Uno de los sustentos cultural y social de tal proyecto político podría afirmarse que fue el PPI: “sin ser un periódico oficial, participó activamente en el proceso de transición entre el radicalismo liberal y el proyecto regenerador, contribuyendo, en gran manera, a afianzar las estrategias de legitimación de este último” (Jiménez, 2003, p. 132).

Es indiscutible la importancia de esta publicación para el ámbito intelectual y artístico; la propuesta de Alberto Urdaneta, su director, contribuyó a consolidar el campo artístico. Sofía Arango afirma que las actividades derivadas de la Escuela de Grabado (relacionada con el periódico) y el PPI “fueron el preámbulo para alcanzar mayores logros en las artes plásticas del país en los años venideros, que coronaría con la tan anhelada fundación de una escuela de bellas artes” (Arango, 2011, p. 160). El PPI incluso marcó una ruta para otras iniciativas surgidas en esa vía como *Lectura y arte* (1903-1906) publicada en Medellín por Antonio Cano, Francisco Antonio Cano, Enrique Vidal y Marco Tobón Mejía. Si bien es notorio el interés y el alcance de la revista antioqueña respecto al gran programa de Urdaneta, en ambas publicaciones periódicas se incluyen textos que podrían catalogarse como “biografías de artista”, de acuerdo con una definición amplia del término. De acuerdo con Armando Momigliano (1986), la biografía se encuentra en la in-

2 Para facilitar la lectura, llamaré al *Papel Periódico Ilustrado* como PPI y a *Lectura y Arte* LyA.

tersección entre texto histórico (p. 12) y género literario (p. 22). Un problema fundamental es la relación con la verdad, es decir, frente al acercamiento a la persona “real”; sin embargo, este autor exhibe la complejidad de esa preocupación, pues en definitiva quien escribe se enfrenta a una selección de detalles y acontecimientos (Momigliano, 1986, p. 14). En la misma perspectiva, Griselda Pollock habla de una construcción de un sujeto por medio del texto; es decir, que el biógrafo selecciona y configura el artista a través de diversas estrategias (Pollock, 1980, p. 59). Dentro de la tradición biográfica, se destaca la labor de Giorgio Vasari (1948) quien consolida una manera de construir relatos biográficos que no solo tuvo gran influencia en los siglos posteriores, sino que posibilita contemplar ciertas características que han llamado el interés a la hora de configurar las vidas de los sujetos notables; por ejemplo, la fuerte relación entre la vida y la obra del artista, la introducción de anécdotas como estrategia retórica, la valoración de detalles como la educación y la admiración de sus trabajos, entre otros. Teniendo en cuenta estas precisiones, me pregunto ¿qué imagen de artista configuran el *Papel Periódico Ilustrado* y *Lectura y Arte*?

De acuerdo con el lugar que ocupan los periódicos y revistas en la ciudad letrada, los textos biográficos del PPI y LyA construyen una imagen de artista caracterizada por una identidad colonialista que pretende afianzarse en una idea de modernidad respaldada por el poder letrado de raigambre europea. Para dar cuenta de esta caracterización, se expondrá en primer lugar la imagen de artista consolidada entre ambas publicaciones en los perfiles biográficos de José María Espinosa, José Manuel Groot, Francisco Javier Matís, Ramón Torres Méndez, Epifanio Garay, Andrés de Santamaría, Ignacio Cano y Marco Tobón Mejía. A continuación, se ahondará en las ideas de nación esbozada desde los lugares de enunciación sobre los que se construyen los textos biográficos. Finalmente, se concluirá respecto al lugar de la prensa en relación con la construcción de un proyecto de nación.

¿Obreros del arte?

Como biografías de artista he considerado un corpus expandido, en la medida en que LyA introduce marcadas diferencias frente al tipo de biografías del PPI. Los textos son más cortos e incluyen no solo relatos de vida, también buscan rendir honores y reconocimientos a los autores destacando

su labor artística. La característica principal de tales apuntes biográficos en LyA, en consonancia con el PPI, es la inserción de retratos que acompañan los textos. A pesar de las diferencias entre las publicaciones, se construye una idea de arte a partir de la valoración de la obra desde la mimesis, la noción de verdad, y destrezas técnicas como el dibujo, el color, el equilibrio formal: “pero sí sé, porque conozco trabajos suyos en dicha Escuela, que la firmeza de su dibujo, la justa apreciación de valores y la comprensión inteligente del color, lo colocan muy alto” (Cano, 1903, p. 62). En la definición de los artistas se suelen mencionar la formación, el trabajo artístico y los reconocimientos.

La formación es una estrategia clave en la elaboración de los perfiles de los diferentes artistas. Si bien en la mayoría se resalta el talento y cómo es una característica admirable, también los redactores de los artículos se ocupan de contar, a veces desde anécdotas, cómo fue la formación. Por ejemplo, para el caso de Groot, Matís y Garay se aprecia la instrucción recibida de los pintores Mariano Hinojosa y Pedro Figueroa (Groot), de José Celestino Mutis (Matís) y W. Bouguereau y G. Ferrier de la Academia Julian en París (Cano). Mientras tanto, acerca de Torres Méndez y Tobón Mejía se describe un aprendizaje a través del estudio de la obra de los maestros, de la naturaleza y, para este último, su participación en la revista LyA: “Desde entonces, las obras de los grandes maestros fueron el objeto de sus más asiduos estudios; Rafael, Murillo, Mengs, Corregio, Viney y otros tantos fueron sus modelos” (Belver, 1887, p. 246); el carácter autodidacta de Torres Méndez se resalta en la cita, y se le da relevancia, asimismo, a la observación de los “modelos artísticos”, un asunto que se repite también para el caso de Tobón Mejía: “y así analiza con atención incesante a los maestros que puede ser reproducidos, (...) como busca en la naturaleza los recursos inagotables que ella da siempre a quien sabe pedírselos” (redactores, 1906, p. 215). Acerca de Andrés de Santamaría no se menciona específicamente cómo se formó, aunque se alude a su estudio del color y del dibujo. (Cano, 1904, p. 128).

Por otra parte, el trabajo artístico se comprende en relación con la dedicación y el esfuerzo por parte de los artistas, de modo tal que incluso se le llama a Ignacio Cano “obrero del arte” (206); este trabajo arduo se estima conveniente y necesario y da cuenta de la vocación: “su atrevimiento y su arrojo le hacen enfrentarse con asuntos difíciles como el que se impuso en sus *Dragones ingleses*” (Cano, 1904, p. 128), dice Cano respecto a Santamaría; en la misma línea, Caicedo destaca que Groot “continuaba sus estudios en su

propia casa, de donde no salía sino para acompañar a su padre en los cortos paseos que daba todos los días” (1884, p. 262); aquí observamos que mediante una anécdota se enfatiza en la dedicación de Groot para estudiar la pintura. Igualmente, Francisco A. Cano resalta la “constancia” como una característica de los “dotes artísticos” de Ignacio Cano (1903, p. 62).

Ahora, otro aspecto relevante para los autores de la biografías es la mención de los honores y reconocimientos que recibieron los pintores, siendo el mismo artículo un ejemplo de ese reconocimiento, pues se percibe que la publicación es ya una forma de honrarlos: “nos reconocemos insolventes para pagar la deuda de gratitud, afecto y amistad que teníamos para con el señor Groot; pero damos lo que tenemos, que la buena voluntad suplirá lo demás” (Caicedo, 1884, p. 266); por “damos” se refiere el escritor, y la comunidad letrada que rodea el PPI, precisamente al texto mediante el cual reconocen su obra y su figura. De igual forma, Bernardino Torres (1885) confiesa haber escrito sobre Francisco Javier Matís “rindiendo el debido tributo a su memoria, ellas son a la vez una justa y sincera ovación a su mérito y una muestra de gratitud a sus generosos sentimientos de bondad” (p. 235). La letra adquiere así un valor de honra, es una manera de afirmar que la ciudad letrada reconoce ese artista y le rinde homenaje. Se dibujan las fronteras de esa ciudad. Por otro lado, como reconocimiento se comprenden también nombramientos como directores de academias y colegios (Torres M., Santamaría), miembros de instituciones (Groot), premios (Torres M.) o aclamación por personajes notables extranjeros (Matís y Torres M.)

Resulta importante hacer alusión a los retratos que acompañan los textos ya que parecen ser característicos de ese género textual. Debe además recordarse el lugar fundamental que ocupan los retratos durante la consolidación de los proyectos de nación en América Latina. Expresa Gutiérrez “el retrato como objeto de prestigio y divulgación no fue exclusivo de los prohombres y autoridades políticas, sino que alcanzó también a los personajes de la sociedad que, con el ascenso de la burguesía, persiguieron como uno de sus gustos primordiales ser immortalizados en el lienzo” (2003, p.354); se puede afirmar que esa ola pictórica alcanzó a los mismos artistas, quienes se incorporarían a ese panteón de hombres ilustres y, en este sentido, la prensa cumplió un lugar de exhibición de los letrados “notables”.

Dentro de la galería de retratos de artistas del PPI y de LyA sobresalen el de Groot (figura 1) y Matís (figura 2) al incorporar objetos que ayudan a

comprender su labor artística. En el caso de Groot, dispuesto en un “metarretrato”, vemos al artista consagrarse en un cuadro; está rodeado de utensilios pictóricos. Mientras tanto, Matis en pose de pensador se encuentra sentado en su escritorio con un ejemplar botánico y un dibujo. En ambos casos, se sugiere la actividad del artista, la pintura en Groot y la ilustración botánica en Matis. A pesar de que los hombres no se representan en su juventud, sino más bien como adultos, Groot se destaca por mostrarse de mayor edad; un aspecto que solo se repite con Espinosa (figura 3). Los demás se ven como adultos, la mayoría usando un traje elegante que los destaca como “caballeros”. Torres M. (figura 4) difiere de todos ellos, es quien se encuentra más sencillamente ataviado; esto va en consonancia con la descripción de su carácter autodidacta y las dificultades económicas que se nombran en su relato biográfico.

Figura 1

José Manuel Groot



Rodríguez, Antonio. Retrato de José Manuel Groot. 1884. Grabado. Papel Periódico Ilustrado.

Figura 2

Francisco Javier Matis



Rodríguez, Antonio. Retrato de Francisco Javier Matis. 1885. Grabado. Papel Periódico Ilustrado.

Figura 3

José María Espinosa



Rodríguez, Antonio. Retrato de José María Espinosa. 1883. Grabado. Papel Periódico Ilustrado.

Figura 4

Ramón Torres Méndez



Rodríguez, Antonio. Retrato de Ramón Torres Méndez. 1887. Grabado. Papel Periódico Ilustrado.

De igual forma, se destacan las poses y gestos de Garay (figura 5) y Santamaría (figura 6); los retratos parecen querer dar cuenta de su personalidad y carácter a través de las miradas, los gestos faciales y la disposición del cuerpo y el rostro. Se observa una conexión entre las posturas de Torres M. (figura 4) y Tobón (figura 7), ambos se muestran de perfil, en un primer plano

se contemplan los rasgos del rostro y neutralidad en la gestualidad. Casi todos coinciden en expresar miradas serias, concentradas, perdidas en un horizonte, a excepción de Matis que aparece mirando al espectador; ello incide en la forma en que se resalta, tal vez, su carácter intelectual, riguroso, estudioso. Respecto a los formatos, la mayoría son grabados, tomados de dibujos, excepto la fotografía de Ignacio Cano (figura 8), un ejemplo de la incorporación del cambio tecnológico en la prensa, lo que va a suponer un cambio en la manera en que se conciben los retratos.

El estudio de los textos biográficos permite contemplar que se establecen cuatro imágenes de artistas: el intelectual, dedicado también a la escritura y otras labores letradas (Groot), el científico (Matis), el soldado (Espinoso) y el pintor, quien se dedica especialmente a trabajos artísticos (Torres, Cano, Santamaría y Tobón). Esto es muestra de cómo a finales del siglo XIX, el arte y las labores artísticas se relacionaban con la escritura y la ciencia (botánica) y los artistas se desenvolvían además en otras tareas políticas, sociales o incluso bélicas. En este punto, es pertinente preguntar ¿qué ideas de nación se configuran alrededor de estos artistas?

Figura 5

Epifanio Garay



Cano, Francisco. Retrato de Epifanio Garay. 1903. Grabado. *Lectura y Arte*.

Figura 6

Andrés de Santamaría



Cano, Francisco. Retrato de Andrés de Santamaría. 1904. Grabado. *Lectura y Arte*.

Figura 7

Marco Tobón Mejía



Cano, Francisco. Retrato de Marco Tobón Mejía. 1906. Grabado. *Lectura y Arte*.

Figura 8

Ignacio Cano



Retrato de Ignacio Cano. 1905. Fotografía. *Lectura y Arte*.

El arte en la “parroquia”

En el prospecto del PPI, Urdaneta vincula su proyecto con el *Papel periódico de Santafé* (1791-1797), primer periódico colombiano, empresa de Manuel de Socorro Rodríguez, “a quien por esto puede considerar Colombia como el patriarca de su literatura y prócer de su periodismo” (Urdaneta 2); llaman la atención las palabras “patriarca” y “prócer”, en tanto desplazan términos usados para los libertadores y soldados, en un campo semántico bélico, hacia el mundo letrado. Esboza Ángel Rama (1984) “la letra apareció como la palanca del ascenso social, de la respetabilidad pública y de la incorporación a los centros de poder” (p. 74). Urdaneta demuestra ese lugar del poder al que llegaron los periodistas con su consideración de Rodríguez como “prócer”, además menciona su interés de desarrollar un proyecto similar (1881, p. 2) y, en consecuencia, decide nombrar su periódico en honor a esa primera publicación, con una doble intención: rendirle homenaje y a su vez hacer historia emprendiendo el primer periódico ilustrado del país con grabados en madera (Urdaneta, 1881, p. 3).

El propósito es dar a conocer “las bellezas del suelo de Colombia, de su historia, de su naturaleza, de su progreso, de sus aspiraciones, de su movimiento intelectual, de sus glorias” (Urdaneta, 1881, p. 3); en otras palabras, contribuir con la construcción de una idea de nación y una identidad nacional. Jiménez comprende que el PPI “pretendía establecer una línea temporal que legitimara el proyecto político-estatal regenerador” (2012, p.126); esta línea arrancaba desde la Conquista-Colonia reconociendo la herencia española (2012, p. 126). Siguió, pues, un “principio de continuidad histórica, a través del cual ‘las representaciones iconográficas se concentraran en tres repertorios: objetos, personajes y escudos’ (Jiménez, 2012, p. 127). En este marco, se ubican los artistas como parte de esos personajes que representaban un ideal de ciudadano colombiano en consonancia con la Regeneración. En este sentido, vemos que los perfiles publicados en PPI citan, de una forma u otra, al libertador Simón Bolívar, a veces como contexto y otras en relación con el personaje; por ejemplo, se enuncia que Groot cambió su postura política de liberal a conservadora enfatizando en que el partido liberal estaba en contravía de las ideas de Bolívar (Caicedo, 1884, p. 263); en cambio, se destaca con especial interés que Espinosa realizó un retrato de Bolívar “muy admirado por los que lo conocieron” (Caicedo, 1883, p.178).

En LyA, al igual que en PPI, se establece como objetivo generar “un campo adecuado por las producciones de interés patrio universal” (redactores, 1906, p. 3), asimismo se espera contribuir con “el más ingrato de los cultivos en Colombia, el cultivo del espíritu” (redactores, 1906, p. 3). Como un propósito patriótico se busca ayudar en la formación letrada; en consecuencia, también publican el “retrato de la personalidad del día” (redactores, 1906, p. 3), un hombre notable. Ambas publicaciones se vinculan con la idea de formación de una identidad nacional desde la orilla letrada de ese mundo decimonónico.

De acuerdo con Aníbal Quijano (2007), la colonialidad eurocéntrica consolidó como uno de los núcleos principales una concepción de humanidad donde el mundo se entendía de forma binaria, en opuestos como primitivos-civilizados, tradicionales-modernos (p. 95). En este orden de ideas, los proyectos del PPI y LyA se inscribieron en este ordenamiento del mundo buscando instaurarse como “representantes” del lado civilizado, europeo, en el territorio nacional, replicando las oposiciones, a veces de forma explícita, otras implícitamente; por ejemplo, a partir de la creación de un panteón de personajes notables, hombres civilizados, caracterizados por ciertos valores cívicos y morales, propios del ciudadano colombiano. Esta colonialidad se entiende como uno de los elementos constitutivos del sistema capitalista, en el cual la prensa funciona como legitimadora de un patrón de poder que se caracteriza, por lo demás, por la letra; “la capitalización de su supremacía se debió a la paradoja de que sus miembros fueron los únicos ejercitantes de la letra en un medio desguarnecido de letras (...) y porque coherentemente procedieron a sacralizarla dentro de la tendencia gramatológica constituyente de la cultura europea (Rama, 1984, p. 33). De ahí que esas publicaciones periódicas se describan como colonialistas en la medida en que se configuran como bastiones de la ciudad letrada, defendiendo una noción de modernidad binarista y excluyente.

En el PPI, Caicedo expresa que Groot “no vivió en la esfera dorada del gran mundo, aunque socialmente esta era la que le correspondía por su honorable posición y limpia ascendencia” (1884, p. 265), como rasgos de esa idea de humanidad aquí se describe una posición jerárquica “dorada”, a la cual se accede a través de un lugar social cuya honorabilidad se vincula con una ascendencia “limpia”; vale aclarar que la biografía de Groot recalca el origen europeo de la familia (1884, p. 262). En línea con lo anterior, también Caicedo

nombra a Espinosa como “moderno Cincinato” (Caicedo, 1883, p. 178), la modernidad es vista como un halago, una cualidad; comprendida en el sentido que señala Michel Trouillot (2011) como un concepto construido por la separación de un “otro” y un “allá” (p. 85). Tal concepción es clave para entender tanto el proceso de construcción de la identidad nacional como la manera en que se ha entendido América Latina. Entonces hablar de nación colombiana significa hablar de modernidad en un contexto histórico latinoamericano y ello supone, a su vez, asumirla como un dispositivo que crea una comunidad al tiempo que clasifica y excluye a otros por medio de legitimar y sacralizar una visión de mundo simbolizado en la letra. Ese ser moderno es, por lo demás, un “Cincinato”; con este calificativo se refiere al político romano concebido como arquetipo de las virtudes romanas de integridad y rectitud. Esta modernidad se instala en el ideario romano y desde allí piensa el orden de la nación.

Ahora, la elaboración de ese panteón de ilustres también procura mostrar cómo estos artistas contribuyen a la patria. El contexto artístico en Colombia se describe como pobre en comparación con Europa: “más vínose a Colombia, en donde, para dar gusto a su parroquia, fue degenerando su estilo” (Cano, 1903, p. 63-64); Cano se refiere al regreso de Garay al país, a diferencia del estilo artístico europeo, el estilo colombiano se aprecia de menor calidad. En este sentido, vemos que esa clasificación propiciada por la modernidad se expande también al arte, las obras son valoradas a partir de una escala de valores que es, asimismo, binaria. Como apunta Quijano, el orden de las relaciones en el capitalismo mundial parte de tres instancias: trabajo, raza y género (2007, p. 117); con relación a la raza, el párrafo anterior expuso los valores sociales de ascendencia limpia y honrosa. Mientras tanto, desde la actividad artística, estos actores se disponen a enfatizar el esfuerzo, el trabajo como característica de los grandes artistas “[murió] dejando a la patria como legado, los frutos de su laboriosidad, beneficencia y patriotismo” (Torres, 1885, p. 235). De los diferentes artistas se resaltan similares contribuciones a la patria, es decir, parece ser que en la época había una consciencia de que, desde el arte, se estaban configurando también las ideas y sentimientos nacionales. Por ende, no es gratuito el interés en el movimiento de independencia “que supo conservar sobre el marfil y el lienzo con su diestro pincel los rasgos de aquellos que formaron la magna generación” (Caicedo, 1883, p. 182), ya que, como concibe Gutiérrez, el retrato desempeña un rol relevante en la

construcción de identidad nacional, en conexión con la devoción rendida a los santos; estos se erigen como “héroes de la patria” (2003, p. 352).

Por otra parte, se rinde tributo a la nación con las mismas obras de arte, de modo que contribuyen a enaltecer la historia del arte nacional (Cano, 1903, p. 66). Esta delimitación del arte nacional va de la mano con las concepciones colonialistas y modernas descritas anteriormente y son exhibidas en lugares como museos para consagrar esos valores. José Belver, por ejemplo, cuenta que Torres M. organiza una galería nacional de pinturas (1887, p. 247) pues algunas obras se estaban extraviando, lo cual era “una pérdida para la Patria” (1887, p. 247). Así pues, es importante preguntarse por aquello que no entró al museo, las otras modernidades, las otras ciudades que conviven con la ciudad letrada en la ciudad real.

Una de estas exclusiones fue la mujer, en el PPI Urdaneta refiere que no invitó a colaborar a las mujeres, porque esperaba lanzar el primer número para hacerlo y argumenta que espera la colaboración “preciosa” y “delicada” de los “estimables señoras y señoritas” (1881, p. 3). A pesar de esa “invitación”, la mujer estuvo ausente de estas publicaciones periódicas, como de tantas otras; además se entiende su participación bajo los términos “modernos” asignados a la mujer: la delicadeza y preciosidad. Así, las contribuciones no estaban realmente abiertas a toda escritura “femenina”. Se aprecia en este punto la tercera instancia esbozada por Quijano: el género. Resulta pertinente recordar cómo esta ciudad letrada se comprende desde un nivel de concepción de realidad “engenerizado”, tal y como lo define María Lugones, es decir en una doble instancia donde la colonialidad del poder y el sistema de género se autodeterminan. En este orden de ideas, cuestionar la colonialidad supone a la vez cuestionar el sistema de género. Solo así parece ser posible contemplar las otras aristas de la modernidad, mejor, de las modernidades.

Más allá de la prensa. Conclusión

Siguiendo a Jesús Martín Barbero (1987), concebir estas publicaciones periódicas como mediaciones implica pensarlas como procesos de comunicación desde la cultura (p. 227); esto es, desde la recepción, el consumo y el movimiento social y cultural a su alrededor, ya sea como aceptación o rechazo. De ahí que LyA pueda pensarse en relación con el PPI como un espacio de construcción nacional que se prolongó de un proyecto a otro, reivindicando

una serie de valores y concepciones ligadas, en este caso, al proyecto de nación letrada, colonialista, moderno. Asimismo, LyA demuestra una lectura del PPI y una asunción de su compromiso nacional mediante la continuación de la publicación de retratos y reseñas biográficas de personajes notables. El hecho de que Francisco Cano, también artista, realice varios de los artículos inserta un sentido adicional, una especie de diálogo entre concepciones artísticas.

En revisiones posteriores, valdría la pena ahondar en la propuesta de Barbero e indagar cómo fueron recibidas y consumidas estas configuraciones de los artistas, en archivos como cartas, correspondencias enviadas a los periódicos e incluso caricaturas, y otras expresiones aparecidas en el margen de la ciudad letrada. E incluso, se hace necesario, expandir en la noción de arte hacia una que incorpore miradas de otras modernidades y prácticas artísticas, tal como el arte contemporáneo nos ha enseñado a contemplar, así no solo se tendría en cuenta el análisis de lo tradicionalmente valorado como “arte” que resuena más bien como “arte culto”, sino las demás expresiones que dan cuenta de las configuraciones otras de modernidad, puesto que “la modernidad nunca fue, y nunca podría ser, lo que dice ser.” (Trouillot, 2011, p. 95).

Referencias

Fuentes primarias

Papel Periódico Ilustrado

Belvet, José. (1887). “Ramón Torres Méndez”. *Papel Periódico Ilustrado*, V (112), 245-247.

Caicedo Rojas, José. (1884). “José Manuel Groot”. *Papel Periódico Ilustrado*, III (65), 261-266.

Caicedo Rojas, José. (1883). “D. José María Espinosa”. *Papel Periódico Ilustrado*, II (35), 178-179.

Torres Torrente, Bernardino. (1885). “Francisco Javier Matis”. *Papel Periódico Ilustrado*, IV (87), 233-235.

Urdaneta, Alberto. (1881). “Papel Periódico Ilustrado”. *Papel Periódico Ilustrado*, I (1), 2-4.

Lectura y Arte

Cano, Francisco Antonio. (1903). "Epifanio Garay". *Lectura y Arte*, (4 y 5), 62-64.

Cano, Francisco Antonio. (1904). "Un artista". *Lectura y Arte*, (no. 7 y 8), 127-128.

Cano, Antonio; Vidal, Enrique; Tobón, Marco. (1905). "J. Ignacio Cano". *Lectura y Arte*, (11), 206-207.

Redactores. (1906). "Tobón Mejía". *Lectura y Arte*, (12), 215.

Redactores. (1903). "Lectura y Arte". *Lectura y Arte*, (1), 3.

Referencias

Arango, Sofía Stella. (2011). "Comienzos de la enseñanza académica de las artes plásticas en Colombia". *Historia y sociedad*, (21), 145-170.

Barbero, Jesús Martín. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México D.F.: Editorial Gustavo Gili.

Gutiérrez, Rodrigo. (2003). "Construyendo las identidades nacionales. Procesos e imaginario histórico en Sudamérica (siglo XIX)". En: Manuel Chust, Víctor Mínguez (eds.). *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)* (pp. 281-306). Valencia: Universidad.

Gutiérrez, Rodrigo. (2003). "El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica". *Historia Mexicana*, (2), 341-390.

Jiménez Fernández, Wilson Ferney. (2012). "El Papel Periódico Ilustrado y la configuración del proyecto de la Regeneración (1881-1888)". *Historia, Crítica*, (47), 115-138.

Lugones, María. (2008). "Colonialidad y Género". *Tabula Rasa*, (9), 73-101.

Momigliano, Arnaldo. (1986). "Introducción: el estado ambiguo de la biografía" y "Teorías modernas sobre la biografía en la Antigüedad" (pp. 11-35). En *Génesis y desarrollo de la biografía en Grecia*. México: Fondo de Cultura Económica.

Quijano, Aníbal. (2007). "Colonialidad del poder y clasificación social". En Santiago Castro y Ramón Grosfoguel (eds.). *El giro decolonial: Reflexiones*

para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global (pp. 93-126). Bogotá: Siglo del Hombre Editores.

Pollock, Griselda. (1980). "Artists, Mythologies and media, genius, madness and art history". *Screen*, 21, (3), 57-96.

Rama, Ángel. (1984). *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.

Trouillot, Michel-Rolph. (2011). "Moderno de otro modo. Lecciones caribeñas desde el lugar del salvaje". *Tábula Rasa*, (14), 79-97

Vasari, Giorgio. (1948). *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*. Buenos Aires: Ed. Jackson.

Uma Pinacoteca brasileira em Lisboa: a coleção de José Salgueiro Esteves Brandão no Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty

A Brazilian Pinacoteca in Lisbon: the collection of José Salgueiro Esteves Brandão at the Itamaraty Historical and Diplomatic Museum

Natália Cristina de Aquino Gomes¹

Resumo

Este texto busca investigar a prática do colecionismo do brasileiro José Salgueiro Esteves Brandão, que ainda criança foi com os pais para Portugal e ao longo de sua vida constituiu uma coleção de arte denominada por ele como “Pinacoteca brasileira em Lisboa”. Abordaremos, então, alguns aspectos de sua coleção e como esta foi difundida nos periódicos brasileiros e portugueses da época, assim como as tentativas de deixá-la como legado para o Brasil até a sua efetivação com a doação para o Itamaraty, intermediada pela embaixada do Brasil em Portugal, para constituição do acervo do Museu Histórico e Diplomático do Palácio do Itamaraty.

Palavras-chave: Coleção; José Salgueiro Esteves Brandão; Pinacoteca brasileira em Lisboa.

Abstract

This text seeks to investigate the collecting practice of the Brazilian José Salgueiro Esteves Brandão, who, as a child, went with his parents to Portugal and throughout his life constituted an art collection called by him as “Brazilian

¹ Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (PPGHA-UNIFESP). Bolsista FAPESP n° de processo: 2021/05450-O. E-mail: natalia.gomes@unifesp.br. ORCID: 0000-0002-5598-2027

Pinacoteca in Lisbon". We will then address some aspects of its collection and how it was disseminated in Brazilian and Portuguese periodicals at the time, as well as the attempts to leave it as a legacy for Brazil until its effectiveness with the donation to the Itamaraty, intermediated by the embassy of the Brazil in Portugal, to constitute the collection of the Historical and Diplomatic Museum of the Itamaraty Palace.

Keywords: *Collection; José Salgueiro Esteves Brandão; Brazilian Pinacoteca in Lisbon.*

Notas explicativas

Investigar a atuação e a produção de um artista por vezes nos leva a caminhos e análises diversas. Partimos, então, desta consideração para justificarmos a temática deste texto que se enquadra nos desdobramentos de uma pesquisa atual. O interesse pela coleção de José Salgueiro Esteves Brandão surgiu, em um primeiro momento, da descoberta que o pintor e diplomata brasileiro Mário Navarro da Costa (1883-1931) possui três obras no acervo do Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty na cidade do Rio de Janeiro e duas delas, "Marinha"² e "Cargo Boat"³, tem como procedência a coleção de José Salgueiro Esteves Brandão e, possivelmente, foram adquiridas quando Navarro da Costa serviu como auxiliar do Consulado Geral de Lisboa (1916-1918) ou quando atuou como Cônsul nesta repartição (1927-1928)⁴.

Essa procedência chamou-nos atenção e motivou-nos a investigá-la, tendo em vista a pesquisa de doutorado em andamento intitulada "Mário Navarro da Costa e Rodolfo Pinto do Couto: produção artística e protagonismo nas relações entre Portugal e Brasil (1911-1945)", em curso no PPGHA-UNIFESP, sob orientação da Profa. Dra. Elaine Dias e fomento da Fundação de

2 Mário Navarro da Costa (1883-1931). *Marinha "Canoa de pesca - Brazil"*, s.d. Óleo sobre madeira, o, 195m x o,305m. Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty/ EREIO/ MRE.

3 Mário Navarro da Costa (1883-1931). *Cargo Boat*, 1917. Óleo sobre tela, o,330m x o,410m. Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty/ EREIO/ MRE.

4 Atualmente, no doutoramento, pesquisamos o período em que Navarro da Costa atuou no Consulado de Lisboa, isto é, analisamos suas atividades, produções e articulações em Portugal a favor da divulgação da arte e dos artistas brasileiros.

Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)⁵.

Ao consultarmos o inventário geral do acervo do Museu Histórico e Diplomático do Palácio Itamaraty, a fim de obter informações sobre as obras de autoria de Navarro da Costa, tivemos acesso a suas fichas catalográficas e a uma anotação realizada pelo colecionador sobre a tela “Cargo Boat”, que denota um caráter crítico e, ao mesmo tempo, de valorização da peça que compunha sua coleção. Conforme suas palavras “Navarro da Costa talentoso pintor, seus quadros são cheios de luz, colorido, alma e sentimento. São muito procurados e muito valorizados.”⁶

Desta forma, a figura de José Salgueiro Esteves Brandão permitirá, nesta oportunidade, investigar questões relativas a sua prática do colecionismo, abordar alguns aspectos de sua coleção e como esta foi difundida nos periódicos brasileiros e portugueses da época, assim como as tentativas de deixá-la como legado para o Brasil até a sua efetivação com a doação para o Itamaraty, intermediada pela embaixada do Brasil em Portugal, para constituição do acervo do Museu Histórico e Diplomático do Palácio do Itamaraty.

José Salgueiro Esteves Brandão: o colecionador

Nascido no Rio de Janeiro, em 7 de abril de 1883, filho de pai português e de mãe brasileira, José Salgueiro Esteves Brandão foi ainda criança, aos sete anos, para Portugal na companhia dos pais e não retornou ao Brasil ao longo de toda a sua vida, falecendo aos 72 anos. Do outro lado do Atlântico, nutriu um grande apreço pelas belas artes tornando-se um colecionador de arte luso-brasileira e constituindo um acervo de relevância (Fernandes, Paiva, 2009, p. 418-420). Apontamentos sobre sua biografia geralmente introduziam a apresentação da sua coleção, como podemos observar no periódico *A Noite*, de 21 de maio de 1935, em matéria intitulada “Museu brasileiro em Lisboa”:

5 Processo nº 2021/05450-O, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Ver: <https://bv.fapesp.br/pt/bolsas/201539/mario-navarro-da-costa-e-rodolfo-pinto-do-couto-producao-artistica-e-protagonismo-nas-relacoes-entre/>.

6 Trecho constante na ficha catalográfica da obra “Cargo Boat”. Consulta realizada presencialmente no Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty em 10 de maio de 2022. Agradecemos a Arthur Guerico, estagiário do setor de Museologia, por todo auxílio prestado e pelo envio de informações.

O Sr. José Salgueiro Esteves Brandão é uma das figuras mais interessantes e mais estimadas da importante colônia brasileira de Lisboa. Filho dum carioca e duma paulista, há 30 annos que veio para Portugal e não voltou ao Brasil, por estar prohibido de viajar por mar, pelos médicos:

- Tenciono, porém disse-nos, no verdadeiro e valiosissimo museu que é a sua casa da avenida da Republica, 46 – ir á Allemanha voar no ‘Zeppelin’, para ver se posso, por esse processo de transporte, voltar a ver a minha querida terra. [...] (A Noite. Supplemento. Secção de Rotogravura, 21 de maio de 1935, Edição 00290, p. 5).

Em pesquisa na hemeroteca da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, averiguamos a presença do nome do colecionador desde o início da década de 1930. Conforme, podemos verificar em nota publicada no *Diario de Noticias*, de 28 de março de 1931:

COPIAS DE UM OFFICIO DO BANCO DO BRASIL AO MINISTERIO DO EXTERIOR

O ministro enviou copias de um officio do director do Banco do Brasil ao seu collega do Exterior, afim de que sejam solicitadas, da embaixada do Brasil em Lisboa, informações a respeito do interesse que realmente tenham as collecções de objectos de arte pertencentes ao sr. José Salgueiro Esteves Brandão (Diário de Noticias, 28 de março de 1931, edição 00288, p. 6).

A menção ao colecionador reaparecerá em uma série de notícias divulgadas na imprensa brasileira em 1938 e justificam-se, pois, em testamento, datado em 1917, José Salgueiro Esteves Brandão deixaria sua coleção de arte ao Museu Pinacoteca da Escola Nacional de Bellas Artes. O trecho em questão foi reproduzido no periódico *O Cruzeiro*, de 15 de outubro de 1938:

Eu, abaixo-assignado, José Salgueiro Esteves Brandão, solteiro, maior, residente em Lisboa á data da celebração deste testamento, na Avenida da Republica, 46, rez-do-chão, cidadão brasileiro, natural da cidade do Rio de Janeiro, filho de Antonio José de Faria Brandão e de Maria Esteves Brandão, já fallecidos, venho, no uso de minhas faculdades mentaes e livre de qualquer coacção, dispôr de meus bens consignando a expressão da minha ultima vontade pela forma constante do presente testamento.

Do remanescente da minha herança instituo meu universal herdeiro o Museu Pinacotheca da Escola Nacional de Bellas Artes, da cidade do Rio de Janeiro, como manifestação do meu culto pelas Bellas Artes e pelo acrysolado amor que tenho pela minha querida pátria. (*O Cruzeiro*, 15 de outubro de 1938, edição 0050, p. 56).

Contudo, conforme discorreremos ao longo deste texto, tal intenção de deixar a coleção para o Brasil se efetivará por outras vias e após um longo

trâmite. Veremos também que José Salgueiro Esteves Brandão, grande entusiasta desta negociação, não se cansa até a conclusão de sua vontade. Dada essa breve apresentação do colecionador cabe agora conhecer alguns aspectos da Pinacoteca brasileira em Lisboa.

Uma Pinacoteca brasileira em Lisboa

Assim foi chamada a coleção de José Salgueiro Esteves Brandão em jornais brasileiros e portugueses. Esta foi a denominação noticiada no periódico carioca *Beira-Mar*, de maio de 1945:

UMA PINACOTECA BRASILEIRA EM LISBOA

Há em Lisboa, á Av. da Republica 46, uma pinacoteca brasileira. Constitui essa pinacoteca um dos maiores motivos de orgulho e alegria dos brasileiros que visitam Portugal. Deve-se a sua fundação a José Esteves Salgueiro, um brasileiro entusiasta e colecionador apaixonado. Dentre as telas famosas que possui essa pinacoteca, figuram, entre outras, algumas de Pedro Americo, Batista da Costa, Alvim Menje, Mario Navarro da Costa e Henrique Bernardelli. Uma das raridades da pinacoteca é o belo quadro de Pedro Americo O CAVELO MORTO. Fundado há cerca de 40 anos, esse museu é um patrimonio. A Pinacoteca Brasileira de Lisboa é mantida, atualmente, com grandes sacrificios. José Brandão só dispõe de vinte e cinco mil cruzeiros de verba anual, o que não permite enriquecer-lhe as coleções. (*Beira-Mar*: Copacabana, Ipanema, Leme. Rio de Janeiro. Edição 00776, Maio de 1945, p. 2, col. 4).

Como vemos, dificuldades financeiras e a ausência de herdeiros, possivelmente, motivaram o planejamento da doação da coleção para o Brasil. O intuito de divulgar a Pinacoteca brasileira em Lisboa esteve impresso em uma série de periódicos nacionais, entre os que ainda não foram citados, destacamos *O Jornal*⁷, a *Vida Doméstica*⁸ e a *Revista da Semana*⁹, que estamparam em suas páginas imagens da Pinacoteca Brasileira em Lisboa e de seu colecionador. A visitação de autoridades a coleção também foi outra estratégia adotada e, no *Diario de Pernambuco* de 3 de novembro de 1938, foi abordada a visita do ex-presidente Washington Luis:

O sr. Washington Luis, que tem visitado alguns pontos históricos dos arredores de Lisboa e feito algumas visitas, esteve na ultima segunda-feira, na Pinacotheca Brasileira, a convite do seu organizador, o sr. José Salgueiro Es-

7 O Jornal, 2 de outubro de 1938, edição 05922, p. 8.

8 Vida Doméstica, fevereiro de 1945, Edição 00323, p. 32.

9 Revista da Semana, 4 de agosto de 1951, ano LI, n.º 31, pp. 6, 7 e 8.

teves Brandão. Ali se demorou e eminente brasileiro, mais de quatro horas, admirando detidamente quantas preciosidades o sr. Brandão conseguiu reunir nestes 38 annos de dedicação e de patriotismo, a uma obra que, por seu fallecimento, passará ao Museu de Bellas-Artes do Rio de Janeiro.

O antigo presidente da Republica Brasileira louvou calorosamente o patriotismo do sr. José Brandão, em cujo livro de visitantes deixou as seguintes palavras:

‘Deixo aqui a impressão profunda que me causou hoje a visita á Pinacotheca Brasileira, do sr. José Brandão. E’ essa Pinacotheca rica, valiosa, mas mais ainda é a riqueza do patriotismo de seu organizador. Lisboa, 31 de outubro de 1938. – (a.) Washington Luis.’ [...] (Diario de Pernambuco, 3 de novembro de 1938, edição 00265, p. 5).

A denominação de Pinacoteca Brasileira também foi assunto discutido na época, tendo em vista que a coleção não se tratava propriamente de um conjunto de artistas brasileiros ou de temáticas nacionais. Conforme ressaltou Gustavo Barroso, na *Revista da Semana*, de 4 de agosto de 1951:

- Gustavo Barroso pensa, que uma Pinacoteca, aliás no caso mais propriamente uma coleção de objectos artísticos, para ter denominação de ‘brasileira’ deveria possuir trabalhos de gente brasileira ou pelo menos de assuntos brasileiros. No caso, porém, da Pinacoteca Brasileira em apreço, bem poucos são esses trabalhos que de fato tenham importância na vida artística do Brasil ou na sua história. (Revista da Semana, 4 de agosto de 1951, ano LI, n.º 31, p. 7).

Cabe sinalizar algo que não é evidenciado no comentário de Barroso, mas que aparece implícito, isto é, um certo menosprezo pela arte do século XIX, afinal grande parte da coleção de José Salgueiro Esteves Brandão era constituída por obras do período. Um outro entrave apontado por Barroso seria o aceite do deslocamento da coleção pelo estado português, pois:

[...] qual a garantida dada sobre a permissão, que será necessário obter do governo português, para terem os objetos em questão livre de saída de Portugal?

Essa pergunta do sr. Gustavo Barroso é motivada pela existência de uma lei que proíbe a saída de valores artísticos do território português. [...]. (Revista da Semana, 4 de agosto de 1951, ano LI, n.º 31, p. 7).

Em pesquisa aos documentos do arquivo digital do Ministério das Finanças de Portugal, identificamos o processo Z – 102¹⁰, relativo à Colecção de objectos de arte pertencentes a José Brandão e datados no ano de 1946. Nestes, são discutidos a possível aquisição ou doação de bens artísticos da propriedade de José Brandão que possuísem interesse para o património artístico português. Tal possibilidade existiu, tendo em vista que até aquele momento o governo brasileiro não teria concordado com a proposta de José Salgueiro Esteves Brandão e, então, ele considerou a hipótese de fazer uma doação ao governo português. Para isto foram consultados representantes das instituições culturais do estado, como Diogo de Macedo, o Diretor do Museu Nacional de Arte Contemporânea e, João Couto, o Diretor do Museu Nacional de Arte Antiga. Em comum, estes e outros pareceres apontam para a qualidade de algumas peças, mas sinalizam que a coleção poderia ter mais interesse para o Brasil.

Em meio aos documentos deste processo, temos um levantamento realizado por João Pedro de Pimentel Mosca da Rocha Calixto, licenciado pela Universidade de Coimbra, que sintetizou a variedade da coleção, sendo esta formada por armas, porcelanas, bronzes de várias épocas, pinturas antigas e modernas, escultura, moedas de ouro, joias, gravuras e litografias de interesse Luso-Brasileiro.

Como já sinalizamos, em testamento lavrado em anos anteriores, José Salgueiro Esteves Brandão deixaria, após sua morte, a coleção ao Museu Pinacoteca da Escola Nacional de Bellas Artes. Com a criação do Museu Nacional de Belas Artes por iniciativa de Gustavo Capanema, ministro da Educação do governo Vargas, em 13 de janeiro de 1937 e inaugurado em 19 de agosto de 1938, Brandão se entusiasmou “[...] porque estava certo de que naquelas galerias do novo museu as peças que reuniu com o mais elevado sentimen-

10 Código de referência: PT/ACMF/DGFP/RP/LIS/LIS/BARTS/039. Título: Possível aquisição ou doação de bens artísticos da propriedade de José Brandão. Data produção inicial: 1946-02-18. Data produção final: 1947-05-26. Dimensão: Cx. 6. Assunto: “Processo relativo a possível aquisição ou doação de bens artísticos da propriedade do cidadão brasileiro José Salgueiro Esteves Brandão. Os bens em causa foram examinados pelo director do Museu Nacional de Arte Antiga e bem assim, pelo director do Museu Nacional de Arte Contemporânea. Este responsável relata que toda a colecção será pertença do Estado Brasileiro, sendo certo que, algumas peças poderiam ter interesse ao património artístico português designadamente: retrato da actriz Emília Adelaide, por Miguel Lupi; retrato de Silva Porto, por António Ramalho; retrato do pintor brasileiro Rodolfo Amoedo, por Columbano.”. Disponível em: <https://purl.sgmf.pt/164517>

to artístico seriam convenientemente conservadas e admiradas.” (Jornal do Brasil, 13 de setembro de 1938, edição 00214, p. 6). No entanto, o desejo do colecionador só se realizou anos depois, na década de 1950, e para outro local por intermediação da Embaixada do Brasil, em Portugal.

A doação da coleção luso-brasileira ao Brasil

O *Diário Carioca*, de 31 de julho de 1951, noticiou a “Doação de Uma Coleção Luso-Brasileira ao Brasil”:

O Itamarati recebeu a doação de uma coleção luso-brasileira, feita pelo seu proprietário, sr. José Salgueiro Esteves Brandão, no valor de vários milhões de cruzeiros.

Enquanto viver o doador, a coleção será transformada em um museu, sendo o sr. Esteves Brandão nomeado seu conservador. Ao morrer, passará automaticamente para o governo brasileiro. (*Diário Carioca*, 31 de julho de 1951, Edição 07083, p. 8).

No dia seguinte, *A Noite* também repercutiu a notícia, a qual reproduzimos trechos, tendo em vista que reúne muitas das considerações realizadas até o momento e também oferece um breve panorama da coleção e de seu interesse ao patrimônio artístico nacional:

DOADA AO BRASIL VALIOSA COLEÇÃO LUSO-BRASILEIRA

Será automaticamente transferida para o patrimônio nacional quando ocorrer o falecimento do doador

Por intermédio da Embaixada do Brasil em Portugal, o Itamarati acaba de receber importante doação de valiosa coleção luso-brasileira, propriedade do Sr. José Salgueiro Esteves Brandão, [...]

A fim de que se tenha uma idéia do valor da coleção do Sr. Esteves Brandão, já examinada e avaliada por vários peritos e críticos de arte, basta acentuar que nela se encontram telas de Malhoa, Pedro Américo, Navarro da costa, Henrique Bernardelli, J. Batista, Rodolfo Amoedo, Carlos Reis; desenhos e gravuras de Rugendas, Bordalo Pinheiro, Debret, Lebreton; móveis dos séculos XVII e XVIII; cerâmicas, esmaltes, miniaturas, metais trabalhados, armaria, inclusive uma espada atribuída a D. Pedro I, além de objetos de ourivesaria e joalheria, bem como um faqueiro, que pertenceu à Marquesa de Santos, 54 alfinetes de gravata com pedras preciosas, esculturas, livros, moedas raras, curiosidades diversas. Alguns artistas franceses e italianos estão também representados nessa coleção, que virá enriquecer, de maneira considerável, o patrimônio artístico nacional. (*A Noite*, 1 de agosto de 1951, edição 13856, p. 5).

A vinda da coleção para o Brasil se efetivará em poucos anos devido ao falecimento de José Salgueiro Esteves Brandão. Uma partida noticiada no primeiro número de *Duas Pátrias: revista documentário luso-brasileira*, de julho de 1954:

Faleceu em Lisboa, com 72 anos, o súbdito brasileiro e ilustre colecionador de arte, Sr. José Salgueiro Esteves Brandão, cuja morte foi muito sentida, pois era figura muito conhecida nos meios artísticos e jornalísticos de Portugal. Legou ao seus País, a sua casa de Lisboa que era um verdadeiro museu, com centenas de quadros, aquarelas, esculturas, gravuras, etc. (*Duas Pátrias*, n.º 1, julho de 1954, p. 88).

Desta forma, após sua morte, a coleção passa para a administração brasileira. Fato que também foi repercutido na imprensa com a chegada do acervo para o Museu Diplomático. Conforme noticiou *A Noite*, em 5 de junho de 1956:

O embaixador José Carlos de Macedo Soares, ministro das Relações Exteriores, recebeu, no Itamaraty, a 'Coleção José Salgueiro Esteves Brandão', que vai fazer parte do Museu Diplomático do Itamaraty. A referida coleção, orçada em cerca de quatro milhões de cruzeiros, é composta de trinta e nove caixotes, contendo armas do tempo do Império, imagens, quadros, objetos históricos e de arte. [...] (*A Noite*, 05 de junho de 1956, Edição 15331, p. 4).

A partir da incorporação da coleção ao acervo do Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty não identificamos outras notícias nos periódicos que recuperassem sua origem, a denominação de “Pinacoteca brasileira em Lisboa” ou de seu colecionador José Salgueiro Esteves Brandão. Acreditamos que essa ausência se justifica, pois como buscamos evidenciar na construção deste texto a divulgação da coleção ocorreu, sobretudo, como propaganda para seu deslocamento ao Brasil.

Considerações finais

À luz de nossas considerações finais, não podemos deixar de sublinhar uma importante observação acerca da coleção, pois quando estava em solo português era amplamente divulgada como “Pinacoteca brasileira em Lisboa”, mas quando chega ao Brasil passa a ter a denominação de coleção “Luso-brasileira”. Vemos, assim, uma agência política sobre o acervo em questão que reflete também questões relativas ao intercâmbio artístico e cul-

tural entre os dois países.

Até o momento não conseguimos ter acesso ao conjunto completo das peças que tem como procedência a coleção de José Salgueiro Esteves Brandão e que compõem o acervo do Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty. Contudo, a existência da coleção e o conhecimento de todo o processo até o depósito final em solo brasileiro demonstram-se um caso de interesse e análise.

Esperamos aprofundar essa investigação ao longo de nossa pesquisa de doutorado, pois peças deste acervo destacam-se nas questões relativas à circulação e transferência artística entre Brasil e Portugal. Por fim, procuramos apresentar, mesmo que brevemente o colecionador, dados relativos à chamada Pinacoteca brasileira em Lisboa e o longo processo de sua vinda para o Brasil, a fim de contribuir para sua divulgação e pesquisa.

Referências

A Noite. Suplemento. Secção de Rotogravura, 21 de maio de 1935, edição 00290, p. 5.

A Noite, 1 de agosto de 1951, edição 13856, p. 5.

A Noite, 05 de junho de 1956, edição 15331, p. 4.

Beira-Mar: Copacabana, Ipanema, Leme. Rio de Janeiro. Edição 00776, Maio de 1945, p. 2, col. 4.

Diario Carioca, 31 de julho de 1951, edição 07083, p. 8.

Diário de Noticias, 28 de março de 1931, edição 00288, p. 6.

Diario de Pernambuco, 3 de novembro de 1938, edição 00265, p. 5.

Duas Patrias: revista documentário luso-brasileira, n.º 1, julho de 1954, p. 84 e 88.

Fernandes, A., Paiva, O. (2009). *Emigração dos minhotos para o Brasil (1850-1910). Os bem sucedidos e os outros*. In: Sousa, F., Martins, I, Matos, I. Nas duas margens. Os portugueses no Brasil. Porto: Edições Afrontamento, pp. 411-423. Jornal do Brasil, 13 de setembro de 1938, edição 00214, p. 6.

O Cruzeiro: Revista, 15 de outubro de 1938, edição 0050, pp. 30, 31 e 56.
O Jornal, 2 de outubro de 1938, edição 05922, p. 8.

PT/ACMF/DGFP/RP/LIS/LIS/BARTS/039. *Possível aquisição ou doação de bens artísticos da propriedade de José Brandão*. Data produção inicial: 1946-02-18. Data produção final: 1947-05-26. Dimensão: Cx. 6. Disponível em: <https://purl.sgmf.pt/164517>

Revista da Semana, 4 de agosto de 1951, ano LI, n.º 31, pp. 6, 7 e 8.

Vida Doméstica, fevereiro de 1945, edição 00323, p. 32.

Doña Sara Braun Y Su Colección De Arte En La Colonia De Magallanes. Un Caso De Coleccionismo En El Margen.

The art collection owned by Mrs. Sara Braun, in the Magallanes Colony. A case of collecting on the margin.

Cecilia Paz Agüero Calvo¹

“La mayoría de la población del territorio de Magallanes es extranjera i a ella se debe su progreso”

(Vera, 1897, XII)

Resumen

Acercarse a la colección de obras formada por doña Sara Braun, hacia fines del siglo XIX en la Colonia de Magallanes, permite descubrir la libertad y autenticidad con que su gestora asignó a las obras la función a cumplir en relación a su vida personal. Asimismo, es una invitación a explorar la relación entre estas obras y un territorio en proceso de colonización en una nación que aún no cumplía un siglo de existencia independiente, y a confrontar la singularidad de esta colección frente a la tendencia que imperaba respecto de las colecciones formadas en los centros de poder del Chile republicano de la segunda mitad del siglo XIX.

Palabras Clave: “Sara Braun”, “colección”, “arte”, “colonización”, “Magallanes”.

1 Universidad Adolfo Ibáñez. E-mail: caguero@alumnos.uai.cl

Abstract

Approaching the art collection owned by Mrs. Sara Braun, towards the end of the 19th century in the Magallanes colony, allows us to discover the freedom and authenticity with which its owner assigned to the pieces the goal that it should achieve in terms of her personal life. And so it is also an invitation to explore the relationship between this collection and a territory that was being colonized by a nation that hadn't even lived a century in full independence, and to confront the singularity of this collection against a prevailing tendency associated with other power centers formed in the republican Chile of the second half of the 19th century.

Keywords: Sara Braun, collection, art, colonization, Magallanes.

Introducción

El presente artículo tiene como objeto de estudio la colección compuesta por veinte pinturas – óleos y acuarelas – de distintas dimensiones, con temáticas mayoritariamente centradas en el paisaje y algunos retratos, y por diez esculturas de pequeño formato, con diversas temáticas, producidas por diversos artistas principalmente europeos y dos artistas chilenos, todos activos hacia mediados y fines del siglo XIX, formada por doña Sara Braun (fig. 1), hacia fines de la segunda mitad del siglo XIX en la Colonia de Magallanes, obras que actualmente se encuentran en el palacio que fue su residencia, ubicado en la ciudad de Punta Arenas, región de Magallanes y Antártica Chilena. Abordar esta colección, su singularidad y finalidad, así como acercarse a su propietaria en busca de rastros orientadores sobre su formación y finalidad en relación a la sociedad que ocupaba aquel territorio, resulta importante atendida la falta de información a su respecto, como asimismo a fin de visibilizar y poner en valor su creación y existencia en las condiciones geográfico – políticas de Magallanes hacia fines del siglo XIX, situación que le otorga características particulares que la distinguen del resto de las colecciones del Chile decimonónico.

Atendida la muy escasa información publicada hasta ahora, explorar esta colección y adentrarse en la personalidad de doña Sara Braun ha sido posible por rutas indiciarias, fragmentadas y claramente periféricas, alejadas de los intereses artísticos y culturales, aceptando el desafío de efectuar una aproximación desde la condición de territorio en colonización y de la

característica masculino – empresarial, propia del Chile de la segunda mitad del siglo XIX. En efecto, será a través de la historia del desarrollo empresarial de la Colonia y de las figuras masculinas que rodearon la experiencia de doña Sara Braun, su padre Elías, su hermano Mauricio y su marido José Nogueira, que se intenta abrir las puertas a esta colección, a la función que cumplieron las obras que la componen, a la relación de estas con la Colonia de Magallanes y a su particularidad frente a las colecciones y coleccionistas de los centros de poder en el Chile republicano de la época.

A modo de marco teórico resulta pertinente al menos esbozar las condiciones de vida en aquel lejano territorio, que en nada se asemejaba al devenir y ambiciones del resto de Chile, hacia fines del siglo XIX. Asimismo, la persona de doña Sara Braun se aleja del estereotipo del quehacer femenino que en aquella época imperaba en el resto del país. Europea, pionera y empresaria exitosa son rasgos singulares que sellaron sus decisiones, así como aquella suerte de desapego por la figuración, el trato social y la obsesión por la imitación europeizante de la elite chilena de la época, elementos particulares que permiten, al menos por ahora, sostener a modo de hipótesis que la colección de arte formada por ella en el territorio en colonización de Magallanes, cumplió la función de acompañar su intimidad doméstica en medio del aislamiento, la rudeza y la precariedad de aquella geografía, ajustándose tanto a dichas condiciones como al carácter discreto y reservado de su dueña, por lo que, a diferencia de las colecciones acuñadas en los centros del poder político y social de Chile, la suya no constituyó herramienta de figuración social, impulso cultural o de otra naturaleza cercana al poder, a lo público o institucional.

Lo antecedentes que justifican el presente volumen, han sido recopilados tanto de bibliotecas privadas en las que ha sido posible encontrar crónicas de habitantes del territorio de Magallanes de la primera mitad del siglo XX que conocieron las circunstancias y aspectos de la vida de doña Sara Braun, así como de fuentes históricas en formato físico y virtual, además de incorporar información contenida en documentos oficiales, recabados de archivos de distintas instituciones.

La colonia de Magallanes 1843 – 1897. Babel en el fin del mundo

El artículo tercero de la segunda constitución política que rigió el ordenamiento jurídico del Chile republicano, fijó los límites geográficos del país señalando: “*El territorio del Chile conoce por límites naturales: Al sur el cabo de Hornos, al norte el despoblado de Atacama, al oriente Los Andes, al occidente el mar Pacífico*” (CPECH, 1822, art. 3ro, Tit. I, cap. I)².

Dos décadas más tarde, durante el gobierno de don Manuel Bulnes, el 21 de septiembre de 1843, en la Punta Santa Ana, el capitán de fragata, don Juan Williams, “*tomó posesión del Estrecho de Magallanes y sus territorios adyacentes en nombre del Gobierno de la República*” (Bonacic, 1939, p. 46). En 1853, el gobierno de don Manuel Montt, designa a Magallanes como territorio en colonización³. Hacia 1870 la Colonia de Magallanes, que había iniciado su vida como emplazamiento penal y militar en el Fuerte Bulnes (fig. 2), ya trasladada a Punta Arenas, contaba con algunos adelantos impulsados por la actividad del Gobernador Oscar Viel⁴, destacando el trazado del pueblo que permitió “*acotar físicamente aquella aldea mal formada*” (Martinic, 1992, p. 501).

Sin embargo, estaba lejos de ser algo más que un lejano y frío villorio de confinados y relegados. Por ello, hacia 1871, el inquieto gobernador proponía en su memoria administrativa 1868 – 1871: “*Convendría grandemente promover la emigración extranjera cuyos hábitos industriosos introducirían mejoras notables en las costumbres del pueblo*” (Martinic, 1992, p. 503), por cuanto sostenía que la Colonia requería una ampliación poblacional de mejor calidad y un “*mejoramiento cualitativo*” (Martinic, 1992, p. 517).

Es así como desde 1873, mientras en Santiago los alumnos de la Academia de Bellas Artes presentaban cuadros alegóricos a la industria y a las artes, en un homenaje al empresario carbonífero, coleccionista y mecenas recién fallecido, Luis Cousiño⁵ (Willumsen 2019, p.50), a la lejana y agreste Colonia de Magallanes comenzaban a arribar grupos de inmigrantes euro-

2 Fue promulgada el 30 de octubre de 1822, durante el gobierno de don Bernardo O’ Higgins y dejó de regir el 28 de febrero de 1823. Vease: <http://www.bcn.cl>

3 Véase: <http://memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-598975.html>.

4 Vease: <http://memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-598444.html>.

5 Vease: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-93430.html>.

peos: suizos, rusos, españoles, británicos, franceses, portugueses, alemanes y de otras nacionalidades, atraídos por las condiciones del contrato de colonización que ofrecía, entre otros beneficios:

“una finca de 24 hectáreas por jefe de hogar más otras 12 hectáreas por cada hijo mayor de 14 años, tablas y clavos para edificación de vivienda, dos vacas y una yegua, mas ración de subsistencia para seis meses más otras facilidades” (Martinic, 1992, p.519).

Para fines de 1874, la población de la colonia no alcanzaba los 1.300 habitantes, *“en su mayoría europeos”* (Bonacic, 1939, p.107).

Hacia 1897 el escritor Robustiano Vera presenta el primer trabajo historiográfico acerca de la Colonia de Magallanes (fig. 3), la que describía como:

“La última población del límite sur de Chile. Apartada de los centros principales de comercio, no se ha sentido allí el progreso que sería de desear. Las comunicaciones son tardías i el cable todavía no nos pone en contacto con los pobladores de tan apartada región. ...el vapor i la electricidad no surcan esos suelos... Los pobladores de Magallanes viven por esto, aislados y entregados a sus propias fuerzas... La mayor parte son extranjeros que han ido allí por el deseo del trabajo...” Agrega, *“Las noches de invierno en Punta Arenas son largas i oscuras i en sus calles no hay veredas arregladas...”* *“sin estar sus calles bien alumbradas es condenar a esa población a vivir sin movimiento y sin sociedad”* (Vera, 1897, p. 5 -14).

Por su parte el cronista Luka Bonacic sostenía en 1939 que las condiciones higiénicas del villorrio en aquella época eran insalubres *“porque las calles se convertían en invierno en lodazales, lagunas y pantanos”* (Bonacic, 1939, p.180), destacando la falta de hospital y de agua potable a raíz de lo que *“la que se usaba era generalmente malsana”* (Bonacic, 1939, p. 180).

Esta sociedad en gestación, precaria hasta en sus esenciales necesidades, fronteriza y aislada, de múltiples lenguas y costumbres dispares, no ajena a las rivalidades traídas desde Europa, fue también lejana y extraña a los grandes centros de decisión y figuración social y política de Chile. Un territorio en el que era habitual la rudeza, con más preocupaciones materiales y de supervivencia que por aquellas relacionadas con el refinamiento y la educación del gusto, en una geografía de clima hostil fue el marco en que se gestó la voluntad y la experiencia de doña Sara Braun, así como la colección de arte materia del presente estudio.

De hija y esposa pionera a la elite empresarial del Chile de fines del siglo XIX

Elías Braun y Sofía Hamburguer formaron parte del primer grupo de inmigrantes europeos que arribaron a Punta Arenas en el verano de 1874. Nacidos en territorios que pertenecían al Imperio Ruso y de tradición judaica, *“se casaron en la localidad de Talsen (Letonia) en 1861 y allí nacieron sus hijos Sara, Mauricio y Oscar, a los que luego se sumaron Ana, quien nació en Paraguay, Fanny, Juan y Mayer, nacidos en Punta Arenas”* (Martinic, 2003, p. 56).

Dedicada en esta nueva tierra a la actividad comercial, la familia Braun entabló amistad con el marino y empresario portugués José Nogueira (fig. 4), *“quien había llegado a Punta Arenas hacia 1865 aproximadamente”*⁶(Martinic, 1986, p.21). Dedicado al comercio de pieles de lobo marino con Europa había hecho una fortuna importante, lo que, según Luka Bonacic, le permitió diversificar sus negocios hasta la explotación de yacimientos de oro en Tierra del Fuego⁷ (Bonacic, 1939, p.103), así como a la ganadería extensiva *“tras la introducción de ovejas desde las Flakland”* (Bonacic, 1939, p. 152). Es así como Elías Braun y José Nogueira *“formaron la sociedad Braun-Nogueira para la explotación ovejera y de abasto de carnes, hacia 1880”* (Martinic, 2003, p.59).

En tal contexto de amistad y negocios, el empresario portugués y Sara, hija mayor de Elías Braun, contrajeron matrimonio el 24 de junio de 1887. *“Ella contaba entonces con 24 años, él con 42”* (Martinic, 2003, p.60). Según el historiador Mateo Martinic, doña Sara Braun era una dama culta y de gran visión en los negocios, quien *“supo aconsejar a su marido en sus atrevidos emprendimientos ganaderos de fines de los años de 1880”* (Martinic y Baeriswyl, 2010, p.26). Hacia 1890, luego de numerosas gestiones, que según Martinic fueron conducidas por doña Sara Braun (Martinic, 1992, p.620), el gobierno de Chile concedió al empresario portugués 1.009.000 hectáreas en

6 Véase: <http://www.surdoc.cl> Museo Regional de Magallanes, certificado otorgado por el Viceconsulados de Portugal en El Callao, fechado el 13 de julio de 1865, que da cuenta de la filiación de don José Nogueira y permite, a modo indiciario, estimar la época de arribo del empresario portugués a la Colonia de Magallanes.

7 Véase: <http://memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-598948.html>.

la isla grande de Tierra del Fuego para dedicarlas a la ganadería⁸. Esta concepción fue causa de la constitución de la Sociedad Explotadora Tierra del Fuego, la que quedó aprobada definitivamente en 1893, después del fallecimiento, en Arequipa y a los 48 años, de José Nogueira, estableciendo su Casa central en Valparaíso. *“De las 2.000 acciones iniciales, 835, el 41,8 % quedó en manos del grupo Braun de Punta Arenas”* (Martinic, 1992, p.620), de las que una importante cuota correspondía a la, ahora, viuda Sara Braun, esto es, *“el 25% del capital social (630 acciones)”* (Bonacic, 1939, p. 295). Ella, asesorada por su hermano Mauricio, quien además asumió la dirección general de la empresa, impulsó y mantuvo su nivel accionario hasta el día de su fallecimiento, en 1955⁹.

Para atender sus intereses empresariales doña Sara Braun se estableció en Quilpué, un pequeño poblado cerca de Valparaíso, asumiendo en plenitud el manejo de sus negocios, llegando *“a ser así la primera y única empresaria, con cabal propiedad, de la historia magallánica y una de las poquísimas – si es que las hubo - de la historia nacional chilena contemporánea”* (Martinic, 2003, p. 63).

Al llegar el siglo XX la Sociedad Explotadora Tierra del Fuego poseía en sus tres estancias cerca de medio millón de animales. Asimismo, hacia 1906, doña Sara Braun formó la Sociedad Anónima Ganadera y Comercial Sara Braun, adquiriendo, además, amplias extensiones de terrenos para ganadería en Tierra del Fuego y Santa Cruz, Argentina, lo que exigió la constitución de la Sociedad Anónima Estancias Sara Braun *“cuya presidencia asumió, obviamente la hábil e inteligente empresaria”* (Martinic, 2003, p. 63).

Una vez a la cabeza de sus negocios y en pleno goce de su herencia, doña Sara Braun, a contar de 1895, comienza a dar forma a la iniciativa consistente en la construcción de una residencia en uno de los solares de la “manzana ubicada entre las calles Magallanes, Atacama, Valdivia y el terreno que posteriormente sería la Plaza Muñoz Gamero” (El Mercurio, edición No 74, diciembre 2010), centro de Punta Arenas en la Colonia de Magallanes,

8 Véase la obra de Fernando Durán (1943) “Sociedad Explotadora Tierra del Fuego 1893-1943”, Valparaíso: imprenta Universo. Recuperado de la colección Biblioteca Nacional. ID MC: MCC0047705. ID Biblioteca Nacional Digital. Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl>

9 Véase texto de la cláusula séptima, octava y las cláusulas décima a décimo cuarta del Testamento otorgado por doña Sara Braun. Publicación Universidad de Magallanes. Instituto de la Patagonia. Centro de estudios del hombre austral, disponible en: <http://www.scielo.conicyt.cl/scielophp>

sitio cuya entrega gestionó de manera personal ante el Gobernador de la Colonia de la época¹⁰.

Doña Sara Braun, su residencia y su colección de arte en la Colonia de Magallanes

En 1897, Robustiano Vera destacó en su texto historiográfico sobre la Colonia de Magallanes: *“se ha construido allí un lindo palacio, como lo es el de don José Menéndez i se trabaja en otro, sino mejor será igual como lo es el de la señora Sara Braun v. de Nogueira”* (Vera, 1897, p. 5 -12). Según el arquitecto Dante Baeriswyl (2010), el proyecto arquitectónico se encargó a Numa Mayer, *“prestigiado profesional francés, establecido en Valparaíso”* (Martín y Baeriswyl 2010, p. 32). La construcción del palacio demoró 4 años (fig. 5), *“desde fines de 1895 hasta 1899, atendidas las grandes distancias que debieron recorrer la totalidad de los materiales, los que fueron traídos desde Europa”* (Martín y Baeriswyl, 2010, p. 38), lo que hizo de la residencia un espacio que nada tenía que envidiar a las construcciones señoriales del centro del país. En tal sentido, El Mercurio destacó hace algunos años: *“Cuando en el poblado de Punta Arenas no había más que un puñado de construcciones de madera y en un modesto entorno con calles barrocas, se erigió este palacio de estilo neoclásico”* (Fig. 6) (El Mercurio, edición No 754, diciembre 2010).

En esta obra de arquitectura residencial declarada Monumento Histórico Nacional en 1981¹¹, se encuentra la colección de arte materia del presente estudio. Allí aún comparte espacios con objetos de naturaleza decorativa y ornamental como jarrones, lámparas, mobiliario y pesados cortinajes. A su respecto, hasta ahora, no ha sido posible encontrar referencias directas que permitan ilustrar los criterios para la elección de las obras, así como la forma y época de adquisición, la función y jerarquía que su dueña atribuyó a las piezas que la constituyen. Por ello, cabe interrogar a las obras mismas, a la información en ellas contenida, unidas a su aspecto de conjunto y especial-

¹⁰ Véase carta de puño y letra de doña Sara Braun dirigida al Gobernador de la Colonia de Magallanes, sin información de fecha de presentación de la solicitud, disponible en Surdoc. cl, registro 16-796, Museo Regional de Magallanes. Recuperado de <http://www.surdoc.cl>

¹¹ Véase decreto No 9256, de fecha 04 de diciembre de 1981, del Ministerio de Educación Pública. Disponible en: <http://www.monumentos.gob.cl/monumentos-historicos/inmueble-denominado-palacio-sara-braun>

mente a los espacios que ocupan en la residencia, una vía, por cierto indicia-ria, a la que nuevamente obliga la reservada existencia de doña Sara Braun.

En tal sentido, cabe considerar que durante el tiempo que doña Sara Braun permaneció en la zona de Valparaíso a fin de asumir el control de sus negocios, atendida su cultura y origen, pudo tener interés en aspectos artísticos y encargar o adquirir obras de su personal gusto. Por otra parte, siguiendo a los autores Martinic y Baeriswyl (2010), en aquella época existió un dinámico comercio de objetos de arte mediante catálogos impresos *“que se difundían por el mundo occidental en procura del interés en la adquisición de esta clase de bienes”* (Martinic y Baeriswyl, 2010, p. 87). Además, atendida la situación favorable de Punta Arenas respecto de las rutas comerciales de navegación *“por la frecuencia y regularidad del tráfico de importantes compañías navieras”* (Martinic y Baeriswyl, 2010, p. 87), es posible estimar que por esta vía doña Sara Braun haya adquirido los objetos para su residencia *“con fines de comodidad y agrado”* (Martinic y Baeriswyl, 2010, p. 88), percepción que resulta viable toda vez que no hay constancia, hasta ahora, que doña Sara Braun haya efectuado viajes a tierras europeas, al menos, durante la segunda mitad del siglo XIX.

Esta modalidad en la adquisición de las obras que componen la colección formada por ella, la aleja de aquellas colecciones construidas por coleccionistas del centro de Chile, quienes como por ejemplo, el abogado, diplomático y político Augusto Matte¹², formó su colección de piezas de arte en Europa (Gallardo, 2019, p. 135- 136) y de cuya adquisición y traslado a Chile su gestor conservó la documentación respectiva, dando cuenta no solo de su interés por las obras y por la actividad artística europea, sino quizás, a modo de registro y constancia de su valor económico, situación que contrasta con la sencillez con que doña Sara Braun abordó la formación de su colección de obras para la residencia de la Colonia de Magallanes. Al respecto, no se ha encontrado aún antecedentes del valor económico de las obras, así como tampoco se ha ubicado rastros de catalogación o de intercambio comercial de obras, por lo que al menos desde la falta de indicios, es posible conjeturar que la inclinación demostrada por doña Sara Braun hacia la adquisición de piezas artísticas no se sustentó sobre la idea de inversión o como herramienta para el crecimiento de su fortuna, por cuanto esta ya era digna de destacar frente a

12 Véase http://bcn.cl/historiapolitica/resenas_parlamentarias/wiki/Augusto_Matte_Perez

la elite del centro de Chile, así como tampoco puede sostenerse que su gestora haya tenido para su formación la finalidad de incrementar fama o prestigio social o cultural o destacar en el ámbito público de la Colonia.

Obras pictóricas

Los retratos de doña Sara Braun y de don José Nogueira que presiden el comedor principal de la residencia (fig. 7 y 8), hoy denominado salón del piano, probablemente fueron encargados por doña Sara Braun durante su estadía en Valparaíso. En efecto, estas obras fueron realizadas en óleo sobre tela “*hacia 1889 -1890*” (Martinic y Baeriswyl, 2010, p. 130), por el artista Manuel Antonio Caro¹³ (1835 – 1903), avecindado en la misma ciudad. De aquella ubicación destacada, atendido además su autor y la relevancia de los retratados, es posible sostener la jerarquía principal de las obras.

En la misma estancia, acompañan a estos retratos, en los muros adyacentes, dos paisajes también ejecutados en óleo sobre tela, titulados “*Cascadas*” y “*Atardecer Boscoso*”, ambos de 170 x 100 cm, y un paisaje rural titulado “*Casa de piedra*” de 100 x 60 cm, de autores desconocidos, de cuya ubicación, temática y dimensiones también es posible inferir su importancia en la colección.

Por su parte en el recibidor de la residencia (fig. 9), comparten espacio un bodegón titulado “*Florero azul*” de 45 x 60 cm y un retrato titulado “*Niña de la sandía*” de 32 x 48 cm., ambos ejecutados en óleo sobre cartón, por el fotógrafo y pintor Luis Boudat¹⁴.

En el salón dorado (fig. 10 y 11), estancia destinada a la actividad social de la residencia, destacan las obras tituladas “*Naufragio*” de 125 x 90 cm., del pintor M.J.Posselt, la obra “*Paisaje otoñal*”, de similares dimensiones del artista H. Gabriel y la obra “*Reflejos*” de 150 x 70 cm., de K. Werra, todas ejecutadas en óleo sobre lienzo.

En el piso superior de la residencia, destinado inicialmente a espacios privados, dispuestas en dos habitaciones, hoy habilitadas como estancias de esparcimiento para los socios del Club de la Unión de Magallanes, seis

13 Véase <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40017.html>

14 Véase <http://www.culturadigital.udp.cl/index.php/autor/luis-boudat-ducollier>

acuarelas (fig.12) de similares dimensiones, todas del autor Carl Carlson¹⁵, que representan en su totalidad paisajes marítimos magallánicos.

Esculturas

De pequeño formato, las esculturas que componen la colección, en general, se encuentran dispuestas sobre el mobiliario de la residencia, tanto en el gran comedor, como en el recibidor, el salón dorado y en el piso superior. Ello, permite estimar una función de estas obras más cercana a la ornamentación que a la exhibición artística y, siguiendo igualmente rastros periféricos, es posible estimar que su elección haya sido realizada por medio del estudio de catálogos impresos, aproximación a la que es posible arribar por encontrar, en la actualidad al menos, dos páginas digitales de venta o subasta en las que ha sido posible encontrar las mismas obras creadas por algunos de los escultores que forman parte de la colección¹⁶.

Las esculturas “Profesora y alumno”, vaciada en bronce sobre mármol blanco, de 57 cm., del artista J. Causse, “El niño pescador”, también realizada en bronce, de 70 cm., de Eugène Compté D’Astanieres, la obra “Niña con bebé en la espalda”, ejecutada en mármol blanco de 66 cm., del artista A. Y. Luquelle y “Marinero en la proa de su velero”, ejecutada en bronce de 60 cm., de artista desconocido, se encuentran en el comedor principal de la residencia, en el extremo opuesto a aquel en el que se encuentran ubicados los retratos de doña Sara Braun y de don José Nogueira.

Por su parte en el recibidor de la residencia, sobre una vitrina descansa una escultura en bronce titulada “Cheval prime”, de 40 cm., del artista E. Fremiet, en tanto que en el acceso al salón dorado destaca el grupo escultórico titulado “El rapto de las sabinas” de 90 cm., atribuido a Jean de Boulogne, sin otra información, el que constituye una reproducción de la obra original¹⁷.

15 Según los autores Martinic y Baeriswyl, el artista era “*un capital inglés que navegaba habitualmente entre Europa y América pasando por el Estrecho de Magallanes hasta el puerto de Valparaíso entre los años 1892 y 1894, recorriendo los canales capturando en sus obras los paisajes que le cautivaron*” (Martinic y Baeriswyl, 2010, p. 144.)

16 Véase información disponible en: <http://www.mutualart.com> y <http://www.artnet.com>

17 La obra original fue realizada en mármol a fines de 1579 por Jean de Boulogne. Para mayor información véase el texto de González Julian, 2015 “El rapto de las sabinas”, disponible en: <http://www.educacion.ufm.edu>

Las esculturas en bronce L'Industrie, de 83 cm., del escultor Adrien Etienne Gaudet, "Honor y patria" de Emile Laporte cierran las obras dispuestas en las áreas sociales de la residencia, en tanto, una única escultura "Busto de mujer", de 40 cm., también realizado en bronce, preside el hall de distribución de piso superior.

La colección de arte de doña Sara Braun. De la intimidad cotidiana al remanente hereditario

La ubicación de las obras en la residencia, unido a las temáticas elegidas y de que dan cuenta las pinturas, en su mayoría paisajes marinos, boscosos y rurales, las que por lo demás *"habían ido ganando terreno, no sin dificultad, en los círculos oficiales europeos, siendo bien asimilado recién en la segunda mitad del siglo XIX"* (Willumsen, 2019, p. 68), así como la escala de las esculturas, su disposición ornamental y la variedad de sus temáticas, considerando igualmente que el inmueble ni en su diseño original, ni con posterioridad a su construcción, contaba con espacios especialmente destinados a la conservación, cuidado y exhibición de las obras pese a su generosa amplitud, refuerza la propuesta de una colección decorativa destinada a acompañar un ámbito cotidiano, de alguien quizás más interesado en el sencillo goce de lo conocido, lo natural y lo agradable.

Por otra parte, no se ha encontrado hasta ahora, rastros referenciales en torno a alguna intención de doña Sara Braun de utilizar esta colección de obras a fin de influir en la educación del buen gusto de la incipiente sociedad magallánica o de servir de guía a futuros artistas de la colonia u otras finalidades sociales, exhibitorias o para asegurar presencia en ámbitos de figuración y poder. Tampoco es posible estimar, atendida la escasa información existente, que doña Sara Braun haya manifestado algún interés en el mecenazgo, a diferencia de coleccionistas del centro de Chile, que como don Augusto Matte (Gallardo, 2019, p. 143) y don Luis Cousiño (Willumsen, 2019, p. 55), y otros destacados integrantes de la elite chilena realizaron una importante actividad en tal aspecto hacia mediados y fines del siglo XIX, apoyando la producción artística de creadores nacionales, mediante el patrocinio económico y el encargo de obras.

Atendida la precariedad de la Colonia de Magallanes resulta coherente que la atención de doña Sara Braun se orientara hacia el constante ejercicio

de la filantropía¹⁸, actividad de la que efectivamente existe registro y que fue apreciada por la comunidad de la época. Al respecto, la prensa local destacó en una nota posterior al fallecimiento de doña Sara Braun.

“Su dinero no lo atesoró para guardarlo con avaricia, sino que lo utilizó para crear empresas, multiplicar negocios y dar los medios de vida a varias generaciones. Y no solo eso: dio como pudo; donó generosamente, procurando que era siempre su mano la que se tendía abierta, cuidando las formas de mantener la dignidad en obsequio de los pobres, evitando ofender con su dadivosidad, casi haciendo saber a los que la rodeaban que lo suyo no era caridad, sino una especie de derecho bien adquirido” (Gallegos, 2015, “s.f”).

En efecto, al tiempo de la formación de la colección en estudio, los habitantes de la Colonia de Magallanes enfrentaban la necesidad de luchar por la supervivencia. Al respecto Robustiano Vera describía a Magallanes como un pueblo aislado el que:

“casi se puede decir que está separado de la República por las distancias a que se encuentra, su desarrollo ha tenido que ser perezoso i tardío por las grandes dificultades con que tropieza el laborioso comercio i el audaz empresario de esas localidades” (Vera, 1897, p. 241).

Los habitantes de la Colonia de Magallanes, ocupados en el desarrollo de su hábitat y en la búsqueda de la riqueza material que les había sido esquiva en sus tierras natales o al menos en hacerse de una vida mejor, en un medio hostil y precario, se mostraban más bien ajenos al interés por la educación del refinamiento y del gusto al estilo de Europa, así como tampoco fue de interés en aquella época para aquellos hombres y mujeres pioneros integrarse al *“creciente consumo artístico de la elite chilena del siglo XIX”* (Gallardo, 2019, p. 131).

No ha sido posible, por ahora, dar con rastros o indicios, en orden a estimar que la colección formada por doña Sara Braun haya sido requerida o se haya visto enfrentada a abrirse al ámbito público de la Colonia, por lo que resulta de mayor factibilidad sostener que tuvieron acceso a esta colección solo quienes resultaban cercanos a su gestora y quienes por alguna razón visitaron la residencia.

18 Véase Aros, Carmen (2003). 100 años de Historia y solidaridad de la Cruz roja chilena, filial Punta Arenas”. Punta Arenas: La prensa Austral. Recuperado de Colección Biblioteca Nacional. ID MC: MC0056299. IDBN: 735067. Biblioteca nacional digital Digital: <http://www.memoriachilena.gob.cl>

Finalmente constituye antecedente relevante y significativo para fortalecer la hipótesis propuesta, el contenido de tres cláusulas del testamento otorgado por doña Sara Braun con fecha 13 de abril de 1954, en la ciudad de Viña del Mar, en cuya virtud declara su voluntad en orden a:

“Quinto: Lego a mi sobrina Fanny Gazitua Braun de Oyuela mi casa habitación de la calle Álvarez número cuatrocientos noventa de Viña del Mar con todo cuanto haya en ella el día de mi fallecimiento, es decir, con todos los muebles, cuadros, tapices, objetos de arte, joyas, libros y sus estantes, documentos, papeles, dinero, colecciones artísticas, medallas, armas, ropa de vestir y de cama, vehículos, etcétera, inclusive mis efectos personales, en una palabra, le lego dicha casa a puertas cerradas.

Sexto: Lego a doña Elena Gazitua de Lazo el inmueble que poseo en Santiago calle Sazié número dos mil ciento veintiocho.

Décimo sexto: En el remanente de mis bienes instituyo herederos a mi hermano Juan Braun H., a mi sobrina Fanny Gazitua Braun de Oyuela; a mis sobrinos Arturo y Carlos Gazitua Braun...” (Gallegos, 2015, “s.f.”).

Así entonces del tenor de la voluntad testamentaria, cabe deducir que doña Sara Braun centró la jerarquía de su interés ordenatorio respecto de los bienes de su sucesión en las propiedades de Viña del Mar y Santiago así como en el destino de su cúmulo accionario de la Sociedad Explotadora Tierra del Fuego, haciendo referencia a su residencia en la Colonia de Magallanes, a los bienes y objetos que en ella se encontraban bajo la expresión “*remanente*”, ante lo cual es dable concluir que de asignar algún valor económico o incluso simbólico a la colección formada para dicha residencia solo tuvo lugar bajo la idea de un residual.

Asimismo, de dichas cláusulas es posible estimar que la gran empresaria no tuvo interés en la formación de una colección destinada a una posterior donación o a imprimir por su intermedio un impulso institucional de sus obras, las que consideró como un activo privado y aun íntimo reseñándolo en su testamento sencillamente como un sobrante. Ello marcó una nueva particularidad y diferencia con aquellas colecciones formadas por integrantes de la elite que habitaba el centro de Chile, en tanto estas últimas buscaban visibilidad por la vía de incorporar sus colecciones a la vida pública en Museos e instituciones con fines culturales, en tanto, la colección formada por doña Sara Braun tuvo como destino desaparecer en las sobras quedadas en la lejana Colonia de Magallanes.

Conclusión

Sobre los hombros de la colección de arte formada por doña Sara Braun en la colonia de Magallanes no pesaron las grandes aspiraciones de los coleccionistas y de las colecciones del centro del naciente Chile republicano de la segunda mitad del siglo XIX. No hubo necesidad ni interés en convertir sus piezas en protagonistas de las lejanas exposiciones, salones, ni de formar parte de museos del Chile de la época. Tampoco hubo demanda por su exhibición en el ámbito público a nivel local. No fue de interés de la empresaria y benefactora destacar en el despertar artístico de la Colonia, ni fue su búsqueda estimular el amor al arte. Doña Sara Braun contaba con u origen europeo, con una inmensa fortuna material, un espíritu filantrópico y una delicada falta de ostentación. Su colección tuvo, en consecuencia, una sencilla tarea: acompañar la intimidad cotidiana de su dueña a modo de agradable ornamentación de su residencia en la colonia de Magallanes, mientras vivió allí.

Así, analizados en conjunto los fragmentarios elementos bibliográficos a que ha sido posible acceder y estimando como un desafío pendiente hurgar con mayor profundidad en las historia de doña Sara Braun, por medio de la búsqueda de antecedentes directos que permitan ilustrar con mayor certeza su interés y gusto por las manifestaciones artísticas, así como acerca del sentido que le atribuyó a su colección, esfuerzo que va más allá de las posibilidades actuales, cabe concluir a manera de aproximación inicial que la colección estudiada tuvo una función íntima, relacionada con aspectos decorativos y ornamentales de su residencia austral, distanciándose de las pretensiones de las colecciones de los centros de poder del Chile de la época.

Ni doña Sara Braun ni su lejana Magallanes estaba interesada en despertar el gusto artístico al modo europeo. Su sociedad estaba apenas en gestación y su energía y esfuerzo apuntaba a sobrevivir en un presente siempre difícil en los límites del mundo. Ella, su fortuna, su colección y su Colonia, si bien inmersas en la geografía del naciente Chile republicano fueron definitivamente marginales.

Imágenes

Figura 1

Fotografía de doña Sara Braun



Autor: casa Spencer. Fotografía. Revelado a la albúmina. 30 x 40 cm. Sin información de fecha de ejecución. Colección escritorio Maurico Braun. Museo Regional de Magallanes. Punta Arenas. Fuente: <http://www.surdoc.cl/registro/16-193>

Figura 2

Fuerte Bulnes, Punta Santa Ana. 1843



Autor desconocido. Fotografía. Sin información de dimensiones. Sin información de ubicación
Fuente: http://www.taringa.net/+imagenes/fotos-antiguas-de-punta-arenas-y-tierra-del-fuego-chile_gncxt

Figura 3

Vista del poblado de Punta Arenas en 1885

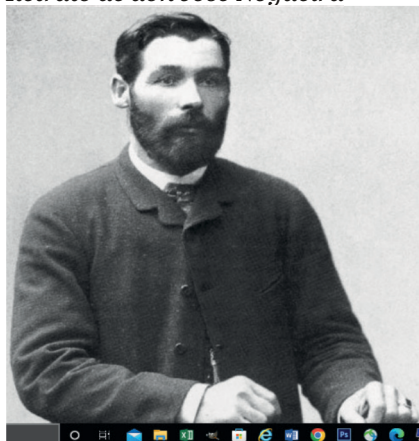


Autor desconocido. Fotografía. Sin información de dimensiones. Sin información de ubicación

Fuente: Martinic, M. y Baeriswyl, D. (2010) p. 17.

Figura 4

Retrato de don José Nogueira



Autor desconocido. Fotografía. Sin información de dimensiones. Sin información de fecha y ubicación.

Fuente: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-74459.html>.

Figura 5

Residencia de doña Sara Braun en construcción 1896



Autor Desconocido. Fotografía. Sin información de dimensiones. Sin información de ubicación.

Fuente: Martinic, M. y Baeriswyl, D. (2010) p. 33

Figura 6

Residencia de doña Sara Braun en 1910



Autor desconocido. Fotografía. Sin información de dimensiones. Sin información de ubicación.

Fuente: <http://www.investigacion.patrimoniocultural.gob.cl/galeria/la-construccion-de-punta-arenas>

Figura 7

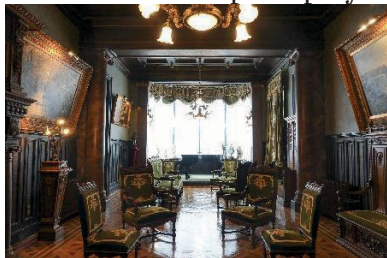
*Retratos de doña Sara Braun y don José Nogueira y
Vista del Comedor Principal Palacio Sara Braun*



Autor: Manuel Antonio Caro. Óleo sobre tela. 80 x 120 cm. 1889-90. Palacio Sara Braun. Punta Arenas. Fuente: archivo digital. Fotografía de la autora 2022.

Figura 8

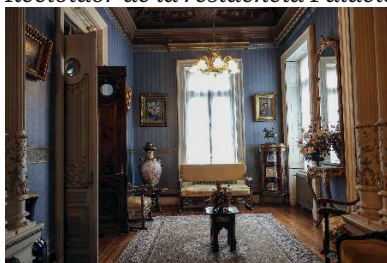
Vista del Comedor principal y esculturas de pequeño formato.



Fuente: archivo digital. Fotografía de la autora 2022.

Figura 9

Recibidor de la residencia Palacio Sara Braun



Fuente: Archivo digital. Fotografía de la autora, 2022.

Figura 10

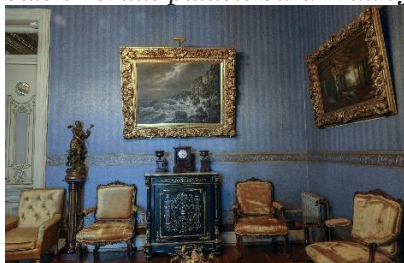
Salón Dorado palacio Sara Braun



Fuente: Archivo Digital. Fotografía de la autora, 2022.

Figura 11

Salón Dorado palacio Sara Braun y esculturas



Fuente: Archivo Digital. Fotografía de la autora, 2022.

Figura 12

Salón el piso superior con acuarelas



Autor: Carl Carlson. Acuarelas sobre papel. 44 x 27 cm. sin información de fecha de ejecución. Palacio Sara Braun. Punta Arenas. Fuente: Archivo Digital. Fotografía de la autora, 2022.

Referencias

Bonacic-Doric, L. (1939). *Resumen Histórico del Estrecho y la Colonia de Magallanes*.

Santiago: Imp. La Nacional.

Martinic, M. (1977). *Historia del Estrecho de Magallanes*. Santiago: Editorial Andres Bello.

Martinic, M. (1986). *Nogueira el pionero*. Punta Arenas: Ediciones Universidad de Magallanes.

Recuperado de Colección Biblioteca Nacional. ID MC: MC0018202. ID.BN:234455. Biblioteca Nacional Digital. <http://www.memoriachilena.gob.cl>

Martinic, M. (1988). *Punta Arenas en su primer medio siglo 1848- 1898*. Punta Arenas: Impresos

Vanic Limitada. Recuperado de: Colección Biblioteca Nacional. ID MC: MC0053169. ID.BN: 258580. Biblioteca Nacional Digital. <http://www.memoriachilena.gob.cl>

Martinic, M. (1992). *Historia de la región magallánica, volumen I*. Punta Arenas: Universidad de Magallanes.

Martinic, M. (2001). *Menendez y Braun: Prohombres patagónicos*. Punta Arenas: Ediciones

Universidad de Magallanes. Recuperado de Colección Biblioteca Nacional. ID MC: MC0053160. ID.BN: 599650. Biblioteca Nacional Digital. <http://www.memoriachilena.gob.cl>

Martinic, M. (2003). *Mujeres magallánicas*. Punta Arenas: Ediciones Universidad de Magallanes.

Recuperado de Colección Biblioteca Nacional. ID MC: MC0053167. ID.BN: - Biblioteca Nacional Digital. <http://www.memoriachilena.gob.cl>

Martinic, M. y Baeriswyl, D. (2010). *Palacio Sara Braun. Ícono patrimonial de Punta Arenas*.

Punta Arenas: La Prensa Austral.

Vera, R. (1897). *La Colonia de Magallanes y Tierra del Fuego (1843-1897)*. Santiago: Imprenta

de la Gaceta. Recuperado de Colección Biblioteca Nacional. ID MC: MC0047684. ID.BN: 69385. Biblioteca Nacional Digital. <http://www.memoriachilena.gob.cl>

achilena.gob.cl

Artículos

Gallardo, X. (2019). “Viajes, desplazamientos y circuitos en la Colección de arte de Augusto Matte Pérez”. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, Intus Legere Historia/ISSN 0718-5456/EISN 0719-8949/año 2019, vol.13 No2 p.130-155.

Gallegos, F. (2015). “Testamento otorgado por doña Sara Braun Hamburguer. Publicación Universidad de Magallanes. Instituto de la Patagonia. Centro de estudios del hombre austral. Disponible en: <http://www.Scielo.conicyt.cl/scielophp>. Fecha de última consulta: 2 de junio de 2020.

Willumsen, R. (2019). “Luis Cousiño. Su colección y relación con el arte nacional. Intus Legere Historia/ISSN 0718-5456/EISN 0719-8949/año 2019, vol.13 No2 p.48-74.

Sitios Web

Constitución Política del Estado de Chile (1822). Santiago: Imprenta del Estado. Disponible en: http://www.bcn.cl/books/constitucion_politica_del_estado_de_chile_1822/index.html#p=22. Fecha de última consulta: 3 de junio de 2020.

Decreto No 9256, Ministerio de Educación Pública. 4 de diciembre de 1981. Declara Monumento Histórico Nacional Palacio Sara Braun. Disponible en: <http://www.monumentos.gob.cl/servicios/decretos>. Fecha de última consulta 13 de noviembre de 2022.

Otra Bibliografía Suplementaria

Aros, C. (2003). *100 años de historia y solidaridad de la Cruz Roja Chilena, filial Punta Arenas*.

Punta Arenas: La Prensa Austral. Recuperado de Colección Biblioteca Nacional. ID MC: MC0056299. ID.BN: 735067. Biblioteca Nacional Digital. <http://www.memoriachilena.gob.cl>

Durán, F. (1943). *Sociedad Explotadora Tierra del Fuego 1893-1943*. Valparaíso: Imprenta

Universo. Recuperado de Colección Biblioteca Nacional. ID MC: MC0047705.

ID.BN: 306164. Biblioteca Nacional Digital. <http://www.memoriachilena.gob.cl>

Informe del Sr. Fiscal sobre concesión de terrenos al Sr. Nogueira i transferida a la Sociedad Explotadora Tierra del Fuego i su inscripción en el Registro de Punta Arenas. (1905). Valparaíso: Sociedad Imprenta i Litografía Universo. Recuperado de: Recuperado de Colección Biblioteca Nacional. ID MC: MC0073893. ID.BN: 883499. Biblioteca Nacional Digital. <http://www.memoriachilena.gob.cl>

Navarro, L. (1907). Censo Jeneral de población i edificación, industria, ganadería i minería del territorio de Magallanes, República de Chile, levantado por acuerdo de la comisión de Alcaldes el día 8 de septiembre de 1906. Tomos I y II". Punta Arenas: Talleres de la imprenta El Magallanes. Recuperado de: Colección Biblioteca Nacional. ID MC: MC0047689. ID.BN: 66279. Biblioteca Nacional Digital. <http://www.memoriachilena.gob.cl>

Artículos

Bergot, S. (2019). "Conformación y devenir de las colección de arte de Maximiano Errázuriz

Valdivieso (1870-1941). Un capital familiar entre lo económico y lo socio-cultural". Intus Legere Historia/ISSN 0718-5456/EISN 0719-8949/año 2019, vol.13 No2 p.75-103.

Cruz, E. (2019). "Marcial González Ibieta y su colección de arte desde lo público a lo privado".

Intus Legere Historia/ISSN 0718-5456/EISN 0719-8949/año 2019, vol.13 No2 p.3- 25.

Martínez, J. (2019). "Coleccionismo, filantropía y Construcción nacional. El caso de Francisco

Echaurren Huidobro". Universidad Adolfo Ibáñez. Intus Legere Historia/ISSN 0718-5456/EISN 0719-8949/año 2019, vol.13 No2 p.104- 129.