

*Du croisement à la frontière*

*Une histoire visuelle de la Cordillère des Andes entre l'Argentine et le  
Chili dans le XIX<sup>ème</sup> siècle*

Présentée par Catalina VALDÉSECHENIQUE

Sous la direction de Jacques LEENHARDT et Laura MALOSETTI  
COSTA (dans le cadre d'une cotutelle avec l'IDAES-UNSAM, Argentine)

À soutenir le 17 novembre 2016 à Buenos Aires, Argentine.

**Composition du jury :**

Jacques LEENHARDT : Docteur en Sociologie. Directeur d'études à l'EHESS,  
Paris.

Laura MALOSETTI COSTA : Docteur en Histoire de l'art. Professeur à  
l'IDAES-UNSAM, Buenos Aires.

Catherine CHOMARAT-RUIZ : Docteur en Philosophie. Professeur à  
l'Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis.

Carla LOIS : Docteur en Géographie. Docteur en Géographie. Professeure à  
l'UBA, Buenos Aires.

Marta PENHOS : Docteur en Histoire de l'art. Professeure à l'UBA, Buenos  
Aires.



UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE  
SAN MARTÍN

idaes

INSTITUTO DE  
ALTOS ESTUDIOS  
SOCIALES

Tesis para optar al título de Doctora en  
Historia con énfasis en Historia del Arte

*Del cruce a la frontera*

*Una historia visual de la Cordillera de los Andes entre Argentina y  
Chile durante el siglo XIX*

Presentada por Catalina VALDÉS ECHENIQUE

bajo la dirección de la Dra. Laura MALOSETTI COSTA y

el Dr. Jacques LEENHARDT (en el marco de un convenio de cotutela  
con la EHESS, Francia)

Defensa pública prevista para el 17 de noviembre 2016 en Buenos  
Aires

**Miembros del jurado:**

Jacques LEENHARDT: Doctor en Sociología. Académico de la EHESS, Paris.

Laura MALOSETTI COSTA: Doctora en Historia del arte. Académica del  
IDAES-UNSAM, Buenos Aires.

Catherine CHOMARAT-RUIZ: Doctora en Filosofía. Académica de la  
Universidad de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis.

Carla LOIS: Doctora en Geografía. Académica de la UBA, Buenos Aires.

Marta PENHOS: Doctora en Historia del arte. Académica de la UBA,  
Buenos Aires.

Una historia nacional puede gustarnos o no gustarnos;  
el territorio de nuestro país que no hemos visto nos resulta un mito  
como el Tibet o la Islandia [...]  
la patria es el paisaje de la infancia,  
y quédese lo demás como mistificación política.

Gabriela Mistral, "Un valle de Chile" (1933)

## AGRADECIMIENTOS

Una tarde en Buenos Aires, Laura Malosetti me recibió en su oficina para conversar de mi tesis. Acongojada, le presenté confusas dudas y quejas; quería continuar investigando temas relacionados al paisaje, pero no aguantaba más seguir hablando de conformaciones de la identidad nacional (marco dado por un cierto corpus de lecturas que se había tornado casi el único para asomarse al paisaje y con el cual tenía –y sostengo– una distancia ideológica y emocional). Con su acento de porteña oriental, me dio una respuesta que sigue surtiendo sentidos para este trabajo – “Y si tú sos una nómada, ¡paráte en la frontera!”.

Una mañana del año anterior en París, Jacques Leenhardt me recibió en su oficina, ubicada en el último piso del edificio donde vivió Auguste Comte. Hablábamos, precisamente, de las teorías de determinismos de la naturaleza sobre lo social. Escuché por primera vez hablar de la disputa entre vulcanistas y neptunianos y de la teoría cristalina de Violet le Duc aplicada a las montañas. Me mostró imágenes que inmediatamente pasaron a mi colección de favoritas.

Después de la conversación con Laura, la cordillera de los Andes fue emergiendo como una fascinación. Las imágenes que Jacques me había mostrado de los Alpes servían como inspiración y mapa para buscar las que yo trabajaría. A ambos les agradezco enormemente el haberme guiado y apoyado desde las distancias que han marcado este proceso.

Varias veces después de clases o antes de terminar su jornada en el Museo, Roberto Amigo me regaló tiempo, ideas y rayados radicales en mis planes de trabajo. No solo esas instancias, como sus textos, han sido una interlocución fundamental para esta tesis y le agradezco por ello. Por la misma generosidad en las conversaciones y en su escritura, agradezco a Verónica Tell, Marta Penhos, Carla Lois, Elaine Dias, Natalia Majluf, Pablo Diener, Alejandra Vega y Juan Manuel Martínez, entre otros más (la lista bibliográfica es en cierto modo, otra lista de agradecimientos).

Una de las mejores cosas que tiene el nomadismo que ha marcado estos años son los amigos que se van haciendo en cada lugar, con una intensidad que luego la distancia no disipa. Agradezco con mucho amor a quienes considero mis compañeras imprescindibles en este proceso, Josefina de la Maza y Carolina Vanegas, por el apoyo y la ayuda sin la cual este texto estaría aún sin terminar; a Josefina, muy particularmente, por compartir con alegría la extraña experiencia de hacer historia del arte del siglo XIX en Chile. A mis amigos-colegas con los que espero tener muchas oportunidades para seguir desarrollando proyectos en conjunto, Amarí Peliowski, Malena Masticchio, Rodrigo Booth, Juan Ricardo Rey, Sandra Accatino, Ana María Risco, Ximena Gallardo, Laurens Dhaenens, Fabio D’Almeida, Fernando Pérez, Germán Hidalgo, Carla Hermann, Julia Ariza, Raphael Fonseca, Ninel Valderrama, Renato Menezes, Fernanda Pitta y algunos más.

La tesis no es más que una mala excusa que te deja encerrada por muchas tardes y fines de semana para amigos y familia. A ellos les agradezco la paciencia y la compañía. En especial a mis padres, Antonia y Juan Gabriel, a mis abuelas Pilola y Sylvia, a mi hermano Gabriel, quien me acogió en su casa para estar más cerca de la cordillera mientras escribía y me ayudó con la diagramación de imágenes; también a mi prima Raquel, que gusta de subir cerros tanto como yo. Dedico un agradecimiento muy especial a Camila, compañera de viajes en varias de las vueltas que dieron

forma a esta tesis; gracias por sus generosas lecturas. Agradezco también a Nicolás, quien me ayudó con el orden bibliográfico y mental que un trabajo como este requiere. A mis queridos Catalina y José, Oriana, Cristóbal, Consuelo, Bárbara, Damián, Macarena, Mary Anne, Jose, Isabel, Natalia y Amalia, Marcela, Frederica, Tama, Mayra, Inti, Nico, Soledad, Estefanía, Kili, Jerónimo y Diego, gracias por la compañía y las escapadas.

Los paisajes son dinámicos en muchos sentidos; eso es algo que he podido constatar haciendo esta tesis. Pensar la cordillera hoy me provoca tristeza y frustración: más allá de una imagen de identidad, un monumento natural, un espacio de tránsito, pastoreo y cultivo, un referente estético... la cordillera de los Andes está siendo diezmada como recurso económico para extracción de minerales e instalación de plantas hidroeléctricas. La explotación minera, impulsada por intereses privados transnacionales fuera de toda escala y sensatez, está causando estragos que se diseminan por los ríos hasta el mar, arrasando paisajes, culturas y expectativas de un cambio de orden social y ecológico. Por ello, esta tesis está dedicada a la memoria de Jack Stern, Mali, guardián perpetuo del Cajón del Maipo.

Para el desarrollo del doctorado conducente a esta tesis, conté con un financiamiento parcial otorgado por el programa Becas Chile, gestionado por CONICYT, organismo del Estado de Chile. Recibí asimismo apoyo del CRAL-EHESS, del IDAES-UNSAM y del programa Unfolding Art History de la Fundación Getty, valioso estímulo que me permitió, en diversas oportunidades, participar en congresos y seminarios vinculados al tema de esta tesis. Extiendo el agradecimiento a todos los bibliotecarios, encargados de archivos y museos que me ayudaron a lo largo de esta investigación, así como al equipo de la administración de la EHESS, siempre tan bien dispuesto a resolver los desafíos burocráticos que ponía mi caso.

## RESUME

Cette thèse porte sur la configuration visuelle de la Cordillère des Andes dans la culture et dans l'histoire de l'art de l'Argentine et du Chili au cours du XIXe siècle. Pour cela, il a été proposé un parcours thématique de la période à partir d'une sélection d'objets visuels et textes produits dans les deux pays au moment où ils ont été définis et instaurés en tant que nations modernes. Au début de ce parcours, aux premières années de l'époque républicaine, la cordillère est représentée et symbolisée comme le scénario des principaux événements de la révolution d'indépendance, alors elle devienne un point de repère pour la construction d'une mémoire et d'une identité nationale autant pour l'Argentine que pour le Chili. L'analyse se poursuit autour de la présence picturale de la cordillère, notamment dans quelques œuvres qui représentent les Andes comme un lieu d'enjeu politique pour ces deux nations vers la moitié du siècle. Avec l'instauration de la cordillère comme une image paysagère une réflexion a été élaborée autour du statut esthétique du sublime et ses actualisations dans le contexte latino-américain en considérant la particulière installation du genre picturale dans le milieu chilien. Le parcours s'achève avec l'analyse de la construction visuelle de la cordillère en tant que frontière naturelle entre les deux pays. On observe comment des images de divers types -diagrammes, photographiques- deviennent des pièces argumentatives pour la dispute géopolitique.

Le but de ce travail est de vérifier, par le biais de l'analyse de cas, la diversité de fonctions rhétoriques qui assume la représentation de la nature dans le processus d'élaboration d'un récit du national. Plus précisément, le texte veut reconstruire l'histoire du paysage montagneux dans le contexte de production artistique de l'Argentine et le Chili, et les usages des images de la cordillère dans le débat pour la délimitation de la frontière entre les deux pays.

En termes méthodologiques -et en ayant en considération la double dimension de la Cordillère des Andes comme espace de représentation et lieux représenté -, ce travail aspire à être une contribution à la formulation d'une histoire de l'art régional attentive aux particularités des processus locaux et au rapport étroit de l'art avec d'autres domaines du social. Cette thèse attend alors devenir un apport au développement des études de paysage en tant que champ interdisciplinaire de recherche et d'action, qui compte déjà avec une tradition considérable dans l'Amérique Latine.

Mots-clés : histoire de l'art du Chili et de l'Argentine, XIXe siècle, paysage de montagnes, imagination géographique, frontières.

## ÍNDICE

### Presentación

- Introducción
- Tesis a proponer
- División de partes y capítulos

### Contexto bibliográfico: lecturas y confluencias

- Lecturas argentinas
- Lecturas chilenas
- Lecturas americanas
- Cordillera de los Andes
- Estudios desde/de la frontera

### I. El cruce

- Iconografía e historiografía
- Gil de Castro y los paisajes al fondo
- La cordillera como alegoría política
- El volcán

### II. El paso

- La naturaleza como historia
- Paisaje con figuras

### III. El paisaje

- La medida de lo sublime: la cordillera de los Andes vista desde Chile
- El lugar del paisaje
- Retrato de un artista con paisaje
- La Exposición del Mercado de 1872. Formación de campo artístico y disputas por un género nacional

### IV. La frontera

- (Dar a) ver la frontera
- Verdad fotográfica y experiencia de paisaje

### Consideraciones finales

### Referencias

Archivos, museos y repositorios consultados  
Bibliografía  
Cuaderno de reproducciones

## INTRODUCCIÓN

A partir de su etimología, el término *tesis* significa tomar posición, poner, colocar.<sup>1</sup> Con este trabajo busco, literalmente, tomar una posición y estudiar la historia visual de un espacio-lugar: la cordillera de los Andes meridional. Al usar los términos *espacio* y *lugar* subrayo una comprensión del sitio físico en su dinámica histórica, pues esta tesis tiene como propósito central presentar un estudio de las imágenes de la cordillera de los Andes que fueron producidas entre Argentina y Chile a lo largo del siglo XIX. Para ello, establece un recorrido temático del período a partir de una selección de objetos visuales y textuales producidos en ambos países en el momento de su definición y asentamiento como naciones modernas.

### Consideraciones metodológicas

Teniendo como eje la doble dimensión de la cordillera de los Andes como *espacio de representación* y *lugar representado*, este trabajo apunta a contribuir a la historia del arte regional que se escribe atendiendo a las particularidades de los procesos locales y a la estrecha vinculación del arte con otras áreas de lo social. Siguiendo ese mismo eje, la tesis espera aportar al desarrollo de los estudios sobre paisaje, campo interdisciplinario de estudio y acción de creciente desarrollo en el ámbito latinoamericano.

La cordillera de los Andes meridional ha sido señalada, desde las primeras menciones de los cronistas españoles en el siglo XVI, como un punto de referencia para viajeros, cronistas, científicos, artistas y poetas. Espacio sagrado, de habitación y cultivo para las etnias aymara, inca, pehuenche, huarpe, entre otras; lugar de paso, intercambios y desventuras para los conquistadores, los Andes juega un papel fundamental en la historia de la formación de Argentina y Chile durante el siglo XIX, en un proceso que tiene como hito fundacional el cruce de la cordillera del Ejército Libertador en 1817. Este será el punto de partida de mi trabajo dado que constituye, además, un evento de inmenso

---

<sup>1</sup> “Tesis, tomado del lat. *thesis* y este del gr. *θέσις* íd., propiamente ‘acción de poner’, derivado de *τιθέναι* ‘poner’. 1.<sup>a</sup> doc.: med. s. XVII, Calderón” (Corominas 1957: 433).



potencial iconográfico. En el otro extremo, el año 1903 es designado como punto de cierre de esta periodización, momento en que se inician los trabajos de demarcación de la frontera entre Chile y Argentina y, por lo tanto, de (provisoria) clausura del litigio limítrofe; proceso que desencadenó, ciertamente, una considerable cantidad de imágenes de la cordillera a uno y otro costado. Se trata entonces de una investigación de historia del arte cercada por fechas “extraartísticas”. Esto se justifica considerando que, tanto el evento que la abre como el que le da cierre tuvieron como consecuencia, cada uno con sus particularidades, un gran caudal de imágenes, que dan flujo a diferentes cuestiones relacionadas al problema de la representación visual y epistemológica en general (Chartier 2009; Foucault 1966). De esta manera, los objetos aquí estudiados se articulan mediante las herramientas conceptuales del cruce interdisciplinar entre algunas corrientes de la historia social del arte y los estudios de la visualidad; intersección que tiene como resultado una atención a las prácticas, funciones y formas de la imagen en relación a su referente, sus condiciones y contextos de producción y su campo de circulación y recepción (Moxey 2009; Mirzoeff 1999; Mitchel 1994; Baxandall 1978).

Otro tanto ocurre con el corpus que será abordado en las páginas que siguen, compuesto por imágenes que pueden ser –y han sido– consideradas también extraartísticas. El límite entre obra de arte y documento histórico y/o científico está siendo deconstruido en discusiones disciplinares que, en mi lectura, consiguen, sobre todo, afirmar la inmensa carga significativa de las imágenes, activando la conciencia de transitoriedad de aquello que miramos a través del *ojo de la época* (Burucúa-Malosetti 2013; Malosetti 2010; Baxandall 1978). Muchas de las pinturas sobre las que esta tesis trabaja se encuentran, de hecho, en museos designados como “de Historia” (y no “de Bellas Artes”). Por su parte, las imágenes de otras materialidades (mapas y fotografías, dibujos, grabados y libros ilustrados) han sido estudiadas principalmente por historiadores o geógrafos quienes, por lo general, no se han detenido en la dimensión visual, material y en último grado, artística que ellas poseen. Asimismo, algunos de los documentos que sirven aquí de fuente, son catalogados habitualmente como fuentes para la historia, pero es esta la primera vez que se ponen en relación con piezas y temas del mundo del arte. Esta tesis se plantea entonces como un ensayo que transita los campos abiertos por una historia del

arte que se entiende como disciplina en diálogo con otras, particularmente con las diferentes ramas de la historia, la geografía, la antropología y la literatura (Hadjinicolaou 2009; Bigg 2012). Los estudios sobre cultura visual (Mirtzoeff 1999; Lois 2014, entre otros) contribuyen a esta ampliación y aportan además una serie de preguntas y conceptos que sirven para abordar los objetos seleccionados *más acá y más allá* de su condición artística, puesto que toman en consideración canales de circulación de imágenes y objetos que conviven y determinan a los objetos aquí estudiados. ¿Qué y cómo se distingue una obra de arte de un documento de valor científico? ¿Qué criterios conducen una pintura a un museo histórico o a un museo de arte? ¿Qué representa en cada caso, el estatuto *histórico* asignado a la pieza? ¿Qué noción de historia, qué noción de arte está puesta en juego a la hora de realizar estas distinciones? Estas preguntas, fundadas en el cruce entre historia del arte y cultura visual, estarán recorriendo toda la tesis, reconociendo que sus respuestas pretenden ser más bien reflexivas que concluyentes.

Esta tesis analiza el proceso de conformación del paisaje de los Andes, construido por diversos objetos que convergen en una concepción de la naturaleza en términos históricos, científicos, geopolíticos y estéticos. Este proceso está marcado por una utopía de progreso que se aloja en la naturaleza, así como por la elaboración de un relato histórico nacional que encuentra en ella un sustento alegórico. Los agentes de esta utopía, quienes enuncian este relato –hombres (prácticamente no habrá mujeres en esta historia) de poder, de armas y letras, de arte y de ciencias- aspiran al dominio de la naturaleza por medio del conocimiento y de la representación, al mismo tiempo que acuden a ella como fuente de explicaciones, mitos de origen y lugares comunes de identidad. Es así que se conforma la dinámica entre *espacio representado y lugar de representación*. La primera de estas nociones es deudora de las propuestas que Michel de Certeau (1980), a través de las cuales es posible aproximarse y comprender un determinado sitio por medio de las prácticas que allí acontecen y que lo configuran. *Espacio* implica aquí la experiencia de recorrer, describir, nombrar y parcelar la cordillera, gestos cotidianos, individuales o colectivos que, comprendidos también como acciones de representación, formalizan la apropiación simbólica y física de un lugar.

Siguiendo esta idea, una de las preguntas que atraviesa esta tesis es aquella que interroga a la representación de la naturaleza desde la noción de *lugar común* en el sentido que le da Michel Foucault al término en *Las palabras y las cosas* (1968), esto es, como un espacio utópico de confluencia, una *sintaxis* que posibilita la representación, pero que, al momento que se afirma, se evidencia como construcción.<sup>2</sup> La naturaleza se revela en su doble condición de entidad universal y constructo al que accedemos solo fragmentariamente por medio de su representación. Se revela asimismo como signo mnemónico, que lleva a entrecruzarla con la noción de *lugar de memoria* en los términos elaborados por Pierre Nora en *Lieux de mémoire* (1984).<sup>3</sup>

Ambos *lugares* –el común y el de memoria– posibilitan el planteamiento de una hipótesis inicial para esta tesis, aquella que sostiene que la naturaleza o más precisamente, su representación fragmentaria y desigual, ocupó en el momento de la formación de Argentina y Chile como naciones, el lugar (utópico, universal) que en Europa se asignó desde el siglo XVIII y sobre todo el XIX a la historia. Representación de la naturaleza y representación del pasado se asimilan aquí, por ser argumentos que dan sustento a una

---

<sup>2</sup> “El espacio del orden que servía de lugar común a la representación y a las cosas, a la visibilidad empírica y a las reglas esenciales, que unía las regularidades de la naturaleza y las semejanzas de la imaginación en el cuadrulado de las identidades y de las diferencias, que exponía la sucesión empírica de las representaciones en un cuadro simultáneo y permitía recorrer, paso a paso, de acuerdo con una sucesión lógica, el conjunto de los elementos de la naturaleza hechos contemporáneos de sí mismos... este espacio del orden va a quedar roto desde ahora: habrá cosas, con su organización propia, sus nervaduras secretas, el espacio que las articula, el tiempo que las produce; y después la representación, pura sucesión temporal, en la que ellas se anuncian siempre parcialmente a una subjetividad, a una conciencia, al esfuerzo singular de un conocimiento, al individuo ‘psicológico’ que, desde el fondo de su propia historia, o a partir de la tradición que se le ha transmitido, trata de saber. La representación está en vías de no poder definir ya el modo de ser común a las cosas y al conocimiento. El ser mismo de lo que va a ser representado va a caer ahora fuera de la representación misma” (Foucault 1968: 235).

<sup>3</sup> “Lo que constituye ciertos sitios prehistóricos, geográficos o arqueológicos en lugares, o aun en lugares consagrados, es a menudo aquello que, precisamente, debería prohibírsele, la ausencia absoluta de voluntad de memoria, compensada por el peso contundente que en ellos depositaron el tiempo la ciencia, el sueño y la memoria de los hombres [...] Todos los enfoques históricos y científicos de la memoria, ya se hayan dirigido a la nación o a la de las mentalidades sociales, trabajan con *realia*, con las cosas mismas, cuya realidad se esforzaban por captar en vivo. A diferencia de todos los objetos de la historia, los lugares de memoria no tienen referentes en la realidad. O más bien, son sus propios referentes, signos que solo remiten a sí mismos, signos en estado puro” (Nora 1984: 35 y 38).

entidad moderna. Con el avance de este proceso fundacional (que involucró, por supuesto, a otros mecanismos de formación identitaria, como la proclamación de constituciones, la erección de ciudades y monumentos, etc.), la representación de la naturaleza –la inscripción de la naturaleza– se fue cifrando como un paisaje en la memoria de individuos que comenzaron a reconocerse, a través de ella, en la figura de un sujeto colectivo nacional. Se configura así una noción compleja de paisaje que excede a la imagen y que contribuye a la concepción de la cultura –el término es de Simmel– como una *segunda naturaleza*.<sup>4</sup>

La representación del paisaje es un gesto propio de la modernidad que, al tiempo de dar cuenta del adoctrinamiento de los sentidos –particularmente de la vista– pone de manifiesto un proceso de conformación del mundo del arte y del campo cultural (Crary 2008; Foucault 1966). Este punto me permite anotar aquí una intención metadisciplinar de la presente investigación: los diversos *modos de ver* inscritos en cada uno de los objetos de estudio convocados en esta tesis funcionan también como herramientas metodológicas. Nociones como percepción, ojo de la época, imagen, cultura visual, óptica, perspectiva, vista, toma del natural, copia, visión de mundo... juegan tanto un rol descriptivo de operaciones concretas vinculadas a las imágenes, como uno conceptual que se activa en diferentes planos de interpretación (interpretaciones estas, a veces bien distantes de métodos de abordaje estructuralista o iconográfico).

En relación al estudio de la formación del mundo del arte y del campo cultural en el ámbito delimitado para este estudio, he procurado no simplificar el dinamismo propio de un lugar de confluencia de agentes de diversas proveniencias y lenguas, portadores de diferentes tradiciones, ideologías y tecnologías. En efecto, son muchos los viajeros, principalmente europeos, que cruzan la cordillera, se instalan o pasan por las ciudades de Mendoza y Santiago pintando, dibujando, fotografiando, escribiendo, interviniendo y registrando de diversos modos su experiencia de montaña. Se trata de sujetos que participan en los espacios de sociabilidad locales, asumiendo allí un alto grado de

---

<sup>4</sup> Se trata de uno de los términos clave de esta tesis, propuesta por el sociólogo alemán Georg Simmel (1998) para caracterizar el efecto que tiene la cultura (el lenguaje, los hábitos, las representaciones, etc.) sobre el individuo. Esta se impone al sujeto de un modo omnipresente, sin fisuras y, eliminando su propia condición de constructo y de proceso histórico, se presenta como si “siempre hubiera estado ahí”.

protagonismo por sus actuaciones como naturalistas, escritores y artistas viajeros, produciendo una obra que –en algunos casos, de inmediato, en otros, con bastante posterioridad- pasó a perfilar aquello que se comenzaba a fijar como “identidad nacional”. Teniendo esta dinámica en consideración, he optado aquí por ahondar en la producción de agentes locales que tal vez por esa misma condición han pasado a ocupar un lugar secundario en la historia visual de la cordillera tal y como se conoce hoy.

Tal vez descorriéndome un poco de la norma y el estilo esperado para un género académico como es el de una tesis doctoral, he procurado ensayar en estas páginas una escritura situada que refleje, a su vez, una opción transdisciplinaria sustentada en el trabajo de autores provenientes de las áreas ya mencionadas –los estudios de la cultura visual y la historia del arte- sumado a textos del ámbito de la geografía humana y cultural y la geopolítica. Se trata de un conjunto de textos que sobregira las posiciones “postmodernas” que por un momento –breve pero intenso- logró instalar los conceptos de desterritorialización y globalización, retorciendo el giro lingüístico que había deconstruido durante la década de 1970 y 80 fronteras, identidades y disciplinas, imponiendo la aparente homogeneidad del signo lingüístico o de la discursividad. Pionero es en este sentido el artículo de Carlo Ginzburg y Enrico Castelnuovo, “Domination symbolique et géographie artistique dans l’histoire de l’art italien” (1981), en el que ponen en juego una mirada dinámica, atenta a los vaivenes de una obra, de un motivo, de un estilo, a los tránsitos entre *centro* y *periferia* (considerando, estos dos lugares también en su dinamismo). Otro tanto avanzó Svetlana Alpers en *El arte de describir* (1983), en el que se abisma el lugar de enunciación para posicionarse historiográficamente en un lugar anómalo de la historia del arte tradicional, desarticulando la dependencia del modelo italiano para estudiar el arte del Renacimiento. Las nociones de *escuela* y *estilo* delimitados por su dimensión geográfica subvierten en su libro la forma en que se pensaban las filiaciones artísticas. *Toward a geography of art* (2004) de Thomas Da Costa Kaufmann sistematizó estas ideas y prácticas historiográficas, planteando la distinción entre *espacio* y *lugar* y asimilando la noción de *geografía imaginaria* que a su vez retoma de Edward Said (un autor de extrema ubicuidad). Asimismo, las reflexiones estéticas y metadisciplinares de Irit Rogoff en su trabajo *Exhausted geographies* (2010) conducen a comprender la

cartografía (que define como la visualización de hechos emplazados en lugares) desde la economía de los afectos, es decir, como un orden epistemológico y no como una herramienta, lenguaje o representación sistemática y autónoma. Dentro de este grupo de autores, incluyo también a Jens Andermann, quien ha dedicado varios estudios a la cultura cartográfica y visual en el ámbito latinoamericano, principalmente referido a los casos de Argentina y Brasil, analizando cultura material, artes decorativas, gestiones políticas de la visualidad e imágenes de todo orden. Con la recuperación de las particularidades implicadas en un determinado lugar de enunciación, se inaugura un *sentido de la ubicuidad* que le ha permitido a estos autores, por medio de una reflexión metahistorigráfica, recuperar nociones convencionales como *centros (y periferias)* de creación o *escuelas nacionales*, para elaborar preguntas específicas del campo del arte visto como una red de dinámicas sociales atento a las relaciones con el lugar en que se emplaza. Es lo que también procuro ensayar aquí.

### **Partes y capítulos**

El presente texto se propone como una de las biografías visuales posible de los Andes meridionales en su primera edad republicana. Plantear, por medio de imágenes, la biografía de un espacio-lugar, es una idea deudora de la geografía humana de Vidal de la Blache, la historia geográfica de Fernand Braudel y la geografía cultural de Elisée Reclus y se inspira en el campo de estudios en formación que vengo de delinear, que hasta el momento ha sido denominado, siguiendo la propuesta de Thomas DaCosta Kauffman, geografía del arte.

He organizado esta tesis en cuatro núcleos temáticos que observan una continuidad cronológica que no es estricta, puesto que entre ellos se producen a veces saltos y simultaneidades, rápidas enumeraciones y lecturas específicas que demandan un detenimiento mayor. De acuerdo con esto, en las dos primeras partes me dedico a estudiar imágenes de la cordillera como espacio de **Cruce** y como **Paso**, y a considerar el hito geográfico como un camino que conecta tiempo (la historia) y lugar en un proceso de progresiva distinción/inscripción nacional. Enseguida, observo la cordillera como lugar

de referencia para la práctica del **Paisaje**, asumiendo este término como polisémico, pero atendiendo particularmente a su definición más específica dentro del campo del arte, como género pictórico. El develamiento del proceso de construcción del paisaje cordillerano va dejando de manifiesto el valor material e imaginario de una **frontera**, último núcleo de esta tesis.

Estos núcleos se concatenan en la forma de preguntas: ¿hacia dónde y cómo se desplaza el valor cultural otorgado al hito geográfico por diversos grupos sociales? ¿Qué lugar tiene la naturaleza en la formación de imágenes fundacionales de las Provincias Unidas del Río de la Plata y de la República de Chile? ¿Cómo se inserta el género del paisaje en el incipiente campo artístico de estas naciones? ¿Cuáles son las condiciones que vehiculizan esta inserción y quiénes sus actores? ¿Cuál es la relación entre este género y las preocupaciones modernas de delimitación territorial y valoración económica y simbólica de la naturaleza? ¿Cómo se hace visible una frontera?

Las partes y capítulos de esta tesis se organizan en torno a estas preguntas por medio del análisis de un corpus de imágenes de diversa índole producidas en Argentina y Chile en diferentes momentos del siglo XIX. También, por medio de la reconstrucción de determinados episodios de la historia del arte de la región y de la aproximación a dimensiones visuales de eventos de las historias políticas de estos dos países.

### **Primera parte. El cruce**

Esta primera parte está dedicada al cruce de la cordillera que emprendió el Ejército Libertador desde Mendoza en el verano de 1817, y lo observa primero desde su formulación historiográfica, a partir del libro que el historiador argentino Bartolomé Mitre escribe sobre el episodio casi a fines del siglo. Retrocediendo a un momento más cercano a los hechos, continúa con un estudio detallado de los fondos de tela de José Gil de Castro (Lima 1785-1841) en los que se incluyen representaciones de paisaje, para luego abocarse con detención al retrato que el pintor peruano realizó en 1820 del libertador chileno Bernardo O'Higgins (Chillán 1778- Lima 1842), cuyo fondo es la cordillera. Estos dos apartados consideran las condiciones de producción, circulación y recepción de su obra,

proponiendo, con una mirada comparativa, posibles modelos y referentes. El apartado siguiente se dedica al análisis de un detalle de aquel retrato –la cordillera en el escudo y el volcán en la medalla de la Legión al mérito- que se ofrece como punto de acceso a una constelación de imágenes y sentidos que entrelazan ciencia, arte y política.

### **Segunda parte. El paso**

En esta parte se estudian dos pinturas producidas entre las décadas de 1840 y 1850 entre Argentina y Chile en las que la cordillera meridional se asienta como una suerte de escenografía. Ante ella se instalan retratos y episodios de la reciente vida republicana, manifestando con ello la recurrencia del paso de un lado a otro del hito geográfico en ese tiempo. Los dos apartados que la componen contribuyen al relato de una parte de la historia del arte de estos países que debe ser narrada desde una perspectiva transnacional. Al atender al nutrido tránsito de artistas, obras, modelos e ideas estéticas, la cordillera deviene un lugar fundacional para la cultura de ambos países, que involucra, por ejemplo, a la figura medular de Domingo Faustino Sarmiento (San Juan 1811 – Asunción 1888). Concretamente, se tratan aquí dos pinturas que podrían considerarse “hermanas”: *Repartiendo pan en la cordillera*, del pintor sanjuanino Benjamín Franklin Rawson (San Juan 1829 – Buenos Aires 1871), pintada en su ciudad natal en 1855, y *La Beneficencia*, del pintor mendocino Gregorio Torres (Mendoza 1819-1879), pintada en Santiago en 1847.<sup>5</sup> Me refiero a ellas como “hermanas” porque son dos retratos colectivos con una importante carga alegórica y política, tienen en común haber sido realizados por pintores argentinos que se instalaron por un tiempo en Chile y han sido usadas con frecuencia como ilustración de episodios y personajes de la historia. Coinciden además en contar con la imagen de la cordillera como motivo.

### **Tercera parte. El paisaje**

---

<sup>5</sup> El orden en el que están dispuestos estas dos partes no responde a la cronología de producción de las obras, sino que a la sucesión de episodios del que cada una de ellas es relato.



Enfocada en la historia cultural y visual del lado chileno de la cordillera, esta parte recorre el proceso de conformación del género pictórico de paisaje que más tarde será reconocido como un sello distintivo del arte nacional. Este recorrido se desencadena a partir de una premisa que se activa a mediados del siglo: la naturaleza es comprendida como sinónimo de territorio y la imagen más adecuada para representarla pasa a ser una cuestión de Estado.

En este apartado sigo el trayecto que recorriera Victor Stoichita para dar con la invención del cuadro en el arte occidental, que es también el camino para dar con la invención del paisaje dentro del cuadro. El autor analiza el trayecto histórico y estético de paisaje en tanto *parergon* o motivo suplementario que va emergiendo del fondo de la tela hasta el primer plano o motivo pictórico con total autonomía. Emprendo así el relato de los inicios del paisaje en tanto género pictórico en Chile, analizando fuentes documentales de las primeras exposiciones nacionales (1867, 1872 y 1875), así como su recepción crítica y su inscripción historiográfica.

Pero antes de pasar a estudiar los procesos sociales de conformación de un campo artístico local y, más específicamente, de un corpus de pinturas de paisaje que tienen por motivo central la representación de la cordillera de los Andes, propongo observar con mayor detención el modo en que se activa la categoría estética de lo sublime. Se trata de una noción que muda de sentido de un modo paralelo al desarrollo de este género desde mediados del siglo XVIII y que para mediados del XIX forma parte de su definición y constituye un criterio para su valoración.

Centrados en la obra de uno de los protagonistas de la escena artística santiaguina en la segunda mitad del siglo XIX, esta parte conforma casi un estudio monográfico de la obra de Antonio Smith Iribarren (Santiago 1832 - 1877). Considero para esto su obra pictórica y gráfica, la recepción crítica que obtuvo de sus contemporáneos y los textos de historia posteriores (en donde fue consignado, como veremos en su momento, como “padre pródigo del paisaje”, “pintor romántico”... para ir, paulatinamente, pasando al olvido y ser hoy recuperado como figura clave de la historia del arte local otorgándole incluso una función fundacional; Quiroga y Villegas 2015; Peliowski y Valdés 2014). Sigo

luego la veta paisajística que se abre en su taller y que permanece activa hasta entrado el siglo XX. Si bien esta parte se concentra en el campo artístico chileno, desviándose con ello de la pregunta central por la representación de la cordillera, el lugar que esta ocupa en él es equivalente al que tiene en la geografía del país: omnipresente y determinante en múltiples sentidos. Es por esto que, en una suerte de coda de esta segunda parte, recojo algunos indicios (a partir de fuentes secundarias) del estatuto de la pintura de paisaje en el desarrollo artístico argentino, constatando que el lugar de la cordillera se reduce considerablemente, cuando no desaparece del todo.

#### **Cuarta parte. La frontera**

Esta última parte resulta del rastreo y colección de imágenes de la cordillera de los Andes meridionales producidas durante el siglo XIX en instancias no directamente relacionadas al mundo del arte. Aborda la transformación de la cordillera en frontera, un proceso que genera la mayor cantidad de imágenes del hito entre mapas, gráficos, diagramas, perfiles, fotografías. Esta parte se inscribe en el campo expandido de los estudios sobre paisaje en el que se observa la relación entre sujeto (entendido como agente histórico y como red de percepciones, experiencias y expresiones) y naturaleza (entendida también como agente histórico y como sistema complejo de referentes materiales y perceptuales a partir de los cuales el sujeto entiende sus parámetros de escala, orientación y, llegado a cierta instancia, de pertenencia-propiedad). Para seleccionar y analizar estas imágenes sigo el trabajo de los historiadores de la ciencia Lorraine Daston y Peter Gallison (2012) y Charlotte Bigg (2012). El cruce disciplinar entre historia de la ciencia, historia del arte y estudios de cultura visual permite el reconocimiento de la función epistemológica en la imagen, aspecto que permanecía poco visible hasta antes de la puesta en práctica de este tipo de estudios.

A partir del análisis de los usos geopolíticos de imágenes de la cordillera, propongo una reflexión en torno a la noción oximorónica de *frontera natural*, sostenida en base a la descripción visual y escrita de lugares y a la exposición de argumentos históricos y

científicos por parte de las comisiones de Argentina y Chile encargadas de resolver la disputa territorial.

Poco antes del fin de siglo, en plena “guerra de mapas” por la frontera, la fotografía emerge como parte del régimen probatorio de la ubicación de la frontera cordillerana entre Chile y Argentina. Abordo este caso, relativo a la actuación de Francisco Pasasio Moreno (Buenos Aires 1852-1919), perito al mando de la comisión argentina de límites, atendiendo a las prácticas de producción y circulación, usos y poderes de estas imágenes.

En términos geográficos, el recorrido propuesto en esta tesis está delimitado por una serie de temas de estudio que no tuvo como principio elector la representatividad del territorio cordillerano entre Argentina y Chile, sino el interés (o la disponibilidad) de las imágenes y de las cuestiones que estas levantaban. La región al norte de Chile queda fuera del mapa trazado en esta tesis puesto que se trata de un territorio inicialmente boliviano y peruano sometido a disputa durante prácticamente todo el siglo, teniendo como episodio de auge la Guerra del Pacífico (1879-1883). La mayor parte de las representaciones visuales de esta zona está, consecuentemente, volcada a los puertos y ciudades costeras, así como al desierto de Atacama y las pampas intermedias donde se encuentran las reservas de salitre natural y minerales que, al tiempo de ser intensivos focos de explotación, captaron la atención de fotógrafos. El sur del territorio se encontraba igualmente en guerra, siendo los ejércitos argentino y chileno los invasores del territorio mapuche, delimitado durante el orden virreinal con una tensa frontera que coincidía con el río Negro por el oriente y el río Bío-bío por el poniente. En suma, el foco de atención está en la zona central de ambos países, reconociendo que el trabajo podría eventualmente extenderse, sobre todo, hacia el sur.

Como fue señalado al inicio, en términos históricos, el recorrido propuesto a lo largo de este trabajo culmina en 1903, año del fallo limítrofe que da inicio a los trabajos de demarcación de la frontera cordillerana. Me interesa interrumpirlo aquí por ser todavía un momento previo a la formulación de una imagen nacional oficial que homogeneiza las representaciones de la cordillera, tal como ocurre, por ejemplo, en los festejos de los

respectivos centenarios de las independencias nacionales de Argentina y Chile. Se podría decir que, a partir de entonces, la cordillera deja de ser una constelación de imágenes para convertirse en un gigantesco plinto en el que se instalan los hitos demarcatorios del límite entre ambos países y monumentos conmemorativos como el Cristo Redentor de los Andes. Se inicia además una nueva era de intervenciones en la geografía cordillerana en términos de población, toponimia y por supuesto infraestructura, con la culminación de los trabajos ferroviarios del tren trasandino el año del centenario y la paulatina instauración de pasos oficiales (e intervención o anulación de los pasos tradicionales) entre un país y otro.

## CONTEXTO BIBLIOGRÁFICO: LECTURAS Y CONFLUENCIAS

Esta tesis emprende el estudio de un tema que no ha sido objeto de investigaciones anteriores, no obstante, en ella confluyen apreciaciones de obras y documentos que en buena medida han recibido atención previa de modo singular o relacionados con otras cuestiones. La revisión bibliográfica que da sustento a este trabajo contempla libros de amplio alcance sobre la historia de Argentina,<sup>6</sup> Chile<sup>7</sup> y América Latina<sup>8</sup> durante el largo siglo XIX en los campos de la cultura, las ideas, el arte y la política. A modo de reseña general, el conjunto de textos consultados –producidos en su mayoría en los últimos veinte años– conforman un corpus de trabajos que junto con emprender el relato histórico del período, plantea una lectura crítica a la bibliografía que le antecede, atendiendo a la dimensión ideológica y discursiva de su objeto y desprendiéndose, por un lado, del tono laudatorio o patriótico común a las historiografías fundacionales de cada nación y, por otro, de los esencialismos que caracterizan a la historiografía conservadora de mediados de siglo XX. Cada uno en su medida contribuye a la evaluación del proceso de implantación de regímenes postcoloniales desde un momento de enunciación marcado por los hitos del quinto centenario de la llegada de los europeos a América y del bicentenario de las independencias hispanoamericanas. De alguna manera, se trata de una evaluación de la Modernidad misma en sus devenires locales, observada en un momento en que se pondera el fracaso, el fin, o al menos el término de una etapa del proyecto moderno entendido también como un sistema ideológico y un orden social. La renovación historiográfica que se ha puesto en marcha entonces –y que se manifiesta en este corpus de referencia– es lo

---

<sup>6</sup> Altamirano y Sarlo (1997 [1983]); Bertoni (2001); Bonaudo (dir.) (1999); Devoto y Madero (dir.) (1999); Goldman (ed.) (2008); Halperín Donghi (1980 y 1996); Terán 2012 [2008].

<sup>7</sup> Collier (2008 [2005]); Gutiérrez (2011) Jaksic (2001); Sagredo (ed.) (2010); Saldivia (2004); Sanhueza (2006); Subercaseaux (2004 [1997] y 1981); Stuvén (2000); la misma y Pamplona (eds.) (2009); Valenzuela (2014) y Vicuña (1996).

<sup>8</sup> Annino y Guerra (coords.) (2003); Garavaglia y Zimmermann (eds.) (2012); Jaksic y Posada (eds.) (2011); Koprivitz (et al.; eds.) (2011); McEvoy, Novoa y Palti (eds.) (2011); Sábato (coord.) (1997); Zea (1980 y 1976).

que nos permite hoy pensar en una mayor diversidad de objetos de estudio y en periodizaciones que reafirman la autonomía de algunos procesos que solo en parte responden a la pauta histórica impuesta por un orden hegemónico eurocentrado.

Un caso destacable en este sentido es el de la historia de las ideas en el siglo XIX, desarrollada, entre otros, por Altamirano, Sarlo y Terán para el caso de Argentina y por Gutiérrez, Sanhueza y Subercaseaux para el de Chile, en donde la historia del liberalismo y del positivismo –emprendida con una mirada continental desde mediados del siglo XX por Leopoldo Zea– transita en diálogo aunque por carriles autónomos de los de Europa y tiene una influencia determinante en las sociedades de la región. Se trata de una temática importante para esta tesis, puesto que envuelve al desarrollo de las ciencias y de varias políticas urbanas decimonónicas, determinando con ello las relaciones entre cultura y naturaleza que he definido como uno de los ejes principales de este trabajo.

Otra línea de renovación historiográfica en la que esta tesis abreva es la que se viene cultivando hace unos quince años en el campo de la historia cultural latinoamericana.<sup>9</sup> Si bien se trata de un dinamismo que atañe a diversos períodos históricos y por supuesto a los estudios de la contemporaneidad, reconocemos en las investigaciones dedicadas al siglo XIX una energía particular, desarrollada en diálogo con la producción académica y curatorial internacional que viene revisando este período, cuestionando el canon y sus modos de instalación, las nociones de genio y de obra maestra, complejizando, en consecuencia, la linealidad impuesta por el discurso evolutivo de los relatos modernistas.<sup>10</sup> El proceso de conmemoración de los bicentenarios de las

---

<sup>9</sup> “Ha llegado la hora de una reevaluación”, escribió Bushnell en su ensayo publicado en 1996, un valioso esfuerzo revisionista a partir del repaso de la literatura sobre liberalismo en sus diferentes facetas: como ideología, acción política y doctrina económica”. La cita está tomada de Jacsik (2011: 23), que coincide con el diagnóstico con que inician su libro Fernando Devoto y Nora Pagano Devoto (2009) *Historia de la historiografía argentina*.

<sup>10</sup> Pienso concretamente en la renovación de los guiones y en las exposiciones sobre el período llevadas a cabo en el Museo de Orsay o el cambio de guión del ala de arte estadounidense del Metropolitan Museum de Nueva York; y en América Latina, en los nuevos guiones del Museo Nacional de México, el Museo Nacional de Bellas Artes y otros museos de Buenos Aires, así como algunas exposiciones del Museo de Arte de Lima,

independencias iniciado en el año 2010 y que aún está en curso, configura un escenario de contingencia para revisar la historia de las prácticas artísticas y visuales en general, marcadas por la función social de conformar identidades regionales y nacionales que sustituyan la identidad virreinal, en un contexto de aumento del tránsito de personas, materiales, ideas e imágenes y de instalación de instituciones y circuitos de sociabilidad acordes con las dinámicas de urbanización, industrialización, migraciones, etc., que son propias de esta época (que por consenso, llamaremos aquí) moderna. Tal como señala la historiadora del arte argentina María Isabel Baldasarre en la presentación del tercer número de la *Revista Caiana* (diciembre 2013) dedicado, precisamente, a los estudios del arte del siglo XIX en América Latina, se trata de una corriente historiográfica “localizada”, es decir, que habla *de* un lugar *desde* ese lugar, generando, con ello, metodologías y periodizaciones específicas.

En buena medida, esta renovación se debe a la promoción de investigaciones en diálogo y colaboración que no solo decantan en estudios comparados, sino que amplifican los ejes de atención en direcciones que un orden centrado en las historias nacionales no podría prever.<sup>11</sup> Ejemplos recientes de esto son el proyecto que dirigió la historiadora del arte peruana Natalia Majluf sobre la obra del artista peruano José Gil de Castro<sup>12</sup> y la serie

---

todos los cuales han reformado los modos de exponer el siglo XIX. Igualmente, en los trabajos a estas alturas imprescindibles de Daniel Arasse, Stephen Bann, Albert Boime, T.J. Clark, Jonathan Crary, Thomas Crow, Nicos Hadjinicolaou, W.T.J. Mitchel, Linda Nochlin y Barbara Novak que renovaron el horizonte de estudios de este período para los relatos de la historia del arte británico, francés, italiano y norteamericano principalmente.

<sup>11</sup> No cabe duda que esta renovación cuenta con importantes antecedentes en los cuales no ahondaré puesto que para esta breve revisión historiográfica interesa enfocarse en los estudios sobre el siglo XIX. Mencionaré solamente la red formada en la década de 1950 por el historiador del arte argentino Héctor Schenone y los historiadores del arte bolivianos Teresa Gisbert y José Mesa, entre otros, volcada al estudio del arte colonial del norte de Argentina, Bolivia y Perú; y el programa “Los estudios de arte desde América Latina: Temas y problemas (1999-2003)”, coordinado por la historiadora del arte mexicana Rita Eder (UNAM), en el cual participaron investigadores de varios países dedicados a diversos períodos y temas del arte continental.

<sup>12</sup> El proyecto *José Gil de Castro. Cultura visual y representación, del Antiguo Régimen a las repúblicas sudamericanas* fue financiado por The Getty Grant Program y el Museo de Arte de Lima y contó con investigadores de Argentina, Chile, Colombia y Perú. El proyecto tuvo como resultado las exposiciones en Lima (MALI, 2014) y Santiago (Museo Nacional de Bellas Artes, 2015) y dos publicaciones de autoría

de reuniones académicas internacionales denominadas *Unfolding Art History in Latin America, 19th century*, destinada a formar una red de investigadores en torno a diversos núcleos temáticos del largo siglo XIX.<sup>13</sup> Se suma a esto los numerosos coloquios, seminarios e intercambios académicos convocados por universidades, museos y organizaciones independientes en diferentes países de Latinoamérica (aunque mayoritariamente concentrado en Argentina, Brasil y México) y las publicaciones y proyectos de investigación colectiva que dan cuenta de la consolidación y pertinencia de un campo de estudios y de acción cultural que veinte años atrás tenía un carácter exclusivo y aislado.<sup>14</sup>

### Lecturas argentinas

En el curso de esta investigación tuve la oportunidad de observar directamente la nutrida vida académica, editorial y cultural que da lugar al estado de avance de los estudios sobre el arte del siglo XIX en Argentina que, por contraste, deja en evidencia la incipiente posición de la parte chilena. Un punto de ingreso a la materia es el libro *Nueva Historia*

---

colectiva coordinadas y editadas por Natalia Majluf (2012) *Más allá de la imagen. Los estudios técnicos en el proyecto José Gil de Castro*. Lima: Museo de Arte de Lima, y el catálogo razonado de la obra del limeño, (2014) *José Gil de Castro. Pintor de libertadores*. Lima: MALI.

<sup>13</sup> El proyecto estuvo coordinado por la Universidad regional de Río de Janeiro (UERJ) y participaron académicos y estudiantes de postgrado y grado de universidades de Argentina (UNSAM), Colombia (U. de los Andes) Ecuador (U. de San Francisco) y México (UNAM). Los programas y resúmenes de presentaciones están disponibles en: <http://www.unfoldingarthistory.com/#!sobre/co9s>

<sup>14</sup> Entre los lugares de confluencia para estos investigadores –y en varios casos, fuente de referencia para este trabajo– están los coloquios internacionales organizados por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, sus respectivas memorias y la publicación semestral de sus *Anales*. También las jornadas que organiza el Centro argentino de investigadores de arte (CAIA), con la publicación de sus respectivas memorias y la mencionada revista electrónica de historia del arte y cultura visual *Caiana*. Para el caso de Brasil, además de los congresos y publicaciones del Comitê brasileiro de história da arte (CBHA) está el grupo *DezenoveVinte, Arte no Brasil do século XIX e início do XX*. Fundado por los profesores Camila Dazzi y Arthur Valle, el grupo organiza coloquios específicos sobre el período, publica una revista electrónica y un sitio web de fuentes primarias para el estudio del arte local, todo lo cual se abre, paulatinamente, hacia el horizonte sudamericano. Un trabajo similar es el que emprendemos desde el Departamento de Arte de la Universidad Alberto Hurtado de Chile con la línea editorial *Documentos para la comprensión de la historia del arte en Chile* y el sitio web homónimo que disponibiliza fuentes primarias organizadas en núcleos temáticos preparados por especialistas en cada materia y que aspira también a convocar a investigadores de otros países de la región.



*Argentina. Arte, sociedad y política* (Buenos Aires: Sudamericana: 2010 [1999]) coordinado por el historiador del arte argentino José Emilio Burucúa. Cada una de las autoras de los capítulos propone estudios de temas, actores y materialidades del mundo del arte y de la cultura visual desde la imaginería colonial hasta los años treinta del siglo XX, optando por abordar eventos específicos y obras significativas para líneas argumentales autorales, rehuendo así del panorama, la homogeneidad y la secuencialidad importada de otros contextos. En los apartados dedicados al siglo XIX, Lía Munilla y Laura Malosetti Costa plantean cuestiones que serán consideradas en esta tesis de manera directa o a modo de referencia metodológica para una aproximación a casos cercanos. Entre otras, la cuestión del tránsito de un arte producido en un contexto virreinal a uno de carácter republicano, la iconografía del período rosista, la circulación y transmutación material de las imágenes, la cultura de imprenta y el ingreso de la fotografía a la cultura visual, la formación de un campo artístico que acompañó al crecimiento de los centros urbanos (industrialización e inmigración mediante), la institucionalización de la formación artística, el papel público de las obras y de la crítica de arte, los vínculos entre pintura e historia nacional, etc.

Respecto a trabajos más específicos, la primera parte del siglo XIX ha sido abordada con gran detenimiento por el historiador del arte argentino Roberto Amigo, quien presta especial atención a los vínculos entre arte y política. Sus investigaciones y curatorías sobre el arte y la cultura visual en el período de las guerras de independencia y de la instalación del orden republicano, así como sus trabajos monográficos sobre José Gil de Castro, Benjamín Franklin Rawson, Raymond Quinsac Monvoisin (Burdeos, 1790 – Boulogne-sur-Mer, 1870) y Juan Manuel Blanes (Montevideo, 1830 – Pisa, 1901) son referencia permanente para el presente trabajo. Su trabajo como curador de la exposición *Territorios de Estado. Paisaje y cartografía* (Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 2009) es un antecedente excepcional para el estudio que aquí propongo sobre el desarrollo de la

pintura de paisaje en Chile y sobre el vínculo entre la propia noción de paisaje y las políticas territoriales emprendidas por el Estado chileno durante el siglo XIX.<sup>15</sup>

El arte de este período ha sido abordado también por Laura Malosetti Costa, historiadora del arte argentina de origen uruguayo, desde una perspectiva social que atiende a los contextos de producción, recepción y fortuna crítica de las obras, tal como queda de manifiesto en sus trabajos sobre José Gil de Castro y Juan Manuel Blanes. Para esta tesis, resultan de especial interés sus reflexiones en torno a los vínculos entre historia, literatura y pintura presentes en sus estudios sobre Johann Moritz Rugendas y Ernest Charton de Treville, por ejemplo. El paisaje ha sido objeto de lúcidas reflexiones en distintos lugares de su producción y transmitidas oralmente en las sesiones del curso “Historia del arte latinoamericano. Siglo XIX” dictado en el Instituto de altos estudios sociales de la Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM) de los años 2011 y 2012, así como en conversaciones sostenidas con motivo de esta tesis. Todo ello, más la reconstrucción que la autora hace del debate que se despierta en Buenos Aires en torno al paisaje nacional en *Los primeros modernos. Arte y sociedad a fines del siglo XIX* (2001), constituyen un marco de referencia, un ejemplo metodológico y sobre todo, un aliciente para el presente trabajo.

La adaptación de los géneros convencionales a las prácticas pictóricas locales, el viaje de formación a Europa y el establecimiento de redes latinoamericanas en el Viejo Continente, la apertura de espacios de educación y exhibición artística en el ámbito del Río de la Plata, son temas que Laura Malosetti Costa ha pensado al abordar la figura sudamericana de Juan Manuel Blanes y la del pintor porteño Pío Collivadino (Buenos Aires, 1869-1945). Si bien en esta tesis tomo esta referencia para considerar a Blanes, uno de los artistas que atravesó y pintó la cordillera, más me ha interesado aquí recuperar la

---

<sup>15</sup> La exposición *Territorios de Estado. Paisaje y cartografía. Chile, siglo XIX* formó parte de la primera (y única) versión de la *Trienal de Chile*, cuyo curador general fue el teórico del arte paraguayo Ticio Escobar. Se puede encontrar una breve reseña de esta exposición en el catálogo de esta muestra.

dimensión metodológica puesta en juego en estas investigaciones, de la que se desprende, entre otras, la pregunta por las funciones del estilo y del género en una pintura.

Los avatares del gusto, las prácticas de coleccionismo y las dinámicas del mercado del arte son determinantes para comprender la red de factores que constituye a una cultura visual y que contribuye a la construcción de una identidad colectiva (que eventualmente puede imponerse por diversas vías como la identidad de una nación). María Isabel Baldasarre ha estudiado estos temas para el caso argentino en su libro *Los dueños del arte: coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires* (2006) inaugurando un tema de estudios en la región. Me interesa particularmente ver cómo se aplica a los objetos de esta tesis la reflexión que la autora plantea a propósito de la preferencia por el género de paisaje de coleccionistas locales hacia la segunda mitad del siglo, que ella interpreta como manifestación de las paradojas del gusto burgués, que adquiriría una de estas telas porque “sin dejar de ser agradable, tenía como *plus* el haber cuestionado la posición estética y social de los maestros de las instituciones oficiales” (Baldasarre 2006: 105).

Las múltiples figuraciones de la imagen y su inserción en la cultura de imprenta del siglo XIX, los bordes disciplinares y la noción misma de cultura visual también han sido objeto de estudio de Laura Malosetti Costa (Gene y Malosetti Costa 2009), Lía Munilla (2014a y b y 2014 et al.; 1999 y 1995) y Sandra Szir (2005), entre otros, contribuyendo con ello a integrar sin contradicción este nuevo campo de estudios a la renovación de las historias del arte locales.<sup>16</sup> Esto se debe, en parte, a la rigurosidad del trabajo con fuentes y a los alcances teóricos de estos trabajos. También al hecho de que, al menos para el caso latinoamericano, el campo de producción y circulación técnica de imágenes impresas o de otras materialidades, comparte varios factores con el campo de producción netamente artístico; siendo ambos relativamente precarios, porosos y sujetos a vaivenes “extraartísticos” (como guerras intestinas, inestabilidades políticas de todo tipo, distancia relativa a los centros de producción, disponibilidad de materias primas y modelos, etc.).

---

<sup>16</sup> Para una discusión de los límites disciplinares del campo de estudios de la cultura visual y de la imagen, tomo también como referencia los libros de Hans Belting (2007), Jonathan Crary (2008 [1992]), Nicholas Mirzoeff (2003 y 1999) y W.J.T. Mitchell (2009 [1994]).

Su estudio abre posibles líneas de comparación y en la medida que ambos campos se cruzan, es posible también identificar actores, lugares y prácticas de producción y recepción comunes. Se trata de temas imprescindibles a la hora de abordar la cordillera de los Andes como la he definido, esto es, como lugar representado y como lugar de representación, en este caso, de diversos aspectos de una identidad nacional en pleno proceso de invención. El trabajo de Munilla me interesa especialmente por concentrarse en el mismo período de la primera parte de mi tesis, del cual aún hay pocos estudios que lo aborden asumiendo las complejidades propias de un momento atravesado por mutaciones políticas y culturales. Me valgo en particular de su estudio sobre el pintor Fernando García del Molino (Santiago, 1813 – Buenos Aires, 1899), maestro de Benjamín Franklin Rawson, como ejemplo de imbricación entre pintura, cultura visual y material. Por su parte, el trabajo de Szir relativo a las técnicas de producción de imágenes gráficas me ayuda a comprender los valores simbólicos y materiales de una imagen y los medios por los cuales ella puede devenir emblema de una nación.

La fotografía es otro ámbito que se abre paso dentro de esta corriente de renovación de una historia del arte atenta a la cultura visual y a las condiciones políticas, sociales y materiales del mundo del arte ampliado ya al de las imágenes. Sin perder la relevante función documental que define buena parte de los usos historiográficos de la fotografía, Laura Malosetti Costa (2009), Marta Penhos (2005 y 1995) y Verónica Tell (2013, 2009 a y b y 2003) han aplicado una mirada estética y puesto en práctica los métodos de análisis propios de una obra artística para relevar la elocuencia potencial de una fotografía en tanto imagen producida en un contexto dado y por una cierta subjetividad. Los estudios de Tell sobre las prácticas fotográficas que formaron parte activa en las dinámicas de invasión del “desierto” argentino por parte del ejército nacional liderado por Julio A. Roca en las décadas de 1870 y 80 han sido de gran ayuda e incentivo para mi trabajo. También sus aportes a la historia de las redes de fotógrafos aficionados, tema que se abre como una posible línea de investigación transnacional de gran interés y que aquí me sirve para enmarcar la faceta de fotógrafo de Francisco P. Moreno en el contexto de las expediciones de la frontera andina con Chile. La fotografía antropológica

de este mismo período ha sido estudiada por Penhos, quien analiza los intentos de control social y de “civilización” de la imagen del indio y de su territorio por medio de la imagen técnica. Me ayudan a pensar que junto a la invención visual de un habitante supuestamente “aborigen” o “natural”, se da la invención de una naturaleza “originaria”. La deconstrucción (revelamiento del montaje) del procedimiento que convierte a los retratos de indios en láminas antropológicas de “tipos”, se aplica para desvanecer también el lugar común que conduce a ver un lugar representado como un paisaje.

Marta Penhos es además autora de *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII* (2005) un libro que ha servido en términos metodológicos como un modelo para esta tesis, puesto que aborda, por medio del estudio de casos, la potencial representatividad de un lugar conformado por diversos *modos de ver*. Se trata de un trabajo enmarcado en la historia del último período virreinal y de las expediciones políticas y científicas en el territorio del Virreinato del Río de la Plata, tocando también la historia de la ciencia, de los implementos ópticos de medición del espacio y de las cosas, los estándares de representación visual de un entorno y sus variaciones (desde la cartografía histórica hasta las láminas zoológicas, pasando por el relato visual de episodios y el autorretrato de expedicionarios). Se trata también de un ensayo de teoría de la imagen y del poder de estas para inventar lugares. Luego del libro, Penhos realizó la curatoría y el catálogo de la exposición *Mirar, saber, dominar. Imágenes de viajeros en la Argentina* (2007), cuyo corpus de alcance mayor en términos espaciotemporales, agrega varios antecedentes a mi propio estudio; me interesan en particular las menciones a pintores viajeros y científicos artistas y científicos en general que colaboraron con Francisco P. Moreno en el Museo de La Plata en la década de 1880. Libro, exposición y catálogo han sido para mí un ejemplo de lo que puede llegar a ser una investigación de historia del arte como (in)disciplina de cruce entre los campos de la historia y la geografía cultural, la historia de las ciencias y el complejo mundo de prácticas y conceptualizaciones de las imágenes.

## Lecturas chilenas

La historiografía del arte chilena, por su parte, está recién iniciando un proceso de renovación que considera la expansión de este campo disciplinar hacia temáticas de la cultura visual, la historia social y material de las obras, la revisión del canon y la reconsideración crítica del relato historiográfico asentado. Mi trabajo, por tanto, se ha desarrollado primordialmente gracias a la lectura y el frecuente diálogo con dos historiadores del arte que han dedicado su atención al siglo XIX, Josefina de la Maza y Juan Manuel Martínez. La primera aborda la pintura académica en sus relaciones con las políticas de formación e institucionalidad artísticas, así como con los devenires de la historia político-militar y cultural del país. Los estudios de obra –principalmente pinturas de historia- y de episodios de la historia del arte local emprendidos por de la Maza en su libro *De obras maestras y mamarrachos* (2015), me han servido como contrapunto para el estudio del género de paisaje que se mantuvo como una práctica extraacadémica (aunque no por eso marginal) hasta muy avanzado el siglo.

Las representaciones del paisaje dentro del ámbito artístico del siglo XIX han sido objeto de estudio de Juan Manuel Martínez (2014 y 2012) quien, entre otras cosas, da cuenta de la multiplicidad de materialidades y géneros atingidos por este motivo, superando con ello el habitual enmarcamiento en el óleo sobre tela. Valiéndose de un acabado conocimiento de colecciones públicas y privadas, Martínez es un referente fundamental a la hora de abordar varios de los objetos de esta tesis, particularmente en lo que respecta a la iconografía numismática y de medallas conmemorativas de la independencia (Martínez 2012b, 2010a y b, 2009, 1991).

Los estudios de fotografía del siglo XIX han tenido un excepcional desarrollo gracias a los trabajos de Margarita Alvarado y Hernán Rodríguez. La primera ha dedicado su atención a la construcción de una imagen del indio fueguino y mapuche a través de la fotografía de viajeros e inmigrantes en el sur de Chile entre mediados del XIX y comienzos del XX (Alvarado 2007 y 2001), temas con los que entro en diálogo por motivos ya señalados. Rodríguez, por su parte, ha sistematizado la información que se encontraba dispersa entre anuncios de prensa, reverso de postales, sellos en daguerrotipos, etc., en su

libro *Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX* (2001).<sup>17</sup> Entre la interesante y copiosa información que fornece, se menciona la actividad de fotógrafo que desarrolló por breve tiempo y sin mucho suceso el pintor Antonio Smith, quien como señalé, tiene un rol central en esta tesis. Rodríguez es también autor de artículos, libros y curatorías sobre arte del siglo XIX que dan cuenta de un gran conocimiento de archivos y redes de sociabilidad de la época, así como de la práctica histórica y actual del coleccionismo, sirviendo de guía para explorar acervos públicos y privados. Con una perspectiva patrimonial, varios de sus estudios abordan la cuestión del paisaje chileno como un aspecto de la identidad nacional (Rodríguez 2004, 1989-90, 1988).

En lo que a mi propio trabajo respecta, comencé a estudiar las representaciones artísticas de la naturaleza durante el desarrollo de mi memoria para la obtención del grado de master en *Théorie et pratiques du langage et des arts* presentada en la *École des Hautes Études en Sciences Sociales* de París el año 2010 bajo la dirección de Jacques Leenhardt. En esa oportunidad abordé tres casos de la pintura de paisaje latinoamericana, el mexicano José María Velasco, el argentino Prilidiano Pueyrredón y el chileno Antonio Smith. En aquel trabajo procuré analizar las condiciones de producción del género en Latinoamérica, observando principalmente el ámbito institucional en el que estos artistas se desarrollaron; me detuve en recurrencias e hitos iconográficos de algunas obras, identifiqué algunos puntos de conexión entre estos tres pintores y sus respectivos circuitos y establecí comparaciones entre ellos, evitando forzar la asimilación de los respectivos procesos creativos. En diversas instancias académicas que se me presentaron durante el período de estudios doctorales, tuve la oportunidad de presentar versiones abreviadas de aquella primera aproximación al paisaje latinoamericano, así como también de exponer oralmente entre colegas y publicar algunas versiones preliminares de la

---

<sup>17</sup> La historia de la fotografía ha ocupado a Rodríguez en varios otros textos que sirven de continuidad al trabajo que habían iniciado ya Eugenio Pereira Salas, Álvaro Jara y Alamiro de Ávila Martel, tres autores fundamentales para la historia de la cultura chilena activos a mediados del siglo XX que serán recogidos como referencia en diversos momentos de este trabajo.

investigación que condujo al presente texto.<sup>18</sup> De forma paralela pero estrechamente relacionada a las investigaciones expuestas en esta tesis, he llevado a cabo tres proyectos de edición vinculados en diversos grados a la historia de las representaciones visuales del paisaje natural y urbano en el ámbito chileno. Como coeditora, trabajo desde 2011 junto a Amarí Peliowski en el sitio web *Archivo Visual de Santiago* ([www.archivovisual.cl](http://www.archivovisual.cl)), una colección digital de más de ochocientas imágenes de la capital de Chile (desde el siglo XVI hasta la década de 1940) provenientes de diversas colecciones y acervos de Europa y América. Juntas coeditamos también el libro de autoría colectiva *Una geografía imaginada: diez ensayos de arte y naturaleza* (2014), volumen que contribuye desde la interdisciplinariedad de los ensayos que compila, a una historia cultural del paisaje en Chile. Los paisajes visuales, escritos, recordados o imaginados que se presentan ahí forman un marco de referencia general con el que entro en permanente diálogo en estas páginas. Por último, realicé la selección, introducción y notas del tercer volumen de la serie editorial “Documentos para la comprensión de la historia del arte en Chile”, titulado *Cuadros de la naturaleza. La pintura de paisaje y su literatura artística durante el siglo XIX* (2014). Se trata de un acopio y comentario de fuentes escritas sobre diversas temáticas

---

<sup>18</sup> “Comienzo y deriva de la pintura de paisaje chilena”, publicado en Peliowski y Valdés 2014. Ponencia “El lugar del volcán. Diálogos entre historia natural e iconografía patria”, leída en el 5° Simposio Ibero-Americano de Historia de la Cartografía (5SIAHC) “Dibujar y pintar el mundo: arte, cartografía y política”, organizado por la Universidad de los Andes y Razón Cartográfica, Bogotá, septiembre 2014. “Los Andes como frontera natural y nacional. La imagen demarcatoria y la experiencia de paisaje como verdad geográfica. Fotografías de Francisco Pascasio Moreno, 1897”, ponencia del XXXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. *Estética del paisaje en América*, organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, Querétaro, octubre 2013. “Natural Frontier, Imaginary Geography, and Landscape Painting: the debate on National Landscape in Chilean Nineteenth-Century”, ponencia del coloquio *Mapping: Geography, Power, and the Imagination in the Art of the Americas*, organizado por el Institute of Fine Arts – New York University, Nueva York, marzo 2013. “La medida de lo sublime. La Cordillera de los Andes vista desde Chile durante el siglo XIX”, ponencia presentada en Buenos Aires en el marco del proyecto *Unfolding Art History* ya mencionado (2013). “Un pintor chileno en el café Michelangelo. Vínculo entre la Escuela de Staggia y la pintura de paisaje chilena”, presentado el 2012 (y publicado en actas) de las *VI Jornadas de Historia del Arte Vínculos artísticos entre Italia y América, silencio historiográfico*, por último, ponencia presentada el 2011 “Disquisiciones en torno a una *causa común*. Prácticas latinoamericanas del género de paisaje en la segunda mitad del siglo XIX”, ponencia presentada en el 3er Foro Internacional para Investigadores Emergentes. Sincronías Contactos y divergencias en el arte latinoamericano y U.S. latino desde el siglo XIX hasta el presente. Center for Latin American Visual Studies, CLAVIS. Universidad de Texas, Austin.



del paisaje en la historia cultural chilena del largo siglo XIX, siendo muchas de ellas la base de las investigaciones que aquí expongo.

### **Lecturas americanas**

En el tiempo dedicado a estudiar los temas que aquí expongo, he tenido la oportunidad de acceder en diversos formatos y estados de avance a investigaciones de historiadores del arte latinoamericanos y estadounidenses que son también muestra de la renovación disciplinar que he venido reseñando en estas páginas. Congresos, publicaciones, exposiciones y seminarios dedicadas al estudio de temas bien específicos de las historias del arte del siglo XIX locales asumen paulatinamente un alcance continental, desarticulando así el régimen de historiografía nacional; con esta ampliación de la escala espacial y política, surgen cuestiones que desbordan el método comparativo y demandan una mirada atenta a circuitos y redes. De los ámbitos de estudio más fértiles en este sentido, quisiera destacar dos que constituyen áreas de reflexión en esta tesis.

Tanto el período revolucionario de las primeras décadas del siglo como el proceso de establecimiento de instituciones nacionales fueron episodios que implicaron una intensa producción de imágenes creadas para cumplir funciones políticas específicas: imágenes de identificación y distinción primero; de fundación e inscripción, después. Cada región americana que se levantó contra el dominio ibérico se embarcó en la tarea de “reemplazar al rey” de un modo equivalente al descrito por Natalia Majluf para el caso peruano, por medio de emblemas, alegorías y retratos (Majluf 2013a y 2006). En buena medida, los estudios recientes de monedas y medallas, banderas, escudos y otros cuerpos de la imagería patriota logran abstraerse del tono patriótico que caracterizó a la historiografía precedente, enfocándose en preguntas sobre la iconografía, los procedimientos creativos y políticos, las materialidades y la fortuna crítica de estas imágenes.<sup>19</sup> Me valgo de ellos para abordar la primera parte del presente trabajo en

---

<sup>19</sup> Buena parte de estos autores reconocen como referentes conceptuales para el tema a los trabajos pioneros de cultura visual de Maurice Agulhon sobre la iconografía de la república francesa y su encarnación alegórica

particular, dada la considerable presencia de elementos referidos a la naturaleza, reconocida, junto con la revolución francesa y la tradición clásica, como una de las fuentes del repertorio visual republicano. Es claro que aun tratándose de imágenes de distinción y luego fundación de particulares identidades nacionales, responden a una revolución moderna de la cultura visual que debe ser considerada como parte de un fenómeno de escala global, sin por ello perder de vista las particularidades. Un caso interesante en este sentido es la metamorfosis que experimenta la alegoría de América, tal y como fue concebida en la Europa del siglo XVI como una de las cuatro figuras que designaban a los continentes (representada como una mujer con atributos que la señalan como una indígena con tocado y falda de plumas, torso desnudo y en ocasiones, arco y flecha, un cuerno de la abundancia, animales y vegetación supuestamente americana), que a comienzos del siglo XIX sirve para representar la libertad de las naciones americanas. De acuerdo con el historiador del arte colombiano Juan Ricardo Rey, el uso de la alegoría de América como símbolo de la independencia política responde más a la pervivencia de una indicación territorial que a una reivindicación de lo indígena por parte de un movimiento revolucionario que fue prioritariamente criollo (Rey 2011, 2010, 2005). Siguiendo esta idea, es posible analizar la presencia de hitos geográficos, fauna y flora, astros e incluso, paisajes compuestos, como primeros indicios de una identificación entre la nueva organización política abstracta, el territorio en el que se asienta y la naturaleza que lo puebla (Majluf 2006a, Annino y Guerra 2003).

Un segundo ámbito de estudios que se ve enriquecido por una aproximación transnacional es el de las expediciones científicas de entre fines del siglo XVIII y primera mitad del XIX y de los circuitos de los llamados “artistas viajeros” que recorrieron el continente durante prácticamente el siglo entero. Para estos dos temas, la figura de

---

en la Marianne y a los de Louis Marin sobre la efigie del monarca y los poderes reales concedidos a la imagen; asimismo, remiten a los estudios de iconografía de Aby Warburg y Erwin Panowsky como fuentes para comprender las diversas dinámicas que se activan en este tipo de imágenes, sintetizadas por Carlo Ginzburg en *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia* (1999 [1986]).

Alexander von Humboldt (Berlín 1769-1859) resulta un tronco del cual se ramifican numerosas cuestiones que en parte serán abordadas aquí.<sup>20</sup> Una de ellas, fundamental, es la definición misma de paisaje enunciada por Humboldt, en la que está implícita una concepción moderna de naturaleza, de arte y de ciencia, que entra en tensión con las propuestas de sus compatriotas Johann Wolfgang Goethe, (re)inventor de una tradición clásica del género<sup>21</sup> y Carl Gustav Carus,<sup>22</sup> notable creador de la tradición romántica. Como iremos viendo a lo largo de este trabajo, la noción de paisaje de Humboldt abre una suerte de tercera vía entre estas dos definiciones de paisaje, concebida y puesta en práctica como una *geografía en acción*<sup>23</sup> y síntesis de ambas tradiciones, cuya genealogía es trazada por el propio naturalista en el capítulo que le dedica al tema en su libro *Cosmos*, titulado “Influencia de la pintura del paisaje en el estudio de la naturaleza”.

---

<sup>20</sup> Si bien he revisado las primeras ediciones de los escritos de Humboldt en castellano y francés (a las que haré referencia cuando sea pertinente), hago mayoritariamente uso de algunas ediciones más recientes, aprovechando sus respectivos aparatos paratextuales. *Cosmos. Ensayo de una descripción física del mundo* (2011) y *Cosmos. Essai d'une description physique du Monde* (2000 [1845-1862]). *Views of Nature* (2014); y *Cuadros de la naturaleza* (2003 [1808, 1826, 1849]). *Ensayo sobre la geografía de las plantas. Acompañado de un cuadro físico de las regiones equinocciales* (1997 [1805]). *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América* (1995 [1810]). *Cartas americanas* (1989).

<sup>21</sup> La relación de los dos grandes pensadores prusianos es objeto de inúmeros estudios, siendo uno dedicado específicamente al concepto de paisaje formulado por ambos, el trabajo de Claudia Valladão de Mattos, *Goethe y Hackert. Sobre a pintura de paisagem. Quadros da Natureza na Europa e no Brasil* (2008) y “A pintura de paisagem entre arte e ciência: Goethe, Hackert, Humboldt” (2004). El pintor alemán Jacob Philipp Hackert (1737-1807) es una de esas “figuras bisagra” para la historia del paisaje brasileiro, tema que ha estudiado el historiador del arte napolitano residente en Brasil, Luciano Migliaccio en “A paisagem clássica como alegoria do poder do soberano: Hackert na corte de Nápoles e as origens da pintura de paisagem no Brasil”, recogido por Valladão Mattos en el libro recién citado.

<sup>22</sup> El médico y pintor alemán (Leipzig, 1789 - Dresden, 1869) mantuvo una copiosa correspondencia con Humboldt y reunió sus reflexiones sobre el paisaje en las nueve cartas abiertas que destina a una joven aficionada a la pintura. Si bien existe traducción al castellano, me valgo de la edición francesa de este texto por su valioso aparato de introducción y notas, así como por agregar una selección de textos del paisajista romántico por excelencia, Caspar David Friedrich, en *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique. Neuf lettres sur la peinture de paysage et Choix de textes* (2003)

<sup>23</sup> El concepto fue propuesto por el geógrafo francés Eric Dardel a mediados del siglo XX en “L'espace géographique” (Dardel 2008).

De la gran cantidad de bibliografía escrita a propósito de los vínculos entre Humboldt y América Latina, me interesa destacar la reciente publicación *Unity of Nature. Alexander von Humboldt and the Americas* (2014)<sup>24</sup> que apunta precisamente a restaurar la red de personas y lugares tejida durante el viaje del naturalista, proponiendo como eje de aproximación al tema las ideas de unidad y de conectividad (de las “tres Américas”, por un lado y de la noción de naturaleza, o cosmos humboldtiano, por el otro y expuestas fundamentalmente en el capítulo escrito por Giorgia de Havenon); también la noción de sociabilidad en red, que Ingo Schwarz desarrolla a partir de los indicios que le aporta el rescate de la agenda de contactos que el viajero fue completando a medida que avanzaba en su periplo por Norteamérica. Una red que se expande luego en mil y una direcciones cuando se observa la imaginación pictórica (desarrollada a modo de una escuela nacional para el caso de Estados Unidos, según el estudio de Katherine E. Manthorne) y la influencia de Humboldt en los artistas viajeros de todo el continente (desarrollado por Pablo Diener). Gracias a esta nutrida puesta en contexto de la figura de Humboldt, se complejiza aquella imagen un tanto bidimensional del naturalista que se ha formado a partir de la crítica cultural postcolonial y del uso anacrónico de la noción de hegemonía.<sup>25</sup> No es este el lugar

---

<sup>24</sup> Se trata de un libro-catálogo editado con motivo de la exposición homónima en la Americas Society Art Gallery (abril-julio 2014), curada por Georgia de Havenon y Alicia Lubowski-Jahn.

<sup>25</sup> Pienso particularmente en el libro de Mary Louis Pratt, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación* (2011 [1992]), en el que se aplica la teoría crítica postcolonial a las prácticas de viaje de Humboldt sin considerar cabalmente las particularidades y diferencias entre el proceso de conformación de naciones independientes en América Latina a comienzos del siglo XIX y la expansión colonialista europea en África y Asia iniciada en ese mismo período. Reconociendo los méritos y el contexto de enunciación de este libro, considero que sus posteriores lecturas (y aplicaciones como marco conceptual) han extremado su argumento hasta hacer pasar a Humboldt –y por extensión, a otros viajeros europeos de la época– por una suerte de espía o brazo ilustrado de la expansión colonial europea. Si bien es evidente que la información recabada por estos viajeros, así como algunas gestiones en el ámbito de la diplomacia y los negocios, más el imaginario que contribuyeron a componer y los juicios relativos a América Latina que emitieron, fortalecieron efectivamente la hegemonía europea, es mucho lo que se pierde al circunscribir la lectura de estas fuentes en esa clave. Por de pronto, se pierde la subjetividad del propio viajero y con ella, el acceso a la metamorfosis que experimenta en el transcurso del viaje. Una versión matizada de esta historia es la que expone el historiador de la ciencia colombiano Mauricio Nieto Olarte en *Americanismo y eurocentrismo. Alexander von Humboldt y su paso por el Nuevo Reino de Granada* (2010), quien se ha ocupado, entre a otros

para ahondar en el debate, que sin embargo ha nutrido mi aproximación a la coyuntura de los escritos y acciones de Humboldt en el horizonte ideológico del movimiento de independencias en la primera parte de esta tesis.

La influencia ejercida por las ideas científicas, estéticas y políticas de Humboldt en la representación del paisaje americano ha sido tema de trabajo para Pablo Diener, en los casos de Brasil y Chile (2013, 2002, 1999, 1998, 1992), Roldán Esteva-Grillet de Venezuela (2000), Beatriz González de Colombia (2001), Alexandra Kennedy-Troya de Ecuador (1999), María Elena Altamirano (1997 y 1992), Xavier Moyssén (1963), Fausto Ramírez (1989) y Elías Trabulse (1992) de México, Claudia Valladão de Mattos para el caso de Brasil, entre otros y Barbara Novak (2007 [1998]) y la ya mencionada Katherine E. Manthorne, para el caso de la pintura estadounidense.<sup>26</sup> Esta influencia hizo de los artistas, viajeros; algo que en términos románticos estimulaba el “sentimiento de la naturaleza” y que, en términos prácticos, se traducían en la valoración de la pintura y del dibujo al aire libre, así como en una comprensión de los fenómenos climáticos, geológicos, botánicos, etc. como requisito para emprender el género. Se formuló de este modo una concepción de la pintura de paisaje como un hábito moderno y autónomo, validado por las ciencias naturales (y por el consecuente interés popular que estas despertaban), quedando sus artífices excusados de regirse únicamente por la norma de las bellas artes tutelada por la tradición clásica. La fama mundial de Humboldt se proyectó en la de aquellos artistas que siguieron la brecha abierta por él, siendo Johann Moritz Rugendas, Frederic Edwin Church o José María Velasco, por ejemplo, figuras ampliamente reconocidas entre sus contemporáneos. Conforman un perfil de artista que se vale de medios de producción y

---

autores, de recomponer el diálogo del prusiano con los científicos del círculo de José Celestino Mutis en el Reino de la Nueva Granada.

<sup>26</sup> Entre los estudios sobre la influencia de Humboldt en América en general, destaco el catálogo de la exposición curada por Renate Löschner, *Alexander von Humboldt inspirador de una nueva ilustración de América* (1988), en el que se aborda específicamente la práctica del dibujo desarrollada por artistas europeos y americanos que siguieron los principios humboldtianos de unidad y conectividad entre los elementos de la naturaleza a la hora de componer un paisaje.

circulación propios de la creciente cultura de imprenta para difundir su obra (fundamentalmente, por medio de libros ilustrados y láminas de grabados realizados a partir de sus dibujos y pinturas), expandiendo notablemente el campo de las artes y su público. La copiosa producción visual que siguió la estela humboldtiana contribuyó a formar una imagen de América tan elocuente para europeos como para americanos, intervino en el curso de disputas científicas de la época<sup>27</sup> y alimentó una creciente curiosidad y gusto por el viaje a la naturaleza y a regiones “exóticas” en sujetos de una cultura cada vez más identificada con la vida urbana.

La naturaleza americana ocupó un lugar principal en la atención de los “artistas viajeros” y productores de imágenes de la primera mitad del siglo, junto con la descripción de tipos y hábitos que pasan a conformar, desde su representación, el carácter de una localidad. Entorno natural y población eran, en el pensamiento de raigambre romántica sintetizado por Humboldt, dos manifestaciones de un mismo sentido de la naturaleza y demostración de las dinámicas de simbiosis (y no de determinismo) que estaban en el origen de los fenómenos y las formas. Acorde con esto, las láminas botánicas, de vistas y paisajes, así como las de costumbres y de tipos sociales fueron objeto de una masiva circulación en dispositivos que se promocionaban como una descripción científica de los lugares que compendiaban. Durante toda la primera mitad del siglo, atlas misceláneos y álbumes complementaban y estimulaban las crecientes colecciones arqueológicas, antropológicas, botánicas y zoológicas en museos de historia natural de Europa y América (Castilla 2010, Anderman 2007 y para el contexto brasilero, varios trabajos de Lilia Schwarz). A medida que se consolidaba institucionalmente cada país, imágenes de la naturaleza americana y de sus habitantes sirvieron como fuente e ilustración de las historias nacionales, convirtiéndose en una herramienta central en el proceso de

---

<sup>27</sup> La famosa polémica científico-filosófica que altercaron figuras de la filosofía y de las ciencias naturales notables como Georg Wilhelm Friedrich Hegel y Georges Louis Leclerc, conde de Buffon, será referida en el primer capítulo apoyándome en el tratamiento que de ella hace Michel Foucault en *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (2008 [1966]), Antonello Gerbi en *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica, 1750-1900* (1993 [1955]) y Marta Penhos en *Ver, conocer, dominar...* (2005a).

conformación de los imaginarios de cada país. Así, fueron usadas tanto con fines didácticos como promocionales de patriotismo y turismo, poniéndose con ello entre paréntesis su condición de artificio y la consecuente “ficcionalidad” implícita en sus modos de representación.

Evidentemente, la historia de estas imágenes se ha escrito casi exclusivamente desde una perspectiva nacional (cuando no nacionalista), pero desde la década de 1990, es cada vez más habitual encontrarla en contextos de una historia social del arte que asume una definición crítica de la propia idea de nación, sintetizada por el historiador de origen británico Benedict Anderson en su libro *Comunidades imaginadas* ([1983]2000), entre otros. Puestas en una escala comparativa y conectiva, estas imágenes revelan rápidamente dinámicas, actores, modos de producción e incluso iconografías comunes a los países que supuestamente representaban y distinguían. El trabajo de Natalia Majluf sobre las láminas de trajes y costumbres de Francisco Fierro (Lima, 1810 – 1879) y las representaciones del indio en la pintura de Francisco Laso (Tacna, 1823 – San Mateo, 1869) y de Luis Montero (Piura, 1826 – Callao, 1869), constituye un modelo metodológico a la hora de abordar la construcción de tipos raciales en la visualidad del siglo XIX, en tanto revela por un lado, las condiciones materiales de producción, circulación y recepción de estas imágenes, así como de los mecanismos de identificación o negación, según el caso.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Natalia Majluf, “Pattern-book of nations: images of types and costumes in Asia and Latin America, 1800-1860”. Catálogo de exhibición homónima (2006) y “Ambigüedad racial / ambigüedad visual. La figuración de las categorías raciales” (2012). En esta misma línea se inscribe el trabajo sobre costumbrismo en Colombia de Oscar Franklin, Paula Matiz, Carolina Vanegas y Juan Ricardo Rey, *Noticias iluminadas. Arte e identidad en el siglo XIX* (2011), y el estudio en curso sobre las láminas costumbristas relativas a Chile, Argentina y Perú atribuidas a Alphonse Giast, figura que reaparece en Brasil y Colombia, conectando estos países en diversos niveles, desde el iconográfico al del coleccionismo. Una primera etapa de este proyecto fue publicada por Josefina de la Maza, Juan Ricardo Rey, Carolina Vanegas y Catalina Valdés en “El enigmático caso Giast: transitividad, reflexividad e identidades múltiples en la producción y circulación de acuarelas de viajeros decimonónicos en Sudamérica” (2013) y la segunda, enfocada a la red de coleccionistas y a la construcción de un relato criollo-nacionalista en torno a estas imágenes, se encuentra en prensa. Otra investigación en curso que puede inscribirse en esta línea es la que desarrolla Raphael Fonseca (2013) para el caso de Brasil, quien valiéndose del método iconográfico warburgiano de continuidad y persistencia de las formas, estudia la imagen de la hamaca como signo de la pereza y lascivia con que históricamente se ha descrito al habitante de los trópicos y cómo este ha devenido una suerte de alegoría de Brasil.

Otro tanto hacen trabajos como los de Roberto Amigo, Pablo Diener y Laura Malosetti Costa, que enseñan a reconocer los regímenes de visualidad “universales” (en estos casos, pintoresquismo, orientalismo y erotismo respectivamente) que se superponen a la representación supuestamente objetiva de lo “local”,<sup>29</sup> creando con ello imágenes anfibológicas y elocuentes para un público que (usando un término acuñado en los años de *postmodernismos periféricos*), podríamos considerar ya a esas alturas como *glocal*. En contraste, son pocas las investigaciones que desde la historia del arte americana y con una perspectiva crítica del concepto de nación, aborden las imágenes de la naturaleza producidas en este contexto. Una excepción es el trabajo ya citado de Laura Malosetti Costa “Telescoping the Past from the Endless Plains” en el que analiza las representaciones de la pampa argentina en comparación con las de otras pampas (las del *far west* estadounidense, por de pronto), estudiando comparativamente los mecanismos de identificación, modos de figuración y circulación del paisaje –de un modelo de paisaje– como signo de una identidad nacional.<sup>30</sup>

Un tema que sí ha recibido mayor tratamiento, aunque siempre guardando el recorte geopolítico de una historia nacional, es del paisaje y sus dinámicas en tanto género pictórico en los diferentes campos artísticos americanos. Las dinámicas –por las que el género ingresa (o no) a los programas de enseñanza oficial de bellas artes, o se convierte en una práctica independiente de artistas locales, accede a los salones, a las colecciones

---

<sup>29</sup> Roberto Amigo, “Beduinos en La Pampa...” (2004), Pablo Diener, “Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas” (2007) y Laura Malosetti, “El rapto de cautivas blancas...” (1994). Estos trabajos avanzan en la desarticulación del estatuto de verdad y objetividad con que, en términos generales, fue recibida buena parte de la producción artística y científica del siglo XIX. En relación a la deconstrucción del discurso científico, aprovecho esta nota para señalar el sorprendente aporte que hacen los historiadores de la ciencia Lorraine Daston y Peter Galison en torno a los avatares del término *objetividad* entre fines del siglo XVIII y comienzos del XX, en el libro *Objectivité* ([2007] 2012), que se agrega al trabajo deconstructor de la historia de la ciencia del siglo XIX que lleva a cabo por el sociólogo francés Bruno Latour quien, de hecho, es autor del prefacio de la edición recién citada.

<sup>30</sup> En el ámbito de la historia de la cultura y de la visualidad europea, el historiador suizo François Walter aborda la *alpinización* del paisaje montañoso como un signo elocuente a nivel global, desde la imagen postal a la toponimia, en su estudio “The Alps as both matrix and model of european perception of the landscape” (2007).



públicas y privadas- han sido descritas considerando varios factores: por un lado, está el prestigio del motivo paisajístico que proviene del particular valor que los agentes republicanos otorgan a las ciencias naturales en América, equiparándolas con una ideología y una estética de modernidad. Está también la convocatoria por parte de elites o directamente, de los Estados, a pintores europeos para que funden o asuman las cátedras de paisaje en las instituciones de educación artística. La afición de un público influyente y relativamente informado de los procesos europeos del arte, así como el creciente protagonismo del género en el gusto burgués (que reconoce en él un valor decorativo), son algunos de los factores a considerar al momento de estudiar la instalación del paisaje en los países americanos. Como relata Elaine Dias y Fausto Ramírez respectivamente, Brasil y México son dos ejemplos en que la práctica de la pintura de paisaje se originó dentro de los marcos de la academia oficial, llegando con esto a producirse una inversión de la jerarquía convencional de los géneros pictóricos: la pintura de paisaje desplazó (y a veces incluso reemplazó) a la pintura de historia que en las academias de referencia europeas constituía el objetivo último y principal función del arte.<sup>31</sup> La Academia Imperial de Brasil fue el ámbito latinoamericano en que esta práctica encontró su más poderosa expresión.<sup>32</sup> De ella surgió toda una generación de pintores que integró el paisaje en sus

---

<sup>31</sup> Elaine Dias, *Paisagem e Academia. Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)* (2009), Fausto Ramírez, “La construcción de la patria y el desarrollo del paisaje en el México decimonónico” (2004) y los apartados dedicados al tema en Esther Acevedo y Fausto Ramírez (orgs.) *Los pinceles de la historia. La fabricación del Estado 1864-1910* (2003).

<sup>32</sup> Sobre la historia y alcances de la actuación de la llamada “Misión francesa” en la corte imperial de los Braganza en Río de Janeiro y en particular sobre la obra de los Taunay y de Debret, hay un contundente material reciente compuesto por investigaciones especializadas, libros de difusión, catálogos de exposiciones e incluso historias noveladas que hacen de este un caso de estudio ejemplar para pensar las relaciones entre arte y naturaleza. Señalo aquí solo algunos de los autores que he consultado: los tres volúmenes abundantemente ilustrados del libro *O Brasil dos viajantes* de Ana Maria de Moraes Belluzzo (particularmente los volúmenes II, *Um lugar no universo* y III, *A construção da paisagem* (1994-1999), sirven de introducción iconográfica para esta rica producción. El libro *A construção francesa do Brasil* de Jacques Leenhardt (org.) (2008) introduce las varias dimensiones atingidas por la Misión francesa. Son muchos los trabajos que han abordado las obras individuales de sus integrantes: a los trabajos ya citados de Elaine Dias sobre los Taunay, se agregan los catálogos razonados de Debret, Rugendas y Taunay publicados por la Editorial Capivara. Se suman también las exposiciones y publicaciones de la historiadora Lilia Schwarz enfocadas sobre todo en el reinado de Pedro II, período que la ha llevado a estudiar junto con Boris Kossoy,

telas de temática histórica y lo practicó en tanto género autónomo, como Pedro Américo (Paraíba, 1843 – Florencia, 1905) y Victor Meirelles (Florianópolis 1832 – Río de Janeiro 1903). Gravitando en ese circuito, figuraban otros artistas como el francobrasileiro Jean León Pallière (Río de Janeiro 1823 – Lorrís 1887) que también pintó en Argentina y Pedro Weingärtner (Porto Alegre 1853 – 1929), pintor brasileiro de origen alemán.

El contacto con el caso brasileiro por medio de publicaciones y exposiciones, me ha permitido ampliar la batería de preguntas relativas a la práctica del género aplicables a mi propio trabajo. Si bien desde la tradición romántica alemana la dimensión filosófica del paisaje es evidente, las relaciones que, por ejemplo, Elaine Dias ha propuesto entre pensamiento ilustrado y ciertas pinturas de Nicolas Antoine Taunay (París 1755-1830) permiten reconocer ahí un discurso de contingencia y un posicionamiento político que me lleva a preguntar cómo se dan estas dimensiones en los paisajes que aquí analizo. La pregunta está orientada a superar la interpretación inicial de la iconografía natural como parte de la imagen de una determinada nación y pasar a cuestionar otras dimensiones.<sup>33</sup> A la cuestión escenográfica de las grandes máquinas pictóricas de Américo y Meirelles y los modos de producción que implican (tema que ha sido estudiado por Maraliz de Castro Vieira Christo y Vladimir Machado, entre otros),<sup>34</sup> se suma la pregunta por la confluencia de paisaje y costumbrismo en telas de gran formato en pinturas de Américo y Pallière, lo que lleva también a la cuestión de la multiplicidad de estilos que un mismo artista es capaz de desarrollar. Por otro lado, en la obra de Félix Émile Taunay (Montmercy 1795 - Río de Janeiro 1881) y de Pedro Weingärtner, la pintura asume la función de registrar los

---

la historia brasileira de la fotografía y más recientemente, las representaciones de la esclavitud. Por su parte, Leticia Squeff ha estudiado el activo rol de Araújo de Porto Alegre como un impulsor del género de paisaje para conformar un imaginario y un arte de carácter nacional.

<sup>33</sup> Elaine Días, “Félix-Émile Taunay entre a tradição clássica de ensino e a paisagem contemporânea no século XIX” (2013a). También “Nicolas-Antoine Taunay entre as paisagens europeia e brasileira: os dilemas iluministas do pintor da ‘Missão Artística Francesa’” (2013b).

<sup>34</sup> Maraliz de Castro Vieira Christo, “Os grandes ícones da pintura histórica brasileira executados em Florença por Pedro Américo” (2012). También Vladimir Machado, “Projeções luminosas e os métodos fotográficos dos panoramas na pintura da Batalha do Avahy (1875-1876): O ‘espetáculo das artes’” (2008).

cambios en el paisaje, producidos por la cada vez más radical transformación de la naturaleza en fuente de recursos explotables (Valladão Mattos 2010 y Pinacoteca 2009). Esta dimensión ecológica del género me interesa particularmente y he intentado abordarla en relación a la obra de Antonio Smith, teniendo los casos brasileiros como referente. Por último, la cuestión de una escuela local de paisaje es también un asunto trabajado por la historiografía brasileira del paisaje en relación al caso del llamado “Grupo Grimm” (tomando como punto de partida el estudio de Carlos Roberto Maciel; 1980). Este colectivo de paisajistas brasileiros se articula desde la disidencia de la Academia para, a fin de siglo, organizar una escuela independiente en torno a su maestro, el alemán Johann Georg Grimm (Immenstadt, 1846 – Palermo, 1887). La historia de este grupo me ha servido para pensar el caso chileno desde diversas aristas.

En este contexto, la creciente recurrencia con que investigadores de la historia del arte y de la cultura se aproximan al paisaje ha conducido a percibirlo como un género común de las Américas. Ejemplo de esto es la exposición *Picturing the Americas. Landscape painting from Tierra del Fuego to the Artics* que junto con reunir una contundente muestra, vinculó estas pesquisas, organizándolas a partir de núcleos temáticos que relacionan el paisaje con la formación de una imagen nacional, la manifestación de cambios históricos y culturales, el espacio de conocimiento, encuentro y dominio, etc.<sup>35</sup>

### **Cordillera de los Andes**

El objeto central de este trabajo, esto es, la cordillera de los Andes meridional, constituye en sí mismo un campo de estudios para la historia social de la cultura y del ambiente, también para algunas áreas de la geografía y de la antropología, así como para los estudios sobre paisaje. Dentro de este ámbito acotado, la tesis doctoral de la historiadora chilena Alejandra Vega, publicada como libro bajo el título *Los Andes y el territorio de Chile en el siglo XVI. Descripción, reconocimiento e invención* (2014) es una

---

<sup>35</sup> *Picturing the Americas. Landscape painting from Tierra del Fuego to the Artics* es una exposición curada por Peter John Brownlee de la Fundación Terra, Valéria Piccoli de la Pinacoteca del Estado de São Paulo y Georgiana Uhlyarik de la Art Gallery de Ontario. Inaugurada en Toronto en el contexto de los Juegos Panamericanos (julio y agosto de 2015) se encuentra en itinerancia por el continente.

referencia fundamental y guía metodológica para abordar la historia y la geografía imaginada de esta montaña. No cabe duda que ciertos motivos recurrentes en la iconografía de los Andes producida durante el siglo XIX son deudores (en términos de continuidad perceptual y herencia ideológica) de imágenes visuales y sobre todo escritas producidas durante el período de establecimiento de la Gobernación de Chile estudiado por Vega. Como veremos, el desarrollo de la cartografía vinculada a la cordillera de América del Sur y específicamente al territorio designado por el Imperio español como Capitanía General de Chile –principal objeto de análisis de Vega,<sup>36</sup> pasó incluso a ser fuente probatoria y argumento para la comisión chilena de límites liderada, sintomáticamente, por Diego Barros Arana (Santiago 1830 – 1907), historiador pionero en el uso de fuentes virreinales para la escritura de una historia nacional en Chile.<sup>37</sup>

Otro historiador que ha dedicado numerosas investigaciones a diversos ámbitos de la vida social de la cordillera andina entre Chile y Argentina es el mendocino radicado en Chile, Pablo Lacoste. Interesado en la historia demográfica y política cordillerana, ha centrado su trabajo en los estudios de fronteras, atendiendo a las poblaciones indígenas que habitaron el lugar y los cambios que implicaron en su relación con el territorio la implantación de los sucesivos órdenes colonial y nacional. Se ha abocado también a estudiar las prácticas de cultivo, economía y transporte de la zona central de este cordón andino concibiéndolo como una unidad regional que prevalece a la división entre

---

<sup>36</sup> Esta autora ensayó también una expansión temporal de su objeto de estudio hacia las expediciones científicas y el trabajo visual de artistas viajeros del siglo XIX en el artículo “Entre paisaje y cartografía. La cordillera como frontera en la Expedición Malaspina, Gay y Rugendas” (2013), compilado en un volumen que corresponde a un primer encuentro organizado por el Instituto de Geografía de la Universidad Católica de Chile sobre temas y abordajes interdisciplinarios de la cordillera de los Andes, al que vuelvo aquí con frecuencia.

<sup>37</sup> Una revisión laudatoria, casi un homenaje a la participación del historiador como perito de este caso, emprende Ernesto Greve, *Barros Arana y la cuestión de límites entre Chile y Argentina* (1954). Una lectura crítica en cambio es la que emprende Carlos Sanhueza al estudiar la actuación de Hans Steffen, geógrafo de campo de la comisión de límites presidida por Barros Arana (2012 y 2014).

naciones, cuyo eje es el camino trasandino que conecta Mendoza y Santiago.<sup>38</sup> Asimismo, ha reconstruido en buena medida las disputas territoriales especializándose en la historia diplomática del conflicto. Es en este contexto que surge la noción de la “guerra de mapas”,<sup>39</sup> que retomo al momento de abordar la última parte de esta tesis.

El historiador Rafael Sagredo ha escrito sobre los orígenes imaginarios de Chile a partir de la toponimia, la topografía y las representaciones del territorio, analizando la incidencia que tiene el poder institucional y el discurso y las prácticas científicas en el proceso de conformación del país (Sagredo 2013, 2006). Sus investigaciones sobre las expediciones científicas de Alejandro Malaspina y Claudio Gay reafirman las lecturas previas que las consignaron como fuentes primordiales para comprender este proceso de identificación territorial, otorgándoles un alto valor patrimonial. El aporte de Sagredo en este ámbito es revelar la continuidad que en este caso se da entre el período virreinal, fundamentalmente el de los años de reinado de Carlos III (1759-1788) y la primera mitad del siglo XIX, en un momento caracterizado por el estrecho vínculo entre conocimiento científico y control político (2010, 2009). Desde el año 2014, el profesor Sagredo desarrolla un estudio sobre la demarcación de la frontera entre Argentina y Chile en la zona austral del continente del cual no ha publicado aún resultados por lo que no es posible incluirlo como referencia, pero interesa su mención por dos motivos: a la investigación basada en fuentes documentales, el historiador ha sumado la experiencia del

---

<sup>38</sup> Buena parte de los asuntos abordados por el autor se encuentran en Pablo Lacoste, *La imagen del otro en las relaciones de la Argentina y Chile (1534-2000)* (2004), que corresponde a su tesis doctoral. Me ha servido particularmente el artículo “El tropero y el origen de la burguesía en el Cono Sur. Mendoza s. VXIII” (2005), por entregar antecedentes sobre el paso de Mendoza a Santiago, tan recurrente entre artistas viajeros del período. Otro tanto, pero en relación al trayecto ferroviario de esta ruta, aporta su estudio preliminar a la reedición del libro de Benjamín Vicuña Mackenna. *A través de los Andes. Estudio sobre la mejor ubicación del futuro ferrocarril interoceánico entre el Atlántico y el Pacífico en la América del Sur. La República de Argentina y Chile* (2011).

<sup>39</sup> Pablo Lacoste, “La guerra de los mapas entre Argentina y Chile: una mirada desde Chile” (2002), que guarda una evidente relación con los trabajos de Michel Foucher, geógrafo francés, quien ha publicado, entre otras obras, *L'obsession des frontières* (2007 [2012]) y *La bataille des cartes. Analyse critique des visions du monde* (2011).

conocimiento de la “geografía real” y de los hitos demarcatorios en terreno, acción que puede tener consecuencias metodológicas interesantes; el terreno que cubre fue sin duda el que mayores dificultades impuso a la hora de fijar y demarcar la frontera de ambos países, puesto que la cordillera de los Andes, hito considerado como eje delimitador, se “desgrana” hasta convertirse en islotes.<sup>40</sup> Una vez que salga a la luz, esta investigación servirá de complemento al caso que abordo en el último capítulo, relativo a las fotografías del perito Moreno.

El equipo de geógrafos del Instituto de Geografía de la Universidad Católica de Chile, fundamentalmente los académicos Andrés Núñez y Rafael Sánchez, han desarrollado una serie de encuentros para pensar el territorio de Chile desde la larga duración de los procesos geológicos, pasando por la escala de estudios demográficos, a la perspectiva acotada de estudios de casos históricos y actuales,<sup>41</sup> en los que la montaña emerge, tal como se entiende en esta tesis, como un espacio determinado por el tiempo y por sus habitantes. En esta misma línea, una serie de investigaciones recientes aportan con estudios de casos y de núcleos temáticos a la escritura de una historia física, social y cultural de la cordillera desde fines del siglo XIX a la primera mitad del XX.<sup>42</sup> En muchas de ellas están presentes las premisas que guían también mi trabajo, esto es, la necesidad de un abordaje transdisciplinario atento a las prácticas de representación de un lugar y

---

<sup>40</sup> “Historiador estudia los límites de Chile fijados hace casi dos siglos”, reportaje en *La prensa austral*. Punta Arenas, jueves 12 de febrero de 2015.

<sup>41</sup> Agradezco la oportunidad brindada por estos académicos de presentar avances de esta tesis en dos eventos organizados por el Instituto de Geografía PUC: *Coloquio Interdisciplinario sobre regiones de montaña en Chile. Perspectivas, tendencias y transformaciones* (20, 21-8-2013) y el encuentro internacional *Historicidad + Geografía = Paisajes Culturales* (10-9-2014).

<sup>42</sup> Resultan interesantes referencias y puntos de diálogo para mi trabajo las investigaciones sobre la conformación del paisaje de montaña a partir de las prácticas del transporte y el turismo que desarrolla el historiador Rodrigo Booth (2011 y 2010), pensando principalmente el siglo XX. En este mismo ámbito, cabe mencionar la investigación del arquitecto Sebastián Seisdedos (2009) sobre el ferrocarril transatlántico y los estudios de la también arquitecta Paulina Ahumada (2012) sobre la construcción de imágenes hegemónicas y subalternas de la cordillera de los Andes desde la perspectiva de los estudios culturales. También la historia de la explotación de bosques de Pablo Camus (2006).

que asume la distinción entre cultura y naturaleza como un complejo punto de inflexión de la modernidad.

### Estudios desde/de la frontera

La dimensión transnacional de la cordillera es un tema central para esta tesis toda vez que el hito se presenta como un lugar de paso y *borde* entre dos naciones. Los estudios sobre esta materia que me sirven de referencia corresponden a un campo que excede la descripción de la geografía política entendida como un hecho dado, disponiéndose sobre dos corrientes conceptuales: 1. la noción antropogeográfica de *región* propuesta inicialmente por Vidal de la Blache,<sup>43</sup> como alternativa a las formas arbitrarias de compartimentalización geopolítica generadas a partir de una lógica estadística, revalidando los lazos entre historia y lugar<sup>44</sup> y; 2. una geografía fenomenológica, volcada al estudio de la *geograficidad* del sujeto, esto es, en términos de Eric Dardel, las relaciones que articulan modos de existencia y lugar.<sup>45</sup> Una de las constantes metodológicas que

---

<sup>43</sup> Planteada hacia fines del siglo XIX por el geógrafo francés Paul Vidal de La Blache (quien la sistematizó en su libro póstumo *Principes de géographie humaine* de 1922), la noción de *región natural* sirve como herramienta de resistencia para geógrafos e historiadores (entre los cuales se cuentan Lucien Febvre y Fernand Braudel) ante la ideología de determinismo que se había impuesto como lugar común y argumento geopolítico de la expansión europea. Como una alternativa para comprender las relaciones entre sujeto y espacio, Febvre propone el concepto de *posibilismo*. Una síntesis del desarrollo de esta corriente historiográfica se encuentra en Roger Chartier, “L’histoire entre géographie et sociologie”. *Au bord de la falaise. L’histoire entre certitudes et inquiétude* (2009). Abel Albet desarrolla una actualización crítica de los planteamientos en torno a las relaciones entre *lugar y región* en su artículo “¿Regiones singulares o regiones sin lugares?” (2001). La noción ha sido recuperada por la geografía crítica de raigambre marxista desarrollada por Henri Lefebvre en *La production de l’espace* (1974) y David Harvey en *Spaces of Capital: Towards a Critical Geography*, donde la define en los siguientes términos: “Regionality, the dynamics of place and space, the relationship between the local and the global, are all in flux, making the uneven geographical development of the physical, biotic, social, cultural and political-economic conditions of the globe a key pillar to all forms of geographical knowledge” (Harvey 2012: 226).

<sup>44</sup> “Choisir un cadre limité n’est donc pas seulement affaire de commodité ou de possibilité mais aussi adapter l’échelle de l’observation à la nature même des faits de la vie sociale car les variations et les singularités y sont plus fréquentes que les relations stables et universelles” (Chartier 2009: 271).

<sup>45</sup> El geógrafo Eric Dardel elaboró esta noción en continuidad con la corriente de geografía humana desarrollada por de la Blache, subrayando la necesaria consideración a la experiencia del sujeto que habita

emerge de estos estudios es la atención a continuidades e intervalos culturales, ambientales, económicos, etc., que prescinden de las formas abstractas propias de la sectorización administrativa para imaginar las regiones porosas de la geografía humana. Surge con ello la noción de paisaje como unidad analítica y espacio de interacción entre entorno, tiempo y habitantes. La cartografía de este pensamiento geográfico (denominado geografía humana o cultural) amplía los medios de representación puesto que aspira a dar cuenta de la percepción, dimensión altamente subjetiva que demanda sus propias nomenclaturas, convirtiendo al relato, el dibujo y la fotografía en herramientas principales. La escala de esta cartografía es la del recorrido, la del camino a pie o a lomo de animal y de la proyección de una vista a vuelo de pájaro. La experiencia de este recorrido es lo que conforma un lugar, un paisaje (el término se ha ido complejizando a partir de los usos dados por Vidal de la Blache) entendido como unidad de sentido. Para el caso que aquí me ocupa, las regiones de frontera andina han sido objeto de estudio de investigadores argentinos y chilenos de diversas disciplinas; me interesan en particular aquellos estudios de alcance histórico en los que la *región* geográfica cordillerana horada, por su persistencia en el tiempo, las delimitaciones impuestas desde la geografía política.<sup>46</sup>

La frontera entendida como una región implica necesariamente la práctica del viaje y para el caso de la frontera andina entre Argentina y Chile, la historiadora de la Patagonia

---

un lugar; experiencia que se traspa a la tarea del geógrafo como sujeto que lo describe. El mismo Albet aporta una definición en esta línea: "El lugar es el ámbito donde se lleva a cabo la relación entre el ser humano y el mundo, donde se desarrolla la experiencia geográfica del ser humano. El lugar es siempre el lugar de alguien'..." (Albet 2001: 40). Perla Zusman (en Lindón y Hiernaux 2006) ha puesto en relación la geografía humana, la geografía histórica y la constitución de las fronteras, en un trabajo que tomo de referencia sobre todo en la última parte de esta tesis.

<sup>46</sup> Solo a modo de ejemplo, menciono los trabajos de investigadores argentinos que ponen en juego una escala regional coordinados por Pedro Navarro (2007), donde se incluye su artículo "*Paisaje de un progreso incierto. La Norpatagonia en las revistas científicas argentinas (1876-1909)*", y el de Carla Lois "*La Patagonia en el mapa de la Argentina moderna. Política y deseo territorial en la cartografía oficial argentina en la segunda mitad del siglo XIX*". Para el caso chileno, me valgo de los trabajos del geógrafo Andrés Núñez, en particular "*La Frontera no deja ver la montaña: invisibilización de la cordillera de Los Andes en la norpatagonia chileno-argentina*" (2013). Fuera del ámbito cordillerano, me he servido de los trabajos de la arquitecta de la Universidad de Buenos Aires Graciela Silvestri quien, desde los estudios de la conformación del imaginario visual del Río de la Plata, ha desarrollado (con frecuencia junto a Fernando Aliata) una metodología que me sirve de referencia; en particular su libro *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata* (2011).



Susana Bandieri, se ocupó de reunir una serie de trabajos que relatan cruces de un lado a otro de la cordillera en diversos momentos históricos (Bandieri 2006). Asimismo, el historiador argentino Pedro Navarro dedicó numerosos trabajos sobre la política y la ciencia que impulsó a la exploración y dominio de la Patagonia argentina durante el siglo XIX, evidenciando vínculos entre la frontera interna que separaba la nación del territorio indígena y la frontera externa que deslindaba el territorio argentino y el chileno, reconociendo un mismo espíritu beligerante en ambas campañas (Navarro 2004a, 2007). Introdujo además el interesante término “frontera científica” a la discusión, evidenciando el poder del reconocimiento geográfico (exploraciones, registros cartográficos, formación de colecciones, modificación de toponimias, etc.) en la conformación de una unidad territorial. Las geógrafas Perla Zusman, Carla Lois y Hortensia Castro, han aportado al debate incluyendo la frontera andina como parte del mapa que trazan los viajes reseñados en su *Viajes y geografías* (2007). Por el lado chileno, el antropólogo e historiador Álvaro Bello (2011) relató los cruces de los mapuche desde el costado occidental hacia las pampas como un hábito de trashumancia que aún era habitual durante el siglo XIX. También el historiador Jaime Valenzuela (2007) abordó las dinámicas de trashumancia y cruce por la frontera andina durante el siglo XVIII, valiéndose de la noción de “macrorregión colonial” y estudiando el tránsito de personas y objetos desde una perspectiva etnohistórica, que permite comprenderlos como instancias de transculturación.

En todos estos casos, la *región* se define como un “sistema abierto” y “una red de conexiones entre lugares” (Albet 2001), donde el viaje se entiende como una práctica social que rebalsa el simple traslado de un punto a otro, suscribiendo con ello las ideas propuestas por James Clifford en su conocido texto *Las culturas del viaje* (1995; [1992]), donde identifica la movilidad como una condición moderna. Prestar atención al viaje y al traslado entendido de este modo, supone descentrar el foco de atención de la dicotomía cerrada centro/periferia y desarticular los núcleos de sentido aparentemente sólidos

como “ciudad” o “nación”, para atender a instancias menos estables y fragmentadas por tránsitos, migraciones y desplazamientos materiales y simbólicos.<sup>47</sup>

Sobre todo en el ámbito argentino, existen numerosos trabajos que abordan la noción de frontera para el caso de la división territorial interna entre el Estado argentino y las tierras mapuche, que desde la visión colonizadora del norte del Río Negro se habían declarado “desiertas” (Quijada 2000, Navarro 2007, entre otros). La historiografía chilena ha avanzado bastante menos en la reflexión en torno al proceso paralelo, denominado con el mismo modo eufemístico, “pacificación de la Araucanía”. Si bien no abordan específicamente a la región cordillerana, sino a la Patagonia en general, estos trabajos me han servido porque aportan definiciones del término (tan ideológicas como las de las fronteras nacionales, pero en este caso, aún más agresivas). En términos metodológicos, me sirve especialmente la propuesta de la historiadora argentina Mónica Quijada, en torno al proceso de unificación y homogenización de la nación argentina en base a una suerte de mito que ella denomina la “alquimia de la tierra” (Quijada 2000).<sup>48</sup> Se trata este de un estudio de caso ejemplar sobre imaginación geográfica.

---

<sup>47</sup> El antónimo de esta definición de frontera sería el término de Mary Louise Pratt “zona de contacto” concebido como el espacio en el que se lleva a cabo la “anticonquista”. En el léxico de la autora, esta sería la acción de dominio ejercida por “el veedor”, aquel “sujeto blanco y masculino del discurso paisajístico europeo: cuyos ojos imperiales pasivamente contemplan y poseen” (35) [...] desde una “visión utópica e inocente de la autoridad europea global” (84). Esta zona de contacto no es en realidad otra cosa que la implantación aséptica de una lógica dicotómica de dominio por sobre la idea de lugar; una lógica que no da espacio para fisuras, descentramientos ni transculturaciones. El concepto torna a la noción de frontera poco maleable y no sirve para dar cuenta de la dimensión histórica y cambiante de un lugar. Pratt, *Ojos imperiales...* (2011: 34 y ss).

<sup>48</sup> Transcribo aquí un párrafo de definiciones metodológicas de Quijada que hago propias en este trabajo: “Mi hipótesis es que en la construcción nacional argentina desempeñó un papel fundamental el territorio como elemento básico de integración de la heterogeneidad. Mediante la metáfora de la *alquimia de la tierra* pretendo definir un proceso de incorporación, agregación y modificación de elementos, donde las partes (individuos, grupos, tradiciones) interactúan sin que eso implique una fusión de los componentes, pero reflejándose en una totalidad, sin fronteras internas, que se resuelve en el nivel del imaginario colectivo. Para desarrollar esta hipótesis analizaré, por un lado, el concepto de territorio vinculado a la construcción nacional, y en particular – usando la terminología de Antony Smith- el papel desempeñado por el territorio dentro del modelo de nación cívica (opuesto al modelo de *nación étnica o genealógica*) que fue propio de los procesos de edificación de las repúblicas hispanoamericanas” (Quijada 2000: 179).

Una perspectiva más culturalista es la que aporta Álvaro Fernández-Bravo (1997), dedicado a estudiar la conformación de la identidad nacional de ambos países por medio de la imaginación literaria. Su trabajo se concentra en los argumentos elaborados por impetuosos intelectuales como Sarmiento y José Victorino Lastarria (1817-1888), convencidos de la necesidad de instalar la “frontera interna” como parte del mito de identidad nacional y como marca de división entre los órdenes “civilización” y “barbarie”, con el fin de iniciar, a partir de ella, la expansión territorial. La frontera, en la tesis de Fernández-Bravo, es un poderoso dispositivo de autopercepción y de colonización más que una marca de dominio efectivo sobre el territorio.

Como se puede ver, las ideas expuestas hasta aquí conforman una definición de frontera como constructo ideológico, la que entra en conflicto con una definición que emerge de las fuentes históricas: la idea de “frontera natural”, término con que se empieza a describir la percepción de la cordillera entre Chile y Argentina desde la segunda mitad del siglo XIX. Esto tiene, sin dudas, una relación directa con el auge de la mirada naturalista impulsada en y desde Europa a partir del fin del siglo XVIII que, tal como señala Pratt, va de la mano de la expansión imperialista de algunas de las naciones europeas. Pero es importante reconocer que esta superposición de argumentos naturalistas sobre la geopolítica se asume rápidamente como discurso moderno por los propios Estados americanos, los que se convierten, a su vez, en colonizadores del territorio que consideran –tomando un término de infeliz fortuna crítica - su “espacio vital”.<sup>49</sup> Me pareció necesario entonces considerar la noción de frontera natural tanto en su dimensión histórica como en su habilitación como categoría científica analizando su manifestación visual. La doctrina de la frontera natural tiene sus primeros planteamientos en autores de la Antigüedad como Heródoto, Plinio y Aristóteles, alcanza una irradiación global con la

---

<sup>49</sup> Espacio vital o *Lebensraum* es el concepto elaborado por el geógrafo alemán Friedrich Ratzel (1844-1904), uno de los principales exponentes de la geopolítica de principios del siglo XX, para argumentar la expansión territorial y colonización por migraciones como parte del proceso de desarrollo de las naciones “civilizadas” y que durante la primera mitad del siglo XX ayudó a sostener la postura alemana en las dos guerras mundiales. El término es equivalente al de “destino manifiesto” con el que se identificaba a la nación estadounidense para impulsar la expansión conocida como “conquista del Oeste”.

geopolítica napoleónica y su instrumentalización dramática en la Alemania del Tercer Reich. Las corrientes positivistas de la geografía decimonónica la sistematizaron a partir de una definición de nación que implica el dominio de un territorio con el cual establece una relación de analogía e identidad, teniendo entre sus promotores principales al geógrafo alemán Leopold Ranke (1988 [1897]; ver también Sahlins 1990). Esta relación entre nación y territorio está sustentada por supuestas “leyes naturales” de aspecto inmutable, que reconocen una autoridad fuera del alcance de las acciones o voluntades humanas; la geografía sería, según esto, una fuerza superior a la política, un factor determinante para la vida social de sus habitantes.<sup>50</sup> Así, durante el siglo XIX se vivió un auge de guerras y tratados bilaterales tanto en Europa como en América, con los que se aspiraba a establecer fronteras que calzaran con las riveras de un río, la división de aguas y las cimas más altas de una montaña, sostenido por el argumento de que las distinciones entre países estaban preinscritas en la naturaleza; en busca de la delimitación definitiva, nunca hubo entre los países tantos conflictos bélicos y cartográficos como entonces. Paisaje y clima pasaron con ello a ser una suerte de *agentes* (en el sentido que le da Latour (2005) al término); no solo argumentos para la delimitación de regiones y países, sino explicación “objetiva” de las diferencias entre culturas y clases (a lo que este pensamiento sumaba también el criterio de *raza*). Además, como señala Carla Lois, este cambio de paradigma atrajo una “progresiva reconceptualización de la propia idea de límite, que pasa

---

<sup>50</sup> En un artículo que sintetiza la historia del término en el marco de los conflictos geopolíticos europeos del siglo XIX, el historiador de la geografía Hans-Dietrich Schultz explica los alcances de la noción de “frontera natural” con claridad: “En outre, les transformations incessantes de la carte politique faisaient constamment évoluer les données géopolitiques. Les frontières naturelles présentaient au contraire l’avantage de ne pas dépendre des événements politiques quotidiens, et de ne pas forcer pour autant à rompre le lien traditionnel avec l’histoire. Le rapport des deux disciplines s’inversa alors : au lieu de se fonder sur l’histoire pour opérer une lecture des frontières existantes, on prétendait désormais prescrire ces frontières à l’histoire ou à la politique, en présentant les limites territoriales comme des indications ontologiques données par la nature [...] L’élément essentiel de ce concept, qui a guidé le débat méthodologique des géographes depuis le début du XIXe siècle, est l’idée que la nature n’est pas simplement un matériel pour l’histoire : elle est porteuse d’une signification immanente, et celle-ci lui donne un droit de veto sur tous les ordres humains qui ne correspondent pas à sa propre fonctionnalité (déchiffrée par les géographes). On en tirait pour l’avenir la promesse (en soi agréable) que l’histoire des Etats s’apaiserait enfin quand tous les peuples auraient trouvé ‘leur’ terre” (Schultz 1994: s/n).

de ser concebido como una franja o zona, a ser pensado como línea discreta y cartografiable” (Lois 2010: 13).

Esta idea tiene un tratamiento progresivo en mi trabajo, puesto que la revisión que me he propuesto desarrollar consiste en buena medida en acompañar la paulatina concepción –desde las prácticas de la visualidad– de la cordillera de los Andes como frontera natural entre Chile y Argentina. Como se verá tanto en la segunda como en la tercera parte de esta tesis, el paradigma pretendidamente científico de la objetividad positivista (Daston y Gallison 2012), llega para destronar al paradigma histórico que alcanzó a regir el reordenamiento territorial del continente luego de la independencia de la corona española bajo la forma de la doctrina del *Uti possidetis*. Evidentemente, esto no cambia la condición histórica de las fronteras que, tal como la define Michel Foucher, no son si no “institutions territorialisées” y “du temps inscrit dans l’espace (...) toujours des lieux de mémoire et parfois de ressentiment” (Foucher 2012 : 23; 25).

## I. EL CRUCE

### Iconografía e historiografía

Les neiges de l'hiver pesaient sur elle de toute leur paix. Les neiges de l'hiver avaient fait la paix dans cette masse, comme les siècles dans les châteaux morts.  
Antoine de Saint Exupéry, *Vol de nuit* (1931)

Las primeras imágenes de esta tesis debieran ser los mapas que trazó a fines de 1816 el oficial José Antonio Álvarez Condarco (Tucumán 1780 - Santiago 1855) con el objeto de fijar los detalles de los pasos cordilleranos que conectaban Mendoza y Santiago, respondiendo con ello a una orden del general José de San Martín (Yapeyú 1778 - Boulogne-sur-Mer 1850), líder del ejército revolucionario que se aprestaba a combatir a las fuerzas del imperio español que aún dominaban la Capitanía General de Chile. Los historiadores que han relatado la misión de Álvarez Condarco –con mayor o menor talento para introducir anécdotas vivificantes-, destacan una condición de particular interés para pensar dichas imágenes: los croquis fueron trazados una vez hubo finalizado la travesía, valiéndose su autor nada más que de su memoria visual. “Sin hacer ningún apunte, pero sin olvidarse de una piedra”, fue la orden de San Martín, según el relato de Bartolomé Mitre,<sup>51</sup> a sabiendas del riesgo que corría su plan –y la vida del dibujante- en caso que este fuera descubierto por soldados del bando español portando croquis de los pasos cordilleranos. Los mapas debían registrar los pasos habilitados entre las sucesivas cadenas de montañas, el estado de los caminos, las fuentes de agua, los ríos y los despeñaderos, las postas y guardias; debían ser dibujos trazados a partir de la experiencia

---

<sup>51</sup> Hombre multifacético y principal historiador del siglo XIX argentino, Bartolomé Mitre (Buenos Aires, 1821-1906) es autor de los tres volúmenes de *Historia de Belgrano y de la Independencia argentina* (1876) y de los cuatro tomos de la *Historia de San Martín y de la emancipación americana* (1889-1890 [1887]), entre otras obras de gran volumen, que por su base documental y su espíritu fundacional han cumplido la función de fijar un relato de la nación argentina. Sus equivalentes por el lado de Chile son el historiador Diego Barros Arana y el igualmente multifacético Benjamín Vicuña Mackenna (Santiago 1831 - Santa Rosa de Colmo 1886). Entre estos tres autores se desarrolló una copiosa e interesante correspondencia.

de haber recorrido los lugares, valiéndose de las herramientas que disponía este ingeniero especializado en explosivos y armamentos y secretario personal de San Martín.

Era precisamente la memoria local la gran facultad de Álvarez Condarco como ingeniero: San Martín lo notó con su gran penetración en sus excursiones por la cordillera, y con su habilidad para aplicar las cualidades de cada hombre, había llegado el momento de utilizarla (Mitre 1890: 550).

Pero esta tesis se inicia en realidad con otra imagen que, en cierta forma, contiene los dos croquis mencionados (fig. 1). Se trata de una litografía a colores incluida por el mismo Mitre en el referido libro, como parte del capítulo XIII “El paso de los Andes. Año 1817” (lámina n. VII del libro). Así, el relato fundacional de la historia patria se vale de aquella memoria de lugar una vez que la experiencia del mismo se ha convertido en documento.

He tenido ocasión de consultar todos los inéditos concernientes a las campañas de San Martín. Entre ellos, señalaremos el croquis trazado a pluma que llevó Soler en su pasaje por los Patos; el itinerario de Las Heras por Uspallata [...] (Mitre 1890: xix).

Contando con los documentos (literalmente, puesto que los poseía<sup>52</sup>), el autor revela las fuentes de la lámina que ilustra el capítulo y al hacerlo, es como si se trasladara al lugar de los hechos en un viaje en el tiempo de más de setenta años. Narración y síntesis se conjugan en esta imagen, que a su vez compendia dos modos de representación: el plano y el paisaje. A esto se suma la descripción escrita. ¿Cómo es el lugar que construye Mitre con estos elementos? ¿Qué funciones cumple cada uno y qué tipo de relaciones se establecen entre ellos? Atendiendo a estas preguntas, me valgo de la lámina para plantear algunas reflexiones sobre historia, geografía y representación. Ellas servirán para

---

<sup>52</sup> Hacia mediados de la década de 1880, Mitre recibe de manos de Mariano y Josefa Balcarce (yerno y nieta de San Martín, respectivamente) los archivos del patriota. Tras publicar su historia y luego de haber definido su clasificación (que incluye a modo de apéndice en el libro), cede el archivo a la Biblioteca Nacional argentina. Lo hace menos con un afán patrimonial que defensivo: ese cuerpo de archivos era la prueba de verdad ante eventuales polémicas que no tardaron en hacerse efectivas. Así lo reconoce él mismo: “En cuanto a manuscritos, puedo asegurar que he compulsado por lo menos diez mil documentos, lo que es fácil verificar por las citas y apéndices, y especialmente por el catálogo que se insertará a continuación, todos los cuales forman parte de mis colecciones, que reunidos metódicamente en setenta y tres gruesos volúmenes serán oportunamente depositados en la Biblioteca Nacional para servir de comprobación subsidiaria” (Mitre 1890: VII-VIII). Para la recepción entre los historiadores contemporáneos a la obra histórica de Mitre, ver Devoto y Pagano 2009 y Mejías 2007.

identificar la huella que sigue toda esta primera parte titulada *El Cruce*, en la que reviso la conjugación de un evento y un lugar desde diversos modos de representación.

Adosada al primer volumen como hoja desplegable, la lámina incluye en una viñeta su título y el siguiente encabezado:

El paso de los Andes por el General José de San Martín en febrero de 1817  
Marcha estratégica de la División Las Heras por el paso de la cordillera de Uspallata y valle de Aconcagua, y de la Vanguardia y Reserva por el paso de los Patos y valles de Putaendo y Aconcagua, partiendo ambos de Mendoza hasta converger al punto estratégico de la cuesta de Chacabuco al norte, coordinado por el General B. Mitre según los documentos históricos (Mitre 1890: lam. VII).

La imagen está dividida en dos partes, cada una enmarcada en un recuadro de líneas negras. La parte superior consiste en un mapa de la cordillera que representa la zona de los pasos La cumbre y Los patos, en los alrededores de las cimas mayores del Aconcagua (6.696 mnm) y el Tupungato (6.570 mnm). A la izquierda se incluye la viñeta recién citada, en la que se explicita también la escala gráfica del mapa (1:1000000); en la parte inferior derecha figura la leyenda que determina el meridiano 0° en Santiago y en todo el contorno se señala el resto de los paralelos y meridianos. La parte inferior es un paisaje, cuyo título abajo lo describe "Vista general de la cordillera de los Andes desde Mendoza". Debajo de la imagen se suceden los nombres de las cimas y los pasos con sus respectivas altitudes según las mediciones disponibles por entonces, proporcionadas por Pierre Aimée Pissis (Brioude 1812 - Santiago 1889), topógrafo francés cuya obra reseñaré en lo que sigue.

Las dos partes de la lámina parecen haber sido producidas de forma independiente, pues ambas incluyen las firmas de editor Félix Lajoaune y de la casa impresora en París, el *Établissement Géographique* de los hermanos Erhard, que se cuenta entre las principales productoras de cartas geográficas de fines del XIX.<sup>53</sup> El hecho que aparezcan juntas

---

<sup>53</sup> Afirmando esto valiéndome de la inmensa cantidad de cartas impresas desde mediados del siglo que fueron producidas por esta casa, según los datos proporcionados por el catálogo de la *Bibliothèque Nationale de France*. Transcribo la reseña biográfica que proporciona el mismo sitio: Georges Erhard Schièble (1821-



distingue a esta lámina del resto de las incluidas en el primer volumen, compuestas todas por un solo elemento (un dibujo realizado probablemente a partir de una fotografía de la estatua ecuestre de San Martín emplazada en Buenos Aires, una reproducción de la bandera albiceleste de la jura del ejército libertador, un retrato autógrafo de Las Heras y dos croquis de batallas, las de San Lorenzo y de Yauricoragua). En el segundo volumen, los croquis de campos de combate figuran como motivo recurrente. Impresas cromolitográficamente (incluyendo al menos cinco tiradas cada una), algunas de las láminas tienen el detalle de llamativas aplicaciones de dorado o efecto metálico en escudos y medallas. En todos los casos, se trata de imágenes estrechamente vinculadas al texto que les sirve de marco, si bien al presentarse en hojas independientes y contar con el señalado atractivo, han circulado y han sido reproducidas de manera autónoma, sobre todo en contextos pedagógicos o de divulgación histórica.

Como conjunto, la lámina VII remite a un género habitual para registrar batallas. En el ámbito local, podemos observar por ejemplo la lámina realizada por Charles C. Wood Taylor (Liverpool 1791 - Londres 1856)<sup>54</sup> que representa en la parte superior el campo de la batalla librada en el Pan de Azúcar (acontecida en 1839 en Yungay, Perú), incluyendo a las tropas del Ejército de la confederación Perú-Boliviana y el llamado Ejército restaurador Chileno-Peruano. En la parte inferior se ve el plano de la batalla y al costado, las leyendas que refieren a cada hito marcado en ambas imágenes (fig. 2). Es del todo probable que Mitre haya conocido esta imagen puesto que formaba parte de la colección de su colega chileno Benjamín Vicuña Mackenna, lo que permite pensar que se haya basado en ella para montar la lámina. El ensamble de plano y vista formaba parte de una iconografía de guerra vigente al menos desde mediados del XVIII y la primera mitad del

---

1880) "Graveur géographe, membre de la Société de géographie, inventa un procédé de report sur cuivre de la gravure sur pierre, il commença ses activités de graveur vers 1850. Il eut trois fils, Georges, Henri et Eugène qui lui succédèrent et développèrent l'imprimerie" (data.bnf.fr, consultado el 17-6-2015).

<sup>54</sup> Marino británico que llega en 1819 a Chile como parte de una comisión científica de EEUU. En 1820 ingresa a las filas de San Martín, participando activamente en las campañas del Perú. De vuelta en Chile, se desempeñó como ingeniero, pintor y dibujante, siendo el primer profesor de dibujo del Instituto Nacional. Entre sus obras, se cuenta el diseño del escudo nacional chileno, adoptado en 1834.

siglo, formulando un tipo de imagen que se correspondía con un determinado tipo de artista militar, poseedor de una formación de ingeniero y topógrafo y simultáneamente pintor de paisajes y marinas (Siqueira Bueno 2011).

A pesar de ser un conjunto fabricado por el historiador, la imagen es activada en el texto como una fuente documental. En el primer capítulo del libro *Historia de la historiografía argentina* (2009), Nora Pagano explica el valor de la fuente histórica para la “historiografía erudita” fundada por Mitre en la Argentina. Para esta clase de historiadores, hacer cita de una fuente histórica se asimiló al método que daba garantía de profesionalización del oficio y autonomía al género histórico, en un contexto en que la reflexión sobre el pasado se había practicado en clave de ensayo literario, memorias o recuento cronológico de hechos. Al basarse en documentos históricos de “carácter probatorio”, la escritura de la historia hacía de su objeto algo examinable como cualquier fenómeno natural o al menos, llano a la percepción y por tanto, comprobable.

La condición documental del manuscrito inédito, del croquis o el autógrafo, reemplaza a la condición de reliquia que tuviera en cada momento escapularios, medallas y –para ese período, aunque con intensidad atenuada- los retratos fotográficos u otras formas de reproducción del rostro tomado del natural, o cualquier objeto que por haber estado en contacto directo con el cuerpo del sujeto histórico, hubiese adquirido un valor que excede su mera materialidad. Se trata de piezas que actúan como prueba de vida y provocando una eliminación de la distancia temporal. Después de las lecciones de la microhistoria, podrá parecer ingenuo y casi compulsivo, pero el valor probatorio en un texto histórico era proporcional a la cantidad de documentos acumulados en notas y referencias: escribir historia –y crearla- dependía de la conformación de inmensos archivos; mientras más grandes, más verdaderos. Esto tiene varias consecuencias, desde la consideración de múltiples tipos de objetos como documento, a la motivación para el desarrollo de complejas técnicas de conservación, el mercado de originales y copias e incluso la falsificación.

Fuera de los archivos-santuario (anticuarios, colecciones, bibliotecas...), la escritura histórica se activa como un laboratorio de disección, clasificación y reinención

de documentos. Las imágenes forman parte del corpus de la historia positivista sin mayor distinción, avaladas por su correspondencia a determinado contexto, pero también por su función referencial e ilustrativa. Así, la autenticidad de una imagen se evalúa tanto por su carácter deíctico e iconográfico como por su valor testimonial. Es lo que hace Mitre en el prólogo de su *Historia de San Martín*, elaborando una lista detallada de la iconografía de San Martín, evaluando cada imagen según su grado de autenticidad, determinado por la proximidad del retrato con el modelo al natural, estableciendo con ello categorías de verdad relativas. En este caso, el criterio que se explicita dice relación con la *vera efigie* del héroe –que Laura Malosetti ha estudiado en su ensayo “¿Verdad o belleza? Pintura, fotografía, memoria, historia” (2009)- y nos sirve para pensar la producción de imágenes que emprende el propio Mitre y específicamente la lámina que aquí comento.

Como decía, entre los documentos inéditos que menciona en el prólogo, están pues, los dibujos de Álvarez Condarco, que Mitre tuvo la oportunidad de consultar junto con los papeles de los generales patriotas Estanislao Soler y Juan Gregorio Las Heras, a quienes además entrevistó. Ambos croquis fueron fusionados por Mitre en una sola imagen señalando los dos trayectos con líneas interpunteadas rojas, agregando además los datos aportados de manera oral y aquellos que pudo recabar en otros documentos. Para componerlo, el historiador procedió como en un palimpsesto: marcó los hitos de la hazaña revolucionaria de 1817 y los dispuso sobre una matriz perteneciente a un contexto y a un lenguaje cartográfico bastante posterior al de los hechos que representa, matriz que resulta de los estudios topográficos desarrollados desde mediados de siglo XIX por la moderna ciencia geográfica. El campo de los hechos parece actualizado (la distancia nuevamente suprimida) pero ahora en un viaje a lo contemporáneo. Al ocurrir esto, se superponen significaciones y códigos que son expresión de modos de ver. Como no podía ser de otra forma, Mitre explicita en nota al pie sus fuentes geográficas enumerando a los principales científicos que mensuraron con diversas técnicas la región: entre ellos, los dos naturalistas franceses, Claude Gay (Draguignan 1800 - Fayosc 1873) y el ya mencionado Pierre Aimée Pissis, quienes contribuyeron a la identificación de pasos, características geológicas, condiciones climáticas y especies biológicas. Los otros científicos mencionados

son Charles Darwin (Shrewsbury 1809 - Downe 1882), Alexander von Humboldt (Berlín 1769-1859), Jean A. Victor de Martin de Moussy (Brissac 1810 - París 1869), Karl H. Konrad Burmeister (Straslund 1807 - Buenos Aires 1892) y James Melville Gilliss (Georgetown 1811 - Washington 1865), y a ellos suma Mitre sus colegas historiadores de Chile, Diego Barros Arana y Benjamín Vicuña Mackenna. Científicos que estudiaron el clima, la morfología y composición geológica, las corrientes marinas y de vientos, la fauna, la flora, etc. de América del Sur conforman así un mismo corpus de referencia junto con los investigadores de los hechos del pasado, de tal manera que historia natural e historia nacional quedan asimiladas.<sup>55</sup>

El efecto de actualización científica que Mitre despliega en este apartado deja fuera del corpus la información y planos levantados por la Expedición Malaspina (1789-1794), material del que no hay certeza si San Martín tuvo o no acceso por no haber estado del todo sistematizado para la época en que el prócer pasó por Madrid. No obstante, es bien probable que Mitre sí haya conocido la *Carta esférica de la parte interior de la América Meridional para manifestar el camino que conduce desde Valparaíso a Buenos Aires (...)*,<sup>56</sup> que probablemente decidió dejar fuera por no remitirse a una fuente del período virreinal. A quien también deja fuera es al propio Álvarez Condarco, quien luego de cumplir sus labores militares bajo el mando de San Martín, se instaló en Santiago, donde desarrolló

---

<sup>55</sup> A partir de la noción ya referido de “alquimia de la tierra”, Mónica Quijada plantea una reflexión similar para un marco que abarca toda Latinoamérica: “En todas estas elaboraciones, naturalistas o poéticas, el territorio en su dimensión natural aparecía como un elemento previo a la demografía, pero adquiría significación por la población que lo habitaba, por su presencia y por su historia. A su vez, la historia de los hombres no se concebía separada del territorio, sino que una y otra vez –historia natural e historia humana– conformaban una unidad de significado. Esa unidad de significado quedaba englobada en el concepto de ‘patria’, ligada al territorio tanto en su dimensión natural como simbólica” (Quijada 2000: 189).

<sup>56</sup> El título completo es *Carta esférica de la parte interior de la América Meridional para manifestar el camino que conduce desde Valparaíso a Buenos Aires* construida por las observaciones astronómicas que hicieron en estos parages en 1794. D.n José de Espinosa y D.n Felipe Bauzá, oficiales de la Rl. Armada. En la dirección hidrográfica Año 1810. La carta incluye una corografía titulada Paso de los Andes (fig. 6), en la que la cordillera se representa como un gran cordón continuo longitudinal, abruptamente interrumpido por el boquete que supuestamente forman las quebradas del Río Aconcagua hacia el poniente y hacia el oriente, el Río Mendoza (Sagredo y González Leiva 2004: 137 y ss).

una carrera como ingeniero de caminos. De 1837 es el plano que traza de la Provincia de Mendoza (fig. 7), que abarca en verdad desde el paralelo 31° al 42°,<sup>57</sup> aportando detalles de las cimas más altas de la cordillera a lo largo de esa extensión.

Por estilo, el mapa de Mitre se aproxima especialmente a las cartas del *Plano topográfico y geológico de la República de Chile* de Pissis (1873; fig. 3),<sup>58</sup> el primero de la región levantado con estas características. Tanto el historiador como el geólogo optaron por diseccionar el espacio con un corte horizontal, algo poco habitual, puesto que la forma predominantemente longitudinal del territorio de ambos países condujo a –al menos durante el siglo XIX– más frecuentes las representaciones verticales (Núñez 2010). También el diseño de las líneas normales es relativamente similar, considerando que para fines de siglo aún no se definía a nivel internacional el uso de cotas (líneas horizontales, paralelas y cerradas) como signos de transcripción de altitudes. En los dos casos se utilizan líneas cortas y verticales (en relación al suelo) que se incrementan a medida que aumenta la altitud. En el caso del dibujo de Desmadryl, el efecto de altitud se intensifica también con el sombreado oblicuo.<sup>59</sup> Pero entre las dos imágenes se da una diferencia fundamental:

---

<sup>57</sup> Según Furlong (1963:30-31), esta carta inédita formaba parte de la colección reunida por Pedro De Angelis mientras se desempeñaba como director *de facto* del Archivo General de la Nación durante la dictadura de Rosas. Luego de publicar un catálogo de existencias en 1853, vendió parte de los documentos a la Biblioteca del gobierno de Brasil, por lo que cabe la duda si San Martín la conoció. He podido consultar una reproducción digital de este mapa, disponible en [www.mendozantigua.blogspot.com.ar](http://www.mendozantigua.blogspot.com.ar) (consultado el 25-5-2015).

<sup>58</sup> El geógrafo francés fue contratado por el Gobierno de Chile en la década de 1840 para llevar a cabo un levantamiento topográfico del país. Su obra *Geografía física de la República de Chile*, que cuenta con un *Atlas* de mapas dibujados por el artista Narcisse Desmadryl (otro francés con residencia temporaria en Chile), fue publicado en el Instituto Geográfico de París por Ch. Delagrave, editor de la Sociedad Geográfica, en 1875. Desmadryl fue también el grabador y editor (para el caso de Chile) de una interesante empresa patriota que se replicó en ambos lados de la cordillera y que hasta ahora ha recibido escasa atención por parte de investigadores de la cultura visual. Se trata de la *Galería Nacional o Colección de Biografías y retratos de hombres célebres de Chile* (Santiago: Imprenta Nacional, 1854) editada por Desmadryl y Hermógenes de Irisarri, y *Galería de las Celebridades Argentinas*, editada por Desmadryl y Mitre, con la participación de varios autores (Buenos Aires: Ledoux y Vignal, 1857). A la edición chilena volveremos más adelante.

<sup>59</sup> Para una descripción detallada de las técnicas cartográficas de Pissis y Gay, considerados los artífices de los primeros levantamientos geográficos con base científica desarrollados en Chile, ver González Leiva 2007 y el prólogo de este mismo autor en Pissis ([1875] 2011).

mientras Mitre representa la continuidad del territorio cordillerano y ni siquiera agrega una línea que determine la frontera entre ambas naciones, Pissis (tal como había hecho Gay hacia 1840; fig. 5) delimita su mapa con una incisión tajante: marca la frontera oriental de Chile con una línea de cruces y deja en blanco el territorio argentino. Solo esboza la continuidad de las laderas de las cimas representadas, advirtiendo en la introducción que

[...] los límites de la parte este no están aún enteramente fijados. Desde el grado 24 hasta el 34, forma su límite la línea anticlinal de la cordillera de los Andes; más allá se extiende la vasta región aún indivisa de la Patagonia y Chile occidental, es decir, la parte situada al oeste de la cordillera de los Andes (Pissis [1875] 2011: 7).

Si bien este será un tema a tratar en la cuarta parte de esta tesis, me interesa apuntarlo aquí puesto que pone de manifiesto los compromisos que un historiador y un geógrafo asumen respectivamente al representar gráficamente un lugar. En este caso, la ausencia de una marca que señale la frontera no puede leerse simplemente como un gesto de puntualidad cronológica por parte de Mitre, puesto que en mapas anteriores a 1817 ya se incluía la delimitación entre estos territorios que, de hecho, habían quedado divididos administrativamente en 1776, cuando Carlos III instauró el Virreinato de Buenos Aires. Ella corresponde más bien a una postura ideológica del autor, que se agrega a lo que Nora Pagano identifica como “ideas orientadoras” de la historiografía mitriana. Son estas las ideas que sirven de cimiento y estructura profunda para el relato y funcionan como ejes de contrapeso y sentido para la masa de documentos acumulados.<sup>60</sup> Específicamente, me refiero aquí al eje geopolítico que convierte a Mitre en un persistente impulsor de la doctrina *Uti possidetis* en el debate limítrofe entre Argentina y Chile.<sup>61</sup> De un modo

---

<sup>60</sup> “A su modo, nuestros primeros historiadores eruditos recorrieron los meandros transitados por los republicanos franceses: si Guizot les proporcionó motivos historiográficos y la vinculación entre la figura del hombre de Estado con la labor de examinar el pasado, Taine les abrió la reflexión a otras perspectivas que prepararon para una consideración menos filosófica sino pretendidamente científica del fenómeno social” (Devoto y Pagano 2007: 48).

<sup>61</sup> Dicho brevemente ahora (puesto que será desarrollado en lo que sigue), esta doctrina se funda en el reconocimiento de las fronteras como hechos históricos y no físicos. Para el caso americano, las naciones recientemente independizadas debían reconocer los límites que las definían como países modernos en las divisiones administrativas del imperio español. Los historiadores se constituían así en peritos que debían

coherente, el historiador organizó su *Historia de Belgrano* como una prueba de preexistencia de la Argentina (Devoto y Pagano 2007; Mejías 2007) y narró las campañas de San Martín como el hito desencadenador de un destino común para las antiguas colonias españolas.

Con relación al derecho universal, es por una parte, la proclamación de una nueva regla internacional, que sólo admite por excepción las alianzas y las intervenciones contra el enemigo común en nombre de la solidaridad de destinos, repudiando las conquistas y anexiones, y como consecuencia de esto, la formación del mapa político de la América Meridional con sus fronteras definidas por un principio histórico de hecho y de derecho, sin violentar particularismos (Mitre 1890: 3).

El plano de Mitre resulta así un palimpsesto selectivo e intencionado: su autor escoge datos y fórmulas de la geografía física contemporánea pero elude la geografía política en plena mutación por las disputas fronterizas en esos mismos años. Superpone a ellas la continuidad y el orden determinados por un relato histórico como si estuviera prescrito en el territorio que le da lugar. Este relato se funda (casi míticamente) en el conocimiento geográfico de un ingeniero militar que atravesó la cordillera en 1817 memorizando hasta las piedras y en el efecto de intimidación aportado por los documentos que quedaron como huellas de ese cruce; huellas que los generales Las Heras y Soler atesoraron como reliquias y que Mitre tradujo para convertir en historia.<sup>62</sup>

Antes de retomar la parte inferior de la lámina, anoto un punto más en relación a los planos de batalla que reunió Mitre en su obra. En el segundo volumen de *La historia de San Martín...* figuran varios planos de batallas, todos realizados mediante el mismo procedimiento de superposición de fuentes y miradas, según lo explicita el propio autor.

---

encontrar estos límites inscritos en antiguos mapas y documentos, elaborando a partir de ellos las pruebas de preexistencia de cada nación.

<sup>62</sup> Pienso que aquí se extiende hasta fines de siglo lo que en la siguiente cita se reconoce como un procedimiento historiográfico anterior: “[...] Lowenthal afirma que ‘hasta el siglo XIX, aquellos que dedicaban alguna reflexión al pasado histórico se lo imaginaban similar al presente. (...) Así, los cronistas describían los tiempos pasados con una inmediatez y una intimidación que reflejaban esta supuesta semejanza” (Lowenthal [1998] *apud* Zusman 2013: 54).

El dedicado a la de Chacabuco introduce además la propia experiencia de lugar de Mitre.<sup>63</sup> Los dedicados al Asalto de Talcahuano, la Acción de Cancha Rayada y la Batalla de Maipú están basados, además de otras fuentes, en documentos producidos por Joseph Albert Bacler D'Albe (Sallanches 1789 – Valparaíso 1825), un ingeniero militar y topógrafo francés, que se sumó, como tanto otros extranjeros, a la causa de independencia americana.<sup>64</sup> “Alberto D'Albe” (como pasa a nombrarse al militar en los documentos chilenos) fue comisionado en 1823 por el gobierno de Ramón Freire (Santiago 1787-1851) para desarrollar una carta del país, del “dibujo y la estadística militar, y muy en particular de las noticias y examen de localidades para la defensa del país, que no deben ser publicados” (Barros Arana *apud* Gutiérrez 2011: 119). Sabemos que este proyecto de carta nacional no llegó a puerto y que solo años más tarde Gay retomó el encargo bajo el gobierno de Montt. Sin embargo, están estos planos (reproducidos en Puigmal 2006), que Mitre copió e intervino. Al fusionar los dos lenguajes cartográficos –el de principios de siglo, practicado por Bacle D'Albe y el de una topografía más moderna, como la desarrollada por Gay y Pissis-, el historiador cierra de alguna manera ese círculo, inscribiéndose él mismo en la genealogía de cartógrafos de los Andes.

Distinguiéndose de lo dicho hasta ahora, la parte inferior de la lámina no remite a ninguna fuente documental, tampoco está firmada –más allá de la señalada firma de la casa litográfica y editorial- y no es recuperada por Mitre en el texto de un modo explícito como ilustración o explicación de algún episodio. Se trata de un paisaje con la misma orientación

---

<sup>63</sup> En la viñeta señala “Plano de la Batalla de Chacabuco el 12 de febrero de 1817. Coordinado por el General B. Mitre según reconocimiento personal, sobre la base del croquis levantado por el Ingeniero geógrafo chileno Alberto Llona, teniendo presente el plano de Chile por Pissis y combinado con los testimonios históricos. 1887”. Es interesante considerar que en este caso el autor se inscribe desde su condición de militar, lo que le da una mayor autoridad por tratarse de la representación de un campo de batalla.

<sup>64</sup> El historiador francés afincado en la ciudad chilena de Osorno, Patrick Puigmal, ha estudiado al personaje a través de las cartas que envió desde Chile, Perú y Argentina a su padre, el Barón Louis Albert Bacler D'Albe (Saint Pol-sur-Teremoise 1761 - Sèvres 1824), consejero militar, cartógrafo y retratista de Napoleón. Resulta interesante señalar que este último se cuenta entre los cultores del paisaje alpino, tanto en pintura como en grabados.



horizontal del mapa en el que se representa una vista en perspectiva del cordón montañoso, como si con ello pudiera reparar la abstracción que ejerce un plano en las formas de la superficie de la tierra, particularmente en las de altura. Siguiendo el lenguaje de la moderna cartografía que integró en el plano, Mitre podría haberse valido de la representación de perfiles de montaña, una suerte de regla comparativa de altitudes, muy frecuente, por ejemplo, en la obra de Pissis (fig 4).<sup>65</sup> Pero Mitre opta por una imagen de otro tipo, que si bien podría parecernos hoy menos próxima a un lenguaje científico, tuvo su lugar en el desarrollo de la historia natural, también de la cartografía, y se puede ubicar a medio camino entre una vista y una corografía.<sup>66</sup> Esta suerte de paisaje acotado (como unidad de representación de lugar delimitada por el radio de visión humana), aporta información visual –aunque extremadamente simplificada e imprecisa– respecto de la altitud y distribución relativa de las principales cimas visibles desde Mendoza. Agrega, además, elementos que no cumplen una función cognitiva, pero inscriben a la imagen en un horizonte de expectativas muy familiar para la época: la vista pintoresca. Me refiero a esa serie de vaquitas y matorrales del primer plano, dibujada casi de manera infantil. En el paisaje de Mitre no hay ningún intento de contextualización que lo convierta, por ejemplo, en una escena del campamento militar que se formaba a las afueras de Mendoza a la espera de la orden de iniciar el cruce. Muy por el contrario, ella está fuera del tiempo,

---

<sup>65</sup> El género tiene como ejemplo emblemático el *Esbozo de las principales alturas de los dos continentes*, dibujo que Goethe dedica a Humboldt hacia 1807 luego de leer su *Ensayo sobre la geografía de las plantas...* (Diener 2015). François Walter (2004) ha estudiado estos perfiles de montaña como un tipo de imagen que rebalsó la cartografía especializada y se convirtió en un artefacto de la cultura de imprenta de la segunda mitad del XIX. En afiches, láminas y postales, cumplía a la vez un fin divulgatorio y didáctico para la historia natural, un fin artístico vinculado al gusto por los viajes y propagandístico de las nuevas imágenes-país que se gestaron con gran éxito en Europa valiéndose fundamentalmente de recursos paisajísticos.

<sup>66</sup> Denis Cosgrove desarrolla una definición de corografía en los siguientes términos: “This way of thinking about spatial scale immediately reintroduces matters of time and history into geography [se refiere a un pensamiento enmarcado en lo “local”]. We are thus obliged to reconsider the long-standing connection between these two fields of study, long framed in the Latin aphorism ‘geographia oculus historiae’. Conventionally the claim that geography acts as the eye of history allocated Clio’s other eye to *chronology*, the division of historical time into an event-determined narrative. Chronology, recursively, was paralleled with chorography, which denoted a specific scale of geographical study (Cosgrove 2004: 59).

alejada de toda contingencia, o más bien, próxima a sus contemporáneos, lectores habituados a postales y láminas alpinas.<sup>67</sup>

Aun con estas imprecisiones y simplificaciones, la imagen resulta un instrumento adecuado para describir la región de los pasos cordilleranos sin perderse en la inmensidad de la montaña, resguardando la unidad de sentido que proporciona el punto de vista distanciado, la línea del horizonte y el radio de visión humana. Aun matizada y aproximada a la vista de un espectador de fines de siglo, la imagen busca representar lo que *vio* San Martín antes de emprender el cruce; aquello que, según la historia contada por Mitre hizo al héroe confesar:

Lo que no me deja dormir es, no la oposición que puedan hacerme los enemigos, sino el atravesar estos inmensos montes. [En nota al pie] Carta de San Martín a Guido el 14 de junio de 1846 (Arch. San Martín, vol LVIII) (Mitre 1890: 374).

Una vez más, Mitre acorta las distancias y se posiciona como cronista omnisciente. Munido de los documentos-llave, ingresa a todos los rincones del pasado: desde los temores y la visión más subjetiva, a los grandes hechos, sin que el paso del tiempo imponga dudas o vacíos al lugar en el que se hace historia. Nora Pagano reconoce este efecto como el cimiento para una consciencia histórica:

La eficacia del modelo mitrista hallaba otra justificación acaso más trascendente: la consumación de una conciencia histórica que le permitía hilvanar convenientemente una imagen del pasado, presente y futuro de una nación que fraguaba en el relato y en la gestión política (Devoto y Pagano 2009: 56).

Fue tarea del historiador no dejar siquiera emerger esas dudas o vacíos, completando con su relato aquello que los documentos no hacían visible. Es esa la función de los párrafos iniciales del capítulo, dedicados a los temibles e *inmensos montes*, en los

---

<sup>67</sup> Lo que Walter identificó en su artículo "The Alps as both matrix and model of European perception of the landscape" (2007) se convierte paulatinamente en un fenómeno de escala mundial. Por todos lados, montañas nevadas, vacas o cabras pastando rodeadas de coníferas, pasaron a representar *un paisaje* por excelencia. El auge de la salud termal y los deportes de montaña impulsó luego un modelo de turismo y su consecuente cultura visual y estilo arquitectónico *alpino* que se hizo reconocible como bello y propio en diversos lugares del globo (Booth 2010). En este caso, cobran pleno sentido las palabras de Zusman: "ningún paisaje es local" (Zusman 2014: 143). Volveremos sobre esto en la última parte de esta tesis.

que Mitre actualiza un género propio de la práctica geográfica humboldtiana, que el propio naturalista denominara en su *Cosmos* “Literatura descriptiva”, dedicándole todo un capítulo. Para definir el género, Humboldt establece una suerte de genealogía del “sentimiento de la naturaleza” en la literatura, desde la antigüedad clásica, con Hesíodo, hasta sus contemporáneos, citando a Werther (1774) de Goethe. En sus ejemplos, no se limita a la tradición occidental, sino que incluye a la hebrea, la hindú, etc. y recupera las descripciones que Cristóbal Colón y Américo Vespucio hicieron de las tierras americanas. Mitre se suma a esta tradición describiendo las formaciones geológicas de altura en la América Meridional, esto es la cordillera de la Costa y la de los Andes desde el desierto de Atacama hasta el Cabo de Hornos, refiriéndose a sus principales características orográficas e hidrográficas con una prosa casi literaria. Mediante esta estrategia discursiva conduce la imaginación geográfica del lector hacia la idea de excepcionalidad,<sup>68</sup> para luego llevar a ese mismo lugar su imaginación histórica: Los Andes y San Martín, entidades excepcionales que ingresan como tales a la historia universal:

Era, con la originalidad de un genio práctico y combinaciones estratégicas y tácticas más seguras, la renovación de los pasos de los Alpes que han inmortalizado a Aníbal y Napoleón, paso que sería contado entre los más célebres hasta entonces ejecutados por un ejército (...) (Mitre 1890: 576).

A los efectos de continuidad y proximidad, se suma este gesto comparativo que permite ingresar la historia patria a la corriente universal, lugar de confluencia de las historiografías eruditas del siglo XIX. En la visión de Mitre, la fundación política se establece sobre una base de preexistencia dada por el territorio, el que a su vez proyecta sus condiciones geográficas como valores de identidad y pertenencia cultural. En este sentido, descripción, paisaje y plano componen lo que Perla Zusman ha denominado una *trama*, definiéndola como

un tejido constituido por la coexistencia en la multiplicidad propia de la urdimbre, en donde se reconocen las trayectorias espacio temporales de cada uno de los componentes de esa multiplicidad. [...] la trama no describe los territorios, los lugares, los paisajes, como

---

<sup>68</sup> Entendiendo excepcionalidad como un tópico de la historiografía erudita, señalada por Pagano con la mención a Guizot.

suponen las visiones clásicas de la descripción, sino que la constituyen (Zusman 2014: 135; 145).

En suma, ¿cómo es el lugar que Mitre construye con estos elementos? Más que un lugar físico, es un lugar imaginado, por un lado, a partir de los documentos históricos y por otro, valiéndose de la cultura visual y la historia concebida como universal. La naturaleza en Mitre no es sino la historia y ella es la base de existencia del presente.

¿Y dónde queda entonces la experiencia del cruce de Álvarez Condarco aludida al comienzo de este capítulo? La experiencia individual se desvanece en la imagen, pero resuena en la propia experiencia del historiador. En su discurso de ingreso a la Academia Nacional de la Historia, en 1957, Armando Braun Menéndez relata un curioso episodio de la historiografía argentinochilena que, de alguna manera, hace eco de aquel cruce:

A principios de 1883 el prócer resolvió realizar un viaje a Chile. Su obra monumental que ha de consagrarlo como el más grande historiador argentino, la *Historia de San Martín y de la emancipación Americana* –en cuya redacción ha dedicado años de paciente estudio–, está prácticamente terminada. Pero con ese afán de exactitud documental que es una de las características del genial polígrafo, y como no se satisfacen los datos geográficos que posee sobre los lugares en que se ha desarrollado la campaña militar de San Martín en Chile, Mitre sueña con visitar aquellos mentados campos de batalla que fueron jalones de la epopeya, advertir el paisaje circundante, los accidentes del terreno, sentir el aire mismo que respiraron las tropas combatientes, a fin de que su relato cobre candente realidad [...] los campos de Maipo, que recorre en la ideal compañía de Barros Arana y Vicuña Mackenna, admiradores ambos de San Martín y autor este último de la primera biografía sobre el prócer y de la iniciativa de erigirle una estatua en Santiago, que es la primera que se haya levantado en su homenaje [...] (Braun Menéndez 1957: 43).

Los historiadores reeditan la experiencia del soldado, y eso los convierte en testigos de la historia inscrita en un lugar. Una vez más se produce el efecto de proximidad entre los cuerpos del pasado y los del presente, que en este caso desencadena el proceso de patrimonialización del episodio. La estatua de San Martín emplazada en Santiago abrirá paso a la que luego se instala en Buenos Aires (reproducida, como señalé, en la primera lámina del libro de Mitre) y a un sinfín de monumentos, imágenes y textos que van conformando la figura de un héroe continental.

La lámina de Mitre me ha servido para ingresar a la historia del cruce de Los Andes emprendido por el Ejército libertador y plantear reflexiones en torno a la historiografía, la geografía y los modos de representación de un lugar. Otra aproximación a este evento es la que han desarrollado trabajos de historia y de historia del arte más atentos a la iconográfica, evaluando, según el caso, cuestiones relativas a las condiciones de producción, la verosimilitud y la fortuna crítica de las imágenes. En gran medida, se trata de estudios iconográficos del cruce que encuentran su motivación en honrar la figura del héroe de San Martín: es lo que hace el propio Mitre en el apartado del prólogo ya citado, también Eugenio Orrego Vicuña en *Iconografía de San Martín* (1938), Pablo Ducros (1958) en su trabajo de título homónimo y Bonifacio del Carril en *Iconografía del general San Martín* (1971). Por otra parte, la iconografía del cruce de los Andes ha sido objeto de estudio para Roberto Amigo en un trabajo inédito sobre pintura de historia en la región rioplatense.<sup>69</sup> El conjunto de estos trabajos me ha servido para pensar los modos en que un hito natural deviene escenario (y escenificación) de la historia, por lo que quisiera terminar este apartado con un breve recorrido por la iconografía sanmartiniana, atendiendo al detalle de la representación de la cordillera en cada caso.

La iconografía sanmartiana se inicia con el retrato que pinta José Gil de Castro en 1817, donde se representa al prócer como estadista al interior de un gabinete. Si bien el cruce de los Andes fue conducido por San Martín, es el retrato de Bernardo O'Higgins el que incluye una escena de exterior con fondo cordillerano –me dedicaré a este más adelante. No obstante, la serie de retratos que hace el pintor peruano del general argentino es valorada como la *vera efigie* o retrato del natural que inicia esta serie iconográfica. Igualmente apreciado, pero más bien por su condición de imagen de contingencia es el grabado trazado por el correntino Manuel Pablo Núñez de Ibarra en 1818 que retrata a San Martín como héroe ecuestre (Trostiné 1953; Amigo 2009; fig. 8.a). En esta imagen, la cordillera es el espacio mínimo, una isla flotante en el blanco de la página que sostiene como un plinto al elegante corcel de San Martín (quien, como se sabe, montaba el lomo de

---

<sup>69</sup> *La pintura de historia: imágenes de la república conservadora (Argentina, 1876-1910)*. Ejemplar en mimeo disponible en el Instituto Payró, revisado con autorización de su autor.

una mula en realidad). Siguiendo la propuesta de Amigo, el grabado está en sintonía con la tradición tardocolonial de figurines militares y láminas de santos donde los cuerpos se presentan despojados de contexto. La figura del héroe ocupa el lugar del cuerpo devocional o del cuerpo inventariado y, si bien a nivel del rostro posee rasgos para su individuación, con no más que unas líneas y sombreados se instala en un paisaje igualmente genérico que el uniforme y la pose. Similar simplificación es la que vemos en los grabados que el pintor francés Théodore Géricault preparó para conmemorar las batallas de Chacabuco y Maipú, siguiendo el encargo del militar napoleónico Ambrosio Cramer, quien había participado del cruce de los Andes bajo el mando de San Martín (Del Carril 1989; Amigo s.f. y 2009; Del Solar 2011; fig. 8.b). Es probable que, además de la lámina de Núñez, Géricault haya contado con el testimonio de este coronel francés; sin embargo, persiste la simplificación del entorno. Los ejércitos están rodeados por colinas aisladas que poseen algo de vegetación y tienen un aspecto muy distinto al de los cerros y cadenas montañosas andinas. Restando el potencial épico de ambas batallas libradas a los pies de los Andes, estas escenas podrían desarrollarse en cualquier lugar; más que en la descripción de lugar, su autor se concentra en los episodios que cada una de ellas relata.

De esta época temprana existen dos pinturas más referidas al cruce de los Andes, también de artistas europeos: un retrato ecuestre de San Martín y Tomás Guido realizada por el pintor y grabador belga Jean Baptiste Madou (Bruselas 1776-1877), autor de uno de los últimos retratos en vida del general; y "El paso de los Andes" de A. Durand (s.f.), pintada entre 1826 y 1860 según la datación propuesta por Pablo Ducros (1948).<sup>70</sup> Según las reproducciones que he podido ver, en ambos cuadros parece evidenciarse la intención de individualizar el lugar en el que se ubican las figuras, otorgándole al paisaje una función narrativa. En efecto, la intervención que ejerce el medio natural en la historia es dramático hasta el punto que la parte central en la pintura de Durand está ocupada por el cuerpo de

---

<sup>70</sup> Por no contar con reproducciones de calidad ni haber tenido acceso directo a estas obras, he preferido no incluirlas en esta "constelación" o ensayo visual de la iconografía del cruce que, sin duda, configura un material de investigación en sí mismo. De todas formas, se puede revisar una reproducción en blanco y negro en el sitio web del pintor e iconografista argentino Pablo Ducros, realizador él mismo, de varios retratos modernos de San Martín ([www.pabloducroshicken-pintor.blogspot.cl](http://www.pabloducroshicken-pintor.blogspot.cl); consultada el 20-10-2015).

un burro de carga moribundo sobre la nieve al momento de ser relevado de su peso por dos soldados. Según los comentaristas de esta pintura, su autor –del que poco se sabe– habría contado con los testimonios de veteranos de la gesta.

Dos telas de Tomás Vandorse (pintor nacido en Chile de origen europeo hacia 1830 y de quien tampoco se sabe demasiado) representan escenas de batalla con la cordillera al fondo: la Batalla de Rancagua, victoria española que clausura en 1814 el primer intento de independencia chileno y la Batalla de Chacabuco (1863; fig. 8.c), librada entre el ejército libertador y el realista inmediatamente después de haber cruzado el primero la cordillera. En ambas telas, tanto el movimiento de tropas y la presencia de figuras destacadas, como el campo de batalla, están descritos con precisión desde un punto de vista alto, casi alineado con las grandes montañas que se ubican en el último plano de la escena. Aunque la perspectiva se construye a partir de un punto opuesto (más bajo y muy próximo de las figuras), la cordillera es igualmente protagónica en la tela en Martín Boneo (Buenos Aires 1829-1915; pintor argentino que, luego de formarse con el maestro suizo Antonio Cíceri en Florencia, pasó varios años en Chile; fig. 8.d). En un encuadre vertical y cerrado, la figura del general San Martín montada sobre un caballo blanco y rodeado muy de cerca por otros militares, ocupa el estrecho espacio entre riscos y acantilados de diversas alturas, dejando ver al fondo la serie de montañas con picos nevados. Esta visión nos instala en la alta montaña, espacio que difícilmente puede representarse sin haberlo visto y que me ocupará en otra constelación de imágenes más adelante. El paisaje de Boneo no resulta de la traducción de una observación naturalista sino de una mirada de la montaña vista desde la distancia. El pintor privilegia la figura del jinete que esta vez sí resultaría, según señala Bonifacio del Carril (1971: 106), de la traducción a pintura de la estatua del escultor francés Louis Joseph Daumas, inaugurada en Buenos Aires en 1862.

La experiencia del cruce de la cordillera en verano, tal como la que tuvieron los soldados del Ejército libertador, se manifiesta en la tela del oriental Juan Manuel Blanes que representa el cruce de la cordillera de los generales San Martín y Guido (fig. 8.e). Los retratos ecuestres de ambos militares parecen como sobrepuestos, sin peso, sobre una alta planicie atiborrada de luz, rocosa y seca. Las figuras se repiten en la gran pintura de

historia *La revista de Rancagua* (1872; fig. 8.f), presentada en la Exposición Internacional de Santiago de 1875, traída desde Montevideo por el propio artista.<sup>71</sup> Ya hacia el final del siglo, Nicanor Blanes, hijo del pintor, realizó también una obra de temática andina de grandes proporciones referida, esta vez, a los sucesos de independencia en el norte de Argentina, para la cual Blanes padre realizó un estudio preparatorio del fondo cordillerano. La comparación entre la pintura del cruce de la cordillera y *Traslado de los restos de Lavalle por la quebrada de Humahuaca* (1889) permite reconocer la habilidad descriptiva que desarrolló el pintor en relación al hito cordillerano, habilidad que le permite representar diferenciadamente la atmósfera montañosa de la región central de Chile, caracterizadas por sus altas cumbres, de la secuencia de valles de extrema altitud en la región limítrofe entre Argentina y Bolivia.

Los efectos de luz provocan una suerte de transmutación de los Andes en un espacio de apariencia infinita en la pintura de Augusto Ballerini (Buenos Aires 1857–1902) *El paso de los Andes* (1890; fig. 8.g). El preciso delineado de las figuras de los soldados del primer plano y de los generales encabezados por San Martín, apostados en una plataforma como pasando revista de tropas, contrasta con la atmósfera difusa que convierte en manchas de suaves colores los inmensos murallones de la cordillera. Es el efecto del sol naciente en los Andes, alegoría natural con la que en muchas instancias se ha figurado al Ejército libertador. La pintura, un esbozo para telón de boca teatral según sostiene Roberto Amigo (Amigo s.f.: 189), tiene menos un afán ilustrativo que emocional: conmueve tanto la infinitud de la cordillera como la línea infinita de soldados. El efecto del sol saturando las formas debe haber buscado despertar optimismo y amor patrio en el público. Ballerini fue de los pocos pintores argentinos de la segunda mitad del siglo XIX

---

<sup>71</sup> Esta coincidencia ha llevado a algunos estudiosos de la obra de Blanes a considerar la tela sin fechar como un estudio preparatorio de *La revista de Rancagua*. Sobre esta hipótesis he tenido siempre dudas, puesto que la precisión y veracidad con que Blanes dio a ver el paisaje cordillerano de verano parece manifestar una visión directa de este paisaje, experiencia que el artista efectivamente tuvo después de su viaje a Chile, país al que llegó por mar cruzando el Estrecho de Magallanes, pero dejó por tierra, atravesando la cordillera.



dedicados a la representación de la naturaleza como motivo autónomo, tanto en pintura como en dibujo.<sup>72</sup> Resulta interesante comparar el modo de representación de la cordillera en esta pintura –carente de un dibujo lineal, con pinceladas cortas de sutiles matices de color dentro de una gama de rosas- con el estilo más naturalista del que se vale para representar lugares que ciertamente vio, como las Sierras de Córdoba o las Cataratas de Iguazú. Ballerini pintó al menos dos telas más dedicadas a San Martín: *Encuentro de San Martín y Belgrano* y *La sombra del General San Martín*, ambas de la década de 1880. En ellas se replica este efecto atmosférico de fusión entre luz y montañas, haciendo de la cordillera de los Andes un lugar casi onírico en el que ocurre una gesta de alcances míticos.

Con motivo del centenario del cruce del Ejército libertador, dos artistas de origen italiano, Pío Collivadino (por entonces director de la recientemente fundada Academia de Bellas Artes de Argentina)<sup>73</sup> y Juan Manuel Ferrari (Montevideo 1874 - Buenos Aires 1916), montaron una gran máquina pictórica que fue exhibida a modo de diorama en un espacio comercial. Las grandes telas pintadas por Collivadino y sus asistentes se combinaban con elementos tridimensionales aportados por Ferrari, los que adquirirían un efecto de movimiento por medio de juegos de luz y sombra. *El paso de los Andes. Diorama Nacional* no tuvo ni el impacto de público ni el éxito comercial que sus autores esperaban, por lo que la obra desapareció sin dejar mayor rastro que el hermoso cartel promocional y un par de registros fotográficos (fig. 8.h). Ese mismo año, el escultor de la dupla, Juan Manuel Ferrari inicia el diseño del complejo *Monumento al Ejército libertador* que fue

---

<sup>72</sup> Este interés lo llevó a formar parte de la Comisión Científica-Recolectora (1892) que envió el gobierno para reconocer la región nororiental del país, que tiene como fruto, entre otras obras, su conocida serie de paisajes de las Cataratas de Iguazú (sobre esto, ver el comentario de obra escrito por Paola Melgarejo para el catálogo razonado de la colección del MNBA, Buenos Aires; recurso en línea: [www.mnba.gob.ar/coleccion/obra/1846](http://www.mnba.gob.ar/coleccion/obra/1846); consultado el 20-10-2015).

<sup>73</sup> Laura Malosetti ha dedicado varios años a estudiar la vida y obra de este artista y dirigido proyectos de investigación para garantizar su conservación y difusión. Tuve la oportunidad de estudiar directamente la colección de apuntes, recortes de prensa y todo tipo de documentos que restaron de la colección personal que el artista acumuló en su taller y no hallé fuentes que permitieran reconstruir con mayor precisión el aspecto de este diorama. Según señala Malosetti, es probable que el propio Collivadino haya desechado el material preparatorio del diorama (dibujos, bocetos, notas e imágenes de referencia, piezas habituales en su colección como material preparatorio de otras obras) ante la mala recepción que obtuvo con su exhibición.

emplazando cuatro años más tarde en el “Cerro de la Gloria” del parque General San Martín de Mendoza (fig. 8.i). Se trata de una pieza extremadamente interesante y rica en elementos para su análisis, pero en esta oportunidad no mencionaré más que dos, uno vinculado a su dimensión material y otro a su dimensión política. Siguiendo una práctica habitual en esta época “estatuomaníaca” (Aguilhon 1978), esta pieza incluye entre sus materiales un elemento que encarna al evento que busca conmemorar: una enorme piedra de base que, según consta en los decretos y discursos inaugurales, fue traída desde la cordillera. Ella le agrega un valor aurático y de autenticidad, fusionando arte y naturaleza a un nivel muy concreto y, al mismo tiempo, otorgándole al monumento una función de relicario. La dimensión política de la pieza está, por otro lado, marcada por la participación de Francisco Moreno, perito argentino en la disputa limítrofe con Chile, quien fue miembro de la comisión oficial encargada de definir la iconografía del monumento. Su presencia garantizó no solo el significado histórico del monumento, sino su contingencia en tanto hito que sellaba el fin de los casi setenta años de conflicto en la frontera andina.<sup>74</sup>

Las dos últimas imágenes de esta serie iconográfica del cruce del Ejército Libertador de los Andes coinciden en varios niveles. Me refiero a las pinturas de Pedro Subercaseaux (Roma 1880 – Santiago 1956) y Fausto Eliseo Coppini (Milán 1870 - Buenos Aires 1945) que se clasifican como pinturas de historia, cumplen una función ilustrativa y pedagógica en relación a la historia que refieren y pertenecen a la colección del Museo de Historia Nacional de Buenos Aires. Son, sin embargo, muy distintas en términos de su estilo y composición: *Batalla de Chacabuco* (fig. 8.j) responde cabalmente a la categoría de pintura de historia decimonónica, es decir, a una composición basada lo mismo en la documentación y objetos de época que en el ideal histórico y la tradición iconográfica

---

<sup>74</sup> Patricia Favre (2010) ha estudiado la historia de este monumento reparando además en otra figura que actuó como impulsor del monumento, Estanislao Zeballos, quien, como veremos, tiene también una participación importante en la definición territorial argentina. En relación a esta literalidad material, la autora dedica un apartado a la tradición de transportar arena de los campos de batalla hasta las fundaciones de los monumentos, práctica que se repite, por ejemplo, en el obelisco del parque Artigas (Canelones, Uruguay) que conmemora la Batalla de las piedras y está hecho con piedra de aquel lugar. Otro caso, esta vez de conmemoración histórica, es el de la estatua de Pedro de Valdivia del Cerro Santa Lucía en Santiago que, del mismo modo, está hecha con piedra del cerro, supuesto lugar de fundación de la ciudad (agradezco a Carolina Vanegas su colaboración para redactar esta nota).

europea. El pintor dedicó una completa serie de óleos, dibujos y acuarelas a la gesta de independencia chilena, componiendo las imágenes a partir de testimonios de veteranos, diálogo con historiadores, estudio de pertrechos y uniformes. Sin embargo, prima en ella la correspondencia con el género historicista de temática militar fundamentalmente francés, en el que se privilegia la anécdota heroica, el verismo y la función pedagógica de la imagen, sin ahondar en la dimensión pintoresca o particularista que podría estar dada, por ejemplo, por el paisaje. De este modo, similar a los casos de Géricault y Ballerini ya vistos, la cordillera no es más que fondo indeterminado y se privilegia un lenguaje convencional para relatar la acción.

Muy distinta es la pintura de Coppini (fig. 8.k), un paisaje cordillerano en tonos neutros que se asemeja más a un apunte realizado en terreno por un pintor naturalista que a una pintura de historia que privilegia el relato de un episodio memorable. La elección del estilo resulta aún más excepcional al considerar que la obra forma parte de una serie que el pintor italiano preparó en respuesta al encargo que le hizo en 1902 el director del Museo de Historia Nacional argentino, Adolfo Carranza, con el objeto de completar la colección iconográfica de la independencia (Ruffo 2004; Malosetti Costa 2010). La intención de “rellenar” los vacíos visuales de la colección del museo explica esta imagen de la cordillera que parece tomada “del natural”, en la que los soldados se asemejan más a arrieros y la mirada del pintor se ubica en un lugar testimonial. Se acerca así la historia nacional a la experiencia individual, subrayando el efecto de autenticidad y -siguiendo a Laura Malosetti- despertando el afecto como base del sentimiento de pertenencia a la nación.

Cierro esta secuencia dedicada al cruce de los Andes con una imagen escrita que clausura, a mi modo de ver, los tránsitos retóricos entre verosimilitud y modelos artísticos, entre la supuesta autenticidad de la *vera efigie* y la convencionalidad del lenguaje visual internacional, imponiendo la literalidad –un naturalismo radical- como estrategia definitiva para la conmemoración:

San Martín, el coloso de los Andes, ha ido levantándose, a semejanza de esas calladas moles que los geólogos afirman han brotado en recientes siglos sobre la costra de la tierra, alzándose lentamente en silenciosa majestad (...) El pedestal eterno de la gloria de San

Martín está fijo en la cúspide de los Andes. Desde ahí ha visto pasar delante de su severa mirada, ejércitos y naciones dando a aquellos gloria, y libertad a las últimas. Y por esto, a su vez, las generaciones le divisan todavía en lo alto de las rocas, como la sombra de Aníbal, contemplando las obras portentosas que su genio ha sembrado por doquiera. San Martín es el pico de Aconcagua cuyo solitario y apagado cono desafía el cielo (Orrego Vicuña 1938: 24).

Con este recorrido iconográfico, que llamo aquí *constelación del cruce* (siguiendo la idea benjaminiana de un ensayo de imágenes) he querido reseñar aquellas representaciones de la cordillera en donde el lugar de la naturaleza ocupa o da forma al lugar de la historia, generándose esta equivalencia más allá del estilo, género o materialidad de la imagen en cuestión. El género más convencional en pintura para exponer esta idea es, evidentemente, la pintura de historia. Pero veremos a continuación que la contingencia de la revolución americana ubica al paisaje –el lugar de la historia– en lugares poco previsibles; por de pronto, al fondo.

### **Gil de Castro y los paisajes al fondo**

Como mi intención general es elaborar una suerte de genealogía del paisaje andino, propongo en lo que sigue invertir la lógica de percepción de una serie de pinturas de José Gil de Castro, atrayendo los fondos al primer lugar de atención, de tal forma de comprender las funciones del paisaje en el breve espacio que el artista dispuso en su obra para este motivo. Luego de eso, me enfocaré en uno de estos paisajes en particular, el fondo cordillerano detrás del retrato de O'Higgins, primera imagen de la serie que he propuesto desarrollar sobre las conformaciones visuales de la cordillera de los Andes. Para precisar estas observaciones, me sirvo de las nociones de *parergon* de Victor Stoichita y *detalle* de Daniel Arasse, es decir de lo aparentemente suplementario o nimio, como herramientas que permiten ver un paisaje allí donde la pintura no lo enuncia directamente. Como ya señalé, cada parte de esta tesis irá proponiendo herramientas y ejemplos con los que conformar una definición compleja de paisaje; en el caso de esta primera parte, ensayo

respuestas a la pregunta de si estos fondos de tela logran construir un lugar y, de ser así, cómo podemos reconocerlo.

Para 1817 el pintor limeño Gil de Castro llevaba tres años en Santiago y vivía un período marcado por dos hitos que permiten reconstruir la posición del artista en la ciudad: su adscripción al gremio de pintores y su matrimonio con María Concepción Martínez Pozo.<sup>75</sup> Era para ese entonces un conocido retratista que pinta su primer paisaje: el fondo de la tela dedicada a Santo Domingo Guzmán (1817; fig. 9). Para comprender esta pintura en su contexto de producción, hay que considerar que la naturaleza no era un tópico ajeno a las prácticas artísticas que servían de referencia para la formación visual y técnica del artista pintor; de hecho, encontramos tanto en la obra de Cristóbal Lozano (1705-1776) como en la de Pedro Díaz (act. 1770-1815) –ambos pintores mayores de Lima en los años de formación de Gil de Castro– imagería religiosa emplazada en un trasfondo natural y vistas a través de arcos y ventanas que enmarcan retratos de importantes figuras de la capital virreinal.<sup>76</sup> La disposición de Santo Domingo en relación al fondo natural recuerda, de hecho, la iconografía de santos, ángeles y arcángeles habitual en la pintura virreinal: un cuerpo entero y proporcionalmente mucho más grande que los elementos del fondo, aspecto que le da una dimensión “monumental”, según el decir de Wuffarden y Kusunoki.<sup>77</sup>

La figura de Santo Domingo está emplazada casi como flotando sobre la tierra; a sus pies se superponen letras negras y doradas que señalan la advocación de la pintura, la

---

<sup>75</sup> Todo los datos de la biografía de José Gil de Castro han sido tomados del libro editado por Natalia Majluf *José Gil de Castro, pintor de libertadores* (Lima: Mali, 2014); en particular, de la cronología elaborada por el historiador del arte peruano Ricardo Kusunoki, del ensayo de la propia editora “En busca de José Gil de Castro. Rastros de una (auto)biografía” y del escrito por el historiador chileno Hugo Contreras “Contextos sociales y culturales de un pintor mulato a principios del siglo XIX”.

<sup>76</sup> Luis Eduardo Wuffarden, investigador peruano, comenta estos fondos en “Avatares del ‘bello ideal’. Modernismo clasicista versus tradiciones barrocas en Lima, 1750-1825”, en Ramón Mujica Pinilla 2006.

<sup>77</sup> Tanto el contexto de formación como la pintura religiosa de Gil de Castro han sido estudiados por Luis Eduardo Wuffarden y Ricardo Kusunoki en “Un retratista limeño en la era de la independencia” (Majluf 2014, 34-51). Para la apreciación de esta pintura en particular, me valgo de la ficha catalográfica del mismo Kusunoki (Majluf 2014, 178-179) y de las consideraciones de Héctor Schenone en su *Iconografía del arte colonial* (1992).

firma y el año de su realización en latín. En la esquina inferior derecha se asoma el perro con la antorcha en el hocico que remite al relato fundacional de la orden (*domini canis*) inspirado en los sueños de la madre del santo fundador. El cuerpo del santo está sugerido por los pliegues de su hábito que solo deja visibles la cabeza y las manos, recordando las imágenes de bulto policromadas. El resto de los elementos que porta en sus manos contribuye a esta ilusión de volumen escultórico, habitual en la pintura religiosa virreinal. Otro tanto ocurre con las nubes del cielo que, dispuestas en forma circular, replican la aureola sobre la cabeza. En esta composición, el paisaje montañoso de bajo horizonte aparece como un elemento excepcional: no cumple con ser un atributo del santo, pero tampoco agrega a la pintura una dimensión narrativa, como a veces ocurre con fondos de pinturas religiosas en los que se relata una historia de devoción o un episodio hagiográfico. Considerando el entorno natural del valle en el que se emplaza la ciudad de Santiago y las circunstancias revolucionarias del año en que este cuadro fue pintado, el paisaje podría percibirse, de acuerdo con lo escrito por Kusunoki, como “un sutil gesto patriótico” y en términos de estilo, como un gesto modernizador en una pintura que, salvo por ese detalle, se rige según todas las convenciones del género. Esta hipótesis difícil de confirmar, se hace plausible si consideramos una fortuna crítica que desde temprano ubica a la pintura en la esfera patriota, puesto que perteneció a Eusebio Lillo (Santiago 1826-1910), intelectual liberal de gran actividad como hombre de letras, quien la legó a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago en el marco de los festejos del centenario de la independencia y la inauguración del Palacio de Bellas Artes; colección a la que pertenece hasta hoy.

Tres años después, Gil de Castro pinta un segundo paisaje en el fondo de la tela en que retrata a Bernardo O’Higgins (fig. 10); se trata, esta vez, de un paisaje de cordillera que ubica al personaje en un lugar de la historia y del territorio que ha contribuido a emancipar del dominio español. Como líder de las campañas del Ejército Libertador, primer Director Supremo y capitán general del Ejército de Chile, O’Higgins fue, al igual que José de San Martín (1778-1850) y Simón Bolívar (1783-1830) objeto de numerosos retratos por parte del pintor limeño. El que comento aquí es el primero conocido de esta serie, un retrato de talla oficial que lo muestra de cuerpo entero en una pose firme y franca,

con la cabeza descubierta y una ligera sonrisa, portando uniforme de gala, medallas y demás atributos de su rango. De pie sobre una suerte de pequeña explanada (detalle que aporta un aire escenográfico a la pintura), tiene a sus espaldas una vista de alta cordillera y un cuadro de batalla que ha sido reconocida como la de Chacabuco, con el que se subraya la dimensión narrativa de este paisaje. El cielo oscuro se ilumina dramáticamente a través de una apertura en las nubes (que reciben un tratamiento similar a las de la aureola de Santo Domingo) por la que se abre paso el sol del amanecer. Las grandes rocas que forman las montañas también reciben un tratamiento dramático o escenográfico, por el que los cambios de color, del marrón al azul y plomo, provocan la ilusión de profundidad y distancia. Volveré más adelante a esta pintura.

La obra de José Gil de Castro, compuesta por casi ciento setenta retratos, suma solo tres cuadros más en los que se incluye paisajes: las telas de motivo religioso dedicadas a San Diego de Alcalá y a Santa Isabel, Reina de Portugal (ambas de 1820; figs. 11 y 12); y el gran cuadro del mártir de la independencia peruana, el mensajero José Olaya (1828; fig. 13). Es muy probable que las dos primeras pinturas hayan sido hechas a partir de estampas europeas, sin embargo, existe una continuidad del paisaje que conduce a pensar que estos fondos fueron compuestos teniendo el artista su propia imaginación y experiencia del entorno como referencia. De la misma manera que la cadena de cerros en el cuadro de Santo Domingo, en estos dos cuadros el perfil de montañas se ubica en una línea de horizonte baja y estas están pintadas con tonos plomos y azulados, colores que, siguiendo la tradición renacentista, generan la ilusión de lejanía. En estos fondos, el pintor agrega además unos conjuntos de casitas usando los mismos tonos de la tierra. Santa Isabel se muestra de cuerpo entero, en una composición muy similar a la de Santo Domingo; San Diego en cambio está arrodillado recibiendo con los ojos entornados el haz de luz que irrumpe entre nubes rodeadas de querubines. Los efectos lumínicos en este cuadro se proyectan de un modo más complejo que en las otras dos pinturas, contribuyendo a la conformación de un espacio que no es solo una explanada sobre la que se dispone el santo orando, sino un paisaje con diversos planos (delimitados por plantas y rocas) que lo circundan.

Me interesa detenerme un momento en la cartela de esta pintura: en la parte inferior el pintor dejó un espacio para describir a la figura diciendo: “S.<sup>n</sup> Diego de Alcalá de la Orden de S.<sup>n</sup> Fran.<sup>co</sup>. Varon eximio de las virtudes de la Humildad, Oración, y Caridad, Protector admirable con sus / Devotos con repetidos milagros: El D. D. Fran.<sup>co</sup> Iñiguez y Landa, en gratitud al beneficio recibido, mandó formar esta Efigie al esti-/lo Romano en el Año 1820” en letras más pequeñas, “Fecit Josef Gill”. ¿Qué debemos entender de este “estilo romano” con el que el pintor se identifica? Ricardo Kusunoki responde:

La referencia a uno de los más prestigiosos centros artísticos occidentales se asociaba localmente con un gusto cosmopolita y plenamente alineado dentro de la “gran tradición” europea. Desde fines del siglo XVIII, se vinculó además con el clasicismo internacional que empezaba a ser emulado en distintos centros artísticos virreinales y que impactaría decididamente en el lenguaje de las imágenes de devoción. De hecho, la pintura religiosa de Gil recogería el eco de las novedades estilísticas en este género de lienzos, sin desarrollarlo en emprendimientos narrativos de importancia. Pero al calificar como “romano” al estilo de la obra, Gil remarcaba su capacidad para satisfacer las exigencias de un comitente sofisticado, pudiendo al mismo tiempo reconocerse en la figura del artista liberal impulsada precisamente por el clasicismo ilustrado (Majluf 2014: 281).

De acuerdo con esto, Gil de Castro se reconoce como un innovador –en términos de estilo contemporáneo y de autoinscripción como pintor liberal- en el marco de la práctica de la pintura religiosa. El género, mayoritario en el contexto virreinal de sus años de formación, recurre normada y masivamente a la copia de estampas europeas para dar abasto a la alta demanda de imágenes destinadas a una función devocional. La dimensión experimental –la invención o los cambios que la pintura imprime en relación a su modelo de estampa y que en este caso, se expresa en la variante del paisaje- no es excepcional. Tal como lo han demostrado las investigaciones iconográficas lideradas por Héctor Schenone para el Cono Sur americano,<sup>78</sup> la copia de estampa se entiende como un proceso complejo y creativo, un ejercicio de experimentación y de sincronización de circuitos culturales diversos. Siguiendo esta lógica, podríamos conjeturar que la tradición en la que Gil de

---

<sup>78</sup> Es lo que plantean a partir del estudio de una pintura cuzqueña que estaría acusando la influencia de Durero mediada por los grabados que el pintor Mateo Pérez de Alesio (1547-1616) llevó a Lima a fines del siglo XVI. Ver Schenone, Jáuregui y Burucúa, “Circulación de grabados e imagen religiosa en la cultura Barroca de la América del Sur: un estudio de caso” (1994).



Castro se inscribe está asumiendo la herencia de Alesio como maestro romano de la Ciudad de los Reyes (Wuffarden 2004), la que se actualizaba, también por medio de grabados, con la escena romana de los siglos XVI y XVII donde primaba la escuela paisajista. Sea como escenario de episodios históricos, religiosos, mitológicos o pintorescos, sea como motivo central en *vedute* y estudios del natural, las obras de Nicolas Poussin (1594-1665), Claude Gellé le Lorrain (1600-1682) y Salvatore Rosa (1615-1673), todos activos en Roma durante el período señalado, cambiaron el modo de representar la naturaleza por medio de la pintura, determinando tanto las prácticas académicas como el gusto y la afición popular por este tipo de imágenes. Así, el tópico experimenta un importante desarrollo que lo encamina a la categoría de género moderno. El paisaje a la manera romana comenzó a circular en la América virreinal por medio de láminas y pinturas junto con el arte y el gusto neoclásico desde mediados del siglo XVIII, en el contexto de las reformas borbónicas. En este período, las colecciones de pinturas y de libros de la corte virreinal limeña se enriquecieron notablemente, tal como explica Ricardo Estabridis en relación a la cultura artística con la cual convivió Cristóbal Lozano, uno de los pintores principales en la Lima de los años de formación de Gil de Castro.<sup>79</sup>

Para completar las posibles referencias que conviven en las pinturas que nos ocupan, es necesario entonces considerar el “afán cosmopolita” de este “clasicismo internacional” (según denominaciones de Kusunoki y Wuffarden), como parte del horizonte cultural compartido por Gil de Castro y sus clientes. Los retratos de gran formato pintados por Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) constituyen imágenes-bisagra entre la tradición española y este estilo internacional que se expandía por medio de diversos soportes a comienzos del siglo XIX. El formato dado por la figura de cuerpo entero instalada en un fondo de paisaje que hemos visto reiterarse en las pinturas de Gil de Castro se corresponde con la composición de dos retratos reales de Goya que se cuentan entre

---

<sup>79</sup> Lozano habría tenido una influencia generalizada en Lima y particularmente en la obra de Pedro Díaz (act. 1770-1815) quien se reconoce “con toda probabilidad maestro de Gil de Castro” según señalan Ricardo Kusunoki y Luis Eduardo Wuffarden, en su ensayo ya referido (Majluf 2014: 35). Ver también Estabridis 2001.

sus obras más conocidas y desde temprano reproducidas: *Carlos III cazador* (c. 1798) y *Fernando VII ante un campamento* (c. 1815; fig. 14 y 15). En ambos cuadros, el paisaje no muestra un lugar específico o una región reconocible, sugiere más bien un aspecto del carácter del retratado y funciona como un marco que da tono al retrato. Se muestra a Carlos III en un exterior apacible, apropiado para un rey que llega al final de su vida satisfecho de su labor. La amplia vista y las montañas teñidas con la luz del ocaso parecen representar al anciano bondadoso que sale de caza en compañía de su perro que parece, a su vez, encarnar la idea de placidez y fidelidad del reino a su monarca. Su nieto, en cambio, se muestra como un rey enérgico, en plenas funciones luego de haber recuperado el trono en 1814. Detrás de él, una confusa escena de agitados caballos y hombres (los ingenieros militares a quienes está destinado el cuadro) impone dinamismo a una figura que reproduce la pose del retrato oficial de *Fernando VII con manto real* (1814), cuyo fondo es neutro.<sup>80</sup> El mismo cuerpo muta y se carga de carácter con este cambio de escenario. Si bien no tengo condiciones de afirmar que Gil de Castro haya conocido reproducciones de estos retratos, la proximidad de ambos cuadros con el retrato de O'Higgins es evidente y permite al menos dejar planteada la existencia de modelos comunes.<sup>81</sup>

La última de las pinturas de Gil de Castro que incluye paisaje y da cuenta de estas probables referencias es el retrato póstumo del mártir de la independencia peruana, el pescador chorrillano José Olaya (1782-1823). Con la misma disposición y proporciones del cuerpo en relación al espacio que organiza a las pinturas ya comentadas, el paisaje

---

<sup>80</sup> Estos comentarios sumarios se apoyan en las fichas del catálogo digital de Goya y en la bibliografía disponible en el portal virtual dedicado al artista dentro del sitio del Museo Nacional del Prado.

<sup>81</sup> Desde América Latina, Goya ha sido estudiado por Marta Penhos (2014), quien analizó el retrato que el pintor aragonés realizó del naturalista Félix de Azara (1805). Para orientarme en la historia de la retratística de los monarcas españoles en el contexto de los virreinos americanos, me he servido del texto que comenta el caso de Nueva España de Inmaculada Rodríguez Moya, "Los retratos de los monarcas españoles en la Nueva España. Siglos XVI-XIX" (2001). Observaciones similares a las que desarrollo someramente aquí forman parte del estudio de Luciano Migliaccio sobre la influencia del paisajista prusiano J. Philipp Hackert, principal artista de la corte borbónica en Nápoles en "A paisagem clássica como alegoria do poder do soberano: Hackert na corte de Nápoles e as origens da pintura de paisagem no Brasil" (Valladão de Mattos 2008).

contribuye aquí a la descripción biográfica del personaje. En este caso, se trata de un paisaje accidentado, una combinación de rocas y vegetación en el que se identifica un camino y, en un plano alejado, un cerro que indica la proximidad de Lima. Los autores de la entrada correspondiente a esta obra en el catálogo razonado reconocen en su fondo un “paisaje representativo de los ‘chorrillos’ –caídas de agua entre las peñas- que dieron nombre al pueblo costero donde [Olaya] nació y vivió” (Majluf 2014: 371).<sup>82</sup>

Resultaría tentador establecer conexiones entre estos fondos de paisaje y la supuesta actividad de cartógrafo que el propio Gil de Castro se adjudica en algunas de sus firmas. Esto permitiría vincular al limeño con las prácticas de dibujo naturalista y militar que por esos años se promovían en el territorio americano bajo el signo de la ilustración. Específicamente, llevaría a preguntarse por el probable contacto con las redes de artistas europeos venidos en expediciones científicas, como el sevillano José del Pozo (1757-ca.1830) y el italiano Fernando Brambila (1763-1834), artistas de la Expedición Malaspina activos en Santiago y Lima en las dos últimas décadas del siglo XVIII.<sup>83</sup> Sin embargo, los escuetos archivos sobre la vida de José Gil de Castro no han permitido hasta hoy comprobar los reales alcances de la autodenominación del pintor como “cosmógrafo y miembro de la mesa topográfica”.<sup>84</sup>

---

<sup>82</sup> Los mismos autores llaman la atención ante la similitud entre este fondo y el de la pequeña pintura atribuida a Gil de Castro que retrata a Andrés de Santa Cruz (c.1828), quien para la época en que fechan la pintura, habría estado relegado en Chorrillos luego del levantamiento antibolivariano que estalló en Lima a comienzos de 1827 (Majluf 2014: 375).

<sup>83</sup> Ricardo Kusunoki (2006) y el trabajo ya citado de Luis Eduardo Wuffarden, “Avatares del ‘bello ideal’...” (Mujica Pinilla 2006). Una aproximación general a los artistas de la expedición Malaspina se encuentra en el libro de Carmen Sotos Serrano, *Los Pintores de la Expedición de Alejandro Malaspina* (1982).

<sup>84</sup> Natalia Majluf se hace cargo de este aspecto en el ensayo biográfico ya citado, tomando como argumento la fuente más temprana en la que se valora el arte del limeño. Se trata del comentario a un retrato pintado por Gil de Castro, escrito por Fray José María Bazaguchiascúa, *Historia del retrato del autor*, en Antonio Esquivel, *Exposición Chronohistórica de la regla de N.S.P.S. Francisco obra posthuma de N.R.P.M. Fr. Antonio Esquivel, hijo natural de nuestra esclarecida provincia de Andalucía de Menores Observantes, lector jubilado numeral, y ex definidor en ella, T.I*, pp. 185-192. Santiago: Imprenta del Estado chileno, 1820 (reproducido en Majluf 2014: 471-473 y comentado en las págs. 10-11).

No es posible aquí clausurar las preguntas por las fuentes de las que abreva la pintura del limeño, pero sí afirmar que las pocas pinturas con fondo de paisaje que realizó en distintos momentos de su carrera explicitan los diálogos (en términos de práctica pictórica) que el artista entabló con las variadas tradiciones activas en su entorno. Al observar estas pinturas como un corpus, vemos que los fondos de paisaje se dan en obras de género y formato diversos (un retrato oficial realizado a partir del contacto directo con el retratado, otro de carácter póstumo y tres pinturas de santos), no obstante lo cual, denotan una continuidad en el tratamiento del escenario exterior, en la distribución de los cuerpos en el espacio y en la representación de las formas de la naturaleza. Dan cuenta también de una comprensión del paisaje como un elemento indicial que se conjuga con otros elementos del cuadro, como inscripciones o detalles de la indumentaria, para dar señales complejas sobre la figura retratada. En estas pinturas, el entorno no está conformado a la manera de un naturalista (esto es, elaborando una descripción precisa del lugar por medio de la representación, según códigos taxonómicos preestablecidos, de especies botánicas, formas geológicas y fenómenos de escala geográfica o meteorológica, por ejemplo); ni se compone como un paisaje idealizado o simbólico a partir de modelos convencionales (con la presencia de ruinas o determinados tipos de árboles y flores, vistas de ciudades, etc.). Con todo, son paisajes que consiguen referir lugares. Esto se logra, a mi modo de ver, por la forma en que se han articulado los dos géneros en juego: retrato y paisaje, haciendo que este último funcione como un atributo del personaje.

Teniendo esto último en mente y atendiendo a las ideas surgidas a partir de la observación del corpus de fondos de paisaje de la obra de Gil de Castro, propongo estudiar ahora con mayor profundidad la imagen de la cordillera de los Andes que sirve de escenario para el retrato de 1820 de Bernardo O'Higgins.

## La cordillera como alegoría política

Es en el primer retrato oficial de Bernardo O'Higgins que se fija a los Andes como escenario revolucionario (fig. 16). Al contrario, la serie de retratos prácticamente idénticos de José de San Martín (fig. 17), pintada por Gil de Castro a partir de 1817, ubica al héroe en un espacio cerrado, rodeado de cartelas y diversos elementos que funcionan como atributos de un militar en su gabinete. Ese mismo año, el peruano retrató a buena parte de la plana mayor del Ejército libertador de los Andes utilizando esta fórmula compositiva regular de una figura de tres cuartos o excepcionalmente de cuerpo entero, en pose de medio perfil y mirada frontal, inserta en un interior con fondo neutro que contribuye a destacar elementos del uniforme y sirve de espacio a objetos (tinteros, pertrechos militares, etc.) y cartelas.

La gesta del cruce de los Andes por parte del Ejército libertador al mando de San Martín a comienzos de 1817 no queda inscrita en su retrato si no es por la presencia de la medalla provisoria de la Legión al mérito bordada en su pecho. Queda en cambio, como escenario para el retrato de su contraparte chileno, quien participó del cruce conduciendo a un cuerpo de retaguardia del ejército por el paso de Los Patos hasta Chacabuco, donde se libró la victoriosa batalla contra los españoles. Las diferencias entre un retrato y otro, la excepcionalidad del paisaje andino en la obra de Gil de Castro y el hecho que sea O'Higgins y no San Martín quien ahí figura, apoyaron la sospechas acerca de la autenticidad del fondo manifiesta por observadores posteriores, llevándolos a concluir que se trataba de una intervención apócrifa. Así se afirmó en 1934, en la primera monografía dedicada al pintor peruano en Chile por el historiador y coleccionista de arte Luis Álvarez Urquieta:

Desgraciadamente este lienzo ha sufrido repintes que lo han hecho desmerecer; principalmente en la pintura del fondo. Hemos oído a varias personas respetables, cuya palabra nos merece completa fe, que antes el retrato se destacaba sobre fondo de cortinajes; se borraron aquéllos, para pintar la batalla de Chacabuco, con un colorido y una factura muy diversas a los que tenía Gil de Castro (Álvarez Urquieta, 1934: 7).

Lo mismo señala Ricardo Mariátegui Oliva, principal estudioso peruano de la obra de Gil de Castro hasta la investigación dirigida por Natalia Majluf ya referida:

“El paisaje cordillerano y motivos guerreros, como fondo del lienzo, no es original del pintor peruano; ejecutado muy posteriormente durante las obras de restauración, en que tanto fuera repintado.

Buen dibujo por el conjunto y es una lástima se encuentre tan repintado (Mariátegui, 1981: 198).

Los análisis realizados por el Centro Nacional de Conservación y Restauración de Chile (CNCR, Dibam) demuestran, sin embargo, que el fondo es auténtico.<sup>85</sup> Pero las afirmaciones de Álvarez Urquieta y Mariátegui no dejan de interesar: además de no reconocer allí el estilo del pintor, evidenciando la excepcionalidad de este fondo, la extrañeza que manifiestan los estudiosos de la obra de Gil de Castro se afirma en la escasa iconografía que hasta entonces existía de la cordillera de los Andes y por ser el paisaje un género poco habitual en este contexto. Con esta pintura, de hecho, Gil de Castro imprime un cambio en la forma de aproximarse al paisaje, que hasta entonces, como vimos en su obra religiosa, reiteraba la mirada lejana y sumaria de los fondos de pinturas coloniales.

La pintura fue probablemente encargada por Bernardo O’Higgins a José Gil de Castro, constituyéndose en el primer retrato de un militar chileno de la serie de patriotas que pintó el peruano.<sup>86</sup> Por su envergadura, esta pintura se proyectó posiblemente para ocupar un lugar oficial, pero lo único que permite aseverar la documentación es que en 1823, una vez que O’Higgins hubo abdicado y partido a su exilio limeño, regaló el cuadro a su amigo José María de Rozas.<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> Comunicación oral de Juan Manuel Martínez y Carolina Ossa, historiador del arte y jefa del área de pintura del CNCR respectivamente. Ambos trabajaron en el proyecto Gil de Castro ya mencionado y comentan que se hicieron radiografías al fondo de la tela para confirmar su autenticidad, sin encontrar rastro de repintes. Debido a la mínima intervención de limpieza que se realizó a esta pintura, los especialistas afirman que no hubo necesidad de elaborar un informe.

<sup>86</sup> Ver la ficha redactada por Roberto Amigo y Juan Manuel Martínez en el catálogo razonado del artista (Majluf 2014: 264-267).

<sup>87</sup> José María de Rozas Lima y Melo (Mendoza 1776 - Santiago 1847) fue nombrado senador provisorio en 1818 y participó de los procesos legislativos que redactaron la Constitución de 1822. Fue condecorado en 1821 con la orden al mérito de la Legión al mérito. Luego de la abdicación y del exilio de O’Higgins, y a pesar de mantenerse como su aliado, siguió ejerciendo el cargo de diputado. Fue retratado por José Gil de Castro en 1821.

La falta de precisión con que está representada la escena de batalla contrasta con la habilidad con que Gil de Castro acostumbraba a elaborar otros detalles de la indumentaria y objetos de sus retratados y es este, como adelanté, un argumento de los críticos de la obra del peruano para señalarlo como un repinte. No hay, por supuesto, documentación que corrobore la escena como parte de la batalla de Chacabuco; sin embargo, tal ha sido la interpretación general en los comentarios de la obra y de hecho la pintura funciona como una suerte de memorial de dicho episodio. Es, junto con la escena de la Batalla de Rancagua pintada por el italiano Giulio Nanetti, la primera pintura en representar la bandera de la Patria Nueva (blanca, azul y roja), instaurada poco después del triunfo en Chacabuco, reemplazando los colores de la Patria Vieja (blanco, azul y amarillo).<sup>88</sup>

La cordillera está doblemente presente en este cuadro, puesto que aparece en la Legión al mérito que porta el militar en su pecho. Se dice que esta medalla fue diseñada por el propio O'Higgins para conmemorar su victoria en la Batalla de Chacabuco (1817), acontecida en una localidad a los pies de la cordillera a 55 km del Santiago de la época. La pieza original está confeccionada en plata repujada y oro, y consiste en un escudo esférico tenido por rayos y una corona de laurel, rematada por un penacho de plumas y el lema "Libertad en Chacabuco" (fig. 21). La esfera está rodeada a su vez por la divisa "Legión al mérito y premio al patriota" y representa una columna coronada por una esfera (que ya estaba presente, como veremos, en el antiguo escudo nacional) un sol (que podría hacer referencia tanto a las Provincias Unidas del Río de la Plata como al sol inca) y la cordillera, con un volcán en erupción. De ella nos ocuparemos en la siguiente sección.

El otro retrato de O'Higgins que nos interesa aquí data de 1821 y representa también la cordillera como un elemento emblemático: aparece en el fondo del escudo que

---

<sup>88</sup> La inclusión de la bandera de la estrella solitaria en estas obras –aun con su distribución errada en la pintura de Nanetti– responde a la filiación ohigginiana de ambas. La bandera anterior, sobre la cual se juró por primera vez la independencia en 1812, era un reconocido estandarte del bando patriota liderado por José Miguel Carrera, enemigo acérrimo de O'Higgins. En ambos casos se induce pues a una "corrección histórica", puesto que en Rancagua sí se izó la bandera carrerista, mientras que en Chacabuco, la bandera de Belgrano que traía el Ejército de los Andes (Martínez et al. 2010).

figura al centro de la tela (fig. 17 y 18). Este retrato fue calificado como el mejor de su conjunto por Álvarez Urquieta y como el más verídico según el influyente intelectual y político del siglo XIX chileno, Benjamín Vicuña Mackenna. Su importancia radica además en haber sido el favorito del propio O'Higgins, quien lo conservó hasta su muerte en su residencia peruana. El escudo corresponde al primero en simbolizar la Patria Vieja chilena, descrito en 1849 por el también historiador y político chileno Miguel Luis Amunátegui, como obra del escultor Ignacio Varela. Para el año de esta referencia no se conocía el paradero de este escudo, que había sido tallado en madera y figuraba en los años de la Patria Vieja (el primer y breve período de independencia chilena antes de la Reconquista, entre 1810 y 1814) en la Puerta de las Cajas de la ciudad de Santiago. Así lo describe Amuátegui:

Un indio, símbolo de Chile, sostiene sobre los hombros el árbol de la libertad, que remata en un globo en el cual brilla una estrella acompañada a los lados de otras dos de igual magnitud; i a sus pies un caimán devora furioso al león de Castilla, que se halla humillado con la corona caída: en torno se agrupan varios trofeos con sus correspondientes colores” (Amunátegui, 1849: 41).

Por esta descripción, comprobamos que uno de los símbolos de la Patria Vieja integraba la frecuente iconografía alegórica de América (indio sobre lagarto, que ha sido estudiado por Peluffo 1998 y Rey 2005, entre otros) con elementos propios de la iconografía de la Revolución Francesa (el árbol de la libertad). Como se sabe, esta figura ataviada con corona y falda de plumas no representa una etnia en particular, sino que se trata de una imagen retórica de síntesis que aparece originalmente en las alegorías barrocas de los cuatro continentes.

De manera de constatar las diferencias entre el escudo de la Patria Vieja y la variación que Gil de Castro pinta en el retrato de O'Higgins, retomemos la descripción de Álvarez Urquieta:

Un guerrero, símbolo de Chile, sostiene sobre sus hombros la columna de la libertad, rematada por un globo donde brilla una estrella, dos de igual magnitud brillan también a ambos lados de la columna; en cuya base va escrita una fecha, 1819; todo, en un fondo azul, de forma ovalada, enmarcado con hojas de laurel y rodeado de banderas, cañones y un penacho de plumas tricolores. La parte baja, donde está el guerrero, tiene por fondo la



Cordillera con los volcanes en erupción; en segundo plano un caimán, símbolo de América, destroza al león de Castilla (Álvarez Urquieta, 1934: 8).

Las diferencias entre una y otra descripción nos permiten inferir que el fondo cordillerano que rodea al indígena (mutado ahora en guerrero) fue agregado por Gil de Castro, integrando de este modo el episodio del cruce de la cordillera que realizó el Ejército Libertador bajo el mando del General rioplatense José de San Martín en 1817, gesta que dio paso a la independencia definitiva de Chile. La imagen de la cordillera vuelve a figurar en este cuadro, al igual que en el anterior, en la medalla que ostenta O'Higgins en su pecho.

Son estas tres obras –las dos pinturas de Gil de Castro y la medalla atribuida a O'Higgins– las que inauguran una iconografía de los Andes como emblema y atributo de Chile, donde no se constituye un paisaje en tanto representación más o menos subjetiva de la naturaleza. En ellas se construye una imagen indicial, en los términos de Pierce, es decir como signos o huellas del objeto o acontecimiento al que se está haciendo referencia. La cordillera representa metonímicamente a la geografía chilena y refiere al hecho histórico del cruce de los Andes, pasando a constituirse en su emblema y atributo de quienes participaron de la campaña libertadora. Es así como la imagen de las montañas cumple en Chile (y en menor medida, en la Argentina) la función mnemotécnica del monumento. Con el retrato de O'Higgins de 1820, el pintor se inscribe como el primer artista local en representar los Andes como un lugar atravesado por la experiencia de movilidad y de la historia, pero la compleja y densa significación de este elemento natural no adquiere en este primer momento la categoría de lo sublime (en el sentido romántico que se le da al término), algo que sí ocurre con la representación de los Alpes en la pintura de David (de 1801 a 1805 en sus cinco versiones) o incluso la de Delaroche (de 1850; fig. 19). El dramatismo que encarna la naturaleza en la obra de ambos artistas franceses es ajeno a la representación sintética que Gil de Castro hace de los Andes, sin embargo, lo sublime está presente en otros términos, condensado en un detalle. Es sobre eso que tratará lo que sigue.

## El volcán

Renazca entre vosotros el sagrado fuego de la libertad  
Bernardo O'Higgins<sup>89</sup>

La naturaleza se tornó un lugar común en la construcción de las iconografías nacionales elaboradas durante las independencias americanas y la imagen de la Cordillera de los Andes no fue una excepción. Tradicionalmente, la historia del arte y la historia militar han reseñado este tipo de imágenes y objetos como un surtidor de patriotismo, equivalente al relato de la historia oficial, la unidad de la lengua o del territorio nacional. Banderas, estandartes, escudos, monedas y medallas se repiten hasta que se tornan parte del “paisaje nacional”. Su condición de constructo desaparece y nosotros dejamos de verlos.

Recientemente, incentivados por las conmemoraciones de independencias latinoamericanas que se vienen sucediendo desde los años 2000, algunos historiadores del arte se han vuelto a interrogar por este imaginario, entendiéndolo como parte fundamental del proceso de construcción –histórica, bélica, ideológica y estética- de una nación. A partir de estos estudios, se constata una dinámica generalizada: la efigie monárquica (el perfil del rey o sus representaciones o atributos materiales como la corona, estandarte, bastión o escudo) debe ser reemplazada por iconos originales que den cuenta de la nueva entidad.

Dentro de ese conjunto, busqué las representaciones de la Cordillera de los Andes y lo que pretendo aquí es reconstruir la historia de una medalla en particular, la Legión de Honor que instaura Bernardo O'Higgins luego de la declaración de independencia chilena. Para comprender los diferentes niveles de significación de un objeto como este, me valgo

---

<sup>89</sup> Bernardo O'Higgins, “El General de Vanguardia del Ejército de los Andes a los Naturales de Chile”. Compilado en *Archivo de don Bernardo O'Higgins*, Tomo VII (Academia Chilena de la Historia, 1946; disponible en línea en [www.historia.uchile.cl](http://www.historia.uchile.cl), sitio del Catálogo Bello de la Universidad de Chile; consultado el 5-5-2013).

de lo propuesto por algunos autores que se han ocupado de la cultura visual del ciclo revolucionario de mediados del XVIII y el XIX como Jean Starobinski o Pierre Nora y, para el caso latinoamericano, José Emilio Burucúa y Alejandro Campagne, quienes consideran su potencial valor de uso conmemorativo, reflexionando en torno a las estrategias retóricas que se ponen en práctica al momento de construir los símbolos patrios en este primer período de formación de las repúblicas. Como el caso específico de la medalla que me ocupa no ha sido abordado aún, me guío del estudio realizado por Natalia Majluf para el caso de los emblemas de la independencia en Perú quien, precisamente, estudia el proceso de “reemplazo” de la efigie real española, identificando varias imágenes que se valen de la naturaleza para poner en su lugar. En general, estos estudios han sabido reconocer los principales campos de referencia para la composición de la imaginería republicana: la iconografía de la revolución francesa y del directorio napoleónico, el léxico visual de la masonería, la resignificación del pasado prehispánico y, lo que nos ocupará aquí, signos que aluden a la originalidad de la naturaleza americana.

El 29 de noviembre de 1817, en el periódico oficial del gobierno *La Gazeta*, se daba a conocer el Decreto firmado seis meses antes por O’Higgins.

*La Cruz Legionaria* representará por un frente un pequeño escudo esmaltado de azul celeste sobre el cual resaltarán doradas la columna, y el globo de las armas del Estado: á su contorno se leerá: *Legión de Mérito de Chile*. Del centro de este escudo saldrán rayos de plata ó blancos en las cruces de los Legionarios, y de oro o rojos en las demás clases que pasarán al través de una ola de laurel. En la parte superior de la cruz, el laurel se enlazará en una pequeña faja donde aparecerá el mote: *Vencedor en Chacabuco* para los que se hallarán en esta acción gloriosa y *Libertad* para los que se den posteriormente, á individuos que no concurrieron á ella. Al todo coronará un pequeño lazo con argolla para prender la cinta. El lado opuesto no se diferenciará mas, que en el escudo de centro, que siendo igualmente esmaltado de azul celeste representará una cordillera de plata con un bolcan de oro en la mayor eminencia: al contorno se leerá, *Honor, y premio al Patriotismo*. Todo en fin conforme á los modelos que acompañen (O’Higgins, 1822: 2-3).

Con este documento, O’Higgins mandaba a suprimir todo título nobiliario o distinción hereditaria, eliminando con ello una práctica fundante del régimen virreinal. En su lugar, instituía la *Legión de Mérito* (o de *honor*), distintivo con el que serían recompensados los patriotas que habían ofrecido vida y bienes a la causa de la

independencia. Presidida por él mismo, en su calidad de Director Supremo de Chile y siguiendo los principios de las logias masónicas de la época, los miembros de la *Legión* eran convocados a “defender la Patria, sostener su Libertad é independencia, y no olvidar los deberes que le impone la gloriosa distinción con que le ha condecorado”.<sup>90</sup> Estos “dignos hijos de Arauco”<sup>91</sup> debían formar una asociación de notables (que contemplaba tanto a militares como a civiles) que de forma autónoma –aunque vinculada- al gobierno, sirviera de guía para la joven nación. Junto a pensiones anuales, cuya suma era establecida según el rango del miembro, esta distinción permitía portar una divisa que constituye mi objeto de estudio en esta oportunidad.

El documento explicita que la distinción de primera categoría corresponde a la de *Grandes oficiales de la Legión*, la que debía distribuirse entre los patriotas que encabezaron la Batalla de Chacabuco, combate decisivo para la independencia del país, librado el 12 de febrero de 1817. El primero de ellos era Bernardo O’Higgins, quien firmaba como instituidor (tal como se señala en la parte superior de la propia medalla) luego, el Director Supremo de las Provincias Unidas del Plata, José de San Martín y los demás oficiales generales que dirigieron al Ejército de los Andes aquella jornada (O’Higgins, 1822: 4; fig. 20). En el mismo decreto, O’Higgins describía con sumo detalle las ocasiones y modos en que debía portarse la divisa, fuera vistiendo de civil o de uniforme. Definía también sus variantes materiales y formales, según la categoría del portador. Así, la medalla podría ser bordada o acuñada, de plata y oro o de metal de baja ley y esmalte... la constante quedaba

---

<sup>90</sup> “Recopilacion de los decretos expedidos por el Exmo. Sr. director supremo sobre la institucion y reglamento de la Legion de merito de Chile: creada en primero de junio de mil ochocientos diez y siete años, y de lo acordado en las actas posteriores del Consejo de la misma hasta el dia de la fecha” (1817: 3).

<sup>91</sup> Bernardo O’Higgins “Mensaje del poder ejecutivo a la honorable convención”. *Constitución política del Estado de Chile. Promulgada el 23 de octubre de 1822* (1822: x).

entonces, dada por la iconografía definida por O'Higgins<sup>92</sup> y promulgada en el mismo *Decreto*.

La medalla, con forma de estrella de cinco puntas representa en su reverso una cadena de montañas con un volcán en erupción, literalmente, según el Decreto: "una cordillera de plata con un bolcan de oro en la mayor eminencia". En otra versión, exclusiva del Director Supremo, se despliega una cadena cordillerana más extensa, se incluye un sol y una columna o árbol de la libertad. Estos elementos se reiteran en las pinturas de retrato de patriotas, como aquellas ya analizadas de Gil de Castro (fig. 21). Vuelve a figurar en el otro retrato de O'Higgins pintado por el artista peruano en 1821. Esta pequeña tabla (probablemente un estudio preparatorio para una obra mayor) hace referencia directa a la intauración de la Legión al mérito en la cartela y funciona como un verdadero manual de uso de la iconografía chilena, sumando a los elementos de la Patria Nueva (banda, escudo y medalla portados por el prócer), los de la Patria Vieja en el escudo inferior. La alegoría de América, figura masculina y con atuendo que podría remitir al guerrero romano y mapuche, está emplazada sobre una cordillera con volcanes en erupción, generando una nueva síntesis simbólica de los dos momentos fundacionales de la nación.

Dado el contexto, resulta evidente que la imagen de la montaña cumpla en la medalla la función simbólica y narrativa de referir tanto al cruce del Ejército libertador como a las batallas libradas a sus pies. Los Andes es el campo de guerra y escenario de la victoria de la causa de independencia; es también, para la geografía de entonces, el promontorio más elevado del globo, lo que otorga una dimensión sublime a la gesta,

---

<sup>92</sup> Mario Barros, en su *Historia diplomática de Chile, 1541-1938* (1958), señala que un motivo que explica la creación del emblema es "la presencia de varios oficiales de Napoleón en las filas patriotas [lo que] hizo populares las insignias de la Legion al mérito, y sobre esta idea, un coronel español al servicio de Chile, don Antonio Arcos, elaboró un proyecto que, aprobado por San Martín, fue convertido en decreto supremo y promulgado en Concepción el 1 de junio de 1817" (68). El mismo autor señala que las dos primeras medallas fueron acuñadas en Londres y el resto en París. Arcos tuvo además una participación no del todo dilucidada en el diseño de la primera bandera nacional, a partir de una idea de José Ignacio Zenteno. El militar español fue más tarde el fundador del primer Banco de Chile (Banco de Chile de Arcos y Cía) y de vuelta en Francia, dedicó sus últimos años a la decoración de mansiones y a negocios financieros.

posible de reconocer desde los primeros testimonios, como el que leemos en el informe enviado por San Martín a Buenos Aires luego de la Batalla de Chacabuco:

El eco del patriotismo resuena por todas partes á un tiempo mismo, y al Ejército de los Andes queda para siempre la gloria de decir: en veinticuatro días hemos hecho la campaña, pasamos la cordillera mas elevada del globo, concluimos con los tiranos, y dimos la libertad á Chile. Cuartel General en Santiago de Chile, febrero 22 de 1817. José de San Martín. Exmo. Señor Director Supremo de las Provincias Unidas de Sud-América (Bertling 1908, 137).

Sin embargo, la persistencia de la imagen del volcán en erupción no se condice con la existencia de volcanes activos (ni hoy ni entonces) en la región recorrida por las huestes libertadoras. Es probable que a partir de la imagen del volcán instaurada en esta medalla se haya activado la reproducción de este elemento geológico en múltiples soportes y usos: además de la medalla descrita, en el documento se instituyó el diseño de monedas conmemorativas de la victoria en Chacabuco y la declaración de la independencia. Luego de eso, el volcán pasó a ocupar una de las caras de la moneda circulante (figs. 22 y 23), además de figurar bordado en uno de los lados de la bandera sobre la cual se juró la independencia en febrero de 1818. Como señalaba, estamos ante un caso más de representaciones simbólicas de ideas que se valen de elementos de la naturaleza para expresarse por medio de procedimientos retóricos. La particularidad es que, a diferencia del Sol de Mayo en la iconografía rioplatense o del águila con la serpiente en el pico posada sobre un nopal en la tradición mexicana, el volcán no corresponde a una tradición visual evidente y -si alguna vez lo fue-, hoy ha dejado de ser un indicio elocuente.

No obstante, la imagen de un volcán no es en absoluto ajena a la geografía –a la real y a la imaginaria- al territorio chileno al que retóricamente se hace referencia con el corpus iconográfico recién descrito. Geográficamente se justifica su presencia pues en su extensión se cuentan más de dos mil volcanes; históricamente, desde las crónicas del período virreinal ya se reconocía a la Capitanía General de Chile como una región

extremadamente accidentada y telúrica.<sup>93</sup> Pero al buscar mayor precisión en el referente, se constata que el promontorio humeante de las medallas y monedas no es reconocible como “el retrato” de ningún volcán y el impreciso cráter en erupción no remite a ninguna actividad volcánica en la época. Esto contrasta con el uso alegórico de otras elevaciones tanto del período virreinal como republicano, por ejemplo, en la medalla conmemorativa a la Jura a Fernando VII en la ciudad de Potosí (1808) o en la condecoración de la Batalla de Pichincha (1822) (figs. 24 y 25). En ambos casos, la naturaleza no cumple solo una función retórica, sino deíctica o georeferencial. Ambas medallas utilizan un cerro –el cerro rico de Potosí y el volcán Pichincha, respectivamente– para indicar un lugar y más aún, la historia de ese lugar, convirtiéndolo así en un *lugar común* reconocible por todos, en un elemento de identificación y memoria para un colectivo determinado. A diferencia de los ejemplos de Potosí y Quito, vemos que el volcán de la iconografía chilena no funciona como indicio de ningún lugar, puesto que no es ningún volcán en particular.

Para buscar la genealogía de esta imagen, cabría preguntarse entonces, ¿qué significa un volcán en erupción a comienzos del siglo XIX? Un antecedente ineludible a considerar es la fascinación europea por los volcanes, en particular por el Vesubio y sus sucesivas erupciones que atraían a naturalistas y curiosos de todos los confines hacia la península itálica. El fenómeno generó una enorme cantidad de imágenes por los mismos años en que la Legión al mérito de O’Higgins fue concebida. En Londres, ciudad en la que, precisamente fueron acuñadas las primeras divisas, el escocés Joseph Wright de Derby (que además de pintor, era un geólogo aficionado) y el inglés Joseph Mallord Turner, exponían sus pinturas de volcanes. Al mismo tiempo, por buena parte de Europa circulaban las pinturas o sus trasposos a grabado de las fantásticas obras del napolitano

---

<sup>93</sup> Los múltiples volcanes que conforman la cordillera en la parte meridional fueron objeto de observación y estudio desde las primeras crónicas europeas sobre el territorio chileno. El jesuita Alonso de Ovalle, por ejemplo, especulaba acerca de la relación entre estas formaciones geológicas y los terremotos, explicando “en Chile hayan siempre sido menores que lo que se han experimentado en el Perú, por haber allí tantas bocas por donde desahogarse y respirar el aire” (Ovalle 2003: 44).

Della Gatta, entre muchas otras (figs. 26, 27 y 28).<sup>94</sup> En los casos mencionados, así como en otros más, se trata de pinturas en las que el volcán encarna la emoción de lo sublime frente a las fuerzas naturales, cultivada en la época como un valor ético y estético y también como una moda que se traspasa a objetos de los más diversos de la cultura visual. Pero es bien probable que las imágenes de volcanes con mayor circulación por esos años hayan sido las impresas en frontispicios y láminas de publicaciones naturalistas, especialmente aquellas que Alexander von Humboldt comenzó a publicar una vez de regreso a Europa después de su travesía americana (entre 1799-1804).

En el intento de mirar esta iconografía como objetos epistemológicos, la interrogante se replantea: ¿cuáles son los posibles referentes naturalistas que dan la base al uso alegórico del volcán? ¿Qué relación podría establecerse entre las teorías naturalistas del momento y los discursos patriotas americanos, y en particular este de Chile? Para ensayar respuestas a estas preguntas, propongo considerar la controversia entre dos paradigmas científicos que tuvo lugar a fines del siglo XVIII en la cual, plutonistas y neptunistas disputaban la explicación del origen de las formas terrestres. Las investigaciones del geólogo escocés James Hutton planteó que el origen de las rocas se debía al movimiento y acumulación de diversas capas de tierra por la acción de los volcanes, lo que contradecía la teoría -presentada por Gottlob Werner, naturalista alemán- que señalaba su origen en la cristalización de minerales bajo el mar.<sup>95</sup> Alexander von Humboldt, formado inicialmente en la escuela neptunista de Werner, cambia de parecer

---

<sup>94</sup> Francois Walter (2008) menciona algunos de estos y otros artistas en el capítulo que denomina "La civilization prométéen". La fascinación por las erupciones volcánicas estaba también vinculada al avance de las excavaciones de Pompeia y Herculado, por lo que no solo los volcanes en erupción contemporáneos ocupaban las telas de los pintores, sino que las escenas de horror y dramática fuga en inmensas pinturas de historia, como la del ruso Karl Brullov, titulada, precisamente *Los últimos días de Pompeya* y pintada entre 1830 y 1833 (Museo estatal ruso, San Petersburgo).

<sup>95</sup> Me aproximo a los planteamientos de Hutton a partir de las traducciones anotadas realizadas por el historiador de la ciencia español, Cándido Manuel García Cruz, de las conferencias que el científico escocés dictó ante la Royal Society of Edinburgh en 1785, tituladas "Teoría de la tierra. Investigación de las leyes observables en la composición, disolución y restauración de la tierra firme del globo" (Hutton 2004). Tomo de referencia el resto de los artículos reunidos en este número de la revista española *Enseñanza de las ciencias de la tierra* dedicado a Hutton.



luego de regresar de su viaje por América, tomando partido por la explicación vulcanista (equivalente, con matices, a la mencionada corriente plutonista) y convirtiéndose en un surtidor de pruebas para alimentar esta teoría, profundizándola. Los estudios de vulcanología y del origen de las formas terrestres en general forman parte de la comprensión de la tierra como cosmos o sistema de interrelaciones que contradecía el orden iluminista de los reinos naturales. El debate encendió los círculos científicos europeos, ya que en él se ponía en juego toda la concepción tradicional de lo que hoy se denomina sistema orogénico, que buscaba explicar las formas de la superficie terrestre como accidentes geográficos, siendo los volcanes una más de estas irregularidades. La intervención de Humboldt radicaliza la disputa aportando numerosos casos de estudio a un debate que hasta entonces no contemplaba más que los dos volcanes activos de la Europa occidental: el Etna y el Vesuvio. Suma a esto sus importantes consideraciones acerca de la influencia de la altitud en las especies botánicas, confirmando la preeminencia de los estudios de las formas geológicas en las ciencias modernas. Los estudios de vulcanología y del origen de las formas terrestres en general tanto como la comprensión de la tierra como sistema, abren paso a una revolución epistemológica equiparable a la revolución industrial que se desencadenaba en paralelo y a la que, en varios puntos, estaba ligada.<sup>96</sup>

Teniendo esto en vista, es posible ver en el volcán un ejemplo de la categoría de *cuasi-objeto* propuesta por Bruno Latour –esto es, una entidad natural que, puesta en un régimen de historicidad, refleja una experiencia epocal y es vista como algo que está a medio camino entre sujeto, naturaleza y objeto. El sociólogo francés usa este término para

---

<sup>96</sup> El historiador de la ciencia canadiense Ernt Hamm ha estudiado la participación de Goethe en la polémica entre plutonistas y neptunistas, atendiendo a las críticas que el sabio de Iena hizo a Alexander von Humboldt por estas propuestas que representaban, para él, una suerte de traición intelectual. Estudia también la extraña representación de la polémica que Goethe incluyó en la segunda parte de *Fausto*: el debate, encarnado por los filósofos griegos Thales y Anaxágoras, tiene lugar sobre una montaña la noche de *Walpurgis*. Según explica Hamm (2016), Goethe introduce aquí su crítica al devenir de las ciencias modernas, las que ve cada vez más alejadas de la observación del fenómeno en términos formales y más apegadas a las mediciones y derivaciones invisibles en el supuesto sistema donde están insertas.

referirse a entidades híbridas “hechos socializados” o “fuerzas naturales humanizadas” que exceden a la naturaleza pues se aprehenden desde una experiencia social.<sup>97</sup> El volcán es, entendido así, una dinámica natural propia de la modernidad, que solo *se deja ver* una vez que se ha visto una máquina de vapor en funcionamiento; tal fue la experiencia del propio Hutton. Evidentemente, los volcanes fueron vistos por los humanos desde siempre: no se trata de una cuestión de percepción sino de visibilidad.<sup>98</sup> Los planteamientos del plutonismo se alejaban, efectivamente, de lo visible -la apreciación de un mero accidente geográfico, considerado aisladamente- para penetrar en el funcionamiento de un sistema complejo que excede la lógica de una naturaleza inmutable.

Una de las tareas cultivadas por la historia natural del siglo XIX fue la de establecer las dimensiones temporales de las formas de la tierra. Esto provocó numerosas polémicas entre científicos creyentes y laicos, puesto que abría la posibilidad de contradecir los tiempos bíblicos. Las mediciones geológicas se encontraban, por otro lado, con las teorías sobre el influjo de la naturaleza en la organización social del ser humano, que conducían a pensar, por ejemplo, que la edad de una formación geológica como la cordillera de los Andes representaba un dato significativo para valorizar –o no- a las nuevas sociedades latinoamericanas que se organizaban a su alrededor. Una concepción convencional de la historia natural, tal como estaba planteada en la *Filosofía de la historia* de Hegel, asumía

---

<sup>97</sup> Latour desarrolla este término en su capítulo “Revolución” del libro *Nunca fuimos modernos* ([1991] 2007). Se sirve de él para demostrar la determinante acción de entidades o fenómenos que exceden la escala humana/individual, alcanzando la dimensión de la naturaleza siendo, sin embargo “creaciones” o más bien consecuencias de acciones humanas. Ello complementa lo que en otros lugares aborda desde la noción de *antropoceno*, fundamento de base para justificar la perspectiva social desde la cual observa las prácticas científicas.

<sup>98</sup> La distinción entre estas dos categorías es explicada por Nicholas Mirzoeff en “The right to look”: “Visuality is an old word for an old project. It is not a trendy theory-word meaning the totality of all visual images and devices, but it is in fact an early nineteenth-century term, meaning the visualization of history. This practice must be imaginary, rather than perceptual, because what is being visualized is too substantial for any one person to see and is created from information, images, and ideas” (Mirzoeff 2011: 474).

que cuanto más antiguo fuese un lugar, mayor sería la potencial densidad histórica de la sociedad que allí se desarrollase.<sup>99</sup>

Pero indagando en las dinámicas de lo que hoy se entiende como geotermia, Humboldt demuestra haberse interesado menos en la antigüedad y más en la injerencia de estos fenómenos en la morfología y composición de la superficie terrestre y también de las corrientes marinas, considerando siempre la vida que allí se forma como parte del fenómeno, inclusive la vida social de los seres humanos. Tanto Hutton como Humboldt plugaron sus teorías sobre el origen de las formas geológicas al presente, otorgándoles una dimensión ideológica o moral. Más que un uso metafórico, planteaban con sus teorías una cosmovisión, un cambio de paradigma, una nueva manera de comprender las relaciones entre historia y naturaleza. Comprender la dinámica de los volcanes como mecanismos capaces de generar cambios radicales en un plazo inmediato, que tendrán, a su vez, consecuencias de larga duración, equivale a remecer una concepción del tiempo y de la historia fundada en la noción de continuidad. Esto implica además una aceptación de los cambios naturales y sociales como productos de una dinámica de destrucción/creación. Así, el poder de la revolución se reivindica también en la historia natural, donde los cambios no ocurren solamente -como se creía- como consecuencia de procesos de larga duración, sino por cambios radicales dentro de un sistema que es reconfigurado por medio

---

<sup>99</sup> La valoración que se otorgaba a *lo antiguo* puede comprenderse como un remanente de la filosofía de la historia ilustrada que, por cierto, permeó también la imaginación geográfica de algunos hombres de letras y ciencias americanos. En estos casos, la antigüedad de los hitos geográficos del continente servía de punto de anclaje para una historia de larga duración americana. Pongo dos ejemplos relativos, precisamente, a la cordillera de los Andes: en su cruce de Mendoza a Santiago, Santiago Estrada reflexiona: “Los cerros que nos circundan encierran reliquias de los mónstruos de la zoología anteriores al diluvio. La ciencia ha leído estas páginas de piedra como los lengüistas orientales los papyrus [...] Los Andes son las Pirámides de las razas fósiles” (Estrada 1872: 243). El segundo ejemplo es una expresión de Vicuña Mackenna cuando, comentando la ausencia de ruinas y reliquias de la historia de Chile en el contexto de la Exposición del Coloniaje (1874), se contenta con los Andes señalándolo a la montaña como la “antigüedad de un país nuevo”.

de una catástrofe. Está en juego incluso la validación de la violencia como potencia creadora.<sup>100</sup>

Formado en Inglaterra y afiliado a la Logia Lautaro liderada por Francisco de Miranda (la misma en que se formó el núcleo intelectual de las revoluciones americanas), O'Higgins cultivó su afición por la geografía y sin duda estaba al tanto de esta disputa entre paradigmas científicos, así como de sus alcances sociales. Es probable entonces que el volcán de la medalla de la Legión al mérito que O'Higgins mandó a acuñar a Londres no sea, como se ha señalado hasta ahora, una referencia al carácter telúrico del territorio chileno o un recordatorio sintético de las regiones atravesadas por el ejército a su mando, sino que sea una imagen de contingencia, imbuida política y simbólicamente de los debates científicos contemporáneos que exceden, en este como en tantos otros casos, las fronteras de las ciencias. Vendría a significar con ello la potencial construcción de un nuevo orden tras la destrucción del sistema colonial y con ello, la posibilidad –humana y natural- de agenciar un cambio radical en la historia. La revolución americana se vincula así con una experiencia de modernidad de los procesos liberales que algunas naciones europeas y del norte de América atravesaban, otorgando al movimiento independentista un carácter universal.

Con todo, esta interpretación que propongo es difícil de probar: no hay documentos u otro tipo de testimonio que la avalen y lo único materialmente cierto es la persistencia de la figura del volcán en el imaginario independentista chileno reproducida en monedas, sellos y en la bandera de la jura de independencia. Pero estudiando el caso, una imagen vino a mí como para apoyar esta lectura: se trata de un dibujo de Auguste Desperret (Lyon 1804 - París 1865) publicado como lámina coloreada en el número 135 del periódico *La*

---

<sup>100</sup> Años más tarde, el naturalista polaco Ignacio Domeyko (Bielorrusia 1802-Santiago 1889) que funda los estudios de vulcanología moderna en Chile, se vale del término "revolución" para referirse a los abruptos cambios de era geológica (de secundaria a terciaria) en su escrito "Excursión a San Felipe" publicado en los Anales de la Universidad de Chile (1862).

En su historia cultural de las catástrofes, François Walter (2008) releva la proximidad etimológica del término revolución con el de catástrofe. Recuerda, además, que la teoría vulcanista se ve matizada a mediados del siglo XX con el desarrollo de la explicación del sistema de capas tectónicas.

*Caricature* de 6 de junio de 1833 (fig. 31). En ella, la palabra libertad, consecuencia de las sucesivas revoluciones alrededor del mundo entero, brota con un estallido de la boca de un volcán. El dibujante francés agrega, a modo de leyenda, la frase « Troisième éruption du volcan de 1789. Qui doit avoir lieu avant la fin du monde, qui fera trembler tous les trônes et renversera une foule de monarchies ». Por supuesto, la imagen no informa de la erupción de un volcán en particular ni señala un lugar específico; el “volcán de 1789” es, evidentemente, el estallido de la Revolución francesa.<sup>101</sup> La ruina en la parte baja de la imagen –que actualiza toda la tradición romántica relativa a este tópico, aportando dramatismo a la imagen- representa probablemente el edificio de la Bastilla destruida y ya olvidada casi, pequeña en comparación con la inmensa mole humeante. La internacionalización del movimiento revolucionario es una idea explícita en la imagen a través de las banderas que marcan distintas alturas del promontorio.

En su libro *Representations of Revolution, 1789-1820* (1983), el historiador estadounidense Ronald Paulson propuso tres categorías de imágenes para analizar algunos casos de representaciones de la revolución francesa: están las imágenes inmediatamente reconocibles que se valen del modelo clásico como referente conceptual e ideal visual; están las imágenes que recurren a fenómenos naturales por medio de la metáfora y, en tercera instancia, aquellas que dan cuenta de la experiencia psicológica del sujeto en un proceso social tan poderoso como es el revolucionario. Siguiendo esta nomenclatura, en el volcán de la Legion de honor y el de la caricatura de Desperret se funden las dos últimas categorías: son imágenes que se valen de una experiencia contemporánea (las exploraciones y descubrimientos científicos difundidos por medios impresos ilustrados) para promover una imagen colectiva de transformación abrupta –no

---

<sup>101</sup> En sus comentarios a la correspondencia de Goethe, Hamm apunta al uso que hace el sabio prusiano de la metáfora del terremoto de Lisboa de 1755 para describir la impresión que causó en él la Revolución francesa de 1789. Viceversa, Hamm repara en la mutación completa que este evento impone a los hábitos - desde los más particulares a los más colectivos. Analiza entonces el uso metafórico del término “revolución” en el ámbito de las ciencias, siendo un ejemplo notable la publicación del *Discours sur les révolutions de la surface du globe, et sur les changements qu'elles ont produits dans le règne animal* en 1825 por George Cuvier. Precisamente, se trata esta de una de las bibliografías fundamentales de la doctrina catastrofista de la historia natural.

cíclica ni progresiva- de la historia. En el siglo que instala la secularización como lógica universal, el *fin de los tiempos* anunciado por Desperret no es ya un evento religioso, sino parte del tiempo natural y político. Después del remezón e interrumpido el nexo con el pasado colonial, la historia natural sirve a las nuevas naciones para imaginar su ingreso al ruedo de Occidente.

## II. EL PASO

### La naturaleza como historia

Dans ces vastes laboratoires supérieurs l'homme est un instrus. Tout ce qui l'entourne semble lui dire: "Que viens-tu faire ici? Retourne à tes champs, à tes rivières, à tes vallées, tu es fait pour y vivre; sinon, ne t'en prends qu'à toi s'il t'arrive malheur. Dans ces hautes régions nous obéissons à des lois trop impérieuses pour toi, chétif!

Viollet Le Duc, *Le massif du Mont Blanc* (1876)

Encorvados por el frío y el esfuerzo, tres cuerpos vienen bajando desde las cumbres nevadas de la cordillera. Se acercan al grupo que ya ha alcanzado la casucha de piedra que ha servido de refugio a quienes emprenden el cruce de los Andes desde la época de la colonia hasta hoy. El camino por el que avanzan culmina en un cuerpo bajo la nieve; son los restos de un hombre que no sobrevivió al paso de la montaña en invierno, peligrosa vía de escape que debió tomar este grupo de unitarios para huir de las fuerzas de Rosas que asolaban para entonces el territorio rioplatense. Un caballo y otro cuerpo del que solo vemos las piernas yacen también semienterrados junto a varios pertrechos y una trompeta, armas que resultan inútiles cuando la batalla se libra contra las fuerzas de la naturaleza.

En contraste, la humanidad se manifiesta en cada gesto de los personajes de esta pintura: las lágrimas de alivio que brotan de los ojos de la mujer que extiende los brazos a su salvador, el apoyo que busca el más débil en el hombre que aún tiene fuerza para erguirse, las miradas compasivas, el silencio y la mano apoyada en el pecho de quien ya no respira, el abrazo entre los sobrevivientes y la sonrisa templada de la figura central que reparte el pan. Salvo las cumbres nevadas del fondo y el espacio que queda alrededor del saco de pan, todo es cuerpos que se cruzan y se tocan en esta tela. Estados igualmente humanos, pero menos benevolentes son los que afligen a los cuerpos agolpados dentro de la casucha y a los hombres que discuten frente al arco de piedra de la entrada. Dentro, cabezas, brazos y torsos se confunden con expresiones desesperadas. Severos, los

hombres que discuten se destacan del conjunto por ser los únicos retratos. Vemos ahí a quienes emprendieron el relato del terrible accidente ocurrido en el paso cordillerano.

La pintura “Salvamento en la cordillera” o “Repartiendo el pan en la cordillera” (1855) obra de Benjamín Franklin Rawson (San Juan 1819 - Buenos Aires 1871), representa una dramática escena en el paso fronterizo central de los Andes meridionales entre Argentina y Chile. Representa también una temprana manifestación –una entre escasos ejemplos- de pintura de historia realizada por un artista local. Excepcional en términos de género, lo es también en términos iconográficos, ya que son muy pocas las imágenes que muestran el rigor de la alta montaña, algo que contrasta con las crónicas escritas sobre la travesía, donde los relatos de penurias son tan frecuentes que llegan a constituir un tópico. Si bien estas características podrían haber contribuido a la valoración de la obra, ella ocupa un lugar periférico en el corpus de imágenes con que históricamente se ha hecho visible la guerra civil argentina entre federales y unitarios; corpus dominado por retratos individuales, las variadas formas de propaganda del gobernante rioplatense Juan Manuel de Rosas (Buenos Aires 1793 – Southhampton 1877) y la cultura visual gauchesca. Por otro lado, tanto la obra como su autor son totalmente desconocidos en Chile, aunque el pintor vivió diversas temporadas en Santiago y Copiapó, y la pintura que nos ocupa remite al lazo que une las historias políticas y los habitantes de ambos países desde sus respectivas fundaciones; lazo que, en buena medida, se despliega en los pasos de la cordillera de los Andes.

Por todo esto, he querido aproximarme a esta pintura atendiendo a los movimientos que en ella se gatillan: en primer lugar, el movimiento que retrata aquel esforzado paso de exiliados por la cordillera; en segundo lugar, los movimientos que el pintor realizó entre un país y otro, y de una ciudad a otra a lo largo de su vida; en tercero, la movilidad de influencias, citas, referentes que circulan por la región en las décadas de 1840 y 1850; y por último, la movilidad de los géneros pictóricos, en particular, el de la pintura de historia atravesada, en este caso, por la representación de la naturaleza.

En el cuadro se emprende el relato del éxodo de argentinos a través de las montañas tras la derrota del bando unitario en la batalla de Rodeo del Medio el 24 de septiembre de 1841. El malogrado grupo, compuesto por más de 400 personas, entre



civiles y militares, quedó atrapado por cinco días en los refugios del paso debido a una tormenta fatal que se desató mientras intentaba cruzar la cordillera para asilarse en Chile. Murieron más de treinta, muchos quedaron mutilados o quemados y todos sufrieron de hambre, frío, sed y agotamiento. Domingo Faustino Sarmiento, quien era por entonces un joven político e intelectual unitario, movilizó la ayuda y los víveres desde Santiago, donde había emigrado y encabezaba la oposición a la dictadura del líder federal Juan Manuel de Rosas.

Un mes después del suceso, se publicó un listado de los militares que bajo el mando del General Madrid habían padecido el cruce. Pocos días más tarde, apareció la crónica de los fatídicos hechos.<sup>102</sup> Ambos textos persiguen un mismo objetivo: atestiguar las horribles dimensiones de la tragedia y justificar la ayuda caritativa que algunos chilenos habían brindado (se ensalzaba así un valor que, como se verá en el siguiente apartado, era clave para la conformación de grupos liberales de ambas naciones). La resistencia unitaria argentina en el exilio pretendía amortiguar con ello las críticas de sus compatriotas federales y de simpatizantes chilenos de estos, que recibían por la prensa la propaganda rosista que pretendía reducir las dimensiones de la catástrofe.

Publicamos este extracto, de cuya autenticidad respondemos, para mostrar al pueblo de Santiago la malignidad con que algunos mal intencionados han procurado acreditar la invención de ser un pequeñísimo número de soldados los que habían pasado la Cordillera, y hallarse en buen estado de salud, para amortiguar el honroso interés que este filantrópico pueblo había mostrado por las desgracias de nuestros compatriotas (Unos arjentinos 1841: 2).

---

<sup>102</sup> En la Sección chilena de la Biblioteca Nacional de Chile se encuentra encuadernado un conjunto de sueltos relacionados a la primera estadía de Sarmiento en el país. Los primeros documentos dan cuenta del dramático evento en los Andes: *Emigración Argentina*, firmado por “Unos arjentinos” y fechado el 15 de octubre 1841 y *Sucesos de la cordillera*, firmado por las iniciales G.N.T., ambos impresos en la Imprenta y litografías del Estado. Este último se atribuye a Sarmiento y figura en sus obras completas, fue además publicado por *El Mercurio* del día 2 de noviembre de 1841. A estos pasquines le sigue el impreso *Algunos pormenores del uso que han hecho de sus victorias Rosas y sus tenientes Orive y Pacheco, en las provincias que sojuzgaron*, de 1842; y la polémica que Sarmiento sostuvo con Domingo Godoy en 1843 (con los sueltos *Vaya un fresco para Don Domingo Godoy que ha caminado tanto estos días* y la respuesta *Al público y no al Sr. Sarmiento*), que culmina en el conocido texto autobiográfico *Mi defensa*, publicado por la Imprenta El Progreso en 1843.

Con el mismo afán, la crónica subraya desde la primera línea los alcances épicos del suceso, comparándolo con el traumático viaje que emprendió el adelantado Diego de Almagro en 1535 junto a un inmenso tropel de indios y españoles con la misión de conquistar las tierras entre Los Andes y el Pacífico, al sur del virreinato del Perú y que acabó sepultado casi por completo en el paso de la cordillera. Con ello, el fatídico cruce por los Andes se inscribe en la historia como en un intento por contrarrestar el poder atemporal de la naturaleza. La misma cordillera que durante el verano ofrece un arriesgado paso en el que veinte años atrás se había sellado la independencia de las naciones fundadas en cada una de sus laderas, se transforma en “imponente barrera, en la estación rigurosa del invierno” (G. N. T. 1841: 1). Por allí han debido atravesar exiliados de lado y lado cada vez que violentas dictaduras han asolado estos países.

Catorce años después del dramático episodio, el pintor Franklin Rawson quiso darle también un tratamiento épico valiéndose esta vez del gran género de pintura de historia de tipo romántico. Realizó esta obra una vez de regreso en San Juan, luego de haber pasado cinco años en Santiago, donde formó parte activa del cosmopolita círculo intelectual y artístico compuesto, entre otros, por su amigo Domingo Faustino Sarmiento. San Juan es una ciudad fronteriza ubicada en la ladera oriental de la cordillera de los Andes y que fue administrada por la Capitanía General de Chile durante buena parte del período virreinal. Para los años en que se forman Sarmiento y Franklin Rawson, San Juan era una ciudad central en tanto constituía el acceso a la localidad conocida como Los Patos, donde se concentran varios de los cruces mejor habilitados de la cordillera. Era, por tanto, un punto de encuentro de viajeros chilenos, argentinos y europeos que volvían o se preparaban para atravesar la inmensa montaña.<sup>103</sup> Sin embargo, la centralidad que pronto

---

<sup>103</sup> Roberto Amigo ha dedicado varios de sus trabajos a completar la historia del arte argentino de la primera mitad del siglo XIX. En varios de ellos ha incluido análisis de la pintura que me ocupa aquí (el ensayo “Imágenes de la historia y discurso político en el Estado de Buenos Aires (1852-1862)” de 1999; la exposición y su respectivo catálogo *Las armas de la pintura. La nación en construcción (1852-1870)*, exhibida en el Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires en 2008; y la exposición antológica y catálogo dedicados a Benjamín Franklin Rawson en el Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson de San Juan, durante el verano de 2013-2014). En la exposición *Las armas de la pintura* inscribe al pintor sanjuanino en un relato

asumió la ciudad de Buenos Aires como sede del poder político unitario luego de la Batalla de Caseros en 1852, las crecientes facilidades para viajar por vía marítima de Argentina a Chile por el Estrecho de Magallanes y la mayor preponderancia que fue adquiriendo Mendoza una vez que se construyó en sus proximidades el paso principal cordillerano de Uspallata (a lo que se sumó una creciente modernización acentuada con su reconstrucción luego del terremoto que la dejó en el suelo en 1861), relegaron a San Juan al margen de los ejes de circulación entre ambos países. Consecuentemente, la producción de sus artistas pasó a ocupar un lugar secundario en la cultura de alcance nacional; una condición regional que con mucha dificultad y muy excepcionalmente se sobrepone a la gravitación de Buenos Aires. Se podría decir que para mediados del siglo XIX, la presencia de San Juan en la cultura nacional de la Argentina pasa a tener un lugar similar al que tiene la propia cordillera como espacio y objeto de representación en la cultura visual del país.

Pero para los años de formación de Franklin Rawson, San Juan era el escenario de una incipiente elite intelectual impulsada en buena medida por Sarmiento, gran amigo del pintor y su familia. Tempranamente es posible que Benjamín Franklin Rawson haya tenido contacto con Amadée Gras (Amiens 1805 – Gualeguaychú 1871, pintor viajero francés que en su paso por San Juan camino a Chile retrató a su padre, Amán Rawson, y años más tarde se convirtió en un famoso daguerrotipista de Buenos Aires). Muy joven viajó a Buenos Aires para formarse con el retratista argentino Fernando García del Molino (Santiago 1813 – Buenos Aires 1899), donde permaneció hasta 1840. Sin mediar motivos políticos sino

---

de alcance nacional, gesto que se intensifica al establecer permanentes relaciones y miradas comparadas con la obra de su primer maestro Fernando García del Molino (1813-1899) y la de su contemporáneo, que de alguna manera es también su relevo, Prilidiano Pueyrredón. Con ello, Amigo plantea la necesidad de reescribir la historia del arte argentino prestando también atención a las provincias y a aquellos circuitos heredados del período virreinal (o incluso de antes), en tanto espacios de producción que se mantuvieron activos por algunas décadas luego de las independencias nacionales, frecuentados por artistas pintores, dibujantes y fotógrafos. La revisión del arte argentino de las primeras décadas del siglo XIX se ha visto potenciada en los últimos años con los estudios de varios investigadores, además de los cambios de guión de los museos Pueyrredón de San Isidro y Cornelio Saavedra, y exposiciones como la reciente *Retratos para una identidad*, dedicada precisamente a la obra de García del Molino en el Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco y el Museo Pueyrredón, de la cual se publicó un catálogo en marzo de 2014. Otras referencias para el estudio del artista sanjuanino y su contexto de formación son los libros de Rodolfo Trostini (1972 y 1950) y de Adolfo Luis Ribera (1982).

más bien, siguiendo al historiador del arte argentino Rodolfo Trostiné, movido por su amistad con Sarmiento, pasa una estadía de cinco años en Chile. Santiago vivía por entonces un intenso proceso de conversión, de la aislada capital colonial a una ciudad que aspiraba a la modernidad y el cosmopolitismo, en tanto se convirtió en punto de encuentro para varios intelectuales y políticos exiliados de diversos países de América Latina y lugar de paso e incluso residencia para varios comerciantes, artistas y científicos europeos. De esos años es el retrato que pintó Franklin Rawson de Sarmiento quien comenzaba para entonces la redacción de su obra programática, *Facundo. Civilización o barbarie*, publicada en Chile en 1845. Curiosamente este retrato no forma parte de la iconografía convencional del intelectual sanjuanino, quien prefirió incluir en la primera edición de su libro el grabado hecho por Narcise Desmadryl a partir de un dibujo del pintor tucumano Ignacio Baz, quien también residía en Santiago por esos años.

En la misma época, Franklin Rawson conoció a otro pintor francés, Raymond Quinsac Monvoisin, quien había llegado a Santiago en 1843 proveniente de la ciudad imperial de Río de Janeiro y que se reconoce aún hoy entre los europeos que ejerció mayor influencia en el incipiente campo artístico del Cono Sur. El mismo Franklin Rawson comenta su relación con Monvoisin en la carta que envió una vez de regreso a San Juan a su maestro García del Molino (5-5-1847),<sup>104</sup> donde señala haber tenido la ocasión de visitar el taller del bordolés “con frecuencia, porque encontré en él algunas obras dignas de estudio. El dibujo y colorido de sus cuadros históricos es bueno; pero sus retratos pésimos”. Frente a este comentario, vale la pena recordar que García del Molino era el retratista mayor de Buenos Aires y con sus palabras, además de calificar la obra de Monvoisin, alagaba al maestro y se posicionaba también él como retratista, pues hizo de este género su oficio principal. Resulta interesante también reconocer la autonomía del sanjuanino, quien erige un juicio –si bien en un contexto de escritura privado- que ningún

---

<sup>104</sup> El documento se conserva en el Museo Sarmiento de Buenos Aires (n. 7769) y ha sido reproducido en Amigo 2014: 124-125.

artista o crítico chileno enunció (al menos no en ese entonces),<sup>105</sup> así como tampoco su amigo Sarmiento, quien ante la partida de Monvoisin a Lima, lamenta en *El Progreso* (29-8-1845): “La ausencia de Monvoisin ha dejado a Santiago sin un retratista”.<sup>106</sup> El bordolés era –y en algún término, aún lo es– el precursor de la pintura moderna, que llegaba para civilizar los hábitos artísticos de las sociedades locales.<sup>107</sup>

La misma autonomía de juicio que manifiesta Franklin Rawson en su carta la percibe Pallière cuando visita la exposición que el sanjuanino monta en Buenos Aires con tres pinturas de historia. Así lo comenta en el periódico porteño *El Nacional* (27-05-1856):

[...] y más extraordinaria nos parece la parte en que el pintor argentino se pone a la par de los artistas europeos, sin contar con sus elementos de estudio, que [justifican] la presencia de defectos, algunos de los cuales están revelando las circunstancias especiales y locales donde el pintor ejecuta su obra (Pallière *apud* Amigo 2014: 33)

---

<sup>105</sup> Para un análisis de la recepción de Monvoisin en Chile ver el capítulo “De la decadencia metropolitana al éxito provincial...” de Josefina de la Maza (2014).

<sup>106</sup> Tal vez uno de los textos más interesantes de la crítica artística de esos años sea “Cuadros de Monvoisin”, artículo que publica Sarmiento con motivo de la presentación en sociedad de Monvoisin en Santiago (*El Progreso*, 3-3-1843). En ella se despliega el ideal artístico que sostenía el autor del *Facundo*. Roberto Amigo (2014) cita y comenta un extenso parágrafo del texto en el que Sarmiento revela estar en conocimiento de las tendencias más contemporáneas de la pintura de género histórico. Reconoce que en su función pública (ser el retrato del “alma social”) se halla la base de unidad de la obra y que es la imaginación (“la inteligencia de los artistas”), la fuente de su estilo; más pertinente para lo que comento aquí son sus palabras acerca de la representación de las pasiones: “Las dificultades y el mérito de los pintores de la categoría del señor Monvoisin consisten en crear relaciones, es decir, en hacer resaltar las pasiones y los sentimientos de cada uno de los personajes que llenan sus grupos, y tener cuenta en este trabajo, no sólo de la verdad que enseña y de la historia, sino del modo más fuerte y sorprendente de hablar a la imaginación y de arrastrarla a contemplar la vida, las sensaciones y las pasiones que en el momento dado están dominando en cada grupo o en cada persona” (*El Progreso*, 3-3-1843). Para otros estudios sobre Sarmiento como crítico de arte, ver J. A. García Martínez, *Orígenes de nuestra crítica de arte. Sarmiento y la pintura* (1963) y Manuel Sánchez de Bustamante, *Sarmiento y las artes plásticas* (1961).

<sup>107</sup> Signo de esto es el lugar que tiene el pintor en el *álbum amicorum* de Isidora Zegers, dueña del principal salón social de Santiago en la época. En la página dedicada a la “Galería de pintores célebres contemporáneos”, compuesta casi por completo por *cartes de visite* y reproducciones de retratos de artistas franceses, el autorretrato oval de Monvoisin ostenta un lugar central y de considerable mayor tamaño, dejando al lado a maestros como Ingres, Delaroche o Vernet. Ver Josefina de la Maza, “Estudio introductorio” del *Álbum de Isidora Zegers* (2013: 27).

La ocasión fue una subasta que el artista montó en Buenos Aires y Paraná para exponer *Salvamento en la cordillera*, *La hija de Cazotte* (o de Sombreuil, según corrige Amigo) y *La cautiva*; estando las dos últimas telas perdidas en la actualidad. En este contexto expositivo, la obra aspiraba a una recepción de alcance nacional y cosmopolita, entre una pintura de historia de asunto francés y otra de un tema reconocido ya como tópico argentino, dada la referencia al poema homónimo publicado en 1837 por Esteban Echeverría (Buenos Aires 1805 - Montevideo 1851), y la extensa serie que realizó el pintor bávaro Johann Moritz Rugendas (Augsburgo 1802 - 1858) con el mismo motivo que sirvieron para ilustrarlo.<sup>108</sup> La pintura del cruce de los Andes esperaba posicionarse así como una imagen pregnante de la historia reciente en un contexto de contingencia política: la campaña de Sarmiento como senador de la República y el reordenamiento de alianzas políticas después de la caída de Rosas, proceso que pasaba por revisar las posiciones que los distintos actores habían asumido durante el mandato de este. Las complejidades de este proceso de recomposición del tejido político se ven reflejadas en un texto contemporáneo a la producción del cuadro, escrito por Gregorio Araoz de Lamadrid (San Miguel de Tucumán 1795 - Buenos Aires 1857),<sup>109</sup> el general a cargo del fatídico cruce y uno de los protagonistas del cuadro (es quien aparece detrás de Sarmiento, mirando directamente al espectador, con uniforme y gorra). La disputa por la verdad histórica se hace evidente en este texto, cuyo objeto es defender sus acciones ante las memorias póstumas del General Paz, que Araoz califica como calumnias. Dada la coincidencia entre las fechas de publicación del texto con la producción de la obra, y considerando el acabado retrato que hace Franklin Rawson de Lamadrid, es posible especular que el pintor lo haya tomado también como referencia. Como sea, la pintura es un relato que narra un pasado próximo en un presente convulsionado en el que se juega la reestructuración de la nación. La imagen pretende inscribirse en la iconografía nacional representando un evento

---

<sup>108</sup> En el catálogo de la exposición del Museo Provincial de San Juan, Roberto Amigo dedica un extenso apartado a analizar cada una de ellas y proponer lecturas del conjunto. Las pertinentes consideraciones sobre el género común a las tres pinturas expuestas me han servido de antecedente para lo propuesto aquí.

<sup>109</sup> Gregorio Araoz de Lamadrid, Observaciones sobre las Memorias póstumas del brigadier general d. José M. Paz, por G. Araoz de Lamadrid y otros jefes contemporáneos (1855).

fundacional de su vida republicana, una efeméride heroica que hermana a Sarmiento con San Martín y pone en la cordillera de los Andes un hito geohistórico. La falta de circulación posterior y el poco reconocimiento que recibe por lo general su autor son tal vez muestras de una historia del arte escrita desde la capital porteña, muy lejos de los Andes.

Es sabido que son muy escasas las obras de artistas argentinos en las que aparece la cordillera; paisaje y fondos de tela suelen quedar como capturados por la pampa, espacio omnipresente en su conformación visual, no obstante la inmensa diversidad de otros “escenarios” naturales que podría servir como referencia, considerando lo largo y ancho del territorio en el que se asienta. Observar *Salvamento en la cordillera* en diálogo con la producción de cuadros de historia de Monvoisin y otros artistas de su círculo (particularmente el mendocino Gregorio Torres, también residente en Santiago, de quien nos ocuparemos a continuación) permite dislocar la mirada de la iconografía dominante pampeana y encontrar otros puntos de referencia visual. Como veremos, la cordillera aparece con mucha frecuencia en los retratos colectivos e individuales producidos por este grupo. Mirar la pintura de Franklin Rawson en este contexto permite, entre otras cosas, dilucidar las funciones simbólicas y contextuales que asume el hito natural en la visualidad de los primeros años republicanos de ambas naciones.

¿Cuál es la función que cumple la cordillera en este caso? Ensayo una respuesta pensando una vez más en el género en que esta pintura se inscribe. En una tela de dimensiones poco habituales para el contexto (146 x 168 cm), el pintor sanjuanino compuso una coreografía entre los cuerpos de víctimas y sobrevivientes, los gestos de quienes han venido a rescatarlos y la omnipresencia de la naturaleza, por fin apaciguada.

La referencia a *La balsa de la Medusa* de Géricault (1818; fig. 33) es evidente, sobre todo en la composición del grupo central de la pintura,<sup>110</sup> algo que ya ha sido apuntado

---

<sup>110</sup> Más allá de las similitudes en la composición formal de la pintura, también se puede establecer analogías en otros aspectos: ambas tragedias suscitaron un intenso debate en la prensa, provocado por la descripción que hicieran los sobrevivientes o involucrados, generando su apropiación política y alegórica. El caso de la obra de Géricault fue intensamente estudiado por el historiador del arte norteamericano Tomas Crow en su libro *Emulation: Making Artists for Revolutionary France* (1995). Otra pintura a la que podría hermanarse

por Roberto Amigo (2014), quien también reconoce que la relación entre la tragedia de los Andes y el naufragio del Atlántico parece haber sido prevista por Sarmiento en su relato, cuando dice:

Un fenómeno que presentan con harta frecuencia los naufragios, y que excita la desesperación y los padecimientos físicos, vino a hacer mas afligente esta terrible escena. Los desgraciados que estaban afuera amenazaban acometer a sablazos a los ménos desgraciados de la casucha, y a los horrores del hambre y del frío estaba a punto de agregarse, el de el derramamiento de sangre entre las víctimas de común infortunio” (G. N. T. 1841: 3).<sup>111</sup>

Tormentas de mar y de nieve, erupciones de volcanes y terremotos son fuerzas de la naturaleza que se revelan inabarcables desde el orden ilustrado del mundo. La historia natural y la estética de lo sublime configuran un marco moderno para aprehender estos fenómenos a partir de la experiencia, como una nueva forma de conocimiento y de belleza. El *pathos*, las pulsiones irracionales, incluso la muerte, encuentran en estas fuerzas su parangón, su medida: las pasiones como fuerzas sublimes de lo humano. Se produce así un cambio de signo: lo inaprehensible puede ser bello, incluso perfecto.<sup>112</sup> La pintura de

---

esta de Franklin Rawson es *La batalla de Eylau* de Antoine-Jean Gros, pintada solo meses después de la batalla en 1808. Los cuerpos de soldados agolpados en el suelo y semihundidos en la nieve, algunos vivos aun, reciben asistencia de la compañía de Napoleón.

<sup>111</sup> No cuento con antecedentes o pistas para confirmarlo, pero es altamente probable que Franklin Rawson haya tenido acceso a la reproducción en grabado de esta pintura, expuesta en el Salón de 1819 y colgada en el Louvre desde 1824. Conocido es en cambio el acceso a la literatura francesa contemporánea que tenía Sarmiento, lo que contribuye a pensar que tuviera noticias del motivo de Géricault y tal vez una lámina de su reproducción en grabado al momento de escribir las líneas citadas. Si no lo recibió él mismo por algún medio, puede haberlo conocido en la colección de estampas que probablemente tenía Monvoisin en su taller, o algún otro artista europeo en viaje por el Cono Sur en esos años. El tema de la difusión de arte europeo por medio de colecciones de estampas que transportaban los artistas viajeros es uno de los tantos puntos pendientes de estudio en relación al radio de acción e influencia de Monvoisin y otros pintores en América del Sur.

<sup>112</sup> Entre los muchos autores que reflexionaron sobre lo sublime, tomo una cita de *The Modern Painters* de John Ruskin que de alguna manera concluye el proceso de resignificación que experimentó el concepto entre fines del siglo XVIII y mediados del XIX. En ella se expresa la modernidad y el dinamismo propios este sublime moderno que está presente también en las palabras de Sarmiento y en la pintura de Franklin Rawson: “The fact is, that sublimity is not a specific term, -not a term descriptive of the effect of a particular class of ideas. Anything which elevates the mind is sublime, and elevation of mind is produced by the contemplation of greatness of any kind; but chiefly, of course, by the greatness of the noblest things.



historia que comienza a desarrollarse primero en Inglaterra y Estados Unidos a fines del XVIII, y luego desde Francia a expandirse a nivel mundial, da lugar -como también lo hacen el paisaje y la ópera- a formas artísticas capaces de expresar estas pasiones y estas fuerzas y en ello, de contenerlas mediante las normas del decoro y la tradición propias de cada género. Naturaleza e historia se hacen aprehensibles por medio de códigos estéticos que las ubican simultáneamente en la trascendencia y en la contemporaneidad.

En la pintura, la figura de Sarmiento encarna esta síntesis: ataviado con poncho y sombrero de copa, recuerda con su gesto la tradición iconográfica de la oratoria clásica.<sup>113</sup> Con esos atributos, su cuerpo parece un espacio de confluencia del programa civilizador del que fue mentor y portavoz. Al incluir su figura, el pintor privilegia la unidad de acción por sobre la exactitud de los hechos pues, como sabemos, Sarmiento no se encontraba en la cordillera al momento de llegar la ayuda a los damnificados, sino en una localidad del lado chileno a los pies de Los Andes, gestionando precisamente el envío de abrigos, refuerzo y víveres. Su interlocutor en la pintura sería, según Amigo, José Joaquín Baltar, uno de los militares a cargo de conducir al grupo (quien tampoco se encontraba en el refugio que sirvió de guarida a los damnificados y de escenario a la pintura, por formar parte del grupo de avanzada que había partido en busca de ayuda, librándose así de la tormenta). Con su gesto severo, Sarmiento estaría recriminándole no haber previsto a tiempo el peligro, arriesgando con ello la vida de sus compatriotas. La pintura se convierte en el espacio de la moraleja, del comentario, y de paso, de la recolocación política de los hechos *a posteriori*; en suma, de la construcción del relato de la historia desde el presente, algo que el historiador del arte británico Francis Haskell estudió en su ensayo *The*

---

Sublimity is, therefore, only another word for the effect of greatness upon the feelings; -greatness, whether of matter, space, power, virtue, or beauty: and there is perhaps no desirable quality of a work of art, which, in its perfection, is not, in some way or degree, sublime" (Ruskin 1903 [1843]: 128).

<sup>113</sup> Amigo explicita la coherencia de este gesto con la biografía del personaje: "Sarmiento está representado con el gesto retórico del orador. En 1856, Sarmiento fundaba la Logia Unión del Plata N. 1 con el título de orador: el encargado de explicar las verdades simbólicas y fiscalizar el cumplimiento de los preceptos masónicos" (Amigo 2014: 31). Retomando lo comentado en relación a la iconografía sarmientina, es de destacar que para esta tela Franklin Rawson tome como referencia el rostro barbado del dibujo de Baz, mucho más conocido para cuando se exhibe la pintura que aquel primer retrato de su propia autoría, por circular este, como dije, en la primera edición del *Facundo*.

*manufacturing of the Past* (1971). Allí explica que este procedimiento es la respuesta que ofrecen los pintores de historia frente al desafío de inventar un pasado para la nación, en tanto nuevo orden social.

... that is, the attempts made by artists all over Europe (though I will be talking almost exclusively about France) to look into their national histories in order to be able to express their feelings about their own times (Haskell 1971: 110).

La silueta de Sarmiento se replica en primer plano en la figura de Alaniz (el “viejo correos” según la fuente), quien reparte el pan al grupo central de damnificados, cuya disposición y gestos otorga alcances bíblicos a la escena. La pintura funciona de manera simultánea como una escena pregnante y trágica del suceso en los Andes, que al mismo tiempo que recupera el decoro propio del género académico de pintura de historia, se abre a concesiones permitidas por su actualización contemporánea en tanto crónica visual de los hechos. Sobre este marco de acuerdo entre ambos tiempos (el actual del acontecimiento y el atemporal del relato), el historiador del arte alemán Edgar Wind escribió en 1938 el ensayo *The Revolution of history painting*, en el que explica los mecanismos que se accionan en la pintura de historia decimonónica.<sup>114</sup> El estilo que

---

<sup>114</sup> Wind plantea sus reflexiones a partir del análisis de un cuadro del pintor estadounidense Benjamin West (Pensilvania 1738 – Londres 1820), *Death of General Wolfe* (1771), que fue recibido con críticas por estar sus personajes vestidos a la manera contemporánea. Cita Wind la defensa del pintor: “The event to be commemorated happened in the year 1759, in a region of the world unknown to the Greeks and Romans, and at a period of time when no Warriors who wore such costumes existed. The subject I have to represent is a great battle fought and won, and the same truth which gives law to the historian should rule the painter” (Wind 1938: 116). Si bien es necesario advertir que son varias las décadas transcurridas entre un caso y otro, las reflexiones de Wind sobre la revolución en el género histórico resultan muy estimulantes y pertinentes para el contexto que aquí estudiamos, en tanto subrayan las vinculaciones entre opciones estéticas y políticas en el contexto de la guerra de independencia de Estados Unidos. Por lo demás, es el propio Wind quien propone pensar la obra de West y otros estadounidenses como la *avant garde* de la pintura de historia que, al desembarcar en París, se mezcla en el horizonte de influencias que nutren al romanticismo de Delacroix y Géricault.

Tal vez podría ser un interesante tema de investigación revisar el contacto que pudo haber tenido Benjamín Franklin Rawson con el arte estadounidense de la época por las diversas vías de la cultura gráfica. El padre del artista, Aman Rawson (Massachusetts 1794 – San Juan 1847) llegó en 1818 a Buenos Aires y en 1826 se instaló en San Juan, donde pasó su vida como connotado médico y político. Tal como revela el nombre de su hijo, era un admirador de la cultura republicana de su tierra natal y no cuesta nada imaginarlo recibiendo por medios postales, las revistas ilustradas y libros con láminas de reproducciones de pinturas de historia y retratos de hombres célebres de su país. Sin ir más lejos, la pequeña acuarela que el primogénito pinta de su

describe –y que se actualiza en *Salvamento en la cordillera*, combina un mitigado realismo que permite ubicar un suceso del presente en el espacio de lo épico, entendido este como un enclave simbólico y atemporal de la llamada cultura universal, con las imágenes de patriotismo que nutren el sentimiento de identificación con un presente y con un determinado lugar. Considera, además la función de reportaje o “*news picture*”, que instala a la pintura como un dispositivo político, contingente, tal como ocurre con la *Balsa de la Medusa* y *Salvamento en la cordillera*. Señala Wind que esta última dimensión está en la base de la hibridación entre pintura de historia y retrato grupal, una característica que está por cierto presente en la pintura de Franklin Rawson y que lleva a considerarla como parte del conjunto general de su producción, primordialmente conformada por retratos.

Coincidiendo con el espacio geográfico que representa, el cuadro puede ser visto como una pintura de fronteras, al borde de su género, entre retrato colectivo y pintura de historia, cumpliendo simultáneamente las funciones de propaganda política, crónica de un evento que efectivamente tuvo lugar y su transmutación en alegoría. La pintura se instala además en dos estilos a la vez: entre neoclasicismo y romanticismo, los que aborda como “posturas estéticas contrapuestas sin buscar la conciliación entre ellas”, en palabras de Amigo (2014: 15). Asimismo, si la composición da cuenta tanto del modelo académico como del recambio romántico, es decir, de una compenetración con las fuentes visuales e ideas estéticas contemporáneas de los centros del arte, algunas deficiencias en el dibujo dan cuenta de las habilidades y limitaciones de un pintor que recibió una formación inconstante, periférica. Es también en ese sentido una pintura que atraviesa la frontera de su tiempo, puesto que su contexto de producción es el de una obra que se adelanta a las principales manifestaciones de la pintura de historia en la región, encabezada por Blanes en el ámbito del Río de la Plata y Chile, Luis Montero (Piura 1826 – Callao 1869) en Perú, Pedro Lira (Santiago 1845-1912) y Pedro Subercaseaux en Chile (Roma 1880 - Santiago 1956).

---

padre (1850), lo muestra junto a un busto de su homónimo, el publicista y padre fundador de Estados Unidos, Benjamin Franklin.

Del mismo modo, Franklin Rawson es un pintor que articula varios ejes a la vez: un eje estético-temporal, que va del período colonial, en el que la pintura cumple primordialmente funciones religiosas o del ámbito de lo individual y lo privado, a uno republicano, en el que pasa a ocupar el lugar de lo político y de lo colectivo. Como hijo de inmigrante y proveniente de San Juan, Franklin Rawson encarna también un nuevo sujeto social, que transita en un eje geopolítico que vincula ambos costados de los Andes meridionales por un lado, y por otro, a una provincia del interior de Argentina con Buenos Aires, en un momento en que fronteras nacionales e internacionales están recién consolidándose. Esto último nos puede llevar a reflexionar sobre la categoría de “artista viajero” como un término no exclusivo para los europeos venidos a América, sino también aplicable a aquellos artistas locales que cruzaron las fronteras nacionales recién implantadas por las mismas rutas que los foráneos, coincidiendo con ellos en círculos sociales y prácticas artísticas.

Con todo ello, en este caso la imagen de la cordillera activa una suerte de clave para una lectura heterodoxa y dinámica del arte del período; tal como ocurre en la pintura, donde los Andes es paso y frontera a la vez. Por otro lado, creo que su representación en la pintura de Franklin Rawson da lugar al escenario de la historia, señalándola como el *monumento natural* de un pasado heroico que se reencarna en un evento al que quiere darse también un alcance fundacional (la nieve acumulada en lugar de los años, según la imagen de Saint-Éxupéry). Dislocado a la pampa, el proyecto político y contingente de la República argentina se presenta en esta imagen precedido por lo sublime.

\*\*\*

Un último punto antes de cerrar. Al comienzo del apartado mencioné que *Salvamento en la cordillera* es una de las escasas pinturas de alta montaña realizadas por artistas locales. Descontando las que enumeré en el apartado anterior como correspondientes a la iconografía del cruce del Ejército Libertador, la montaña vista “desde dentro” constituye un tópico abordado más bien por artistas foráneos y un motivo

frecuente en la pintura de paisaje romántica, sobre todo estadounidense y alemana, siendo innecesario siquiera mencionar a David Caspar Friedrich, Carl Gustav Carus o Edwin Church como ejemplos. Para el caso de los Andes meridionales, habría que comenzar considerando los dibujos a pluma de Felipe Bauzá, dibujante de la Expedición Malaspina que cruzó la cordillera desde el Oeste en 1794. Algunos de estos dibujos fueron luego pasados a la acuarela y al grabado por Fernando Brambila y publicados en 1810 (Sotos 1982; fig. 34. a y b). Si bien la circulación de estas imágenes fue restringida hasta entrado el siglo XX (Del Carril 1961), en ellas quedan señalados los puntos de referencia de los pasos que se fueron constituyendo, con el paulatino aumento del tránsito de viajeros de uno y otro lado, en tópicos frecuentes de las descripciones visuales y escritas del cruce: dos ejemplos son el Puente del Inca y la Casa de la Cumbre, también conocida como las “casuchas del Rey” (Ramos 2009), precisamente donde se refugiaron algunos de los sobrevivientes del accidente pintado por Franklin Rawson.

No he tenido oportunidad de observar directamente las dos pinturas que se conocen de Ernest Charton de Treville (Francia 1818 – Buenos Aires, 1877) con este tema; una de ellas perteneciente a la colección Porcel en Buenos Aires y otra conservada en los depósitos del Museo Nacional de Bellas Artes de la misma ciudad. A partir de la reproducción de esta última en el tercer volumen de la *Historia General del arte en la argentina* de Adolfo Luis Ribera (1984), pareciera tratarse de una obra excepcional que si bien recupera la experiencia del paso de los Andes que el artista emprendió junto a su familia desde Chile, construye un paisaje ideal, desde un punto de vista inquietantemente alto.<sup>115</sup>

Con mucha mayor frecuencia el motivo se da en técnicas que prevén un trabajo *in situ* o al menos, uno que no se desarrolla frente a un caballete. Croquis, óleos sobre cartón y dibujos más acabados que luego pasan a litografías representan vistas de alta montaña

---

<sup>115</sup> Dejo apuntado un comentario especulativo al respecto de la fortuna crítica de estas dos obras: si estos paisajes andinos de Charton hubiesen quedado en colección chilena –fuera pública o privada (ambos son los casos en Argentina)- es bastante probable que tuvieran mayor visibilidad. ¿Será esta tal vez una muestra material del breve lugar que tiene la montaña en la imaginación geográfica del argentino (porteño)?

y sobre todo, los pasos, incluyendo escenas pintorescas de arrieros. Es lo que muestran los dibujos de Auguste Borget (Issoudun 1808 - Bourges 1877) publicados en *En las pampas y los Andes* (1960), en el que el paso de Uspallata parece mucho menos rudo de lo que el propio viajero narra en su diario *Fragments d'un voyage autour du monde* (1845-1846). O en el *Álbum Pallière. Escenas americanas*, publicado en Buenos Aires por el impresor Jules Pelvilain entre 1864-1865 y la serie de acuarelas de Catamarca, provincia del norte de Argentina, realizadas por el suizo Adolf Methfessel (Berna 1836 - Buenos Aires 1909), dos casos estudiados por Marta Penhos.<sup>116</sup> Este último ejemplo implica, como la propia autora señala, la mirada científica de la montaña. En el ámbito chileno son varios los ejemplos que se pueden atraer para este caso. Menciono entre ellos el del naturalista alemán Eduard Friedrich Poeppig (Plauen 1798 - Leipzig 1868), autor de *Reise in Chile, Peru auf dem Amazonen 1827-1832* (1834-1836), quien dibuja su autorretrato en los alrededores del Volcán Antuco, (fig. 34. c) destino ineludible para los científicos que recorrían la región. La misma mirada científica es la que se activa en algunas de las conocidas láminas del *Atlas de la historia física y política de Chile* (litografiado por los hermanos Becquert e impreso por F. Lehnert en París, 1854), la obra de Gay que incluye dibujos propios, de Rugendas y del político y tipógrafo chileno José Gandarillas (Santiago 1789 - 1846). Este mismo modo de ver produce también las hermosas vistas de alta montaña y volcanes dibujadas por Pissis y litografiadas por el también paisajista francés Eugène Ciceri (París 1813 - Bourron Marlotte 1890) para la publicación *Geografía física de la República de Chile*, impreso en París, 1873. De todos estos ejemplos, creo que en este último se visualiza la emoción de lo sublime que el gran macizo provoca sin excepción en los viajeros, según sus propias crónicas. La plancha VII (fig. 34. d), dedicada a *Las cordilleras del Aconcagua*, tomada desde los altos del Jahuel es muy elocuente en ese sentido. Ante un panorama de altas cimas nevadas, se ve una breve planicie que acaba en un barranco. En ella se ha instalado la carpa

---

<sup>116</sup> *Mirar saber dominar. Imágenes de viajeros en la Argentina*. Exposición y texto de catálogo por Marta Penhos. Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, 2007. Ver también la reseña de la misma autora a una de las láminas del *Álbum Pallière*, "La pulpería" en el catálogo razonado del MNBA (disponible en línea, consultado el 20-4-2015).

y el trípode del teodolito, implementos de la pequeña expedición. Justo al borde del despeñadero, se ven dos pequeñas figuras y una tercera más al fondo camina apoyada con un cayado. El contraste de proporciones es estremecedor, y se intensifica aún más por efecto de lo que Reclus denominó un *horizonte limitado*. Es Pissis mismo quien escribe sobre cómo se debe calibrar una mirada frente a semejante paisaje y reconocer, aun en el exceso de proximidad, las distancias:

Cuando situado sobre una alta cima el viajero echa sus miradas sobre el conjunto de una región montañosa, lo que llama primero su atención es el desorden que parece reinar en la distribución de estas poderosas moles, unidas unas a otras por líneas bizarramente contorneadas; pero insensiblemente desaparece la primera impresión y empieza a distinguir en este desorden aparente, algunas líneas que se repiten de distancia en distancia y que parecen todas llevar el mismo rumbo (...) (Pissis [1875] 2011: 15).

Pero si de una historia visual de los peligros y accidentes en este cruce se tratara, tal vez la imagen más expresiva es la que representa el grave accidente que casi le quita la vida a Rugendas en el verano de 1837 a 1838. Fue el propio artista bávaro quien lo dibujó a partir del relato y croquis de su compañero de viajes, el pintor ruso Robert Kreuze (San Petersburgo 1813 – Hamburgo 1885; fig. 34. e).<sup>117</sup> Del mismo Rugendas hay varias imágenes de alta montaña, dos óleos sobre papel de pequeño formato se encuentran en el maravilloso ejemplar único que el artista obsequia a fines de los años 40 a Carmen Arriagada y que hoy se conserva en la Biblioteca Nacional de Chile, conocido como el *Álbum Rugendas*. Una serie de óleos sobre cartón, de los que en varios casos también se conocen versiones en boceto, se encuentra en su mayor parte en la colección de Arte Gráfico de Munich y han sido reproducidos en el libro que Pablo Diener ha dedicado a la obra chilena del bávaro (Diener 2012). *Ladera oriental de una cumbre...* (fig. 34. f) es un ejemplo de pintura naturalista, probablemente un apunte hecho al aire libre donde se describen ciertas características del entorno (tipos de rocas y nubes, en este caso) y se

---

<sup>117</sup> Este relato se ha narrado en diversas ocasiones, llegando incluso a la ficción en la novela de César Aira *Un episodio en la vida de un pintor viajero* (2002). Sin embargo, la figura y la obra de Kreuze permanece sin estudios profundos. Breves aproximaciones en Diener (2012) y Bujaldón (2010).

inserta a la figura humana para entregar una noción de escala, pero también una emoción ante la inmensidad.

Las escenas de alta montaña, en casi todos estos casos, remiten más a la experiencia del cruce que a una imagen abstraída o idealizada de la montaña. No hay visiones amplias lo suficientemente elevadas para indicar una línea de horizonte (siendo por ello el cuadro de Charton una importante excepción). Pareciera como si la cercanía con la inmensa masa de rocas y nieve se sobrepusiera a cualquier posibilidad de convertir dicha vista en paisaje. Y en cierta manera es similar lo que ocurre en el cuadro de Franklin Rawson: el encuadre se concentra en la historia, en sus personajes y en la experiencia por la que están atravesando; solo una pequeña porción de tela arriba a la derecha deja ver un camino entre las cimas nevadas... un camino que parece no tener final.

### **Paisaje con figuras**

*La beneficencia* (1847) de Gregorio Torres, es una pintura enorme para los marcos locales, es una obra temprana para la producción regional, representa figuras esenciales de la historia de Chile, está expuesta en el Museo Histórico Nacional de Santiago desde hace décadas y, sin embargo, es prácticamente invisible.<sup>118</sup> Tal vez la primera razón que explica esto es que se trata de una pintura *mala*. Una segunda razón es, precisamente, su ubicación en un museo de historia, otras razones están vinculadas a la figura de su autor, prácticamente eludida en los relatos de la historia chilena del arte, y otra razón más (¿podría ser la primera en realidad?) es que los personajes que en ella aparecen conformaron un proyecto político frustrado. En las páginas a seguir, propongo desarrollar

---

<sup>118</sup> De todos los libros de historia del arte local circulando hasta ahora en Chile, solo Pereira Salas (1992) menciona esta pintura, como un hito en su recuento de las primeras exposiciones del país. Allí señala que fue presentada en la segunda exposición nacional organizada por la Cofradía del Santo Sepulcro en 1846, donde obtuvo el primer premio. Señala, sin dar mayor referencia, que la pintura fue objeto de tempranas reproducciones con daguerrotipo (Pereira Salas 1992: 112).



cada una de estas respuestas parciales con el fin de instalar esta pintura en un relato de la historia del arte chileno que aspira a desarticular los criterios convencionales del canon artístico, asumiendo con ello su condición ideológica. Con ello, quisiera dejarla señalada como una imagen que *ilustra* un proyecto político al que sirve de retrato. ¿Y la cordillera? Está atrás y como veremos, anuda en varios cabos a la obra y su contexto

Hablar de la calidad de una pintura se ha convertido en una tarea ajena para los historiadores del arte luego que el gusto fuera revelado como un aspecto ideológico y sujeto a un sinfín de determinaciones (Bourdieu 1979). Antes, la objetivación de la calidad de una pintura figurativa por la vía de la evaluación de sus aspectos formales (corrección del dibujo, manejo de la luz y del color, verosimilitud del motivo, coherencia en términos de género pictórico, etc.) ya había sido desarticulada por la propia práctica pictórica, desde que, a mediados del siglo, Courbet y luego Manet entre otros, sentaran, como Rimbaud, a la belleza –y a su institucionalización en las Bellas Artes- en sus rodillas, y la injuriaran. La escritura de la historia del arte se hizo cargo de desactivarla otro tanto al plantear nuevas vías de valoración: la ideología implícita en el canon que acogía o no a la obra en cuestión (Williams 1977; Said 1997; Pollock 2003), la fortuna crítica (Hadjinikolau 1981; Haskell 2000) y el *poder* de la pintura en tanto imagen, entidad con *agencia* que se expande más allá de los límites del campo del arte (Marin 1993; Chartier 1992; Malosetti Costa 2002). Sin embargo, la calidad de una pintura sigue siendo un problema persistente y por difícil que sea de determinar, juega un rol ineludible en todos los caminos que tanto la práctica como la historiografía han trazado para abordarla.

Desde que, a finales de la década de 1970, cierta pintura contemporánea se apropiara del término *bad painting*, la opción de conceptualizar la mala calidad de una obra se consolidó de tal modo que ya ejerce sentidos como categoría estética y no como juicio de gusto. Josefina de la Maza (2014) ha propuesto reciclar el término *mamarracho* (palabra polisémica del léxico hispanoamericano que sirve para referirse tanto a un mendigo como a una cosa mal acabada), como categoría necesaria para poder hablar de algunas *malas* pinturas del siglo XIX chileno, extensible, me parece, a la pintura

latinoamericana en general.<sup>119</sup> Frente a *La beneficencia* de Gregorio Torres, el término *mamarracho* permite analizar su *fealdad* y comprender que en ella se revelan procedimientos de factura, prácticas de un oficio, una determinada red artística en la que estuvo inserto el pintor mendocino durante la década de 1840 en Santiago y la fortuna crítica de la que fue objeto su figura y su obra.

Como decía, se trata de una de las pinturas más grandes de la exhibición permanente del Museo Histórico Nacional de Santiago. La obra llegó a esta colección luego de ser donada por el ingeniero Ramón Salas Edwards en 1955, descendiente de Manuel de Salas (Santiago, 1754-1841), quien, como veremos, protagoniza la obra. Es una de las dos pinturas de Gregorio Torres que se mantiene en exhibición permanente en museos chilenos, siendo, de hecho, la más conocidas del autor.<sup>120</sup>

Probablemente (a pesar de su relativa gracia) la pintura se encuentra en exhibición por la importancia de las figuras y del momento histórico que representa, puesto que desde temprano el juicio artístico sobre ella fue nefasto. Menos de veinte años después de su primera puesta en público, Pedro Lira (quien era para entonces un joven artista y animador del campo del arte chileno), afirmaba:

---

<sup>119</sup> “La noción de mamarracho –enraizada en el arte y la crítica de la segunda mitad del siglo XIX- ha tenido un lugar no menor en la historiografía del arte chilena producida durante el siglo XX, sobre todo a partir de uno de los juicios críticos más repetidos acerca de la pintura del período, en el que es definida como ‘mala copia’ del arte europeo, como un arte derivativo, burgués y *pompier* y, en el mejor de los casos, como una ‘ilustración de la historia’ [...] Si la pintura chilena del siglo XIX ha sido considerada como una mala copia del arte europeo, si el arte es estudiado desde una posición servil y periférica en relación con el canon del arte occidental ¿qué tipo de estrategias podemos utilizar para intentar repensar, dismantelar y, por qué no, productivizar esas ‘categorías estéticas?’” (de la Maza 2014: 34).

<sup>120</sup> La otra pintura es la que representa el sitio de la Serena, que se encuentra en el Museo Gabriel González Videla de dicha ciudad (volveré a ella más adelante). La escasa trascendencia de Gregorio Torres como figura inaugural de la pintura chilena puede explicarse de varias maneras: una condición de extranjero que no integra la categoría de “pintor viajero”, fundamentalmente, por no ser europeo, por haber llegado joven a Chile y por haber continuado su vida adulta en su país natal (lo que explica que la mayor parte de su obra se encuentre allí). El pintor mendocino había llegado a Santiago para continuar sus estudios secundarios en el colegio de su compatriota José Manuel Zapata hacia 1837 y fue allí donde adquirió las primeras lecciones de dibujo. Al respecto de la formación temprana de dibujo en el Santiago republicano, ver Pereira Salas 1992: 51 y ss.

Hemos visto una *Magdalena* suya detestable; i su cuadro de la *Beneficencia* que compuso bajo la dirección del señor Palazuelos i que es el mas grande que trabajó, carece igualmente de mérito. Lo único que puede llamar la atención en él son los varios retratos que contiene. Por lo demás, la composición es infernal; i el colorido, el dibujo i la perspectiva, no desmienten de la composición (Lira 1865: 281).<sup>121</sup>

En sus 264 x 317 cm se completa el retrato colectivo de catorce figuras de cuerpo entero (hay dos más, pero muy poco visibles). Dispuestos en una suerte de escenario enmarcado en la parte superior por una techumbre de tejas, posan y al mismo tiempo interactúan entre sí figuras reconocibles de la época con otras anónimas que cumplen más bien una función alegórica. El lugar en que se encuentran está abierto al exterior, podría ser una terraza o zaguán, pero con la composición de un plano bastante cerrado apenas queda espacio para el fondo. Comenzando por la segunda fila de personajes, a la izquierda, se encuentra Manuel Vicuña Larraín (Santiago 1778 - Valparaíso 1843), parlamentario y primer arzobispo de Santiago, nombrado una vez que el Vaticano reconoció la independencia de Chile en 1840. Junto a él, un pequeño diácono de espaldas, recuerda las labores que el sacerdote llevó a cabo en beneficio de pobres y huérfanos. A su lado, reconocemos a Paula Jaraquemada (Santiago 1768 - 1851), notable patriota que dedicó trabajo y riqueza a promover obras de beneficencia para los más desposeídos. Entre las manos sostiene un paño blanco que muestra a Domingo Eyzaguirre (Santiago 1775 - 1854), parlamentario y fundamental impulsor de empresas agrícolas en la zona central del país; también dedicado a tareas de beneficencia y desarrollo social. A la derecha de este, reconocemos a Mariano Egaña (Santiago 1793 - 1846), diplomático de alto impacto político y cultural en el país (entre sus gestiones se cuenta haber traído a Chile al venezolano Andrés Bello), parlamentario de corte pragmático y principal redactor de la Constitución de 1833. Su figuración en esta pintura resulta en cierto grado incoherente, puesto que Egaña y Salas se ubicaban en las antípodas del parlamento, estando las ideas

---

<sup>121</sup> La crítica de Lira, publicada en los *Anales de la Universidad de Chile*, principal medio de difusión del pensamiento intelectual en Chile por esos años, fue reproducido por el pedagogo chileno José Bernardo Suárez en su *Tesoro de Bellas Artes o Plutarco del joven artista* –un manual de instrucción secundaria sobre la actualidad de las artes europeas y americanas– en el apartado dedicado a Torres. Luego de esta referencia, el autor busca reivindicar la figura del pintor por su obra posterior y su “alma bella” (Suárez 1872: 403).

económicas del primero más bien enfocadas a promover el ingreso de capitales extranjeros que a fomentar la industria local. A su lado vemos al presbítero José Francisco Balmaceda (Santiago 1772 - 1842), proveniente de familia de vasta fortuna y dedicado a la beneficencia, principalmente en el Hospital San Francisco de Borja, ubicado al Surponiente de Santiago, por entonces, zona de arrabales. Su cuerpo está volteado en dirección de un grupo de figuras no identificables como personajes históricos sino como alegorías de aquellos sujetos de capas medias y bajas de la sociedad chilena a quienes estaban destinadas las acciones de beneficencia que acometía buena parte de los retratados que hasta aquí he mencionado. Una mujer anciana vestida humildemente sostiene un canasto con capullos de seda, pequeña industria introducida por los jesuitas y que la Sociedad Nacional de Agricultura (liderada por Domingo Eyzaguirre y Manuel de Salas) buscaba potenciar con miras a fomentar una industria textil local (Saldivia 2001). Atrás de ella, un hombre ciego y más atrás, un grupo de hombres, del que solo vemos el rostro de uno, desesperado. Justo adelante de este mendigo, se encuentra un anciano sentado sobre una estera de yute, otra especie cuyo cultivo fomentaba la Sociedad Agrícola con el fin de estimular una industria artesanal en base a esta hierba fibrosa. El anciano dirige su mirada hacia el espacio central de la pintura, donde se encuentra Manuel de Salas acogiendo a un niño. El pequeño le muestra unas hojas grandes y verdes, probablemente de la morera (*Morus multicaulis*), introducida en Chile precisamente para anidar los gusanos de seda. Manuel de Salas fue un intelectual liberal formado entre España y Lima en los últimos tiempos de la colonia. Seguidor de los ideales del líder de las independencias americanas Francisco de Miranda, fundó en 1797 la Academia de San Luis, destinada a fomentar los oficios; fue profesor, alcalde y promotor de la cultura ilustrada y de la independencia. Como patriota, formó parte de la Sociedad de Amigos de Chile (una agrupación de líderes de diversos ámbitos que bajo el gobierno de O'Higgins unió esfuerzos para promover el desarrollo del país). Fue también el primer director de la Biblioteca Nacional, parlamentario y fundador de la Sociedad de Beneficencia. Con una mano, Salas acoge al niño y con la otra, sostiene un rollo de papel, tal vez las actas de fundación de esta sociedad que da motivo al cuadro. Cerrando el recorrido, en la esquina inferior izquierda vemos una mujer sentada en el suelo sosteniendo en sus brazos un niño

que a su vez retiene en su mano una tela translúcida y blanca que sale de un canasto. Por su aspecto e indumentaria, podemos reconocer en ella a una mujer mestiza o indígena. El niño en cambio es rubio, de piel blanca y grandes ojos azules. De su cuello pende una cadena de oro y en la mano que roza el cuerpo de su cuidadora sostiene una cruz del mismo metal. Además de remitir a una iconografía religiosa, este último conjunto podría ser una alegoría de la convivencia étnica y social (sin duda, todavía jerárquica), uno de los hábitos cívicos que buscaba promover la Sociedad.<sup>122</sup>

Como decía, el grupo está instalado en una terraza o alero, espacio intermedio entre el exterior y el interior de una casa de arquitectura tradicional de la zona central chilena, caracterizado por el techo de tejas, las columnas cuadradas de madera y suelo de baldosas de ladrillo. Al fondo, la vista se abre al valle del río Mapocho hacia el oriente, lugar reconocible por los cerros isla y el perfil de la cordillera visible desde casi cualquier punto de la ciudad de Santiago que allí se emplaza. La articulación de figuras y fondo es inexistente, y la interacción de las figuras entre sí, forzada. Las miradas no se encuentran, los gestos no coinciden, las poses son tiesas y un elemento poco pertinente remata esta serie de desajustes: la silla en la que está sentado Salas es un tipo de mobiliario bastante lujoso para el contexto, no corresponde al espacio de casi intemperie que acabo de describir. La cordillera pareciera ser el único elemento diseñado de modo continuo en esta pintura.

En la pintura la atmósfera parece acartonada, no hay casi movimiento ni interacción entre las figuras, sin embargo, la combinación de personajes históricos y alegóricos, sumada a la composición que refiere a los valores de la caridad que los congrega, recuerda a la tradición barroca de pinturas encargadas por cofradías de beneficencia, en las que se encarnaban, con escenas religiosas o alegóricas, las obras de misericordia que motivaban a cada agrupación. El elemento religioso presente en este tipo de pinturas se ha reducido, en la de Torres, al gesto muy sutil del bebé rubio que sostiene

---

<sup>122</sup> La simetría jerárquica de la composición es elocuente también en términos de género: nótese el contraste de relaciones que establece la mujer indígena (sujeto indeterminado) como cuidadora de un bebé blanco, frente al gesto de afecto entre el pequeño indígena y Manuel de Salas.

en su mano una cruz, pero el retrato colectivo de los miembros de la Sociedad y la síntesis alegórica de los valores que esta promovía, permite recuperar el eco de una pintura moralizante presente también en la tradición religiosa colonial. Sería, siguiendo esto, una pintura de edificación espiritual republicana.

He dicho que se trata de un retrato colectivo, afirmación que se sustenta en el encargo que dio lugar a la pintura y que analizaré después. Sin embargo, la representación de los personajes obedece más bien a un montaje de retratos individuales producido a partir de diversos referentes visuales, los que, a su vez, dieron lugar a las iconografías más convencionales de cada uno de los retratados. Esta sería una operación habitual de las pinturas *mamarrachas*, que actúan como surtidoras de iconografía patria a pesar de/eludiendo su artísticidad. Este es el caso del retrato del obispo Vicuña. No logré identificar la imagen que sirvió de modelo, pero es indudable que se trata de un retrato individual que Torres tomó como antecedente (por la fecha de muerte del sacerdote y la llegada del mendocino a Santiago, no existe posibilidad que se trate de un retrato tomado del natural), del mismo modo que hicieron después Narcise Desmadryl y el pintor Alessandro Ciccarelli (Nápoles 1808 - Santiago 1879; figs. 36 y 37). Como se recordará, hice mención del grabador francés por su participación como dibujante de la carta topográfica levantada por Pissis y también de la empresa editorial promovida a ambos lados de la cordillera que lo llevó a producir en Chile la *Galería nacional o colección de biografías i retratos de hombres célebres de Chile* (1854; fig. 38) y en Argentina, la *Galería de celebridades argentinas: biografías de los personajes más notables del Río de la Plata*. En ellas, cada uno de los *hombres célebres* es representado en una lámina que reproduce su rostro y muchas veces su autógrafa, junto a una biografía laudatoria de autoría, por lo general, igualmente célebre. Ambos libros corresponden a la innovadora cultura de imprenta que importaron sobre todo editores franceses al Cono Sur. Ella significó un puente transmisor de hábitos, relatos y mecanismos de distinción para un grupo social que comenzaba a asumir las formas de la burguesía (Gené y Malosetti Costa 2009). En el caso de estas galerías impresas, las historias nacionales adquirirían rostro de hombres que surtían modelos a imitar (en sentido visual y valórico). La pintura de Ciccarelli, por su

parte, respondía al encargo que el Estado encomendó al pintor napolitano como parte de su contrato de primer director de la Academia de Pintura en 1849.<sup>123</sup> A pesar de una diferencia en la posición de las manos del retratado y de no figurar sosteniendo con una de ellas un libro como en el grabado, es evidente que ambas imágenes comparten un modelo común o que la última se basó en la primera, faltando de todos modos la imagen inicial de esta cadena iconográfica. Publicación ilustrada y pintura aspiraron a cumplir la misma función de dar rostro a la historia patria, pero el destino de la pintura fue menos auspicioso, puesto que hoy se resguarda en los depósitos del MHN.

Paula Jaraquemada, la única mujer con carácter de personaje histórico que se representa en la pintura es, de hecho, una de las contadas figuras femeninas que trascendió en el relato de la historia de la independencia. Dueña de una hacienda en la Angostura de Paine (zona en que las cordilleras de la Costa y de los Andes casi se encuentran), brindó acogida y financiamiento a las fuerzas patrióticas de San Martín luego de la derrota de Cancha Rayada.

Terminada la guerra de la Independencia, –contaba el *Plutarco de los jóvenes*– doña Paula abandonó la alta sociedad en que un día había aparecido, i descendió a las miserias del pueblo, derramando por todas partes, durante el resto de su vida, socorros, auxilios, consuelos i favores (Suárez 1911: 101).

Su figura suscitó varios semblantes visuales y escritos: un retrato de autor desconocido que se conserva en el MNBA (fig. 39) la representa en su temprana adultez, ataviada como una mujer rica y sofisticada con un paisaje cordillerano al fondo que podría señalar las tierras de su dominio. Con piedad ilustrada, la mujer mudó de aspecto en la madurez y es así como aparece en la pintura de Torres, vestida de negro y con el pelo

---

<sup>123</sup> Nacido en 1811, este pintor napolitano fue discípulo tardío del maestro del neoclasicismo italiano Vincenzo Camuccini. En 1843 se encontraba en Río de Janeiro presentando su obra en las recientemente abiertas Exposições Gerais de Belas Artes de la Academia Imperial de Brasil. Sin haber obtenido el reconocimiento que al parecer esperaba y respondiendo a la convocatoria de un grupo de diplomáticos chilenos, partió en 1848 para asumir la dirección de la primera institución de educación superior artística, cargo que ostentó hasta 1869. Vivió en Santiago, dedicado a la enseñanza artística y a labores de caridad hasta su muerte, en 1879.

recogido sobriamente. Para la época de la pintura tenía 79 años y por su apariencia anciana, sería posible pensar que el pintor la haya visto en persona, aunque la pose no parece corresponder a un retrato del natural. En el MHN se conservan las reproducciones fotográficas de tres versiones (aparentemente en distintos soportes: grabado, dibujo y oleografía) de un retrato de Paula Jaraquemada próximo al modelo de la pintura (figs. 40. a, b y c).<sup>124</sup> La multiplicación de esta imagen tiene que ver con la ejemplaridad de la figura y el uso de su semblante como modelo pedagógico. El marco de difusión de su rostro se da, de hecho, en el *Plutarco*, manual de formación para jóvenes escrito por uno de los primeros profesores normalista de Chile (formado en la escuela fundada por Sarmiento), José Bernardo Suárez en 1872. Otro canal de difusión de la biografía de Paula Jaraquemada fue el libro del *homme de lettre* Vicente Grez de 1878, dedicado a *Las mujeres de la independencia*.

Domingo Eyzaguirre resulta un caso diferente a los dos anteriores, puesto que por fechas (murió siete años después de realizarse la pintura y en ella luce bastante anciano), es factible que Torres haya tomado nota directa de su aspecto. Esta figura llega a considerar el vínculo del pintor mendocino con su maestro bordelés, Raymond Quinsac Monvoisin, quien a su vez retrató a Eyzaguirre en 1845, dos años antes de *La beneficencia*. La pintura de Monvoisin emplaza al personaje en un paisaje, algo excepcional en la obra de este artista que recurría más bien a interiores o espacios neutros para sus retratos. Acorde con lo dicho hasta ahora, el paisaje funciona como un atributo del retratado y una estrategia narrativa de su biografía: Eyzaguirre se encuentra sentado en unas rocas con un compás en una mano y un plano en la otra (fig. 41). A sus pies, una canasta llena de frutas y un curso de agua conduce la mirada hacia el fondo, como señalando que allí se encuentra la fuente de esta abundancia. El campo y la cordillera de los Andes al fondo permiten reconocer el cajón del Maipo, el sinuoso valle de un torrente cordillerano que gracias a los trabajos de canalización impulsados por Eyzaguirre y la Sociedad Agrícola,

---

<sup>124</sup> Existe además un daguerrotipo en formato de *carte de visite* iluminado y firmado en los talleres Díaz y Spencer de Santiago (fig. 40. d). De muy mala calidad, es improbable que la pintura lo haya tomado como referente.



surte de regadío a la zona que concentra la mayor parte de la población en Chile. La pintura revela las dificultades que Monvoisin experimentaba en algunas ocasiones para distribuir correctamente los pesos y volúmenes de la figura humana; dificultad que se reproduce en la factura de su discípulo Torres. Algo muy diferente es lo que ocurre con otro retrato en que la cordillera vuelve a figurar como escenario y elemento referencial; me refiero a la pintura “Don Dámaso Zañartu y su familia en la chacra de Manquehue”, de 1844 (fig. 42). Integrante del grupo social que en Chile se denomina oligarquía por su riqueza y distinción heredada desde los siglos del orden virreinal, la familia Zañartu Larraín se representa en un elegante salón. Candelabros y cortinajes, poses e indumentaria, el hábito que representa (se toma té, no mate o chocolate, bebidas más populares), el relajó, tanto de los hombres como de las mujeres, el colorido y el ritmo de la composición... todo invoca una modernidad cosmopolita poco vista en Chile para esos años. El cerro Manquehue –cordón transversal de la cordillera, que caracteriza al sector oriente de Santiago- aparece atrás señalando los dominios de la familia, que poseía varias casas y entre ellas, una chacra en esta zona.

Considero interesante observar de manera conjunta estos tres cuadros –los dos de Monvoisin y el de Torres- puesto que muy probablemente fueron producidos en un mismo ambiente del que poco sabemos aún: el taller de Monvoisin en Santiago. Se trata de un lugar y de una red de pintores que los historiadores que se han ocupado del francés mencionan sin ir más allá de la enumeración de los discípulos habituales y de las direcciones donde se fue instalando en el transcurso de su permanencia en la capital (entre 1843 y 1858, con algunas intermitencias).<sup>125</sup> Considerando el reconocimiento general que

---

<sup>125</sup> Está pendiente el estudio sobre el taller o escuela de Monvoisin en Santiago, iniciativa privada que emprende el bordolés mientras espera el decreto oficial de la instauración de una academia pública de enseñanza artística que supuestamente quedaría bajo su dirección. Esto ocurre en 1849, pero se coloca como director al napolitano Alessandro Ciccarelli. De la bibliografía sobre el tema, poco es lo que se adelanta en *Monvoisin, su vida y su obra en América* (1948), con textos de Miguel Sola y Ricardo Gutiérrez, que dedica un apartado a “La escuela de Monvoisin en América”. Lo mismo pasa con la principal monografía sobre el artista, escrita por David James (1849) y las notas de Pereira Salas sobre el arte chileno del período (1992). Sería tal vez posible reunir fuentes (muchas de ellas ya conocidas) y contrastarlas con las pinturas, de tal forma de perfilar los trabajos de este taller. Según refiere Sarmiento en una nota sobre Monvoisin en *El Progreso*,

rodeaba a Monvoisin en esos años, cabe preguntarse por qué el encargo de la Sociedad de Beneficencia no recayó en él. En términos cronológicos, este coincide con el viaje que el bordolés hizo entre sus dos estadias chilenas por Lima, París y Río de Janeiro. Probablemente, fue el propio Monvoisin quien recomendó a su pupilo, dada la cercanía del francés con Pedro Palazuelos (Santiago 1800-1851), quien encarga la pintura.<sup>126</sup> Como sea, es posible ver en el retrato colectivo de la familia Zañartu el modelo compositivo del cuadro de Torres, en ambas pinturas los personajes están situados en un espacio intermedio entre el interior y el exterior, enmarcados por recursos arquitectónicos o decorativos que construyen una suerte de escenario. El fondo cordillerano vuelve a ser un elemento de continuidad; sin embargo, el contraste de las figuras representadas y el relato social enunciado por estas obras hace que las significaciones del hito expresadas por cada una sean irreconciliables: en el caso de Torres, la cordillera cumple una función alegórica, utópica incluso, pero también concreta: la montaña es vista como la fuente de recursos desde donde debieran extraerse riquezas para el progreso de la sociedad en su conjunto. En el caso de Monvoisin, lo que vemos a través de los cortinajes es la de propiedad particular de tierras y la representación del paisaje como signo de poder (Boime 1991).

---

Gregorio Torres era su ayudante más próximo y cumplía la tarea de “inspector”. Entre los asistentes, se menciona también al chileno Francisco Mandiola y a la sanjuanina Procesa Sarmiento, hermana del político; pasó también por ahí, como ya señalé, Benjamín F. Rawson. Más allá de los datos específicos de la producción de los artistas de este taller, el estudio de este tema puede conducir a pensar las redes del arte en un momento en que el campo artístico está en proceso de instalación, en una sociedad donde las iniciativas privadas asumen funciones y alcances públicos. En este sentido, la academia de Monvoisin es un caso paralelo al de los programas de desarrollo y protección social que comentamos en relación al cuadro.

<sup>126</sup> Según diversas fuentes, Palazuelos queda en Santiago a cargo de los intereses de Monvoisin mientras este viaja por América del Sur y Francia. Se trata este de un personaje fascinante de la política de corte social de aquellos años. El historiador Sergio Grez lo describe tomando palabras que le dedicó Sarmiento en su columna “Un tribuno de la plebe” (*El Progreso*, Santiago 2-04-1844): “Diputado conservador de espíritu inquieto, caritativo e innovador, intentó una original experiencia que apuntaba a ‘poner en contacto a las clases inferiores de la sociedad, con aquellos ciudadanos que se interesan por mejorar su condición; establecer corrientes por donde descendan hasta ellos las ideas que ya están difundidas en la parte culta, y que un dique insuperable contiene en límites por desgracia muy estrechos” (Grez 2007: 253).

El vínculo entre discípulo y maestro se confirma en la figura de Mariano Egaña (Santiago 1793 – 1846). Sin pretender una verosimilitud cronológica entre sus representados, Torres copia el retrato que Monvoisin había hecho de Egaña en 1827 (fig. 44), cuando el abogado cumplía funciones de ministro plenipotenciario en París, siendo uno de los primeros contactos que tuvo el pintor con el país (James 1949: 26). También el pintor chileno Francisco Mandiola, que al igual que Torres frecuentaba el taller del bordolés en Santiago, realizó una copia de este retrato, que se conserva hoy en el MHN (el original de Monvoisin se encuentra en la colección del Banco Central). La imagen fue luego reproducida por Desmadryl (fig. 43) y es hasta hoy la referencia visual del personaje.<sup>127</sup>

Del presbítero Francisco Balmaceda (Santiago 1772 - 1842) he localizado la reproducción de la pintura de autor desconocido que sirvió probablemente a Torres como modelo y que hoy se encuentra en el Museo de Medicina de la Universidad de Chile (fig. 46). A partir de lo visible en esta imagen, parece una pintura de factura local, que en algo recuerda al estilo colonial. El grabado correspondiente a Balmaceda en la *Galería* de Desmadryl (fig. 45) recupera la imagen de Torres modificando la postura de los brazos y en el texto, Francisco de Paula Táforo, su autor, agrega una descripción de su semblante que comienza diciendo “Para saber apreciar mejor en el hombre todo el mérito de su virtud, es preciso examinar primero su constitución física [...] (122)”. En ello se explicita el valor de un retrato hacia mediados del siglo XIX: su objeto no era únicamente dar cuenta de la verdad o destinarse al cultivo de la memoria, sino rendir cuenta, a través de una imagen mental o visual, de las correspondencias entre el plano físico y ético de un sujeto determinado.

---

<sup>127</sup> La fortuna crítica del retrato de Egaña pintado por Monvoisin abre un tema digno de seguimiento, puesto que, a pesar de la multiplicación de la imagen, la pintura se ha mantenido siempre en colecciones privadas. Egaña llegó a Chile en 1829 con su retrato, el que con toda seguridad fue valorado como una de las cartas de presentación del francés a la hora de promover su nombre como potencial modernizador del campo artístico chileno y candidato a dirigir una primera academia de pintura en el país (de la Maza 2014: 59 y ss). Cumplió, en este sentido, una función argumentativa, ya que probablemente fue recibida como un referente de pintura moderna por un público acostumbrado, más bien, a la retratística de Gil de Castro.

El retrato de Manuel de Salas que vemos al centro de la composición resulta ser el único semblante disponible de este intelectual temprano de la república. Su rostro sereno y cansado se repite en manuales escolares e ilustraciones de libros de historia, replicando sin modificaciones el retrato de la pintura anónima y sin data que lo muestra rodeado de libros, colgada actualmente en uno de los muros de la Biblioteca Nacional en Santiago (fig. 47. b).<sup>128</sup> Ese mismo es el que toma Torres para su cuadro, haciendo en este caso muy evidente el procedimiento de montaje: la figura ha sido recortada de su gabinete incluyendo el pesado sillón y emplazada en el espacio semiabierto que se construye en la pintura. El rostro del anciano vuelve a servir de modelo a Desmadryl (fig. 47 a.) y al escultor chileno Nicanor Plaza, quien a comienzos de la década de 1870 recibe el encargo del Intendente de Santiago, Benjamín Vicuña Mackenna de realizar el bajorrelieve de su semblante para integrarlo junto a otros tres personajes al Monumento de los Escritores de la Independencia.<sup>129</sup>

La reiteración de modelos, la pérdida o desconocimiento que en varios casos atañe a la primera versión de la imagen, los usos de las mismas como *vera efigie* para ilustrar la historia nacional convierten al cuadro de Gregorio Torres en una suerte de monumento. Motivada por la intención de conmemorar la permanencia de una obra –la Sociedad de Beneficencia– más allá de la muerte de sus obradores, esta pintura es encargada e inaugurada según la misma dinámica que motivaba la creación de monumentos escultóricos característica del siglo, y que en Chile se activa con mayor intensidad tres

---

<sup>128</sup> En un artículo que se propone como un primer intento de catálogo razonado de la obra de Rugendas en Chile, Álvarez Urquieta (1940: 17) incluye este retrato a la lista. Comparándolo con retratos de carácter oficial y aquellos realizados por encargo privado por el bávaro en Santiago hacia el fin de la década de 1830, esta atribución resulta difícil de probar. Además de la nula similitud en términos de estilo, colorido, composición, etc., el cuadro no posee firma, señal característica del artista en telas de esta envergadura. Descartada esta atribución, queda la incógnita de la autoría, pero no su datación pues, como se vio, aparece documentada como parte de la Biblioteca Nacional de Chile desde comienzos de la década de 1840.

<sup>129</sup> La historia de este monumento está contada en el blog de historia patrimonial de Chile *Urbatorium* (<http://urbatorium.blogspot.cl/2010/03/el-monumento-los-escritores-de-la.html>; consultado el 11-6-2015).

décadas después. La gran pintura exhibida en el MHN en un muro frente al que paradójicamente pocos se detienen, confirma la dinámica que ha embargado a los monumentos, pasando del culto señalado por el crítico de arte y conservador austriaco Alois Riegl (1903), a la invisibilidad revelada por el escritor también austriaco, Robert Musil (1927) (Oncina y Cantarino 2011).

Como anuncié, la pintura fue encargada por Pedro Palazuelos, teólogo y político que tuvo una importante actuación como promotor de las artes en el país desde las últimas décadas del orden colonial.<sup>130</sup> Si bien no se conservó documentación del encargo, una carta de los archivos de la Biblioteca Nacional fechada en septiembre de 1845 sirve de antecedente. Para ese año se inauguró la Sociedad contando con el préstamo del retrato de Salas cedido por la biblioteca –sin señalar su autor ni otros detalles. Dos años después, en la misma fecha (que es también la de las fiestas patrias que festejan la independencia del país) se conmemoró su aniversario descubriendo el cuadro de Torres. La ceremonia quedó registrada en una separata que incluye la crónica del evento y los discursos pronunciados en la ocasión. Los oradores se refieren al cuadro en diversos momentos e incluso el propio Palazuelos lo describe extensamente, señalando al final

A la espalda de los héroes se extiende majestuosa la cadena de los Andes..... ¡Parangon magnífico!: solo esa grandeza física es comparable con la grandeza moral (Palazuelos 1847: 1).

Los códigos de patriotismo propios de los años de la revolución de independencia, se muestran vigentes en esta exclamación, que califica como héroes a civiles que actúan desde la política y el desarrollo social del país. La analogía con la naturaleza que ya hemos visto activarse en relación a San Martín, prescinde ahora de un hecho específico de

---

<sup>130</sup> Siguiendo los principios sociales ya esbozados, Palazuelos fundó junto a otros prohombres (que podríamos ubicar políticamente como católicos conservadores con conciencia de clase) la Cofradía del Santo Sepulcro, una organización que recuperaba las bases gremiales del antiguo régimen. Esta asociación interesa especialmente para la historia del arte en Chile, puesto que en ella se instaura la primera escuela de dibujo lineal (1845). Destinada principalmente a formar obreros y artesanos, su influencia social rebalsó las funciones utilitarias del dibujo, poniendo en circulación referentes bibliográficos, visuales y estéticos y organizando las primeras exposiciones de carácter público, acciones todas que permiten reconocerla como un antecedente para la formación artística en general (Berríos *et al* 2009: 62 y ss).

vinculación entre los sujetos y el hito natural (el cruce de los andes) y se instala como un símbolo de la escala moral al mismo tiempo que un elemento georreferenciador.

El programa liderado por Salas se remonta a las décadas 80 y 90 del siglo XVIII, cuando en calidad de síndico del gobierno virreinal, emprendió diversas reformas urbanas en Santiago e intervino en la educación, fundando –con incontables dificultades- la Real Academia de San Luis (1797). Esta institución se dedicaba a proveer una formación en las áreas de las ciencias naturales y exactas, de tal modo de complementar la enseñanza de las ciencias especulativas que ofrecía la Real Universidad de San Felipe (1764) donde se impartían los ramos propios de una ilustración enmarcada en la escolástica española. La nueva institución respondía al espíritu de las reformas borbónicas impulsadas por Carlos III (e indirectamente, de las corrientes de industrialización que llegaban de Gran Bretaña y del desarrollo de las ciencias que se difundía en Francia), fue dirigida por el propio Manuel de Salas y sirvió de antecedente al Instituto Nacional (1813), principal institución republicana previo a la fundación de la Universidad de Chile (1842).<sup>131</sup>

Con ese mismo espíritu, la Sociedad Nacional de Agricultura y la Sociedad de Beneficencia sirvieron como instancias de aplicación de los conocimientos impartidos en la Academia de San Luis y luego en el Instituto Nacional, conducentes a impulsar el desarrollo industrial y social del país, principalmente en las áreas de la agricultura y la minería. Se trata de una aplicación sustentada en la ideología católica y masónica que aspiraba a reformar las condiciones de vida del campesinado por medio de su integración a un sistema de producción más especializado (Saldivia y de la Jara 2001). Acorde con la tradición del retrato de cofradías, sindicatos u otro tipo de colectividades, el cuadro de Torres funciona como una alegoría de este programa. Formado en la Academia de San Luis

---

<sup>131</sup> En sus trabajos sobre historia de la educación y de la ciencia en Chile, Claudio Gutiérrez (2012, 2011, 2008) ha planteado una oposición entre los proyectos educativos de Andrés Bello y Manuel de Salas que estaría configurando la matriz de las políticas educacionales que hoy se encuentran en crisis. La dicotomía se establece entre una educación de amplia cobertura y funcional al desarrollo industrial del país versus una educación de elite en disciplinas orientadas al gobierno; en términos de Gutiérrez (que, a su vez, corresponden a expresiones de los propios Salas y Bello) una educación para “las necesidades sociales versus delicias espirituales” (Gutiérrez 2012).

y bajo los preceptos de Manuel de Salas, Palazuelos encarga a Torres esta pintura en la que se retrata un panteón ideológico. Es, en este sentido, una pintura-manifiesto del tipo de sociedad que este grupo de elite buscaba implementar. Cuando al comienzo de este apartado comenté que se trató de un proyecto frustrado, recojo las impresiones de historiadores de diversos ámbitos (Grez, Gutiérrez y Saldivia, por retomar los aquí citados) que contrastan estas iniciativas de promoción de la industria nacional por medio de la ilustración de los grupos medios de la sociedad, con aquellas, privilegiadas, que optaban por dar incentivo al ingreso de capitales extranjeros, primordialmente británicos, para basar la economía chilena en la exportación de materias primas (huano, cobre y salitre, básicamente). Y cuando distinguí la figura de Egaña como una que interrumpe la coherencia ideológica del conjunto retratado, es precisamente porque se trata de una de las figuras fuertes del gobierno de Manuel Bulnes (Concepción 1799 - Santiago 1866). Así lo señala el propio Palazuelos en su discurso subrayando, al comparar con el presbítero Balmaceda, el contraste:

[...] el Sr. Egaña, los brazos cruzados, la vista clavada con aire contemplativo sobre un grupo de pobres que está en la extremidad derecha del cuadro; pero nada mas hace egaña que contemplar:- es el Estado que observa, que medita, que descifra la miseria social.....Mas en cambio tenemos a Balmaceda que también contempla a esos pobres..... pero que junto con estudiar la miseria, busca los medios de remediarla [...] (Palazuelos 1847: 4).

Como señalé, casi nada es lo que se conoce del paso de Gregorio Torres en Chile y no es mucho más lo que se sabe de él en Mendoza, su ciudad de origen. Entre las referencias de sus contemporáneos, además de los ya citados Pedro Lira y José Bernardo Suárez, escribieron de su obra –con mayor benevolencia que los anteriores-, Sarmiento y Vicuña Mackenna. Para la historia del arte chilena, quedó consignado como el discípulo de Monvoisin (Pereira Salas 1992, entre otros); algunos autores le prestaron atención al conformar las historias del arte regionales, en el apartado sobre la provincia mendocina (Trostiné 1950, Villalobos 1962, James 1971 y, el más completo, de Romera de Zumel 1971, entre otros) o por su paso por la provincia chilena, la nortina ciudad de La Serena (Iribarren Charlín 1973). Recientemente, Torres ha sido objeto de estudios que apuntan a “rescatar” su figura del olvido, apelando a su condición de sujeto excepcional: mulato

liberto descendiente de negros esclavizados (Caballero 2010), que entró desde joven en contacto con artistas europeos que pasaban por la fronteriza ciudad, viajó por Chile y mantuvo relaciones con notables de su época, como Sarmiento, Monvoisin y Vicuña Mackenna. Desde una ensayística politizada contemporánea, la filiación unitaria de Torres ha estimulado también el estudio de su figura en clave reivindicativa (Sevilla 2003 y 2006), denunciando este aspecto como una de las eventuales causas de su puesta en olvido. Si bien la historia política argentina está más viva que la chilena, al dato de su militancia unitaria se suma el haber estado presente en el “Sitio de La Serena”, episodio de la Revolución de 1851 que levantó a radicales y socialistas contra el partido conservador que había obtenido –según ellos, de modo fraudulento- la presidencia para Manuel Montt (Petorca 1809 - Santiago 1880). Constreñidos por un gobierno autoritario y en extremo centralista, a la vez que azuzados por la ola revolucionaria que recorrió Europa a fines de la década de 1840, los jóvenes chilenos (entre ellos, personajes trascendentales de la intelectualidad, como Francisco Bilbao y Benjamín Vicuña Mackenna, entre otros) buscaron abolir la constitución conservadora de 1833. El levantamiento, simultáneo en diversas localidades y ciudades del país, fue brutalmente aplastado por el ejército presidencialista, adquiriendo el conflicto alcances de guerra civil. Una pintura escasamente conocida pintada por el propio Gregorio Torres deja registro de este episodio.<sup>132</sup> El cuadro repite el efecto comentado de *La beneficencia*, al ser un retrato

---

<sup>132</sup> La pintura es descrita por el historiador Jorge Iribarren Charlín en un ensayo dedicado a la presencia del pintor en La Serena, valiéndose de Vicuña Mackenna como fuente. Este relata el “Sitio de La Serena” de 1851 en su libro *Historia de los diez años de la administración de don Manuel Montt* (1862), destacando la participación de Gregorio Torres por su “entrepidez i su constancia” (20). Entregando una crónica del sitio, comenta la pintura de “un pincel brillante [que] nos ha trasladado al lienzo aquellos cuadros teñidos con el fuerte contraste de la ternura y del horror” (67). Luego de la derrota del movimiento revolucionario, Vicuña Mackenna debió partir al exilio y Torres regresar a la Argentina. En el apartado que dedica a su paso por Mendoza en *Páginas de mi diario...* (1856), el escritor asegura haber visto dibujos que el mendocino hacía “d’après nature” (434) y lo menciona más adelante como su “nuestro amigo el distinguido pintor” (435). La pintura sobre el sitio de La Serena interesa por lo temprano de su producción, por la condición de testigo de su autor y por representar un episodio que dejó pocas imágenes. En un ejercicio de revisión historiográfica, la publicación colectiva coordinada por los historiadores de la nortina ciudad, Susana Pacheco Tirado y Miguel Baraona (2013), se ocupa del episodio de un modo coral, abordándolo desde múltiples perspectivas. La pintura –que, por las infamias de la historia, perteneció al doctor Guido Diaz Paci, acusado de atentar



grupales con figuras históricas, si bien aquí la dinámica de los cuerpos y de las acciones es mayor. El punto en común entre ambas obras está en la representación de la naturaleza y el rol que cumple para este caso el Cerro Grande como un hito georreferenciador de La Serena.

No cabe duda que la condición de extranjero y provincial que comparten Gregorio Torres y Franklin Rawson ha inhabilitado un alcance mayor en la historia del arte de su obra y ha dejado estas pinturas como ajenas a la iconografía nacional. Sin embargo, más allá de su calidad pictórica, resultan originales y valiosas como documento, como primer intento de pintura política, pero también porque inauguran el género de retrato colectivo en un corpus dominado por el retrato individual instaurado localmente por la tradición virreinal y desarrollado, como vimos, por Gil de Castro durante el primer período republicano y continuado en ambos países por Monvoisin y Clara Filleul, Fernando García del Molino, el propio Franklin Rawson, entre otros. Las pinturas del mendocino y del sanjuanino fijan, además, el efecto indicial del paisaje cordillerano que quedó instalado en Chile como una estrategia compositiva que garantizaba visualmente el valor histórico de la tela. Antes de cerrar este capítulo, expongo brevemente algunos ejemplos.

\*\*\*

Los primeros cultores chilenos de la pintura de historia que se formaron en la Academia de Pintura fundada en 1849 bajo la dirección del napolitano Alessandro Ciccarelli, asimilaron el motivo de paisaje-ventana con vista a la montaña, generándose así una suerte de naturalización del paisaje cordillerano como garantía de la historia. Como ya señalé, junto con la designación de director, Ciccarelli recibió el encargo oficial de

---

contra los derechos humanos durante la última dictadura antes de pasar a la colección del Museo Histórico Gabriel González Videla de La Serena y figura en el catálogo como *Batalla Cerro Grande (Revolución de 1851)*- aparece reproducida en la portada del libro. No dispongo de una imagen en calidad adecuada para reproducir aquí, pero valga comentar que se trata de una escena que retrata algunas figuras en plena trinchera, con un paisaje al fondo que permite ver la ciudad en llamas y el Cerro Grande, hito característico de la ciudad.

realizar una serie de retratos de figuras ilustres de la historia de Chile en anhelo de completar una galería de gobernadores equivalente a la Galería de virreyes del Perú u otras. Algo, tal vez el trabajo que implicaba la administración de la Academia y las clases que allí impartía, tal vez otras dificultades, le hicieron renunciar a la empresa, dejando pocos retratos culminados. Entre ellos, el que más se destaca es el que dedicó al General del Ejército Libertador, José de San Martín, para el cual es bien probable que se haya inspirado en los retratos pintados por Gil de Castro de O'Higgins, pues la composición y la proporción que ocupa la figura en el paisaje resultan equivalentes, no obstante haya tomado otro modelo para representar el rostro –probablemente dibujos de Madou y el famoso retrato con bandera de autor desconocido. El fondo cordillerano del cuadro de Ciccarelli combina una escena de batalla, tal como ocurre en el del pintor peruano, pero agrega una perspectiva más amplia del Valle de Santiago, lo que le da un cierto grado de modernidad a la pintura.<sup>133</sup> El contrato al director de la Academia de Pintura explicitaba la misión de pedagogía política que debía asumir la nueva institución, consistente en producir una iconografía para la historia patria (de la Maza 2013). Siendo intendente de Santiago, Benjamín Vicuña Mackenna reactiva el encargo en el contexto de la Exposición del Coloniaje de 1873, primera exposición de carácter histórico que se organizaba en el país. El pintor Pedro León Carmona (Santiago 1853 - 1899), uno de los últimos discípulos del maestro napolitano en la Academia, asumió el encargo de pintar el panteón de los presidentes de Chile incluyendo a los gobernadores de la época virreinal para decorar el Salón Capitular de la Municipalidad. Con este cometido, Carmona realizó dos retratos que hoy figuran, al igual que todos los otros cuadros mencionados hasta aquí, en el Museo Histórico Nacional de Santiago. Los representados son Pedro de Valdivia (Extremadura 1497 - Cañete 1553; fig. 48) y Francisco de Villagra (Castilla 1511 - Concepción 1663; fig. 49) conquistador y fundador de la ciudad de Santiago y primer Gobernador de la Capitanía

---

<sup>133</sup> Lamentablemente no me fue posible conseguir una reproducción de esta imagen por no haber disponibilidad por parte del MHN de Santiago para ello. Tampoco he podido incluir una imagen tomada por mi directamente puesto que el retrato se encuentra en el depósito del museo y no obtuve permiso para ingresar.

General de Chile respectivamente. En ambos se repite la misma estrategia compositiva que recupera el modelo renacentista del fondo de tela que se profundiza por medio de una ventana abierta hacia el paisaje. Resulta interesante destacar el formato de retrato que eligió Carmona, similar a los retratos de Gil de Castro, lo que le da una apariencia de antigüedad. Los personajes en tres cuartos con todo tipo de indumentaria y atributos que dan cuenta de su biografía, se ubican en un interior con cortinajes interrumpido por una cartela. Tal como ocurre en la pintura de Gil de Castro que representa a O'Higgins, los retratos de ambos conquistadores españoles del territorio chileno, incluyen una vista de la cordillera que funciona como elemento georreferenciador.

Un último ejemplo es el cuadro más emblemático de la colección del MHN y tal vez del canon decimonónico en Chile, por ser una imagen frecuentemente usada como ilustración de libros y manuales de historia chilena. Me refiero a *La fundación de Santiago*, pintada por Pedro Lira de 1889 (fig. 49). Presentado en la Exposición Universal de París de ese mismo año, representa precisamente el gesto fundacional de la ciudad supuestamente realizado por Valdivia en febrero de 1541. La escena muestra de una forma brutalmente idealizada al grupo de españoles y mapuche reunidos en la cima de uno de los cerros isla del valle del Mapocho, parte de los dominios del cacique mapuche Huelén.<sup>134</sup>

El artista compone esta pintura como una imagen oficial del país, que coincide con el momento en que el Estado chileno ha dominado el territorio mapuche por las armas y asumido una imagen idealizada de este pueblo como parte de la historia –no más del presente. Momento, también en que el cerro Santa Lucía se consolida como el paseo urbano de una ciudad moderna, lleno de senderos, fuentes y espacios de descanso. En la tela, los personajes se encuentran en la cima, observan y comentan el paisaje que ven

---

<sup>134</sup> La pintura ha suscitado una serie de lecturas, desde la historia del arte, ver por ejemplo el trabajo que Josefina de la Maza presentó en la reunión de CLAVIS (octubre 2012), titulada "Obscured Women and Renowned Men: History Painting and the Foundation of the City of Santiago" (en prensa). Desde una perspectiva más culturalista, ver el trabajo de Paulina Ahumada en "Paisaje y nación: la majestuosa montaña en el imaginario del siglo XIX" (Peliowski y Valdés 2014). La dramaturga chilena Manuela Infante creó además la pieza de teatro *Xuarez* (2015) inspirándose tanto en el cuadro de Lira como en el trabajo de De la Maza, centrado en identificar el lugar de Inés de Suárez en la escena pintada por Lira y en la historia de la conquista de Chile.

desde lo alto. Restando los atuendos historicistas, la pintura podría ser uno de esos cuadros de tradición romántica anglosajona o germana en los que se da cuenta del gusto por la contemplación de la naturaleza y del paseo como un hábito burgués. Pero la intención narrativa es preponderante y hace de esta tela un discurso de autoridad que ilustra y naturaliza la conquista y dominio sobre el territorio –aquel en que se emplace la ciudad de Santiago del Nuevo Extremo, que para el fin de siglo es el punto neurálgico de todo el país. La cordillera de altas cimas nevadas se sella en esta tela como el hito de continuidad territorial.

### III. EL PAISAJE

#### La medida de lo sublime: la cordillera de los Andes vista desde Chile

Notre intimité avec la peinture de paysage nous cache justement les problèmes  
particuliers qu'elle pose  
H. Lützel apud Ritter 1997: 59

Cualquiera que haya sobrevolado la cordillera de los Andes entre Argentina y Chile, o haya visto el sol poniente reflejarse en ella y teñir toda su ladera y la ciudad de Santiago con una luz naranja y rosa no estará en desacuerdo con aseverar que se trata de una visión sublime. La noción contemporánea de lo sublime nos permite afirmar algo así mirando por la ventanilla de un avión o caminando por la calle, sin demandar la dimensión ética que durante una época la definió. Algo similar ocurre cuando observamos hoy una obra del paisajista chileno Antonio Smith, especialmente si vemos una reproducción digital: la consideramos sublime porque reconocemos en su composición una representación “típicamente romántica” de la naturaleza, sin pretender encontrar el trasfondo filosófico que sustentó al género de paisaje en algunas de sus modalidades modernas.

Desde casi cualquier punto de Santiago (cuando los índices de polución lo permiten), miramos alrededor y vemos *un paisaje*. La promoción turística del país, la propaganda de casi cualquier producto nacional y muy especialmente la publicidad de proyectos inmobiliarios de torres de apartamentos que se construyen en las zonas céntricas de sus principales ciudades insisten en la imagen de las inmensas cimas nevadas; las mismas que figuran en las típicas cajitas de fósforos de la marca *Los Andes* (fig. 50) y en el himno nacional.<sup>135</sup> No hay niña o niño de la zona central y sur de Chile que no incluya

---

<sup>135</sup> En 1847 se adopta una composición poética del escritor Eusebio Lillo para ser entonada como himno nacional, reemplazando la versión que databa de las guerras de independencia. Esta nueva versión –vigente a nuestros días– está marcada por una lírica paisajística, donde la cordillera se define, precisamente, como “majestuosa” y “blanca montaña” (Chubretovich 1991). La fig. 50 corresponde a la obra *Pintura absurda* –

puntudos cerros blancos como fondo de sus dibujos;<sup>136</sup> pareciera, en suma, que el imaginario de los habitantes de Chile estuviera determinado de manera atávica por la presencia de las montañas (montañas que distinguen y encierran a la vez). Las páginas que siguen (y tal vez la tesis completa) han sido escritas como un intento de historizar esta imagen mental y deconstruir su efecto de atavismo, con el fin de analizar en qué medida la omnipresencia de la cordillera en un imaginario colectivo es el resultado de una experiencia, de una imaginación geográfica y de la producción de un bagaje visual identitario.<sup>137</sup>

En lo que llevo dicho hasta aquí, he ido planteando que las representaciones de la cordillera de los Andes van cumpliendo desde comienzos del XIX funciones alegóricas e indiciales de hitos históricos y lugares de memoria, lo que me ha llevado a pensarla como una suerte de *monumento natural*. En lo que sigue, me instalo en el campo específico de la estética y la historia del arte para plantear la pregunta por los géneros de la representación pictórica de la cordillera, lo que me permite adelantar algunas ideas que desarrollaré en los apartados siguientes que conforman un estudio prácticamente monográfico sobre el paisaje chileno y la figura de Antonio Smith, estimado por sus propios contemporáneos

---

*paisaje chileno* (2010) de Cristián Gómez Navarro, consistente en una instalación que dispone en hilera una serie de cajitas de fósforos con la característica imagen de las cimas nevadas generando con la sucesión una “cordillera”. Algunas de las cajitas están sobrepintadas, haciendo con ello un guiño a la convencional identificación local entre pintura y paisaje.

<sup>136</sup> El geógrafo Abraham Paulsen (en Borsdorf 2014) ha observado la persistencia de esta imagen en la geografía imaginada de niños y niñas de enseñanza básica de diversos lugares de Chile a través de sus dibujos. El estudio revela una imagen homogénea de la cordillera (las altas cimas puntudas y nevadas) como espacio despoblado y desconectado de la observación directa e incluso de la experiencia que los mismos niños pueden tener de manera cotidiana con el entorno.

<sup>137</sup> Un estudio acorde a estas intenciones es el que ha desarrollado la historiadora chilena Silvia Dümmer en su libro *Sin tropicalismos ni exageraciones. La construcción de la imagen de Chile para la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929* (2012) y en su artículo “Metáforas de un país frío. Chile en la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929” (en Peliowski y Valdés 2014). En estos trabajos, la historiadora analiza la imagen oficial y popular de Chile formada en el intento de verse como un país distinto del resto de América latina valiéndose principalmente de su condición de montañoso y frío. Estas características geoclimáticas han servido en diversos momentos de la historia para formular el lugar común de seriedad, sobriedad y eficiencia que supuestamente distinguiría al chileno de los habitantes países más cálidos, supuestamente mejor dados a la voluptuosidad y la flojera. Aprovecho esta nota para comentar de modo informal que después de mucho haber pensado el asunto, no logro darlo por cerrado: algo hay de cierto en la influencia del clima en los caracteres...

como el “primer paisajista nacional” y considerado posteriormente el “pintor romántico” de la historia del arte chileno.

Específicamente, lo que interrogo en las páginas a seguir es esta condición de *naturalmente* sublime que se le adjudica a la cordillera de los Andes. Condición que, sin embargo, no parece darse –en tanto categoría histórica y estética– en la pintura de paisaje realizada por Smith u otros pintores que emprendieron la representación del hito en la segunda mitad del siglo XIX. En esta tercera parte de la tesis se evidencia, por tanto, la inadecuación entre la naturaleza percibida y la representada. En el camino, se desarticulan algunas interpretaciones convencionales de la pintura de paisaje chilena del siglo XIX; interpretaciones que en la mayor parte de los casos se abstienen de observar las obras, asumiendo literalmente su carácter ilustrativo, descansando en aquella *intimidación* que Lützeler reconoce como efecto de un cuadro de paisaje, según el fragmento citado a modo de epígrafe.

Son muchas las razones que pueden llevar a cuadros de paisaje a instalarse tan próximos del espectador hasta que acaben tornándose invisibles. Por asemejarse a ventanas, por corresponder al gusto burgués y cumplir expectativas decorativas, por estar aparentemente ajustados a un lugar común de la representación... pasan por un proceso de naturalización que, hasta cierto punto los borra en tanto artefacto artístico. Lo que sigue es, pues, la revisión de un proceso de doble naturalización: de la noción de lo sublime aplicada de forma directa a la naturaleza y de un determinado tipo de pintura como representación sin artificio de la misma.

Si bien la noción de lo sublime corresponde en la tradición clásica a una determinada forma de la retórica que aspira a la excelencia, a partir del siglo XVIII amplía su alcance y deja de referirse exclusivamente a figuras tropológicas para caracterizar imágenes, formas y luego, directamente, fenómenos de la naturaleza o de la acción humana. De esta manera, la noción pasa de ser un elemento de estilo, característico de una obra superior a constituir una categoría ética, cuya potencia se revela en diversas manifestaciones estéticas. Este tránsito, que podríamos describir como un paso de la poética a la eidética y luego a un estadio fenomenológico, tiene como consecuencia el

desplazamiento de la fuente misma de lo sublime. Según el tratado del Pseudo Longino (I-III AEC), lo sublime emana en parte de la natural aptitud del poeta y en parte de su arte, y puede darse en el estilo de un texto dramático, lírico o de oratoria. Para Edmund Burke (1757), en cambio, se trata de una idea o pulsión que surge del sujeto y en él encuentra su causa y reside su efecto, siendo el arte una mediación que conjura los peligros de la naturaleza, permitiendo a su receptor experimentar las emociones del terror al abrigo de sus peligros. Para los autores de la corriente alemana del *Sturm und Drang*, lo sublime es algo que está simultáneamente dentro del sujeto y fuera de él, en el mundo. La naturaleza es portadora de lo sublime, capaz de generar en quien la presencia, emociones de desconcierto, extrañeza, arrobamiento, devoción. Tras su reencuentro con el mundo clásico Goethe, al igual que Kant, observa en ciertos momentos de la historia de la humanidad un portal a lo sublime desde el cual es posible acceder, al menos fragmentariamente, a un estadio superior del espíritu. Lo sublime pasa a ser aquel estado de perfección y completitud a través del cual el sujeto afirma sus límites, subraya su finitud material y al mismo tiempo se acerca a dicho estadio por medio de su capacidad de percibir lo ilimitado.

Es la contemplación, precisamente, lo que convierte a la naturaleza en paisaje; contemplación entendida, siguiendo al filósofo contemporáneo alemán Joachim Ritter, como herencia moderna del espíritu teórico de la tradición clásica, es decir, como inclinación hacia el conocimiento libre que impulsa al sujeto a trascender de la utilidad a la fruición (Ritter 1997: 47). La potencia estética de tormentas y tempestades, montañas y acantilados, de la profunda oscuridad de la noche, de la extensión del mar y de las grandes cascadas y torrentes, radica, por la vía de la metonimia, en la representación de la naturaleza como totalidad. Es esta la misma totalidad que ocupaba al espíritu teórico del pensamiento clásico, que, sin embargo, motivó escasas imágenes que se valieran de la representación mimética de formas de la naturaleza, acudiendo más bien a imágenes mitológicas.

Entre los siglos XVIII y XIX, comienzan a tomar forma y autoridad algunas ideas contrailustradas o materialistas en las que aquella naturaleza que desborda los márgenes



de lo urbanizable y de lo cultivable, aquella que se manifiesta mediante fuerzas inconmensurables sirve, en su puesta en imagen, para poner en evidencia la vanidad del programa iluminista. Así, el destino infausto de la humanidad, representado por la mitología clásica en la piedra de Sísifo, las alas derretidas de Ícaro, la caja de Pandora, las cadenas de Prometeo, etc., pasa a adquirir una nueva figuración: la del hombre solo frente a una naturaleza inabarcable e indómita. Este proceso corre, evidentemente, a la par del desarrollo de las tecnologías que aspiran a conocer, dominar y explotar con creciente intensidad las riquezas naturales en el contexto de la primera revolución industrial.

De cierta manera, pensar en lo sublime se convierte en un acto de resistencia intelectual a la fragmentación de la experiencia y a la objetivación de la naturaleza. La contradicción existencial (que sería, de acuerdo con Bruno Latour, la base de la modernidad), se expresa entonces en toda su complejidad: lo sublime es simultáneamente una resistencia y una afirmación ante el desarrollo económico sustentado en la explotación de recursos y de individuos. Es, asimismo, el fruto de la combinación de dos gestos contrarios: la contemplación estética y la práctica científica que aquel desarrollo de escala industrial exige. El paisaje se presenta como la unidad que se opone a la “masa de detalles” en la que –temía Humboldt– podía perderse el espíritu humano bajo el efecto del veloz desarrollo del conocimiento utilitario (Ritter 1997: 63). El naturalista prusiano enuncia esta prevención luego de haber relevado el caudal de coordenadas y nomenclaturas que recolectó en su viaje por América, y al que intentó darle orden en una obra que no podría haber tenido otro nombre que *Cosmos*.

El mapeamiento sistemático de estas regiones por parte de naturalistas y viajeros, principalmente europeos, estimuló una reevaluación de la historia natural en tanto disciplina de múltiples especialidades (sobre esto, algo adelanté en el apartado que refería a las ideas desarrolladas por la ciencia plutoniana). La sistematización de una mirada atenta a los fenómenos naturales, el planteamiento de nuevos sistemas de clasificación basados en la observación y la descripción y los registros de nuevas expediciones científicas desencadenaron, por su parte, una reevaluación de la imagen que las ciencias y las artes europeas previas al siglo XIX habían conformado del continente americano. Eran

ideas difíciles de moderar, pues provenían de lugares de autoridad como la Academia de Ciencias de París o la *Enciclopedia* de Diderot, donde se sostenía, por ejemplo, que la naturaleza americana estaba fuera de toda escala (según el planteamiento del académico francés Georges Louis Leclerc, conde de Buffon) o que la raza humana que la habitaba era inferior (según el geógrafo flamenco Cornelis De Pauw y el propio filósofo prusiano Georg W. Friedrich Hegel). Esta corriente de pensamiento sancionaba a la naturaleza y al pueblo americano como un espacio ajeno a la civilización, fuera del movimiento de progreso histórico universal. A esta visión se opusieron voces que sostenían sus argumentos en la experiencia de haber estado aquí. Algunos de los jesuitas expulsos y miembros de expediciones (tanto aquellos de las últimas empresas virreinales como las recibidas en el marco del primer período independiente), ampliando las categorías científicas a escalas donde lo inmenso, lo *fuera de proporción*, pasa a adquirir un nuevo valor.<sup>138</sup>

La vastedad y la diversidad que se evidencia en la naturaleza americana pasa a significar en la obra de naturalistas como Azara, Humboldt y Bonpland, Poeppig o Martius,<sup>139</sup> un argumento de igualdad, cuando no supremacía, del medio natural americano en contraste con el europeo, venciendo así los prejuicios de desproporción, caos e indomabilidad con que se lo había descrito hasta entonces. Lo vasto deja de ser necesariamente sinónimo de inconmensurable, puesto que el viaje, es decir, la experiencia perceptiva directa y material de las formas y las dimensiones de lo natural, pasa a reconocerse en términos epistemológicos como el medio de conocimiento por excelencia. De esta forma, la idea de cosmos remite a una naturaleza asimilada como un todo no homogéneo, un sistema de radical interrelación donde la dimensión (la escala, el tamaño) es uno más entre los factores de la coherencia morfológica del conjunto.

---

<sup>138</sup> En relación a esta disputa, remito a la contundente reconstrucción que hace de la misma Antonello Gerbi (1982), así como las referencias de Annino y Burucúa (2003) y Penhos (2005).

<sup>139</sup> La travesía de Félix de Azara ha sido estudiada por Marta Penhos (2005a), los viajes de Humboldt y Bonplandt han sido vastamente estudiados y en relación a la dimensión política de los escritos del primero, ver el libro antologado por Minguet (1989) y la reciente edición de *Views of nature* (2014) referida en bibliografía. De Poeppig están pendientes mejores estudios que el único disponible (Keller 1960); de von Martius, ver Diener

Como ejemplo, recordemos que Humboldt no consigue subir hasta la cima del Chimborazo (6.310 mnm), pero marca un record de andinismo que permanece imbatido por varios años. El resultado visual de este ascenso es el complejo diagrama (fig. 30) en el que se da cuenta del perfil de la montaña, las condiciones ambientales que la rodean, la vegetación que la puebla, los minerales que la componen, etc. eludiendo mostrar la experiencia física de lo inabarcable. En la descripción escrita que hace el sabio alemán de la montaña, la percepción del excursionista se complementa con el método del científico, con el fin de promover en el espíritu la experiencia sublime. Es esta experiencia la que deja abarcar la multiplicidad de fenómenos en la visión de la naturaleza como paisaje:

Les voyageurs qui ont vu de près les sommets du Mont-Blanc et du Mont-Rose, sont seuls capables de saisir le caractère de cette scène imposante, calme et majestueuse. La masse du Chimborazo est si énorme, que la partie que l'œil embrasse à la fois près de la limite des neiges éternelles, a sept mille mètres de largeur. L'extrême rareté des couches d'air, à travers lesquelles on voit les cimes des Andes, contribue beaucoup à l'éclat de la neige et à l'effet magique de son reflet [...] Les contours de la montagne se détachent du fond de cette atmosphère pure et transparente, tandis que les couches inférieures de l'air, celles qui reposent sur un plateau dénué d'herbes, et qui renvoient le calorique rayonnant, sont vaporeuses, et semblent voiler les derniers plans du paysage (Humboldt 1816: 113).

Como se sabe, Humboldt hizo un llamado a los pintores de paisaje para que no se quedaran en la superficie de los fenómenos exteriores y se decidieran a penetrar en la naturaleza hasta alcanzar su dimensión material y moral, para él, la verdadera cifra de lo sublime. Persiguiendo este fin, el paisajista debía viajar, estudiar las ciencias de la naturaleza que le permitieran representar las formas explicitando su composición desde lo más elemental a lo general y combinar este conocimiento con el de la historia y la mitología del lugar para hacerlo visible en el paisaje. La convocatoria contenía además un llamado a la transformación del orden colonial:

Existen en América del Sur ciudades populosas que se levantan a casi 13 000 pies sobre el nivel del mar. De semejantes alturas la vista percibe todas las variedades vegetales que se deben a la diversidad de climas. ¡Qué no podremos esperar de los esfuerzos del arte aplicados a la naturaleza, el día en que las discordias terminadas, y después del establecimiento de instituciones libres, se despierte al fin el sentimiento del arte en esas regiones! (Humboldt [1845-1862] 2011: 204).

La difusión de esta convocatoria en las nuevas naciones latinoamericanas fue casi inmediata y muy contundente por medio de una serie de publicaciones que hacían explícita referencia a la naturaleza del continente: *Cuadros de la naturaleza*<sup>140</sup> y *Cosmos. Ensayos de descripción física del mundo*.<sup>141</sup> La convocatoria se expandió igualmente rápido por Europa y Estados Unidos estimulando, por ejemplo al pintor estadounidense Frederic Edwin Church (Connecticut 1826 – Nueva York 1900) a emprender su propio viaje al “Corazón de los Andes”, alcanzando también a los pintores de paisaje mexicanos bajo la tutela de Eugenio Landesio (Turín 1810-1879; ver Moysen 1963; Trabulse 1992; Ramírez 1992) y a los paisajistas brasileros formados en la Academia Imperial de Brasil por Félix-Emile Taunay (Dias 2009; Diener 2013 y Mattos 2008). La formación académica de una escuela de paisaje según los principios naturalistas no tuvo lugar, en cambio, ni en Argentina ni en Chile, ya que en el primer país no se fundó una institución de este tipo sino hasta finales del siglo, y en Chile esta dejó, como veremos, el paisaje explícitamente fuera de su programa. Es más bien en la estela de pintores extranjeros como Wood, Rugendas o Charton, y en la difusión que hicieron de las ideas de Humboldt connotados intelectuales desde diversas áreas del saber, donde encontramos los indicios de la significativa circulación de esta convocatoria también en el extremo sur del continente.

---

<sup>140</sup> La primera edición alemana de *Ansichten der Natur, mit wissenschaftlichen Erläuterungen* data de 1808, pasados cuatro años del regreso a Europa de su autor tras su célebre viaje por América. Pero fue la segunda edición de 1826 (al igual que la anterior, traducida simultáneamente al francés bajo supervisión de Humboldt) que convirtió al libro en un *best seller* de la época. Una tercera y última edición corregida apareció en 1849 en alemán, traducida al francés en 1850, también bajo la supervisión del autor. Un año después se inicia la primera edición española, vertida al castellano por Francisco Díaz Quintero y publicada en Madrid por Ramón Rodríguez de Rivera. Existe un ejemplar de los dos volúmenes de esta edición en el Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile.

La traducción de los términos “*Ansichten*” o “*tableaux de la nature*” que Humboldt utiliza en sus escritos por “cuadro” no se refieren literalmente a una pintura, sino a la idea de una imagen (mental) total de la naturaleza, expresada también en su concepto “geografía de las plantas”. Con ello, Humboldt sintetiza su percepción de la naturaleza como un todo, como un sistema de interrelaciones, algo que hoy podemos denominar paisaje, entendido también en su acepción transdisciplinaria.

<sup>141</sup> La primera edición española de *Cosmos* data de 1851, aunque el libro ya se conocía parcialmente en Chile, puesto que el capítulo “Consideraciones sobre los diferentes grados de goce que ofrecen el aspecto de la naturaleza i el estudio de sus leyes”, fue publicado en tres entregas en la *Revista de Santiago* de 1850, con traducción firmada por M. A. M. Considerando que se trata de una publicación del círculo de intelectuales liberales vinculado al Instituto Nacional de la época, podríamos especular que la sigla corresponde a Miguel Luis Amunátegui, autor y traductor, entre otras cosas, de numerosos manuales de geografía.

Es el caso del intelectual argentino Juan María Gutiérrez (Buenos Aires 1809-1878), ingeniero, matemático e historiador, quien se preguntaba por qué los historiadores, artistas y literatos españoles de la época colonial no abordaron nunca el paisaje en sus obras ni en sus escritos. La culpa, afirmó, la tiene la escolástica, que había impedido que el pensamiento ilustrado alcanzara durante el siglo XVIII las costas de la América española. Según Gutiérrez, el lenguaje descriptivo propio de quienes observan la naturaleza y los comportamientos humanos, no formaba parte del léxico español. Por esto, a vistas del argentino, la representación artística de la naturaleza presentaba una oportunidad de independencia ante el modelo colonial:

Este desvalimiento de modelos caseros, ha cedido, tal vez, en ventaja de los americanos; en vez de imitadores se han hecho originales [...] han conseguido sorprender los misterios de lo bello y lo sublime en las obras de la naturaleza.

y continúa:

Quizás provenga aquel defecto, dice, de la misma causa que ha impedido hasta ahora que España tenga grandes pintores de paisajes (Gutiérrez [1846] 1934).<sup>142</sup>

Acorde con este ímpetu descolonizador, encontramos otro ejemplo en el discurso que pronunció a comienzos del año 1866 el científico polaco nacionalizado chileno Ignacio Domeyko, con motivo de su ingreso a la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile.<sup>143</sup> Significativamente titulado “Ciencias, Literatura y Bellas Artes”,

---

<sup>142</sup> Recuperando esta idea un siglo más tarde, el historiador mexicano Xavier Moysén explica la excepcionalidad de las prácticas vinculadas a la representación de la naturaleza en el arte americano antes de haberse logrado la independencia de España “[...] Pero insistamos una vez más, la belleza panteísta y la vitalidad que el grandioso paisaje mexicano tiene en sus contrastadas manifestaciones no sirvió de tema específico para los pintores novoespañoles, nada logró inspirar a su sensibilidad de artistas. Y lo dicho aquí puede hacerse extensivo, inclusive, a toda la pintura colonial de Hispanoamérica. El descubrimiento y la interpretación plástica del paisaje mexicano, se realizó poco después de consumada la independencia política del país; cuando las puertas de éste se abrieron generosamente para todos aquellos a quienes la metrópoli española, con esforzada eficacia, había mantenido alejados de sus dominios americanos (Moysén 1963: 70).

<sup>143</sup> Ignacio Domeyko fue, como ya señalé, un naturalista polaco formado en la Escuela de minas de París. Llegó a Chile en 1837 contratado por el Gobierno para enseñar en el Instituto de Coquimbo primero y el Nacional de Santiago después. Finalmente, ingresó a la Universidad de Chile, donde realizó importantes

incluyó extensas glosas de la obra de Humboldt, apropiándose de su convocatoria y extendiéndola a los cultores de las artes y las letras locales. La necesidad de estimular una aproximación a la naturaleza por medio de las artes y las ciencias no respondía simplemente a un interés por renovar los lenguajes plásticos y literarios, sino que aspiraba a nutrir la identidad de las nuevas naciones americanas con iconografías y referentes autóctonos. La independencia administrativa obtenida por medio de las revoluciones del segundo decenio del siglo, debía ahora complementarse con la autonomía cultural y simbólica que llevaría a cada una de estas naciones a integrarse a Occidente por sus propios medios e imágenes.

¡Cuántas páginas hermosas en la literatura i en las artes americanas se deben a la inagotable fuente de inspiraciones que la vista de los Andes infunde al alma del que ha nacido en sus faldas! ¡Qué recurso hai en ellos para el sentimiento i la imaginación de un poeta nacional! Sin embargo, permítaseme decir que, en general, si despojamos muchas de esas páginas i obras de la belleza del idioma i de los adornos artificiales, veremos que el círculo de las ideas i de las imágenes que ellas comprenden, se reduce quizás a límites estrechos i a lo que se puede aplicar tanto a los Alpes como a los Aleghanies. Por imponente que sea la vista de esos gigantes de cerros, mui pronto se agota lo que podemos decir de ellos, si nos contentamos con contemplarlos de léjos i de admirar su elevación. Penetre pues, el hombre dotado del sentimiento de la naturaleza i de la imaginación poética en el interior de las cordilleras i tome por guía i maestro ya sea al botanista [...] ya al jeólogo [...].

Y más adelante,

Es, pues, indispensable, para el progreso del espíritu humano, que la intelijencia, el espíritu jeométrico, el sentimiento i la imaginacion, o lo que es lo mismo la ciencia, la filosofía i la literatura, añadiré aun, las bellas artes, se unan como lo desea Humboldt que progresen a un tiempo, para acometer contra el error do quiera que aparezca i hacer triunfar la verdad, lo bello i lo sublime (Domeyko 1867: 13-14).<sup>144</sup>

---

reformas. Como veremos más adelante, desarrolló investigaciones vinculadas a la minería, la botánica y la zoología, de inmenso impacto para el país.

<sup>144</sup> En este párrafo, Domeyko integra aquí las “Bellas Artes” (esto es, fundamentalmente, las artes de la pintura y la escultura) a su reflexión sobre los vínculos entre arte y ciencia que en los apartados anteriores de su discurso se había centrado en la poesía. Introduce también dos términos principales de la estética romántica: lo bello y lo sublime, pero lo hace pasando de largo por las particularidades y distinciones que los pensadores, sobre todo los alemanes de entre fines del siglo XVIII y mediados del XIX, plantearon en relación a estos términos. Al homologar lo bello con lo sublime y vincular ambos a lo verdadero, Domeyko

No obstante esta claridad por parte de naturalistas e intelectuales,<sup>145</sup> no hubo ni en Chile ni en Argentina un solo pintor que respondiera a este llamado. La pintura de paisaje local se desarrolló, en términos comparativos a los casos de México y Brasil, de modo tardío y ajeno a la institución académica. En lo que respecta al caso chileno, las primeras manifestaciones del paisaje en pintura se desarrollaron en una tradición del género diferente a aquella que podríamos designar como naturalista, fundada en las propuestas de Humboldt y, localmente, de Domeyko. Tampoco coincidieron, como veremos, con la tradición del sublime romántico. En lo que sigue, ensayo una historia del género en el contexto chileno, buscando comprender cuáles fueron sus fundamentos estéticos y en qué condiciones fueron estos activados.

### El lugar del paisaje

La naturaleza ha desplegado todo su poder al aglomerar aquellas grandiosas moles, sin más ornato vegetal que el cactus, el musgo y la jarilla resinosa, cuyos severos paisajes infunden recogimiento al ánimo y dan la idea de la creación embrionaria surgiendo del caos  
Bartolomé Mitre, *Historia de San Martín* (1890)

---

apunta a la condición ética –verdadera– del arte, que para él está vinculada a la fe en el dios cristiano. Con esto, el científico polaco se ubica en la línea de la estética hegelina, cuyo fin es identificar el grado de adecuación de la forma estética (necesariamente bella) al estadio del espíritu alcanzado en cada época. No es este espacio de notas propicio para analizar la compleja contradicción que sirve de base a los argumentos de Domeyko, quien hace malabares para conjugar la fe y la norma católica con el cambio de paradigma científico del cual cumple, no obstante, con ser portavoz.

<sup>145</sup> Un ejemplo más, en 1848, Andrés Bello publica *Cosmografía o descripción del universo conforme a los últimos descubrimientos*, donde se esfuerza por adaptar los nuevos principios humboldtianos al horizonte valórico católico y neoclásico en el que el sabio venezolano desarrollaba su pensamiento (Rivera 1988). También los más famosos poemas de Bello, “Alocución a la poesía” y “Agricultura de la zona tórrida” (los primeros de las *Silvas americanas*) dan cuenta de ejercicios de juventud inspirados en estas lecturas. Fueron publicados inicialmente en los periódicos independentistas *Biblioteca Americana* y *Repertorio Americano* en Londres entre 1823 y 1827 y en ellos se remite a Humboldt en numerosas ocasiones (de la Maza 2010a y Montaldo 1995 y 1999).

Alessandro Ciccarelli llegó a Chile en 1848 para asumir como primer director de la Academia de Pintura después de haber servido como pintor de la Corte de Pedro II y Teresa Cristina de Brasil. Más que por su obra, el cargo le fue otorgado por los antecedentes que ostentaba y es de suponer que su nacionalidad haya tenido incidencia. Probablemente su capacidad discursiva colaboró también a convencer a sus patrocinadores; muestra de ello fue la optimista recepción del discurso que pronunció en ocasión de la ceremonia de inauguración de la Academia, un buen ejemplo de confianza en sí mismo y en las posibilidades artísticas del nuevo país. En marzo de 1849, se inauguraba en el antiguo edificio de la Universidad de San Felipe la primera institución profesional dedicada al arte en Chile. El evento fue la oportunidad de Ciccarelli para presentarse y hacer públicas sus altas expectativas como director de la Academia.

Quando examino, señores, el bello cielo de Chile, su posición topográfica, la serenidad de su atmósfera, cuando veo tantas analogías con Grecia i con la Italia, me inclino a profetizar que este hermoso pais será un día la Aténas de la América del Sur (Ciccarelli [1849] *apud* de la Maza 2013: 32).

Reafirmando su condición de portador de modernidad, Ciccarelli determina que la principal función del arte es la de trazar un vínculo entre ciencia e industria. De esta forma, el maestro hace manifiesta una concepción pragmática del conocimiento, donde cada área –el arte, la ciencia y la industria- cumple una función esencial dentro del conjunto de lo social. Desde esta definición, teñida de los ideales desarrollistas de la época, el arte debe otorgar “variedad, forma, gracia i armonía” a las invenciones de la industria, contribuyendo al proceso de desarrollo del país. Con esta definición utilitarista del arte como complemento de otras áreas del desarrollo material, es de suponer que el programa de la Academia no diera cabida al movimiento de emancipación artística que en algunos de los ámbitos más dinámicos del arte en Europa se comenzaba ya a denominar “arte por el arte”. Pero no se puede olvidar tampoco que dichos movimientos emancipatorios tuvieron también en Europa –salvo excepciones como la británica, tal vez, un desarrollo exógeno de las academias y de otras instituciones del campo artístico.

No obstante este primer reconocimiento de una suerte de función social y económica del arte –en suma, de su rol público– no hay nada en el resto del discurso que



ahonde en la intención de producir un arte al servicio del progreso. Lo que sí se desprende de él es una concepción del arte como *adenda*: aquella decoración que otorgará “gracia i armonía” a los útiles científicos y tecnológicos. En este punto, el discurso de Ciccarelli atinge a una cuestión bien en boga en la Europa de la segunda mitad del siglo XIX. Se trata de la oposición del arte –y con él, de toda creación humana- a la máquina y al desarrollo tecnológico en general. Esta oposición implicaba una noción de lo *bello* determinada por las normas conservadoras de una antigüedad idealizada (aquella que el napolitano atrae recordando a Atenas), en la que la realidad de la materia, la contingencia del trabajo y las acciones y agentes del mundo del trabajo no debían quedar a la vista. De aquí puede desprenderse que, a través de su programa, Ciccarelli asumía la misión de difundir el “buen gusto” según los patrones del modelo clásico, promoviendo al arte como un modo de amenizar una modernización industrial de utilidad mas no de belleza.<sup>146</sup>

Al momento en que Ciccarelli pronunciaba el discurso de inauguración de la Academia de Pintura de Chile el mes de enero de 1849, el libro *Cuadros de la naturaleza* de Alexander von Humboldt llevaba unos cuarenta años en circulación. Como vimos, en esta obra el naturalista prusiano comenzaba a plantear lo que más adelante, en *Cosmos*, constituiría toda una propuesta estética: la influencia de la pintura de paisaje sobre el estudio de la naturaleza y, viceversa, el influjo del naturalismo en este género pictórico. El inmenso entusiasmo y la intensa circulación de las ideas humboldtianas provocaron una renovación tanto en el campo de las ciencias naturales como en el del arte, estrechando los vínculos entre uno y otro hasta el punto de provocar, sumándose a otras fuerzas del romanticismo, una revolución en los cánones artísticos: hacia mediados del siglo XIX, la

---

<sup>146</sup> En su libro *Arte y técnica del siglo XIX y XX* ([1956] 1990), el sociólogo Pierre Francastel estudia las dinámicas entre arte e industria y la oposición entre decoración y funcionalismo, y cuestiona, en último término, la función social del arte y la acción que le cabe cometer a este en el camino hacia el progreso. Paralelamente, el cuestionamiento al estatuto de lo bello y la representación del trabajo configuran uno de los motivos centrales de la renovación estética impulsada por artistas como Courbet y Baudelaire.

pintura de paisaje disputaba ya el primer sitio en la jerarquía de los géneros a la pintura de historia.<sup>147</sup>

Del reglamento de la Academia,<sup>148</sup> se infiere que el aprendizaje de pintura propuesto correspondería a los códigos de una estética neoclásica más bien conservadora. Esta opción representaba una garantía para el patriciado chileno de acceder a una producción artística nacional acorde a sus aspiraciones de sobriedad y, sobre todo, de distancia de los prototipos exotizantes con que desde los tiempos virreinales se venían representando la naturaleza y los habitantes de las tierras americanas. La estética neoclásica aportaba además un aire de antigüedad a una nación que se autopercibía como joven, inscribiéndola en la corriente cultural europea no hispana que funcionaba como garantía de progreso.<sup>149</sup> Coherente con todo esto, en la obra de Ciccarelli primaban las escenas históricas, mitológicas y religiosas. Así, el paisaje quedaba, tanto en la práctica pictórica del director como en el Decreto, recluido *al fondo* de la tela.

---

<sup>147</sup> La Academia de Bellas Artes del Instituto de Francia instauró en 1816 el premio de “paisaje histórico” que entregaba anualmente una beca de estudios en Roma. De esta forma se fortalecía el cultivo de un tipo de paisaje ideal, enmarcado en la tradición clásica que encontraba su genealogía en los pintores franceses que residieron por años en dicha ciudad: Nicolas Poussin, Claude Lorrain, y Pierre-Henri de Valenciennes. En paralelo, un género de paisaje despojado del apellido “histórico”, se desarrollaba con inmensa potencia en academias más modernas, como la de Londres y la de Copenhague, donde se formaron, respectivamente, los dos paisajistas más representativos del Romanticismo, Joseph Mallord William Turner y Caspar David Friedrich. En la obra de este último, así como en la de su amigo, el artista y médico Carl Gustav Carus o en la del propio Johann Moritz Rugendas, entre otros, es donde encontramos una pintura estrechamente vinculada a los principios naturalistas de la ciencia moderna. Esta implicaba, como principio fundamental, la observación directa y el conocimiento científico de aquello que se tomaba como referente. En el contexto de chileno, la pintura de paisaje recibe un primer gesto institucional recién a partir de 1888, cuando el Certamen Edwards destina un premio específico para la pintura de este género en la exposición anual del Salón Oficial.

<sup>148</sup> Fue por decreto del gobierno chileno, bajo la presidencia de Manuel Bulnes, que se promulgó el reglamento de la Academia de pintura, publicado, junto al discurso inaugural de Ciccarelli en los *Anales de la Universidad de Chile* (documento transcrito en de la Maza 2013).

<sup>149</sup> El desprecio por el referente español –que ya vimos manifestado en las palabras de Juan María Gutiérrez respondía, evidentemente, más a un deseo adánico que caracterizó a buena parte de la idiosincrasia chilena, que a la realidad histórica del país. La conflictiva relación de la oligarquía y la intelectualidad chilena con el pasado virreinal ha sido estudiada por Constanza Acuña en *Perspectivas sobre el coloniaje* (2013).

Art. 10. Para entrar en la composición histórica, deberá el alumno haber seguido un curso completo de literatura, o por lo menos de retórica, i otro de filosofía a fin de entender i hallarse en estado de espresar las pasiones que se desarrollan en la parte de la composición. Deberá también conocer los cinco órdenes de arquitectura i el dibujo de paisaje, para poder formar los fondos de los cuadros ([1849] *apud* de la Maza 2013: 23).

A consecuencia de esta determinación, tanto el paisaje como género autónomo, como la formación naturalista y la práctica de pintura al aire libre quedaban totalmente fuera del plan de estudios oficial de los primeros artistas profesionales formados en el país. Esta ausencia es tempranamente evidenciada por el oficial de marina norteamericano James Melville Gilliss, de viaje en Chile a comienzos de la década de 1850 con la misión de instalar un observatorio astronómico en el Hemisferio Sur.<sup>150</sup> Así consta en el informe que presentó a su gobierno en 1854, del extraigo el fragmento en el que se refiere a su visita a la Academia de Pintura de Santiago.

Surrounded as is the city with scenery of rare beauty, the omission would appear most extraordinary, did not the product of the director's brush tempt one to infer that he cares not to risk his fame with the earth or its own products (Gilliss 1855: 194).

Es interesante apuntar que la percepción de la naturaleza que experimenta Gilliss en Santiago es expuesta como un argumento para justificar como necesaria la práctica de

---

150 El oficial de marina norteamericano James Melville Gilliss hace público en 1855 el informe en varios volúmenes que entregara al gobierno de los Estados Unidos tras su viaje de tres años por América Latina. En los libros se incluyen ilustraciones de diverso tipo (botánicas, zoológicas, mapas, paisajes y vistas urbanas, etc.), producidas por los dibujantes de la expedición. Texto e imágenes representan una fuente extremadamente rica para reconstruir la mirada de un viajero norteamericano sobre las jóvenes repúblicas del Cono Sur. A diferencia del punto de vista del visitante europeo, preparado para encontrarse con algo muy diferente a lo que le era habitual, el testimonio de Gilliss da cuenta de una perspectiva comparativa, inquieta y estratégica, propia de una nación también joven, pero consciente de su potencial hegemonía en el continente americano. De hecho, la Academia no es la única institución visitada, ya que el marino norteamericano describe el funcionamiento de la Cámara de diputados y de la organización gubernamental chilena en general, así como de los hábitos de los distintos grupos sociales de la ciudad de Santiago y Valparaíso. El cerro Santa Lucía es, para el caso de esta expedición, un punto de referencia de enorme importancia, puesto que fue ahí donde el grupo de científicos de esta expedición instaló el primer observatorio astronómico moderno del Cono Sur. Fue este mismo lugar además el que sirvió a E. R. Smith, uno de los dibujantes de la expedición, como elevación para dibujar una vista panorámica de Santiago. Conocemos dos versiones de este panorama, uno se encuentra expuesta en el Museo Histórico Nacional y otro se encuentra en la Biblioteca Nacional de Francia (ambas están reproducidas en [www.archivovisual.cl](http://www.archivovisual.cl)).

la pintura de paisaje. El comandante plantea con ello un modelo de paisaje naturalista, volcado a la observación directa de la naturaleza y, por lo tanto, estrechamente vinculado a la práctica de las ciencias. En una evidente crítica a la enseñanza impartida por Ciccarelli, Gilliss deja espacio también para ironizar sobre la limitada definición de pintura de historia que se practicaba en la Academia chilena, dando por sabido que este género era considerado el más completo de todos, pudiendo contener varias figuras, paisajes y diversos elementos compositivos y no exclusivamente un retrato de tres cuartos, como era el uso en la obra del director napolitano.

No obstante, la pintura de paisaje y, más allá de esta, la representación artística de la naturaleza en general fue, durante el siglo XIX –y cabe preguntarse hasta qué punto sigue siéndolo hoy, una dimensión explorada con mucha frecuencia por el arte chileno. Tanto es así, que quedó fijada como una de las cuatro “constantes” definidas por el crítico e historiador del arte Antonio Romera.<sup>151</sup> Desde entonces, el género es asumido como un eje organizador del relato histórico del arte chileno en manuales, estudios monográficos y exposiciones.<sup>152</sup> Esto no es, por supuesto, exclusivo del proceso de definición de *lo chileno*; es, más bien, el resultado de operaciones políticas, estéticas e historiográficas características de la modernidad decimonónica, por medio de las cuales se aspiraba a definir una determinada identidad asimilando nociones complejas como territorio,

---

<sup>151</sup> Antonio Romera fue un crítico de arte español que llegó a Chile exiliado del régimen franquista. Su trabajo –permanentemente citado, pero pendiente aún de una relectura crítica– es relevante para la historiografía del arte chileno, puesto que es de los pocos autores que sistematizó un relato, planteó categorías y conceptos, reflexionando en torno a cuestiones plásticas y evadiendo la mera sucesión de biografías de artistas. Independiente de lo discutibles y obsoletas que puedan considerarse, las cuatro “constantes” (el paisaje, el color, el influjo francés y el carácter) planteadas por Romera abren líneas de debate que conducen a densificar el discurso sobre historia del arte en Chile.

<sup>152</sup> Las más notables han sido *Territorios de Estado. Paisaje y cartografía. Chile siglo XIX*, curada por el historiador del arte argentino Roberto Amigo para el Museo Nacional de Bellas Artes en el contexto de la Trienal de Chile de 2009, *Paisajes chilenos. Itinerarios de una mirada*, curada por Juan Manuel Martínez en el Museo Histórico Nacional en 2012, que dio lugar al catálogo homónimo y *Puro Chile. Paisaje y Territorio*, curada por Juan Manuel Martínez y Gloria Cortés en el Centro Cultural La Moneda, entre abril y agosto de 2014.

naturaleza y paisaje.<sup>153</sup> Así, la pintura de paisaje quedó marcada con la rúbrica de género nacional, integrándose con ello al *lugar común*<sup>154</sup> que entiende a la nación como una entidad de valores permanentes que trasciende a su realidad histórica y material.

Quién sabe si en respuesta al comentario crítico del oficial de la Armada norteamericana Gilliss o como consecuencia de la polémica pública con el pintor francés Charton<sup>155</sup> o, quizá poseído por una súbita inspiración moderna, el director Ciccarelli pintó en 1856 el único paisaje que le conocemos de la naturaleza de la zona de Santiago. Se trata de *Vista de Santiago desde Peñalolén* (fig. 51)<sup>156</sup> que, junto a otras de sus obras, fue

---

<sup>153</sup> El historiador suizo François Walter ha trabajado en profundidad este proceso, observando los movimientos políticos, cartográficos y artísticos en la historia moderna de Francia, Suiza, Bélgica y Alemania. Véase especialmente su libro *Les figures paysagères de la nation. Territoire et paysage en Europe (16e-20e siècle)* (2000).

<sup>154</sup> El intelectual británico Raymond Williams transformó la expresión “lugar común” en un concepto productivo del que se vale para designar al campo de acción material y simbólico de la hegemonía. El borramiento de la huella histórica y material propio de las operaciones hegemónicas, conduce a la percepción del paisaje como algo naturalmente propio, que siempre ha estado y siempre estará ahí. Si bien estas son ideas que el autor trabaja en el conjunto de su obra, los libros de mayor pertinencia para este caso son *El campo y la ciudad* y *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Graciela Silvestri, se valió de este mismo término para reflexionar en torno a la construcción simbólica y concreta de lugares que movilizan dinámicas identitarias. Véase su libro: *El lugar común, Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata* (2011).

<sup>155</sup> La polémica entre el pintor francés Charton y Ciccarelli ha sido estudiada en profundidad por Josefina de la Maza en “Duelo de pinceles...” (2012). Como se sabe, Ciccarelli llegó a Chile después de una temporada en la Corte de Pedro I en Río de Janeiro, ciudad de donde pintó una notable vista que se exhibe hoy en la Pinacoteca de São Paulo (mide 82.3 x 117.5 cm y está fechada en 1844; fig. 52). Para este paisaje carioca, Ciccarelli tal vez no solo se inspiró en el hermoso escenario natural de dicha ciudad, sino también en los cuadros del neerlandés Franz Post (1612-1680), quien es considerado como el primer pintor profesional europeo en llegar a América. El napolitano debe haber visto además los paisajes de los artistas de la llamada Misión Francesa, fundadores de la Academia Imperial de Bellas Artes (principalmente las obras de Jean-Baptiste Debret (1768-1848), Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830) y de su hijo Félix-Émile (1795-1881). Surge necesariamente, entonces, la pregunta de por qué Ciccarelli no integró el paisaje al programa de estudio que implantó en Chile. He comentado estas pinturas con mayor precisión en la entrada dedicada al pintor en *Paisaje en las Américas* (Brownlee et al. 2015)

<sup>156</sup> Este óleo sobre tela de pequeñas dimensiones (85 x 125 cm) es frecuentemente reproducido y mencionado, aunque pocas veces visto, puesto que forma parte de la pinacoteca del Banco Santander de Santiago. Me ocuparé con mayor detención en el apartado que sigue. Como se verá también más adelante, Ciccarelli pintó otros dos paisajes en Chile, uno representando Tierra del Fuego y otro Magallanes, probablemente a partir de vistas tomadas de su viaje por el Estrecho proveniente de Brasil. El último de estos cuadros se encuentra en el Museo Regional de Magallanes (fig. 53).

presentada en la Exposición de Pinturas de la Sociedad de la Instrucción Primaria de 1867.

157

Esta exposición representa la inauguración del género de paisaje en Chile, pues en ella se reunió por primera vez una notable cantidad de obras de este tipo, instalando así un precedente para las muestras que siguieron, en las que la pintura de paisaje ocupó un lugar cada vez más central. Como consta en el catálogo, escrito por el joven abogado y aspirante a pintor Pedro Lira (quien además figura como uno de los promotores del evento),<sup>158</sup> los cuadros de Ciccarelli se expusieron junto a varios del italiano Giovatto Molinelli (en Chile entre 1858 y 1861), algunos paisajes del prusiano Georg E. Saal (? 1817-Baden Baden 1870), cuadros del famoso pintor de *vedutas* Giuseppe Canella (Verona 1788 – Florencia 1847) y también del francés Claude Joseph Vernet (Aviñón 1714 – París 1789), pintor de marinas tan conocido en su época como olvidado después. Se incluyeron también algunos paisajes de Carlo Markò, pintor florentino que, como veremos, ejerció notoria influencia en el medio chileno.

Si bien las diferencias entre estos artistas europeos son ineludibles, al verlos agrupados en esta exposición se reconoce un común denominador: el cultivo del género de paisaje *a la manera italiana*. Este estilo encuentra su genealogía en la escuela clásica iniciada por Le Lorrain y Poussin, cuya obra todavía marcaba la producción y el gusto por las vistas de ciudades, ruinas y escenas pintorescas. En estas pinturas, la idealización de la naturaleza y la composición de paisajes según una gramática de planos, no indica necesariamente un lugar determinado e identificable; en ellas no figuran parajes tomados

---

<sup>157</sup> Ver lista de obras expuestas en el catálogo de la exposición, escrito por Pedro Lira. *La Exposición de 1867* (disponible en [www.documentosartechile.cl](http://www.documentosartechile.cl)).

<sup>158</sup> Este catálogo, escrito por un Lira recién egresado de la Escuela de Leyes de la Universidad de Chile, se diferencia de los que se habían publicado a propósito de las exposiciones anteriores. Estos no pasaban de ser listas de los objetos exhibidos y de los premios otorgados; Lira en cambio incluye elaboradas reflexiones sobre arte en general y comentarios a varias de las obras en exhibición. Esto lo convierte en un documento pionero de la crítica artística del país.

directamente del natural. Esta escuela paisajística se caracteriza por potenciar la dimensión narrativa y escenográfica de la naturaleza y por integrar en su producción los valores predefinidos de lo sublime, lo bello y lo pintoresco, tres categorías estéticas fundamentales para la comprensión del género.<sup>159</sup>

Un factor a no perder de vista al momento de estudiar la producción artística del siglo XIX es el del éxito comercial que comienza a adquirir la pintura y, en particular, el género de paisaje como un tipo de arte acorde a los valores y principios estéticos de la burguesía: se trata de un arte moderno y al mismo tiempo, en armonía con una concepción de belleza no estridente. El catálogo de la exposición de 1867 es interesante también en este sentido, ya que en la lista de obras expuestas se indica el nombre del coleccionista que prestó cada pieza exhibida en el evento, una información valiosa para reconstruir las redes del consumo de arte, la formación de las primeras colecciones privadas y la identificación de determinados grupos sociales con un tipo de gusto.<sup>160</sup> Si bien la exposición de 1867 puede ser considerada la instancia inaugural del género paisajístico en Chile, no incluyó obras de pocos pintores nacionales; sin embargo, podemos reconocer que al menos dos de ellos actúan como agentes culturales: Pedro Lira fue organizador de la muestra y autor del catálogo y Antonio Smith, probablemente, fue quien importó desde Europa varias de las obras expuestas en la sección internacional.

---

<sup>159</sup> Se trata de tres nociones intensamente cargadas de sentido, puesto que han servido para abordar cuestiones estéticas desde la Antigüedad en autores como Platón, Aristóteles y el pseudo Longino. Por esto mismo, es importante definir las atendiéndolas al uso que se hacía de ellas en diferentes períodos. Para las nociones de bello y pintoresco, una de las lecturas de referencia en la época era el libro del británico William Gilpin, *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca* (1792). Las nociones de lo bello y lo sublime, que ya he abordado antes, fueron puestas en comparación por filósofos y poetas alemanes, siendo centrales las tesis planteadas por Immanuel Kant en *La crítica de la facultad de juzgar* (1790) y por Friedrich Schiller en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795).

<sup>160</sup> Poco se ha trabajado aún el aspecto del coleccionismo de arte en Chile (ni el de entonces ni el actual). Un ejemplo en este sentido es la investigación realizada por la ya citada historiadora del arte argentina María Isabel Baldasarre, quien reconstruyó en *Los dueños del arte: coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires* la historia de colecciones como la Guerrico, que hoy se exhibe en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Siguiendo este ejemplo, están pendientes de estudio las colecciones particulares que pasaron a instituciones artísticas, como es el caso, por ejemplo, de la colección de Luis Álvarez Urquieta, adquirida por el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago en 1930 y de la colección de Julio Vásquez Cortés, adquirida en 1958 como colección fundacional de la Pinacoteca de Concepción.

Pocos años después, una segunda exposición de pintura vino a confirmar la prioridad que estaba ganando el paisaje en la producción artística chilena. En 1872 el intendente de Santiago, Benjamín Vicuña Mackenna, inauguró algunas de las obras de modernización de la capital que había impulsado durante su gestión (el Mercado Central, la canalización del río Mapocho, entre otras), celebrando la Primera Exposición Nacional de Artes e Industrias que pasó, por esa circunstancia, a ser recordada como “la Exposición del Mercado”. En esa oportunidad, buena parte de la atención estuvo dirigida a los paisajes de Antonio Smith. La obra de este artista es hoy escasamente conocida por encontrarse en su mayor parte en colecciones privadas, pero, como se verá en lo que sigue, fue un punto de atracción para los jóvenes pintores y los primeros críticos que conformaban un incipiente campo artístico en la capital chilena. La recepción de la serie de pinturas expuesta en dicha ocasión reafirmaba lo que ya se venía insinuando desde su regreso de Europa en 1866: Smith era el fundador del género de paisaje en Chile. Y lo era, no solo por su propia práctica artística, por la influencia que ejerció en la generación de pintores chilenos que se formaba en esos años en la Academia por la introducción en el incipiente mercado de arte de obras de conocidos paisajistas europeos como Saal y los hermanos Carlo y Andrea Markò, siendo este último, el maestro florentino de Smith.<sup>161</sup> Esta muestra recibió una atención sin precedentes en la prensa local, primer intercambio público de

---

<sup>161</sup> Georg Otto Saal fue un pintor alemán que alcanzó fama y difusión a mediados del siglo XIX. Formado en la Academia de Dusseldorf, es uno de los difusores de la práctica de paisaje al aire libre cultivada por la Escuela de Barbizon. No obstante, sus paisajes se caracterizan por sus espectaculares crepúsculos y brillantes efectos de luz en las nubes y en el agua, que lo acercan también a la pintura de paisaje del romanticismo alemán. El pintor florentino Carlo Markò (Pest 1822 – Moscú 1891), hijo del pintor húngaro Karoly Markò (Levoča 1793 - Florencia 1860) y hermano del también pintor Andras (Viena 1824 – Florencia 1895). Mientras el padre era uno de los últimos exponentes del paisaje idealista, al estilo de Claude Gellée *le Lorrain*, los hijos participaron de la renovación del género como parte de un grupo de artistas que practicaban la pintura al aire libre, denominado la Escuela de Staggia. Carlo Markò tiene una importancia directa en la historia del arte chileno, puesto que acogió a Antonio Smith cuando este llegó a Florencia a inicios de la década de 1860, en busca de un maestro. Según insinúa Pereira Salas, el florentino habría estado en Chile comerciando sus cuadros y los de su hermano, pero hasta ahora, no hemos dado con la fuente que corrobore esta afirmación (Valdés 2012).



visiones críticas en torno al arte llegando incluso a enunciarse en términos de un debate al que dedicaré el último apartado de esta parte.

A contar de esta fecha, otras exhibiciones se sucedieron en Santiago y en cada una de ellas el paisaje ocupó un lugar de gran importancia, cuando no mayoritario. La Exposición Internacional de 1875, realizada en la Quinta Normal, consolidó a Smith como cabecera de un grupo creciente de paisajistas, conformado, entre otros, por Pedro Lira y Onofre Jarpa (Alhué 1849 - Santiago 1940). Entre las exposiciones de la segunda mitad del siglo destaca también la de 1883, organizada por la Sociedad Artística que lideraban Pedro Lira y el diplomático y pintor Ramón Subercaseaux (Valparaíso 1854-Viña del Mar 1937). Este ciclo acaba con la Exposición Internacional del Centenario con la que se inauguró el Palacio de Bellas Artes, la que incluyó una gran cantidad de pinturas del género, asumido ya como expresión moderna de nacionalidad.<sup>162</sup> Esta oportunidad sirvió de instancia para revisar los primeros cien años de producción artística y reubicar nombres y estilos con los que se conformar un canon y una historia del arte chileno.<sup>163</sup> Este proceso, encabezado por Pedro Lira, generó, entre otros resultados, la formación de la colección del Museo de Bellas Artes en la que, como es de suponer, se incluyeron obras de los principales paisajistas formados en el círculo de Antonio Smith como Onofre Jarpa (Alhué 1849 - Santiago 1940), el propio Lira y Alberto Orrego Luco (Valparaíso 1854-1931).<sup>164</sup>

---

<sup>162</sup> El Museo Nacional de Bellas Artes presentó entre marzo y mayo de 2014, una selección de la pintura norteamericana y chilena exhibida en la Exposición Internacional del Centenario de 1910. Con curatoría de Elizabeth Boone, la muestra “Una cualidad lírica de un encanto duradero”, sirve para comprender que el discurso nacionalista que se difundía por medio del paisaje no es una particularidad del caso chileno, sino una tendencia del pensamiento estético de la época.

<sup>163</sup> Un ejemplo de esto es el artículo “Conversando sobre el arte: el arte en Chile”, publicado por Luis Orrego Luco en la revista *Selecta* (septiembre de 1910). Resulta interesante que el artículo de Orrego Luco, que se presenta como un rápido recuento de la historia del arte en Chile en el contexto de inauguración de la mentada Exposición Internacional, esté acompañado exclusivamente de reproducciones de pinturas de paisajes de artistas contemporáneos al autor, probablemente de las mismas o similares obras que podían verse en el evento.

<sup>164</sup> En la ponencia “El taller de Antonio Smith: una iniciativa picante, poética, imprevista (Santiago de Chile, 1867-1876)” presentada en el IV Coloquio de estudios sobre arte brasileira do século XIX en Río de Janeiro (junio de 2015, actas en prensa) ensayé una primera aproximación a la red de artistas que se formó en torno

Si bien la pintura de paisaje siguió desarrollándose en Chile con notable intensidad, a lo largo del siglo XX la cuestión nacional se hizo manifiesta en otro tipo de figuraciones (o abstracciones) que involucraban de manera más explícita la dimensión social e histórica del país.<sup>165</sup> Entre los pintores del siglo XX que siguieron al maestro Pablo Burchard (Santiago 1875-1964; el último de los paisajistas formados en el siglo XIX al alero de Pedro Lira), como Agustín Abarca (Talca 1882- Santiago 1953), Sergio Montecinos (Osorno 1916- Santiago 1997) o Adolfo Couve (Valparaíso 1940- Cartagena 1998), se reconoce una aproximación al género más bien intimista, con la que se retrata un estado de ánimo y una particular comprensión de la práctica pictórica. Así, la pintura de paisaje se desvinculó de una condición de arte (de interés) público que le había sido atribuida durante la segunda mitad del siglo XIX.<sup>166</sup>

A partir de los años ochenta, artistas, críticos y teóricos del arte explicitaron una serie de simetrías entre imagen y poder, constituyendo con ello una base conceptual sobre la que inscribieron su propia práctica en el intervalo entre el arte y lo político. El efecto de ruptura era constitutivo de este grupo que se dio a llamar, precisamente, *Escena de*

---

al taller de Antonio Smith. A falta de documentos oficiales y registro directo de la prensa, he debido especular en base a crónicas y relatos informales, mirando las dinámicas similares que se daban en otros talleres de artista de la época, mejor documentados. Considerando las obras de los participantes también como fuente, se hace evidente que el género del paisaje movilizó fuertemente a este grupo de artistas, pudiendo incluso pensarlos en términos de escuela, generando prácticas similares a las que Smith experimentó en Florencia. Conté para este trabajo con la colaboración de José Miguel Frías.

La cordillera de los Andes es, por supuesto, un motivo recurrente para este grupo. Tomando como caso emblemático el paisaje de Onofre Jarpa *En las cordilleras de Chillán, quebrada del Manzano* (1893; fig. 54), escribí sobre esta persistencia y su significación hacia el fin del siglo XIX en *Paisajes en las Américas* (Brownlee et al 2015: 44-45).

<sup>165</sup> Un ejemplo de esto son los murales de temática costumbrista e indigenista que Laureano Guevara y Arturo Gordon enviaron como parte de la representación de Chile a la Exposición Universal de Sevilla en 1929 (hoy en el Museo Regional de Talca), analizados por Silvia Dümmer en los trabajos ya referidos.

<sup>166</sup> La obra de estos artistas está pendiente aún de estudio, pero es probable que a partir del año 2015 comience a ocupar a investigadores gracias a la sistematización del archivo y la colección del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile en el que se puede encontrar una interesante muestra de ella, así como la documentación de sus pasos como estudiantes y docentes de la Academia de Bellas Artes de dicha universidad.

*avanzada*. El siglo XIX (su carácter fundacional de lo patrio) fue tomado como blanco de ataque y como un origen del cual renegar, instaurándose así una especie de antigenealogía.<sup>167</sup> La pintura de paisaje decimonónica apareció –en contraste con las prácticas de intervención en el paisaje de los artistas de esta corriente– como una imagen funcional al poder, una respuesta a las ordenanzas de un Estado oligárquico que habría contado, como si de un reflejo se tratara, con instituciones y prácticas artísticas coordinadas. La simetría se replicaba en términos históricos en el gusto que por estas pinturas tenían los gestores culturales de la dictadura cívicomilitar.<sup>168</sup>

Una de las obras que pone de manifiesto este antagonismo con más potencia es *Proyecto de destrucción de la cordillera de los Andes* (fig. 55) del artista chileno Carlos Leppe (Santiago 1952-2015) y me permito aquí un breve desvío para comentarla pues se trata de una obra que ha desencadenado reflexiones de una u otra manera presentes en esta tesis. Sobre un trozo de tela deshilachado puesto en el piso, se encuentran una casita de juguete, un dibujo de un árbol hecho directamente sobre la tela con líneas negras, una lámpara encendida y el cable que la conecta hasta el enchufe y un montón de pólvora formando un cerrito. Estos elementos, combinados en el título sellaban y al mismo tiempo hacían estallar el vínculo entre paisaje y política, entre la percepción de la cordillera como muro opresor y la experiencia de represión de la dictadura. Once años después del Golpe de Estado, la instalación planificaba con medios precarios, casi infantiles, dinamitar la inmensa montaña, cobrándole al hito su condición de muro. *Cuerpo correccional* es el título del libro que la teórica del arte Nelly Richard publicó en torno a la obra de Carlos Leppe en 1980. Con un título aún más significativo para el tema que me ocupa, el texto que siguió a esa publicación fue su conocido libro *Margins and Institutions. Art in Chile since 1973*,

---

<sup>167</sup> La introducción que escribió Nelly Richard para la publicación del coloquio “Arte en Chile desde 1973” (agosto 1986), organizado en torno al lanzamiento de su libro *Márgenes e instituciones* expone, con urgencia y lucidez, esta nueva práctica artística, teórica e historiográfica cuyo principio movilizador es la ruptura. Nelly Richard, *Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y Sociedad*. Santiago. Flacso, n. 46, 1987.

<sup>168</sup> Carine Lemouneau trabaja este tema en “Las trazas de la naturaleza bajo la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1989): formulaciones a propósito de un arte nacional”, publicado en Peliowsky y Valdés 2014.

publicado en 1986. La dinamita pretendía acabar con ese accidente geográfico que se imponía al país como frontera. Y es por tanto más significativo aún que Leppe haya montado su obra en Argentina, el país que queda “al otro lado” de la montaña y que, por su ubicación geográfica, parece abrirse al Atlántico, conectándose con ello al mundo. El momento era preciso: para 1983 Argentina ya se había librado de su propia dictadura y no había transcurrido más que un año desde el conflicto fronterizo en el Canal del Beagle que estuvo a punto de culminar en guerra con Chile.

Casi treinta años han pasado y obra y textos alcanzan hoy una mayor densidad histórica, puesto que se inscriben, como antipaisajes, en la tradición visual chilena donde la cordillera de los Andes ocupa un lugar tutelar.<sup>169</sup> Con esta obra, Leppe cargaba en contra de toda una cultura visual que brindaba sustento a un imaginario nacional ligado casi exclusivamente a las características de su territorio. Si ciertas obras del siglo XIX habían sido asimiladas a una imagen oficial del país, sirviendo como herramienta de construcción de identidades hegemónicas, Leppe revierte ese poder generando una obra de destrucción de dichas identidades. Con una estética poseída por la claustrofobia, el gesto de Leppe buscó quebrar al mismo tiempo los límites de la tradición artística y los de la nación.

Comenzando la segunda década del siglo XXI, las conmemoraciones de los bicentenarios de las independencias de cada país latinoamericano y las nuevas líneas de trabajo asumidas por la historia del arte a nivel global, han ido desencadenando diversas miradas y lecturas de las respectivas historias nacionales y regionales. Esto nos permite reconsiderar el vínculo entre paisaje y nación y problematizarlo atendiendo a los condicionamientos ideológicos y estéticos que actuaron en su producción sin perder de vista la fortuna crítica de las obras.

---

<sup>169</sup> Son varias las obras de la década de 1980 que se valen de la cordillera de los Andes como metáfora de Chile y de su confinamiento político, geográfico y cultural. La historiadora del arte chilena Carla Macchiavello ha estudiado esto en su tesis doctoral *Marking the Territory: Performance, Video, and Conceptual Graphics in Chilean Art, 1975-1985* (2010), a quien agradezco haberme dejado consultar una versión mimeo.

Entre estas reconsideraciones, propongo aquí volver a la figura de Antonio Smith, que solo ahora comienza a recibir mayor atención entre los investigadores del arte local, habiendo sido, como vimos, un pintor bastante reconocido por sus contemporáneos y muy respetado por sus discípulos.<sup>170</sup>

### **Retrato de un artista en el paisaje**

Uno de los lugares comunes de la historiografía del arte chileno determina que fue Alessandro Ciccarelli quien inició el género de paisaje a nivel local. Basándose en ello, se ha construido un relato de continuidad neutra y sin fisuras entre Estado y paisaje, anclando el género al peso de la institución artística. La obra en que se basa este supuesto es *Vista de Santiago desde Peñalolén* (fig. 51) que, como señalé, resultó en su época un hito de posicionamiento del director de la Academia en el campo artístico local. En lo que sigue analizaré en detalle el lugar –físico y cultural– que se compone en esta tela, teniendo en consideración que la cordillera se activa en ella como plataforma o punto de vista desde el cual se construye esta posición, esta mirada.

Desde Peñalolén, comuna de Santiago situada a los pies de la cordillera de los Andes, se obtiene una completa vista de la ciudad, con los cerros San Cristóbal y Santa Lucía que demarcan su límite al oriente. Un poco más al norte se observa la cima del cerro Manquehue y al fondo, la cordillera de la Costa. El lugar donde se ubica el pintor corresponde a la hacienda que pertenecía por esos años a los herederos del Ministro de

---

<sup>170</sup> Además de los trabajos que he publicado hasta ahora al respecto, señalo el libro de Samuel Quiroga y Lorena Villegas (2015) que se propone como un catálogo razonado de la obra de este artista. De este trabajo surgió la exposición monográfica *Antonio Smith, el primer rebelde* en la Casona Santa Rosa (noviembre 2015). También Juan Manuel Martínez ha incluido algunas de sus obras en diversas curatorías reseñadas en la *Introducción* de esta tesis.

Estado Mariano Egaña, cuya casa era punto de reposo y encuentro para los intelectuales locales en la época.

En la pintura de Ciccarelli podemos ver el horizonte abierto y muy amplio, dado que la línea que divide cielo y montañas se sitúa un poco más arriba de la mitad de la tela. El sol se pone en la cordillera de la Costa y su luz amarilla, naranja y rosa pálido se refleja en los suelos de cultivo del valle, donde la ciudad es prácticamente imperceptible. Todo es un poco difuso y homogéneo a causa de la luz crepuscular, salvo el primer plano, que tiene una mayor precisión gracias al dibujo especialmente meticuloso en las figuras humana y animal.

El gran árbol situado frente al pintor no es un espino (*Acacia caven*) o alguna otra especie propia de la vegetación precordillerana. Se trata en realidad de un álamo (*Populus nigra*), originario de zonas templadas del hemisferio norte, que era, por lo demás, frecuentemente introducido en paisajes (vegetales y pintados) de inspiración neoclásica. Su presencia en esta vista se justifica por ser una especie introducida desde muy temprano en América, utilizada como demarcador de zonas de cultivo y caminos (pensemos, por ejemplo, en la arteria principal de la ciudad, diseñada por Bernardo O'Higgins y conocida aún hoy como la Alameda de las Delicias).<sup>171</sup> No obstante, es inevitable no reconocer en ella un valor icónico, que refiere precisamente a una naturaleza idealizada en términos de un canon de belleza clásica a la manera, que tiene entre sus referentes al mentor de la escuela de paisaje romana del siglo XVII, Nicolas Poussin. El árbol seco en el otro costado guarda un aire de familia con el de otro cuadro de Ciccarelli, titulado precisamente *El árbol seco* (fig. 55).<sup>172</sup> En el mismo plano a la izquierda vemos algunos arbustos y, justo en el borde de la tela, se alcanzan a ver las hojas de un chagual (*Puya chilensis*), único testimonio

---

<sup>171</sup> Ver al respecto, la reseña de Archivo Visual de Santiago escrita por Cristina Felsenhardt "De la campestre Cañada, al distinguido paseo público del siglo XIX". Disponible en [www.archivovisual.cl/de-la-campestre-canada-al-distinguido-paseo-publico-del-siglo-xix](http://www.archivovisual.cl/de-la-campestre-canada-al-distinguido-paseo-publico-del-siglo-xix) (consultado el 2.09.2014).

<sup>172</sup> Por sus dimensiones reducidas y su particular encuadre, se podía suponer que *El árbol seco* (s.f.) fuera un ejercicio de pintura en tono menor. Esto se ha visto confirmado recientemente por Josefina de la Maza luego de una visita al Museo de la Academia de Nápoles en la que tuvo oportunidad de ver una pequeña serie de "árboles secos", telas de formatos similares pintadas por diversos alumnos de la institución, contemporáneos de Ciccarelli. Agradezco a Josefina el aporte de esta información.

de la flora endémica del lugar. Tanto el álamo solitario de la izquierda como el árbol seco a la derecha de la tela conforman una suerte de marco que divide la vista en planos, generando con ello un espacio escenográfico. La composición se conforma a partir de elementos convencionales, dispuestos de tal forma que se conduce la mirada al centro de la tela, sin desvíos.

Al centro del cuadro se sitúa el propio artista sentado sobre un taburete frente al atril, dándole la espalda al espectador. A un lado, su caballo mastica sereno la hierba del suelo. El pintor está vestido de *frac* y sombrero de copa, con zapatos de salón, brillantes como recién lustrados. Su postura, que trasluce distinción y elegancia, en todo se diferencia a la imagen de un artista del *plein air*. Al momento del autorretrato no se lo ve pintando (no se alcanza a ver su mano) sino que, con la cabeza en alto, parece contemplar el paisaje. El cuadro montado en el atril reproduce la vista del fondo pero con algunos minutos de diferencia, mostrando el cielo un poco más celeste.

A pesar de ser una vista reconocible, las formas de las colinas y de la cordillera de la Costa aparecen bastante difusas y no permiten identificar los hitos característicos de la topografía de Santiago y, como vimos, las especies vegetales no dan cuenta de las características botánicas de la zona. Estos detalles, sumados a la pose del pintor, distancian a Ciccarelli de aquella tradición paisajística romántica cultivada por artistas como Rugendas o Charton, quienes componían sus telas siguiendo los principios naturalistas que, tal como vimos, retomaban las observaciones de Humboldt.

Al mismo tiempo que Ciccarelli pintaba este cuadro, las pinturas de perfiles de montañas constituían un género en sí mismo en Europa, sobre todo aquellas que describían la forma de los Alpes.<sup>173</sup> Estos perfiles geográficos heredan los principios naturalistas de Humboldt y representan lo que el pintor romántico alemán Carl Gustav Carus denominaba *fisiognomía*. Se trata de imágenes que implican una noción de

---

<sup>173</sup> Tal como comenté en relación a la lámina de Mitre en el primer capítulo de esta tesis, el historiador suizo François Walter se ha interesado en los perfiles de montaña por considerarlos “retratos de territorios”. Los define como “verdadera semiología mineralógica”, un catastro de fuentes de agua, de colores, al mismo tiempo que hitos visuales que desencadenan procesos de identificación territorial (Walter 2000).

naturaleza compleja, en la que las formas que representan la superficie terrestre dan cuenta de dinámicas de escala diversa (geológica, mineralógica, biológica, climática, etc.). Con ello, además de transmitir una información concreta sobre las particularidades naturales de un lugar, delimitan ciertos hitos, ciertos puntos de referencia que –en la reiteración y el reconocimiento- pasan a conformar lugares comunes de identidad.<sup>174</sup>

El cuadro de Ciccarelli no aspira a la descripción topográfica o botánica de un lugar, puesto que se trata mucho más de un autorretrato que de un paisaje. En lugar de una mirada atenta al mundo exterior, el pintor se inscribe a sí mismo en el paisaje, mediante una interesante estrategia de puesta en abismo, con la que se autoseñala como pintor europeo en un contexto cuyo único referente es la naturaleza; un lugar que debe ser puesto en marco por medio de un estilo académico que no deja lugar para un desborde sublime de la montaña o de la luz del atardecer. La pintura resulta así una suerte de manifiesto contingente por parte del director, lo que la hace doblemente excepcional, puesto que el resto de su obra remite a un tiempo antiguo. En suma, y retomando las críticas que le hiciera el marino norteamericano Gilliss, esta pintura parece más una defensa y una afirmación de que hace el director napolitano de su lugar principal dentro de la institución artística local que una puesta en práctica del paisaje en tanto género moderno.

Antonio Smith, alumno de la primera generación de la Academia, dio continuidad a las críticas que ya habían iniciado Gilliss y Charton contra el director. En buena medida, el joven aspirante a pintor fundaba su posición antagónica al italiano por la ausencia de una formación de paisaje, que era lo que le interesaba aprender. Pasados dos años de estudio, Smith desertó de la formación académica. El episodio de su abandono de la

---

<sup>174</sup> Un género muy cultivado en la época –y al que Walter, entre otros autores, hace extensa referencia- es el de las panorámicas de ciudades. En la mayoría de los casos, eran dibujos y acuarelas litografiadas que, con precisión cartográfica, representaban una vista de un lugar. Para la década de 1850 existían al menos tres imágenes de este tipo relativas a Santiago, compuestas todas desde el cerro Santa Lucía. Se trata de la vista panorámica realizada a partir de secciones dibujadas por cámara clara que publica James Melville Gilliss en su informe ya citado de 1855. También las de T. R. Harvey, litografía de 1860 y la de Pierre Dejean, de 1867. Las tres imágenes, así como otras vistas de Santiago, se encuentran disponibles en el sitio web [www.archivovisual.cl](http://www.archivovisual.cl).



Academia, motivado por la frustración que experimentaba al constatar que la pintura de paisaje no tenía lugar alguno en el programa oficial fue narrado por los críticos de la institución como una muestra más de sus falencias:

Cicarelli despreciaba el paisaje, estimándolo sólo en muy poco cuando era una copia servil de la naturaleza. Nada de innovaciones y atrevimientos! I cosa extraña! Ciccarelli no era realista; pero tampoco era romántico [...] Smith, viendo desvanecidos sus ideales, convencido de que bajo la dirección de Ciccarelli no podría dar un paso adelante, sí muchos hacia atrás, se retiró de la Academia, se retiró *insalutate hospite*, sin anunciar su partida i dejando por terminar un cuadro principiado que jamás reclamó. Parecía en esos momentos que su desencanto había llegado hasta el punto de hacerle abandonar para siempre sus pinceles [...] (Grez 1882: 45-47).<sup>175</sup>

En 1858 Smith comienza a practicar la caricatura humorística de prensa en *El correo literario*, periódico de oposición al presidente Manuel Montt (1851-61) donde publica retratos burlescos de actores de la vida política y cultural. Considerando sus vinculaciones sociales y el tono de sus caricaturas se puede dar por sentado que Smith estaba a favor de las reformas promulgadas por los liberales y contra la concentración de poder en la figura del presidente. Su nivel de compromiso político tal vez no determine explícitamente su pintura, pero tener en consideración este aspecto contribuye, por una parte, a desmitificar –o, por lo menos, complejizar– su fama de pintor bohemio y por otra, a mirar el género paisajístico como una opción que conduce, más allá del placer de pintar la naturaleza, hacia una estética política.<sup>176</sup> En el caso de Smith (así como en el de varios

---

<sup>175</sup> La cita corresponde a la única monografía existente sobre el pintor. Vicente Grez (1847-1909), novelista, periodista y uno de los primeros críticos de arte en Chile, era amigo cercano de Smith. Entre sus diversas actividades públicas, se destaca su trabajo de curador del envío chileno de la Exposición Universal de París de 1889, donde fueron presentadas varias telas de Smith. Para esta ocasión, Grez escribió el catálogo *Les Beaux Arts au Chili. Exposition Universelle de Paris* (1889). Publiqué una versión preliminar de este apartado en la que ahondo en la disputa entre ambos pintores: “Comienzo y deriva de la pintura de paisaje chilena” (Peliowski y Valdés 2014).

<sup>176</sup> Seguimos en esto el razonamiento del historiador del arte griego Hadjinicolaou (1973) quien reemplaza el término “estilo” por el de “ideología en imágenes”, permitiendo con ello comprender la dimensión ideológica que porta una obra sin necesariamente ser “ilustración” de un asunto político determinado. En el caso de este momento inicial del género de paisaje, se estaría conformando una “ideología crítica en imágenes”, en tanto la expectativa de la clase dominante era la de obtener un arte de tono mayor, esto es, de asunto histórico, mitológico o religioso.

artistas del siglo XIX), la práctica simultánea de caricatura política y pintura de paisaje no es simple coincidencia. Si el paisaje le permite distinguirse de una institución que le resulta opresiva, la caricatura se convierte en una forma de encarar con sarcasmo a quienes ejercen dicha opresión. De hecho, una de las primeras caricaturas que Smith publica es precisamente la de Ciccarelli (fig. 57.a), acompañada de una leyenda con la que desmitifica su prestigio.

A comienzos de 1859 un grupo de jóvenes liberales liderados por Pedro León Gallo (entre los que se contaban los editores de *El correo literario*) recogieron el impulso que había quedado resonando en las provincias desde la Revolución de 1851 y se levantaron contra el régimen conservador de Manuel Montt. El movimiento resultó brutalmente aplastado y muchos de esos jóvenes partieron al exilio. Antonio Smith, perteneciente al mismo círculo –si bien nunca se ha explicitado su activismo– recibió apoyo de su abuelo Antonio José de Irisarri (importante político o’higinista que para ese entonces se desempeñaba como embajador en Washington) para realizar un viaje por Europa que se extendió hasta 1866). El periplo propició la continuación de su trunca formación artística: tras algunos meses de estadía en París, donde se dedicó a hacer copias de paisajistas contemporáneos en el Museo del Louvre, se instaló en Florencia y retomó sus estudios de pintura, esta vez con el pintor de paisajes Carlo Markò. Este encuentro fue de gran provecho para el chileno, quien maduró su técnica y afirmó sus opciones estéticas.<sup>177</sup>

Sus andanzas fuera de la norma, relatadas con humor por sus amigos en crónicas de la época y luego reproducidas en libros sobre historia del arte dieron forma a un personaje bohemio y excéntrico que calza bien con los patrones del artista romántico o, como se proclama él mismo en una de sus caricaturas, de “un pintor comme il faut” (fig. 57.b). Smith puede ser considerado entonces el iniciador (el “padre pródigo” según Pereira

---

<sup>177</sup> He estudiado el viaje europeo de Smith y su estadía en Florencia en “Un pintor chileno en el Café Michelangelo. Vínculo entre la Escuela de Staggia y la pintura de paisaje chilena” (Valdés 2012).

Salas 1992:60)<sup>178</sup> del género, en un país que se identifica como poseedor de una tradición paisajista, no solo en pintura sino también en poesía, folclor y más recientemente, en artes visuales y de un paisaje, una suerte de marco natural que es constitutivo de su identidad.

Los mejores cuadros de Smith son aquellos que pintó en sus últimos ocho años de vida, etapa que encuentra su momento climático en la Exposición Internacional de 1875, realizada en la sede del Museo de Historia Natural de la Quinta Normal que con ese evento se inauguraba. Las telas que expone Smith durante este período son paisajes en los que la naturaleza es la forma visible de estados emocionales, donde se aprovecha la luz del alba y del crepúsculo o la potencia reflectante del agua para cargarlos de expresividad. Son paisajes ideales en un modo distinto al neoclásico: no se componen por planos horizontales y como escenografías de escenas mitológicas o pastoriles, sino como trasposiciones de una experiencia subjetiva de la naturaleza. Al renunciar al dibujo analítico, los contornos y detalles se pierden prácticamente por completo. Las variaciones de punto de vista hacen que el espacio no se organice siempre de manera horizontal. Smith no tiene la capacidad descriptiva del pintor naturalista ni la habilidad narrativa que se espera de la pintura de género histórico, pero sí cuenta con la capacidad de sublimación y síntesis propia de un paisajista moderno. Aun tratándose de paisajes imaginarios, es decir, recompuestos en el taller, dan cuenta de la experiencia directa de la naturaleza, lo que genera en sus telas una atmósfera reconocible y por tanto, verosímil (fig. 57. C, 58 y 59).

Sin contar con un gran vigor ni una potencia original en su concepción, Smith es el artista más inspirado que podemos encontrar: es un improvisador y toda su obra respira un suave

---

<sup>178</sup> La escritura de la historia del arte en Chile, a diferencia de la de Argentina, Brasil o México, está recién ahora pasando por el proceso de renovación de las nociones historiográficas propio de las décadas de los setenta y ochenta. Esta suerte de estancamiento ha tenido como consecuencia una escritura histórica muy apegada a la anécdota biográfica y a los juicios morales o de gusto que recién en estos últimos años parece estar mutando. Si bien la obra de Pereira Salas manifiesta estas dos características, es una de las historias del arte más completas que podemos consultar para la época en cuestión. El libro citado corresponde a la edición póstuma de diversos artículos escritos por el historiador entre los años sesenta y setenta.

perfume de ensoñación melancólica que todo el mundo comprende por haberla sentido [...] En lugar de estudiar y profundizar en la naturaleza, la canta (Grez 1889: 57-59).<sup>179</sup>

Un aspecto muy característico de sus paisajes es la ausencia de figuras humanas. El territorio mostrado por Smith está, en la mayor parte de sus cuadros, vacío. Esto contrasta visiblemente con la versión bucólica del género, en la cual es común encontrar figuras de significación simbólica o narrativa que se superponen a la pura representación de la naturaleza. Esta ausencia marca también una distancia con el paisaje pintoresco que practicaban los pintores viajeros como Rugendas, Charton o Pallière, concebido como escenario de tipos y costumbres de los habitantes de un lugar (Diener 2007 y Rey *et al.* 2011). Pero lo distingue también de otros pintores latinoamericanos de esta misma época, como el rioplatense Prilidiano Pueyrredón (Buenos Aires 1823 – San Isidro 1870) o el oriental Juan Manuel Blanes (Montevideo 1830 – Pisa 1901), quienes encuentran en la naturaleza el lugar habitado por personajes típicos que contribuyen a la formación de un imaginario nacional, a veces desde el mismo prisma de exotismo y pintoresquismo con que habían mirado los artistas europeos.

Un caso excepcional de paisaje con figuras es el que Smith pinta del valle de Santiago desde Peñalolén. Se trata de una vista muy similar a aquella de Ciccarelli puesto que ambas corresponden a la misma hacienda de Peñalolén, que en 1870 había pasado a manos del diplomático uruguayo José Arrieta. No conocemos la fecha exacta de la composición de esta tela ni su ubicación actual, pero por Álvarez Urquieta (1928) sabemos que Smith obtuvo con ella el primer premio de la Exposición Internacional de Santiago en 1875 (fig. 60). A pesar de la coincidencia del punto de vista escogido, esta tela muestra un paisaje bastante diferente de aquel que analizamos anteriormente. Si bien la posición de los diversos hitos no corresponde exactamente al perfil geográfico del lugar, esta

---

<sup>179</sup> “Sans avoir une grande puissance ni une bien vive originalité de conception, Smith est souvent l’artiste le mieux inspiré que l’on puisse trouver : c’est un improvisateur et toute son œuvre respire un suave parfum de rêveries mélancoliques que tout le monde comprend pour les avoir ressenties [...] Il n’étudie pas, il n’approfondit pas la nature, il la chante”. La traducción es propia.

representación es comparativamente bastante más expresiva de las particularidades locales que aquella realizada por Ciccarelli.

Entre los elementos que están presentes en los dos cuadros, destacan los álamos: en el cuadro de Smith se explicita con mayor claridad la utilidad agrícola que dicha especie cumplía como demarcador de los terrenos de cultivo. Con todo, lo que más acerca un cuadro del otro –y al mismo tiempo, lo que más los diferencia- es la presencia de la figura humana. El paisaje de Smith cuenta con dos personajes en primer plano que al menos por ahora, no ha sido posible identificar. Uno de ellos, con sombrero de paja y barba, está sentado sobre una roca, mientras que el otro, con boina, aparece de pie apoyado en un bastón. Por el bigote, se podría pensar que se trata del propio Smith, de quien conocemos algunos retratos póstumos (uno de 1897, hecho a partir de una fotografía por Manuel Thomson y otro que su amigo, José Miguel Blanco, dibujó en el lecho de muerte del pintor; ambos conservados en el Museo Nacional de Bellas Artes). Los hombres parecen tener la actitud relajada propia de quien da un paseo al aire libre, lo que contrasta fuertemente con la manera casi cortesana con que Ciccarelli se había autorretratado años antes en el mismo lugar. Por su pose y su indumentaria, estas figuras recuerdan al Courbet de pintura *La rencontre* (1854), donde el pintor, de báculo y mochila, se autorrepresenta en plena excursión para pintar al *plein air*.

El crítico de arte español radicado en Chile, Antonio Romera (quien, como ya he comentado, resulta ser uno de los pocos autores que ha propuesto una reflexión histórica adaptada a las condiciones y características de producción artística local), compara *El valle de Santiago* de Smith con una vista del valle de Florencia pintada por Carlo Markò, el maestro florentino.

En ambas se alterna la subjetividad lírica con el rigor de las apariencias tangibles. Hay sin embargo en los dos paisajes diferencias esenciales que nos ayudan a comprender mejor a

nuestro artista. En efecto, Markó llega a la exaltación sentimental a través del sintetismo plástico. Antonio Smith es, por el contrario, analítico (Romera 1951: 58).<sup>180</sup>

Llama la atención el uso que le da Romera al término “analítico”, vinculando con ello el trabajo de Smith a una pintura más contemporánea, en la que percibe el trabajo con la materia (en sus términos: “pigmentación” y “pasta”), con los efectos de luz, con el trabajo de planos descriptivos. Si bien ve que Smith no hace una recomposición exhaustiva de las formas naturales, reconoce que estas no son del todo invención. En su pintura convive la experiencia de la naturaleza con la imaginación y la prefiguración estetizada de sus formas.

La naturaleza en Smith se presenta sin marco, esto es, despojada de elementos agregados, de carácter ornamental o narrativo. No está pintada con precisión, pero tampoco con aquel énfasis y esa fantasía que la hace alcanzar las dimensiones del sublime escenográfico de los pintores del río Hudson con la que reflejaban la ideología del “destino manifiesto” (Boime 2001). La temporalidad en los cuadros de Smith no alude a un tiempo histórico sino natural, dado por los cambios de luz. Asimismo, los lugares que representa no se identifican claramente con localidades precisas, cuya referencia esté pretendiendo aludir a una dimensión significativa del cuadro que está fuera de él, como sería, por ejemplo, la representación de sitios de valor histórico o simbólico. En una época en que se recurría a la visualidad (a la pintura, la gráfica, emblemas y medallas, escultura y edificación) para formular una batería de símbolos afines a visibilizar la emergente nación, donde la naturaleza idealizada y cartografiada constituía una fuente iconográfica para esta construcción, el primer paisajista chileno pinta lugares imprecisos.

Más que un determinado punto geográfico, sus obras muestran una mirada, la experiencia de un recorrido; más que una identidad de lo nacional cifrada en visiones de la naturaleza en tanto territorio, sus cuadros dan cuenta de la autonomía del pintor y de la

---

<sup>180</sup> No ha sido posible identificar el cuadro al que Romera hace referencia. Grez menciona una tela de características similares que formaba parte de la colección Cousiño. Sin embargo, sí hemos encontrado una vista de Florencia pintada por Andrea Markò, hermano de Carlo. Si contamos con la probable confusión relativa a los nombres, podría entonces tratarse de una misma tela.

búsqueda de esa misma autonomía para el lenguaje pictórico. Frente a la dimensión simbólica aludida al comienzo en relación al paisaje, esta confrontación muestra también dos formas de imaginar (en el sentido de poner en imágenes) y visibilizar a la nación. A un lado queda la manera historicista y académica, que responde al programa de desarrollo cultural de un país según un modelo pretendidamente universal, acorde, a la incorporación política y estética a un orden hegemónico. Este orden se refleja en una imagen de sobriedad, virilidad y formalidad, que solicita galerías de retratos de hombres ilustres y escenas de batalla, además de pintura religiosa y en menor medida, alegórica y pintoresca, entendiéndolos como aparatos visuales que toda nación moderna que se precie de tal debe ostentar. De esta manera se perfila a una sociedad civilizada, competente y que convive con una naturaleza encuadrada en las dimensiones de lo bello y lo útil. Al otro lado, queda una pintura que se busca a sí misma, en la que la naturaleza es la continuación del taller y más que un lugar específico (un punto de referencia geográfico) representa un motivo pictórico y afectivo.

Como adelanté, el taller de Antonio Smith se convirtió en una suerte de academia alternativa a la que los jóvenes aspirantes a pintor acudían para buscar el género que había permanecido excluido de los programas de estudio oficiales de la Academia. Encontraban allí a un hombre sensible y, según escribieron quienes lo conocieron, temperamental, obsesionado con las sutilezas de la luz y los efectos que ella provocaba en las formas naturales. No obstante la irradiación de su figura entre sus contemporáneos, la presencia de su obra ha ido progresivamente desvaneciéndose, reducida a las pocas telas que hoy conocemos como parte de colecciones públicas. Comparada a la recepción contemporánea, que tendió a ubicar al paisajista chileno en las antípodas del maestro napolitano, la fortuna crítica posterior ha tendido a pulir diferencias que en su momento fundamentaban una oposición radical. Atendiendo a esto, los dos cuadros que representan Santiago visto desde Peñalolén presentan un interesante caso para la crítica historiográfica. El de Ciccarelli es quizá una de las imágenes más famosas de la pintura decimonónica en Chile: reproducido y expuesto cada vez que se tiene oportunidad, es objeto de análisis en clases del ramo y referente de artistas contemporáneos, donde se lo

presenta como punto de inicio tanto de la tradición paisajística como académica de la pintura local. El de Smith en cambio, ha sido escasamente recuperado para la historia, lo que se explica, ciertamente, por el grado de accesibilidad de cada una de estas pinturas (el cuadro del primero pertenece a la colección de un banco que permite su exposición frecuente, el de Smith está resguardado en colección privada, siendo el año 2015 su primera exposición pública después de 1875). Con estas condiciones, se hace efectiva la confrontación entre el taller de Smith y la Academia de Pintura: por un lado, la función pública del arte que aspira a la representación de ciertos valores promovidos por las instituciones y el gusto (en este caso, conservador) que las determina, y por otro lado, una práctica privada del arte, que no aspira a representarse más que a sí misma pero acaba generando procesos de identificación.

La obra del pintor napolitano sirve desde hace años para componer un relato histórico lineal, en el que el arte decimonónico es comprendido como manifestación hegemónica de una esfera pública organizada. La obra del Smith, por tanto, ha quedado inscrita como la del discípulo (más o menos díscolo, según el grado de familiaridad con las fuentes), eliminándose con ello las rupturas en términos de género y estilo y las distinciones de una práctica pictórica que se desarrolló fuera del orden institucional, tal como había sido reconocida entre sus contemporáneos. Así, la promesa que Alessandro Ciccarelli realizó a sus contemporáneos en el discurso de inauguración de la Academia de Pintura a propósito de generar las condiciones de producción de un arte acorde a las necesidades de un país joven y prometedor como Chile, figura hoy como cumplida, si bien en su momento dejó a artistas y críticos insatisfechos. La obra de Ciccarelli pasó a trascender en el tiempo y hoy es vista como un ícono del arte decimonónico, una expresión del orden académico que, desde ese punto de vista, organizó al paisaje como género e idea.<sup>181</sup> Con Antonio Smith ocurrió lo contrario: reconocido entre sus contemporáneos

---

<sup>181</sup> Esto no implica que la obra de Ciccarelli haya sido estudiada en su cabalidad. Por el contrario, se conocen pocas pinturas de este artista del que aún no se ha escrito un estudio monográfico. Está pendiente de estudio también la formación que trajo desde la Accademia di Belle arti di Napoli, así como sobre la obra previa a su



como el primer paisajista por vocación, que no por formación, considerado de manera unánime el líder de una escuela de paisajistas que se constituía al margen de la Academia, es hoy asimilado como el continuador de un género que alcanzó, en la segunda mitad del siglo, el carácter de género nacional.

Si bien el paisaje ocupa una línea sostenida en el relato de la historia del arte chileno, este caso nos permite mostrar que su genealogía posee fisuras; encima de ella se ha sobrepuesto aquella concepción del arte del siglo XIX que reduce las prácticas a manifestaciones de orden social e institucional y limita las imágenes a ilustraciones de eventos e ideas. Volver a poner en contexto y enfrentadas las dos vistas de Santiago desde Peñalolén posibilita la reactivación de una historia coral, en la que las fuentes, la crítica y los relatos historiográficos disputan sentido, abren nuevas líneas de trabajo y dan continuidad a la vida perpetuamente contemporánea de las obras, cuando se las mira. Es por esto que antes de cerrar esta parte dedicada a la pintura de paisaje en Chile, propongo revisar cuál es el lugar que le cupo a la montaña en estas obras, lo que me lleva a la recepción de esta práctica del paisaje en tanto experiencia política.

### **La Exposición del Mercado de 1872. Formación de campo artístico y disputas por un género nacional**

Los cuadros de Caro, por más esfuerzos que otros hayan hecho en esa línea, es lo más chileno, lo más nacional, lo más lacho y lo más roto que se ha pintado encima de la costra terráquea que pisamos, así como los paisajes de Smith reflejan en todas partes nuestro diáfano cielo y sus luces divinales. Por eso son y continuarán siendo uno y otro los primeros y acariciados tipos del arte nacional...  
Vicuña Mackenna, *El arte y su estadística* (1884)

Abierta al público el 15 de septiembre de 1872, la Exposición Nacional de Artes e Industrias formó parte de la celebración de las fiestas patrias de aquel año. Fue además la

---

llegada a Chile y su paso por Brasil. El caso de Ciccarelli es otro ejemplo pues, de una historia escrita en base a lugares comunes, desprovista de una mirada que exceda el corte nacional y que problematice cuestiones de canon.

oportunidad para inaugurar una serie de trabajos de modernización en Santiago, como la estación de ferrocarril y el mercado de abasto, obras que contribuían a integrar a la ciudad la zona sur y las riberas del río Mapocho que permanecían hasta entonces al margen del perímetro y del control urbano. Al otro costado, se inauguraban las faenas para domesticar el peñón ubicado al oriente, conocido ya como cerro Santa Lucía, con el fin de convertirlo en parque público. Estos trabajos abrían paso a nuevas tecnologías de construcción, transporte y comercio, al tiempo que fomentaban nuevos hábitos de sociabilidad, ocio, sanidad y control social entre los ciudadanos y las autoridades. Las reformas eran impulsadas en gran medida por el intendente Benjamín Vicuña Mackenna y el ingeniero Alejandro Bertrand, quienes actuaban inspirados en los principios de higiene urbana y social promovidos por el positivismo y el pragmatismo, corrientes ideológicas de avanzada para la época.<sup>182</sup>

La exposición tuvo lugar en un momento de tregua de las tensiones fronterizas e internas que alteraban por entonces a las naciones del Cono Sur y fue aprovechada por las élites locales de la incipiente industria y de la política nacional como una instancia de afirmación de dominio sobre el territorio, exhibiendo los frutos de su exploración, colonización y explotación, principalmente agrícola. De un modo concordante, la sección

---

<sup>182</sup> En los diarios de viaje que escribió entre 1851 y 1856 (publicados en Santiago en 1856), Vicuña Mackenna relata su recorrido por América de sur a norte, pasando por ciudades como Lima, México, San Francisco, Boston, Nueva York entre otras, reconociendo en cada parada el estado de las urbes americanas y tomando nota de las virtudes sociales que atraían los procesos de urbanización y remodelación de las antiguas ciudades coloniales. Particular atención le merece la adecuación de espacios públicos como instancias para inculcar valores “civilizados” a la masa que hacía crecer de modo improvisado estos centros urbanos. En estos escritos se encuentra el embrión de la mayor parte de las políticas urbanas que movilizará durante su intendencia, cargo que ejerce entre 1872 y 1875. Ellas coinciden, por supuesto, con las reformas impulsadas durante el reinado de Napoleón III por el Barón Haussmann en París y otras ciudades de Francia, pero es la primera experiencia americana la que despierta en él la conciencia de los alcances sociales de una política urbana orientada a la modernización y el orden social. Es precisamente en París donde publica dos ensayos dedicados a reflexionar en torno a las necesidades de modernización de su país, partiendo por la agricultura y la colonización europea como mecanismo de control y desarrollo del territorio. Una vez de regreso, dedicó ensayos a analizar el sistema penal y el régimen de seguridad de las capitales más modernas del mundo, buscando, evidentemente, promover reformas en estas áreas en el contexto chileno. Una vez culminados los trabajos del cerro Santa Lucía en 1874, publicó el conocido *Álbum del Santa Lucía*, edición lujosa con fotografías pegadas del francés Emile Garreaud. Colándose en la descripción del nuevo parque, el texto expresa los principios del higienismo profesados por su autor.

artística del evento se caracterizó por la preponderancia del género paisajístico. Este hecho desencadenó una excepcional cobertura en la prensa que marca un punto de referencia importante a la hora de reconstruir cómo se dio en Chile el proceso de construcción de identidad nacional con valores y principios modernos. La lectura de un grupo de textos referidos a este evento me permite plantear observaciones acerca de este proyecto de identidad. Sostengo en base a esta lectura que el género de paisaje –y específicamente, el paisaje cordillerano- emerge de forma programática en este momento, sostenido por ciertos principios ideológicos, una determinada producción visual y la creciente comprensión del entorno natural desde parámetros políticos, militares y comerciales. De esta lectura se desprende pues que el paisaje emerge como un género nacional impulsado por discursos y apreciaciones intelectuales y no por un vínculo atávico o espontáneo con la naturaleza.

La imagen de jovial potencia quedaba registrada en un libro modernamente ilustrado con xilografías hechas a partir de fotografías y pinturas: *Chile ilustrado* de Recaredo Santos Tornero (fig. 62).<sup>183</sup> Como era habitual en este tipo de publicaciones, imágenes y texto promueven las bondades del país entre potenciales viajeros (sean colonos, turistas o inversionistas) y entre sus propios habitantes. Describen así la organización política, su productividad económica y las costumbres de su población, siguiendo como hilo conductor la unidad geográfica –en clave paisajística- de su territorio. Resulta significativo entonces que la pintura de paisaje haya compartido escenario con esta publicación, pionera en su género dentro del ámbito chileno. El libro de Santos

---

<sup>183</sup> Recaredo Santos Tornero (Valparaíso 1842- Santiago 1902), editor del importante periódico e imprenta *El Mercurio de Valparaíso*, editó *Chile Ilustrado* en París en 1872 por la imprenta Hispanoamericana de Rouge Dunon y Fresné. Como ha constatado el historiador Álvaro Jara (1973), buena parte de las fotografías de referencia eran obra del fotógrafo de origen inglés Oliver William (Valparaíso 1844-1918). Otras ilustraciones fueron tomadas del *Álbum* publicado por Claudio Gay en 1854 y otras más realizadas a partir de pinturas de artistas extranjeros activos en Chile a mediados de siglo, como el francés Raymond Quinsac Monvoisin y otros nacionales, como Manuel Antonio Caro (Risco 2013; ver también el núcleo temático “Chile Ilustrado: iconografías y traducciones mediales” que la autora, en conjunto con María José del Piano, dedica al tema en [www.documentosartechile.cl](http://www.documentosartechile.cl)).

Tornero puede ser considerado como el horizonte de expectativas que pauta la recepción crítica de estas pinturas, puesto que aporta un marco visual y textual de cómo puede representarse a Chile en tanto unidad territorial siguiendo, en este caso, los códigos de la cultura de imprenta de la época. Significativo es también que la tapa del libro presente un grabado en bajorrelieve y dorado que muestra un osado puente de hierro atravesado por un ferrocarril entre grandes montañas de cimas nevadas, imagen que sintetiza el dominio de la naturaleza más inaccesible por medio de la tecnología, una idea que constituye, como hemos visto, un principio motor de las elites a mediados del siglo XIX.<sup>184</sup>

Otro marco de recepción para esta exposición es el que se compone a partir de la sección internacional de la muestra. Como adelanté anteriormente, la Exposición del Mercado incluyó obras de paisajistas europeos contemporáneos, algunos de ellos con bastante fama en Europa, como los hermanos Markò, Saal y Vernet. De esta forma, los pintores chilenos estrenaban sus obras en un entorno cosmopolita y contemporáneo fuera de lo habitual en esta capital bastante alejada de los centros de producción y circulación de imágenes (acostumbrada, más bien, a apreciar copias del canon europeo enviadas por pensionistas de la Academia o comercializadas como herramientas para la formación de un gusto burgués).

Del epígrafe que encabeza este apartado se desprende otro aspecto más que enriquece la recepción de la sección artística de esta exposición. El fragmento corresponde a *“El arte y su estadística”*, texto escrito por Vicuña Mackenna algunos años después con mirada retrospectiva. Se trata de un interesante recuento de los avances que había tenido

---

<sup>184</sup> En el núcleo temático recién citado, las autoras componen una constelación o familia de imágenes titulada “Paisaje y máquina 1: Puente Los Maquis y paisaje escarpado”, donde muestran la equivalencia entre la imagen de la tapa y uno de las ilustraciones del interior del libro (“Santiago-Puente los Maquis” grabado en madera, según las autoras, en el que se reconocen las firmas F. Lix y Trichon) con la fotografía del mismo lugar de Oliver William. Esta misma imagen fue reutilizada algunos años después en la tapa del libro *A Europa Pittoresca* (1881), producido por el editor portugués Salomão B. Sáragga a partir de una serie británica de libros de viajes homónima. Según se puede deducir de esta evidencia, el editor se valió también de planchas xilográficas que encontró en imprentas de París. Se trata de una interesante “traducción” de imágenes y un caso más dentro de los habituales reciclajes de planchas de grabado que se daban a menudo en la producción gráfica de un tiempo previo a la fijación por los derechos de autor. Sobre este tipo de paisajes fotográficos para el caso del Perú, son iluminadoras las observaciones de Natalia Majluf en “Rastros de un paisaje ausente: fotografías y cultura visual en el área andina” (2013b).

el campo del arte desde la instauración de la república hasta entonces, dando a entender con ello que para mediados de los 80 este ya había alcanzado suficiente densidad como para contar su historia. La cita corresponde, precisamente, al momento en que el autor comenta la exposición de 1872 –que cataloga como un evento sin precedentes. Destaca en particular la participación de los dos artistas chilenos que triunfaron en el certamen de pintura: Manuel Antonio Caro (Ancud 1835-Valparaíso 1903), autor de *El Velorio y La zamacueca* (fig. 61) y Antonio Smith, presente en la muestra con varios cuadros de paisajes.

Con el entusiasmo que caracteriza a todas sus empresas, el historiador construyó un hilo conductor entre los géneros de paisaje y costumbres, observando que ambos contribuían a la conformación de una imagen de nación distintiva y elocuente. La vinculación entre estos géneros tiene, por cierto, sus antecedentes: ambos son concebidos como menores dentro de la jerarquía académica, subordinados a la pintura de retrato y de historia. Son convencionalmente vinculados a funciones decorativas y al gusto popular y, a medida que avanza el siglo XIX, van siendo objeto de reproducciones y variaciones de soporte varias (desde láminas grabadas e impresas en revistas, a loza y papel mural). Cumplen además las funciones ilustrativas de discursos extraartísticos como la antropología, la geografía y la historia. Comparten, en fin, aquello que Vicuña Mackenna explicita como rasgo común entre las obras de Smith y Caro: su alcance geopolítico, la función de referir un lugar determinado, la supuesta ilustración de antecedentes “sociológicos” y “topográficos” del lugar que aluden por medio de la representación de las costumbres y de las formas de la naturaleza. Sin ir más lejos, ambos tipos de pintura sirvieron, una vez tras pasados a grabado, de imágenes ilustrativas en atlas, manuales de historia y geografía, revistas de viajes, guías turísticas y todo tipo de publicación que contribuyera a la conformación de una identidad nacional fundada en el territorio y en (algunos de) sus ocupantes.

De la gran cantidad de tinta que fluyó en la prensa a propósito de la Exposición del Mercado, llama la atención la profundidad y efusión con que algunos autores dieron

cuenta de un gusto y de un conocimiento sobre arte.<sup>185</sup> Quienes escribían eran en su mayoría aficionados y cada uno en su registro destacó la centralidad de la imagen de la naturaleza en la pintura, dando cuenta con ello de una comprensión del arte que iba más allá de la mera función decorativa o exaltadora de un determinado tema. La pintura de paisaje y particularmente, la obra de Antonio Smith, provocó debate y críticas que dejan inferir la adopción de este género como una plataforma moderna desde la cual hablar tanto de arte como del país. Al reconocer las posiciones de cada uno de estos críticos, constatamos que no hay lugar para la idea de paisaje como *parergon* (Stoichita 1993), noción que remite a la condición suplementaria del paisaje, tradicionalmente vinculada a este género y transmitida aún en ese entonces por la enseñanza académica local.<sup>186</sup> En ellas se expresan, por el contrario, posturas críticas bien informadas de las cuestiones estéticas contemporáneas y de la condición coyuntural del género.

La historia de la formación de una imagen de naturaleza, convencionalmente aprehendida como característica de una determinada nación y sancionada como un *paisaje nacional* atiende tanto a las imágenes visuales y otras manifestaciones artísticas

---

<sup>185</sup> Para esta parte he tomado en consideración los textos de Vicente Grez y Pedro Lira de la *Revista de Santiago*, 1872-73, también el discurso de clausura de la Exposición pronunciado por el escritor argentino Santiago Estrada y publicado en *El Ferrocarril* del 8-10-1872, los dos ensayos que escribió José María Hostos con motivo de la exposición, compilados en sus *Obras completas* de 1939, el artículo de Fanor Velasco, la columna de una crítica anónima, ambos publicados en *El Ferrocarril* del 10-09-1872 y otro de Augusto Orrego Luco también de *El Ferrocarril* del 6-10-1872. Sin descartar que otros textos hayan circulado en relación a este evento, cabe destacar que esta cantidad ya es significativa para los hábitos del incipiente campo cultural chileno de la época. He incluido versiones digitalizadas de algunos de estos textos en el núcleo temático "La naturaleza en el arte y la pintura de paisaje en el largo siglo XIX", como parte del sitio web [www.documentosartechile.cl](http://www.documentosartechile.cl).

<sup>186</sup> Remito al análisis anteriormente expuesto del discurso de inauguración de la Academia de pintura chilena, pronunciado por su primer director, el napolitano Alessandro Ciccarelli, que consigna al paisaje como un "fondo de tela" despojado de toda autonomía en cuanto género pictórico. El pintor Ernest Kirbach (Sajonia 1833- Dresden 1880), segundo director de la Academia en ejercicio para el año de la Exposición del Mercado, tampoco incentivó cambios en este aspecto, siendo él mismo un pintor de escenas históricas de temas bíblicos y mitológicos, en las que los personajes se conjugan en espacios primordialmente interiores o nocturnos. Como se constata en las fuentes aquí comentadas y en otras, la Academia recibía intensas críticas en esos años de parte de quienes abogaban por una modernización de las prácticas artísticas.

como a los discursos intelectuales, políticos, militares e históricos en general. Se trata de un factor de carácter fundante dentro del proceso de configuración de una identidad de país moderno. Su abordaje implica, por tanto, considerar las particularidades históricas del medio cultural local, pero también comprender –desde una perspectiva comparada o al menos, de amplio espectro- que la noción de *paisaje nacional* no es exclusiva de una nación en particular (evitando con ello construir un objeto de falsa excepcionalidad) y que se trata mucho más de una construcción ideológica que de una experiencia sin mediaciones de un colectivo social con la naturaleza que habita.<sup>187</sup>

Así lo reconoció José María Hostos (Mayagüez 1839- Santo Domingo 1903), puertorriqueño exiliado en Chile por los años de la Exposición del Mercado, quien actuó durante su vida como uno de los introductores de la sociología y de una versión humanista de la filosofía comtiana en América Latina.

La mayor parte de los paisajistas [...] han coincidido aquí con el momento en que la sociedad empezaba a sentir la necesidad de tener estímulos, afectos y emociones de otro orden que los producidos por los cuidados de su desarrollo físico (Hostos [1872] 1939: 313)

Hostos es una de las voces principales de la recepción escrita que motivó el mentado evento. Con su texto *Memorias de la Exposición* obtuvo el primer premio del certamen literario convocado los organizadores de la Exposición Nacional de Artes e Industrias de 1872.<sup>188</sup> El ensayo fue publicado al año siguiente en un volumen que reunió

---

<sup>187</sup> Como adelanté en la *Introducción*, la historiografía del arte reciente ha dedicado estudios respecto a esto tan significativos a nivel internacional que conforman prácticamente un subgénero dentro de la escritura reciente de historia del arte y cultura visual. La bibliografía secundaria revisada para esta tesis no agota, por supuesto, el tema mencionado, y solo considera algunos estudios relativos a Europa, Estados Unidos y, en mayor medida, América Latina (Williams [1973], Novak 1980, Boime 1991, Malosetti Costa 2001 y 2012, Walter 2004, Ramírez 2004, Dias 2009, Mattos 2010, Brownlee et al. 2015, entre otros). Para el ámbito chileno, se trata de un tema de creciente interés para arquitectos, geógrafos, historiadores de la cultura, del arte y de la visualidad (Ahumada 2012, Booth 2011, Valdés 2014a, Vega 2013, entre otros; y también las exposiciones ya referidas curadas por Amigo 2009 y Martínez 2012 y 2014).

<sup>188</sup> El texto ofrecido por Hostos no está exclusivamente dedicado a los productos y obras de la exposición, sino que es un verdadero ensayo sobre Chile. Acorde con las ideas positivistas que animaban su discurso, este se inicia describiendo el clima, la población y las instituciones del país, entendiendo estas entidades en

documentos de carácter oficial sobre la Exposición (decretos, programa, presupuestos, premios, discurso de inauguración y clausura, etc.).<sup>189</sup> En él deja de manifiesto que la importante presencia de la naturaleza en el arte chileno expresa la identidad de un país de enormes riquezas naturales. Acorde, como dije, con un pensamiento enmarcado en la sociología positivista comtiana, Hostos advierte que Chile se enfrenta a la trascendental disyuntiva en torno a cuál modelo de desarrollo económico asumir –sea agrícola, minero o industrial; y reconoce que esta decisión será determinante para la formación de una identidad nacional.

En una línea similar pero aún más inserto en la política contingente del país, el periodista y parlamentario de tendencia liberal, Fanor Velasco (Santiago 1843-1907), observa en su columna “La apertura de la Exposición”, que una de las pinturas expuestas por Smith se puede interpretar como la ilustración del debate parlamentario que por esos años buscaba frenar las nocivas consecuencias de la explotación indiscriminada de recursos naturales. Se refiere al cuadro “Una roza en un bosque del sur”, tela de dimensiones mediana (100 x 175 cm)<sup>190</sup> donde se puede ver un paisaje de montaña similar

---

su dinamismo (en un capítulo titulado “Lo que es Chile”) y considerando su potencial desarrollo (“Lo que puede ser Chile”). Buena parte del ensayo está dedicado a argumentar los beneficios de la inmigración, causa que –junto a la de la independencia de Puerto Rico y la unión de Latinoamérica– Hostos abrazó a lo largo de su vida.

Los originales de los documentos aquí citados se encuentran en la Colección Americana del Archivo Bello de la Universidad de Chile y en la Sala Medina de la Biblioteca Nacional. La memoria de Hostos fue también incluida en sus *Obras Completas* (vol. VII. Habana: Cultural, 1939). La publicación oficial de la exposición está también disponible en formato digital en el sitio [www.archive.org](http://www.archive.org).

<sup>189</sup> El certamen fue convocado por la comisión organizadora, encabezada por Benjamín Vicuña Mackenna y por el escritor y político Guillermo Matta (Copiapó 1829- Santiago 1899), quien presidió el jurado en su categoría de presidente de la Exposición. El primer premio fue concedido por el Ministerio del Interior y estuvo dotado de 400 pesos. El segundo, de 100 pesos, fue otorgado por la propia comisión organizadora a la memoria escrita por Ambrosio Letelier, incluida también en la publicación. Otro documento interesante relativo a esta exposición es el *Catálogo de la Exposición Nacional de artes e industrias en Santiago de Chile. Septiembre de 1872*, impreso por el mismo Santos Torneros que lanzaba en el evento el *Chile Ilustrado* y que consiste en la lista pormenorizada de las obras de arte, máquinas, herramientas, etc., así como la publicidad de los productos expuestos en dicha oportunidad.



al *Paisaje cordillerano y laguna* (fig. 59. b) que en el costado inferior izquierdo deja ver un oscuro bosque en llamas.<sup>191</sup> Estas reflexiones de Hostos y Velasco demuestran que la pintura de paisaje fue recibida inmediatamente como un comentario visual sobre cuestiones contingentes que excedían el campo del arte, lo que la hacía elocuente para políticos y hombres públicos en general, que debían tomar posiciones ante asuntos vinculados al territorio y la economía nacional.

Con disciplinada visión sociológica, Hostos propone también una teoría de la recepción del arte comprendido como reflejo de lo social, en consonancia con los principios recientemente sistematizados por el filósofo francés Hippolyte Taine en su *Philosophie de l'art* (1865):

Por eso era tan lógica la abundancia del paisaje en la sección nacional de pintura, y por eso tan lógico el asombro de los que notaban el fenómeno.

Consideraban el hecho en sí mismo, y no podían concebirlo. Consideraban el arte con el criterio que se le aplica en sociedades más adelantadas en la vida, como hecho individual, como mera expresión de vocaciones, aptitudes y educación individuales, y no podían ni juzgarlo con equidad ni abarcarlo en la significación social que contenía.

Hubiéranlo juzgado con el criterio que conviene al arte, considerado como fenómeno de vida colectiva, y se hubieran explicado por sí mismos la preferencia concebida por los pintores nacionales al género descriptivo de pintura (Hostos [1872] 1939: 313).

Las *Memórias* de Hostos pueden ser leídas en relación al discurso pronunciado en 1866 por Ignacio Domeyko, titulado “Ciencias, Literatura y Bellas Artes”, que fue analizado al comienzo de esta parte. Naturalista y sociólogo comprenden que la expresión de un

---

<sup>190</sup> No ha sido posible obtener una reproducción adecuada de esta pintura que forma parte de la colección de la Embajada de Chile en Washington. Remito entonces a la descripción que hago a partir de notas que tomé cuando tuve oportunidad de verla en directo.

<sup>191</sup> El historiador del ambiente Pablo Camus se ha dedicado a estudiar los procesos políticos y legales que enmarcaron la explotación de recursos naturales en Chile desde la llegada de los europeos. El siglo XIX es, por supuesto, un periodo que acapara su atención, dedicándole al bosque dos capítulos de su libro *Ambiente, bosque y gestión forestal en Chile 1541-2005* (2006): “Las principales formas de deterioro del paisaje” y “Primeras iniciativas de fomento y de conservación de bosques”. En ellos analiza datos e imágenes de reducción de bosques, introducción de especies (álamos), y comenta la discusión en el Congreso Nacional que culmina, varios años más tarde, con diversas leyes, entre ellas la que promulga la formación de la primera reserva forestal, la Reserva de Malleco, fundada en 1907. Desde la historia de la visualidad, tengo como referencia los trabajos de François Walter y Claudia Valladão Mattos ya citados. Esta última historiadora del arte aborda el interesante caso de la pintura “Vista de um mato virgem que está se reduzindo a carvão” de Félix Émile Taunay a la luz de las disputas parlamentarias en torno a la esclavitud y la explotación de los recursos (Mattos 2010).

pensamiento paisajístico excede a la sola representación de la naturaleza por medio del arte. Ambos se aproximan al género artístico desde una visión holística de la naturaleza, donde el conocimiento de las partes (fruto de la observación científica, sociológica) conduce a la comprensión del todo que se expresa en el paisaje. Por otro lado, este ensayo se deja leer a la luz de la filosofía positivista sistematizada por Auguste Comte (Montpellier 1798-París 1857), de quien fue discípulo directo y según la cual los medios social, natural e histórico se reflejan de manera interrelacionada y determinan las acciones y obras de los hombres. De este modo, Hostos ve en la Exposición de 1872 una muestra del estado de “transición” en que se encuentra Chile tras haber culminado su independencia política y cultural y habiendo recién iniciado su camino hacia el desarrollo. La pintura de paisaje, tal como el autor señala, se presenta como un síntoma de este estado y como una ventana hacia la modernidad. Incluso más, la pintura de paisaje es un llamado social y cumple por tanto una función política:

Pero entre el pincel satírico [se refiere al pintor de costumbres populares], que sorprende a la nación en su estado de naturaleza, y el pincel reverente que enseña a la nación a contemplar, a admirar y a bendecir la encantadora naturaleza que es fondo del cuadro de su vida, hay la diferencia que separa a lo bello convencional de lo bello permanente (Hostos [1872] 1939: 312).

Quien respondió a la lectura del intelectual portorriqueño fue el médico psiquiatra, político e influyente hombre de letras Augusto Orrego Luco (Valparaíso 1849-1933), hermano, además, del pintor Alberto Orrego Luco (Valparaíso 1854-1931), también expositor de obras tempranas en el Mercado. El médico rechaza adjudicar un valor determinante a la relación entre sociedad y entorno natural para explicar la primacía de pinturas de paisaje en la Exposición del Mercado. Sin invocar todavía los términos “autonomía” o “arte por arte” (ideas propuestas por Gauthier, Baudelaire y otros dentro del campo de la vanguardia artística parisina de mediados de siglo), señala que el género corresponde más bien a un estadio de desarrollo de la vida artística del país, en tanto implica la superación de una concepción mimética del arte:

Para mí un paisaje no es simplemente un trozo de la naturaleza mirado al través de los cristales de la ventana; es un trozo de la naturaleza vista al través del alma del artista [...] Yo no me resigno a creer que el arte consiste en copiar la naturaleza, porque tendría que

reconocer que el mejor de los artistas es una máquina de daguerrotipo... (Orrego Luco 1872, s.n.).<sup>192</sup>

Siguiendo este argumento, el autor contrapone las pinturas de Smith y las de otro artista presente en esta exposición, Thomas Somerscale (Yorkshire 1842-1927; fig. 63), pintor británico residente desde fines de la década de 1860 en Valparaíso.<sup>193</sup> En la comparación de ambos, Orrego Luco aprueba los paisajes de este señalándolos como un fruto de la inspiración y rechaza las de Smith por considerarlos una servil copia de la realidad. Resulta curioso contrastar estas apreciaciones contemporáneas a la fortuna crítica que se ganaron ambos artistas con el tiempo: Somerscale pasó a la posteridad como un pintor de historia, puesto que dedicó una gran cantidad de obras a representar las batallas marinas y la flota militar de la Guerra del Pacífico, iniciada a fines de esa misma década. Su obra se caracteriza por la representación precisa y detallada de las embarcaciones, lo que remite a su experiencia como marino y profesor de dibujo. Por su parte –y como ya vimos, Smith pasó a encarnar el rol del pintor romántico. Esta inversión de pareceres críticos debe pensarse, como señalé, considerando los referentes visuales y los horizontes de expectativas relativos a cada momento histórico, referentes que funcionan como lentes ideológicos y estéticos que hacen de filtro de las obras (los cuadros, en este caso, significan tanto por lo que dan a ver como por el deseo que despiertan en

---

<sup>192</sup> También Hostos hace uso de la fotografía una referencia metafórica para referirse a la pintura, en su caso, sin la valoración negativa. Orrego Luco desprecia la condición mecánica de la reciente tecnología e incluso es posible desprender de sus palabras que no estaría de acuerdo con considerarla como una manifestación artística. Ambas posturas dan muestra de la activación para el ámbito local del debate suscitado por aparición de la fotografía entre quienes veían en ella el fin del arte y quienes la asumían como una técnica más. De este último grupo se forman los “pictorialistas”, primeros fotógrafos que experimentan los alcances artísticos de la producción mecánica de una imagen. Muchos de ellos cultivaron el paisaje como tema para sus obras, por lo que en la práctica no hubo contradicción entre este género y la nueva técnica.

<sup>193</sup> Marino y pintor británico, ejercía desde 1869 de profesor de dibujo en un colegio de la colonia inglesa de Valparaíso. Para el año de la exposición no era todavía un artista conocido. Según consta en el catálogo, este pintor se presentó en la exposición con cuatro obras: *Panorámica de la Bahía de Valparaíso* (fig. 63) y *Un bosque del sur*, perteneciente a Manuel Renjifo, político y entusiasta patrocinador y coleccionista de arte y de historia natural; *El Río Maule*, de Hortensio Escobar; y, *Camino a Chillán*, propiedad del pintor Manuel Antonio Caro.

quien los observa y pareciera que cambian su apariencia dependiendo de quién y de cuándo se los mira).

El ensayo de Hostos y el artículo de Orrego Luco coinciden, sin embargo, en destacar la relevancia de la crítica de arte que se despierta con esta exposición. Ambos reconocen que la publicación de textos sobre arte forma parte del proceso de *racionalización de la sociedad* (usando un término propio del léxico positivista), puesto que es misión del crítico liderar este proceso intelectual para el cual el arte va abriendo camino. Ambos ponen en práctica además una escritura que se reconoce a sí misma como un género literario. Ejemplo de esto es el segundo texto que escribe Hostos a propósito de la Exposición del Mercado, un comentario de la sección artística del evento escrito en un tono menos analítico que el utilizado en las *Memorias* y publicado en *El Ferrocarril*, periódico liberal fundado a mediados de la década de 1850 y que para los 70 era considerado el medio de comunicación más moderno y con mayor circulación en el país. Emulando quizá las famosas críticas del Salón de Diderot, en que el escritor intercalaba sus consideraciones dentro del relato de su propia experiencia de espectador, Hostos compone un animado texto dialógico en el que comenta con una anónima compañera y otros asistentes lo que va encontrando durante su visita. Es interesante constatar que en su crónica Hostos haya optado por dialogar con visitantes femeninas, contradiciendo un prejuicio, habitual por entonces, que consignaba a las mujeres como despojadas de capacidad crítica para la apreciación artística.<sup>194</sup>

---

<sup>194</sup> Hostos ha sido considerado uno de los pioneros del pensamiento feminista latinoamericano puesto que contrarió, con acciones y palabras, los dictámenes del sentido común machista de la época. Expresión de este último son, por ejemplo, los dichos del propio Orrego Luco, quien define a la mujer como carente de sentido crítico ante una obra de arte, o el hecho de que en la misma exposición el público femenino tuviera vedado el acceso a las salas que se exhibían los desnudos (por supuesto femeninos) de las esculturas de Nicanor Plaza, repitiendo una práctica de censura habitual en la época y no solo en Chile.

Activo defensor de la educación femenina, Hostos dictó el mismo año de la Exposición su famosa conferencia "Sobre la educación científica de la mujer" en la Academia de Bellas Letras de Santiago, publicada un año después en la *Revista Sud América* e incluida en el vol. XII de sus *Obras Completas*. Ver, al respecto, el artículo de Lucía Guerra Cunningham, "Feminismo o ideología liberal en el pensamiento de Eugenio María de Hostos, incluido en el volumen colectivo *Hostos: Sentido y proyección de su obra en América* (López 1995).

- [visitante anónima] Creo que sí. Pero veamos y aprendamos.  
—[Hostos] Usted no tiene nada que aprender. Sabe cuanto se puede saber para apreciar la pintura de la naturaleza.  
—¿Desde cuándo sé tanto?  
—Desde el día en que contempló con ojos distintos un mismo pedazo de naturaleza, y desde que ha juzgado con tan admirable lucidez a Smith.  
—¿Yo lo he juzgado?  
—Con exacto juicio (Hostos [1872] (1939): 75).<sup>195</sup>

Otro es el estilo que pone en práctica Orrego Luco. Su texto está redactado en forma de carta abierta al ya referido Fanor Velasco; autor y destinatario editaban en conjunto la *Revista de Santiago*, publicación periódica que, como se verá, compone también el corpus que aquí analizo. Estrategia de escritura muy cultivada en el siglo XIX, el género epistolar permitió a los autores, tanto de textos narrativos como ensayísticos, enmarcar la enunciación en un tono de intimidad coloquial. Más allá de los recursos retóricos (que ciertamente están presentes en este texto, sobre todo al inicio), la epístola es un tipo de escritura que posibilita la expresión de afectos, opiniones y experiencias individuales sin necesidad de mayores justificaciones, puesto que se percibe en la transitoriedad del diálogo, aunque sea entre sujetos ficticios. La carta intercambiada públicamente entre estos dos hombres de letras por medio de *El Ferrocarril* (6 y 7 de noviembre de 1872) es sugestiva en varios sentidos: al tiempo de reflexionar sobre los cuadros exhibidos, se cuestionan los premios otorgados por el jurado de la Exposición, se comenta la recepción del público y discute lo que se ha publicado en torno al evento. Con su escritura, Orrego Luco pone en práctica una crítica de arte que dialoga directamente con las obras y es, en este sentido, la expresión de opiniones formadas a partir del gusto y las ideas estéticas de un *amateur* del arte que ha sentido el llamado a educar el gusto de un determinado grupo social.

---

<sup>195</sup> La insistencia con la que Hostos anima a su interlocutora a mirar los cuadros explicita las posibilidades de análisis propiciadas por la percepción directa de la obra de arte. Como señalé anteriormente, tanto esta exposición de 1872 como la de 1867, brindaron la oportunidad iniciática para sus visitantes de ver obras de cerca y “en vivo”. Se genera entonces una experiencia y una proximidad que vincula ojo e imagen de una forma muy diferente a lo que el aficionado podía lograr leyendo descripciones o viendo reproducciones en grabado. Promotor del pensamiento analítico, Hostos valora por cierto la vista como un vehículo de reflexión autónoma.

Pero más allá de las diferencias de estilo y de las disímiles concepciones del arte mismo, Hostos y Orrego Luco discrepan en torno a la concepción del género de paisaje como manifestación de un arte nacional. El médico chileno pone en duda que la cantidad de paisajes exhibidos en la Exposición de 1872 sea realmente representativa de la producción local, aludiendo a la pintura costumbrista y otras obras de corte histórico, también presentes en la muestra. Observa, además, que un arte basado en la imagen de la naturaleza no puede ser considerado síntoma de avance social, puesto que Grecia, modelo de desarrollo para la historia de la humanidad, no produjo obras de este tipo, sino basadas en la historia y en el ser humano mismo.

Lejos de observar el canon clásico, Hostos da muestras de una mirada contemporánea de alcance internacional. Justifica la trascendencia del paisaje como imagen nacional comparando la preponderancia del género que evidencia esta exposición, con el lugar fundamental que ocupa, simultáneamente, en la conformación del ideario visual de los Estados Unidos de Norteamérica, nación moderna por definición. Considerar al pujante país del norte como un referente cultural es para entonces una perspectiva poco frecuente; las expresiones de Hostos deben contarse entre las primeras oportunidades en que el punto de referencia de las artes se desplaza de Europa (España, Italia o Francia, los más canónicos) para situarse en los Estados Unidos. Esto se explica (nuevamente) por la experiencia del viaje: antes de iniciar su periplo sudamericano, Hostos estuvo en Nueva York, ciudad en la que probablemente tuvo oportunidad de ver las pinturas del grupo del río Hudson a las que hace referencia, así como de entrar en contacto con el liberalismo trascendentalista (y protoecologista) de Ralph Waldo Emerson (Massachusetts 1803-1882)<sup>196</sup> y Henry David Thoreau (Massachusetts 1817-1862), con quienes comparte más de un punto en su pensamiento:

---

<sup>196</sup> El 10 de agosto de 1850 fue publicada en la *Revista de Santiago* (editada por Guillermo Matta, quien ya señalé como influyente intelectual de la época) una traducción anónima de "El arte", de Emerson, ensayo que el escritor norteamericano había publicado en su libro *Essays. First Serie*, de 1841. El texto está dedicado a reflexionar sobre el lugar y las formas del paisaje en la formación de una nación nueva como Estados Unidos. Allí afirma que la naturaleza es, para estas jóvenes naciones, lo que la historia para las naciones

Esta generación del arte por el crecimiento de la sociedad; y este nacimiento del paisaje como primera expresión de las aptitudes estéticas de la sociedad, puede observarse en todas las sociedades nacientes, y se observa con tanta más estricta sujeción al razonamiento, cuanto más normal ha sido el desarrollo social.

Así, los Estados Unidos del Norte y Chile, que son las dos sociedades nacientes que más normalmente se han formado y han crecido, ofrecen el mismo fenómeno en el despertar del arte.

En los Estados Unidos, como en Chile, la naturaleza ha sido el primer objeto de contemplación reposada, la primera inspiración estética, el primer agente artístico. El viajero que, volviendo de Europa y recordando cuánto más acabada expresión del arte es allí la pintura que se inspira en la forma, en la vida, en la historia, en la lucha de los hombres, que la pintura descriptiva de la naturaleza, no recorrerá sin asombrarse de la transición las pocas galerías y museos de los Estados Unidos (Hostos [1872] 1939: 310).

La magnificencia propia de los paisajes norteamericanos tiene un correlato material en las dimensiones bastante grandes de las telas, por lo general, mayores a las pintadas por Smith. Por otro lado, y siguiendo lo planteado por el historiador del arte norteamericano Albert Boime, los paisajistas de este país explicitan un relato nacionalista que no está presente de la misma manera en la obra de Smith. Aquellos paisajes reflejan el tono épico de la epopeya del descubrimiento y la colonización de las enormes extensiones de tierra todavía “salvajes” para ese entonces.<sup>197</sup> El chileno en cambio parece expresarse en un tono más reflexivo e íntimo; es más bien un individuo, no un pueblo, y una

---

europas, fundadas sobre instituciones de larga genealogía. La filosofía trascendentalista y la ideología del “destino manifiesto” que sustentan a este ensayo fueron, sin duda alguna, importantes referentes para Hostos y, como podemos deducir de su reproducción temprana en la *Revista de Santiago*, también para algunos liberales chilenos. Ver, al respecto de este pensamiento, el libro de Albert Boime (1991) ya referido.

<sup>197</sup> Frederic Edwin Church es un buen ejemplo. Su viaje por América del Sur estuvo financiado por un rico empresario que deseaba retratar sus inversiones en dicha región. La inmensa tela *The Heart of The Andes* (167.9 x 302.9 cm) fue expuesta en Nueva York en medio de una compleja puesta en escena que sorprendió al público de la época. Este cuadro no representa ningún lugar determinado sino más bien una síntesis, siguiendo probablemente los preceptos humboldtianos, aunque más imaginativa que real. Además de los elementos naturales agrupados en esta tela hay también en ella una narración de dimensión humana, marcada por la presencia de la cruz y las pequeñas figuras en el costado derecho de la cascada (Novak 2007). En relación a noción de *wilderness* como una constante de la producción artística estadounidense, resulta interesante considerar la pintura de Rockwell Kent (abordada por Fielding Dupuy en Peliowski y Valdés 2014) como la manifestación de esta continuidad a comienzos del siglo XX y más allá de los confines del territorio nacional de los Estados Unidos.

experiencia lírica, pero no sublima la que se expresa en estos paisajes.<sup>198</sup> Es el propio Hostos quien reconoce el trabajo que aún queda pendiente en relación a esto:

El paisajista que tome de la naturaleza chilena los elementos de belleza que contiene, dará en sus obras a Chile; pero se expone a que pregunten de qué parte de la tierra es el hermoso paisaje que produce. El artista que tome de esta grandiosa naturaleza lo sublima que contiene, vaciará en su lienzo a Chile; y si el más ignorante ignora que sea Chile, el menos culto sabrá que es tierra amparada por los Andes la que ve pintada.

[...]

La mayor parte de los paisajistas que han coincidido aquí con el momento en que la sociedad empezaba a sentir la necesidad de tener estímulos, afectos y emociones de otro orden que los producidos por los cuidados de su desarrollo físico; la mayor parte de los paisajistas han comprendido esta diferencia, y aunque no se han atrevido a ser tan originales como la naturaleza que están llamados a popularizar y a hacer tan amable como es digna de ser amada, se han atrevido a mirar lo que veían y nos han dado en el conjunto de sus obras una reducción aproximada del cielo austral, de los Andes chilenos, de la vegetación indígena, del carácter atractivo de estos campos.

Pero es necesario que hagan más (Hostos [1872] 1939: 313).

Es la misma exigencia que eleva Vicente Grez, influyente periodista, quien reclama que los paisajes de Smith no son más que imaginarios y que el pintor debiera asumir el liderazgo de una escuela de paisaje nacional al alero iconográfico y simbólico de los Andes:

Los Andes especialmente son para nuestros paisajistas un teatro inmenso e inexplorado, hai en ellos toda una escuela maravillosa de artistas que serán nuestra gloria futura. Hasta las dificultades son ahí sublimes: por una parte la grandeza de las proporciones i por la otra la claridad i la viveza de las tintas con que hasta las perspectivas más lejanas aparecen detalladas en la transparencia de un aire puro (Grez 1872: 668).

De los textos que componen el corpus que aquí comento, la de Grez es la opinión que más interpela al género de paisaje con definiciones geopolíticas. Si bien las pinturas expuestas representan en su gran mayoría paisajes montañosos, Grez no reconoce en ellos la dimensión sublime que sí encuentra en las montañas andinas mismas. Al decir “escuela”,

---

<sup>198</sup> La comparación entre Smith y el grupo del Río Hudson es retomada más adelante por el crítico de arte español radicado en Chile Antonio Romera, a quien ya me he referido antes. Romera piensa la obra de Smith en relación a la de sus pares del norte reconociendo los tonos y sobre todo, la emotiva luminosidad que el chileno comparte con pintores como Albert Bierstadt (Solingen 1830 – Nueva York 1902). Si bien es muy interesante la puesta en contexto, es necesario apuntar –como hice más arriba– que hay una gran diferencia en las soluciones dramáticas y el tratamiento de las proporciones sublimes de los norteamericanos, algo que Smith modera bastante con una atmósfera que difumina las formas y prescinde del dibujo.



el crítico está apuntando no solo a la dimensión iconográfica sino indicativa en términos de campo del arte: su llamado es a fundar una “Escuela de los Andes”, equivalente a la del Río Hudson liderada por Thomas Cole, o la del Bosque de Fontainebleau encabezada por Théodore Rousseau. Teniendo esto en consideración, es posible reconocer que la dispar valoración que se hace de la obra de Antonio Smith da cuentas de las diversas expectativas que despierta el género de paisaje una vez que se ha comprendido como signo de modernidad. Estas posiciones críticas reflejan las variantes ideológicas que dicha modernidad ha cifrado en el arte, en la naturaleza y en los modos de representarla y comprenderla. La sociología de Hostos percibe al paisaje como una vía de reflexión social, como un espacio de ensayo racional desde el cual plantear las opciones de progreso colectivo de una nación en ciernes. Orrego Luco, por su parte, lo asume como la expresión de un estado de desarrollo individual que a su vez refleja un entorno de civilización social. Grez en cambio está interesado en la conformación de un campo artístico. En estas posturas se manifiestan las posiciones que desde mitad de siglo tensan el ambiente cultural de los centros europeos en los que se debaten los niveles de influencia, determinismo o autonomía del arte en relación al medio natural, la sociedad y el individuo.

En el contexto que vengo reseñando, Vicente Grez ocupa el lugar del primer crítico de arte profesional. El periodista y escritor estuvo cerca de los pintores de su época, sobre todo de Pedro Lira, con quien fundó, como dije, la *Revista de Santiago*, novedosa publicación trimestral sobre temas de actualidad artística, científica y cultural en general, que brindaba espacio a ensayos de mayor extensión que la prensa periódica. Si bien se cuenta entre los amigos próximos del pintor (citó más arriba la afectuosa biografía póstuma que escribe de Smith) en este primer texto Grez critica con ímpetu la vaguedad de los motivos pictóricos de sus cuadros. Esta vaguedad da muestras, según afirma, de una falta de esfuerzo por parte del pintor que dificulta el reconocimiento de los lugares supuestamente representados en las telas. Grez se alinea entonces con la opinión que Pedro Lira ya había planteado con ocasión de la exposición de 1867: Smith desprecia la

responsabilidad que, según ellos, tiene como cabeza de la primera generación chilena de paisajistas.<sup>199</sup>

En efecto, las al menos siete pinturas que expuso en dicha oportunidad representan diversos paisajes que hoy son difíciles de identificar con precisión. En el catálogo de la Exposición del Mercado aparecen simplemente enumerados y los títulos y descripciones que se mencionan en la prensa no son unívocos: “Luna que se esconde tras un árbol” y “La roza de un bosque del sur” o “Paisaje de cordillera” no aportan referencias suficientes para identificar lugares. Ante la falta, Grez se manifestaba:

Ha nacido artista como se nace poeta; su ciencia no es el resultado del estudio profundo ni de la constante averiguación, sino simplemente de la naturaleza de su ser. Para hacer un paisaje no necesita mirar el cielo ni el sol ni la luna, ni los campos; le basta solo sentarse frente de su caballete, tomar sus pinceles i formar sus colores. Hai un minuto de reconcentración; luego aparecen vagamente las formas de sus hermosas montañas, sus aguas transparentes, su atmósfera y sus vapores [...] I sin embargo, no es esa escuela idealista, a pesar de ser partidarios i admiradores, la que quisiéramos imitaran nuestros artistas noveles. Antes del ideal está la naturaleza con su verdad, con sus perfumes i también con su poesía propia. No es posible desentenderse de ciertas realidades, por más repugnantes que nos parezcan” (Grez 1873: 668).

Comprendiendo que en la representación de un lugar está cifrada la particularidad de una identidad visual, también Hostos coincide en echar en falta un paisaje más preciso y con él una mayor originalidad:

Lo que no se obtiene copiando cuadros, imitando artistas, remedando maneras, parodiando estilos, es lo que más importa obtener; la originalidad de concepción, que

---

<sup>199</sup> “...todos los últimos paisajes del señor Smith, la “Mañana,” la “Tarde,” la “Cascada” y, en especial, su “Puesta de sol en los Alpes,” nos manifiestan sus bellas dotes poéticas, su gracia exquisita para tratar los lejos y los cielos, el encanto magnético que ejerce su pincel en cuantos contemplan sus producciones; así como también nos descubren el lado flaco de su manera; la insuficiencia de los primeros planos. ¿Cuál es la razón de este doble fenómeno? La manera de trabajar del autor lo explica sencillamente: después de haber dibujado un ligerísimo croquis, que llena de notas escritas, realiza siempre sus cuadros de memoria; y como la tiene muy buena, reproduce con facilidad todo aquello donde no entran los detalles como parte principal, los cuales figuran siempre en los primeros términos. Tenemos demasiado respeto y una idea bastante elevada del talento del autor, para que nos hubiéramos permitido pasar en silencio una observación que habríamos omitido, tratándose de un paisajista vulgar: la crítica debe ser tanto más severa cuanto mayor la importancia del autor” (Lira 1869: 44).

corresponde a la originalidad del medio natural y social que el artista chileno está llamado a exponer a los ojos del juicio nacional, y si tanto puede, a los ojos del juicio universal.

Para ser original, y ser así un verdadero artista dentro del medio estético que lo produce, estudie el pintor chileno la naturaleza que lo rodea, cópiela, fotografíela; fotografíe, copie y estudie la naturaleza que lo rodea.

Así como el arte ha sido producto de una evolución de la sociedad chilena, sea Chile lo que el crítico o el admirador del artista chileno vea en las evoluciones del arte.

Sólo así será un progreso, porque sólo así será un arte original (Hostos [1872] 1939: 314).<sup>200</sup>

Por su parte, Lira critica la ausencia de detalle en la pintura de Smith desde su propia condición de artista. Él mismo se había lanzado con una serie de paisajes que, si bien también recibieron críticas por presentarse en estado inacabado, componían escenas bien georreferenciadas por medio de sus títulos: “Cascada del Laja”, “Río Claro”, “Cordillera de Santiago”, “Ensenada”, etc. Esto les daba, según varios de los comentaristas, el valor de reflejar un trabajo realizado a partir del natural, pero, sobre todo, verosimilitud y estirando la idea de representación, patriotismo.<sup>201</sup>

En suma, considerado como la promesa de la primera generación de artistas nacionales, a Smith se le exigió dar forma a una expresión sintética de la geografía demarcada por dos límites naturales que, como veremos en la parte dedicada a la frontera, ocupan el centro de las disputas limítrofes que sostuvo Chile con su vecino trasandino: la cordillera de los Andes y el estrecho de Magallanes.

El estudio serio de la naturaleza, de lo bello i de lo feo, forma al artista i al soñador. I qué naturaleza es la que se puede estudiar entre nosotros! Los valles mas espléndidos, las

---

<sup>200</sup> La mención que hace Hostos de la fotografía no debe entenderse exclusivamente de forma literal (esto es, como un llamado a los artistas a fotografiar el paisaje), sino comprendiendo esta práctica como un modo de ver “moderno” e, incluso, como sinónimo de esta imagen “descriptiva” que promueve el crítico puertorriqueño. Con esto pone de manifiesto una vez más su diferencia con Orrego Luco, quien, como vimos, se refiere con desprecio al daguerrotipo catalogándola de copia mecánica sin valor artístico. El uso figurado de esta tecnología de reproducción visual (como modo de ver, como modo de componer y producir imágenes), nos da luces de la fortuna crítica que obtuvo la fotografía durante los primeros años de su difusión en Chile.

<sup>201</sup> Pareciera que Smith acusó recibo de estas críticas puesto que en la siguiente exposición importante que se realizó en el país con motivo de la inauguración del Museo de Historia Natural en 1875, los cuadros que presentó llevan títulos más precisos: *Valle del Aconcagua* y *Puesta de sol en las cordilleras de Peñalolén*, de la que me ocupé en el apartado anterior, son algunos de ellos, precisamente referidos a localidades próximas a Santiago.

cascadas mas caprichosas, los lagos mas encantadores. I como si todo esto no fuera suficiente, los Andes por complemento i el Estrecho por término! (Greiz 1873: 667).

Se le exigía también liderar una escuela de artistas que pueda reconocerse también como nacional para dar sustento y espesor al campo cultural en ciernes. Se le demandaba, además, poner en práctica un tipo de pintura de paisaje realista y no “ideal”, lo que implica tomar posición ante los movimientos que disputaban el sentido del arte de manera contemporánea en Europa (el primero, representado en la exposición por Saal y Markò, y el segundo, ensayado por el joven Lira y demandado por Grez, siguiendo el modelo de los pintores de Barbizon). Entre estas opciones no parece entrar en juego el modelo humboldtiano tal como ya anunciamos al comienzo de este capítulo; de hecho, la mención a la geografía en la expectativa de Grez no es científica, sino simbólica y política. Tampoco figura entre los modelos referidos un tipo de paisaje atento a la cuestión social a la manera que lo cultivó Gustave Courbet, tal vez uno de los renovadores más radicales del paisajismo decimonónico.<sup>202</sup>

Estas demandas, compartidas con mayor o menor énfasis por todos los críticos, se explican por una común apreciación: más allá de las diferencias conceptuales e ideológicas, todos ellos concuerdan que para 1872 la Academia de Bellas Artes es una institución decadente, a la que los artistas en edad de formación asisten más por descarte que por verdadera motivación. La ausencia de una cátedra de paisaje en la principal

---

<sup>202</sup> Los argumentos que se prestan para distinguir el modelo ideal del realista pasan, fundamentalmente, por la valoración que tanto Grez como Lira hacen de la práctica del *plein air* como marca de una pintura de paisaje original. Si bien la obra de Antonio Smith no refleja este proceso creativo en sus telas, sí lo hace en el legado a los artistas que lo acompañaban en sus salidas y en el entorno de su taller (Valdés y Frías 2015). Aprovecho esta nota para llamar la atención sobre la apreciación de Courbet que emite Pedro Lira en su *Diccionario Biográfico de Pintores* (1902) documento interesante por reflejar un canon artístico formado desde América Latina, por medio del cual se da cuenta del acceso al arte internacional de la alta burguesía chilena. Allí Lira, quien residió varios años en París y conocía por tanto el ambiente pictórico internacionales tajante al renegar la importancia de Courbet, no obstante su propia pintura acuse una cierta influencia del pintor de Ornans. Ocurre que su juicio no se enuncia a partir de criterios artísticos, sino que se funda en cuestiones políticas y en la supuesta “petulancia” del francés. El caso resulta interesante puesto que muestra cuán determinante puede ser la contemporaneidad a la hora de establecer el criterio de valoración de un artista de alcance internacional y, por tanto, al definir un canon: cuando se trata de artistas del pasado no hay reparos en relación a sus posiciones políticas u otras cuestiones “extraartísticas”.

institución artística del país era comprendida por todos como un síntoma de su desfase. Grez sanciona el asunto sin compasión:

I nuestra sorpresa ha sido tan natural cuanto que hai en nuestra vida artística un hecho mas que curioso, un hecho consolador i triste a la vez: ninguno de nuestros artistas ha salido de la academia. Muchos de ellos se han formado solos, otros casi solos, pero la mayor parte sin un hogar artístico que calentara su entusiasmo, que renovara su fé i les mostrara la senda del arte verdadero. Por mucho tiempo los jóvenes que penetraban los umbrales de la academia chilena de bellas artes podian haber leído las palabras terribles que el Dante coloca en las puertas de su infierno: «Abandonad toda esperanza vosotros los que entráis aquí.» I en efecto, cuántos penetraron ahí con fé i entusiasmo para salir despues desengañados i perdidos! (Grez 1873: 607).

Con razón entonces, el taller de Antonio Smith se veía como una alternativa y de él se esperaba la guía y el estímulo que la Academia no brindaba.

Con lo visto hasta aquí, no cabe duda que el ideal de una práctica artística de alcance nacional está fuertemente vinculado a una representación apegada a la percepción sensorial del ambiente. Atrás han quedado las alegorías y poco atractivo despiertan los símbolos abstractos, al menos, al interior del incipiente campo artístico: la imaginación republicana y burguesa pide ilustraciones de aquello que ha visto y que es capaz de comprender por medio de la experiencia. En medio de las voces que enuncian esta necesidad frente a la sección artística de la Exposición del Mercado, hay dos que se despegan y apelan a un alcance aún mayor: la demanda por hacer del paisaje una vía de expresión latinoamericana. Esta idea es planteada con especial ímpetu en el discurso de clausura de la exposición, pronunciado por el diplomático y escritor argentino Santiago Estrada (Buenos Aires 1841-Madrid 1891) y publicado en *El Ferrocarril* (10-08-1872). El alcance también forma parte de las aspiraciones de Hostos, reconocido abogado de la causa americana. Ambos se muestran confiados que mediante la evolución del arte (de un arte de aspiración moderna y anclada al ambiente local), el continente latinoamericano logrará alcanzar la ansiada autonomía regional, terminando así con la dependencia cultural de los modelos europeos. El discurso comienza apelando a la experiencia del cruce cordillerano y estableciendo la dimensión del hito geográfico como escala moral:

Señoras i señores: -Cuando se descende de a gran cordillera al valle en que celebramos esta hermosa fiesta, ¡qué pequeño parece el hombre que lo habita comparado con la naturaleza que lo enjendró! I en efecto, cuán mezquino seria si no se debatiera en eterna lucha por nivelarse con las montañas i hacerse digno del nombre del hijo de los Andes! (Estrada 1872: 2).

Siguiendo los mismos principios de progreso social del positivismo que enuncia Hostos, Estrada introduce en su discurso la cuestión social, destacando el vínculo entre los trabajos y el ambiente natural en que se desarrollan, entendiendo que es este la fuente de los recursos necesarios para desarrollar un país. El minero, el obrero y el campesino figuran como agentes históricos partícipes de este proceso, algo que no había aparecido hasta ahora en los discursos de la contraparte chilena. Luego de esto, Estrada se detiene en las relaciones entre su país y Chile para hacer mención del cable telegráfico instalado recientemente desde la ciudad de Los Andes hasta Buenos Aires (por la misma empresa de los hermanos Clarck que bogaba por instalar el ferrocarril trasandino). En sus palabras se introduce la idea de las capacidades humanas de intervención en el paisaje por medio de la tecnología:

Desde que el argentino que habita en el valle del Mapocho llama a la puerta de su hogar del Plata, i sus hermanos le responden cual si se halláran en la cámara vecina a la estación del telégrafo, ha quedado suprimida la única barrera material que nos separaba. La lójica de un destino benigno, la atracción de un amor bien probado, i la fuerza de la electricidad, han unificado vuestro país con el mio, mi alma con la vuestra (Estrada 1872: 2).

El discurso de Estrada es interesante en verdad por varios aspectos, pero uno muy particular es el determinado por el contexto de la disputa fronteriza entre ambas naciones, puesto que el intelectual argentino se encontraba en Chile cumpliendo, precisamente, las funciones de Secretario de la Legación Argentina enviado por el gobierno de Sarmiento en 1869 durante el ministerio de Félix Frías. Son años clave para la negociación y fue tarea de Estrada recorrer archivos y reunir los documentos que servían de base a los argumentos argentinos en esta disputa que analizaré con detención en la parte que sigue. La campaña de defensa territorial representada por Estrada se enfoca, como veremos, en asegurar para Argentina las vastas extensiones de tierra al sur del Río Negro, denominadas genéricamente como Patagonia, reconociendo en cambio la soberanía chilena del Estrecho de Magallanes y teniendo a los Andes como hito delimitador. Resulta significativo entonces

que en su discurso incluya un comentario sobre las fronteras naturales del país que lo acoge:

Chile, señores, es una faja de tierra encerrada dentro de un arco de piedra cuyos extremos se apoyan al sud en las neveras de Magallanes i por el norte en las soledades de la América rusa [...] A proporción que los Andes chilenos se inclinan hácia la zona del calor, la vegetación disminuye; a proporción que se inclinan hácia los hielos del polo, la vejetacion aumenta i adquiere una robustez tropical (Estrada 1872: 3).<sup>203</sup>

Estrada y Hostos reconocen en la cordillera de los Andes una suerte de columna vertebral del Cono Sur americano y una frontera natural compartida. Las pinturas que Smith dedica al paisaje cordillerano cumplen, según ellos, con representar el ansiado hito geolocalizador que puede brindar una imagen referencial de América Latina. Esta imagen corresponde a la nueva entidad cultural, independiente en términos políticos y sustentable en términos económicos, con derecho propio a un lugar en el mapa decimonónico de las regiones civilizadas. La cordillera de los Andes, con la dimensión sublime de sus cimas que tanto Grez como Estrada destacan, se configura así como una alternativa a la imagen de exotismo que se había impuesto como lugar común desde las primeras producciones europeas referidas al continente americano.

Estos autores, cada uno proveniente de un confín americano, promueven la cordillera de los Andes como un atributo iconográfico digno para América Latina. Sin embargo, una mirada superficial a la producción pictórica argentina de mediados del siglo XIX, o más general aún, a la de otros países de América del Sur que colindan con la cadena montañosa, permite evidenciar que la cantidad de paisajes cordilleranos expuestos en Chile es tal vez solo comparable a la producción del pintor mexicano José María Velasco.

---

<sup>203</sup> En este mismo año de 1872, Santiago Estrada publicó en Buenos Aires su libro *Apuntes de viaje del Plata a los Andes y del mar Pacífico al Mar Atlántico*. Dedicó allí un extenso capítulo al cruce de los Andes señalando, entre otras cosas que la extensión de esta montaña no ha sido aún averiguada con exactitud, pero que se extiende por todo el subcontinente: “La gran cordillera, cuna del Amazonas, del Orinoco y del Plata, ha sido medida por jeógrafos, historiadores y poetas” (Estrada 1872: 189). Antes de relatar sus propias impresiones, el autor realiza una completa antología de la literatura que se ha ocupado del macizo andino, dando cuentas de su erudición en la materia y de la estrategia documental que por entonces se privilegiaba en la discusión sobre límites.

No hay un símil en la pintura boliviana, peruana, ecuatoriana, colombiana o venezolana, si bien reconozco –de lo visto hasta ahora– dos notables excepciones en los artistas que deja la escuela de dibujo fundada por Celestino Mutis en Nueva Granada (la que, sin embargo, en contados casos traspasa la representación naturalista realizada en dibujo o acuarela para producir pinturas de paisaje al óleo), y la obra del pintor ecuatoriano Luis A. Martínez (Ambato 1869-1909), cuya obra se concentra más bien en el fin del siglo.<sup>204</sup> Aunque las pinturas hagan una referencia explícita a un hito natural determinado (como ocurre con los volcanes del valle de México que tantas veces pintó Velasco, por ejemplo), la ubicación geográfica del país no es desestimable como argumento para explicar esta profusión de imágenes, pero tampoco puede ser asumida como la única y definitiva justificación de su recurrencia. La formación de una imagen nacional no es el resultado de un “retrato” del territorio; existe un proceso de construcción fundado en discursos y posiciones ideológicas, en opciones de gusto y circulación de referentes y en circunstancias políticas que contribuyen a delinearlos.

Esta es la explicación que he logrado encontrar para responder la pregunta por la ausencia prácticamente absoluta de paisajes cordilleranos en la producción pictórica argentina de la segunda mitad del siglo. Un intercambio de ideas equivalente al que he expuesto aquí, pero con la madurez de argumentos expuestos ya al final del siglo, ha sido estudiado por Laura Malosetti Costa bajo la denominación de “La querrela del paisaje y el arte nacional” (Malosetti Costa 2001: 337 y ss.). Allí queda revelada la otra parte de la respuesta: el paisaje argentino es antes que pintura, literatura; la pampa se impuso con Echeverría primero y con Sarmiento y la fecunda producción gauchesca después, como el paisaje nacional de Argentina sin discusión y ante ella, el pintor y crítico Eduardo Schiaffino (Buenos Aires 1858-1935), se rendía reconociendo la dificultad de su representación: “la belleza de la pampa es puramente literaria” (*apud* Malosetti Costa 2001: 339). Si bien hubo un grupo de pintores que a fin de siglo se lanzó en excursiones a

---

<sup>204</sup> Se trata de una afirmación que puede parecer demasiado general o apresurada, pero que se ve apoyada por los resultados de una pesquisa colectiva que abarcó al continente completo, dispuestos en el libro *Paisaje en las Américas* (Brownlee et al. 2015) y en los trabajos de Alexandra Kennedy-Troya para Ecuador y Beatriz González para Colombia, ambos referidos en la parte introductoria de esta tesis.



la búsqueda de otros paisajes para la Argentina (como Ballerini en Misiones y el propio Schiaffino en Córdoba), no he conocido aún aquel que se propuso pintar los Andes.

En suma, la imagen nacional que se asienta en el imaginario colectivo chileno, en este caso, asumiendo la forma de un paisaje cordillerano, es el resultado de un ejercicio de metonimia y recomposición de la imaginación geográfica, por medio del cual la cordillera indica algo más que una elevación en la topografía. Indica, por ejemplo, la frontera natural (y, sin embargo, disputada), que es también aquella “barrera” enunciada por Estrada, frontera imaginaria que da lugar a una serie de metáforas de aislamiento y contención que caracterizan a este imaginario. La pintura de paisaje realizada entre las décadas del 70 y 80 se entremezcla con la formalización geopolítica del país en obras como el *Chile Ilustrado* de Tornero Santos o el *Atlas* de Pissis (publicación que sale a la luz en 1875, pero que para la Exposición del Mercado comenzaba ya a ser anunciada en la prensa). Considerando entonces su contexto de producción –el del proceso geopolítico de la definición de límites, pero también el de la formación de un campo artístico complejo– la pintura de paisaje chilena debe ser estudiada con una mirada atenta a cartografías, descripciones científicas y libros ilustrados. Con ello podrá reconocerse como una imagen sintética, un signo que da cuenta, simultáneamente, de la relación del individuo y de lo social con la naturaleza y, en el caso aquí revisado, de la relación que artistas y críticos de arte, como sujetos sensibles y como agentes históricos de una identidad nacional, establecen con la cordillera de los Andes.

#### IV. LA FRONTERA

##### (Dar a) ver la frontera

[...] la carte utilisée non plus pour localiser mais pour donner à voir l'agencement des indices construits par l'observation, la photographie, non pas parce qu'elle illustre mais parce qu'elle définit l'objet qu'il faut comprendre, les croquis et graphiques empruntés aux sciences de la nature, etc.  
Roger Chartier. *Au bord de la falaise* (2009)

En 1893, el geógrafo francés Élisée Reclus publica el primero de los dos volúmenes que dedica a Sudamérica de su *Nouvelle géographie universelle. La terre et les hommes*. Entre las prolíficas descripciones de paisajes y las reflexiones sobre la vida social presente y pasada de cada una de las regiones andinas que le ocupan en este tomo, el autor observa:

Mais si bien armé que soit le Chili parmi les nations sud-américaines, il a cependant de grande dangers à courir de la part de l'Etat limitrophe, la République Argentine, dont il n'est séparé que par une *ligne idéale*, non encore définitivement fixée sur les cartes officielles (Reclus 1893: v. XVIII, 695; el subrayado es mío).

Este fragmento, cuyo tono no esconde una advertencia, denota por un lado la apreciación que hace Reclus de la Argentina como potencia mundial; lo que se confirma en el extenso apartado que le dedica al país en el volumen siguiente de su inmensa obra.<sup>205</sup> Por otro lado, manifiesta la displicencia ante la fuerza de un Estado, el chileno en este caso, y de su ejército nacional, postura propia de este incansable viajero y escritor anarquista que desacreditó toda organización social que excediera la libre asociación entre individuos. Por último, la frase da cuenta de una de las ideas más pregnantes de la geografía social de la que Reclus es fundador: si bien la naturaleza contempla

---

<sup>205</sup> Se trata del volumen XIX de la *Nouvelle géographie universelle. Amérique du Sud. L'Amazonie et La Plata. Guyanes, Brésil, Paraguay, Uruguay, République Argentine*, publicado en 1894. La valoración que hace de la Argentina considera, principalmente, cuestiones demográficas como la inmigración y la multiplicidad de polos urbanos e industriales.

parcelamientos propios o *regiones geográficas*, las fronteras entre naciones son artefactos políticos, una *línea ideal* sin otro sustento material que su trazado en el mapa, ni otro valor que el que le otorguen las posiciones que separa. El término *ideal* se contrapone aquí a natural y por extensión, se distingue de aquello que es visible o perceptible.<sup>206</sup>

Me valgo de las palabras de Chartier citadas aquí a modo de epígrafe y estas de Reclus para caracterizar el punto de partida de lo que sigue, donde propongo el análisis de dos cuerpos de imágenes. La pregunta que anima la selección de imágenes y el análisis mismo que aquí presento, apunta a las formas con que se representan los bordes de un territorio determinado: ¿cómo se da a ver una frontera? Más allá de una supuesta condición probatoria, mi perspectiva es la de quien observa estas imágenes como artefactos que construyen su objeto desde la imaginación geográfica y la síntesis visual.<sup>207</sup> Son imágenes que representan a la cordillera de los Andes despojada de valoración simbólica o estética –si bien la potencia alegórica y paisajística persiste en varias de ellas, para mostrarla como un hito mensurable que demanda de la imagen un equivalente carácter de objetividad. Se trata, en muchos casos, de imágenes que prescinden de la

---

<sup>206</sup> Señala Béatrice Gilbrin: “Pour Reclus, l’architecture du relief crée des micromilieus séparés les uns des autres par des montagnes, des fleuves, des littoraux qu’il faut respecter ce que l’État ne fait pas puisqu’il ignore cette organisation géographique naturelle” (Gilbrin 2005: s/d). Coeditora –junto a Yves Lacoste- de la revista *Hérodote* de geografía y geopolítica, Gilbrin ha contribuido a la recuperación de la obra de Reclus desde la mentada revista y la reedición de algunas de sus obras. Cabe señalar que este autor resulta una fuente de autoridad para los peritos chilenos y argentinos involucrados en el litigio a fines de siglo, lo que demuestra el grado de irradiación inmediata de su obra, a pesar de las críticas que recibía entre sus compatriotas (particularmente de Vidal de la Blache, fundador de la geografía universitaria en Francia y en parte, responsable del olvido en el que Reclus ha permanecido hasta ahora). Sin embargo, las referencias de los peritos estaban siempre intencionadas para apoyar sus respectivos argumentos y no para extender a cada caso las reflexiones generales que aporta la geografía social del autor de *El hombre y la tierra* (1905-1908). Así, por ejemplo, el perito topógrafo chileno Alejandro Bertrand se vale de varias citas al volumen XIX de la *Nueva geografía universal* de Reclus para justificar lo que considera la indiscutible validez geográfica de la frontera natural entre Chile y Argentina, desatendiendo la compleja dimensión histórica y social que el francés agregó al término (1895: 10, 36, etc.).

<sup>207</sup> Esta perspectiva se ve apoyada también por los planteamientos del historiador Pablo Lacoste, quien en su libro *La imagen del otro en las relaciones de la Argentina y Chile (...)*, analiza la historia de la configuración de esta frontera proponiendo tres categorías que caracterizarían su entidad múltiple: frontera jurídica, frontera imaginaria y frontera explorada.

experiencia de lugar y que responden a códigos de representación ajenos a la observación directa. En tanto tales, son el producto de convenciones epistemológicas y visuales que enmarcan y objetivizan esa *línea ideal* mencionada por Reclus. Siguiendo a Chartier, se trata, en fin, de imágenes que definen aquello que se han propuesto representar; en este caso, dan forma (espacio de la *línea real*) a una frontera que, desde la experiencia, se percibe como una montaña.

Hablaré aquí del grupo de mapas incluidos por Bernardo de Irigoyen en el libro *La cuestión de límites entre la República argentina y Chile* (1881), también del libro *Perfil longitudinal de la Cordillera que demuestra el recorrido de la línea divisoria con la República de Chile* (1895) elaborado por la Comisión de límites chilena y de una serie de imágenes que con diversos lenguajes visuales pretende representar la frontera. Pero antes de pasar a revisar este corpus, me parece necesario introducir un breve inciso que describa someramente el contexto y las categorías fundamentales del proceso de construcción de esta frontera.<sup>208</sup>

La delimitación territorial moderna del Cono Sur americano es, por supuesto, un proceso activo ya desde la instalación del orden virreinal; sin embargo, es con las reformas borbónicas de la segunda mitad del siglo XVIII que dicho proceso adquirió mayor celeridad, con acciones como la revisión de límites de la corona portuguesa, la creación del

---

<sup>208</sup> Para el estudio de este tema revisé un abundante corpus de fuentes primarias del litigio, copiadas principalmente en el Instituto Ravignani de la Universidad de Buenos Aires para la parte argentina y el Archivo Bello de la Universidad de Chile para el lado chileno. Dicha selección incluye los informes oficiales que cada país entregó al arbitraje británico en 1893, compilaciones de documentos históricos, los acuerdos parciales y tratados de 1856, 1879 y 1881; actas e informes de peritos y diplomáticos, recuentos históricos, relatos de expediciones y otros libros de opinión de expertos, así como también artículos de prensa en los que se divulgaron los avances del litigio –y en los que, en muchos casos, se agregó un sensacionalismo nacionalista que convirtió esta disputa en una causa de interés popular. De esta selección no cito más que una pequeña porción cuyo detalle se encuentra en la bibliografía. En cuanto a fuentes secundarias, me he servido de libros dedicados a recuperar las actuaciones de figuras protagónicas en el litigio, como son Diego Barros Arana, perito por la parte chilena (Barros Borgoño 1934; Dugini 1978), Santiago Estrada, representante en Chile del gobierno de Sarmiento (Auza 1965), Bartolomé Mitre, presidente de Argentina en el primer período del conflicto y luego activo escritor al respecto (Braun Menéndez 1957) y Francisco P. Moreno, perito por la parte argentina (Quesada 1925), entre otros. Por último, he acudido a estudios recientes y específicos que reflexionan sobre el asunto desde la historiografía y la cartografía, la historia y la geografía social (Lacoste 2001, 2001a, 2002, 2004 y 2005, Lois 2010, Navarro 2007, Podgorny 2011 y Quijada 2000, entre otros).

Virreinato del Río de la Plata en 1776, la reordenación administrativa de provincias y capitanías y el mayor conocimiento y registro del territorio gracias, principalmente, a las expediciones de Azara, Malaspina y Ruiz y Pavón (esta última, por el Virreinato del Perú). Acorde con la dinámica de continuidad y ruptura que caracterizó al período revolucionario, las nuevas naciones se ocuparon en definir sus bordes atendiendo, por un lado, a sus fronteras externas (que separaban a una nación de otra) y, por otro, a sus fronteras internas (que delimitaban el territorio controlado del que permanecía desconocido o disputado por habitantes originarios). Si bien los gobiernos americanos se apresuraron a incentivar la autonomía y el conocimiento de sus respectivos territorios por medio de nuevas expediciones científicas y militares, se sirvieron hasta bien entrado el siglo XIX del ordenamiento territorial legado por el orden imperial para establecer las fronteras entre las nuevas naciones. Fue en el Congreso Interamericano de Lima de 1848 cuando los primeros gobernantes republicanos acordaron explícitamente definir las jurisdicciones nacionales considerando como referente común el estado de las fronteras administrativas virreinales de 1810, aplicando así la doctrina del *Uti possidetis juri*. Sin embargo, para mediados de siglo, los impulsos expansionistas que excedían o transgredían dicha herencia eran cada vez más recurrentes y graves, dejando el acuerdo de límites en condición de letra muerta y en reto permanente con la doctrina del *Uti possidetis de facto* o dominio territorial efectivo, basado en acciones de conquista y asentamiento o voluntad de la población. Según la conveniencia del caso, las naciones argumentaban sus posiciones con una u otra doctrina, motivando ora guerras, alianzas e invasión de territorios, ora pleitos y arbitrajes diplomáticos (Ayala 1931; Parodi 2002).

Ante la persistencia de estos conflictos en la segunda mitad del siglo, la noción de *frontera natural* surge como un nuevo argumento para las naciones litigantes. Tal como las doctrinas previamente mencionadas, que de hecho se fundan en el derecho romano, la idea de frontera natural encuentra sus bases en el pensamiento de autores clásicos como Plinio y Heródoto, pero se activa como plenamente moderna con la geopolítica napoleónica y más tarde, con teorías como la biogeografía del alemán Friedrich Ratzel, que otorga argumento científico al establecimiento y expansión de las naciones europeas

sobre la base de una relación orgánica y mítica de la tríada Estado-Nación-Territorio (Foucher 1986 y 2007 y Schultz 1994).

En el contexto americano, la noción de frontera natural activó disputas territoriales entre países recién fundados que veían en la *alquimia de la tierra* la base de su constitución en tanto *nación cívica* (Quijada 2000: 179 y ss.).<sup>209</sup> Así se dieron los debates entre Estados Unidos y México, cuyo límite se desplaza a lo largo del XIX –por medio de guerras, compras y negociaciones- hasta alcanzar el río Bravo como hito demarcatorio (Tamayo 2005). Otro tanto ocurre en el complejo proceso de definición de las fronteras del Imperio brasilero: el vizconde de Rio Branco, poderoso político y hombre de letras, blande dicho argumento durante las guerras del Paraguay, combinándolo con un antiguo mito o error cartográfico de la época de los primeros contactos europeos que definía a Brasil como una isla. Promovió así la expansión del país en todas direcciones, con el fin de alcanzar los principales ríos de Sudamérica como fronteras (Kantor 2007). Otro caso es el que nos compete aquí: la cordillera de los Andes se concibe como “hito delimitador” entre las repúblicas de Argentina y Chile, constituyendo un ejemplo paradigmático de frontera natural de montaña para América Latina y el mundo (Lacoste 2002).

Pensando en las imágenes –visuales y mentales- que surgen de la “cuestión de límites” entre Argentina y Chile, resulta interesante considerar el alcance que tiene cada una de estas doctrinas delimitadoras en relación al territorio, al tiempo y a las fuentes en que se sustenta. La doctrina *Uti possidetis juri* funda sus posiciones en un determinado evento del pasado que se refleja en documentos escritos, mapas y testimonios, cuyo valor histórico pueda certificarse por medio de la ciencia del archivo y la diplomacia. Su relación con el tiempo es el de la permanencia y la conservación, basada en la supuesta inmutabilidad de dichos documentos (Podgorny 2011).<sup>210</sup> Su relación con el territorio se

---

<sup>209</sup> Remito al lector a la nota 48 (p. 48) del *Contexto bibliográfico*, donde transcribo una extensa cita de Quijada a este respecto.

<sup>210</sup> En este ensayo, la historiadora de la ciencia argentina Irina Podgorny se ocupa de revelar las dinámicas de los archivos sudamericanos, la precariedad que les es constitutiva, la arbitrariedad y la intención con las

da de forma mediada por los registros de expediciones científicas, mapas o títulos de propiedad que puedan constar en los archivos históricos. Se produce, tal como vimos en el apartado dedicado al mapa histórico elaborado por Mitre, una sustitución de la naturaleza por la historia.<sup>211</sup>

La doctrina *Uti possidetis de facto* se funda, en cambio, en acciones humanas de dominio, conquista y colonización de territorio contemporáneas al litigio. Según esta, las fronteras se “construyen” en base a dinámicas como tomas de poder, instalación de hitos y colonización, por lo que se entienden como artefactos cambiantes, producto de la geografía humana, siendo sus fuentes los registros y proclamaciones de aquellos actos. El conflicto entre Argentina y Chile se desató, de hecho, a partir de una acción de este tipo: la instalación de un fuerte chileno en el Estrecho de Magallanes durante el gobierno de Manuel Bulnes (1841-1851). Así lo relata el canciller argentino Bernardo de Irigoyen (Buenos Aires 1822-1906) en *La cuestión de límites...* (1881), como preámbulo a la transcripción de actas e informes redactados por la comisión de esta “ocupación” al gobierno de su país:

En 1843, el Gobierno de Chile trató de colonizar una parte del Estrecho de Magallanes, y aprovechando los trastornos internos de la República argentina, y la guerra en que está se hallaba comprometida con la Francia y la Inglaterra, ocupó con un reducido número de presidiarios el punto denominado “Puerto de Hambre” en la costa del Estrecho. Poco

---

que son conformados, todo lo cual da muestras –en la misma línea en que para el contexto francés trabaja Bruno Latour– que el discurso de la ciencia positivista no solo es intensamente ideológico como responde a las vicisitudes de redes de sujetos con múltiples intereses y funciones, tránsitos y tráfico, hallazgos e invenciones.

<sup>211</sup> O en palabras de Pedro Navarro para el caso específico argentino: “[...] traducir la unidad de sentido entre naturaleza e historia característica de los nacionalismos, originalmente situada en tensión entre el espacio continental y el espacio local, ahora en una escala nacional, naturalizando –es decir, representando como naturalmente y atemporalmente argentino– un territorio diseñado a priori desde el proyecto nacionalista-liberal. Un componente importante de esta visión nacionalista es la representación del Virreinato del Río de la Plata como matriz territorial original de la Argentina, y por ende la idea del proceso de formación del Estado argentino moderno como una serie de pérdidas y mutilaciones atribuidas a enemigos externos como los países limítrofes y los “imperios” británicos o estadounidense (Cavaleri 2004). Los mapas del Virreinato incluyendo en su espacio la Patagonia oriental entera, a veces incluso la Patagonia chilena u occidental, y/o Tierra del Fuego o el estrecho de Magallanes, presentes aún hoy en materiales de divulgación y textos escolares, contribuyen a esa representación social” (Navarro 2007: 31).

después trasladó aquel grupo, al lugar de Punta Arenas en que actualmente se encuentra la colonia. ¿Cuáles fueron los límites de aquella ocupación?” (Irigoyen 1881: 3).<sup>212</sup>

A diferencia de estas dos doctrinas, la noción de frontera natural lleva a concebir los límites territoriales como un aspecto legible de la naturaleza, anterior e independiente de la ocupación humana de esta. La supuesta delimitación se comprende como una condición extrínseca a la temporalidad política y a las acciones contingentes de quienes allí habitan y es, por lo tanto, una realidad indiscutible o al menos, de una temporalidad de larga duración. Esta noción se sustenta en los registros de la descripción, medición y, sobre todo, proyección científica –e ideológica- de los resultados: imágenes, diagramas, mapas y textos elaborados con métodos y estándares convenidos a nivel internacional, que codifican en un pretendido grado cero la relación entre el ser humano y la naturaleza.<sup>213</sup> Navarro reconoce este proceso de sistematización del conocimiento sobre un lugar como una colonización territorial por las vías de la imagen y la palabra:

---

<sup>212</sup> Es interesante considerar la participación de colonos extranjeros en esta campaña, siendo el prusiano Bernardo Philippi (hermano mayor del naturalista Rodolfo Amado) uno de sus principales impulsores. Ello conduce a pensar los procesos de expansión territorial de la época como iniciativas públicoprivadas, nacionales y extranjeras, militares, científicas, industriales, inmobiliarias incluso. No son, por tanto, empresas únicamente gubernamentales y nacionalistas, puesto que son el resultado de una compleja red de actores y contextos de alcance global.

En ese sentido, vale la pena recordar que la primera obra “chilena” de Alessandro Ciccarelli consiste en una vista del Fuerte Bulnes y si bien no hay documentación que avale un fin propagandístico, no deja de ser significativa su representación como sitio chileno, con la línea de montañas nevadas y glaciares que constituyen el Estrecho de Magallanes al fondo. El napolitano la pintó en 1848, luego del viaje en barco que lo trajo a Chile y la exhibió en varias oportunidades, llamando la atención del público (al respecto de esta y otras obras que representan Magallanes, ver el recuento que hace el historiador de la región, Mateo Martinic 2007).

<sup>213</sup> Las fronteras naturales se perciben hasta hoy en día como factores extremadamente determinantes para el carácter de los habitantes de aquellos lugares que delimitan, comportando un argumento para la clasificación –y jerarquización- antropológica de estos. La sociología positivista de mediados del siglo XIX convirtió esta percepción en ciencia, sistematizando observaciones en las que factores como el clima y la topografía ejercen un determinismo rotundo, tanto en la sociedad como en el individuo. Ejemplo de esto es el libro *Voyage aux Pyrénées* de Hippolyte Taine, en el que afirma: « la race façonne l’individu, le pays façonne la race. Un degré de chaleur dans l’air et d’inclinaison dans le sol est la cause première de nos facultés et de nos passions » (Taine 1860: 211).



“Este vacío imaginario de conocimientos y de población es remediado discursivamente mediante la descripción sistemática de la superficie del terreno: las medidas del Nahuel Huapi, su ubicación, altura, extensión, topografía, profundidad, lecho, temperatura, corrientes, la altura de sus aguas, sus islas, los bosques que lo rodean, los arroyos y ríos Grande, Chico y Blanco que desembocan en el Nahuel Huapi, los lagos [...]” (Navarro 2007: 37)

Estas tres doctrinas geopolíticas se conjugan con distinto signo en el litigio fronterizo entre Argentina y Chile. Atendiendo a la tensa deliberación que comienza a crecer a ambos costados de los Andes meridionales a partir de la década de 1850, el historiador Pablo Lacoste propuso considerar el proceso como una larga “guerra de mapas”, una suerte de carrera armamentista y documental, preámbulo de una guerra que por fortuna no ha tenido lugar y primera parte de una disputa que al día de hoy no ha sido del todo zanjada (Lacoste 2002 y 2001; Parodi 2002).<sup>214</sup> Si bien la cordillera es el hito en torno al cual se establece el debate, buena parte del conflicto se centró en la compleja delimitación de las regiones más australes de ambos países, la Araucanía, la Patagonia y Tierra del Fuego, allí donde la cordillera comienza a perder altitud y deviene archipiélagos. Para cuando se desató la disputa territorial a mediados de la década de 1840, la zona se encontraba mapeada en sus bordes costeros, pero seguía siendo *terra ignota* en las regiones interiores, lo que invalidaba la aplicación del *Uti possidetis juri* como criterio preciso de delimitación. El cono austral era, además, tierra de mapuche, tehuelche, pehuenche y más al sur, de kawésqar, selk’nam y yaganes, pueblos que, con distinto grado de contacto con colonos europeos y locales, no se habían sometido antes al gobierno español y mantenían relativa autonomía frente al nuevo orden. La existencia de fronteras internas en ambos países implicaba una suerte de sujeción del conflicto bilateral; dicho en términos de Lacoste (2001a), la condición autónoma de estos pueblos absorbía en cierto grado las tensiones entre los dos países, cumpliendo la función de “nación-tapón”. Una vez

---

<sup>214</sup> La condición abierta de la disputa limítrofe entre Argentina y Chile no se debe únicamente a la imprecisión de ciertos puntos de la delimitación en Campos de Hielo Sur y Laguna del Desierto, revisados a mediados de la década de 1990 sino, como observa Lacoste, a su construcción historiográfica: “El problema fue que, después del Tratado de 1881, nadie se preocupó seriamente por construir una tesis nueva, no con el objetivo de negociar con el vecino, sino de esclarecer la verdad histórica. En general, tanto en Argentina como en Chile, las corrientes historiográficas tendieron a mantener como históricas las tesis que se habían construido para el debate y la negociación diplomática” (Lacoste 2001a: 196).

que se militariza la campaña de expansión hacia el sur en la década de 1870 y se intensifica el genocidio de sus habitantes originarios, se inicia el proceso de privatización de la tierra, lo que conduce inmediatamente a la escalada del conflicto limítrofe entre ambos países.

Pero encima de todas las particularidades geográficas, demográficas, políticas e históricas, la cuestión de límites fue abordada en buena medida a partir de una imagen mental de los Andes como una montaña homogénea y deshabitada, una suerte de línea continua *-línea ideal*, como la denomina, tal vez con cierta sorna Reclus- que debía ser demarcada valiéndose de los archivos de la geopolítica virreinal y de las proyecciones de la moderna ciencia geográfica. Es más, era opinión compartida que la única verdadera función de la cordillera era la delimitadora, pues para cualquier otra actividad era más bien obstáculo y dificultad, un espacio inhóspito e infertil. Las riquezas, por el lado de Chile, estaban en el desierto del norte con las salitreras y en las costas del sur hasta Chiloé con las minas de carbón y la creciente industria forestal. Al lado argentino, las riquezas de la industria y la agricultura se concentraban alrededor de las principales ciudades del centro y centro sur del país. Eran los mares y sus puertos, en suma, los que valía la pena defender y por los que efectivamente ambos países entraron en guerra por esos mismos años. Las tajantes palabras de Vicuña Mackenna son expresión de esto:

El Atlántico para los argentinos; el Pacífico para los chilenos [...] son dos pueblos hermanos, dos fuerzas dinámicas, pero armónicas, una sola raza dividida en dos brazos de río, que corren por opuesto rumbo... La cordillera de los Andes se interpone entre los dos pueblos, como altísima, insuperable valla, aun contra los delirios del frenesí, como si fuera una venda de nieve aplicada al cerebro de los enfermos de fiebre, una camisa de fuerza aplicada a los lomos de los locos... Y estos perfiles eternos de la naturaleza, que demarcan a los dos países su rumbo opuesto, podran siempre mucho mas que todas las arterias, astucias y lloriqueos humanos, porque nadie es dueño de contrariar sus propios y manifiestos destinos, aunque tuviese la voluntad y el propósito de consumarlo (Vicuña Mackenna "El rumbo argentino y el rumbo chileno" *apud* Quesada 1895: 15).

No es sino hasta el último tercio del siglo, una vez que ambos ejércitos nacionales hubieron diezmado a los pueblos de la Patagonia y la Araucanía y las colonias - principalmente europeas- se instalaron en su lugar, que se enviaron nuevas expediciones científicas para dar curso al reconocimiento geográfico en pos de la delimitación y posterior demarcación de la frontera. Más allá de los detalles geográficos, jurídicos y

geopolíticos del litigio, que han sido abordados copiosamente por la historiografía de esos diversos ramos, el proceso completo puso en circulación, como dije, una gran cantidad de imágenes de la cordillera. En las páginas que siguen analizaré una selección que da cuenta de las formas que asumió esta disputa entre paradigmas geopolíticos y dejaré para el próximo apartado el análisis de un grupo de imágenes relativas a las expediciones delimitadoras de fin de siglo.

La imagen mental de la cordillera de los Andes como una inmensa elevación continua y salpicada de cimas nevadas encuentra sus fuentes en las descripciones y relatos de cruces y ascensiones emprendidas por viajeros, sobre todo a comienzos del siglo XIX. La idea de un muro divisorio o frontera natural se origina visualmente en la imprecisa línea más o menos gruesa o detallada que figura en mapas coloniales y del periodo señalado. Convertidos en documentos de contingencia, algunos de estos mapas eran citados por los actores del litigio fronterizo entre Argentina y Chile como prueba de una división del Cono Sur que preanunciaba la pertenencia territorial de estas naciones. Se trata en gran medida de mapas realizados a partir de una percepción indirecta o parcial del terreno, diseñados desde la experiencia geográfica de navegación y proyección isométrica en base a observaciones astronómicas.

Entre los mapas antiguos que sirvieron a los actores del litigio como argumento para defender sus posiciones en numerosos alegatos está la ya mencionada *Carta esférica* dibujada por Felipe Bauzá para la Expedición Malaspina, trazada, como vimos, luego de la experiencia del cruce cordillerano y grabada en Madrid en 1810 (fig. 6). Se trata de una carta fragmentaria que solo sirve de referencia para la región entre las cuencas de los ríos Aconcagua y Mendoza. Sin embargo, se activa como un argumento visual fuerte, tanto por referir a una porción de cordillera emblemática que comprende el macizo del Aconcagua –la cumbre de mayor altura de los Andes y de América entera- como por ejemplificar la no coincidencia entre la línea divisoria de aguas y la de altas cumbres, un aspecto central de esta disputa. El mapa de Bauzá es usado por ambas partes litigantes como fuente para argumentar el *Uti Possidetis* y como descripción topográfica con diferentes énfasis, aunque explícitamente no da cuenta de ninguno de los aspectos delimitadores, pues se encarga

más bien de señalar la continuidad de un terreno que por entonces se comprendía bajo un único dominio. En torno a este mapa se genera una interesante discusión que apunta muy precisamente a la cuestión que me interesa mostrar aquí: la resistencia de la imagen a reducirse a una prueba material de una realidad que le es externa. En este caso, frente al uso probatorio que hace del mapa la defensa argentina, la parte chilena argumenta que se trata de una falsa evidencia, mostrando las condiciones de reproducción del grabado y apelando a las diferencias entre la lámina impresa y el dibujo original. Es a este último al que le otorga valor de verdad.<sup>215</sup> La naturaleza de la imagen, en este caso, se sobrepone a su potencialidad representativa.

Otro de los mapas reseñados como parte de los antecedentes para el litigio es el que dibujó en 1775 Juan de la Cruz Cano y Olmedilla. Este respondía a un encargo del rey Carlos III y tenía como fin inscribir las reformas administrativas y determinar la posición del meridiano de Tordecillas que dividía las posesiones de las coronas española y portuguesa (fig. 65).<sup>216</sup> En este mapa, la cordillera de los Andes es presentada como un conjunto de cadenas montañosas más o menos largas, más o menos paralelas, pero desconectadas entre sí, de modo tal que no se forma con ella una línea continua. La ausencia de una marca divisoria explícita y continua (son varios los nombres que reciben,

---

<sup>215</sup> Concretamente, la discusión emerge en la respuesta que elabora Chile a la segunda entrega de la *Esposición argentina* sometida al tribunal británico en diciembre de 1900 y abril de 1901, documento al que volveré más adelante. Allí se señala: “El señor Representante Argentino hace hincapié en la fuerza comprobatoria que tiene, según él, la “Carta Esférica” [...] pero no es cierto que la línea corte la fuente del río Maipo, si bien por error del grabador se traza un hilo de agua no interrumpido entre un brazo orijen del Maipo i la cabecera opuesta del Tunuyan. En el original manuscrito de la “Carta Esférica” que existe en el Museo Británico, se que no hai tal confusión hidrográfica que, por mero descuido del grabador, ha sido introducida en la copia impresa reproducida en la *Esposición Arjentina...*” (*Esposición chilena* 1902: 159).

<sup>216</sup> Los avatares de este mapa y de su autor merecerían entrar en los anales de la infamia borgiana: no obstante ser una de las cartas más exactas y completas de la América meridional realizadas a mediados del siglo XVIII y de haber sido realizada con sofisticados y costosos medios gráficos, no obtuvo buena acogida ni su autor el reconocimiento que merecía. A poco de morir, la carta fue reimpresa con algunas modificaciones por el famoso cartógrafo británico William Faden en 1799, desencadenándose así su difusión internacional que dio pie para los más variados usos, entre ellos, servir de argumento para determinar el *Uti possidetis juri* de la región (Ferrand de Almeida 2009 y Smith 1966).

de hecho, estas cadenas) abre paso a consideraciones extremas como la que enuncia el informe recién citado en la parte que dedica a comentar dicho mapa:

Todo el vasto Continente en su triángulo austral, de un mar al otro, aparece comprendido en el Reino de Chile, en el cual el autor del mapa distingue dos porciones, la parte septentrional que él llama *Chile antiguo según el Inca Garcilaso*; y la parte meridional, cuya extensión más vasta está al oriente de las cordilleras, en las mesetas patagónicas (*Exposición chilena* 1902: 120)

Años antes, la contraparte argentina ya había respondido a este argumento con una razón tajante (la discusión es bastante circular en este debate que se extiende medio siglo y las posiciones reiteran una y otra vez las ideas en que se afirman). La enuncia Carlos Tejedor, canciller argentino para 1872:

Además, para juzgar del ningún peso en general de esta clase de documentos bastaría agregar que según otro mapa publicado en Londres por Arrowsmith antes del año 1806 "conteniendo las divisiones físicas y políticas de América, con arreglo, según se espresa, a documentos escasos y originales, y principalmente a cartas manuscritas desde el año 1771 a 1806, el territorio bajo el color de Chile, no pasa de Chiloe, entre los grados 43 y 44. ¿Admitiría el Gobierno Chileno este límite por razón de dicho mapa? (Tejedor 1872: xv).

Llevando el terreno a su favor, da una vuelta al argumento señalando:

Si no fuesen los actos posteriores que dieron la Patagonia al Virreinato de Buenos Aires y Chile hasta el Cabo de Hornos, era para su autor *res nullius*, el año 77, ó á lo menos territorios en que podían todavía crearse por el Monarca Español nuevas Capitanías y Virreinos (Tejedor 1872: xvii).

Estas citas no constituyen más que una muestra del profuso debate sostenido entre ambas partes en base a documentos escritos, mapas del período virreinal y otras imágenes contemporáneas. Bernardo Irigoyen es una de las voces protagónicas del caso pues estuvo a cargo del ministerio de Relaciones Exteriores en dos periodos (1874 y 1882). En el intertanto, publica el libro *La cuestión de límites entre la República argentina y Chile* (Buenos Aires: Oswald y Martínez, 1881), pormenorizado recuento, en el que comenta lo dicho por buena parte si no todos los hombres que participaron del debate. El tono es reconciliador y recapitulativo, tanto que uno de los anexos es un listado de las fuentes documentales que han servido a lado y lado para construir sus posiciones. El libro concluye con una página plegada una vez en horizontal y cuatro en vertical formando una

suerte de acordeón que al desplegarse deja ver una secuencia de mapas bajo el título destacado en negrita y mayúscula *La cuestión chilena* con el subtítulo “Demostración gráfica de los incalificables avances de Chile en el territorio argentino desde 1843 hasta 1876 y presente” [fig. 64].<sup>217</sup> Son cinco reproducciones del mapa del Cono Sur dispuestas una junto a otra, grabadas en la página a partir de una misma matriz pero con sucesivas diferencias de coloración. En la parte que corresponde al Océano Atlántico, figura una viñeta con el título: “Mapa de la República Argentina y Chile”. Cada mapa está enmarcado por una doble línea que deja una franja blanca de separación entre esta y la coloración gris que representa al mar. En esa franja figuran los paralelos y meridianos que se encuentran trazados por líneas horizontales y verticales en el mapa, según la convención de Greenwich que comenzaba a regir la cartografía internacional.<sup>218</sup> Las leyendas en el mapa indican algunas ciudades, regiones, ríos y lagos, pero no cimas o cordones cordilleranos. La serialización del mapa grafica la progresión de aquello que el título nomina los “avances de Chile en el territorio argentino”. Los detalles de este movimiento se explicitan en los textos encuadrados bajo cada imagen, estableciendo por medio de fechas una serie de eventos en este proceso de supuesta apropiación territorial. El tono de estos textos es apelativo, cargado de exclamaciones y expresiones de encono, diferente del resto del libro, cuya voz enunciativa es más bien neutral, dejando las denuncias y opiniones dentro del marco de citas y transcripciones de documentos. En esta última página, la relación entre texto e imágenes es enfática: el rojo que colorea progresivamente los mapas crece a la par

---

<sup>217</sup> Este libro no está firmado por el canciller argentino, pero le adjudico sin dudar su autoría puesto que es la versión en castellano de un libro titulado igual en francés en el que sí figura como autor, impreso en la misma casa y fecha: *Question des limites entre la République Argentine et le Chili* (Buenos Aires: Imprenta de Oswald y Martínez, 1881).

<sup>218</sup> Esta convención es el resultado de una larga serie de encuentros entre delegados expertos y diplomáticos nacionales durante el mes de octubre de 1884 en la ciudad de Washington. Si bien el delegado de Chile no alcanzó a estar presente en las primeras sesiones, el detalle de las mismas es publicado bajo el título “Meridiano común: protocolos de la conferencia internacional celebrada en Washington para la adopción de un meridiano único, remitidos por la delegación chilena al Ministerio de Instrucción Pública i aquí traducidos”, en los *Anales de la Universidad de Chile* (tomo 65, sección 1) de ese mismo año. Agradezco a Amarí Peliowski el aporte de esta fuente.

del descontento que expresa el texto en relación a las pretensiones de la parte chilena. La lámina completa –susceptible de circular como una separata, sin numeración– funciona como un espacio de propaganda o arenga para la posición argentina que contradice el espíritu conciliador con el que concluye el libro. Mientras en este se afirma la madurez a la que han llegado ambas naciones luego de años de litigio y se prepara el campo para un mutuo acuerdo (que, en los hechos, fue firmado ese mismo año),<sup>219</sup> la lámina concluye exactamente lo contrario, esto es, la imposibilidad del diálogo:

No hay frase que no sea pálida para anatemizar semejante pretención (Irigoyen 1881: s.n.).

En suma, la página desplegable introduce una información por medios gráficos que no funciona como ilustración del enunciado que la precede y que contradice el valor objetivo que habitualmente se adjudica a la cartografía en tanto instrumento científico. En esos términos, ¿cuál es exactamente la diferencia entre estos mapas? Como señalé, las indicaciones de hitos naturales y urbanos se repiten en las cinco reproducciones sin variación; la serie no revela la mayor precisión topográfica que efectivamente se fue obteniendo de la región en el período abarcado por las fechas de referencia, ni muestra tampoco su dinámica demográfica, manifiesta, por ejemplo, en la toponimia. Mientras la matriz del mapa permanece, el territorio va modificándose según las intenciones de dominio. Se trata pues de una imagen elaborada en atención a la contingencia, de acuerdo

---

<sup>219</sup> El tratado del 23 de junio de 1881 es el resultado de tensas negociaciones entre ambos países luego de haber acordado el arbitraje de los embajadores norteamericanos Tomas A. Osborn por el lado chileno y Tomas O. Osborn por el argentino (...). El tratado da por cerrada la disputa por la Patagonia y buena parte del Estrecho de Magallanes, acordando que “El límite entre Chile i la República Arjentina es de norte a sur, hasta el paralelo de los 52° de latitud, la cordillera de los Andes. La línea fronteriza correrá en esa extensión por las cumbres mas elevadas de dichas cordilleras que dividan las aguas i pasará por entre las vertientes que se desprendan a un lado i otro. [...]” (Serrano 1898: 36).

Si bien el criterio orográfico estaba sentado desde el comienzo del debate, su aplicación atrajo dificultades al momento de negociar este tratado, puesto que se contaba con la coincidencia entre las líneas de altas cumbres y la divisoria de aguas, criterio delimitador más habitual. La parte chilena argumentaba que la cordillera no contaba con un encadenamiento principal o “espina dorsal”, como afirmaba la parte argentina, sino que era una suma de cordones montañosos de diversa altitud y extensión, lo que significaba una línea de altas cumbres que en terreno es discontinua y en el mapa, complejo de trazar. Además de esta dificultad, el tratado dejó pendiente algunos puntos de acceso que cada país reclamaba hacia el océano, todo lo cual condujo a la necesidad de nuevas expediciones, informes y mapas de ambas partes, así como de un segundo arbitraje, esta vez británico, el cual, como veremos, acaba zanjando en gran medida el conflicto bilateral en 1902.

a la doctrina del *Uti possidetis de facto* y resulta en sí misma una declaración litigante. Recuperando a Chartier, no es un mapa que sirva para localizar la frontera, sino que es una imagen compleja, que se vale del mecanismo de la reproducción gráfica para afirmar una posición política.

Los mapas antiguos demarcaban de modos irregulares o indirectos la línea divisoria o, sencillamente, no la señalaban por no corresponder cronológicamente a la necesidad de esta división. Las reconstrucciones cartográficas modo de carácter histórico no parecían tampoco preocuparse por definir una codificación lo suficientemente expresiva que diera *a ver* la frontera, sino que se concentraban en graficar el debate en torno a ella. El aparato técnico en cambio, realizado en su mayor parte por ingenieros, topógrafos y geógrafos, generó imágenes que buscaban aportar visibilidad al problema por medio de gráficos de diversas formas, siendo el perfil de montaña el de mayor eficacia visual. Así lo evidencia el ingeniero geógrafo chileno Eduardo de la Barra en el libro que dedica al *Problema de los Andes* (Buenos Aires: Imprenta de Pablo Coni, 1895). Según el propio autor señala, el propósito de su libro es esclarecer de llano y en pos de la paz el debate de la delimitación de frontera pensando en un lector no especializado. Para ello, no solo cuenta con la credibilidad que aporta su profesión y una pluma bien entintada, sino con la autoridad moral de quien siente afecto por ambos países. Para la fecha de publicación de su libro, este conocido diplomático y escritor radical llevaba cuatro años de exilio en Argentina, país que lo acogió luego de la Guerra Civil que había derrocado al presidente chileno José Manuel Balmaceda en 1891.

Las imágenes que incluye en su publicación cumplían la función de esclarecer para quien no contara con la formación especializada en la materia, aquellos criterios técnicos que debían llevar el conflicto a su resolución. Al lado de las imágenes, el texto insiste en la claridad de los argumentos y en la facilidad que el autor percibe en la resolución del problema, si se contempla, evidentemente, desde la posición en la que él se encuentra.

Tiene esta línea de cumbre caracteres físicos especialísimos que la distinguen claramente y permiten fijarla. Como lo que penetra por la vista llega mejor al entendimiento, y, como por otra parte es siempre conveniente proceder de lo simple a lo compuesto, voy a explicarme sobre los caracteres determinantes de la línea de culminación (las cumbres



más elevadas que dividen aguas) valiéndome de un esquema ó figura elemental (De la Barra 1895: 30).

En términos geográficos (y paulatinamente, también de derecho), el criterio general del *divortia aquarum* se imponía como la resolución definitiva a la disputa. Sin embargo, este no estaba exento de dificultades en su aplicación puesto que durante buena parte del siglo –precisamente, hasta que no se publicaron los resultados de las expediciones demarcatorias emprendidas por ambos países en terreno- cada una de las partes interpretó de forma diferente lo que parecía una verdad *natural*, irrefutable. El problema pasaba por la precisión de este criterio: ¿la línea que se formaba siguiendo la separación de aguas coincidía con la línea imaginaria que se trazaba uniendo las cumbres más altas? En teoría esto debía ser así, pero las dificultades y costos de medición de ambos aspectos no hacían fácil la tarea de demostrarlo. La divisoria de aguas requería un conocimiento del terreno que hasta entonces solo los habitantes de las cordilleras – algunos grupos indígenas y arrieros- poseían; la medición de cumbres era una tarea de geodesia mayor. En suma, la línea divisoria, entendida como un trazo inscrito en la naturaleza, estaba cifrada para quienes la observaban desde la distancia –física y perceptual- detrás del imperativo teórico de la coexistencia de dos criterios geográficos que pretendían anularse uno a otro sin aparente solución. Es este el nudo que está graficando y pretende aclarar De la Barra en su imagen (fig. 66).

Por medio de formas triangulares y líneas continuas y discontinuas denominadas por letras, el esquema pretende explicar la no coincidencia entre las cimas de mayor altitud relativa al nivel del mar (a y b) y el anticlinal divisorio de aguas (c). El esquema se repite abajo incluyendo mayor sinuosidad en las formas, buscando con ello aproximarse a una representación menos geométrica del perfil cordillerano, aunque no es por ello más realista. Tanto los triángulos como las curvas son ilustración de una teoría geodésica que se contrasta, en el texto, con la experiencia del terreno:

Teniendo una regla segura y conforme con el tratado vigente para fijar un punto accesible de la cumbre, veamos ahora los medios que hay para determinar la línea limítrofe. El más elemental y sencillo es el de los arrieros: ellos saben cuándo van subiendo, y saben cuándo comienzan a bajar al otro lado; saben, por tanto, dónde está la cumbre, que es el

punto donde la mula deja de subir constantemente para comenzar a bajar: allí está el límite (De la Barra 1895: 35).<sup>220</sup>

Hay en este texto, como en varios otros de los revisados, un tono algo burlesco frente al exceso de tecnicismos, la extrema complejización y en último término, la alharaca geopolítica que conseguía tornar incomprensible y grave una realidad que perceptualmente era evidente: la montaña sube para un lado y baja para el otro (y en el punto medio debía ubicarse la frontera). Son varios los pasajes dentro del corpus revisado en que la figura de los arrieros es contrastada a la de los peritos y geógrafos en terreno; la que a su vez se ve contrapuesta a la de los geógrafos de gabinete, formando una secuencia de mayor a menor percepción directa del terreno.<sup>221</sup> La opción de De la Barra por incluir una imagen abstracta como la del esquema es sintomática de esta polarización: la supuesta explicación didáctica y de acceso al lego en estas materias remite en el texto a una experiencia que no requiere de instrucción para ser comprendida. Se trata, por supuesto, de un ejercicio retórico para relevar la posibilidad cierta de una salida amistosa al *impasse* limítrofe, pues en la práctica (como iremos viendo), los peritos se encontraron en numerosas oportunidades sin saber a qué lado de la cordillera se encontraban.

Por otra parte, la geometrización de las formas geológicas se convertía entonces en un gesto habitual para describir el relieve de montañas y valles. Un referente en este sentido es el arquitecto y arqueólogo francés Eugène-Emmanuel Viollet le Duc (París 1814

---

<sup>220</sup> La valoración de los arrieros es algo recurrente en el corpus de textos revisados. Si bien el modelo costumbrista está presente, me parece que se trata tanto de un gesto retórico en clave pintoresca, como de reconocimiento a la experiencia como modo de conocimiento. Estos hombres de montaña transitan aun hoy de un lado de la cordillera de los Andes al otro transportando ganado para aprovechar los pastos estacionales. Formaron parte de las diferentes comisiones limítrofes y demarcatorias que trabajaron en terreno, así como de cualquier cruce de cordillera emprendido por entonces, cumpliendo al mismo tiempo las funciones de carguero y guía. Su figura satisfizo la característica curiosidad del viajero por los tipos y costumbres de las localidades que visitaba, por lo que son muchas las representaciones visuales y escritas que lo configuran como figura típica, generándose así una iconografía del vaqueano de montaña. Por motivo de unidad temática y tiempo, este tema queda lamentablemente fuera de la presente tesis; espero recuperarlo en un próximo trabajo.

<sup>221</sup> A propósito del humor con que fue abordado en muchas ocasiones el caso, remito aquí al estudio del historiador argentino Rosendo Fraga *Roca y Chile* (1996). Allí reproduce una serie de caricaturas, principalmente publicadas en la revista *Caras y Caretas* relativas al conflicto limítrofe y a sus sucesivos intentos de resolución durante el segundo de los gobiernos de Julio Argentino Roca (1898-1904).

- Lausanne 1879), quien en su libro *Le massif du Mont Blanc* (1876) aplica a las montañas y glaciares el mismo principio de dibujo geométrico que había desarrollado para analizar las formas de la arquitectura medieval. En tanto herramienta epistemológica –y no solo de registro o representación- este tipo de dibujo le permitía proyectar formas que posibilitaban la identificación de patrones susceptibles de clasificar según estilos, épocas, etc. Aplicado a la arquitectura, dicha proyección posibilitaba la reconstitución de un edificio buscando un estado anterior al devenir ruina; aplicado a la geografía, esta permitía imaginar una montaña, por ejemplo, en su estado previo a siglos de erosión. Acorde con la búsqueda de un lenguaje gráfico sintético y susceptible de una aplicación “universal”, Viollet le Duc utiliza también las curvas de nivel para representar la gradual altitud de una elevación o accidente geográfico, sistema que aun no se había establecido como estándar.<sup>222</sup>

Ernesto Quesada publica en 1895 un libro equivalente al escrito por De la Barra, *La política chilena en El Plata* (Buenos Aires, Moen Editor). Se trata de la reunión de columnas publicadas por este autor en el periodico *El Tiempo* (Buenos Aires), acompañadas en cada caso por fuentes y documentos que certifican la validez de sus reflexiones. El libro se publica en el ápice del conflicto bilateral, denominado, como se ha dicho, *guerra de mapas*, cuando el Acuerdo de 1881 pasa a letra muerta y justo antes de definir el arbitraje británico que finalmente dará salida al *impasse*. Con varios años de experiencia en la materia (obtenidos, como comenté a propósito de su discurso en la Exposición del

---

<sup>222</sup> La historia de esta codificación está reseñada por el geógrafo británico Norman J. W. Thrower en *Maps and Civilization: Cartography in Culture and Society* (Chicago 2008); allí explica que se trató inicialmente de una forma aplicada a la representación del relieve marítimo y que no fue sino hasta mediados del siglo XIX que comenzó a usarse de manera sistemática en la representación de relieves terrestres. Agradezco a la geógrafa argentina Malena Masticchio el haberme indicado la referencia (además de ayudarme a aclarar dudas en relación al léxico específico de su disciplina). Otro referente bibliográfico que ha servido para aproximarme a la codificación geográfica como lenguaje gráfico es el catálogo de la exposición *Images de la montagne. De l'artiste cartographe à l'ordinateur*, organizada por la Bibliothèque Nationale y el Institut Géographe National de Francia (Pelletier 1984).

Anoto como suplemento un comentario que, si bien es anecdótico, no deja de tener sentido a la hora de analizar mapas desde su condición de imagen. Colegas geógrafos que consulté antes de conocer esta bibliografía no ocultaron su sorpresa al reconocer que nunca se habían preguntado por la historia de las curvas de nivel, lo que confirma la extrema eficacia del sistema y la naturalización de los modos de representación (no solo geográficos) de la naturaleza cuando es aprehendida como territorio e información.

Mercado en 1872, durante el ejercicio de la diplomacia en Chile), Quesada analiza las posiciones de ambos países llevando los criterios geográficos que nutrían la disputa al terreno del patriotismo. Así, para él la delimitación según la línea divisoria de las aguas era el “argumento chileno” y la delimitación mediante el trazado de una línea que unía las altas cumbres de la cordillera era el “argumento argentino”. Gráfico de esto último es la imagen “El encadenamiento principal de los Andes. La verdadera línea anticlinal” (fig. 67). Con esta imagen, el autor recurre al perfil de montaña como modo de representación sintético de la cordillera, si bien esta vez no se trata de un segmento de la misma sino de una secuencia compactada de las principales cimas “encadenadas”. Sobre cada una de ellas se señala la altitud y por medio de una línea prácticamente ininterrumpida, se alude a la supuesta continuidad de la cordillera, acentuando la apariencia de proximidad entre cada uno de los cerros y volcanes indicados.

El dibujo de este perfil de la cordillera de los Andes es de trazos toscos: con una gruesa línea negra busca individualizar cada elevación al mismo tiempo que rayas diagonales establecen una suerte de uniformidad entre ellas. El nivel 0, indicado por un rápido achurado, compone un pie de montaña sin accidentes. El crédito de la imagen está señalado abajo: “Este perfil ha sido construido por el explorador don Ramón Lista, y fue publicado en *El Tiempo* de 20 de mayo...”; más abajo se enumeran los nombres de las cimas y sus alturas. La última nota reitera los créditos de la información proporcionada: “N. B. – Las alturas que no llevan asterisco han sido fundadas por Fitz Roy, Pissis y otros observadores; las otras pertenecen a Lista...”. Como señalé, Ernesto Quesada había ejercido un cargo diplomático en Chile con la misión de documentar por medio de fuentes históricas la posición argentina en el conflicto. La información otorgada en este gráfico muestra en cambio que “la verdad” en esta disputa se sostiene en datos topográficos establecidos por científicos y expedicionarios. El poder persuasivo de los antecedentes coloniales de la frontera se ve disipado ante el creciente conocimiento del terreno *in situ* y la instalación del cientificismo positivista como régimen de verdad. Esto conduce a considerar estas imágenes como parte de un conjunto de prácticas geopolíticas de alcance mayor. Considerar, por ejemplo, que Ramón Lista (Buenos Aires 1856 – Salta 1897),

expedicionario argentino y autor del gráfico reproducido por Quesada, ha de ser una de las figuras más siniestras de la historia reciente de la región, impulsor y él mismo agente directo del genocidio selknam que se inició precisamente por esos años y que, a comienzos del siglo XX, había diezmado prácticamente por completo la población originaria del extremo sur del continente. La verdad, asimilada al patriotismo, se ejercía conquistando el territorio y se enunciaba desde el discurso de la ciencia. La medida de las cosas (en este caso, la altura de un cerro determinada por la topografía, en otros, el perímetro de un cráneo humano determinado por la frenología) se instauró a fin de siglo como el principal argumento para el ejercicio del poder. No deja de ser perturbadora la continuidad entre ambas prácticas científicas como parte de un mismo programa político.

Quesada incluye una segunda lámina en su libro que busca graficar el mismo argumento delimitador a partir de la línea de continuidad entre las altas cumbres, solo que esta vez se enfoca específicamente en uno de los puntos de conflicto de la disputa. La lámina titulada *Corte de la cordillera á la altura del grado 27. El paso del San Francisco* (fig. 68) representa por medio de dos regímenes visuales un mismo lugar. El de la parte superior es un mapa del camino que cruza la cordillera por esta latitud, recurrente cruce de arrieros. El paso corillerano está trazado por una línea interpunteada, mientras que la frontera por una línea continua. Algunas cimas y lagos aparecen identificados por sus nombres a modo de puntos de referencia.

La parte inferior muestra un perfil de cordillera de esta misma sección, dispuesto como notas en un pentagrama sobre un gráfico de líneas horizontales que indican la altitud de cada cima, comenzando a la izquierda por el nivel del Océano Pacífico. Se incluyen todas las cimas más altas de esta parte de la cordillera, tanto las del lado argentino como el chileno, las que se individualizan por un dibujo que intenta reproducir su forma y por los nombres escritos sobre cada una en sentido vertical. Hay, además, una serie de líneas en diversas direcciones que informan altitud y ubicación de un modo más detallado. La línea continua que se traza bajo el dibujo de las cimas recuerda las geometrificaciones de De la Barra y Viollet le Duc y corresponde a la línea del horizonte. Ella indica la superficie de base de cada elevación, dato fundamental para comparar las alturas relativas de las cimas,

especialmente si se observan desde “dentro” de la cordillera, es decir, cuando no se cuenta con una línea de horizonte como punto de referencia único y estable. Las dos imágenes que componen la lámina no están alineadas, por lo que no es posible establecer correspondencias entre los accidentes marcados en el mapa y las cimas identificadas en el perfil. Como señalé, ambas están construidas a partir de lógicas visuales diferentes que dan cuenta de una experiencia física del terreno también distinta. El mapa se construye a partir de la distribución correlativa de hitos en un plano, figurando una visión total que permite identificar un camino en su totalidad, de comienzo a fin. Es el resultado de la suma de observaciones realizadas en terreno y traduce, por lo tanto, la experiencia del cruce cordillerano. El perfil de montaña recuerda, por su parte, las vistas del horizonte terrestre dibujadas desde la proa de un barco, muy habituales en el siglo XVIII y XIX, aunque también remite, como ya vimos, a la iconografía naturalista de raíz humboldtiana que se detiene a analizar comparativamente los cerros, estudiando la ladera como si de un plano de distribución de especies botánicas y de composición mineral se tratara. Es el propio Quesada quien explicita este referente al incluir en el mismo libro una lámina de perfil de montaña producida por Pissis (parte de la serie ya referida en el primer apartado y en la fig. 4). La idea de “corte” señalada en el título remite además a la geología, otra de las ramas de la ciencia sistematizada en esos años, que operaba por cortes estratigráficos para analizar las edades de la tierra. Analizar esta lámina como la solución que el autor encontró para dar a ver de modo simultáneo la distribución de los cerros en un plano y su altitud (tanto en términos comparativos como relativos al nivel del mar), lleva a considerar el lapso de tiempo que tardó en asimilarse a nivel internacional la convención cartográfica de las curvas de nivel o cotas a nivel local.

El perfil de la cordillera de los Andes alcanza a ser completamente abarcado en la publicación que realiza la Comisión de límites de la República Argentina ese mismo año de 1895.<sup>223</sup> Se trata de una síntesis de los resultados de las expediciones emprendidas desde

---

<sup>223</sup> Se trata de un compendio de mapas y perfiles impresos sueltos pero numerados según un índice y ensamblados en un empaste, producido por la Comisión de límites de la República Argentina y conservado

comienzos de la década de 1890 por equipos de geógrafos, técnicos topógrafos y asistentes, formados en subcomisiones enviadas por ambos países (en este caso, por Argentina) para iniciar el proceso de delimitación de la frontera en terreno. La tarea de estas subcomisiones consistía en recorrer las montañas realizando mediciones e identificando las marcas naturales que debían servir para definir la frontera (recordemos, la línea divisoria de aguas y la de unión entre cumbres más altas) y demarcar los hitos que la indicarán en terreno. Esta imagen del perfil de la cordillera de los Andes meridional se presenta en una larga hoja de formato horizontal, plegada varias veces (fig. 70. a, b y c), reproduciendo el efecto de continuidad y de corte estratigráfico que habíamos visto en la imagen de Quesada. Pero a diferencia de aquella lámina, la imagen no representa exclusivamente el perfil de los cerros, sino que incluye las planicies, dando espacio a la distancia que hay entre cada elevación. El lado chileno no aparece en la imagen, queda eliminado por el corte, correspondiendo al costado achurado del perfil. El efecto del color es determinante: distingue los nombres de las más altas cimas (en negro) de los hitos ya erigidos en terreno (en rojo) y destaca una marcada línea roja que representa la frontera. La cordillera que se ve en esta imagen es íntegramente “argentina” y se corresponde plenamente con el criterio defendido por este país, según el cual la frontera debía coincidir con la línea de unión entre las altas cumbres.

La definición de la frontera según este criterio implicaba identificar el cordón montañoso principal, definido en esta imagen por una franja de tonalidad más oscura, tal como explica la leyenda. Esta continuidad visual está intervenida por unas líneas de corte verticales designadas por las letras A y B (fig. 70 c.) que luego se reproducen de manera horizontal en la parte superior de la hoja. Este nuevo corte permite representar una vista detallada de la línea de frontera que pasa por puntos que han quedado ocultos o poco

---

en el Archivo General de la Nación de Buenos Aires (Fondo Hermitte n. 28). El conjunto consiste en once mapas longitudinales divididos según los grados (señalados tanto en el índice como en cada mapa, usando nomenclatura internacional del meridiano de Greenwich) y realizados a escalas variables de 1:100.000, 1:200.000 o 1:500.000. Cada mapa señala además el nombre de la subcomisión encargada de hacer la demarcación de frontera y en algunos casos se incluye sellos y los autógrafos de los peritos a cargo. Es interesante constatar que el estilo de estos mapas no está uniformado, habiendo diferencias en el dibujo, sistemas de marcación de altura, etc.

precisos en la imagen principal. Esta representación fragmentaria corresponde, en términos de percepción directa del territorio, a subir un cerro para ver lo que antes este mismo tapaba. Esta última estrategia visual hace evidentes las limitaciones de una vista de perfil de montaña, comparada, por ejemplo, con una vista cenital que permite aprehender todas las cimas simultáneamente. Sin embargo, el perfil, y en especial este corte imaginario de tipo estratigráfico, constituye una fuerte expresión de la división del territorio, algo que no se consigue con un mapa cenital y mucho menos con una vista construida a la manera de un paisaje. El corte representa a la frontera mejor que la línea, puesto que elimina de la imagen la continuidad geográfica entre ambos territorios.

Con publicaciones como las notas de prensa y libros de De la Barra y Quesada, el debate limítrofe pasa a ocupar un lugar protagónico en la opinión pública, dimensión social que para entonces ya contaba con medios y dinámicas suficientes como para considerarla masiva. En este contexto, el conflicto entre Chile y Argentina por los 100.000 km<sup>2</sup> de territorio en litigio<sup>224</sup> pasa a ocupar el lugar que durante la década de los 70 y 80 tuvieron las guerras emprendidas por ambos estados en el norte de sus respectivos territorios, manteniéndose en muchos casos la arenga patriótica y la justificación positivista que caracterizó a ambos conflictos bélicos. Asimismo, las actividades en terreno implicadas en el proceso de delimitación se confundieron y vincularon frecuentemente con la violenta expansión territorial hacia el sur, coincidiendo lugares y personajes, como es el caso ya mencionado de Lista, pero también de Moreno (a quien le dedicaré el siguiente apartado) en Argentina. La polarización en ambos países dio lugar al uso político del conflicto y a la popularización de argumentos e imágenes. Los criterios técnicos de identificación y delimitación de la frontera comenzaron a blandirse como armas de duelo

---

<sup>224</sup> Esta cifra corresponde a la parte sur de la disputada frontera y es señalada en *La cuestión de límites entre Chile i la República Argentina por D. Diego Barros Arana*, publicación oficial firmada por el propio Diego Barros Arana en 1898, que tiene como propósito explicar, por medio de una presentación histórica y la reproducción de documentos, el estado del conflicto. El libro incluye un mapa interesante por su concepción, aunque muy pobre en términos visuales, en que se contrastan las líneas planteadas por ambas partes. La cifra entonces, corresponde a la reducción “a kilómetros [de] las diverjencias de las dos líneas en el sur, desde el lago Lacar hasta el paralelo 52” (Barros Arana 1898: VII). Valga decir que otros documentos señalan una proporción menor de territorio en litigio, de hasta 90.000km<sup>2</sup>.



y a colarse en columnas de opinión y caricaturas, sin mayor sustento que el de la repetición de conceptos cada vez más ideologizados.

El interés público por el conflicto limítrofe comienza a convocar como receptores a quienes no estaban necesariamente instruidos o directamente involucrados en la materia. Esto explica, a mi modo de ver, el creciente atractivo visual y la mayor difusión editorial de las publicaciones oficiales, como lo es este conjunto de mapas y perfiles de la Comisión de límites argentina que he comentado aquí. Por supuesto, se trata de un proceso que va de la mano de las mayores posibilidades técnicas del diseño gráfico que permiten desarrollar combinaciones de imágenes en una misma página, como la que incluye el Mapa XI, correspondiente al mismo compendio (fig. 69). En esta hoja vemos el dibujo cartográfico de los archipiélagos de Tierra del Fuego, que incluye una línea de cruces como marca de la frontera y la designación de los puntos de cada hito. Al compararlo con un mapa actual de la región del Lago Fagnano (Cami o Kami, en voz selknam y según la denominación chilena), se reconoce un dibujo esquemático, notablemente más pobre que otros de la misma publicación. La dificultad de reconocimiento y descripción cartográfica de un terreno tan accidentado como este justifica la excepcional inclusión de dos viñetas, una que reproduce un fragmento del perfil cordillerano que muestra el monte Cornú (1490 msnm), mayor altura de la zona. Una segunda viñeta muestra el mismo lago desde su ribera occidental, es decir, de la parte que hoy corresponde a Chile. La pequeña imagen corresponde a una vista tomada desde alguna elevación menor que permite representar el terreno de la costa y al mismo tiempo obtener una perspectiva profunda de la parte angosta del inmenso lago desde su desembocadura en el río Azopardo. Lo que a primera vista parece un pintoresco paisaje lacustre de tipo alpino, con cimas nevadas y grandes copas de coníferas, es también un registro de la expedición al incluir las carpas del campamento en la parte baja. Ambas viñetas aportan información fundamental para la demarcación: indican por un lado la cima más alta y por otro, la dirección del flujo y desembocadura de las aguas. Estas condiciones terminan por justificar la demarcación de una línea de frontera que divide el lago por el medio de sus aguas, correspondiendo hoy la porción mayor al territorio argentino y la parte de su desembocadura hacia el Pacífico,

al territorio chileno. Se ve en este y en el resto de los mapas elaborados por la Subcomisión n. 5 a cargo de las expediciones en Tierra del Fuego y Magallanes, que parte de la frontera en estas regiones australes corre por una línea recta que busca salvar lo accidentado del terreno. La ausencia de cadenas montañosas de elevación más o menos continua desarticula los criterios para definir una frontera natural, por lo que se asume el criterio de proyección cartográfica que busca la coincidencia con una línea imaginaria convencional que pasa, en este caso, entre el meridiano 69° y 68°O con 0° de Greenwich en lo que respecta a una parte de la frontera al sur del grado 52° S. La “línea ideal” de Reclus alcanza aquí el grado cero de abstracción en relación a los fenómenos corográficos y orográficos y se instala como una raya que atraviesa el paisaje.

Para la última década del siglo la fotografía ya había sido asimilada como parte del método de observación científica y se expandía como medio preferido para la divulgación del conocimiento de la naturaleza y de la cultura en todas sus dimensiones. Tal como han estudiado Sandra Szir (2009) y Carlos Ossandon (2005) para los casos de Argentina y Chile respectivamente, la difusión del uso científico y popular de la fotografía es acompañado por una acelerada y notable innovación gráfica que permite realizar impresiones directas de clichés en periódicos de largo tiraje por medio del fotograbado. Esto permite prescindir del traspaso de la imagen instantánea al dibujo como paso intermedio para una impresión múltiple en lito o xilografía, abaratando el proceso de ilustración de libros y revistas y reduciendo las variantes sujetas a la calidad del dibujante. La nueva técnica hace posible además introducir intervenciones en la imagen fotográfica impresa. La serie de imágenes que paso a comentar a continuación comparte esta característica.

Incluida en la compilación de artículos publicados en 1898 por el hidrógrafo y capitán de la marina chilena Ramón Serrano Montaner (Melipilla 1848-Santiago 1936), la plancha de cuatro fotografías titulada “Vistas del Carrileufu” (fig. 71) compone una suerte de panorama fragmentado con el que el autor busca argumentar su posición en relación al conflicto de la frontera, esto es, la absoluta pertinencia del *divortia aquarum* como criterio delimitador que desarticula la designación de la línea de altas cumbres como límite. Las fotografías dan a ver diversas vistas de la naciente del río Carrileufu perteneciente a la

cuenca del río Futaleufú. Era, para entonces, una porción de tierra en disputa, difícil de reconocer dada la enrevesada arboladura del sistema fluvial y que, luego del laudo británico, quedó en el lado argentino de la frontera.<sup>225</sup>

Pero estas imágenes sirven además como prueba material del conocimiento directo que adquieren los integrantes de la expedición encabezada por Serrano Montaner de los lugares que éste describe. La fotografía puede, en este caso, ser observada como una estrategia equivalente a la retórica testimonial de *lo visto y lo vivido* de los primeros conquistadores españoles en América: un discurso –una imagen– que demarca tanto el prestigio individual de quien lo enuncia como el dominio territorial del estado que lo envía. La fotografía explicita su calidad de huella al representar las instalaciones efímeras de los campamentos y las embarcaciones, lo que se ve subrayado por el texto:

Estas mismas vistas, tomadas personalmente por nosotros, demostrarán también que el señor [Francisco P.] Moreno está en un profundo error, al decir, en la página 93 de su libro, i con el propósito de desautorizarnos, que nosotros no hemos visitado personalmente esos lugares (Serrano Montaner 1898: 7).

En este sentido -tal como se da cuenta en los múltiples ejemplos expuestos por los historiadores de la ciencia Lorraine Daston y Peter Galison en su libro sobre la historia de la objetividad- el carácter probatorio se convierte en una función principal de la imagen científica, superando las funciones exegéticas o alegórico-decorativas; pasa así a formar parte del propio método con que se construye el conocimiento y se establece una determinada verdad. El trabajo de los peritos no consiste solo en precisar el lugar de una línea fronteriza sino en conocer la montaña y su complejo sistema hídrico, su relieve y

---

<sup>225</sup> En contraste con los extensos informes entregados por Argentina y Chile, el laudo británico es conciso. En menos de diez páginas el texto declara haber tomado nota de los conflictos específicamente suscitados en torno a cuatro zonas: la región del Paso de San Francisco, en latitud aproximada de 26° 50' S. La hoya del Lago Lacar, en latitud aproximada 40° 10' S. La región que se extiende desde el Paso Pérez Rosalez, en latitud aproximada de 41° S. hasta las inmediaciones del Lago Viedma (que abarca la cuenca del río Carrileufu) y, por último, la región del Estuario de la Última Esperanza, hasta el paralelo 52 de latitud. Ver *Laudo arbitral de su Majestad Británica - Eduardo VII (1902)*, disponible en el sitio [www.argentina-rree.com](http://www.argentina-rree.com) (consultado el 5.11.2015).

corografía particular. La frontera se concibe, así, como un resultado de la observación científica para el cual las comisiones de límites de ambos países desarrollan en terreno prácticas de observación y registro expertas que no se reduce a la mera recopilación de muestras a ser procesadas en laboratorios o gabinetes. La montaña, en tanto laboratorio natural, da lugar a este tipo de imágenes que podríamos inscribir en la categoría de *labscares*,<sup>226</sup> un tipo de paisaje que no solo informa sobre las condiciones y fenómenos naturales de un lugar, sino que representa las condiciones y las prácticas científicas que allí se desarrollan. En la suma de información y experiencia, surge la mirada estética que muchas veces se manifiesta en imágenes escritas y visuales que se valen de las categorías de lo bello, lo pintoresco y lo sublime para construir un paisaje.

Comparando con los diagramas revisados anteriormente, este tipo de imágenes asume mayor autonomía en relación al texto, pues remite a una experiencia, prueba de la autoridad de quien lo enuncia (es algo que desarrollaré con mayor detención en el apartado siguiente). La alta apreciación que el propio Serrano Montaner tiene de su misión, lo lleva a destacar el arrojito que ha sido necesario para llevarla a cabo y a considerar la transmisión de su experiencia como una vía de esclarecimiento de los datos más directa que una abstracta discusión de teoría geográfica:

De propósito i para no complicar esta cuestión con citas de jeógrafos que tal vez no han divisado nunca la cordillera de los Andes, o que a lo menos solo conocen una pequeña parte de ella, al avanzar opiniones sobre su orografía hemos preferido atenernos a nuestros propios recuerdos, pues hemos dedicado algunos años a su estudio en el terreno i con motivo de estos mismos límites; la hemos atravesado a pié, en diversas latitudes, a la

---

<sup>226</sup> El historiador de las ciencias estadounidense Robert Kohler (2002) propone este término derivado de la conjunción de las palabras *laboratory* y *landscape* para dar cuenta de las implicancias que tiene la percepción del paisaje en la investigación de fenómenos naturales (en los casos que él estudia, particularmente de la botánica). Tal como explica el autor, las prácticas científicas en terreno representan una actualización del naturalismo y la observación directa de la naturaleza promovida por Humboldt y practicada por los naturalistas de la primera mitad del XIX. Al mismo tiempo, representan un posicionamiento de alcances ideológicos frente al desarrollo de las ciencias especulativas basadas en la experimentación y simulación de fenómenos en condiciones simuladas *indoor*, al interior de laboratorios, que tuvo lugar a fines del siglo XIX y sobre todo el en siglo XX.

En el abanico de laboratorios naturales posibles, la montaña representa un lugar privilegiado, pues condensa y refleja de modo extrapolado una serie de fenómenos que en las planicies solo se observa de modo atenuado (Bigg *et al.* 2009). Un ejemplo de estudio sobre *labscares* y de las prácticas del trabajo de campo en montaña en el contexto latinoamericano es el trabajo de Malena Mazzitelli a partir de los dibujos topógrafos del IGN argentino.

cabeza de un puñado de marineros esforzados, ya remontando ríos, ya abriéndonos paso a fuerza de hacha por sus enmarañadas selvas, ya trepando por medio de cuerdas sus alturas escarpadas (Serrano Montaner 1898: 13).

El enfrentamiento entre los peritos actuando en terreno es la instancia para contraponer dos perspectivas equivalentes que se disputan la interpretación -justamente- de lo visto y lo vivido. Ambas citas son un ejemplo del tipo de divergencia entre expertos que da lugar a una determinada retórica discursiva y visual con la que se organizan las publicaciones aquí referenciadas. Pero la relevancia de la experiencia da lugar también a otra divergencia, que en el caso del texto de Serrano Montaner se opone a Bernardo de Irigoyen y Diego Barros Arana, figuras epítome del geógrafo de gabinete y actores de una gestión más política que científica del conflicto. La experiencia y el conocimiento directo del territorio de los peritos geógrafos y de sus equipos de expedición es planteada por Serrano Montaner como un argumento de autoridad objetivo y por tanto privilegiable frente a la aproximación meramente documental que se puede hacer de un lugar por medio del acopio cartográfico e histórico. La divergencia, en este caso, pone en juego varias dimensiones: las condiciones discursivas y visuales para describir un lugar se formulan en términos de pertinencia disciplinar, desestimando una autoridad política que define por decreto un territorio y que tiene incluso -o tal vez, sobre todo- insidencia a la hora de solicitar permisos y presupuesto para nuevas expediciones y para la difusión de sus resultados.<sup>227</sup> Las fotografías de la *Plancha II* son un ejemplo preciso de la posición de

---

<sup>227</sup> Serrano Moreno criticó con particular efusividad a su compatriota Barros Arana, y no lo hizo solo por su desconocimiento directo de la cordillera, sino por acciones que, desde su punto de vista, se contradecían con la función de director de la defensa chilena en el conflicto, pareciendo más bien gestos de un embajador extremadamente amistoso con el país litigante. Según él, eran varias las acciones del historiador que ponían en riesgo la coherencia de la argumentación a la hora de defender los intereses chilenos y el conocimiento mismo del territorio nacional, que se construía y transmitía por medio de mapas contemporáneos, fabricados precisamente a partir de las expediciones. Él mismo relata un episodio de fuga de datos: "La diplomacia del perito chileno fue aun mas léjos: en la primera conferencia, hizo éste estender sobre su mesa i mostrar a su colega argentino todos los planos i estudios que el Gobierno de Chile había hecho hacer en la rejion litijiosa, muchos de ellos de carácter reservado [...] Fue entonces cuando por primera vez supo el perito argentino que la aplicación estricta del tratado [de 1881] dejaba a Chile un puerto en el Atlántico. El mas elemental buen sentido aconsejaba mantener ese plano en reserva; pero el perito no lo entendió así, i ese fue el punto inicial de los desatinos de la diplomacia chilena en esta negociación" (Serrano Montaner 1898: 95).

Serrano Montaner en esta disputa, en tanto dan una visión del lugar que es exclusiva a la experiencia y que un mapa podría escasamente describir por medio de leyendas: la rudeza y soledad de los sitios recorridos, su inconmensurabilidad, las vistas “durante la marcha”, la vida en el campamento, los medios de navegación, el grupo de hombres en medio del paisaje, en fin, las instancias que van marcando un trabajo *in situ*. Por esto, se puede mirar también como una suerte de álbum de recuerdos del viaje.

Estas controversias internas no parecen haberse dado en la parte argentina (o no al menos con la misma publicidad); tal vez se deba a una mayor cohesión de los hombres de Estado a cargo del litigio y también al complejo y omnipresente rol que jugaba el perito Moreno. Autoridad en la campaña política y de difusión de la disputa, jefe de las expediciones fronterizas y director del Museo de La Plata, Moreno reunía en su gabinete las mediciones y mapas y difundía en buena medida el conocimiento del territorio nacional.

Antes de entrar con mayor detención en la obra de Moreno, quisiera analizar una última serie de imágenes fotográficas relativas a la representación de la cordillera de los Andes como frontera natural entre Chile y Argentina. La primera de ellas (fig. 72) es la *Lámina XL* de la *Exposición chilena*, publicación entregada en la segunda instancia de recepción de antecedentes al tribunal británico, entre 1900 y 1901.<sup>228</sup> El libro se estructura como una puntillosa respuesta a la adenda que el perito Moreno había entregado a comienzos de 1900, conocida en su versión en castellano como *Evidencia*

---

<sup>228</sup> El Tratado de 1881, firmado por ambos gobiernos luego de la mediación de los embajadores estadounidenses, definió tanto los criterios para establecer y demarcar la frontera como los procedimientos para resolver dificultades que pudieran surgir en el proceso. Allí se establecía que serían sometidos al arbitrio de una potencia extranjera amiga todos aquellos casos que implicaran interpretaciones discordantes del tratado a la hora de delimitar en terreno. En el acuerdo de 1896 ambos países definieron que dicha potencia sería Gran Bretaña, encarnada en la figura del rey Eduardo VII. Queda estipulado también que dichos informes no debían incluir discusiones teóricas sobre los criterios de delimitación ni los antecedentes históricos del caso. Sin embargo, veremos que ninguno de los lados respetó esta restricción, incluyendo dilatados recuentos históricos, transcripciones de documentos, discusiones poéticas, opiniones de tipo sociológico, estético, etc.

argentina.<sup>229</sup> Por medio de citas, subtítulos y glosas, la defensa chilena se convierte en una suerte de apostilla al informe argentino y no solo a nivel del texto sino también de las imágenes, hasta el punto de reproducir esta vista panorámica de los alrededores del paso fronterizo Juncal que originalmente figura en el segundo tomo de la *Evidencia*. Se trata de una suerte de reciclaje de fotografía, por medio del cual una misma imagen sirve para argumentar posiciones contrarias. Es lo que ocurre también con la *Lámina LXX* (fig. 73), tomada esta vez de los *Anales del Museo de La Plata. Sección geología y mineralogía (v. II)*, publicación anual encargada de difundir las investigaciones del equipo de científicos del Museo de La Plata dirigido por Moreno. La tercera imagen de esta serie es la *Lámina LVIII* de la misma publicación (fig. 74), producida, esta vez, por la parte chilena. Las tres comparten el efecto de intervención de una imagen fotográfica de la cordillera con líneas y texto, suerte de montaje que, puesto en otro contexto, podría constituir una propuesta de arte contemporáneo.<sup>230</sup>

La primera de estas imágenes es una fotografía en blanco y negro de formato panorámico, compuesta por cuatro planos que se distinguen por cambios de tono: del oscuro primer plano, en el que se destaca el reflejo de la luz en la tierra y la silueta de un refugio a la derecha, al pálido y homogéneo gris del cielo. Una línea roja divide además la imagen en dos. La leyenda en letras rojas que figura a ambos costados de la imagen explica que se trata de la “Línea Argentina”, la cual, siguiendo la alta cumbre del Juncal, continúa por lo que, según señala la leyenda inferior, sería el “encadenamiento principal de la cordillera”. La primera impresión de esta imagen en la *Evidencia Argentina*, sin las intervenciones en rojo, pretendía mostrar la existencia de una cadena de montañas

---

<sup>229</sup> Esta obra ha sido estudiada por la geógrafa argentina Carla Lois en el artículo “Las evidencias, lo evidente y lo visible: el uso de dispositivos visuales en la argumentación diplomática argentina sobre la Cordillera de los Andes (1900) como frontera natural” (2010). En buena medida, lo que sigue aquí y en el próximo apartado es un intento de diálogo con ese texto. Incluyo una descripción más acuciosa del informe argentino en el próximo apartado.

<sup>230</sup> Pienso, por ejemplo, en obras de Harun Farocki, artista alemán que se valió de mapa conceptuales y superposición de técnicas visuales en su obra o, más cerca (y ocupando imágenes que remiten a la cordillera de los Andes), en el poeta visual chileno Juan Luis Martínez. Ambos reflexionan sobre la superposición de regímenes visuales como medio para hacer manifiesto un concepto.

continua y principal, reconocible por la mentada distinción de planos. Su reimpresión intervenida en el libro chileno buscaba mostrar exactamente lo contrario, es decir, la discontinuidad de las cadenas montañosas. El comentarista chileno recuperó esta y otras imágenes con el objetivo de revelar lo que consideraba una incoherencia al interior del argumento argentino. Con la intervención gráfica, pretendía mostrar la no concordancia entre las imágenes aportadas y lo que la propia contraparte argentina sostenía como principal argumento delimitador, esto es, la unión de altas cumbres y la continuidad de un cordón o encadenamiento principal. En sus palabras:

Algunas reproducimos aquí, sin embargo, para demostrar lo deficientes que son las vistas de la Esposición Arjentina como medio de habilitar al Tribunal para que averigüe la naturaleza de los caracteres que, según el Perito Arjentino, le han puesto en aptitud de decidir que el cordón divisorio de las aguas es el 'encadenamiento principal' de la Cordillera entre los 31° i los 33° lat. S. (Esposición chilena: 974).

Según se ve en esta imagen tomada desde el costado poniente, la línea demarcada no considera como hitos demarcatorios a los cerros Peña Blanca y Sierra Grande, ambos sobre los seis mil metros, sino que los deja en el lado argentino por seguir la supuesta cadena principal que principia en el Juncal. Desestimando este argumento, el veredicto británico deja estas cimas del lado chileno. Pero lo que interesa aquí mostrar es que la controversia ya no está centrada en la pertinencia de los argumentos sino en la validez de las imágenes como pruebas de estos.

La segunda imagen de esta serie es una fotografía en blanco y negro, compuesta a la manera de un perfil de montaña, en la que se delinea con claridad la silueta de la Torre Santa Elena. Se trata de la cima de la elevación en la que años después se instaló el monumento al Cristo redentor, símbolo del fin de la disputa fronteriza. La fotografía fue publicada inicialmente en el informe de expedición elaborado por Leo Wehrli y Carl Burckhardt, "Profils géologiques transversaux de la Cordillère Argentino-Chilienne: stratigraphie et tectonique", segundo volumen de la sección de geología y mineralogía de los *Anales del Museo de La Plata* en 1900. Su contexto de producción no es, por tanto, el de una expedición fronteriza, sino el reconocimiento en terreno de las características geológicas de la Cordillera de los Andes. En este primer contexto, la imagen de la Torre



Santa Elena contribuye a la descripción del promontorio y forma parte del proyecto de largo aliento que desarrollaron los geólogos suizos Werhli y Burckardt en el Museo de La Plata.<sup>231</sup>

No obstante, la parte chilena la incluye en su defensa, interviniéndola con los nombres de los países a cada lado de la sobresaliente cima, hito del paso Libertadores. En este segundo contexto de publicación, la imagen pretende mostrar que esta es la cima más alta de la región, agregando en el texto que, en este caso, sí coincide con la divisoria de aguas pero que no forma parte de ninguna cadena principal. Cualquiera sea el argumento que representa, lo cierto es que esta imagen transversal de la cordillera e intervenida con los nombres de los países, parece una suerte de emblema del paradigma geopolítico de la frontera natural.

La tercera y última imagen de esta serie es, como señalé, una fotografía producida especialmente por la parte chilena para ser publicada en esta adenda a su defensa ante el tribunal británico. Se trata de una vista de gran profundidad cuyo primer plano es la terraza sobre la cual está instalado el objetivo. Un segundo plano representa la depresión que divide las dos cadenas de montañas, el que culmina en el perfil designado como “cordón divisorio”. Sobre este cordón a la izquierda se ve la cima del cerro Aconcagua (señalado con su altura en una leyenda en la parte superior), y el cielo. Entre el perfil y la cima se ha intervenido la fotografía con una línea negra, denominada en la leyenda que figura a ambos costados como “línea del horizonte”.

En el contexto de estas imágenes, el horizonte corresponde a la extensión paralela al plano de la tierra del campo de visión, considerando su medida desde un punto de vista bien determinado. Notamos, en este caso -y hay otros más en esta publicación- que el autor señala su ubicación precisando las coordenadas y la dirección de su mirada en la leyenda.

---

<sup>231</sup> Este consistió en estudiar en terreno la estratigrafía de la Cordillera de los Andes a partir de la observación de rocas y fósiles y reconocer su morfología desde Mendoza al lago Lacar (Riccardi 2008). Entre los resultados de esta investigación se cuentan estilizados perfiles transversales de la montaña, así como otras ilustraciones incluidas en los informes publicados por el Museo de La Plata en 1898 y 1900, también una considerable colección de fósiles y rocas y una estupenda serie de fotografías en placas de vidrio, conservadas en la Biblioteca del Eidgenössischen Technischen Hochschule de Zurich.

Se trata de una línea imaginaria que se hace aquí real por medio de la intervención gráfica en la fotografía, acercando esta técnica de representación del espacio a las estrategias cartográficas. Si bien hoy puede parecer un dato demasiado sujeto a factores circunstanciales, la línea del horizonte cumplió, tal como lo hizo el perfil de montaña, una función crucial a la hora de definir la ubicación de los hitos demarcatorios y así es reconocido en diversos lugares del texto. Definir el punto de mayor amplitud de visibilidad y señalar la línea del horizonte más vasta y clara era, de hecho, una de las tareas que debían cumplir los asistentes técnicos de ambas comisiones, según lo estipulaba el protocolo para la demarcación de la frontera andina, firmado por los peritos en 1893 y reproducido en la versión en inglés de la *Evidencia argentina* en los siguientes términos:

n. 7. At every point where a landmark has to be fixed whether a provisional one is to be placed or an iron pyramid be at once planted, bearings shall be taken at the most notable **point of the horizon** as well as photographic views in order to locate the spot. A Minute shall, therefore, be drawn up, recording between wick opposite valleys, the points chosen serve as a separation, as well as all further data and circumstances. This Minute shall be signed by the whole of the assistants of the Joint Comission (*Argentine-Chilian Boundary...*, 1900: 308-309; el destacado en mío).<sup>232</sup>

Si bien no se la señala como parte de los criterios que determinan la delimitación, la visibilidad -que en este contexto se traduce en un punto bien definido en una línea de horizonte amplia y continua-, resulta una condición necesaria para dar a ver la frontera. La imagen que incluye esta línea trazada gráficamente sobre el paisaje fotografiado actúa como garantía o prueba de esta condición. La amplitud de la vista y su legibilidad horizontal, la posibilidad de verterla a una síntesis geométrica y el requerimiento de afirmarla con imágenes implica, a mi parecer, una idea de paisaje que moldea la mirada y la inscribe en una tradición naturalista en la que imagen y experiencia cumplen un rol esencial dentro de la producción del saber. Ya contando para la época con un léxico de

---

<sup>232</sup> El título completo de esta edición es *Argentine-Chilian Boundary. Report presented to the Tribunal appointed by her Britannic Majesty's to consider and report upon the differences which have arisen with regard to the frontier between the Argentine and Chilian Republics to justify the Argentine claims for the Boundary in the summit of the Cordillera de Los Andes, according to the Treaties of 1881 & 1893. Printed in compliance with the request of the Tribunal, dated December 21, 1899. Londres: Printed for the Government of the Argentine Republic by William Clowes and Sons, Limited. Stamford Street and Charing Cross, 1900.*

georeferenciación de validez universal, la transmisión de la experiencia individual y la mirada subjetiva traspuesta en una imagen de tipo paisajístico siguen actuando como garantías de una verdad y con ello, construyendo una realidad.

Retomo, para cerrar, la idea de Chartier que abría este capítulo: aquellas imágenes que se presentan como objetos de representación de un lugar son, más bien, la vía de su construcción perceptual; ellas actúan como un diccionario de indicios y formas que definen un modo de ver. Es lo que he querido mostrar aquí al revisar la producción visual empeñada en representar la frontera entre Argentina y Chile y el proceso de su delimitación. Vimos primero cómo los mapas coloniales, tomados de forma extemporánea como fuentes para la delimitación según el *Uti possidetis*, daban cuenta de la cordillera como entidad histórica y como un bien de propiedad hereditaria. Luego, vimos que las síntesis gráficas de la montaña, su reducción a un perfil hecho de líneas, pretendía imponer una lógica geométrica en la división del terreno. La construcción política y nacionalista del territorio, que basa su expansión en teorías de supuesto alcance universal y pretendida neutralidad son, además, legitimadas al involucrar nuevos soportes -la prensa- y nuevos actores -la opinión pública. Finalmente, las fotografías difundidas en publicaciones especializadas aspiraban a recomponer la experiencia de los peritos y de la expedición científica como argumento de inefable verdad geopolítica. En la percepción directa del territorio -devenido un laboratorio al aire libre- se sustentaba la construcción de una frontera *visible*, inscrita en una superficie *natural*. Historia, política y ciencias, motores de discursos aparentemente contrarios, acaban encontrándose, tal como escribía Moreno, para revelar el lugar de la frontera:

That boundary, from north to south, to lat. 52° S. is constituted by the Cordillera de los Andes, upon the summit of which nature and history, geographical science and political considerations have designated the divisional line (*Argentine-Chilian Boundary...*, 1900: II).

## Verdad fotográfica y experiencia de paisaje

Nous avons préféré la marche à pied dans les montagnes, car ce n'est qu'à pied qu'on peut faire des observations géologiques sérieuses.  
Wehrli y Burckhardt, informe de una expedición a la Cordillera de los Andes emprendida en 1896<sup>233</sup>

En noviembre de 1902, el rey Eduardo VII de Inglaterra dictó la sentencia arbitral que resolvía el litigio fronterizo entre Chile y Argentina, cerrando buena parte del conflicto abierto entre las dos naciones a mediados del siglo XIX. Con ello, reimpulsaba los trabajos de demarcación en terreno de esta extensa frontera que recorre la cordillera de los Andes meridional desde el desierto de Atacama hasta el cabo de Hornos. Un año antes de este evento, la *Royal Geographical Society* de Londres había inaugurado una gran exposición de fotografías de la Patagonia argentina. El nombre que acompaña a estas imágenes es el de Francisco Pascasio Moreno, científico autodidacta, empresario minero, director fundador del Museo de La Plata y, entre otras funciones públicas, comisionado por el gobierno argentino en la década de 1870 para liderar la campaña de delimitación de la frontera con Chile.<sup>234</sup>

Las fotografías que Moreno expuso en aquella oportunidad eran una selección del conjunto que ilustraba la lujosa edición inglesa del informe entregado al tribunal argentino en 1900. Esta obra monumental, que consta de cuatro volúmenes más un atlas, fue entregada, como vimos, en calidad de adenda al tribunal británico por parte de la defensa argentina, luego de una primera entrega de antecedentes en 1898. Incluye más de doscientas fotografías, croquis y mapas que se conjugan con un texto en el que se exponen

---

<sup>233</sup> Leo Wehrli y Carl Burckhardt (1898) "Rapport préliminaire sur une expédition géologique dans la Cordillere argentino-chilienne. Entre le 33° et 36° latitude sud. *Revista Museo de La Plata*, Tomo VIII, Segunda parte (p. 376).

<sup>234</sup> La cuestión de la autoría de las fotos es un tema que queda aquí abierto. En su versión impresa, las imágenes no se distinguen con firmas individuales y dadas las condiciones de trabajo en equipo en que fueron producidas, cabe considerar que sean la obra de más de uno de los miembros de la expedición. Al atribuirles a Moreno asumo al director como una suerte de productor de estas imágenes, además de su eventual autor material.

los argumentos diplomáticos, históricos y científicos de la posición defendida por Argentina, revisados en el apartado anterior. Pero buena parte de las fotografías ya era conocida por el público argentino, puesto que figuraba en el libro *Apuntes preliminares sobre una excursión á los territorios del Neuquén, Rio Negro, Chubut y Santa Cruz*, publicado en castellano por el propio Moreno bajo el sello editorial del Museo de La Plata en 1897. Este libro recoge las experiencias y resultados del equipo de científicos liderado por el perito, así como las reflexiones del autor sobre diversos asuntos intercaladas en el relato del tercero de sus viajes a la Patagonia argentina, realizado entre 1895 y 1896. Si bien esta obra no tiene el carácter oficial de las versiones castellana e inglesa de la *Evidencia argentina* fue, de todos modos, traducida al francés, tuvo una importante circulación nacional e internacional y sirve aun hoy como fuente –texto e imágenes– para referirse tanto a la vida y obra de su autor, como a la historia del conflicto limítrofe y a la Patagonia misma.

La instancia de exhibición de las fotografías en la Royal Geographical Society (RGS) de Londres apoya, por un lado, la implicancia de Moreno como autor (o productor) de las 65 fotografías que allí se vieron.<sup>235</sup> Permite, por otro lado, observarlas como obras autónomas o piezas de una serie con valores iconográficos particulares. El montaje de las fotografías dispuestas en atriles y muros de la sala de la afamada institución proyecta en ellas una mirada estética que descubre su atractivo visual -su belleza- como un aspecto intencionado, que se agrega a las funciones técnicas que cumplen estas mismas fotografías cuando, difundidas en publicaciones científicas, actúan como piezas de una argumentación geopolítica. En ocasión de esta exhibición fotográfica, el perito ofreció dos conferencias (leídas por George Darwin, hijo del célebre naturalista) y estableció vínculos y referentes que sin duda resultaron provechosos para la causa argentina en el litigio limítrofe en el

---

<sup>235</sup> Las referencias a este evento se encuentran en la correspondencia de Francisco Moreno, notas de prensa de la época. La exposición fue reconstruida por los investigadores German Sopeña y Robert Wilson y fue exhibida en Londres y Buenos Aires con la colaboración la sociedad *Magic Penny Ciencia y Arte Patagonia* en 1999 con el título “Perito Moreno y Patagonia -100 años después”. Esta muestra ([www.magicpenny.org/espeditimburgo.htm](http://www.magicpenny.org/espeditimburgo.htm) y nota que publicó el periódico *La nación* en 18.05.1999).

que la corona británica, precisamente por medio de Royal Geographical Society, oficiaba de árbitro.<sup>236</sup> En estas sucesivas instancias de circulación, las fotografías tomadas por Moreno en su expedición a la cordillera de los Andes septentrional sirvieron como una imagen de persuasión y propaganda para una campaña que excedía los intereses del conflicto limítrofe, alcanzando intereses nacionales e internacionales.<sup>237</sup>

Las instancias de divulgación de estas fotografías –en *Apuntes*, en la exposición de Londres y en el informe oficial entregado al tribunal británico, así como en otras publicaciones-<sup>238</sup> implican distintos niveles de inscripción de las imágenes y enfatizan la multiplicidad de funciones susceptibles de asumir por la fotografía misma como técnica y como discurso visual. Estas funciones se superponen, sumando sentidos que traspasan las

---

<sup>236</sup> En su biografía de Moreno, el historiador de la Patagonia argentina Roberto Hosne (2011) se refiere también a la presentación del perito en la RGS de Londres, citando la carta que este envía al presidente Roca para informarle de la buena recepción que sus palabras y las fotografías habían tenido entre los ingleses: “La Sociedad Real, que es la más alta institución científica de Inglaterra, acaba de pedirme que exponga en la reunión pública anual las fotografías grandes que den mejor idea de lo que es Patagonia, para lo cual dispondré de quinientos pies cuadrados o más si es necesario. Los paisajes patagónicos están llamando mucho la atención... En cuando a los territorios patagónicos allí pueden hacerse maravillas... Necesitamos hacer conocer el país en todo sentido” (Moreno *apud* Hosne 2011: 94).

<sup>237</sup> En el capítulo “Explorar para conocer, conocer para dominar. Dibujar una Nación que incluya a la Patagonia: el caso de Francisco Pascasio Moreno”, la historiadora de la geografía argentina, Susana Bandieri (2010), se ocupa de los alcances geopolíticos a nivel nacional que tiene la campaña de Moreno como perito en el conflicto limítrofe con Chile. También la historiadora argentina Inés Yuvnosky (2011) aborda la recepción de *Apuntes*, considerando tanto sus lectores contemporáneos argentinos y chilenos como su fortuna crítica a través de un análisis historiográfico. Con ello busca analizar las correspondencias del libro con el género del relato de viaje y desmitificar la figura de Moreno, heroizada o demonizada según el caso. Yuvnosky releva que la estadía en Londres de Moreno sirvió como plataforma de promoción del interés científico y económico de las tierras del sur de Argentina ante la potencia británica, señalando otra de las consecuencias que tuvo este viaje “En 1902 [año del arbitraje], Moreno recorrió con el geógrafo inglés Thomas Holdich, conocido por su trabajo como superintendente de fronteras en India, las zonas del conflicto [...] La presencia del enviado británico fue motivo de comentarios. Se señalaba que además de la tarea específica, la repercusión de la información que aportaría Holdich colaboraría a promocionar el desarrollo de la región” (Yuvnosky 2011: 105).

<sup>238</sup> Un año después de su primera edición, estas últimas imágenes volvieron a circular en periódicos ilustrados, como veremos, en la *Revista del Museo de La Plata* (v. VIII, 1898) y en una de las publicaciones de mayor distribución en el Cono Sur, *La ilustración sudamericana* (año VI, n. 37, 1898 y Yuvnosky 2011: 104. Además de su inclusión en las publicaciones oficiales de la cuestión de límite y en la revista del Museo de La Plata, Moreno cedió la reproducción de algunas de estas fotografías a *Through the Heart of Patagonia* (New York: D. Appleton and Company, 1902), obra del aventurero británico H. Hesketh Prichard, quien tomó como referente los estudios del perito argentino y de otros para ir en busca del mítico oso Milodón.

categorías y géneros predefinidos tanto por la estética como por el discurso científico. ¿Se trata de paisajes compuestos según el estilo y la intención de la fotografía artística? ¿O más bien son fotografías cartográficas producidas por un ojo científico? ¿Sirven como pruebas para ilustrar una determinada verdad? ¿Son manifiesto del dominio de la naturaleza comprendida como territorio? Las categorías de fotografía científica y artística conviven ciertamente en estas fotografías y me interesa comprender cómo son las dinámicas de esta convivencia. El valor de objetividad de la técnica, avalado por la capacidad de captar fielmente un lugar y un instante precisos, convive con el valor estético que le otorgan las operaciones artísticas implicadas en el encuadre, composición, montaje y reproducción de una imagen.

Esta ambivalencia (de funciones, de géneros) me permite profundizar uno de los temas persistentes de esta tesis: la convivencia de sentidos dentro de una imagen o, dicho de otro modo, su condición anfibológica. Sin pretender erradicar esta ambigüedad, sino buscando un modo de comprender sus formas de operar, este capítulo se concentra en el análisis de una selección de las láminas del libro que Moreno publicó en 1897 en el libro *Apuntes*, es decir, en la primera instancia de circulación de estas.

Para este análisis, tomo como punto de partida las ideas expresadas por Rosalind Krauss en su texto "Photography's Discursive Spaces" (1985). Allí, la teórica del arte estadounidense plantea la necesidad de atender al contexto y a las condiciones en que las fotografías científicas son producidas antes de generar una interpretación enfocada en sus formas y motivos representados. Mirar las primera fotografías que representan un lugar o una porción de naturaleza desde la "sensibilidad del siglo XX", prescindir de la intención científica que participa de su contexto de producción o de exhibición original y ver en ellas un paisaje significa, para la autora, forzar un análisis basado en prolongaciones de una razón pictórica.<sup>239</sup> Siguiendo su planteamiento, incluir, por ejemplo, una fotografía en

---

<sup>239</sup> Krauss escribe este texto en respuesta a la exposición *Before Photography. Painting and the Invention of the Photography*, curada por Peter Galassi en el Museum of Modern Art de Nueva York en 1981. La autora polemiza con la propuesta de Galassi quien se empeña en ubicar los orígenes de la fotografía en la historia

formato de placa de vidrio agregándole el valor de original en una curatoría que reflexiona desde una noción contemporánea no solo de fotografía, sino que de paisaje y naturaleza, implicaría un anacronismo y la sobreposición de una analogía que posterga, justamente a la imagen, imponiendo una determinada tradición visual. Ante esto, Krauss sugiere cautela y distancia de ciertos preconceptos que pueden determinar la recepción de la fotografía como “hija de la pintura” o como “signo natural”. La filiación pictórica de la fotografía ha sido un tema que, desde los años 80 en que escribe Krauss se ha ido resolviendo con la afirmación de la autonomía técnica y expresiva del medio. Esta autonomía pasa por comprenderla como un objeto que permea distinciones disciplinares y que corresponde tanto a la historia del arte como a la de las ciencias, evidenciando sus innúmeros cruces. La naturalización de la imagen fotográfica, por otro lado, es una presuposición que se mantiene vigente toda vez que se activa el uso de fotografías como prolongación de lo real, despojándolas de su condición de constructo. Esta “naturalidad” se agrega, en los casos que me interesan aquí, a la propia naturaleza que ha sido representada en las fotos (imágenes *de* la cordillera), algo que las hace parecer traslúcidas o, en los términos críticos de W.T.J. Mitchel, iconos de una supuesta elocuencia universal:

The naturalness of the image makes it a universal means of communication that provides a direct, unmediated, and accurate representation of things, rather than an indirect, unreliable report about things. The legal distinction between eyewitness evidence and hearsay, or between a photograph of a crime and a verbal account of a crime, rests on this assumption that the natural and visible sign is inherently more credible than the verbal report” (Mitchell 1987: 79).<sup>240</sup>

Krauss y Mitchel, entre otros, demandan del análisis de fotografías (y más particularmente la primera, de la fotografía científica) una reconfiguración de la mirada

---

del arte (que para él parece correr por un carril muy distinto al de la historia de la ciencia), argumentando la “legitimidad” que le otorga el contexto de exhibición dado del MOMA y la filiación pictórica que establece en su discurso curatorial.

<sup>240</sup> W. T. J. Mitchell plantea esto en el contexto de su reflexión crítica sobre la distinción entre convención y naturaleza en el capítulo “Nature and Convention: Ernst Gombrich” de su libro *Iconology. Image, Text, Ideology* (1987).



estética formada inicialmente en el marco de una razón pictórica. Para ello, se hace necesario suspender una definición continua de nociones como estilo o género, por ejemplo. En fotografía, estos aspectos no se definirían según el tema que evoca la imagen, sino por el uso o la motivación que condiciona la existencia de la misma.<sup>241</sup>

Considerando entonces estas ideas, emprendo aquí un análisis detallado de algunas de las imágenes de *Apuntes*, intercalando observaciones que se desprenden de los otros contextos de circulación de estas fotografías que he reseñado, subrayando, cada vez, el alcance político y estético-literario que excede, al mismo tiempo que atinge, al campo más especializado de las publicaciones científicas.<sup>242</sup>

El libro *Apuntes* puede ser considerado como una publicación pionera por el uso que Francisco P. Moreno le dio allí a la fotografía. El libro sienta un precedente en el contexto de la disputa limítrofe entre Argentina y Chile, puesto que es (al menos en lo rastreado aquí), la primera publicación que integra fotografías como parte del aparato argumentativo dentro del vasto corpus del conflicto.<sup>243</sup> Tal como vimos en el apartado

---

<sup>241</sup> Argumento similar es el que plantea Natalia Majluf frente a álbumes fotográficos producidos en el contexto de los trabajos de líneas ferroviarias en los Andes peruanos hacia 1870, cuando señala que: “[...] el paisaje no es una categoría válida en sí misma; permanece inevitablemente solo como el contexto que enmarca las narrativas del progreso. Los parajes retratados en la fotografía del siglo XIX eran espacios que habían sido asimilados al discurso dominante mediante intervenciones reales sobre una geografía particular; las imágenes fotográficas fueron generadas directamente por estas intervenciones y no hubieran existido sin ellas” (Majluf 2013).

<sup>242</sup> En el capítulo “Ciencia y discurso político sobre la frontera sur argentina”, Pedro Navarro (2004) da la pauta para abordar este tipo de obras híbridas: una lectura atenta debe considerar la perspectiva política de contingencia (en este caso, la expansión territorial a tierras indígenas y la disputa con Chile por la frontera andina), así como también atender al debate entre paradigmas éticos, científicos, religiosos, etc. El propio Navarro analiza la recepción y alcances de las principales revistas científicas del período en el capítulo “Paisajes de un progreso incierto. La Norpatagonia en las revistas científicas argentinas (1876-1909)”. Reconstruye, por ejemplo, la polémica que se levantó entre los miembros más conservadores del Senado la posición evolucionista que destilaba el primero de los libros publicado por Moreno a propósito de la región: *Viaje á la Patagonia Austral: Emprendido bajo los auspicios del gobierno nacional, 1876-1877*, publicado en 1879 (Navarro 2007: 19, nota 6). Estos estudios de recepción y de los rebases del discurso de la ciencia hacia ámbitos de disputa ideológica y material me sirven de marco para abordar aquí el libro *Apuntes*.

<sup>243</sup> Si bien el libro ilustrado con fotogramas no era todavía muy común, la prensa periódica argentina estaba al día en lo que respecta a este tipo de técnicas modernas. Pionera en este sentido es la *Ilustración Argentina*, fundada en 1881, otro ejemplo emblemático es *Caras y Caretas*, fundada en 1898 (ver al respecto

anterior, el uso de la fotografía se corresponde con un cambio de paradigma en lo que respecta a la definición jurídica y geopolítica de frontera, también con cambios de método en las ciencias geográficas que no se manifiestan tan rápido (y menos visualmente) en la posición chilena. No es novedosa la toma de fotografías en expediciones, si no su difusión en medios gráficos como revistas y libros de interés geopolítico y su puesta en uso como prueba científica. Se conoce, por ejemplo, el antecedente de las fotografías tomadas por el geógrafo alemán Hans Steffen (1865-1936), encargado por el Estado chileno para conducir la expedición científica a la Patagonia. Las importantes observaciones geológicas, planos y conclusiones que elaboró como parte de la defensa limítrofe de Chile, fueron publicadas fragmentariamente en diversos lugares e idiomas, pero no tuvieron difusión de mayor alcance sino hasta varios años después del fallo del arbitraje británico, en 1909.<sup>244</sup> Por sus condiciones de circulación e inscripción, las fotografías de Steffen no tuvieron ni la difusión ni la pregnancia convocada por las de Moreno.

No obstante lo excepcional que resultaba entonces la inclusión de fotografías en un libro de estas características, el texto de los *Apuntes* no hace mayores referencias al

---

los trabajos de Sandra Szir para la Argentina y Carlos Ossandon para Chile, referidos en bibliografía). En ambas revistas se publicaron mapas, fotografías, caricaturas y artículos comentando la contingencia de las negociaciones en torno a la frontera andina, lo que da cuenta de la red de intelectuales y periodistas que contribuía a la formación de una opinión pública favorable, en este caso, a la posición argentina. El propio Museo de La Plata tenía también una revista de periodicidad anual, copiosamente ilustrada con fotografías, dibujos, mapas e incluso *collages*, en la que se difundió, como señalamos, el contenido de estos *Apuntes*.

<sup>244</sup> Esta difusión se dio en el libro *Viajes de exploración i estudio en la Patagonia Occidental 1892-1902*, publicado en 1909. Previamente al fallo, en 1898, Steffen publicó cinco reproducciones de fotografías en su informe acerca de su expedición al río Cisnes de las que, sin embargo, no da un uso probatorio de algún argumento delimitador. Los originales de estas fotografías, así como documentación y planos realizados por Steffen se conserva en el Iberoamerican Institut (IAI) de Berlín en un archivo donado por el propio geógrafo. Algunas de esas fotografías fueron incluidas a modo de ilustración en el ensayo introductorio escrito por el historiador chileno Carlos Sanhueza para la reedición de esta obra en 2010. Nuevas fotografías de este mismo autor han salido recientemente a la luz con la publicación de su diario de esos años publicado en Suiza en 1929 y traducido como *Problemas Limítrofes y viajes de exploración en la Patagonia, Recuerdos de la época del conflicto fronterizo entre Chile y Argentina* (2015). Está pendiente aún el estudio atento de estas imágenes, las que, desde luego, se prestan para ser analizadas en diálogo con las fotografías que aquí me ocupan, pero por no haber tenido acceso a los originales o, al menos, reproducciones de calidad suficiente, dejo su referencia hasta aquí.

respecto; no detalla su autoría ni las condiciones técnicas de las tomas, así como tampoco se detiene en referencia directa a ellas. El jefe de la expedición procede en este caso, según los patrones convencionales de los informes de viajes científicos, en los que solo a veces se menciona a los asistentes y donde la imagen actúa como un correlato del texto, vacilando entre las funciones cognitiva de la ilustración y persuasiva del adorno.<sup>245</sup> Fuera de indicar la existencia de las láminas en el título, se menciona el acto fotográfico no más que una vez al inicio del texto, al momento de presentar el plan de trabajo de la excursión, aludiendo exclusivamente a la condición de registro de las imágenes, sin distinción de procedimientos:

Tomarán también la mayor cantidad posible de fotografías, cróquis, etc., para la mayor facilidad del examen de los datos y su reducción en forma de libro (Moreno 1897: 20).

Esto da a entender que, para los fines de la expedición, la tecnología de representación y reproducción sirve y se subordina, siguiendo criterios científicos, al propósito de legibilidad y divulgación de la información contenida en el texto. Enmarcadas a la manera de un grabado, las reproducciones fotográficas cuentan con su respectiva numeración, título que hace referencia al lugar representado y, a veces, una brevísima descripción del lugar o asunto que representan. En todas ellas se indica, en el lugar del autor, la frase “Talleres del Museo” que corresponde, probablemente, al lugar de impresión y paginación a partir de las placas negativas.<sup>246</sup>

---

<sup>245</sup> En algunas de las notas de prensa relativas a la exposición de 1999 se menciona, además de Francisco Moreno, al entomólogo de origen alemán, Carlos Bruch (Bruch 1869-Provincia de Buenos Aires 1943) como uno de los probables autores de las fotografías.

<sup>246</sup> Las páginas de las láminas no están numeradas correlativamente al texto. En el marco de la fotografía se indica la referencia “Rev. del Museo de La Plata. Tomo VIII” al costado derecho, y al izquierdo, “Moreno: Región Andina”, seguido del número de lámina. Ello responde a que tanto el texto como las láminas formaron parte de la octava edición de esta revista que el museo publicaba anualmente, correspondiente en este caso, al año 1898. Las planchas de impresión de las fotografías deben haber sido diagramadas pensando en esta publicación. Si bien el texto y la información de los apéndices es idéntica en ambas publicaciones, en *Apuntes*, las láminas se presentan intercaladas, mientras que en la revista figuran agrupadas al final del artículo. Cabe destacar que los dos números anteriores de esta revista estuvieron dedicados a difundir las expediciones cordilleranas del equipo científico del museo en la zona norte y centro del territorio argentino. En el número IX, por su parte, se publicó el artículo “La cuestión de límite chileno argentino”, del perito Steffen, seguido

Es precisamente la relación entre texto y láminas la primera forma en que propongo mirar una selección de estas imágenes. Las reproducciones numeradas están en páginas intercaladas al texto y a lo largo de este se va haciendo mención de ellas entre paréntesis. Lo que me interesa mostrar es que la fotografía codifica o se vincula de diversas maneras con su referente textual, no siempre de modo ilustrativo.

La relación imagen/texto es efectivamente, pero solo a veces, la de registro, como en el caso de la fotografía de los ranchos de los colonos europeos (fig. 75). Si bien las dos fotografías que componen esta página corresponden a dos episodios diferentes en el relato del viaje, figuran reunidas, formando una suerte de lámina etnográfica. El texto al que están relacionadas homenaja al colono, ese nuevo y deseado habitante y al mismo tiempo enarbola una crítica a las políticas gubernamentales que obstaculizan la instalación de emprendedores en parcelas de pequeña escala, privilegiando las grandes estancias. Estas fotografías, que podrían describirse como retratos grupales o escenas pintorescas, son las únicas imágenes en las que se incluyen personajes ajenos a la expedición.

Esto último es una muestra de la no literalidad que marca la relación entre texto e imagen, ya que ninguna de las láminas de los *Apuntes* representa a los habitantes originarios del lugar y, sin embargo, estos están muy presentes en el texto (así como también en otro tipo de fotografías de la época, incluso sacadas por el mismo autor, relativas a “colecciones antropológicas” o zoológicos humanos). Esta ausencia de figuras indígenas a nivel visual tiene consecuencias que son programáticas: Moreno quiere demostrar que la Patagonia es un lugar donde la confrontación con los habitantes originarios de la región forma parte del pasado.<sup>247</sup> El programa se complementaba con

---

de un “Examen crítico” redactado por Enrique S. Delachaux, director de la sección cartográfica del Museo de la Plata. En este caso no se incluyen fotografías, aunque sí mapas.

<sup>247</sup> Llama la atención sin embargo que ninguna de las fotografías publicadas en el libro remita a chozas y villorrios indígenas, ruinas de campamentos de guerra y fortines que Moreno, según narra, se va encontrando con frecuencia en su camino, hitos que le sirven para revivir batallas de la Campaña del desierto y comentar el retroceso de la población indígena en el territorio “ganado” por el Estado argentino. Este tipo de fotografías sí figura, en cambio, en la versión publicada en la *Revista del Museo de La Plata* de 1898.

otras acciones con las que el perito promovía la “reducción” de indígenas a territorios controlados siguiendo el modelo estadounidense. Siguiendo la misma línea, puso en práctica como director del Museo de La Plata los métodos de exposición “científica” habituales también en Europa, que exhibían “especímenes” vivos de grupos sociales.<sup>248</sup>

Otras veces, la relación entre imagen y texto se da como la materialización de una evocación del pasado histórico o autobiográfico. Es el caso del paisaje cuya referencia textual es el recuerdo del campamento de sus expediciones de 1876 y 1880 a la misma zona (fig. 76), o de las fotografías del lago Lacar (fig. 77) que conducen, en el relato, al recuerdo que Moreno guarda del lago suizo Cuatro Cantones, que había visitado algún tiempo atrás y que le sirve como referente para elaborar una larga comparación entre los Andes y los Alpes.<sup>249</sup> El paralelo sustenta la idea de la “Suiza argentina”, un anhelo compartido por varios de los actores de la expansión territorial argentina hacia el sur (Navarro 2007: 56 y ss.).<sup>250</sup> Tanto Pedro Navarro como Inés Yujnovsky (2011) han destacado ya la influencia que tuvo este libro –y en general, las publicaciones sobre la Patagonia de Moreno– en la transformación de la imagen e identidad de esa región que

---

<sup>248</sup> Irina Podgorny ha dedicado varios trabajos a diversos aspectos del Museo de La Plata fundado por Francisco P. Moreno. Las colecciones formadas a partir de la llamada Campaña del Desierto son estudiadas en el artículo “¿Qué sucedió en la historia? Los esqueletos araucanos del Museo de La Plata y la Conquista del Desierto” (1992). Es también de referencia la investigación del sociólogo chileno André Menard, quien ha realizado un estudio comparado del tratamiento al pueblo Mapuche y su cultura por parte de los Estados de Chile y Argentina en esta época (Menard 2011).

<sup>249</sup> El historiador suizo François Walter ha abordado las innumerables “suizas” que se replicaron desde mediados del siglo XIX por Europa y Estados Unidos. La comparación hecha por Moreno es un ejemplo más de la potencia que adquirió el modelo suizo de paisaje montañoso y lacustre que se promovía en la época por sus bondades medicinales (aire limpio y seco, termas, etc.) y turísticas (automovilismo, alpinismo, sky, etc.). Este modelo fue determinante incluso de un estilo arquitectónico que, como ha estudiado Rodrigo Booth para el caso del sur de Chile, se trasplantó a hoteles e infraestructura de centros vacacionales (Booth 2011).

<sup>250</sup> Navarro dedica un capítulo del libro *Paisajes del progreso* (2007) a analizar los órganos de difusión de las tres principales sociedades geográficas fundadas en Argentina en el contexto de la Campaña del desierto y la Cuestión de límites con Chile y destinadas a generar “un saber geográfico práctico cercano a la planificación” (Zusman *apud* Navarro 2007: 15): el *Boletín del Instituto geográfico argentino*, los *Anales de la Sociedad Científica Argentina*, a la cual estaban afiliados Estanislao Zeballos y Francisco Moreno, entre otros, y la *Revista de la Sociedad Geográfica Argentina* (Navarro 2007:21 y ss.).

pasa de ser un *desierto salvaje* a una región que apunta a la estética (y aspira a la economía) alpina.

Una relación entre texto e imagen que escapa de los patrones de la ilustración, de la propaganda y de la evocación, estableciendo una relación más compleja, es la que encontramos en la lámina titulada “Orígenes de los Ríos Biobío y Aluminé” (fig. 78). En ella podemos ver un primer plano extremadamente denso y claro, formado por matorrales, un segundo plano en el que se alcanzan a ver algunas copas de araucarias y finalmente, un horizonte lejano y alto, en el cual se delinean las siluetas de estos inmensos árboles endémicos de la región. Un costado del primer plano parece quebrado por un grupo de piedras donde adivinamos un riachuelo. Por defectos de la reproducción quizá, o por la propia composición de la fotografía, se trata de una imagen confusa que demanda una detención prolongada para su aprehensión.

El relato en el que se inserta la referencia a esta imagen es un trecho de gran inspiración, en el que los expedicionarios, “tentados por el hermoso paisaje”, acompañan a “galope tendido” el cauce de este riachuelo que, tal como leemos al pie de la fotografía, es la naciente del río Bío Bío. El fragmento parece seguir al pie de la letra la escritura de Reclus, quien en 1869 publica su *Historia de un arroyo*. En este libro, así como en *Historia de la montaña*, de 1880, el geógrafo francés despliega su teoría de una “geografía universal” de alcance humanista, que vincula, en una suerte de disciplina total, la experiencia subjetiva y social del sujeto en su estrecha interacción con la naturaleza. El trecho introduce así una suerte de experiencia geográfica que justifica la aparente ilegibilidad de la fotografía que, en este caso, funciona como un indicio de aquella historia del río Bío Bío.

No se trata de la historia de un río cualquiera, puesto que este, así como el río Negro en la Argentina, funcionó como frontera interna entre el país colonizado y el territorio mapuche durante siglos, frontera que hasta muy poco tiempo atrás se mantenía infranqueable para el dominio nacional. Esta fotografía es indicio, además, de la frontera andina en disputa, ya que la representación de la naciente del río en el primer plano y de la alta cumbre al fondo retratan un escenario en que los criterios corográficos e

hidrográficos se manifiestan simultáneamente. Con esta toma se construye un punto de vista en el que los dos criterios de demarcación defendidos por cada una de las naciones involucradas en el conflicto aparecen unificados, borrándose de este modo las diferencias de ambas posiciones y permitiendo la geolocalización de la frontera como una línea marcada en y por la naturaleza, establecida por la coincidencia de la ubicación de las altas cumbres y de la división de aguas.

A pesar de todo lo que esta imagen connota, se trata de la composición menos convencional del conjunto. En ella no encontramos un horizonte continuo que dé medida al espacio, la multiplicidad de planos dificulta la identificación de escalas y el manchón gris claro que ocupa buena parte de la fotografía introduce una dimensión casi abstracta a la composición. Dicho esto, cuesta relacionar esta imagen con una composición paisajística convencional, codificada según la tradición pictórica y, sin embargo, ella evoca una experiencia de paisaje muy clara en el texto.

Una segunda manera de aproximación a estas imágenes atrae la condición técnica y material como aspectos determinantes de una apreciación científica y estética de la naturaleza. Como hemos adelantado, al menos en los *Apuntes*, Moreno no especifica el tipo de equipos que carga en su expedición por la Patagonia andina. Sin embargo, podemos inferir, comparando la proporción del cuerpo y la máquina que se proyectan como sombras en el suelo en algunas de las imágenes (fig. 79), que se trataba de una cámara de cajón munida de un trípode que facilitaba su fijación al punto de mira. Las fotos, tomadas entre 1893 y 95, son reproducidas a partir de negativos en placas de vidrio emulsionado con bromuro de plata, las afamadas “éttiquetes bleue” fabricadas por la compañía francesa de los hermanos Lumière. Estos frágiles soportes tenían la ventaja de venir preparados de fábrica, podían ser transportados y revelados posteriormente; en este caso, una vez de regreso en la ciudad de La Plata, en los talleres del Museo.<sup>251</sup>

---

<sup>251</sup> Según información que agradezco a María Victoria Zucchi, encargada del archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores de Argentina, los negativos de estas imágenes forman parte de una colección de aproximadamente 500 placas de vidrio conservada en dicho archivo. Lamentablemente, no tuve acceso a

Esta misma lámina nos permite observar la intervención, realizada durante este proceso o en el de impresión, que consiste en unir varios clichés (tres, en este caso) para formar una vista panorámica. Esto lleva a suponer que Moreno no contó con la tecnología específica para realizar fotografías de este tipo, que sin embargo ya se encontraba disponible en esos años y que, de hecho, había sido utilizada en otras expediciones, como la mencionada de Wehrli y Burckhardt. Utilizó en cambio la estrategia montaje de una secuencia horizontal a partir de tomas “correspondientes” que calzaban entre sí hasta formar una amplitud de campo que excede a la visión humana.<sup>252</sup> Atendiendo a la multiplicidad de sentidos que gana el término *panorama* en el transcurso del siglo XIX, es significativo que Moreno lo introduzca en el pie de foto.<sup>253</sup> Apela de esta forma, no al recurso tecnológico que permite una toma de amplia extensión horizontal, sino a un *modo de ver* que para la época ya está asimilado en la cultura como un dispositivo híbrido, a medio camino entre el reconocimiento cartográfico, el gusto, la popularización de las vistas y paisajes, y una mirada –en el sentido cognitivo del término- abarcadora, comprehensiva, continua y simultáneamente, sintética e instantánea.

La intervención posterior en las fotografías –cortarlas, unir las, combinar el orden entre estas uniones, alterar luces y sombras, etc.- entra en abierta contradicción con la idea de un registro positivo o “signo natural” con el que debiera asimilarse una fotografía puesta al servicio de una argumentación científica. Estas fotografías se presentan como panoramas, pero, en términos técnicos, no lo son: son un montaje posterior a la toma, que

---

estas piezas puesto que se trata de un archivo no consultable y que solo al final del proceso de redacción de esta tesis ha iniciado su proceso de catalogación.

<sup>252</sup> Mirando de cerca las dos fotografías que componen esta lámina, se pueden percibir las uniones de los clichés. Al mismo tiempo, es digno de observar que de haber sido una panorámica tomada con un equipo *ad hoc*, la sombra figuraría al centro del paisaje y no a un costado. A propósito de estas sombras como signos de autorreferencia del fotógrafo, ver los trabajos de Verónica Tell relativos a la llamada Campaña del Desierto (Tell 2003 y 2009a).

<sup>253</sup> Al respecto de los panoramas se puede consultar una vasta bibliografía. Denise Blake Oleksijczuk (2011) recorre la historia del término desde su invención (como neologismo con el que se bautizó el artilugio óptico), su significado expandido a toda imagen “extendida” y su uso metafórico a una mirada total y –diciendo todavía más- imperialista. He trabajado la noción de panorama aplicada a objetos de la visualidad referidos a Santiago en “Santa Lucía, meridiano 0”, una ponencia preparada en conjunto con Amarí Peliowski y presentada en el 6° Simposio Iberoamericano de Historia de la Cartografía (Santiago 2016).



por mucho que se rija por datos topográficos, implica una intervención en el orden de las acciones en las que se sustenta el estatuto de objetividad y verdad de esta técnica, fundamentado en la instantaneidad de la toma fotográfica. Así lo entendió la parte chilena del litigio, que emprendió, a partir de esta y otras publicaciones argentinas vinculadas al litigio, una insistente crítica al trabajo de peritaje de Moreno por el uso de fotografías como pruebas demarcatorias. Denunciaban que en esta práctica se daban no solo probables alteraciones al momento de revelar y reproducir, sino que, además, eran objeto de un alto grado de subjetividad en el encuadre y la composición a la hora de la tomar misma. De hecho, este tipo de intervenciones de montaje posteriores al revelado era muy frecuente entre los aficionados a la práctica fotográfica artística reconocidos como pictorialistas. No afirmo que Moreno asumiera como propios los principios estéticos de esta tendencia, pero es bien probable que los haya conocido durante su estadía en Londres.<sup>254</sup> En efecto, entre 1883 y 1893, Moreno residió en la capital británica, trabajando en la catalogación de la colección del Museo de La Plata y relacionándose, como vimos, con los miembros de la Real Sociedad de Geografía, de la cual pasó a su vez a ser miembro de honor. Durante ese tiempo tuvo, muy probablemente, contacto con otros fotógrafos aficionados y debe haber visto las publicaciones y exposiciones fotográficas que se realizaban en círculos de la elite cultivada de Londres. Podría afirmarse al menos que esta temporada contribuyó a estilizar la mirada fotográfica de Moreno, al mismo tiempo que aportó una densidad estética que acabó potenciando su elocuencia en tanto dispositivo ideológico.

---

<sup>254</sup> El pictorialismo se originó en Inglaterra en la década de 1880 y, al igual que la propia expansión de la fotografía a mediados de siglo, se expandió rápidamente hasta convertirse en un movimiento internacional y organizada en torno a clubes de elite. Sus afiliados se manifestaban ajenos y contrarios a todo fin comercial de la nueva técnica, defendiendo el estatuto artístico de la fotografía, resistiendo su función de reproducción de lo real y asumiéndola como el fruto de la experimentación, composición y posterior edición de la imagen. Pendiente de estudio se encuentra aún la historia del pictorialismo en América Latina. En los ámbitos europeos y estadounidense se ha avanzado bastante, con exposiciones e investigaciones que demuestran que este movimiento, a un tiempo conservador y experimental, naturalista e idealista, elitista y aficionado, es una cantera de la cual se pueden extraer ejemplos de las contradicciones fundantes de la modernidad que tan bien se expresan en la fotografía.

Por otro lado, en Buenos Aires existía desde 1889 la Sociedad Fotográfica de Aficionados de la Argentina, fundada, entre otros, por el abogado Estanislao Zeballos (Rosario 1854-Liverpool 1923), periodista, diputado y canciller de la Argentina en varias oportunidades y uno de los principales agitadores de la Campaña del Desierto.<sup>255</sup> Moreno pertenecía a la selecta agrupación y es este vínculo el que debe haber motivado la colaboración de la Sociedad en los trabajos de la Comisión de Límites con Chile, tal como se explica en este anuncio:

La Sociedad Fotográfica deseando contribuir en su esfera de acción a fines de trascendental utilidad pública, ha puesto sus talleres a la disposición de la Comisión de demarcación de límites con Chile, ha instruido a su personal en el manejo de los aparatos fotográficos y ha practicado en su local social todos los trabajos de esa índole que ha necesitado dicha Comisión (*Almanaque Peuser*, Año IX, 1896).<sup>256</sup>

Es posible sostener entonces que la práctica artística que se llevaba a cabo tanto en los círculos pictorialistas londinenses como entre los miembros de la mentada sociedad porteña, permea las fotografías de Moreno, más allá de la técnica de revelado y copia, otorgándoles un estilo, una *artisticidad* y, a nosotros, la posibilidad de ver sus fotografías como paisajes fotográficos.

El desarrollo de un estilo -y el avance técnico- en las fotografías de Moreno se pueden constatar al observar comparativamente las fotografías que se han comentado hasta aquí y aquellas que había tomado antes de su estadía en Inglaterra, durante una expedición a la cordillera de los Andes a la altura de Mendoza, en 1883 (figs. 80 y 81). Se trata de tres imágenes intervenidas por el propio Moreno con su firma manuscrita y el agregado “fotog” debajo de la misma. En ellas vemos imágenes funcionales a un archivo

---

<sup>255</sup> Unos años antes, en 1879, el mismo Zeballos había fundado la Sociedad Científica Argentina y el Instituto Geográfico Argentino, organismos que prestaba apoyo a la Campaña de Roca iniciada ese mismo año. Estas instituciones y asociaciones constituían una red de sociabilidad e intervención que explicita la continuidad entre intereses privados y públicos involucrados en las campañas de expansión territorial e imposición de poder (Navarro 2007).

<sup>256</sup> Agradezco a Verónica Tell su generosa ayuda con esta referencia y por haberme mostrado las fotografías de la expedición de Moreno a Mendoza. Ella misma ha desarrollado estudios sobre pictorialismo en Argentina, siendo ejemplar el artículo “Gentlemen, gauchos y modernización. Una lectura del proyecto de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados”, publicado en Revista *Caiana* n. 3.

geoetnográfico en las que el paisaje corresponde de una manera llana a la visión que se tiene al paso. Personas y objetos enfrentan al lente en una actitud nítida de pose, no hay artificio ni complejidad en la composición. Las imágenes cumplen la función de un registro equivalente a una minuta de trabajo en terreno y, particularmente la primera de la serie, responde a tópicos estandarizados de una mirada científica que cabría calificar como colonizadora. Esta foto que retrata un grupo de alfareros mostrando sus productos sirve de registro para potenciales colecciones del Museo de La Plata. La tercera, titulada en letra manuscrita “En viaje”, muestra precisamente al grupo de jinetes (con toda probabilidad, los miembros de la expedición) en la marcha por un valle, posando para una suerte de retrato de familia. La gran porción de tierra que separa al objetivo de las figuras retratadas no deja lugar al detalle y, por lo tanto, elude cualquier complejidad formal de la imagen.

Como adelanté, las imágenes de la cordillera de los Andes publicadas primero en *Apuntes*, fueron incluidas en el informe oficial que la República Argentina entregó al árbitro británico en 1900. Ante semejante operativo, la reacción chilena no se hizo esperar: un antiguo perito del conflicto limítrofe por el lado chileno, Francisco Fonck, escribió un examen crítico de la obra de Moreno entregada en Londres, describiéndola como una propaganda digna de una “impresión deslumbradora”. Con respecto a la inserción de fotografías, opinó:

“Sin embargo, a pesar de estos méritos, la obra tiene defectos debido a su doble carácter de geográfico-descriptiva i de litijiosa, aun cuando se prescindiera del fondo de la cuestión. Siendo ella en sustancia un alegato a favor de los títulos argentinos, es evidente que para este solo objeto habrían bastado unos pocos de los grandes panoramas i un material mas condensado de texto i de vistas. Ahora bien, como defensa, una buena parte de la obra está demás; para información o recreo artístico, como el dedicado al sport alpino, está de sobra de toda la parte dedicada a la defensa, lo que da a su conjunto el carácter de híbrida e impide consultarla con ánimo placentero. [...] recíbese aun la impresión de que la Argentina quisiera ocultar la debilidad de su causa por este gran aparato de su defensa” (Fonck, 1902: 5).

Como vimos en el apartado anterior, las fotografías integradas como evidencias por la parte argentina fueron objeto de discusión en la contrarespuesta que Chile entregó al tribunal británico. En esta instancia, sin embargo, la parte chilena no ponía más en duda la elocuencia de la técnica fotográfica, sino que cuestionaba -e incluso, corregía- los modos

en que estas habían sido tomadas, reproducidas o articuladas a los argumentos técnicos del debate limítrofe.

Mirado a la luz de las discusiones posteriores en torno a estas fotografías y dentro del contexto de las publicaciones emanadas del conflicto limítrofe, el libro *Apuntes* resulta ser un objeto excepcional en el que confluyen las funciones ideológicas y estéticas, científicas y retóricas que entran en juego para construir los argumentos geopolíticos. Contiene además una utopía que apunta a imaginar cómo será la Patagonia una vez que el ferrocarril transandino una el Océano Pacífico con el Atlántico por el sur. Moreno ve el futuro ideal de una Patagonia poblada por colonos que explotarían sus riquezas de forma intensiva, con la población indígena bajo control, habitando en reservas y con la naturaleza protegida gracias a la administración de parques y el fomento del turismo. La utopía patagónica se construye en paralelo a las críticas que el autor dirige permanentemente al poder centralizado en Buenos Aires. Moreno alega que la ciudad-capital no solo desconozca el territorio remoto, sino que desprecie sus potencialidades, entorpeciendo su desarrollo al promover la creación de inmensos latifundios. Con una lógica que funde la percepción de la naturaleza con la definición de territorio y la construcción de identidad nacional, Moreno se queja que la imaginación geográfica argentina, tan determinada por las vastas extensiones de tierra plana de las pampas, no dé cabida a la montaña, construyendo un país de espaldas a la cordillera de los Andes.

El viaje y la utopía de Moreno están también atravesados por el relato geológico que contempla una temporalidad de larga duración. La práctica de la geografía implicaba, para fines del siglo XIX, no solo la descripción física de una región, discurso compuesto a partir de la experiencia y del conocimiento personal de la misma; incluye además la interpretación de su edad geológica a partir de indicios fósiles (los que, dicho sea de paso, constituían una de las pasiones del perito, quien los coleccionaba desde la infancia). Es por esto que, determinar la antigüedad de una localidad era tan importante como identificar sus potenciales riquezas. Atento a esta dimensión, *Apuntes* es en realidad un relato de temporalidades simultáneas, en el que se combinan tiempos de diversas duraciones que confluyen en la utopía del progreso. Tal como la montaña misma, los

paisajes escritos y fotográficos con que Moreno presenta estos parajes a sus lectores, consituyen un punto de confluencia de diacronías múltiples, un “juego de espacios” (tomando la expresión de Louis Marin),<sup>257</sup> en el que se apoya para formentar la incorporación activa de este territorio al país.

El espacio de la cordillera de los Andes al sur del Río Negro explorada por el perito en sucesivos viajes permanecía prácticamente ignoto hasta la aparición de este libro. Mediante el texto y las imágenes que lo integran, Moreno aspiraba a convertirlo territorio. En sus expediciones, recorrió un lugar con mapas escasos e imprecisos, lo que justifica que a lo largo del relato se reiteren pasajes en que el autor explicita su propio valor de pionero. El estudio, registro y divulgación de esta región estaba motivado por la voluntad de dominio y sustentado en un conocimiento que solo es posible adquirir por medio de la experiencia. Moreno avanzó por este territorio ágrafo teniendo como guía a Darwin y a Fitz Roy, quienes no completaron la travesía por la región montañosa en la década de 1830, concentrados, como estaban, en las zonas costeras. Antes de ellos había pasado Francisco de Viedma, expedicionario de la corona española, fundador de ciudades y fuertes al sur del Río Negro a fines de la década de 1770... y pocos más. La condición de pionero se construye también en el cuerpo visual del libro, con fotografías como la reproducida en la lámina xxxiv, en la que vemos a los expedicionarios cruzando un río en una improvisada balsa de troncos (fig. 82). Cuatro hombres reman y dirigen su mirada al fotógrafo mientras que un quinto, de pie, conduce la balsa como un gondolero. La mirada franca, el rostro curtido por la intemperie y los pies descalzos ponen en la misma posición a los hombres de aspecto europeo con aquel de la segunda final de rasgos indígena. Científicos y quien probablemente cumplía tareas de guía y mulero, comparten la experiencia y los trabajos de la travesía. La bandera argentina que flamea en la popa de la embarcación, subraya la dimensión colonialista y nacionalista de la expedición.

---

<sup>257</sup> “Historiquement, la fonction de l’utopie est celle d’une pratique à la fois poétique et projective [...] Les jeux d’espaces que produit la pratique utopique (au double sens du terme « jeu ») constituent un mode d’être historique, la forme « esthétique » de son historicité” (Marin 1973: 10).

El relato de la expedición liderada por Moreno, marcada por sus objetivos geopolíticos y colonialistas, implica un cambio de giro dentro de la tradición de libros de viajes y crónicas de expediciones científicas que se publicaban masivamente en el siglo XIX y que conformaban la bibliografía fundamental de las ciencias entendidas como historia natural. Comparado a los trabajos de Gay o D'Orbigny, por ejemplo, en *Apuntes* la geografía se antepone a la historia y el argumento de la experiencia tiene mayor peso que el de la tradición. El paisaje que compone Moreno de los Andes septentrionales no asume, necesariamente, las formas tradicionales de vistas sublimes o pintorescas a la manera naturalista; no se concibe como una síntesis ejemplar de fenómenos representativos de un determinado lugar, tampoco como una unidad armónica en términos plásticos. El paisaje aquí se entiende como unidad territorial y geográfica, más específicamente, jurídico-política y topográfica, cercana a nociones como país o región, que remiten a un “espacio objetivo de la existencia, más que a la vista abarcada por un sujeto” (Besse, 2006: 21). Es por esto que las imágenes incluidas en *Apuntes* no muestran solo lo que se ve, sino que exhiben también un deseo de aquello que se quisiera ver.

La mirada universalista que caracterizaba a la historia natural y que, a mediados del siglo XIX, contribuía y daba cuenta del proceso de conformación territorial de las naciones modernas, es superada en *Apuntes*, donde se elude por completo la dimensión antropológica del paisaje. La vida y hábitos de los habitantes originarios de las regiones recorridas no forma parte de la descripción ni textual ni visual que Moreno hace de los lugares, salvo cuando –con el ya mencionado tono mesiánico– describe la vida de los colonos. Para el perito, estos últimos intervienen el espacio con su habitar, conformando el “lugar practicado” que, según definición de Jens Andermann (2008), compone “un sitio activado por movimientos, acciones, narrativas y signos” opuesto a toda noción de determinismo. De hecho, Moreno prescinde en su descripción de observaciones deterministas, puesto que su discurso utópico colonialista forma parte de la máquina estatal “civilizatoria” que se impuso por sobre la resistencia (humana y geográfica) de la Patagonia. Quienes, según la lógica higienista de la que comulgaba el autor, sí resultaban determinados por el medio, eran los distintos grupos de mapuches que en expediciones

anteriores Moreno reconocía haber encontrado y que en esta última menguaban casi hasta desaparecer. Ellos formaban -a la vista del perito- parte de un pasado, tan remoto en términos ideológicos como reciente en términos reales cronológicos.<sup>258</sup> El recuento de la historia reciente del lugar aparece entonces para sustentar la utopía civilizatoria, puesto que el grupo humano que, a los ojos de Moreno, vivía determinado por el hábitat distante y salvaje, desaparecía al mismo ritmo acelerado con que, según él, se instalaba el progreso en la región.

Los *Apuntes* aproximan al lector argentino a un territorio que hasta entonces parecía exótico y ajeno. Las fotografías contribuyen a esta aproximación prestando formas modernas a un discurso de expansión colonialista. Junto con contribuir al proceso de delimitación de la frontera entre Argentina y Chile, la experiencia patagónica de Moreno retratada en *Apuntes* representa la ampliación de las fronteras de la Argentina. Un país que extendía su imagen geográfica por pampas sin fin o que se concentraba en ciudades de apariencia europea, ganaba paisajes montañosos, de clima templado, bosques milenarios, grandes reservas de agua y tierra fértil. Con estas fotografías -y con las sucesivas instancias de su circulación-, Moreno se hace partícipe (cabría especular hasta qué punto es consciente de ello) en la querrela que pintores y escritores argentinos sostuvieron, como ya lo comentamos anteriormente, por los mismos años en torno al paisaje nacional. Retomando la explicación de Laura Malosetti Costa al respecto, esta disputa se erige como una resistencia a la homogeneización cultural y estética que implicaba reconocer en las llanuras de la pampa el paisaje característico de la nación argentina. La montaña explorada, renombrada y fotografiada por Moreno es, además de frontera natural, territorio, promesa de riqueza industrial y turística, un paisaje posible para la Argentina.

Retomo, para concluir, la cuestión de la categoría de fotografía científica planteada al comienzo de este apartado en los términos de Roalind Krauss. En un breve

---

<sup>258</sup> Mónica Quijada (1998) ha estudiado la producción antropológica de Francisco Moreno, explicando cómo el discurso científico consiguió homologar vestigios humanos de la prehistoria a cadáveres y objetos de mapuche asesinados en los mismos años en que se realizaban las expediciones.

artículo que dedica a esta misma noción pocos años después, George Didi Huberman (1988) propone repensar la tratinada idea benjaminiana de la fotografía como técnica que pone fin al aura en el mundo del arte, y reconsiderar su potencial creativo atendiendo, precisamente, a las prácticas fotográficas en el ámbito de la experimentación científica del siglo XIX. Tal y como vimos en el caso de Moreno, el manejo de tecnologías de toma y montaje, así como las sucesivas instancias de exposición, dan lugar a imágenes densas. Siguiendo a Didi Huberman, vemos que se produce entonces un desplazamiento del valor aurático: la reproducción de una experiencia (de una expedición o de un experimento) da lugar a un descubrimiento, crea realidad y es, por tanto, un gesto fundacional -aurático- tanto para la imagen fotográfica como para la práctica científica moderna. La distinción de géneros fotográficos en razón de sus funciones originales y la consecuente necesidad de precisar sus contextos de producción que demandaba Krauss como base crítica para analizar este tipo de imágenes, se mantiene necesaria, pero es igualmente necesario comprender que tanto los contextos artísticos como los científicos conviven en la práctica permeándose. Las fotografías de la cordillera de los Andes de Moreno son paisajes que de alguna manera renuevan la noción misma de paisaje. En ellas persiste un aura que no se revela solo en la materia (de hecho, hemos hablado de sus múltiples instancias de circulación, cuerpos o soporte de reproducción), sino en la fascinación por la experiencia pionera de la naturaleza patagónica. En efecto, la cordillera de los Andes se ve, en estas imágenes, como un lugar por descubrir.



## CONSIDERACIONES FINALES

Hubiera podido nacer en cualquier lugar.  
Nací aquí por azar.  
Pero este tipo de azar pronto se convierte en un destino [...]  
Las montañas, en el fondo del horizonte, pesan sobre mí con sus toneladas de roca  
recalentadas  
J.M.G. Le Clézio. Paisaje, *El éxtasis material* (1967)

La pregunta que me hice -y me hicieron- con distintos énfasis durante el tiempo de esta tesis, giraba en torno al determinismo de la cordillera y al grado de insidencia que la inmensa mole de tierra, rocas y nieve ha tenido sobre quienes viven a sus pies. Este escrito, más que una respuesta es un llenado con imágenes de esa pregunta. El efecto perceptual de un horizonte montañoso muy próximo y alto se hace evidente de un modo sostenido en la pintura de paisaje, en la cartografía, en el imaginario chileno. Por el otro lado, las pendientes largas de la ladera argentina de los Andes ubican a la montaña cada vez más lejos de su imaginario geográfico nacional. Sin bien no era su objetivo, creo que este trabajo acaba confirmando esta percepción -un lugar común- pero en el camino le otorga historicidad.

Junto con poblar la cordillera de imágenes, he buscado distinguir algunos de los actores y eventos que fueron componiendo este lugar común a partir de prácticas políticas, estéticas y científicas que, sin llegar a negar el determinismo, lo problematizan. Con ello espero haber mostrado la operatividad de una de las premisas historiográficas que animaron este trabajo, a saber, que la naturaleza o más precisamente, su representación fragmentaria y desigual ocupó, al momento de la formación de Argentina y Chile como naciones modernas, el lugar (utópico, universal) que en Europa se asignó desde el siglo XVIII y, sobre todo, en el XIX, a la historia. Me ocupó de este tema en el primer apartado, dedicado a aquella lámina con que Mitre representa la mirada del General San Martín sobre los Andes antes de emprender el cruce, pero la idea de naturaleza como fuente y actor de la historia está presente a lo largo de todo el texto.

Esta tesis es un recorrido que se inicia en la Mendoza de San Martín y culmina en las cimas de la Patagonia convertidas en laboratorio científico por los peritos de la disputa de límites. Me propuse observar las dinámicas que activaron la contradicción que, como dije atrayendo a Latour, es constitutiva de la época moderna, signo bajo el cual se instauran y consolidan las dos naciones que me han ocupado. Esta contradicción se da como un vaivén (una superposición, un repliegue) entre naturaleza e historia, tal como lo sintetiza la ensayista argentina Graciela Montaldo:

Paradójicamente, había que definir [en el siglo XIX] lo que, en teoría, no necesitaba definición porque era “natural”. [...] Naturaleza culturizada y cultura natural son los polos sobre los que se asienta un problema cultural y político: la gobernabilidad de América Latina y la pertenencia mutua del territorio y los habitantes. La naturaleza es por ese entonces no solo un dato paisajístico sino también el escenario de la historia, motivo y argumentación para explicar el pasado y el presente y proyectar el futuro. La naturaleza, por lo demás, es objeto de una nueva ciencia (la historia natural) que reordena por completo la organización de lo real (Montaldo 1999: 21).

Precisamente, el objeto central de esta tesis ha sido ese “dato paisajístico” con forma de montaña que, a la luz de las obras, actores e hitos estudiados, informa de manera importante -deviniendo más bien una red de datos- el proceso histórico del primer siglo de estas dos naciones. Hablamos de una noción muy amplia de paisaje, que expande la propia concepción de imagen a imaginario y de arte a cultura visual. Hablamos de un paisaje comprendido en varios niveles: paisaje material, visual, cultural que, a medida que va avanzando el siglo, comienza a convertirse en un referente para las ciencias de la historia y de la naturaleza, además de servir de soporte para la inscripción de la frontera. Es debido a esta amplia definición de paisaje que se justifica en este trabajo haber activado una periodización extraartística y que en el análisis se hayan observado objetos que no necesariamente forman parte del campo del arte, si bien su inscripción disciplinar es la historia del arte.

Considerando el contexto inmediato en que se inserta este trabajo (esto es, el de la escritura de la historia del arte en Chile y, en menor medida, en Argentina), veo como uno de sus aportes la ampliación disciplinar y los cruces entre las distintas ramas de la historia y la geografía con la experiencia común de convivir con la cordillera. Establecer

vínculos entre pinturas convencionalmente enmarcadas en el género de paisaje y otras imágenes que no coinciden con esta categoría, pero en las que sí se representa el espacio cordillerano, me ha permitido abrir diálogos con especialistas y aficionados de la montaña, desde ecologistas, arrieros y geógrafos a artistas que huyen de ella y extranjeros que la ven por primera vez. Este trabajo me ha permitido desarrollar algunas aristas del tema general de la relación entre sujetos y naturaleza. Creo que haberlo puesto en perspectiva histórica, nacional y regional, representa un aporte en tanto abre las puertas para concebir una historia visual, social y política del paisaje. En ese mismo sentido, la tesis contribuye al campo intelectual que ya se desarrolla en un fructífero diálogo entre Argentina y Chile, sobre todo en los ámbitos de las ciencias naturales y sociales; del mismo modo ayuda a ingresar el caso chileno a la red de estudios de historia del arte latinoamericano que hasta ahora concierne en mayor medida al eje atlántico del continente. En este sentido, se trata de un trabajo articulado a un lugar determinado que es, en sí mismo, un espacio de tránsito, cruce e intercambio.

Entre los temas que por diversas razones no recibieron un tratamiento adecuado, quedando pendientes para futuras aproximaciones más atentas, está el de la población humana, animal y vegetal de la cordillera. Esta, objeto de la mirada de naturalistas extranjeros durante la primera mitad del XIX, deja de ser motivo de imágenes a medida que avanza el siglo, algo que fortalece la idea de una cordillera despoblada, frontera de lo humano. La imagen sublime que puse en discusión en este trabajo se parece demasiado a un espacio vacío desde el cual se puede naturalizar cualquier orden. Fue lo que ocurrió con los primeros parques nacionales, fundados por Francisco P. Moreno en tierras Mapuche. Fue lo que ocurrió en la última dictadura chilena con la construcción de la Carretera Austral. Queda pendiente entonces profundizar y avanzar en términos cronológicos en la crítica de esta imagen sublime de la cordillera, que ha sido de alguna forma funcional a la imposición de una fuerza equivalente a la de la naturaleza para ejercer allí un dominio colonial y militar. La historia de los sucesivos cambios en la población andina se hace aún más necesaria cuando provoca una comprensión desnaturalizada de estos procesos de dominio y vuelve a mirar sus escenarios a escala humana.

Dicho esto, la historia visual de la cordillera que se ha querido aquí proponer como una historia material, de prácticas y actores, una historia social y política, de vínculos entre viajes, discursos e imágenes, abre indefectiblemente nuestra mirada a la desproporción. Reconoce allí la razón de lo sublime como engranaje entre el sujeto y una entidad que lo excede y lo incluye al mismo tiempo. La extrañeza, la incomodidad incluso, no está ausente en las imágenes que me han ocupado aquí y es por eso que termino esta tesis citando a Santiago Estrada, uno de sus actores, quien, habiéndola cruzado varias veces, afirma:

Los Andes parecen los despojos de un planeta desquiciado  
(Apuntes de viaje del Plata a los Andes y del mar Pacífico al Mar Atlántico, 1872).

## BIBLIOGRAFÍA

### Museos, archivos y repositorios documentales consultados

Academia Nacional de Historia, Argentina  
 Archivo Andrés Bello, Universidad de Chile, Chile  
 Archivo General de la Nación, Argentina  
 Archivo Nacional, Chile  
 Biblioteca Central de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, Chile  
 Biblioteca Central de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de São Paulo, Brasil  
 Biblioteca Nacional, Argentina  
 Biblioteca Nacional, Chile  
 Biblioteca Nacional, Francia  
 Centro Nacional de Conservación y Restauración, Chile  
 Complejo Museográfico Enrique Udaondo, Luján, Argentina  
 Instituto Payró, Universidad de Buenos Aires, Argentina  
 Instituto Ravnani, Universidad de Buenos Aires, Argentina  
 Museo Benjamín Vicuña Mackenna, Chile  
 Museo Histórico Nacional, Argentina  
 Museo Histórico Nacional, Chile  
 Museo Mitre, Argentina  
 Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina  
 Museo Nacional de Bellas Artes, Chile  
 Museo Regional de San Juan Benjamín Franklin Rawson, Argentina  
 Pinacoteca Universidad de Concepción, Chile

### Fuentes primarias

Anales de la Universidad de Chile (1884). *Meridiano común: protocolos de la conferencia internacional celebrada en Washington para la adopción de un meridiano único, remitidos por la delegación chilena al Ministerio de Instrucción Pública i aquí traducidos*, 0 (-), p. 424-470.

Argentine-Chilian Boundary (1899). *Report presented to the Tribunal appointed by her Britannic Majesty's to consider and report upon the differences which have arisen with regard to the frontier between the Argentine and Chilian Republics to justify the Argentine claims for the Boundary in the summit of the Cordillera de Los Andes, according to the Treaties of 1881 & 1893*. Printed in compliance with the request of the Tribunal, dated December 21, 1899. Londres: Printed for the Government of the Argentine Republic by William Clowes and Sons, Limited. Stamford Street and Charing Cross, 1900.

- Araoz de Lamadrid Gregorio (1855) *Observaciones sobre las Memorias póstumas del brigadier general d. José M. Paz, por G. Araoz de Lamadrid u otros jefes contemporáneos*. Buenos Aires: Imprenta de la Revista (disponible en [www.trapalanda.bn.gov.ar](http://www.trapalanda.bn.gov.ar)).
- Barros Arana (1898) *La cuestión de límites entre Chile i la República Argentina por D. Diego Barros Arana*. Santiago: Establecimiento Poligráfico Roma.
- Bertrand, Alejandro (1895) *Estudio técnico acerca de la aplicación de las reglas para la demarcación de límites i especialmente del límite en la Cordillera de los Andes, según se halla estipulado en los convenios internacionales entre Chile y la República Argentina por Alejandro Bertrand, Jefe del personal técnico de la comisión chilena. Marzo de 1895*. Santiago: Imprenta Cervantes.
- Blanco, Arturo (1954) *Antonio Smith, pintor de paisajes y caricaturista chileno*. Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile.
- Blest Gana, Alberto [1862] (1973) *Martín Rivas*. Santiago: Quimantú.
- Braun Menéndez, Armando y Bonifacio del Carril (1960) *En las pampas y los Andes. Treinta y tres dibujos y textos sobre Argentina, Chile y Perú de Auguste Borget*. Nota biográfica de David James. Buenos Aires: Pardo-Emecé.
- Comisión de límites chilena (1895) *Perfil longitudinal de la Cordillera que demuestra el recorrido de la línea divisoria con la República de Chile*. Sin datos de edición.
- De Irigoyen, Bernardo (1881) *La cuestión de límites entre la República argentina y Chile*. Buenos Aires: Imprenta Ostwald y Martínez.
- De la Barra, Eduardo (1895) *Problema de los Andes*. Buenos Aires: Imprenta de Pablo Coni.
- Domeyko, Ignacio (1848) *Cosmografía o descripción del universo conforme a los últimos descubrimientos*. Santiago: Imprenta de La Opinión.
- Estrada, Santiago (1872) *Apuntes de viaje del Plata a los Andes y del mar Pacífico al Mar Atlántico*. Buenos Aires: Imprenta Americana.
- Exposición chilena (1902) *Exposición que por parte de Chile i en respuesta a la Exposición argentina se somete al tribunal que constituyó el gobierno de su majestad británica en su carácter de árbitro nombrado por el acuerdo de 17 de abril de 1896*. París: Imprimerie Chaix.
- Fonck, Francisco (1902) *Examen Crítico de la obra del señor Perito Argentino Francisco P. Moreno como contribución a la defensa de Chile*. Valparaíso: Imp. Gillet.
- Gay, Claude [1854] (2010) *Atlas de la historia física y política de Chile. Estudio introductorio de Rafael Sagredo*. Santiago: Biblioteca Fundamentos de la Construcción de Chile.
- Grez, Vicente (1878) *Las mujeres de la Independencia*. Santiago: Imp. Gutenberg.
- .. (1882) *Antonio Smith (historia del paisaje en Chile)*. Santiago: Establecimiento tipográfico de La época.
- .. *Les Beaux Arts au Chili. Exposition Universelle de Paris. Section Chilienne*. París: A. Roger y F. Chernoviz editores.
- Gillis, James Melville (1855) *The U.S. Naval astronomical expedition to the southern hemisphere during the years 1849-50-51-52. Chile: its geography, climate, earthquakes, government, social condition, mineral and agricultural resources, commerce, etc. etc*. Washington: a. O. P. Nicholson printer.
- Gutiérrez, Juan María [1846] (1934) "Ensayo de una biblioteca o catálogo bibliográfico crítico, con noticias biográficas, de las obras en verso, con forma o con título de poema escritas sobre

- América o por hijos de esta parte del mundo”. *Escritos históricos y literarios*. Colección *Grandes escritores argentinos XLVIII*. Prólogo de J. E. Rodó. El Ateneo: Buenos Aires.
- Hostos, Eugenio María de [1872] (1939) “En la Exposición”, en *Obras Completas*. Vol. Crítica. La Habana: Cultural.
- .. [1872] (1939) “Memoria de la Exposición Nacional de Artes e Industrias”, en *Obras completas*. La Habana: Cultural.
- Hutton, James [1785] (2004) “Teoría de la tierra. Investigación de las leyes observables en la composición, disolución y restauración de la tierra firme del globo”. Traducción y notas de Cándido Manuel García Cruz, en *Enseñanza de las ciencias de la tierra: Revista de la Asociación Española para la Enseñanza de las Ciencias de la Tierra*, año 2004, vol. XII, n. 2. Barcelona: Universitat de Girona.
- Lastarria, Victorino (1885) *Recuerdos literarios*. Santiago: Librería de M. Servat.
- Lira, Pedro (1866) “Las bellas artes en Chile. Estudio hecho por el joven D. Pedro Francisco Lira Recabarren (a principios de 1865)”. *Anales de la Universidad de Chile*, tomo XXVIII, pgs. 276-292.
- .. (1873) “Artistas nacionales”, *Revista de Santiago*. Tomo II.
- .. (1902) *Diccionario Biográfico de Pintores*. Santiago: Impr., Encuadernación y Litogr. Esmeralda.
- Lira, Pedro (1867) *La Exposición de 1867*. Santiago: Imprenta de la República, 1867
- .. (1869) “Revista Pintoresca” en *Las Bellas Artes*. Santiago, año 1, n. 6.
- .. (1884) “De la pintura contemporánea” publicado en *Revista de Artes y Letras*. Santiago: tomo I.
- .. (1902) *Diccionario Biográfico de Pintores*. Santiago: Litografía Esmeralda
- Mitre, Bartolomé (1876) *Historia de Belgrano y de la independencia argentina*, 3ª y definitiva edición en 3 tomos. Buenos Aires: Félix Lajouane.
- .. (1890) *Historia de San Martín y de la emancipación sud-americana*. Buenos Aires: Felix Lajouane editor.
- Mitre, Bartolomé et al. (1857) *Galería de Celebridades Argentinas - Biografías de los Personajes más Notables del Río de la Plata*. Buenos Aires: Librería de la Victoria, Imprenta Americana.
- Moreno, Francisco Pascasio (1897) *Apuntes preliminares sobre una excursión á los territorios del Neuquén, Río Negro, Chubut y Santa Cruz*. La Plata: Museo de La Plata.
- O’Higgins, Bernardo (1946) “El General de Vanguardia del Ejército de los Andes a los Naturales de Chile” y “Mensaje del poder ejecutivo a la honorable convención”. *Constitución política del estado de Chile. Promulgada el 23 de octubre de 1822; Archivo de don Bernardo O’Higgins*, Tomo VII. Compilación a cargo de la Academia Chilena de la Historia y disponible en línea en [www.historia.uchile.cl/](http://www.historia.uchile.cl/), sitio del Catálogo Bello de la Universidad de Chile.
- Orrego Luco, Luis (1910) “Conversando sobre el arte: el arte en Chile”, *Revista Selecta*. Santiago: Zig-Zag, 1909-1912, año 2, n. 7.
- Pissis, Pedro José Amado [1875] (2011) *Geografía física de la República de Chile*. Santiago: Biblioteca Fundamentos de la construcción de Chile, Dibam.

- Puigmal, Patrick (2006) *¡Diablos, no pensaba en Chile hace tres años! Cartas inéditas sobre la independencia de Chile, Argentina y Perú (1817-1825)*. Joseph Albert Bacler D'Albe, estudio biográfico y prosopográfico. Osorno: Universidad de los Lagos.
- Reclus, Elisée (1869) *Histoire d'un ruisseau*. París: Bibliothèque d'éducation et de récréation J. Hetzel et cia.
- .. (1882) *Histoire d'une montagne*. París: Bibliothèque d'éducation et de récréation J. Hetzel et cia.
- .. (1893) *Nouvelle géographie universelle. La terre et les hommes, v. XVIII, Amérique du Sud, les régions andines, Trinidad, Vénézuéla, Colombie, Écuador, Pérou, Bolivie et Chili*; y v. XIX. *Amérique du Sud. L'Amazonie et La Plata. Guyanes, Brésil, Paraguay, Uruguay, République Argentine* París: Hachette & C.
- S. A. (1817) "Recopilacion de los decretos expedidos por el Exmo. Sr. director supremo sobre la institucion y reglamento de la Legion de merito de Chile: creada en primero de junio de mil ochocientos diez y siete años, y de lo acordado en las actas posteriores del Consejo de la misma hasta el dia de la fecha" Santiago: Impr. del Gobierno. Disponible en [vc.lib.harvard.edu](http://vc.lib.harvard.edu).
- S. A. (1872) *Exposición Nacional de artes e industrias en Santiago de Chile*. Santiago: Imprenta de la librería del Mercurio de Orestes L. Tornero, septiembre.
- Serrano Montaner, Ramón (1898) *Límites con la República Argentina. Artículos publicados*. Santiago: Imprenta Cervantes.
- Steffen, Hans (1898) *Informe sumario acerca del trascurso y resultados generales de la expedición exploradora del Río Cisnes (con un plano y cinco láminas)*. Santiago: Imprenta Nacional.
- .. [1909] [2010] *Viajes de exploracion i estudio en la Patagonia Occidental 1892-1902*. [1° edición: Santiago: Imprenta Cervantes]. Edición consultada: Santiago: Cámara Chilena de la Construcción, P. Universidad Católica de Chile y DIBAM.
- .. [1929] [2015] *Problemas limítrofes y viajes de exploración en la Patagonia, Recuerdos de la época del conflicto fronterizo entre Chile y Argentina*. Traducción y notas al margen de Fresia Barrientos Morales y Wolfgang Staub. Santiago: Nativa Ediciones y Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- Suárez, José Bernardo (1872) *Plutarco de los jóvenes. Rasgos biográficos de mujeres celebres de América*. París: Librería Roda y Douret.
- .. (1872) *Plutarco del joven artista. Tesoro de Bellas Artes*. Santiago: Imprenta Chilena.
- Taine, Hippolyte (1860) *Voyage aux Pyrénées*. París: Hachette.
- .. (1869) *Filosofía del arte*. Traducción de Pedro Lira. Santiago: Imprenta Chilena.
- Tejedor, Carlos (1878) *Apéndice a la memoria de relaciones exteriores del 1878. Cuestión de límites con Chile*. Buenos Aires: Imprenta de la Unión.
- Tornero, Recaredo Santos (1872) *Chile ilustrado: guía descriptiva del territorio de Chile, de las capitales de Provincia, de los puertos principales*. Valparaíso: Libr. i agencias del Mercurio & París: Impr. Hispano-Americana de Rouge Dunani Fresne.
- .. *Catálogo de la Exposición Nacional de artes e industrias en Santiago de Chile. Septiembre de 1872*. Santiago: Imprenta de la librería del Mercurio de Orestes L. Tornero.



- Vicuña Mackenna, Benjamín (1856) Páginas de mi diario durante tres años de viaje (1853, 1854, 1855). Santiago: Imprenta del Ferrocarril.
- .. (1862) *Historia de los diez años de la administración de don Manuel Montt. Levantamiento i sitio de La Serena (vol. II)*. Santiago: Imprenta Chilena
- .. (1884) “El arte y su estadística” en *Revista de Artes y Letras*. Santiago: tomo ii, año 1, n. 9.
- .. [1885] (2011). *A través de los Andes. Estudio sobre la mejor ubicación del futuro ferrocarril interoceánico entre el Atlántico y el Pacífico en la América del Sur. La República de Argentina y Chile*. Estudio preliminar de Pablo Lacoste. Santiago: DIBAM.
- Viollet Le Duc, Emmanuelle (1876) *Le Massif du Mont Blanc : étude sur sa constitution géodésique et géologique, sur ses transformations et sur l'état ancien et moderne de ses glaciers*. París: Librairie Polytechnique.

### Fuentes primarias hemerográficas

- Amunátegui, Miguel Luis (1849) “Apuntes sobre lo que han sido las Bellas Artes en Chile”. *Revista de Santiago*. Santiago: Imprenta Chilena.
- Domeyko, Ignacio (1867) “Ciencia, literatura y Bellas Artes”. *Anales de la Universidad de Chile*, n. I, tomo XXIX. Santiago: Universidad de Chile.
- Grez, Vicente (1872-1873) “Antonio Smith”. *Revista de Santiago*, n. 2. Santiago, Imprenta Nacional.
- Orrego Luco, Augusto (1872) “Exposición de artes e industria. La galería de pintores nacionales”. *El Ferrocarril*, 6 octubre.
- Sarmiento, Domingo Faustino (1843) “Enseñanza de pintura” *El progreso*, 11-02-1843. En *Obras de Sarmiento. Instrucción Pública, tomo IV*. Buenos Aires: Librería La Facultad, 1900.
- Velasco, Fanor (1872) “La apertura de la Exposición”. En *El Ferrocarril*, 10-10-1872.
- Vicuña Mackenna, Benjamín (1884) “El arte nacional y su estadística ante la exposición de 1884”. *Revista Artes y Letras*, n. 9.
- Wehrli, Leo y Carl Burckhardt (1900) “Profils géologiques transversaux de la Cordillère Argentino-Chilienne: stratigraphie et tectonique”. *Anales del Museo de La Plata. Sección Geológica y mineralógica v. 2*. La Plata: Talleres de pub. del Museo.
- Revistas y periódicos argentinos revisados: Caras y Caretas, La Ilustración Sud-Americana, Anales y Revista del Museo de La Plata,
- Revistas y periódicos chilenos revisados: El Ferrocarril, El Correo Ilustrado, El Correo de la Exposición (1875), El Mercurio de Valparaíso, El Taller Ilustrado, La Revista de Santiago, La Selecta y Zig Zag.

## Bibliografía

- Acevedo, Esther y Fausto Ramírez (orgs.) (2003) *Los pinceles de la historia. La fabricación del Estado 1864-1910*. Catálogo de exposición del Museo Nacional de Arte, México, UNAM.
- Acuña, Constanza (Selección, notas e introducción) (2013) *Perspectivas sobre el coloniaje*. Serie Documentos del Departamento de Arte. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Agulhon, Maurice (1978) "La 'statuomanie' et l'histoire", *Ethnologie française, nouvelle série*, t. 8, n. 2/3. París: Presses Universitaires de France.
- Ahumada, Paulina (2012) "Paisaje y nación: la majestuosa montaña en el imaginario del siglo XIX" *Arteloge*. Dossier Imagen de la nación: arte y naturaleza en Chile. París: CRAL, no. 3. Disponible en <http://cral.in2p3.fr/arteloge/spip.php?article144>.
- Aira, César (2002). *Un episodio en la vida de un pintor viajero*. Santiago: Lom.
- Anderman, Jens (2000) *Mapas de Poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- .. (2008) "Paisaje: imagen, entorno, ensamble". La Plata: *Revista Orbis Tertius*, n. XIII, v. 12, n. 45.
- .. (2007) *The Optic of the State. Visuality and Power in Argentina and Brazil*. Pittsburgh: University of Pittsburg Press
- Anderman, Jens y Patience A. Schell (org.) (s/f) *Relics and Selves. Iberoamerican Museum of Visual Culture*. Disponible en [www.bbk.ac.uk/ibamuseum/home](http://www.bbk.ac.uk/ibamuseum/home).
- Annino, Antonio y François-Xavier Guerra (coords.) (2003) *Inventando la nación. Iberoamérica siglo XIX*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Alpers, Svetlana (1985) *The Art of Describing Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: University of Chicago Press.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo [1983] (1997) *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel.
- Altamirano, María Elena (1993) "Paisajes de luz, horizontes de modernidad". *Homenaje Nacional José María Velasco (1840-1912)*. México: CONACULTA/INBA.
- .. (1997) "José María Velasco científico", *Revista Ciencias* n. 45.
- Alvarado, Margarita (2001) *Fotografía mapuche Siglo XIX y XX. Construcción y montaje de un imaginario*. Santiago: Pehuén.
- .. (2007) *Fotografías siglos XIX y XX. Imágenes e imaginarios del Fin del Mundo*. Santiago: Pehuén.
- Álvarez Urquieta, Luis (1934) *El artista pintor José Gil de Castro. Publicaciones de la Academia Chilena de Historia*. Santiago: Empresa periodística "El Imparcial".
- .. (1940) "El pintor Juan Mauricio Rugendas". *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, año VII, n. 12.
- Amigo, Roberto (1993) "Imágenes para una nación. Juan Manuel Blanes y la pintura de tema histórico en la Argentina" en *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas*. Actas del XVIII Coloquio internacional de historia del arte Instituto de Investigaciones Estéticas. México, UNAM.

- .. (1996) “Una paradoja del historicismo pictórico. La Revista de Rancagua de Juan Manuel Blanes”, en *Estudios e Investigaciones Instituto de Teoría e Historia del Arte* Julio Payró, n. 7. Buenos Aires: FFyL – UBA.
  - .. (1999a) “Imágenes de la historia y discurso político en el Estado de Buenos Aires (1852-1862)”, en *Arte Argentino de los siglos XVIII y/o XIX*. Buenos Aires: FIAAR
  - .. (1999b) “Imágenes de la historia en el Centenario: nacionalismo e hispanidad” en Gutman, Margarita y Thomas Reese (eds.), *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital*. Buenos Aires: Eudeba.
  - .. (2001) “Región y Nación. Juan Manuel Blanes en la Argentina”, en Gabriel Peluffo (org.) *La Nación Naciente. Juan Manuel Blanes, 1830-1901*. Montevideo: Museo Municipal Juan Manuel Blanes.
  - .. (2003) “La tradición olvidada. Notas sobre la pintura regional rioplatense”, en II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. *Discutir el Canon*. Buenos Aires: CAIA.
  - .. (2004) “Beduinos en La Pampa. Apuntes sobre la imagen del gaucho y el orientalismo de los pintores franceses”, en VI Jornadas Estudios e investigaciones. *Artes visuales y música organizadas por el Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”*. Buenos Aires: FFyL, UBA.
  - .. (2006) “El Taller. Masones y católicos en la pintura rioplatense del siglo XIX”, en *Studi Latinoamericani / Estudios Latinoamericanos n. 2, Nazioni e Identità Plurime*. Udine: Centro Internazionale Alti Studi Latinoamericani. Università degli Studi di Udine.
  - .. (2007) *Imágenes sitiadas Tradiciones visuales y política en el Río de la Plata 1830-1870*. Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes y Museo de Artes Visuales.
  - .. (2008) *Las armas de la pintura. La Nación en construcción*, Museo Nacional de Bellas Artes: Buenos Aires.
  - .. (2009) “A caballo. Variaciones sobre el retrato ecuestre en el Río de la Plata” en *Región: fricciones y ficciones. Arte en tránsito/diálogos con la historia* (tomo 2), Memorias del Encuentro Regional de Arte (2007). Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2009.
  - .. (2014) *Benjamín Franklin Rawson en Virginia Agote* (dir.) *Libro catálogo Benjamín Franklin Rawson*. Museo Provincial de Bellas Artes Benjamín F. Rawson. Buenos Aires: MPBA.
  - .. (s/f) *La pintura de historia: imágenes de la república conservadora. (Argentina, 1876-1910). Informe final de beca de investigación categoría iniciación*. Instituto Payró, Buenos Aires. Inédito, citado con autorización del autor.
- Ayala, Ernesto (1931) “El principio del Utis-Possidetis y la solución de las cuestiones territoriales de la América”. Conferencia dada en la Academia diplomática internacional de París. Sesión de la academia del 3 de noviembre de 1931. Disponible en [www.portalguarani.com](http://www.portalguarani.com).
- Baldasarre, María Isabel (2006) *Los dueños del arte: coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.
- Bandieri, Susana (coord.) (2001) *Cruzando la Cordillera... La frontera argentino chilena como espacio social*. Neuquén: Centro de Estudios de Historia Regional de la Universidad Nacional del Comahue.
- .. (2010) “Explorar para conocer, conocer para dominar. Dibujar una Nación que incluya a la Patagonia: el caso de Francisco Pascasio Moreno” en Fernández, Sandra y Andrea Reguera

- (comp.) *Imágenes en plural. Miradas, relatos y representaciones sobre la problemática del viaje y los viajeros*. Prohistoria: Rosario.
- Baxandall, Michael [1972] (1978) *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Barros Borgoño, Luis (1936) *A través de una correspondencia: Misión en el Plata, 1876-1878: la cuestión de límites: Barros Arana diplomático y perito*. Santiago: Universidad de Chile.
- Barros, Mario (1958) *Historia diplomática de Chile, 1541-1938*. Santiago: Andrés Bello.
- Baudizzone, Luis M. (1942) *Lira romántica suramericana*. Buenos Aires: Emecé.
- Belting, Hans (2007) *Antropología de la imagen*. Buenos Aires/Madrid: Katz.
- Bello, Álvaro (2011) *Nampülkafe. El viaje de los mapuches de la Araucanía a las pampas argentinas. Territorio, política y cultura en los siglos XIX y XX*. Temuco: Ediciones Universidad Católica de Temuco, Colección Cátedra Fray Bartolomé de las Casas.
- Bello, Andrés (1952) *Obras Completas. Tomo I. Poesías*. Caracas: Ministerio de Educación.
- Beristain, Helena (1995) *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Berque, Augustin (1994) *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. París: Champ Vallon.
- Berríos, Pablo; Eva Cancino; Claudio Guerrero; Isidora Parra; Natalia Vargas y Kaliuska Santibañez. *Del taller a las aulas: la institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*. Disponible en <https://estudiosdearte.files.wordpress.com/>.
- Bertoni, Lilia Ana (2001) *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Besse, Jean-Marc (2006) *Ver a terra. Seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. São Paulo: Perspectiva.
- Biblioteca del Congreso Nacional (1973) Homenaje a Guillermo Feliú Cruz*. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- Bigg, Charlotte (2012) "Les études visuelles des sciences: regards croisés sur les images scientifiques". Revista *Perspective. Histoire de l'art*, n. 70, París: INHA.
- Bigg, Charlotte, David Aubin y Philipp Felsch (2009) "Introduction: The Laboratory of Nature Science in the Mountains" Revista *Science in Context*, n. 22(3). Cambridge University Press.
- Birmingham, Anne (1986) *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition, 1740-1860*. Berkeley: University of California Press.
- Blake, Denise (2011) *The First Panoramas: Visions of British Imperialism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Boime, Albert (1991) *The Magisterial Gaze: Manifest Destiny and American Landscape Painting c.1830-1865*. Washington DC and London: Smithsonian Institution Press.
- Bonaudo, Marta (dir.) (1999) *Liberalismo, estado y orden burgués (1852-1880)*. Nueva Historia Argentina. Buenos Aires (tomo IV): Ed. Sudamericana.
- Bonnet, Alain (2007) *Artistes en groupe. La représentation de la communauté des artistes dans la peinture du XIXe siècle*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Bonnet, Alain y Hélène Jagot (2012) *L'artiste en représentation - Images des artistes dans l'art du XIXe siècle*. Lyon: Fage

- Booth, Rodrigo (2011) "De la selva araucana a la Suiza chilena". en *Revista Ciudad y arquitectura*. Santiago, n. 147.
- . (2010) "El paisaje aquí tiene un encanto fresco y poético". *Las bellezas del sur de Chile y la construcción de la nación turística*. En *Revista de Historia Iberoamericana*. Madrid, v. 3, n. 1.
- Boudieu, Pierre (1979) *La distinction. Critique sociale du jugement*. París : Minuit.
- Borsdorf, Axel; Rodrigo Hidalgo, Rafael Sánchez y Hugo Marcelo Zunino (eds.) (2014) *Los riesgos traen oportunidades. Transformaciones globales en los Andes sudamericanos*. Santiago: Instituto de Geografía-PUC, Instituto interdisciplinario para estudios de la montaña (IGF)-Academia de Ciencias Austriaca, Instituto de Geografía-Universidad de Innsbruck, Universidad de La Frontera.
- Braun Menéndez, Armando (1957) *Mitre y la cuestión de límites argentino-chilena. Discurso de ingreso a la Academia Nacional de la Historia*. Buenos Aires: Emecé.
- Brownlee, Peter John, Valérica Piccoli y Georgiana Uhlyarik (2015) *Paisaje en las Américas. Pinturas desde la Tierra del Fuego al Ártico*. Art Gallery of Ontario, Pinacoteca do Estado de São Paulo y Terra Foundation for American Art. New Heaven & London: Yale University Press.
- Bueno Siqueira, Beatriz (2011) *Desenho e Desígnio. O Brasil dos engenheiros militares (1500-1822)*. São Paulo: FAPESP – EDUSP.
- Bujaldón, Lila (2010) *Pintores, cronistas y viajeros en la Mendoza antigua*. Disponible en [www.mdzol.com](http://www.mdzol.com).
- Burke, Edmund (1990) *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. París: Vrin.
- Burucúa, José Emilio [1999] 2010 *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Burucúa, José Emilio y Laura Malosetti Costa (2013) "Una palabra equivale a mil imágenes. Polisemia, grandeza y miserias de las representaciones visuales". *Revista Concreta* n. 00. Disponible <http://editorialconcreta.org/-Revista->.
- Caballero, Luis César (2010) *Los negros esclavos en Mendoza, algunas genealogías*. Mendoza: SSyCC.
- Camus Gayán, Pedro (2006) *Ambiente, bosques y gestión forestal en Chile. 1541-2005*. Santiago: Centro de investigaciones Diego Barros Arana.
- Carril Del, Bonifacio (1961) *La expedición Malaspina en los mares americanodel Sur. La colección Bauzá 1789-1794*. Nota documental de Humberto F. Burzio. Secretaría de Estado de Marina. Buenos Aires: Emecé.
- . (1971) *Iconografía del general San Martín*. Notas de Luis Leoni Houssay. Buenos Aires: Emecé.
- . (1989) *Géricault. Las litografías argentinas*. Buenos Aires: Emecé.
- Castilla, Américo (comp.) (2010) *El museo en escena: política y cultura en América Latina*. Buenos Aires: Paidós.
- Castro Vieira Christo, Maraliz (2012) "Os grandes ícones da pintura histórica brasileira executados em Florença por Pedro Americo", en Fernando Guzmán y Juan Manuel Martínez (eds).

- Vínculos artísticos entre Italia y América. Silencio historiográfico.* VI Jornadas de Historia del Arte. Santiago: MHN, UAI y CREA.
- Cauquelin, Anne [1989] (2000) *L'invention du paysage*. París: Puf.
- Chartier Roger (2009) *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*. París: Albin Michel.
- Chubretovich, Carlos (1991) *Historia de la Canción Nacional de Chile*. Santiago: Editorial La Noria.
- Clark, Kenneth [1949] (2010) *L'art du paysage*. París: Arléa.
- Clifford, James [1992] (1995) "Las culturas del viaje". *Revista de Occidente*, no. 170-171. Madrid, julio-agosto.
- Collier, Simon [2005] (2008) *Chile: la construcción de una República 1830-1865: política e ideas*. Santiago: Universidad Católica de Chile.
- Cordero Reiman, Karen e Inda Sáenz (comps.) (2007) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México, Universidad Iberoamericana.
- Corominas, Joan (1957) *Diccionario critico etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
- Cosgrove, Denis (2004) *Landscape and Landschaft*. Ponencia leída en el *Spatial Turn in History Symposium*. Instituto Alemán de Historia (19-02-2004). Berlín: GHI Bulletin, n. 35.
- Cosgrove, Denis y Stephen Daniels (eds.) (2000) *The Iconography of Landscape: essays on the symbolic representation, design, and use of past environments*. Cambridge-NY.
- Costa Kaufmann Da, Thomas (2004) *Toward a Geography of Art*. Chicago: University of Chicago.
- Crary, Jonathan [1990] (2008) *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: CENDEAC.
- Crow, Thomas (1995) *Emulation: Making Artists for Revolutionary France*. New Haven: Yale University Press.
- Cutolo, Vicente Osvaldo (1968-1985) *Nuevo diccionario biográfico argentino (1750-1930)*. Buenos Aires: ELCHE.
- Dardel, Eric (2011) *O homem e a terra. Natureza da realidade geográfica*. São Paulo: Perspectiva.
- Daston, Lorraine y Peter Galison (2012) *Objectivité*. Dijon : Les presses du réel.
- Del Carril, Bonifacio (1989) *Géricault. Las litografías argentinas*, Buenos Aires: Emecé.
- \_. (1961) *La expedición Malaspina en los mares americanos del sur. La colección Bauzá 1789-1794*. Buenos Aires: Secretaría de estudios de la Marina y Emecé.
- De Certeau, Michel (1980) *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*. París: Gallimard.
- Del Solar, Felipe Santiago (2011) "José de San Martín y la construcción estética del héroe". *Bicentennaires des Indépendances Amérique Latine Caraïbes* (CD). París: Institut Français.
- De la Maza, Josefina (2010) "Por un arte nacional. Pintura y esfera pública en el siglo XIX". Rafael Sagredo Baeza (ed.), *Ciencia-Mundo. Orden republicano, arte y nación en América*. Santiago: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Editorial Universitaria.
- \_. (2010a) "Al pueblo americano: La alegoría de América en los tiempos de la independencia," en *Arte americano e independencia: Nuevas iconografías, V Jornadas de Historia del Arte*, Fernando Guzmán y Juan Manuel Martínez (eds.), Santiago: Universidad Adolfo Ibáñez, Museo Histórico Nacional, CREA.

- .. (2012) "Duelo de pinceles: Ernesto Charton y Alejandro Ciccarelli. Pintura y enseñanza en el siglo XIX chileno", en Fernando Guzmán y Juan Manuel Martínez (eds.). *Vínculos artísticos entre Italia y América. Silencio historiográfico*. Santiago: Universidad Adolfo Ibáñez, Museo Histórico Nacional, CREA
  - .. (2013a) "De géneros y obras maestras: La Fundación de Santiago (1888) de Pedro Lira", incluido en el dossier *Los estudios del arte del siglo XIX en América Latina*, CAIANA n. 3. Buenos Aires: CAIA (<http://caiana.caia.org.ar/>).
  - .. (2013b) "Estudio introductorio" Álbum de Isidora Zegers. Santiago: Biblioteca Nacional de Chile.
  - .. (Selección, notas e introducción) (2013c) *La inauguración de la academia*. Serie Documentos del Departamento de Arte. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
  - .. (2015) *De obras maestras y mamarrachos*. Santiago: Metales Pesados.
- De la Maza, Josefina, Juan Ricardo Rey, Carolina Vanegas y Catalina Valdés (2013) "El enigmático caso Giast: transitividad, reflexividad e identidades múltiples en la producción y circulación de acuarelas de viajeros decimonónicos en Sudamérica". *Las redes del arte: intercambios, procesos y trayectos en la circulación de las imágenes*. XV Jornadas CAIA. Buenos Aires: CAIA.
- Deneer, Eveline (s/f) « Compte-rendu du colloque 'Apprendre à peindre!' Les ateliers privés à Paris de la fin du XVIIIe siècle à 1863 », Coloquio internacional Université François-Rabelais, Tours, organizado por France Nerlich y Alain Bonnet (16 y 17 junio 2011). Disponible en <http://blog.apahau.org/>.
- Devoto, Fernando y Marta Madero (dir.) (1999) *Historia de la vida privada en la Argentina. País Antiguo. De la Colonia a 1870*. Buenos Aires: Taurus.
- Devoto, Fernando y Nora Pagano (2009) *Historia de la historiografía argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Di Liscia, María Silvia y Andrea Lluch (eds.) (2009) *Argentina en exposición: ferias y exhibiciones durante los siglos XIX y XX*. Sevilla: Colección Universos Americanos. Consejo Superior de Investigaciones científicas de España.
- Días, Elaine (2009) *Paisagem e Academia. Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*. Campinas: Unicamp.
- .. (2013a) "Félix-Émile Taunay entre a tradicao clássica de ensino e a paisagem contemporânea no século XIX", en *Revista Caiana*, n. 3. Buenos Aires: CAIA.
  - .. (2013b) "Nicolas-Antoine Taunay entre as paisagens europeia e brasileira: os dilemas iluministas do pintor da 'Missão Artística Francesa'", en *Las redes del arte: intercambios, procesos y trayectos en la circulación de las imágenes*. XV Jornadas CAIA. Buenos Aires: CAIA.
- Didi Huberman, George (1988) "La fotografía científica y pseudocientífica" en Jean-Claude Lemagny y André Rouillé. *Historia de la Fotografía*. Barcelona: Alcor.
- Diener, Pablo (ed) (1992) *Rugendas: América de punta a cabo. Rugendas y la Araucanía*. Santiago: Aleda.
- .. (1998) *Rugendas 1802-1858. Catálogo de la obra*. Augsburgo: Wissner Verlag.
  - .. (1999) *A America de Rugendas - Obras e Documentos*. São Paulo: Estação Liberdade.
  - .. (1999) "La estética clasicista de Humboldt aplicada al arte de viajeros", en *Amerística. La ciencia del Nuevo Mundo*. México DF. Año 2, n. 3.

- .. y María de Fátima Costa (2002) *Rugendas e o Brasil. Río de Janeiro: Capivara*
- .. (2007) "Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas". *Revista Historia* v. II, n. 40. Santiago: PUC.
- .. (2012) *Rugendas. Su viaje por Chile 1834-1842*. Santiago: Origo.
- .. (2013) "Reflexões sobre a pintura de paisagem no Brasil no século XIX", en *Révue Perspective* n. 2. París: INHA
- .. (2015) "Dibujo del natural y paisaje". *Memorias del Primer Coloquio de Investigaciones en Historia del Arte, Línea y lugar. Invitación a pensar el dibujo*. Santiago: UAH y MNBA.
- Ducros Hicken, Pablo C. (1948) "Cuadro 'El paso de los Andes' de A. Durand" *Revista El Hogar* n. 2026. Disponible en [www.pabloducroshicken-pintor.blogspot.cl/](http://www.pabloducroshicken-pintor.blogspot.cl/).
- .. (1958) *Iconografía de San Martín*. Disponible en [www.pabloducroshicken-pintor.blogspot.cl/](http://www.pabloducroshicken-pintor.blogspot.cl/).
- Dümmer, Sylvia (2012) *Sin tropicalismos ni exageraciones. La construcción de la imagen de Chile para la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929*. Santiago: Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Esteva-Grillet, Roldán (2000) "La influencia de Alejandro de Humboldt en dos artistas venezolanos del siglo XIX: Carmelo Fernández y Ramón Bolet", en Heliana Angotti Salguero (ed.) *Paisagem e arte. A invenção da natureza, a evolução do olhar*. I Colóquio internacional de história da arte. São Paulo: CBHA/CIHA/FAPESP.
- Estabridis, Ricardo (2001) "Cristóbal Lozano, paradigma de la pintura limeña del siglo XVIII", *Actas III Congreso internacional del barroco americano: territorio, arte, espacio y sociedad*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide.
- Eyzaguirre, Jaime (1950) *José Gil de Castro, pintor de la independencia americana*. Santiago: Sociedad de bibliófilos chilenos.
- Favre, Patricia Sandra (2010) *Deudas históricas, reparaciones escultóricas: el programa conmemorativo monumental en la construcción de la identidad (Mendoza, 1887 - 1917)*. Mendoza: Ediunc.
- Fernández Bravo, Álvaro (1997) "La frontera portátil: nación y temporalidad en Lastarria y Sarmiento". Santiago: *Revista Mapocho* n. 42.
- Ferrand de Almeida, André (2009) "O Mapa Geográfico de América Meridional, de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla", *Anais do Museu Paulista*, vol. XVII, n. 2. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Figuroa, Virgilio (1925-1931) *Diccionario histórico biográfico y bibliográfico de Chile*. Santiago: Impr. y Litogr. La Ilustración.
- Fiorentini, Erna (ed) (2007) *Observing Nature – Representing Experience. The Osmotic Dynamics of Romanticism 1800–1850*. Berlín: Dietrich Reimer Verlag GmbH.
- Fraga, Rosendo (1996) *Roca y Chile*. Buenos Aires: Centro de estudios Unión para la nueva mayoría.
- Francastel, Pierre [1956] (1988) *Art et technique aux XIXe et XXe siecle*. París: Gallimard,
- Francois-Colin, Alien e Isabelle Vazelle (2001) *Le Paysage. Choix de textes*. París, L'Amateur.
- Franklin, Oscar, Paula Matiz, Carolina Vanegas, Juan Ricardo Rey (2011) *Noticias iluminadas. Arte e identidad en el siglo XIX*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.



- Freedberg, David [1989] (1992) *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra.
- Friedrich, Caspar David y Carl Gustav Carus (2003) *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique. Neuf lettres sur la peinture de paysage et Choix de textes*. París: Klincksieck.
- Fonseca, Raphael (2013) "Redes de dormir", en *Revista Carbono*, n. 3. Río de Janeiro.
- Foucault, Michel [1966; 1968] (2008) *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: siglo XXI.
- Foucher, Michel (1986) *L'invention des frontières*. París : Fondation pour les études de défense nationale.
- .. (1991) *Fronts et frontières, un tour du monde géopolitique*. París: Fayard.
- .. (2007) [2012] *L'obsession des frontières*, París: Perrin.
- .. (2011) *La bataille des cartes. Analyse critique des visions du monde*. París: François Bourin Editeur.
- Furlong, Guillermo (1961) *Cartografía histórica argentina. Mapas, planos y diseños que se conservan en el Archivo General de la Nación*. Buenos Aires: Comisión nacional ejecutiva de homenaje al 150° aniversario de la Revolución de Mayo.
- Garavaglia, Juan Carlos; Juan Pro Ruiz y Eduardo Zimmermann (eds.) (2012) *Las fuerzas de guerra en la construcción del Estado: América Latina, siglo XIX*, Prohistoria.
- García Martínez, J. A. (1963) *Orígenes de nuestra crítica de arte. Sarmiento y la pintura*. Buenos Aires: Ediciones culturales argentinas. Ministerio de educación y justicia. Dirección general de cultura.
- Gené, Marcela y Laura Malosetti Costa (comps.) (2009) *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa
- Gerbi, Antonello [1955] 1993 *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica, 1750-1900*. México: FCE,
- Gilbrin, Béatrice (2005) «Élisée Reclus : un géographe d'exception» en Dossier Élisée Reclus. *Revista Hérodote* n. 117.
- Ginzburg, Carlo [1986] (1999) *Mitos, emblemas e indícios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa.
- Ginzburg, Carlo y Enrico Castelnuovo (1981) "Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien". *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol 1, n. 40. Disponible en [www.persee.fr](http://www.persee.fr).
- Goldman, Noemí (ed.) (2008) *Lenguaje y revolución. Conceptos políticos clave en el Río de la Plata, 1780-1850*. Buenos Aires: Prometeo.
- Gombrich, Ernst (1966) "The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape", *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*. London: Phaidon Press.
- González Beatriz y Frank Holl (2001) *El regreso de Humboldt: exposición en el Museo Nacional de Colombia*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.
- González Leiva, José Ignacio (2007) "Primeros levantamientos cartográficos generales de Chile con base científica: los mapas de Claudio Gay y Amado Pissis". *Revista de Geografía Norte Grande*, n. 38.
- Greve, Ernesto (1954) *Barros Arana y la cuestión de límites entre Chile y Argentina*. Santiago: Ediciones Anales de la Universidad de Chile.

- Grez, Sergio (2007) *De la «regeneración del pueblo» a la huelga popular. Génesis y evolución histórica del movimiento popular en Chile (1810-1890)*. Santiago: RIL.
- Grunchec, Philippe (1996) *Les Concours des Prix de Rome*. París: ENSBA.
- Gutiérrez, Claudio (2008) El súbito entusiasmo por la educación de los pobres: ¿una historia nueva? Disponible en <http://users.dcc.uchile.cl/~cguierr/>.
- .. (2011) *Educación, ciencias y arte en Chile, 1797-1843*. Santiago: RIL
- .. (2012) *Las ciencias según Manuel de Salas y Andrés Bello: necesidades sociales versus delicias espirituales*. Conferencia dictada en las II Jornadas en Historia Social y Cultural de las Ciencias, GEHC. Santiago: Universidad de Chile. Disponible en <http://users.dcc.uchile.cl/~cguierr/>.
- Hadjinicolaou, Nicos (1973) *Historia del arte y lucha de clases*. Madrid: Siglo XXI.
- .. (1981) *La producción artística frente a sus significados*. México: Siglo XXI.
- .. [2004] (2009) "Interdisciplinarietà sin disciplinas" Cuadernos de Arte. Universidad de Granada, v. 40. Disponible en <http://revistaseug.ugr.es/>.
- Halperín Donghi, Tulio (1980) *Proyecto y construcción de una nación*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- .. (1996) *Ensayos de historiografía*. Buenos Aires: El cielo por asalto.
- Hamm, Ernst (2016) "Humboldt and Goethe, Volcanoes and Faust". Serie de conferencias dictadas en el EHESS, París (8-6-2016).
- Harvey, David [2001] (2012) *Spaces of Capital: Towards a Critical Geography*. Londres: Routledge
- Haskell, Francis (1971) "The Manufacture of the Past in Nineteenth-Century Painting". *Past & Present*, n. 53.
- .. (2000) *El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*. Madrid: Crítica.
- Heinich, Nathalie [2001] (2004) *La sociologie de l'art*. París: La Découverte.
- Hegel, Georg W. F. [1822-1830] (2003) *La raison dans l'histoire*. París: 10/8.
- .. [1988] (1997) *Journal d'un voyage dans les Alpes bernoises (du 25 au 31 juillet 1796). Hegel et Turner dans les Alpes*. Grenoble: Jérôme Millon.
- Hosne, Roberto (2011) *Perito Francisco Moreno. El que pensó la Patagonia*. Buenos Aires: Albatros.
- Humboldt von, Alexander (1989) *Cartas americanas* (compilación y notas de Charles Minguet). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- .. [1810] (1995) *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*. México: Siglo XXI.
- .. [1805] (1997) *Ensayo sobre la geografía de las plantas. Acompañado de un cuadro físico de las regiones equinocciales*. México: Siglo XXI Editores y UNAM.
- .. [1845-1862] (2000) *Cosmos. Essai d'une description physique du Monde*. Prefacio y notas de Juliette Grange. París: Utz.
- .. [1808, 1826, 1849] (2003) *Cuadros de la naturaleza*. Madrid: Libros de la Catarata.
- .. [1845-1862] (2011) *Cosmos. Ensayo de una descripción física del mundo*. Edición e introducción de Sandra Rebok; prólogo de Miguel Ángel Puig-Samper; epílogo de Ottmar Ette. Madrid-Santiago: Libros de la Catarata, Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Dibam.

- .. (2014) *Views of Nature*. Stephen T. Jackson y Laura Dassow Walls (eds.) Chicago: University of Chicago Press.
- Jara, Álvaro (1973) *William Oliver, un precursor de la fotografía. Chile en 1860*. Santiago, Editorial Universitaria.
- Jaksic, Iván (2001) *Andrés Bello, la pasión por el orden*. Santiago: Universitaria.
- Jaksic, Iván y Eduardo Posada (eds.) (2001) *Liberalismo y poder. Latinoamérica en el siglo XIX*. Santiago: FCE.
- James, David (1949) *Monvoisin*. Buenos Aires: Emecé.
- Kantor, Iris (2007) "Usos diplomáticos da ilha-Brasil polêmicas cartográficas e historiográficas". Revista *Varia Historia*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, v. XXIII, n. 37.
- Keller, Carlos (1960) *Un testigo en la alborada de Chile (1826-1829)*. Santiago: Zig-Zag.
- Kennedy Troya Alexandra (org.) (2008) *Escenarios para una patria: paisajismo ecuatoriano 1850-1930*. Quito: Museo de la ciudad – Fundación Municipal Museos.
- .. (1999) Rafael Troya (1845-1920). *El Pintor de los Andes ecuatorianos*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Kohler, Robert (2002) *Landscapes and labscales: exploring the lab-field border in biology*. Chicago: The Chicago University Press.
- Koprivitza, Milena (et al.; eds.) (2011) *La Guerra de Conciencias: Monarquía o independencias en el mundo hispánico y lusitano*. México: Ediciones del Bicentenario, Gobierno de Tlaxcala y Universidad Iberoamericana.
- Krauss, Rosalind (1985) "Photography's Discursive Spaces", en *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press.
- Kusunoki, Ricardo (2006) "Matías Maestro, José del Pozo y el arte en Lima a inicios del siglo XIX". *Fronteras de la Historia*, n. 11. Lima: ICANH.
- Lacoste, Pablo (2001) "Chile y Argentina al borde de la guerra (1881-1902)" *Anuario del CEH* de la Universidad de Cuyo, n. 1, año 1.
- .. (2001a) "Mapas territoriales e imagen del país vecino: el caso de Argentina y Chile" en Bandieri, Susana (coord.) *Cruzando la Cordillera... La frontera argentino chilena como espacio social*. Neuquén: Centro de Estudios de Historia Regional de la Universidad Nacional del Comahue.
- .. (2002) "La guerra de los mapas entre Argentina y Chile: Una mirada desde Chile". Revista *Historia*. Santiago: Universidad Católica de Chile, v. 35.
- .. (2004) *La imagen del otro en las relaciones de la Argentina y Chile (1534-2000)*. Instituto de Estudios Avanzados. Buenos Aires: Universidad de Santiago de Chile y FCE.
- .. (2005) "El tropero y el origen de la burguesía en el Cono Sur. Mendoza s. VXIII". *Revista Estudios Ibero-Americanos*. PUCRS, v. XXXI, n. 2.
- Lacoste, Yves (2005) « Élisée Reclus, une très large conception de la géographicit  et une bienveillante géopolitique » en Dossier  lis e Reclus : un géographe d'exception. Revista *Hérodote* n. 117.
- Latour, Bruno (2005) *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del Actor-Red*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- .. (2012) *Nunca fuimos modernos. Ensayos de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- .. (2012) *Cogitamus. Seis cartas sobre las humanidades científicas*. Madrid: Paidós.
- Leenhardt, Jacques (org.) (2008) *A construção francesa do Brasil*. São Paulo: Huitec.
- Lindon, Alicia y Daniel Hiernaux (dirs.) (2006) *Tratado de geografía humana*. Barcelona y México: Anthropos y UAM.
- Löschner, Renate (1988) *Alexander von Humboldt inspirador de una nueva ilustración de América*. Berlín: IAI.
- Lois, Carla (2010) *Las evidencias, lo evidente y lo visible: el uso de dispositivos visuales en la argumentación diplomática argentina sobre la Cordillera de los Andes (1900) como frontera natural*. Barcelona: Treballs de la Societat Catalana de Geografia.
- Lois, Carla y Verónica Hollman (comp.) (2013) *Geografía y cultura visual. Los usos de las imágenes en las reflexiones sobre el espacio*. Buenos Aires: Prohistoria.
- López, Julio César (ed.) (1995) *Hostos: Sentido y proyección de su obra en América. Hostos: Sentido y proyección de su obra en América*. Memorias del Primer Encuentro Internacional sobre el Pensamiento de Eugenio María de Hostos, celebrado en Puerto Rico del 2 al 7 de abril de 1989. San Juan (Puerto Rico): Instituto de Estudios Hostianos y Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Macchiavello, Carla (2010) *Marking the Territory: Performance, video, and conceptual graphics in Chilean art, 1975-1985*. PhD Dissertation at Stony Brook University: Nueva York (inédito).
- Machado, Vladimir (2008) "Projeções luminosas e os métodos fotográficos dos panoramas na pintura da Batalha do Avahy (1875-1876): O 'espetáculo das artes'", en *Revista 19&20*, v. III, n. 1. Río de Janeiro.
- Maciel, Carlos Roberto (1980) *O grupo Grimm: paisagismo brasileiro no seculo XIX*. Río de Janeiro: Pinakothek-IEB.
- Majluf, Natalia (2006a) "Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana. Perú, 1820-1825", en Ramón Mujica Pinilla (coord.) *Visión y símbolos del virreinato criollo a la República Peruana*. Lima: Banco de Crédito.
- .. (2006b) "Pattern-book of nations: images of types and costumes in Asia and Latin America, 1800-1860". *Catálogo de exhibición homónima*, Nueva York: Americas Society.
- .. (2012) *Más allá de la imagen. Los estudios técnicos en el proyecto José Gil de Castro*. Lima: Museo de Arte de Lima.
- .. (2012a) "Ambigüedad racial / ambigüedad visual. La figuración de las categorías raciales", conferencia dictada en el *Simposio Escritura e imagen en Hispanoamérica*. Lima: PUCP-MALI, Disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=LycFx-n81\\_w](https://www.youtube.com/watch?v=LycFx-n81_w).
- .. (2013a) "De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830)". *Revista Histórica*, v. xxxvii, n.1. Lima: PUCP
- .. (2013b) "Rastros de un paisaje ausente: fotografías y cultura visual en el área andina". En dossier *Los estudios del arte del siglo XIX en América Latina*. Buenos Aires: *Revista Caiana* n. 3, diciembre.
- .. (2014) *José Gil de Castro. Pintor de libertadores*. Lima: MALI,
- Malosetti Costa, Laura (1992) "La cuestión del público en la gestación de un arte nacional. El caso de Juan Manuel Blanes". *Las artes en el debate del quinto centenario*. IV Jornadas de teoría e historia de las artes. Buenos Aires: CAIA-FFyL, UBA.

- .. (1994) “El rapto de cautivas blancas: un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense del siglo XIX” en *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas*. Actas del XVIII Coloquio internacional de historia del arte Instituto de Investigaciones Estéticas. México, UNAM.
- .. (1997) “‘Una escena de amor y sacrificio’ Historia y poética antirrosista en un cuadro de Juan Manuel Blanes”. *Estudios e investigaciones*. Boletín del Instituto de teoría e historia del arte Payró, n. 7. Buenos Aires: UBA
- .. (2001) *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- .. (2002) “Presentar/representar. Tensiones en la activación de los poderes de una imagen”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 28, n. 56. Lima - Hannover.
- .. (2005) “¿Un paisaje abstracto? Transformaciones en la percepción y representación visual del desierto argentino”. *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*. Graciela Batticuore, Klaus Gallo, Jorge Myers (comp). Buenos Aires: Eudeba.
- .. (2006a) “Imagen e ideas. El retrato de Esteban Echeverría por Ernest Charton”, en Alejandra Laera y Martín Kohan (comps.). *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo
- .. (2006b) “Arte, memoria e identidades nacionales en Latinoamérica”, en Studi Latinoamericani / Estudios Latinoamericanos, n. 2, *Nazioni e Identità Plurime*. Udine: Centro Internazionale Alti Studi Latinoamericani. Università degli Studi di Udine.
- .. (2007a) *Pampa, ciudad y suburbio* (Catálogo). Buenos Aires: Fundación OSDE.
- .. (2007b) *Collivadino*. El Ateneo: Buenos Aires.
- .. (2008) “Estilo y política en Martín Malharro”, *Separata*, año VIII, n. 13. Rosario: Centro de investigación en arte argentino y latinoamericano. Facultad de humanidades y artes, Universidad nacional de Rosario.
- .. (2009) “¿Verdad o belleza? Pintura, fotografía, memoria, historia”, *Revista Crítica cultural*, vol. 4, n. 2. Santa Catarina: Universidade do Sul de Santa Catarina.
- .. (2010) “Arte e historia. La formación de colecciones públicas en Buenos Aires”, en Américo Castilla (comp), *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, Fundación TyPA.
- .. (2012) “Telescoping the Past from the Endless Plains”. Comunicación oral en Synchronicity. *Contacts and Divergences in Latin American and U.S. Latino Art*. Texas: CLAVIS, Universidad de Texas en Austin, octubre. (Comunicación oral).
- .. (2013) *Collivadino, Buenos Aires en construcción*. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires
- Malosetti Costa, Laura y Marta Penhos (1991): “Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa”, III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. *Ciudad/campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica*. Buenos Aires: CAIA.
- Manthorne, Katherine E. [1998] (2007) *Tropical Renaissance: North American Artists Exploring Latin America, 1839-1879 (New Directions of American Art Series)*. Washington: Smithsonian.
- Marin, Louis (1973) *Utopiques : Jeux d'espaces*. París: Minuit.

- .. (1993) *Des pouvoirs de l'image, Glozes*. París: Seuil.
- .. (1995) *Sublime Poussin*. París: Edition du Seuil.
- Martínez, Juan Manuel (1991) *Catálogo de monedas chilenas: colecciones numismáticas del Banco Central de Chile y Museo Histórico Nacional*. Santiago: Banco Central de Chile.
- .. (2009) *Iconografía de monedas y billetes chilenos. Colección de monedas y billetes del Banco Central de Chile*. Santiago: Banco Central de Chile.
- .. (2010) *La razón del bicentenario*. Santiago: Museo Histórico Nacional (coautoría con Leonardo Mellado).
- .. (2012a) *El paisaje chileno. Itinerario de una mirada*. Colección de dibujos y estampas del Museo Histórico Nacional. Santiago: DIBAM.
- .. (2012b) *Monedas americanas. La libertad acuñada*. Santiago: Museo Histórico Nacional, 2013.
- .. (2014) *Puro Chile: paisaje y territorio*. Santiago: Centro Cultural Palacio de la Moneda.
- Martínez, Juan Manuel et al. (2010) *Doscientos años, una bandera. Proceso de restauración Bandera de la Jura de la Independencia*. Santiago: Comisión Bicentenario, Presidencia de la República.
- Martinic, Mateo (2007) Noticias históricas sobre los inicios de la pintura realista en Magallanes (1834-1940). *Revista Magallania*, vol. Xxxv, n. 1.
- Mattos, Claudia Valladão de (2004) "A pintura de paisagem entre arte e ciência: Goethe, Hackert, Humboldt", en Lucía Ricotta (ed.) *Filosofía, Estética e Ciência nos Séculos XVIII e XIX. Revista do programa de pós-graduação em ciência da literatura*, año 8, n. 10. Río de Janeiro: UFRJ.
- .. (org.) (2008) Goethe y Hackert. *Sobre a pintura de paisagem. Quadros da Natureza na Europa e no Brasil*. Cotia, São Paulo: Atêlie Editorial.
- .. (2010) "Paisagem, monumento e crítica ambiental na obra de Félix-Émile Taunay". En *Revista 19&20*, Rio de Janeiro, v. v, n. 2.
- McEvoy, Carmen; Mauricio Novoa y Elías Palti (eds.) (2011) *El nudo del Imperio: independencia y democracia en el Perú*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Mejía, Sergio (2007) "Las historias de Bartolomé Mitre: operación nacionalista al gusto de los argentinos" *Revista Historia Crítica* n. 33. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de los Andes, Bogotá.
- Menard, André (2011) "Archivo y reducto. Sobre la inscripción de lo Mapuche en Chile y Argentina", *Revista de Antropología Iberoamericana*, v. v, n. 3. Disponible en [www.aiibr.org](http://www.aiibr.org).
- Mérot, Alain (2009) *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*. París: Gallimard.
- Mirzoeff, Nicholas (ed.) (1999) *The visual culture reader*. Londres: Routledge.
- .. (2011) "The right to look", *Critical Inquiry*, vol. xxxvii, n. 3. The University of Chicago Press.
- .. (2003) *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Mitchell, W. T. J (1987) *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- .. [1994] (2009) *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal.

- .. (1994) *Landscape and Power*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Mizón, Luis (2008) *Claude Gay. Diario de su primer viaje a Chile en 1828*. Investigación histórica y traducción de. Santiago: Fundación Claudio Gay.
- Montaldo, Graciela (1995) *La sensibilidad amenazada*. Caracas: Planeta/CELARG.
- .. (1999) *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Moraes Belluzzo, Ana Maria de (1994-1999) *O Brasil dos viajantes*. São Paulo: Metalivros.
- Moyssén, Xavier (1963) "Landesio, teórico y crítico del arte", en *Anales del IIE* n. 32. México: UNAM.
- Munilla Lacasa, María Lía (1995): "Celebrar en Buenos Aires. Fiestas patrias, arte y política entre 1810 y 1830", VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. *El arte entre lo público y lo privado*, Buenos Aires: CAIA.
- .. (1999) "'A los Grandes Hombres, la Patria Agradecida': primeras representaciones del héroe en la plástica argentina", VIII Jornadas de teoría e historia de las artes. *Epílogos y prólogos para un fin de siglo*. Buenos Aires: CAIA.
- .. (2013) *Celebrar y gobernar. Un estudio de las fiestas cívicas en Buenos Aires, 1810-1835*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Munilla, María Lía, Sandra Szir y Georgina Gluzman (2014) "Multiplicación de imágenes y cultura visual. Bacle y el arribo de la litografía a Buenos Aires (1828-1838)", Revista *Separata*, n. 18. Rosario: Centro de investigaciones del arte argentino y latinoamericano, Universidad nacional de Rosario.
- Munilla, María Lía, Patricio López Méndez, Marcelo Marino y Gustavo Tudisco (2014) *Retratos para una identidad. Fernando García del Molino (1813-1899)*. Buenos Aires: Museo Pueyrredón y Museo de arte hispanoamericano Isaac Fernández Blanco.
- Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina (1948) *Monvoisin, su vida y su obra en América*. Textos de Miguel Sola y Ricardo Gutiérrez. Buenos Aires: MNBA.
- Museo Nacional de Bellas Artes de Chile (1994) *Reactivando la memoria. José Gil de Castro en Chile*. Santiago: MNBA.
- Navarro, Pedro (comp.) (2004) *Ciencia y discurso político sobre la frontera sur argentina en la segunda mitad del siglo XIX*. Río Negro: Centro de Estudios Patagónicos. Facultad de Ciencias de la Educación Universidad Nacional del Comahue.
- .. (2004a) "Conflictividad argentino-chilena y desarrollo regional: la Patagonia a fines del siglo XIX". Santiago: *Revista de Estudios Trasandinos*. Asociación Argentino-Chilena de Estudios Históricos e Integración Cultural.
- .. (coord.) (2007) *Paisajes del progreso. La resignificación de la Patagonia Norte, 1880-1916*. Neuquén: Educo - Universidad Nacional de Comahue.
- Nieto Olarte, Mauricio (2010) *Americanismo y eurocentrismo. Alexander von Humboldt y su paso por el Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: Uniandes.
- Novak, Barbara (2007) *Nature and Culture: American Landscape and Painting, 1825-1875*. New York: Oxford University Press.
- Nora, Pierre [1984] (2008) *Pierre Nora en les Lieux de mémoire*. Uruguay: Trilce.
- Núñez, Andrés (2010) "La ciudad como sujeto: formas y procesos de su constitución moderna en Chile, siglos XVIII y XIX". *Revista de Geografía Norte Grande*, n. 46.

- .. (2013) "La Frontera no deja ver la montaña: invisibilización de la cordillera de Los Andes en la norpatagonia chileno-argentina". *Revista de Geografía UC*, n. 55.
- Núñez, Andrés, Rafael Sánchez y Federico Arenas (2013) "Más allá de la línea: la frontera y la cordillera de Los Andes como espacialidad socio-cultural". *X Congreso Chileno-Argentino de estudios históricos y de integración cultural*. Pucón: U. de Los Lagos, UNRN, Universidad de La Frontera.
- Oncina, Faustino y María Elena Cantarino (eds.) (2011) *Estética de la memoria*. Valencia: PUV.
- Orrego, Eugenio (1938) *Iconografía de San Martín*. Santiago: Universidad de Chile.
- Ossandon, Carlos y Eduardo Santa Cruz (2005) *El estallido de las formas: Chile en los albores de la "cultura de masas"*. Santiago: LOM y Arcis.
- Ovalle, Alonso (2003) [1646 y 1969] *Histórica relación del reino de Chile: y de las misiones y ministerios que ejercita en él la Compañía de Jesús*. Santiago: Instituto de Literatura Chilena y Pehuén.
- Pacheco, Susana y Miguel Baraona (2013) *El Sitio de La Serena y la Revolución de Los Libres. A las glorias del pueblo de Atacama y Coquimbo de 1851*. La Serena: Volantines.
- Palomar, Francisco A. (1964) *Primeros salones de arte en Buenos Aires. Reseña histórica de algunas exposiciones desde 1829*. Buenos Aires: Secretaría de cultura y acción social. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.
- Parodi, Carlos (2002) *The Politics of South American boundaries*. Londres: Praeger.
- Paulson, Ronald (1983) *Representations of Revolution, 1789-1820*. New Haven: Yale University Press.
- Payró, Julio E. (1961) *El pintor Juan León Pallière (1823-1887)*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Peet, Richard y Nigel Thrift (eds.) (1989) *New Models in Geography (2 vs.)*. Londres: Unwin Hyman).
- Pelletier, Monique (1984) *Images de la montagne. De l'artiste cartographe à l'ordinateur*. Exposición organizada por la Bibliothèque Nationale y el Institut Géographique National de Francia. París : Bibliothèque Nationale.
- Peliowski, Amarí y Catalina Valdés (2014) (eds.) *Una geografía imaginada: diez ensayos de arte y naturaleza*. Santiago: Metales Pesados – UAH.
- Peluffo, Gabriel (1998) "Alegoría y utopías republicanas. Consideraciones sobre la producción alegórica en el Río de la Plata en el siglo XIX", en Achugar, Hugo y Mabel Moraña (eds.) *Uruguay: imaginarios culturales*. Montevideo, Trilce, t. 1.
- Penhos, Marta (1995) "La fotografía del siglo XIX en la construcción de una imagen pública de los indios", en *El arte entre lo público y lo privado*. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires: CAIA
- .. (2005a) *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- .. (2005b) "Frente y perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX", en Marta Penhos (et al.), *Arte y Antropología en la Argentina*. Buenos Aires: Fundación Espigas. va
- .. (2007) *Mirar, saber, dominar. Imágenes de viajeros en la Argentina*. Museo Nacional de Bellas Artes: Buenos Aires.



- .. (2014) "Travesías del cuerpo: los retratos de Félix de Azara". *Estudios de Teoría Literaria*. Revista digital, año 3, n. 5. Facultad de Humanidades, UNMDP.
- Pereira Salas, Eugenio (1992) *Estudios sobre historia del arte en Chile Republicano*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Pérez Rosales, Vicente (s/f) *Recuerdos del pasado (1814-1860)*. Santiago: Carlos de Vidt.
- Pinacoteca do Estado de São Paulo (2009) *Pedro Weingärtner: 1853 - 1929: um artista entre o velho e o novo mundo*. Textos de Marcelo Mattos Araujo, Ruth Sprung Tarasantchi, Vivian Paulitsch et al. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- Podgorny, Irina (2011) "Fronteras de papel: archivos, colecciones y la cuestión de límites en las naciones americanas". Bogotá: *Revista Historia crítica*, n. 44.
- .. "¿Qué sucedió en la historia? Los esqueletos araucanos del Museo de La Plata y la Conquista del Desierto", *Revista de Arqueología contemporánea* n. 3, 1992 (73-79).
- Podgorny, Irina y Wolfgang Scäffger (2000) "'La intención de observar abre los ojos'. Narraciones, datos y medios técnicos en las empresas humboldtianas del siglo XIX". En *Prismas, Revista de historia intelectual*, n. 4.
- Pollock, Griselda [2003] (2013) *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.
- Pounds, Norman J. G. (1951) "The Origin of the Idea of Natural Frontiers in France". *Annals of the Association of American Geographers*. Washington: AAG, v. lvi, n. 2.
- Pratt, Mary Louis [1992] 2011 *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: FCE.
- Pseudo-Longino (2007) *De lo sublime*. Traducción e introducción de Pablo Oyarzún. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Quijada, Mónica (1998) "Ancestros, ciudadanos, piezas de museo. Francisco P. Moreno y la articulación del indígena en la construcción nacional argentina". Tel Aviv: *Estudios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, v. ix n. 2.
- .. (2000) "Imaginando la homogeneidad: la alquimia de la tierra" en M. Quijada, C. Bernard y A. Schneider. *Homogeneidad y nación, con un estudio de caso: Argentina, siglos XIX y XX*. Madrid: CSIC.
- Quiroga, Samuel y Lorena Villegas (2015) *Antonio Smith ¿Historia del paisaje en Chile?* Santiago: Salesianos Impresores.
- Ramírez, Fausto (2004) "La construcción de la patria y el desarrollo del paisaje en el México decimonónico", en: Widdifield, Gracie (coord.) *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*. México: Conaculta.
- .. (1992) "La pintura de paisaje en las concepciones y en las enseñanzas de Eugenio Landesio", en *Revista Memoria. México*, n. 4.
- .. (ed.) (s/f) *José María Velasco. Homenaje*. México: Instituto de Estudios Estéticos, UNAM.
- Ramírez Rivera, Hugo Rodolfo (1990) *José Gil de Castro y los franciscanos del Convento Grande de Nuestra Señora del Socorro de Santiago de Chile: noticias sobre los retratos de fray Antonio Esquivel y fray Joseph Francisco Xavier de Guzmán Lecaroz: 1819-1820*. Santiago: Archivo Franciscano.

- .. (1988) "Galería geográfica de Chile. La Cosmografía o Descripción del Universo conforme a los últimos descubrimientos y otros aportes a la Geografía de Andrés Bello", *Revista de Geografía Norte Grande*, v. 15.
- Ramos (2009) "Las Casuchas del Rey un patrimonio temprano de la integración chileno-argentina", en *Congreso Geológico Chileno* n. 12. Disponible en la Biblioteca virtual del Ministerio de Minería (<http://biblioteca.sernageomin.cl/>).
- Rey Márquez, Juan Ricardo (2005) "Los indígenas europeos: la 'India de la Libertad'", en *Cuadernos de curaduría, revista virtual de la Curaduría de arte e historia del Museo Nacional de Colombia*, n. 2. Bogotá: MNC.
- .. (2010) "Nacionalismos aparte: antecedentes republicanos de la iconografía nacional" en A.A.V.V, *Las historias de un grito. Doscientos años de ser colombianos*. Exposición conmemorativa del Bicentenario. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.
- .. (2011). "Pirámides de Antiguo Régimen, triunfos de la República", ponencia en el Congreso internacional y encuentro de jóvenes americanistas, *La construcción de las independencias: la guerra de independencia de España y el levantamiento hispanoamericano*. Montevideo: Universidad de Montevideo.
- Ribera, Adolfo Luis (1982) *El retrato en Buenos Aires (1580-1870)*. Buenos Aires: UBA.
- .. (1984) "La pintura", en *Historia general del arte en la Argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes.
- Riccardi, Alberto C. (2008) "El Museo de La Plata en el avance del conocimiento geológico a fines del Siglo XIX". *Serie correlación geológica* [online], n.24.
- Richards, Nelly (1980) *Cuerpo correccional*. Santiago: Francisco Zegers.
- Riegl, Aloïs [1903] (1987) *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*. Madrid: Visor.
- Risco, Ana María (2013) "De la trama fina. Notas sobre las imágenes del libro *Chile Ilustrado*, de Recaredo Tornero (1872)". Presentado en coloquio *Interrogar la imagen*. Magister Estudios de la Imagen de la Universidad Alberto Hurtado y MAVI y publicado en sitio web [www.documentosartechile.cl](http://www.documentosartechile.cl).
- Ritter, Joachim [1954; 1978] (1997) *Paysage. Fonction de l'esthétique dans la société moderne. Accompagné de L'ascension du mont Ventoux de Pétrarque et Le promenade de Schiller*. Bezançon: Editions de l'Imprimeur.
- Rodríguez, Hernán (1988) *Primera visión de Chile: dibujos de la colección Germán Vergara Donoso*. Santiago: Museo Histórico Nacional.
- .. (1989 - 1990) "Artistas en Chile en la primera mitad del siglo XIX. Contribución a la Historia del Arte Americano", en *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, n. 100 (primera parte) y n. 104 (segunda parte), Santiago: Academia Chilena de la Historia.
- .. (2001) *Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX*. Santiago: Centro nacional del patrimonio fotográfico.
- .. (2004) *Tres siglos de dibujo en Chile. Desde sus inicios hasta nuestros días*. (Colección Germán Vergara Donoso). Santiago: Corporación Cultural de Las Condes y Museo Histórico Nacional.
- Rodríguez, Inmaculada (2001) "Los Retratos de los Monarcas Españoles en la Nueva España. Siglos XVI-XIX". *Anales del Museo de América*. Madrid: Museo de América.

- Rogoff, Irit (2010). *Exhausted geographies*. Conferencia dictada en el marco de la exposición *Whose Map is it? new mapping by artists*. Royal Geographical Society, Londres. Disponible en [www.youtube.com/watch?v=PJOP910\\_nbl](http://www.youtube.com/watch?v=PJOP910_nbl).
- Romera, Antonio (1951) *Historia de la pintura chilena*. Santiago: Editorial del Pacífico.
- Ruffo, Miguel (2004) *Fausto Eliseo Coppini, pintor de historia. Construcciones de la Memoria: archivos, museos, relatos*. Buenos Aires: Museo Histórico Nacional, Secretaria de Cultura Presidencia de la Nación.
- Ruskin, John (1903) *The Modern Painters* (edición de E. T. Cook & Alexander Wedderburn). Londres: George Alen.
- .. (1865) "Notes on the Shape and Structure of Some Parts of the Alps, with Reference to Denudation". Londres: *Geological Magazine*, v. 2, n. 8.
- Sábato, Hilda (coord.) (1997) *Ciudadanía política y formación de las naciones. Perspectivas históricas de América Latina*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Said, Edward [1997] (2002) *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo.
- Saint-Exupéry, Antoine de (1931) *Vol de nuit*. París: Gallimard.
- Sagredo, Rafael (2006) "Chile, del orden natural al autoritarismo republicano", en *Revista de Geografía Norte Grande*, n. 36. Santiago: PUC.
- .. (2009) "Del Chile imperial al Chile nacional. América meridional analizada por los naturalistas", en Fernando Purcell y Alfredo Riquelme (eds.), *Ampliando miradas. Chile y su historia en tiempo global*, RIL - Instituto de Historia PUC, Santiago.
- .. (2010) "Ciencia, historia y arte como política. El Estado y la Historia física y política de Chile de Claudio Gay", en Rafael Sagredo Baeza (ed.), *Ciencia-Mundo. Orden republicano, arte y nación en América*. Santiago Universitaria - Centro de investigaciones Diego Barros Arana.
- .. (2012) "Chile: 'copia feliz del Edén' autoritario en América" (entrevista). *Artelogie*. En dossier *Imagen de la nación: arte y naturaleza en Chile*. París: CRAL, n. 3.
- .. (2013) "Chile en el cosmos de Humboldt. Conocimiento y saber local para la ciencia universal", en *Revista de Geografía Norte Grande*, n. 54. Santiago: PUC.
- Sagredo, Rafael y Gonzáles Leiva, José Ignacio (2004) *La Expedición Malaspina en la Frontera Austral del Imperio Español*. Santiago: Ed. Universitaria.
- Sahlins, Peter (1990) "Natural frontiers revisited: France's boundaries since the Seventeenth century". *The American Historical Review*, v. IXV, n. 5.
- Saldivia, Zenobio (2004) *La ciencia en el Chile decimonónico*. Santiago: UTEM.
- Saldivia, Zenobio y Griselda De la Jara N. (2001) "La sociedad nacional de agricultura en el siglo XIX chileno: su rol social y su aporte al desarrollo científico-tecnológico". *Revista electrónica de geografía y ciencias sociales Scripta Nova* Universidad de Barcelona, v. 5, n. 100. Disponible en [www.raco.cat/index.php/ScriptaNova/article/view/55419](http://www.raco.cat/index.php/ScriptaNova/article/view/55419).
- Sánchez de Bustamante, Manuel (1961) *Sarmiento y las artes plásticas*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- Sanhueza, Carlos (2006) *Chilenos en Alemania y alemanes en Chile. Viaje y nación en el siglo XIX*. Santiago: Centro de investigaciones Diego Barros Arana – LOM.
- .. (2010) "He sentido mucho no haber podido penetrar más lejos hacia el sur. Alexander von Humboldt y Chile", en *Revista internacional de estudios humboltianos*, v. XI, n. 20. Berlín: Universidad de Potsdam-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften.

- .. (2014) *Geografía en acción. Prácticas disciplinarias de Hans Steffen en Chile (1889-1913)*. Santiago: Universitaria.
- Sarmiento, Domingo Faustino (1961) *Viajes. Europa-África-América y Viajes*. Chile. Buenos Aires: Eudeba.
- Scarpa, Roque Esteban (comp.) (1978) *Gabriela anda por el mundo*. Santiago: Andrés Bello.
- Schenone, Héctor (1992) *Iconografía del arte colonial*. 2 vols. Buenos Aires: Fundación Tarea.
- Schenone, Héctor, Andrea Jáuregui y José Emilio Burucúa (1994) "Circulación de grabados e imagen religiosa en la cultura Barroca de la América del Sur: un estudio de caso", en *Lecturas de la Historia del Arte n. IV*. Vitoria: Instituto Municipal de Estudios Iconográficos.
- Schultz, Hans-Dietrich (1994) "Les frontières allemandes dans l'histoire : un « diktat » de la géographie?" *Revue germanique internationale*, n. 1. Disponible en [rgi.revues.org/429](http://rgi.revues.org/429).
- Schwarz, Lilia (2003) "Natureza como Paisagem: imagen e representacao no segundo reinado". *Revista USP*, v. 58. São Paulo: USP.
- .. (2008) "O museu do Imperador: quando coleccionar é representar a nação". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, v. 46. Río de Janeiro: IEB.
- .. (2009) "Paisagem e identidade" *Acervo*, v. XXII. Río de Janeiro: IEB.
- Seisdedos, Sebastián (2009) "El ferrocarril transandino" *Revista ARQ*, n. 71. Santiago: PUC.
- Sevilla, Ariel (2003) "Gregorio Torres. Unitario, mulato y pintor". *Revista Todo es historia* año xxxv, n. 428.
- .. (2006) "Un mulato corajudo y, además, mendocino" *Revista Ramona* n. 37.
- Silva, Renán (2005) *La ilustración en el virreinato de Nueva Granada. Estudios de historia cultural*. Medellín: La Carreta.
- Silvestri, Graciela (2011). *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Edhasa.
- .. (2001), *El paisaje como cifra de armonía*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Silvestri, Graciela y Aliata, Fernando (1994) *El paisaje en el arte y las ciencias humanas*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Simmel, Georg (1998) *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península.
- .. (1999) *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation*. París: PUF.
- .. (2003) *Le Cadre et autres essais*. París: Le Promeneur.
- Smith, T. R. (1966) "Cruz Cano's map of South America, Madrid, 1775: its creation, adversities and rehabilitation". Londres: Imago Mundi, vol. xx.
- Sotos Serrano, Carmen (1982) *Los Pintores de la Expedición de Alejandro Malaspina*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Souriau, Étienne (1990) *Vocabulaire d'esthétique. Publié sous la direction de Anne Souriau*. París: Presse Universitaire de France.
- Stoichita, Victor I (1993) *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*. París: Méridiens Klincksieck.
- Stuven, Ana María (2000) *Las elites y la construcción de Chile en las polémicas culturales y políticas del siglo XIX*. Santiago: PUC.

- Stuven, Ana María y Marco Pamplona (eds.) (2009) *Trayectorias y Construcciones. Estado y Nación en Chile y Brasil en el siglo XIX*, Santiago: PUC.
- Subercaseaux, Bernardo [1997] 2004 *Historia de las ideas y la cultura en Chile*. Santiago: Editorial Universitaria.
- .. (1981) *Cultura y sociedad liberal en el siglo XIX: Lastarria, ideología y literatura*. Santiago: Aconcagua.
- Szir, Sandra (2004) "Memoria colectiva y mensaje visual masivo. Experiencia cultural y fotografía en *Caras y Caretas*", en VI Jornadas Estudios e investigaciones. *Artes visuales y música organizadas por el Instituto de teoría e historia del arte "Julio E. Payró"*. Buenos Aires: FFyL, UBA.
- .. (2005) "Los orígenes de la cultura visual masiva en Buenos Aires y sus condiciones materiales de posibilidad" en Original, copia... ¿original? III *Congreso internacional de teoría e historia de las artes*. Buenos Aires: CAIA.
- .. (2009) "De la cultura impresa a la cultura de lo visible. Las publicaciones periódicas ilustradas en Buenos Aires en el Siglo XIX. Colección Biblioteca Nacional". En Garabedian, Marcelo H., Sandra M. Szir, Miranda Lida. *Prensa argentina siglo XIX: imágenes, textos y contextos*. Buenos Aires: Teseo y Biblioteca Nacional.
- Tamayo, Luz María (2005) "La exploración de una frontera natural en el siglo XIX". *Boletín del Instituto de Geografía*. México D. F.: Instituto de investigaciones geográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México.  
Disponible en <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rig/article/view/30101>.
- Tell, Verónica (2003) "La Toma del Desierto. Sobre la auto-referencialidad fotográfica", en I Congreso internacional de teoría e historia de las artes/ IX Jornadas del CAIA. *Poderes de la imagen*. Buenos Aires: CAIA,
- .. (2009) "Reproducción fotográfica e impresión fotomecánica: materialidad y apropiación de imágenes a fines del siglo XIX", en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural*. Buenos Aires: Edhasa.
- .. (2009a) "Panorámica y close up: construcciones fotográficas sobre una usurpación", en *Actas del encuentro LASA (Latin American Studies Association) Rethinking Inequalities*. Río de Janeiro,
- .. (2013) "Gentlemen, gauchos y modernización. Una lectura del proyecto de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados", incluido en el dossier *Los estudios del arte del siglo XIX en América Latina*, CAIANA n. 3. Buenos Aires: CAIA.
- Terán, Oscar [2008] (2012) *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales (1810-1980)*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Thrower, Norman [1972] (2008) J. W. *Maps and Civilization: Cartography in Culture and Society*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Tiberghien, Gilles A. (1998) « Théories et pratiques du paysage ». Philippe Roger (dir.) *Critique. Jardins et paysages*. Juin-juillet, tome LIV; n. 613-614. París: Minuit.
- Trabulse, Elías (1992) *José María Velasco. Un paisaje de la ciencia en México*. México: Instituto Mexiquense de Cultura.
- Trostiné, Rodolfo (1950) *La enseñanza del dibujo en Buenos Aires desde sus orígenes hasta 1850*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

- .. (1953) *El grabador correntino Manuel Pablo Nuñez de Ibarra (1782-1862)*. Buenos Aires: Talleres Gráficos San Pablo.
- .. (1972) *Benjamín Franklin Rawson, el pintor*. Buenos Aires: Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades.
- Tupper, Patricio (1979) *Somerscales*. Santiago: Ayer.
- Turner, James (1976) *The Politics of Landscape: Rural Scenery and Society in English Poetry (1630-1660)*. Cambridge Mass: Harvard University Press.
- Valdés, Catalina (2012) "Un pintor chileno en el Café Michelangelo. Vínculo entre la Escuela de Staggia y la pintura de paisaje chilena" en Fernando Guzmán y Juan Manuel Martínez (eds.), *Vínculos artísticos entre Italia y América, silencio historiográfico. VI Jornadas de Historia del Arte*. Santiago: UAI, MHN, CREA.
- .. (2014a) "Por un paisaje nacional: la montaña como imagen de Chile en la pintura del siglo XIX", publicado por Axel Borsdorf, et al (eds.). *Los riesgos encierran oportunidades. Monitoreando los cambios globales en la cordillera de Los Andes*. Santiago: Serie GEOlibros, Instituto de Geografía-Pontificia Universidad Católica de Chile / Instituto Interdisciplinario para Estudios de la Montaña (IGF)-Academia de Ciencias Austriaca / Instituto de Geografía-Universidad de Innsbruck / Universidad de La Frontera.
- .. (Selección, notas e introducción) (2014b) *Cuadros de la naturaleza. La pintura de paisaje y su literatura artística durante el siglo XIX*. Serie Documentos para la comprensión de la historia del arte en Chile. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Valdés, Catalina y José Miguel Frías (2015) "El taller de Antonio Smith: una iniciativa picante, poética, imprevista", memorias del Coloquio *O ateliê do artista. IV Colóquio de Estudos Sobre a Arte Brasileira do Século XIX*. Rio de Janeiro: Museu da República (en prensa).
- Valenzuela, Jaime (2007) "La cordillera de los Andes como espacio de circulaciones y mestizajes: un expediente sobre Chile central y Cuyo a fines del siglo XVIII", *Revista Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Débats* (en línea, consultada el 12-10-2014).
- .. (2014) *Fiesta, rito y política. Del Chile borbónico al republicano*. Santiago: Centro de investigaciones Diego Barros Arana.
- Vega, Alejandra (2005) *Descripción geográfica e identidad territorial: representaciones hispanas de la Cordillera de los Andes del reino de Chile en el siglo XVI*. Santiago, Universidad Católica de Chile. Santiago: Facultad de Historia, Geografía y Ciencia Política, Instituto de Historia. Doctorado en Historia (mimeo).
- .. (2013) "Entre paisaje y cartografía. La tradición de la cordillera como frontera y la producción visual de la Expedición Malaspina, Gay y Rugendas". En: Núñez, Andrés, et al., *Fronteras en movimiento e imaginarios geográficos. La cordillera de Los Andes como espacialidad sociocultural*. Santiago: Instituto de Geografía de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
- .. (2014) *Los Andes y el territorio de Chile en el siglo XVI. Descripción, reconocimiento e invención*. Santiago: Centro de investigaciones Diego Barros Arana, Dibam.
- Vicuña, Manuel (1996) *El París Americano. La oligarquía chilena como actor urbano en el siglo XIX*. Santiago: Universidad Finis Terrae-Museo Histórico Nacional.
- Vidal de La Blache, Paul (1922) *Principes de géographie humaine*. París: Armand Colin.

- Walter, François (2004) *Les figures paysagères de la nation. Territoire et paysage en Europe (16e-20e siècle)*. París: EHESS.
- .. (2007) "The Alps as both matrix and model of European perception of the landscape", en Günter Köck, Scheurer Thomas y Veit Heinz (eds.), *Landscape Development in Mountain Regions*. Viena: Austrian Academy of Sciences Press.
- .. (2008) *Catastrophe. Une histoire culturelle. XVI – XXI siècles*. París: Seuil.
- Williams, Raymond (2003) *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- .. [1977] (1980) *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- .. [1973] (2011) *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós.
- Wuffarden, Luis Eduardo (2004) "Dos obras inéditas de Mateo Pérez de Alesio en el monasterio de la Concepción". Lima: *Revista Histórica*, v. XXXVII, n.1.
- .. (2006) "Avatares del 'bello ideal'. Modernismo clasicista versus tradiciones barrocas en Lima, 1750-1825". En Pinilla Mujica, Ramón et al., *Visión y símbolos del virreinato criollo a la república peruana*. Lima: Banco de crédito.
- Yuvnosky, Inés (2008) "La conquista visual del país de los araucanos (1879-1881)". Guadalajara: *Revista Takwá* n. 14.
- .. (2011) "El debate en torno a un relato de viajes y el conflicto. Sobre la frontera argentino-chilena, a fines del siglo XIX". Puerto Montt: *Revista Estudios trasandinos*, v. XVI, n. 1.
- Zanetti, Susana (1969) *De la revolución al romanticismo*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- Zea, Leopoldo (1976) *El pensamiento latinoamericano*. Barcelona: Ariel.
- .. (1980) *Pensamiento positivista latinoamericano*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Ziady, Rachael & James Elkins (2008) *Landscape Theory*. Nueva York: Routledge.
- Zusman, Perla (1999) ¿Rerra australis - "Res nullius"? El avance de la frontera colonial hispánica en la patagonia (1778-1784). *Scripta Nova Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. Barcelona: Universidad de Barcelona n. 45.
- .. (2013) "La geografía histórica, la imaginación y los imaginarios geográficos". Santiago: *Revista de Geografía Norte Grande*, n. 54.
- .. (2014) "La descripción en geografía. Un método, una trama". Mendoza: *Boletín de Estudios Geográficos* n. 102.
- .. (2014a) "Panamericanismo y arbitraje en conflictos de límites: la participación de Estados Unidos en la definición de la frontera argentino-chilena en la Puna de Atacama (1899)". Bogotá: *Cuadernos de geografía*, vol. XXIII, n. 2.
- Zusman, Perla, Carla Lois y Hortensia Castro (eds.) (2007) *Viajes y geografías: exploraciones, turismo y migraciones en la construcción lugares*. Buenos Aires, Prometeo.

## Recursos de internet

Academia.edu

Archive (UNESCO) [www.archive.org](http://www.archive.org)

Archivo General de la Nación Argentina [www.mininterior.gov.ar/agn/agn.php](http://www.mininterior.gov.ar/agn/agn.php)  
Archivo visual de Santiago [www.archivovisual.cl](http://www.archivovisual.cl)  
Anales de la Universidad de Chile [www.anales.uchile.cl](http://www.anales.uchile.cl)  
Biblioteca Nacional de Argentina [www.bn.gov.ar](http://www.bn.gov.ar)  
Bibliothèque Nationale de France [www.bnf.fr](http://www.bnf.fr)  
Centro argentino de investigadores de arte [www.caia.ar](http://www.caia.ar) (y su revista en línea Caiana)  
David Rumsey Map Collection Catalog Record [www.davidrumsey.com](http://www.davidrumsey.com)  
Dialnet. [www.dialnet.unirioja.es](http://www.dialnet.unirioja.es)  
Documentos para la comprensión de la historia del arte en Chile (UAH)  
[www.documentosartechile.cl](http://www.documentosartechile.cl)  
Revista 19&20 [www.dezenovevinte.net](http://www.dezenovevinte.net)  
Gallica (BNP) [www.gallica.fr](http://www.gallica.fr)  
Jstor [www.jstor.org](http://www.jstor.org)  
Sociedad Magic Penny Ciencia y Artes Patagonia [www.magicpenny.org](http://www.magicpenny.org)  
Memoria chilena (Dibam) [www.memoriachilena.cl](http://www.memoriachilena.cl)  
Ministerio de Relaciones Exteriores de Argentina [www.argentina-rree.com](http://www.argentina-rree.com)  
Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago [www.mnba.cl](http://www.mnba.cl)  
Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires [www.mnba.gob.ar](http://www.mnba.gob.ar)  
Museum d'Histoire Naturelle de París [www.mnhn.fr](http://www.mnhn.fr)  
Sistema de registro de museos públicos chilenos (SUR) [www.surdoc.cl](http://www.surdoc.cl)  
Volcanism Blog, de Dr. Ralph Harrington [volcanism.wordpress.com](http://volcanism.wordpress.com)  
Wikipedia [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)



## CUADERNO DE IMÁGENES

### I. El Cruce

#### I.1. Iconografía e historiografía

1. Bartolomé Mitre, "Plano del Paso de los Andes", en *Historia de San Martín y de la emancipación americana*. Buenos Aires: Félix Lajoane editor, 1890. Segunda edición corregida; tomo I, lam. VII. Biblioteca Nacional de Chile, Santiago.
2. Charles Wood, *Batalla del Pan de Azúcar*, c. 1840. Acuarela sobre papel verjurado, 51 x 68 cm. Museo Benjamín Vicuña Mackenna, Santiago.
3. Pedro José Amado Pissis, *Plano topográfico y geológico de la República de Chile. Levantado por orden del Gobierno. Escala 1: 250.000*. París: Grabado por N. Desmadryl, Impreso por Ch. Chardon, 1972-1973 (hoja 1/13). Mapoteca de la Biblioteca Nacional de Chile, Santiago.
4. Pedro José Amado Pissis, Perfil de las Cordilleras de los Andes y de la Costa. Plancha 14, reproducida en Pissis (2011: 45).
5. Claudio Gay, *Esbozo de mapa de Chile*; escala 1: 2.000.000 aprox. c. 1840. Tinta sobre papel. Archivo Nacional, Santiago.
6. José de Espinoza y Felipe Bauzá, *Carta esférica de la parte interior de la América Meridional, para manifestar el camino que conduce desde Valparaíso a Buenos Aires*. Fragmento de la carta impresa levantada en terreno el año 1794 y publicada por la Dirección Hidrográfica de Madrid el año 1811. Museo Naval de Madrid.
7. Álvarez Condarco, *Mapa de la provincia de Mendoza*. 1837. Disponible en [www.mendozantigua.blogspot.com.ar](http://www.mendozantigua.blogspot.com.ar) (consultado el 25-5-2015; ver al respecto, nota 57, p. 57 de esta tesis).
8. Constelación del cruce:
  - a. Manuel Pablo Núñez de Ibarra, *Grabado del General San Martín*, 1818. Papel 43 x34 cm. Complejo cultural Enrique Udaondo Luján.
  - b. Théodore Géricault, *Batalla de Chacabuco, Batalla de Maipú*, 1819, en Bonifacio Del Carril: *Géricault. Las litografías argentinas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1989.
  - c. José Tomás Vandorse, *Batalla de Chacabuco*. Óleo sobre tela, 105,5 x 153 cm. Museo Histórico Nacional de Santiago.
  - d. Martín Boneo, *Después de transmontar los Andes*, 1865. Óleo sobre tela, 1,74 x 2,30. Museo Histórico Nacional de Buenos Aires.
  - e. Juan Manuel Blanes, *San Martín y Guido* [c. 1871]. Óleo sobre tela, 103,5 x 135 cm. Museo Histórico Nacional de Buenos Aires.

- f. Juan Manuel Blanes, *La revista de Rancagua*, 1872. Óleo sobre tela, 291 x 454 cm. Museo Histórico Nacional de Buenos Aires.
- g. Augusto Ballerini, *El paso de los Andes*, 1890. Óleo sobre tela, 65,5 x 91 cm. Museo Histórico Nacional de Buenos Aires.
- h. Pío Collivadino y Juan Manuel Ferrari, *El paso de los Andes. Diorama Nacional*. Registros fotográficos y reproducción del cartel promocional, reproducido en Malosetti Costa, Laura. *Collivadino*. Buenos Aires: El Ateneo, 2006: 312-313.
- i. Juan Manuel Ferrari, *Monumento al Ejército libertador*, 1911-1914. Postal antigua, col. Birle. Reproducida en [www.filateliaarguello.com](http://www.filateliaarguello.com) (consultado el 25-10-2015).
- j. Pedro Subercaseaux, *Batalla de Chacabuco*, 1908. Óleo sobre tela, 314 x 253 cm. Museo de Historia Nacional, Buenos Aires.
- k. Fausto Eliseo Coppini, *San Martín en la Cuesta del Portillo*, 1906. Óleo sobre tela, 91,5 X 61,8 cm. Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

## I.2. Gil de Castro y los paisajes al fondo

- 9. José Gil de Castro, *Santo Domingo Guzmán*, 1817. Óleo sobre tela, 72,4 x 46,3 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.
- 10. José Gil de Castro, *Bernardo O'Higgins Riquelme*, 1820. Óleo sobre tela, 205 x 136,6 cm. Museo Histórico Nacional, Santiago.
- 11. José Gil de Castro, *San Diego de Alcalá*, 1820. Óleo sobre tela, 57 x 43 cm. Museo San José del Carmen de El Huique (Chile).
- 12. José Gil de Castro, *Santa Isabel, Reina de Portugal*, 1820. Óleo sobre tela, 192,4 x 123,7 cm. Museo Colonial de San Francisco, Santiago.
- 13. José Gil de Castro, *José Olaya*, 1828. Óleo sobre tela, 204 x 137 cm. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.
- 14. Francisco de Goya y Lucientes. *Carlos III, cazador*, ca. 1786. Óleo sobre tela, 207 x 126 cm. Museo del Prado, Madrid.
- 15. Francisco de Goya y Lucientes. *Fernando VII*, c. 1815. Óleo sobre tela, 207 x 140 cm. Museo del Prado, Madrid.

## I.3. La cordillera como alegoría política

- 16. José Gil de Castro, *José de San Martín*, 1818. Óleo sobre tela, 111 x 83,5 cm. Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

17. José Gil de Castro, *Bernardo O'Higgins Riquelme*, 1821. Óleo sobre madera, 44 x 34,6 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.
18. Detalle del escudo de la Patria Vieja (imagen 17).
19. Jacques-Louis David, *Napoleón cruzando los Alpes*, 1801. Óleo sobre tela, 261 cm x 221 cm. Château de Malmaison, Rueil-Malmaison (Francia) - Paul Delaroche, *Napoleón cruzando los Alpes*, 1850. Óleo sobre tela, 289 x 222 cm. St. James' Palace, Londres.

#### I.4. El volcán

20. Legión al Mérito de Chile perteneciente al General José de San Martín. Acuñada en Londres, c. 1818. Confeccionadas con diamantes, oro y plata (8,3 cm). Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.
21. Legión al mérito O'Higgins (medalla y detalle en pintura Gil de Castro correspondiente a imagen 10).
22. Moneda de un peso. Casa de Moneda de Santiago de Chile. Plata acuñada, 1818. Colección numismática del Museo Histórico Nacional, Santiago.
23. Medalla acuñada artesanalmente, 1817, sin referencias. Colección privada, Santiago.
24. *Medalla conmemorativa a la Jura a Fernando VII en la ciudad de Potosí*, 1808. Plata acuñada. Casa de Moneda de Potosí, Bolivia.
25. Condecoración de la Batalla de Pichincha, instaurada en Quito en mayo de 1822. Información desconocida.
26. Joseph Wright of Derby, *Vesuvius from Portici*, c. 1774-6. Óleo sobre tela, 101,6 x 127 cm. University of Wales, Aberystwyth (Gales).
27. Xavier Della Gatta, *Eruption of Vesuvius*, 1794. Acuarela, sin referencia. Fondo iconográfico del Museo de Historia Natural de París.
28. Joseph Mallord William Turner, *The Eruption of the Souffrier Mountains, in the Island of St Vincent at Midnight, on the 30<sup>th</sup> of April, 1812, from a Sketch Taken at the Time by Hugh P. Keane, Esqre*, 1815. Óleo sobre tela, 79,4 x 104,8 cm. University of Liverpool Art Gallery & Collections, Liverpool.
29. Alexander von Humboldt, "Vista del Cotopaxi". Frontispicio dibujado por W.F. Gmelin de la versión en inglés de *Vue des cordillères...* [1810]. Londres, 1814.
30. Lámina de *Essai sur la géographie des plantes* (realizada a partir de estudios de Humboldt y Bonpland) Satrasbourg, Imp. Levrault, 1807.
31. Auguste Desperret, "Troisième éruption du volcan de 1789", 1833. Ilustración publicada en el n. 135 de *La Caricature*, 6 de junio de 1833. Disponible en *Gallica* (sitio virtual de la Bibliothèque National de France).

## II. El paso

### II.1. La naturaleza como historia

32. Benjamin Franklin Rawson, *Repartiendo Pan en la Cordillera*, 1855. Óleo sobre tela, 146 x 168 cm. Complejo Cultural Enrique Udaondo Luján (Argentina).
33. Théodore, Géricault. *La balsa de la medusa*, 1818-1819. Óleo sobre tela, 491 x 717 cm. Louvre, París - Antoine-Jean Gros. Napoleón en el campo de batalla de Eylau (9 de febrero de 1807), 1808. Óleo sobre tela, 521 x 784 cm. Louvre, París.
34. Constelación de altas cumbres:
  - a. Felipe Bauzá, "Puente del Inca", tinta sobre papel, en Sotos Serrano, Carmen (1982) *Los Pintores de la Expedición de Alejandro Malaspina*. Madrid: Real Academia de la Historia.
  - b. Fernando Brambila a partir de dibujos de Felipe Bauzá, "Vista del puente del Inca", grabado y acuarela, en Sotos Serrano, Carmen (1982) *Los Pintores de la Expedición de Alejandro Malaspina*. Madrid: Real Academia de la Historia.
  - c. Eduard Friedrich Poeppig, *Volcán Antuco. Reise in Chile, Peru auf dem Amazonen 1827-1832*. Reproducida también en la versión en castellano: Carlos Keller (trad. y notas) *Un testigo en la alborada de Chile*. Santiago: Zigzag 1960.
  - d. Pedro José Amado Pissis, "Cordilleras del Aconcagua" plancha 7, en *Perfil de las Cordilleras de los Andes y de la Costa*. Reproducida en Pissis (2011).
  - e. Johann Moritz Rugendas, maqueta de la portada del *Voyage Pittoresque dans (...) Maurice Rugendas*. Sin referencias. Colección privada, Valparaíso.
  - f. Johann Moritz Rugendas, "Ladera oriental de una cumbre", en Diener, Pablo *Rugendas, su viaje por Chile 1834-1842*. Santiago: Origo.

### II.2. Paisaje con figuras

35. Gregorio Torres Parada, *La Beneficencia*, 1847. Óleo sobre tela, 264 x 317 cm. Museo Histórico Nacional, Santiago.
36. Narcise Desmadryl, "Manuel Vicuña", en *Galería Nacional. Colección de biografías y retratos de hombres célebres de Chile*. Imprenta chilena: Santiago, 1854.
37. Alessandro Ciccarelli, retrato del Obispo Manuel Vicuña Larraín, 1862. Óleo sobre tela, 77 x 61 cm. Museo Histórico Nacional, Santiago.
38. Narcise Desmadryl, frontispicio de la *Galería Nacional. Colección de biografías y retratos de hombres célebres de Chile*. Imprenta chilena: Santiago, 1854.

39. Pintor desconocido, *Paula Jaraquemada*, c. 1835. Óleo sobre tela, 76.5 x 64 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.
40. Cuatro retratos de Paula Jaraquemada:
- a. Autor desconocido, retrato de Paula Jaraquemada, s/f. Grabado. Museo Histórico Nacional, Santiago.
  - b. Autor desconocido, retrato de Paula Jaraquemada, s/f. Dibujo. Museo Histórico Nacional, Santiago.
  - c. Autor desconocido, retrato de Paula Jaraquemada, s/f. Oleografía. Museo Histórico Nacional, Santiago.
  - d. Díaz & Spencer, retrato de Paula Jaraquemada, s/f. Daguerrotipo. Cenfoto, Santiago.
41. Raymond Quinsac Monvoisin, *Retrato de Domingo Eyzaguirre*, 1843. Óleo sobre tela, 230 x 135 cm. Museo Histórico Nacional, Santiago.
42. Raymond Quinsac Monvoisin, *Retrato de Dámaso Zañartu, su esposa y sus doce hijos*, 1844. Óleo sobre tela, 202 x 303 cm. Colección privada, Santiago.
43. Raymond Quinsac Monvoisin, *Retrato de Mariano Egaña*, 1843. Óleo sobre tela, 117 x 90 cm. Banco Central de Chile, Santiago.
44. Narcise Desmadryl, "Mariano Egaña" en *Galería Nacional...* Imprenta chilena: Santiago, 1854.
45. Pintor desconocido, retrato de Francisco Balmaceda. Sin referencias. Museo de Medicina de la Universidad de Chile, Santiago.
46. Narcise Desmadryl, "Francisco Balmaceda" en *Galería Nacional...* Imprenta chilena: Santiago, 1854.
47. Pintor desconocido, *Manuel de Salas*, s/f [antes de 1845]. Colección Biblioteca Nacional, Santiago / Narcise Desmadryl "Manuel de Salas" en *Galería Nacional...* Imprenta chilena: Santiago, 1854.
48. Pedro León Carmona, *Retrato del Gobernador Pedro de Valdivia y Retrato de Francisco de Villagra*, 1873. Óleo sobre tela, 127 x 96 cm. Museo Histórico Nacional, Santiago.
49. Pedro Lira, *La fundación de Santiago*, 1889. Óleo sobre tela, 250 x 400 cm. Museo Histórico Nacional, Santiago.

### III. El paisaje

#### III.1. La medida de lo sublime: la Cordillera de los Andes vista desde Chile

50. Cristian Gómez Navarro, *Pintura absurda-paisaje chileno* (detalle). Instalación con cajas de fósforos intervenidas, 2011. Colección del artista.

#### III.2. El lugar del paisaje

51. Alessandro Ciccarelli, *El valle de Santiago visto desde Peñalolén*, 1853. Óleo sobre tela, 85 x 125 cm. Colección Pinacoteca Banco Santander, Santiago.

52. Alessandro Ciccarelli, *Río de Janeiro*, 1844. Óleo sobre tela, 82,3 x 117,5 cm. Colección Pinacoteca do Estado de São Paulo.

53. Alessandro Ciccarelli, *El Fuerte Bulnes*, 1848. Óleo sobre tela, 114 x 84 cm. Museo Regional de Magallanes, Punta Arenas.

54. Onofre Jarpa, *En las cordilleras de Chillán, quebrada del Manzano*, 1893. Óleo sobre tela, 131 x 200 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

55. Carlos Leppe, *Proyecto de demolición de la Cordillera de los Andes*, 1984. Instalación en el CAYC de Buenos Aires. Imagen: [www.portaldearte.cl](http://www.portaldearte.cl)

#### III.3. Paisaje con retrato de artista

56. Alessandro Ciccarelli, *El árbol seco*, s/f. Óleo sobre tela, 39 x 36 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

57. Antonio Smith, Caricatura de Alessandro Ciccarelli publicada en *El correo literario*, Santiago, 1858. Memoria Chilena, Biblioteca Nacional, Santiago.

58. Antonio Smith, Caricatura autorretrato publicada en *El correo literario*, Santiago, 1858. Memoria Chilena, Biblioteca Nacional, Santiago.

59. Cuadros de Antonio Smith exhibidos en 1875

a. Antonio Smith, *Valle del Aconcagua*, s/f. Óleo sobre tela, 55 x 85 cm. Pinacoteca Universidad de Concepción.

b. Antonio Smith, *Paisaje cordillerano y laguna*, s/f. Óleo sobre tela, 82 x 125 cm. Pinacoteca Universidad de Concepción.

c. Antonio Smith, *Rio Cachapoal*, 1870. Óleo sobre tela, 100 x 146 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

60. Antonio Smith, *Santiago desde Peñalolén*, c. 1875. Óleo sobre tela, s/d. Colección particular, Chile.

### III.4. Disputas por un paisaje nacional

61. Manuel Antonio Caro, *La Zamacueca*, 1872. Óleo sobre tela, 30 x 40 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.
62. Tapa del libro *Chile Ilustrado: guía descriptiva del territorio de Chile, de las capitales de Provincia, de los puertos principales*, de Recaredo Santos Tornero. Valparaíso: Librerías i agencias del Mercurio, 1872. Archivo Bello de la Universidad de Chile, Santiago.
63. Thomas Somerscales, *Panorámica de la Bahía de Valparaíso*, 1871. Óleo sobre tela, 45 x 76 cm. Colección privada (reproducida de Pintura chilena del siglo XIX. Santiago: Origo, 2010).

## IV. La frontera

### IV.1. (Dar a) ver la frontera

64. Lámina "La cuestión chilena. Demostración gráfica de los incalificables avances de Chile en el territorio argentino desde 1843 hasta 1876 y presente", *La cuestión de límites entre la República argentina y Chile*. Buenos Aires: Oswald y Martínez, 1881.
65. Detalle de la representación de la cordillera a la altura de Santiago y Cuyo. Juan de la Cruz Cano y Juan de la Olmedilla (dibujado en Madrid, 1775) *Mapa Geografico de America Meridional* (grabado e impreso por William Faden en Londres, 1799). Disponible en la colección virtual de mapas "davidrumsey.com"
66. "Esquema 1" Eduardo de la Barra (1895) *El problema de los Andes*. Buenos Aires: Imprenta de Pablo Coni; p. 31.
67. "El encadenamiento principal de los Andes. La verdadera línea anticlinal", lámina del libro de Ernesto Quesada (1895) *La política chilena en El Plata*. Buenos Aires, Moen Editor.
68. "Corte de la cordillera á la altura del grado 27. El paso del San Francisco", lámina del libro de Ernesto Quesada (1895) *La política chilena en El Plata*. Buenos Aires, Moen Editor.
69. Mapa XI (detalle). Comisión de límites de la República Argentina. Archivo General de la Nación de Buenos Aires (Fondo Hermitte n. 28).
70. *Perfil longitudinal de la Cordillera que demuestra el recorrido de la línea divisoria con la República de Chile*. Comisión de límites de la República Argentina. Archivo General de la Nación de Buenos Aires, fondo Hermitte n. 28 (detalles de diferentes partes de la hoja plegable: a., b., y c.).
71. "Vistas del Carrileufu. (Palena Superior). Plancha II". *Límites con la República argentina. Artículos publicados por Ramón Serrano Montaner*. Santiago: Imp. Cervantes, 1898.

72. Lámina XL *Exposición que por parte Chile i en respuesta a la Exposicion argentina se somete al tribunal que constituyó el gobierno de su majestad británica en su carácter de árbitro nombrado por el acuerdo de 17 de Abril de 1896*. París: Imprimerie Chaix, 1902
73. Lámina LXX *Exposición que por parte Chile i en respuesta a la Exposicion argentina se somete al tribunal que constituyó el gobierno de su majestad británica en su carácter de árbitro nombrado por el acuerdo de 17 de Abril de 1896*. París: Imprimerie Chaix, 1902
74. Lámina LVIII *Exposición que por parte Chile i en respuesta a la Exposicion argentina se somete al tribunal que constituyó el gobierno de su majestad británica en su carácter de árbitro nombrado por el acuerdo de 17 de Abril de 1896*. París: Imprimerie Chaix, 1902

#### **IV.2. Verdad fotográfica y experiencia de paisaje**

75. Lam. XV de Apuntes preliminares sobre una excursión á los territorios del Neuquén, Rio Negro, Chubut y Santa Cruz (La Plata: Museo de La Plata, 1897),
76. Lam. XII de Apuntes preliminares sobre una excursión á los territorios del Neuquén, Rio Negro, Chubut y Santa Cruz (La Plata: Museo de La Plata, 1897),
77. Lam. X. de Apuntes preliminares sobre una excursión á los territorios del Neuquén, Rio Negro, Chubut y Santa Cruz
78. Lam. V. de Apuntes preliminares sobre una excursión á los territorios del Neuquén, Rio Negro, Chubut y Santa Cruz (La Plata: Museo de La Plata, 1897).
79. Lam. XVIII de Apuntes preliminares sobre una excursión á los territorios del Neuquén, Rio Negro, Chubut y Santa Cruz (La Plata: Museo de La Plata, 1897).
80. "Inmediaciones de Mendoza" Reproducción de originales de fotografías impresas sobre papel de la expedición de Francisco P. Moreno a Mendoza. Colección privada (gentileza de Verónica Tell).
81. "Inmediaciones de Mendoza 1883" Reproducción de originales de fotografías impresas sobre papel de la expedición de Francisco P. Moreno a Mendoza. Colección privada (gentileza de Verónica Tell).
82. Lam. XXXIV de Apuntes preliminares sobre una excursión á los territorios del Neuquén, Rio Negro, Chubut y Santa Cruz (La Plata: Museo de La Plata, 1897).

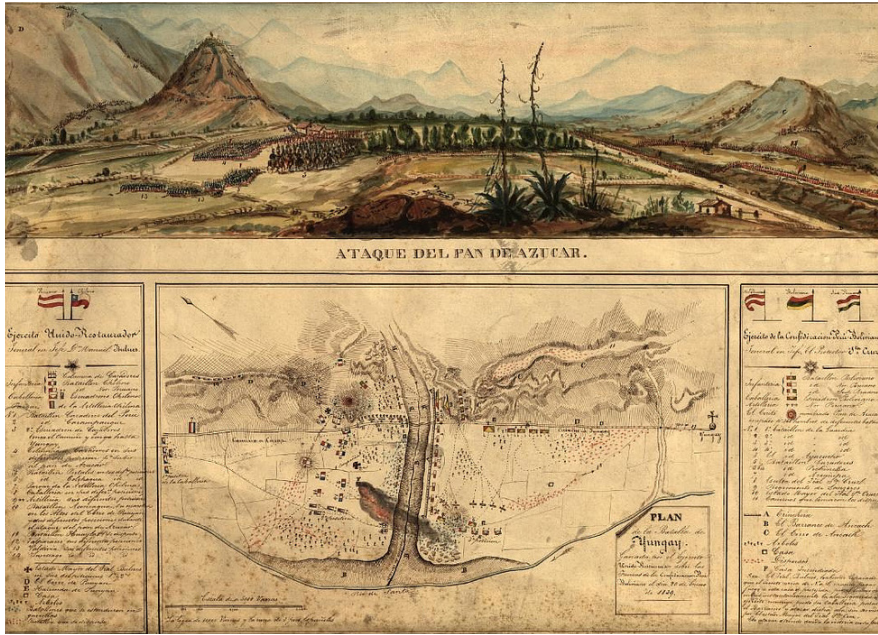


## ANEXO 1. CUADERNO DE IMÁGENES

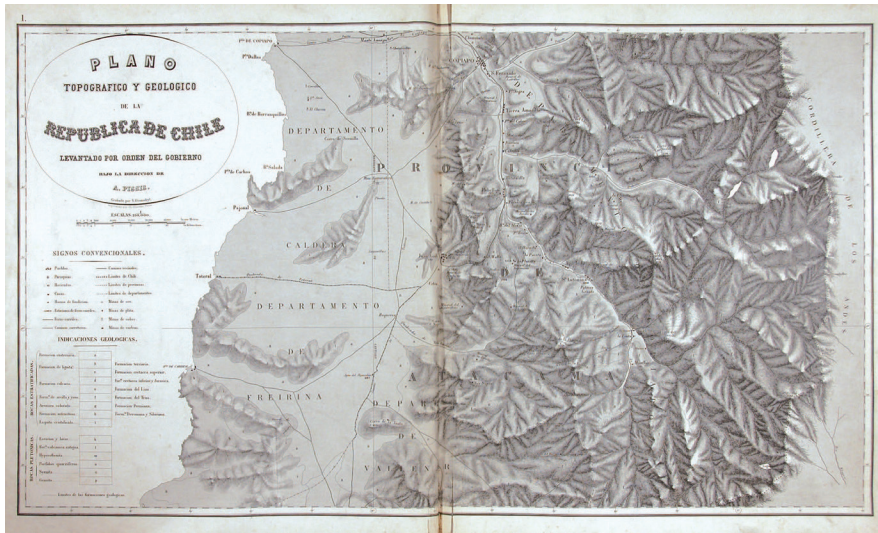
# I. El Cruce

## I.1. Iconografía e historiografía

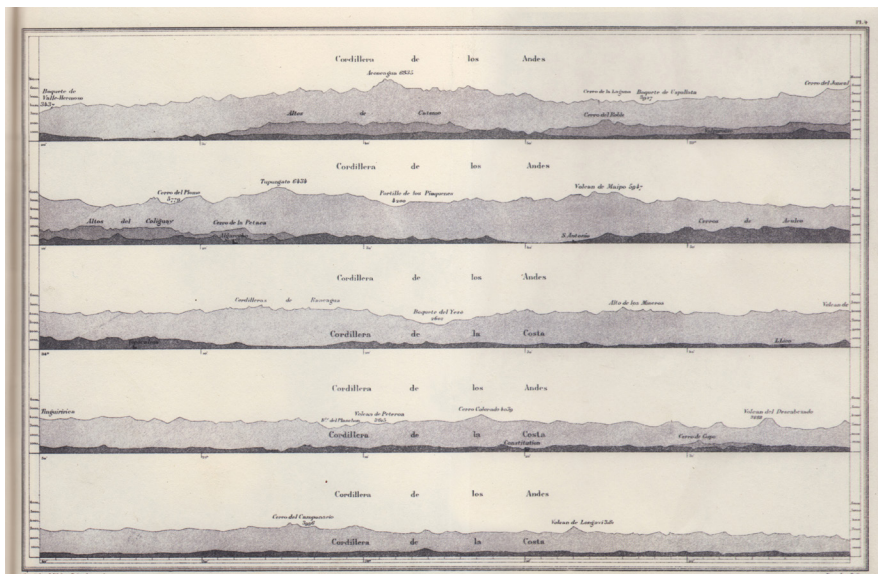




2.



3.



Perfil de la cordillera de los Andes desde el grado 24 hasta el grado 28. Este perfil está a la misma escala que el mapa topográfico y geológico de Chile; es la de 1:400,000, que corresponde a 4 milímetros por 1,000 metros. Se ha conservado en él la relación exacta de las alturas con la distancia; y para dar a conocer más exactamente la posición de los cerros, se han indicado las latitudes correspondientes. La altitud de los puntos más notables está además indicada en metros enseguida del nombre. Se ha figurado también por un tinte más oscuro las diferentes serranías que componen la cordillera de la Costa; en fin, para completar estos datos, se ha figurado dos secciones transversales de Chile, la una desde el cerro de Aconcagua hasta la costa y la otra desde el volcán de Chullán hasta la bahía de Talcahuano: estas secciones son a la escala de 1:200,000.

4.



P. Copiaco

P. de Atacama

P. de Antofagasta

P. de Tarapacá

P. de Moquehuamán  
P. de Obispa

P. de Valdivia

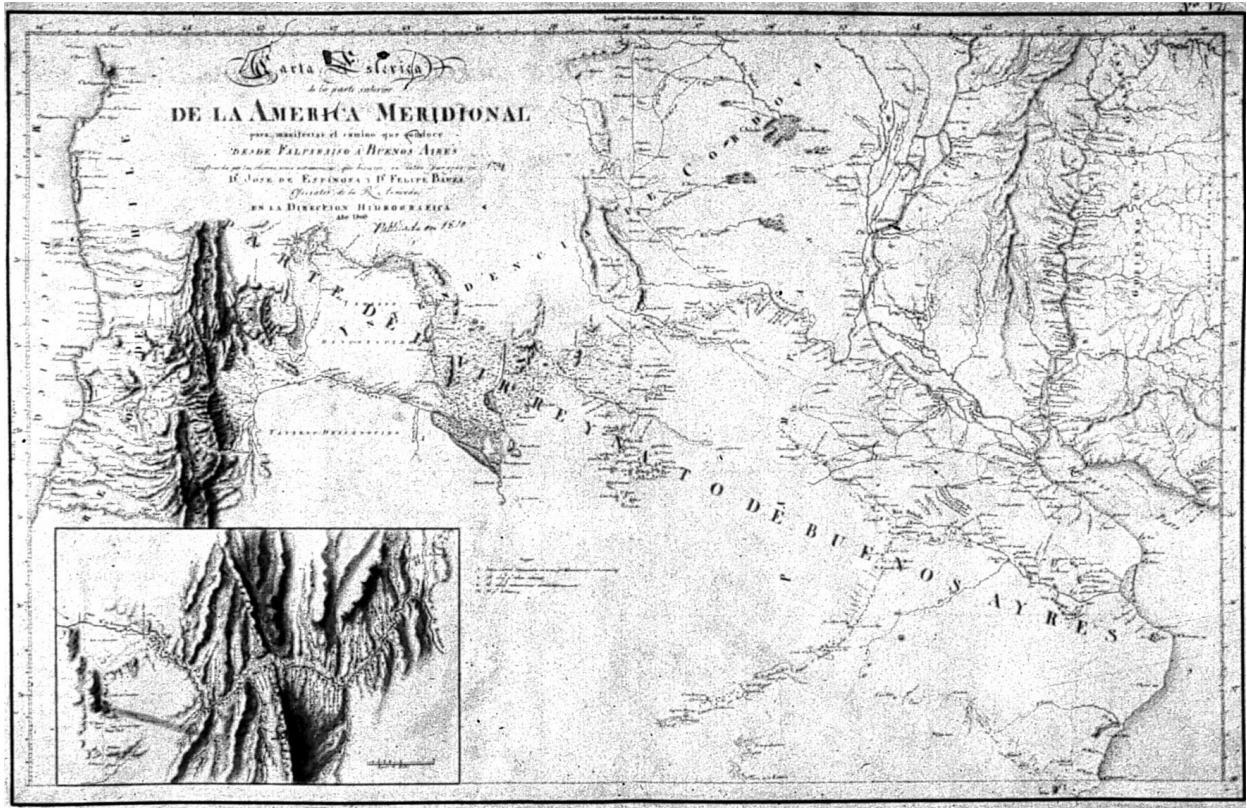
P. de Chilo

P. de Antofagasta

P. de Valdivia

P. de Chilo

Mapa de Chile  
1763



6.



7.



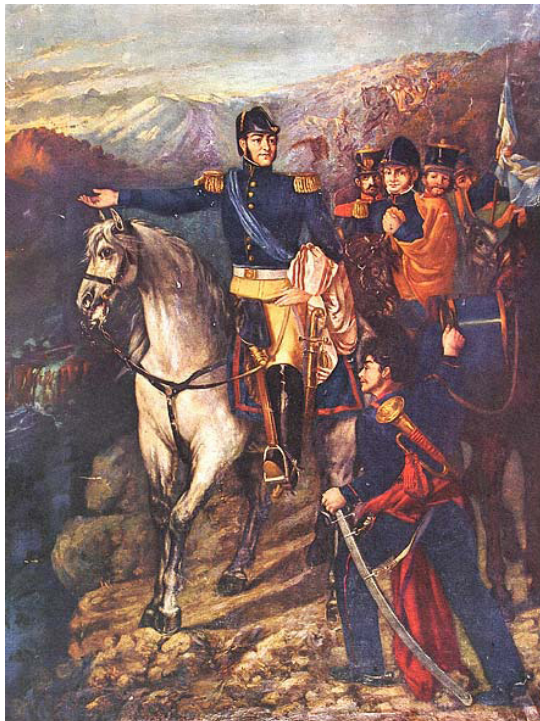
8a.



8b.



8c.



8d.



8e.



8f.



8g.



8h.



8i.



8j.



8k.



8l.



8m.



## I.2. Gil de Castro y los paisajes al fondo





Bernardo O'Higgins Director Supremo de la República Chilena, Capitan General de ex<sup>to</sup> Primer Almirante de sus Esquadras, Presid<sup>o</sup> del Consejo de la Legion de Mérito, y Grande Oficial de ella & &.



11.



12.



13.



14.



15.

### I.3. La cordillera como alegoría política



16.



17.



**BERNARDO O'HIGGINS** DIRECTOR SUPREMO  
de la República Chilena. Comandante de sus Esquadras.  
de la Legión de Mérito.  
Condecorado con las medallas de Oro de Chacabuco y Maipo.

(17.)



18.



## I.4. El Volcán







22.



21.

24.



23.



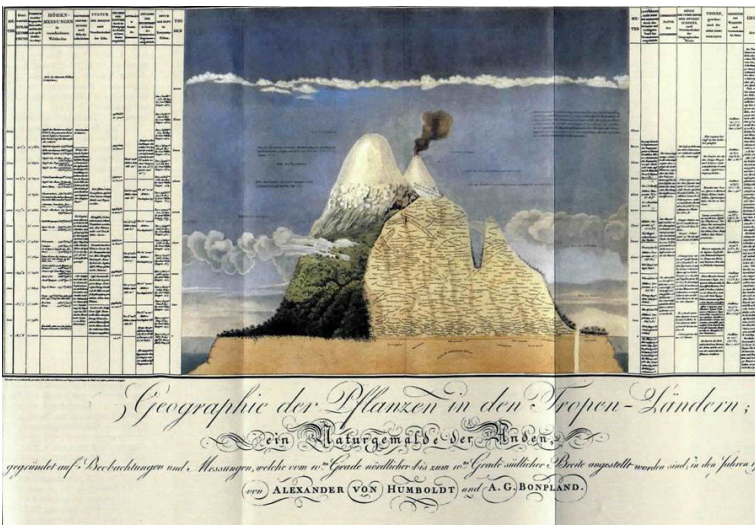
25.



26.



28.

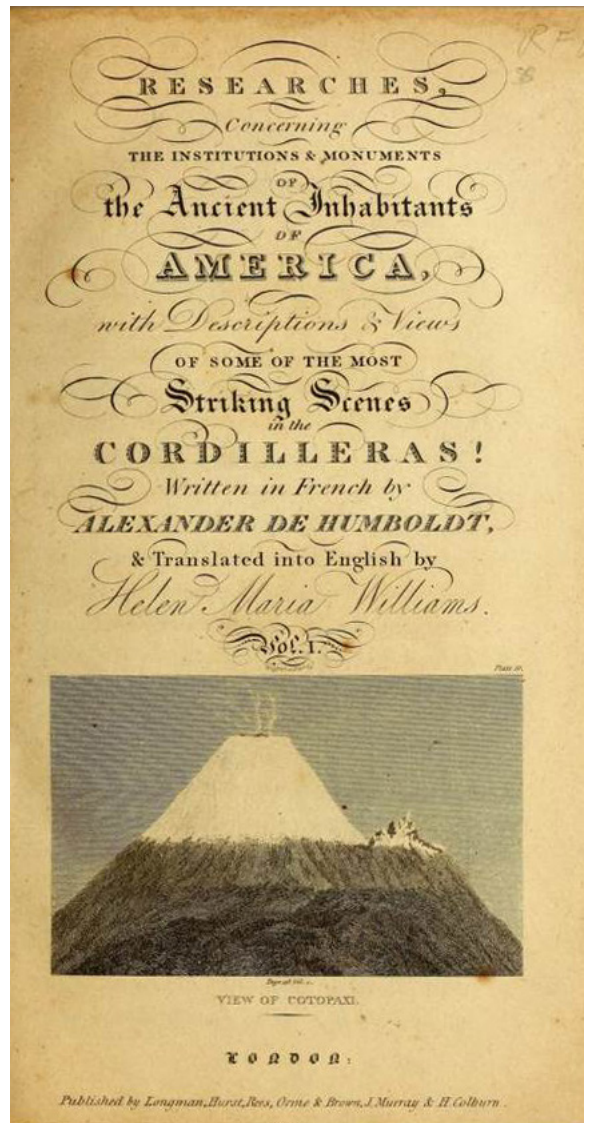


30.



27.

29.





Troisième éruption du Volcan de 1789,

*Qui doit avoir lieu avant la fin du monde, qui fera trembler tous les trônes et renversera une foule de monarchies.*

*Paris. Chez la Citoyenne de la Liberté.*

*Lith. de Bachelier, rue de la Harpe, N° 11.*

## II. El Paso

### II.1. La naturaleza como historia



32.



33.



34 a.



34 b.



34 c.



34 d.



34 e.



34 f.

## II.2. Paisaje con figura

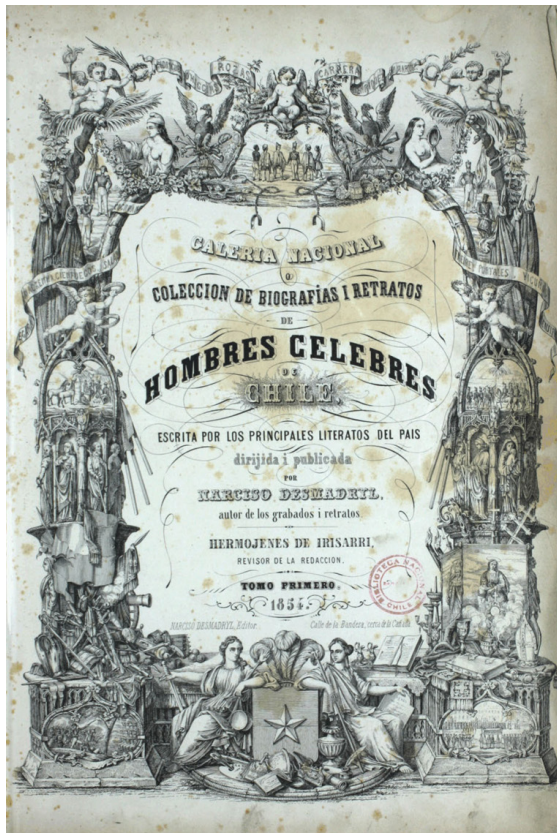




36.



37.



38.



39.



40 a.



40 b.



40 c.



40 d.





42.

41.



43.



44.



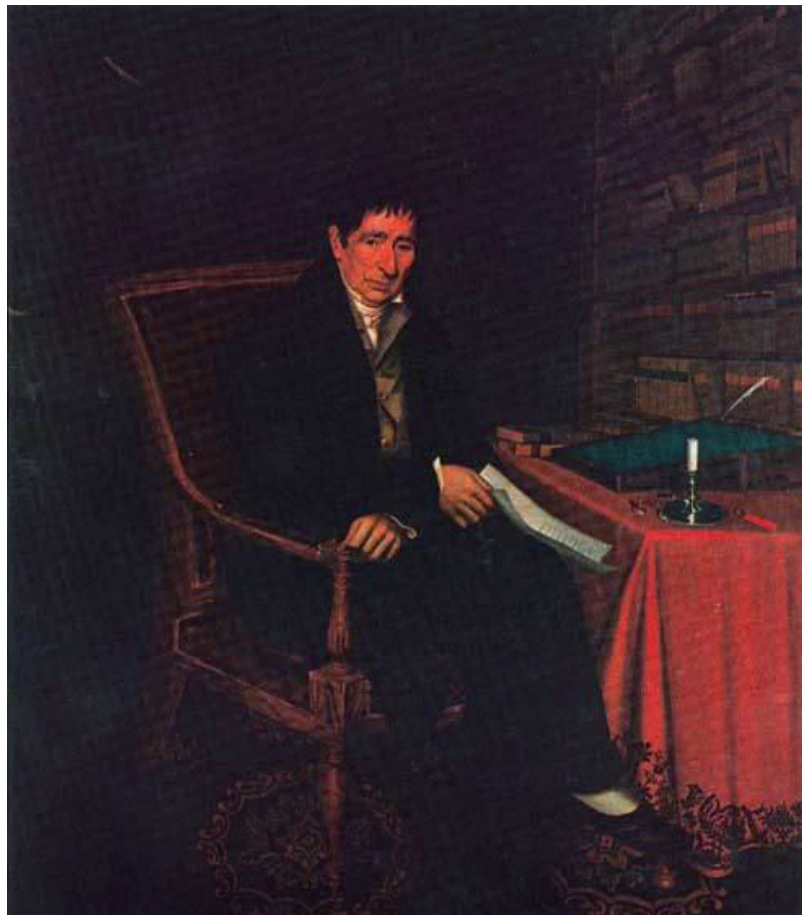
45.



46.



47.



47.



48a.



48b.



49.

# III. El Paisaje

III.1. La medida de lo sublime:  
la Cordillera de los Andes vista desde Chile



### III.2. El lugar del paisaje





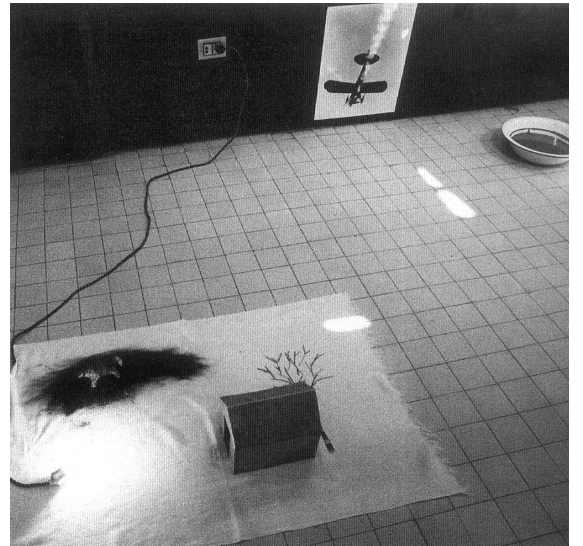
52.



53.



54.



55.

### III.3. Paisaje con retrato de artista



56.



57 a.



57 b.



57 c.



58.



59.

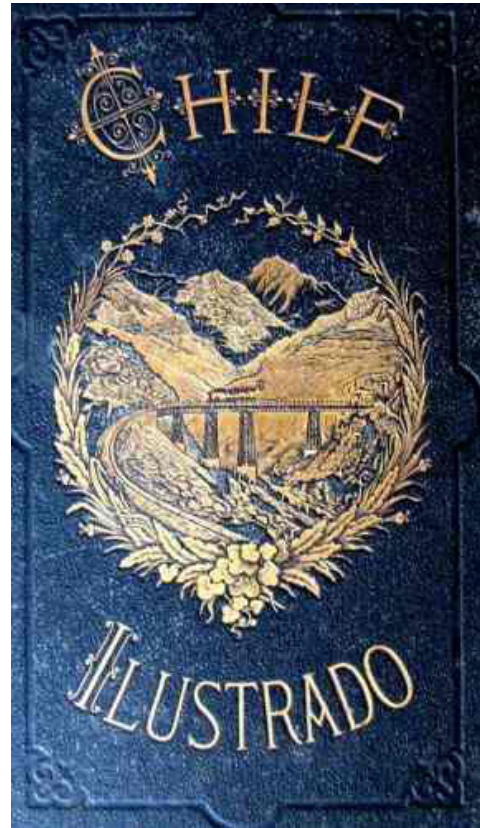




III.4. Disputas por un paisaje nacional



61.



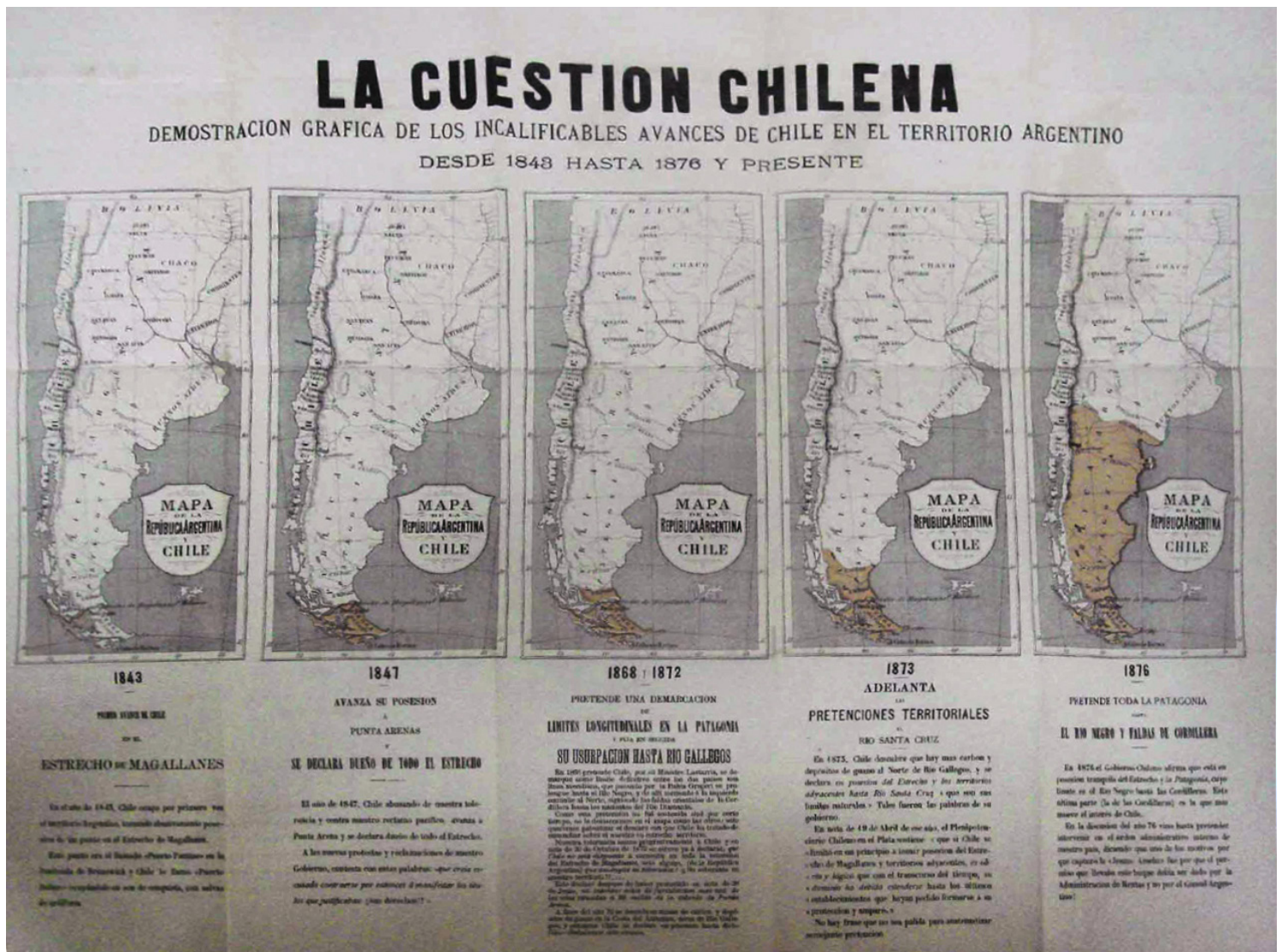
62.

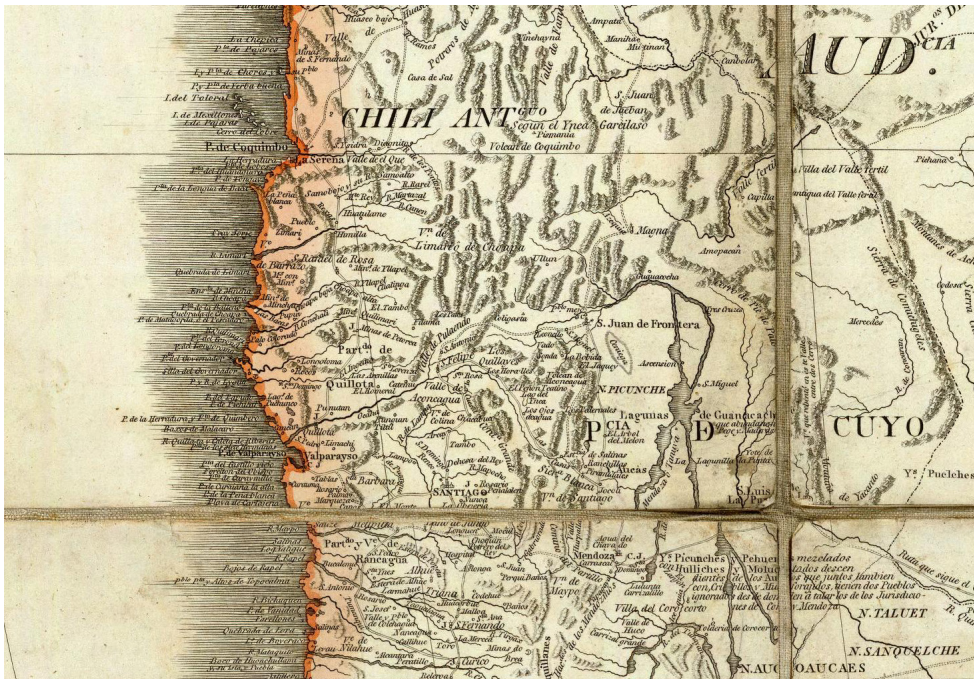


63.

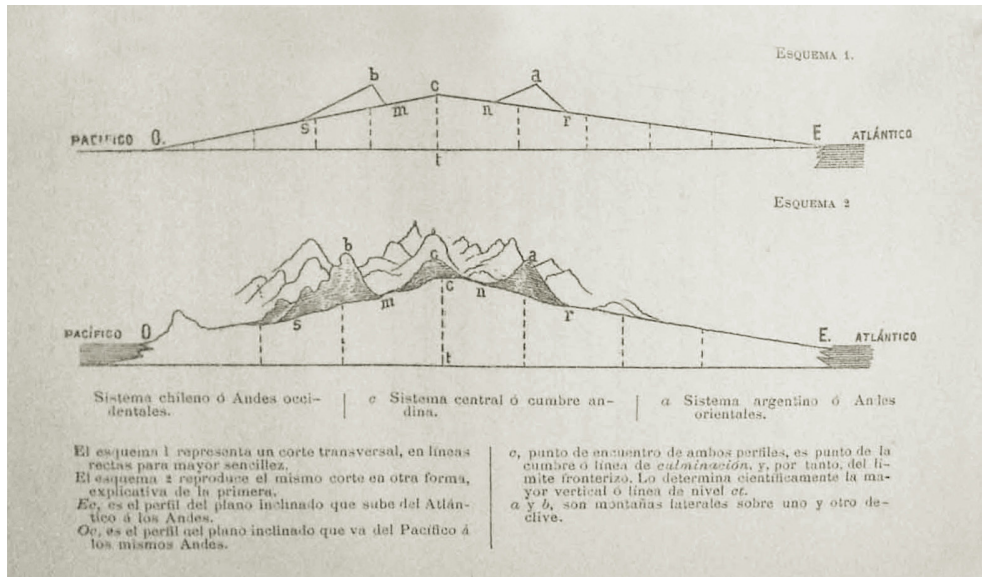
# IV. La frontera

## IV.1. (Dar a) ver la frontera

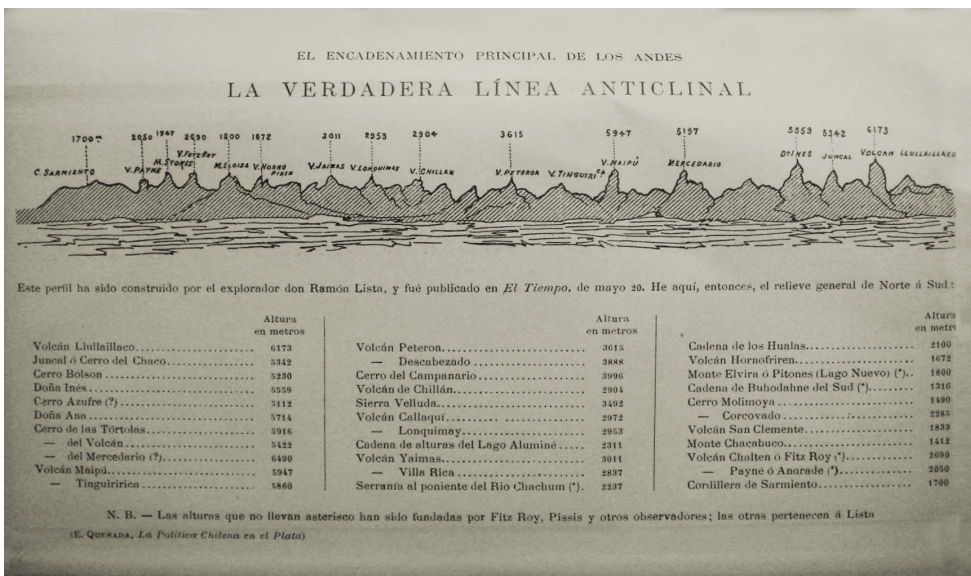




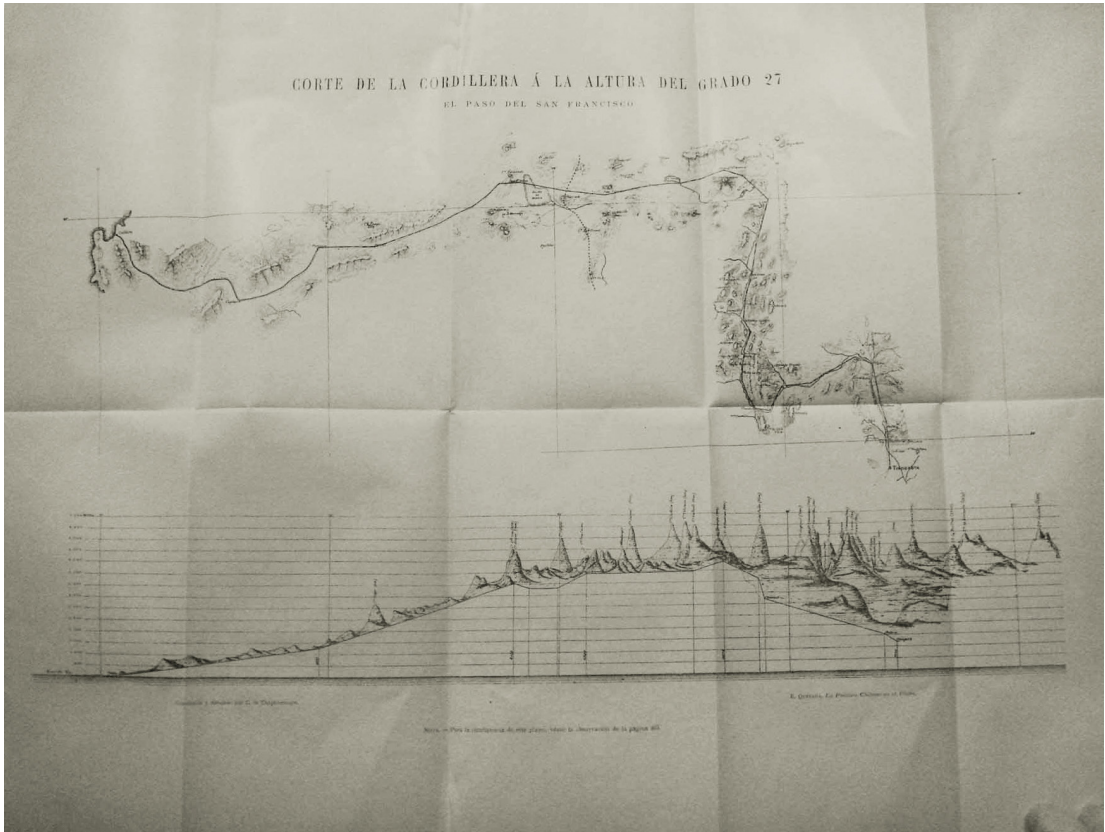
65.



66.



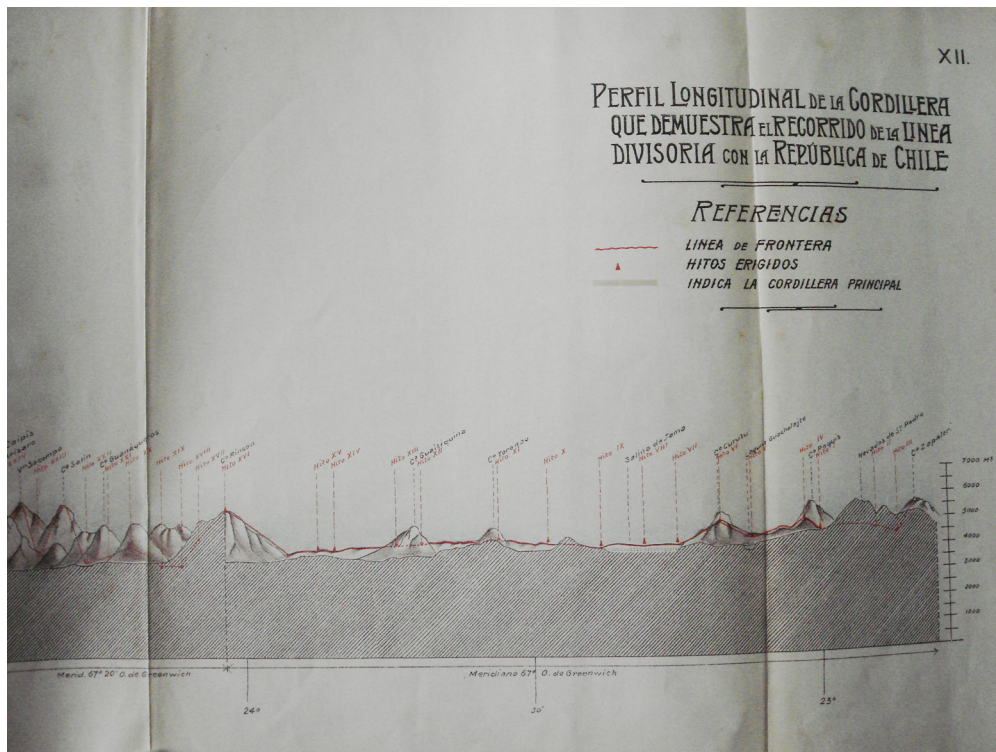
67.



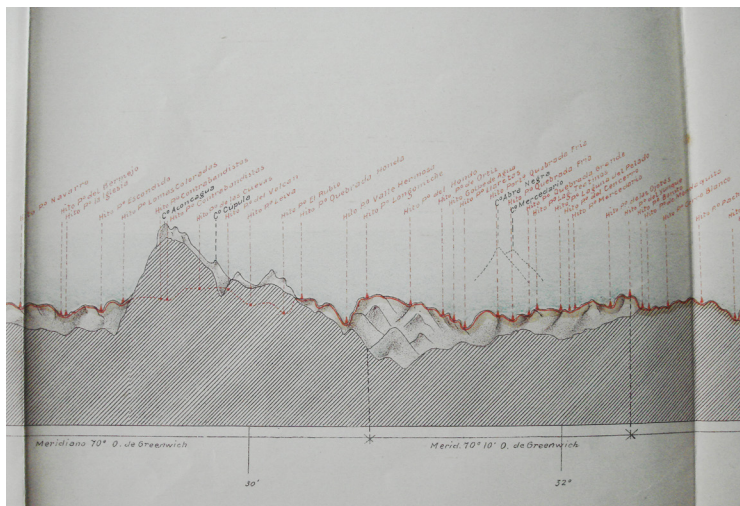
68.



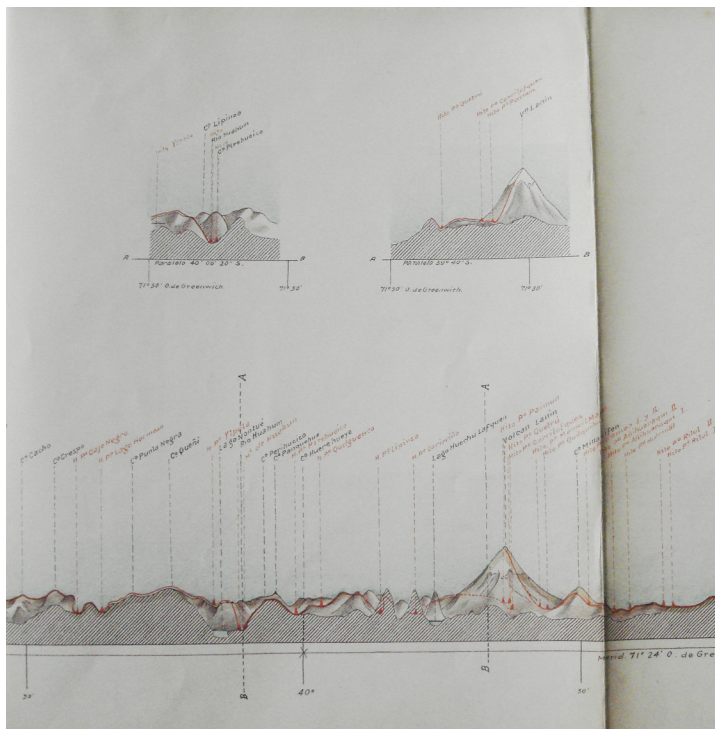
69.



70 a.



70 b.



70 c.

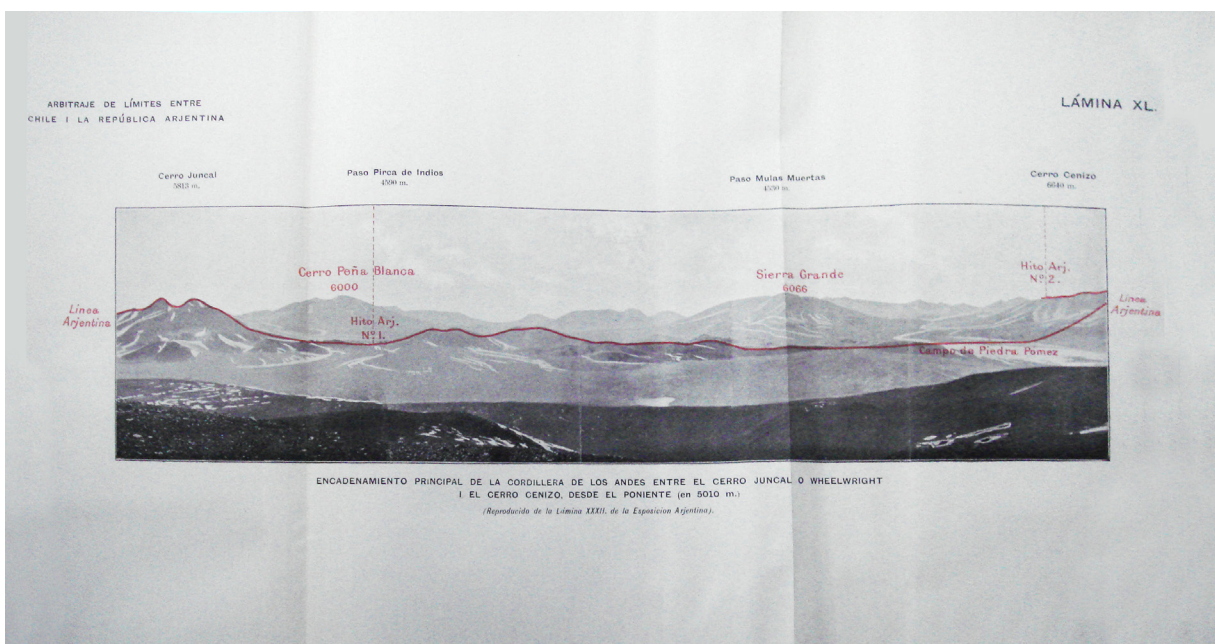
VISTAS DEL CARRILEUFU  
(Palena Superior)

Plancha II



1. Vista del campamento 16. — 2. Rio Carrileufu: Vista tomada desde el campamento 21 hacia el SO ; (1) Monte Maldonado, uno de los picos del cordón central de los Andes — mas avanzado hacia el oriente. — 3. Boquete del Carrileufu: Vista tomada desde el campamento 16 hacia el oeste; (1) Monte Maldonado. — 4. Rio Carrileufu: Vista tomada hacia el oeste, durante la marcha de los expedicionarios, entre los campamentos 28 i 29.

71.



72.

ARBITRAJE DE LÍMITES ENTRE  
CHILE I LA REPÚBLICA ARGENTINA

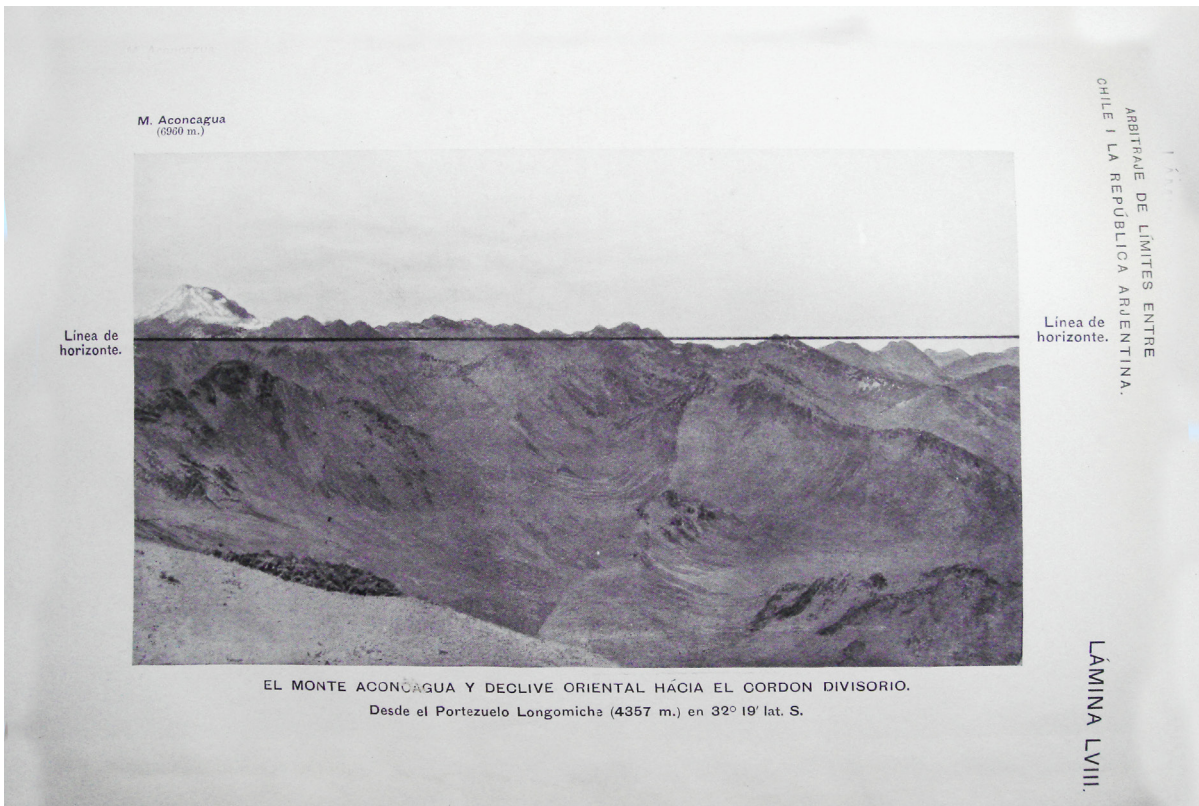
LÁMINA LXX.

Reproducido de los Anales del Museo de la Plata—Geología y Mineralogía II.



I. Panorama du Col de Santa Elena, vers le nord.

73.



EL MONTE ACONCAGUA Y DECLIVE ORIENTAL HACIA EL CORDON DIVISORIO.  
Desde el Portezuelo Longomicha (4357 m.) en 32° 19' lat. S.

74.



## IV.2. Verdad geográfica y experiencia del paisaj

Rev. del Museo de La Plata. — Tomo VIII.

MORENO: REGION ANDINA. — Lámina XV.

Fig. 2.



Chacra Tauscheck en Nahuel-Huapi

Fig. 1.



TALLERES DEL MUSEO

Estancia Jones en Nahuel-Huapi



TALLERES DEL MUSEO

Confluencia de los rios Collon-Cura y Calefú.



TALLERES DEL MUSEO

LAGO LACAR



Orígenes de los ríos Bio-Bio y Aluminé  
en la barranca de la planicie del Arco

TALLERES DEL MUSEO

Rio del Mismo de La Plata — Tomo VIII.

MONTEO REGION ARGENTINA — Lámina XVII.



VALLE DEL MISION

El *Dryopteris aquarum* interocénico, en las nacientes del Arroyo Pico

Immigrants at Prescott -



Prescott



Prescott -

Drummond  
phot.

80.

Immigrants at Prescott 1853



"En route"

Drummond  
phot.

81.



TALLERES DEL MUSEO

Navegando en el Lago Trafal