

## **Alegoría y modernización. 1870-1910**

Guadalupe Álvarez de Araya Cid

### **Introducción**

Con excepción notable del arte del siglo XX, y a diferencia de otros países latinoamericanos, el arte del siglo XIX en Chile rara vez es estudiado a la luz de los resultados arrojados por los estudios literarios o las Ciencias Sociales. En efecto, en contadas ocasiones vemos esfuerzos por examinar la producción artística a la luz de los modelos periodizadores del siglo XIX elaborados conjuntamente por ambos campos disciplinares; por el contrario, lo que resulta frecuente es la reproducción de las estrategias organizadoras presentadas por la historiografía “a secas” de mediados del siglo XX, en las que se perpetúan las rancias tradiciones de la proyección de una subjetividad individual en los rasgos estilísticos que caracterizan la producción de tal o cual artista, o la organización de los creadores de acuerdo al régimen discipular. Desde aquellos primeros esfuerzos, los últimos 30 años se han caracterizado por intentar salvar esta distancia, a través de la apropiación de nuevos enfoques que afectan tanto a la periodización como a las nociones de campo artístico o de sus regímenes de producción. No obstante, el universo simbólico que dichas obras ponían en función, todavía es poco visitado. De hecho, los criterios dominantes han sido el influjo modelador del romanticismo –especialmente desde el punto de vista de los géneros o los campos temáticos-; el cosmopolitismo imperante –en el que dominan el régimen académico europeo y el debate civilización-barbarie-, y por supuesto, el accidentado camino de construcción de una iconografía nacional, reducido a mero inventario, mismo que enfatiza el paisaje o el retrato. Finalmente, la escultura tradicionalmente poco estudiada y valorada ha comenzado a contar con inusitado interés en los trabajos de Solanich, Vooyonma y ahora el trabajo de Gazitúa y Zamorano, que viene a llenar un vacío inexcusable, apenas rozado por trabajos que, de no ser por internet, permanecerían bastante ocultos de la mirada de los interesados. Quisiera aportar a la investigación de ambos con algunos aportes de naturaleza más bien crítica.

Como decíamos al principio, la investigación en torno a la producción artística latinoamericana de fines del siglo XIX permanece poco o nada estudiada. Si de un lado no hay

miradas de conjunto, de otra los escasos aportes al respecto no consideran a la escultura como lugar prioritario de la investigación. La cuestión de la escultura ha permanecido abandonada, especialmente desde el punto de vista de sus campos temáticos, vistos por fuera del consabido credo de la construcción de una iconografía nacional, ya sea para apoyarlo, ya para criticarlo.

### **Modernización y Modernismo**

La crítica literaria hace mucho tiempo postuló, siguiendo a la Historia Social y a la Historia Económica, que el periodo que transita entre 1870 y 1930, es aquél de la Modernización. Por este término habremos de entender el momento en que América Latina ingresa al liberalismo económico en la misma medida en que inicia una progresiva inversión estatal en la mejoría urbana, ya sea ésta en el sentido de un mejoramiento de su infraestructura (alcantarillados, iluminación, parques y jardines, etc.), ya sea en el de la intensificación de la inversión estatal en el trazado y tendido de vías de comunicación interurbanas, marítimas y fluviales. Asimismo, si estos procesos se verifican en el primer tercio del periodo, el segundo se caracteriza por el más complejo proceso de ascenso social que culmina en la consolidación de la clase media. Si el proceso de expansión territorial que acompaña al de mejoría en las vías de comunicación puede considerarse en la base del proceso de conversión del paisaje en ícono nacional, el de transformación urbana claramente acompaña aquél de los estamentos sociales que poblaron el Chile de los cuarenta años que transitan entre 1870 y 1910.

Una de las características del proceso de inclusión en la economía liberal que ha destacado la crítica literaria para efectos de la comprensión de la poesía modernista es el de la fragmentación del individuo en individuo social e individuo privado. Esta cuestión ha sido largamente discutida con respecto al fenómeno del Art Nouveau en cuyo marco surgió la tesis de una “segunda naturaleza” aportada por un entorno doméstico revestido de un objeto utilitario que invitaba a la ensoñación y a la exacerbación de una imaginación enfebrecida de folklore y erotismo. Sin embargo, la producción industrial latinoamericana permanece muy próxima al universo de obrajes propio del período colonial, así como la agricultura –que ya ha visto la mecanización del agro- no logra en propiedad incorporarse a la economía liberal, puesto que los procesos que evocamos se verificaron de la mano de la conversión de América Latina en

productora de materia prima y consumidora de manufactura industrial. Ángel Rama<sup>1</sup> postuló en 1970 que este proceso se vio acompañado de la transformación del rol del artista escritor, en la que pierde velozmente su función social y que este último fenómeno, se vio acompañado, a su vez, de la veloz disolución de un mercado consumidor de libros y un incremento inusitado del mercado lector de periódicos y revistas, en cuyo marco el artista escritor debió abordar la cuestión del arte desde la perspectiva de la urgente tarea de construcción de un nuevo sistema artístico capaz de absorber dichas transformaciones. En este sentido, el artista escritor se habría convertido en periodista y, gracias al proceso de transformación económico y urbano, en cuyo marco surge la figura de la corresponsalía, la prensa se volvió un polo de religación interno de la intelectualidad latinoamericana. El rasgo más evidente de la fragmentación del individuo descrita por Rama es la rápida desvalorización del objeto artístico por cuanto no satisfacía los requerimientos prácticos y utilitarios impulsados por el nuevo individualismo capitalista, por lo que el producto artístico debió modificarse para efectos de su circulación eficiente en el nuevo orden económico, cuyo impacto en la sensibilidad estética no se había hecho esperar. A su vez, Rama destaca el rol de religación externa cumplido por París: dado el rol señero francés, era más factible que un artista mexicano trabara relación con un artista brasileño o argentino en algún salón parisino, que en los respectivos países. Quisiera aprovechar este enfoque en la medida en que postularé que la prensa ofreció al artista visual, al igual que al artista escritor, un espacio de profesionalización que no necesariamente encontraba en el sistema artístico tradicional, es decir, el de la Academia. Mi argumento no puede ser más pedestre: Si hoy no es sencillo ser artista y vivir de ello, en aquella época era aún más difícil. No sólo había que enfrentar los temores familiares, sino que había que haber nacido en el seno de una familia que pudiera darse el lujo de tener un hijo artista. De hecho, el alegato de Rama al respecto debe leerse en el sentido de la exacerbación de una condición histórica, puesto que su verdadero rendimiento es de carácter estilístico: la situación similar de los artistas latinoamericanos del periodo, inmersos en modos similares de realización de experiencia, persuade en la dirección de modos homogéneos de formulación estilística. Por otra parte, la larga tradición decimonónica de pensiones a intelectuales y funcionarios públicos notables a cuenta del Estado, da buena cuenta de la precariedad en la que quedaban en su vejez quienes habían dedicado parte de su vida al servicio público, en particular, o los intelectuales en general. En el caso que nos ocupa, es sintomático de

---

<sup>1</sup> Rama, Ángel: Rubén Darío y el Modernismo, Ed. Trópicos, Caracas, 1985 (1970).

la inexistencia de un sistema artístico propiamente tal, los esfuerzos de los artistas por construir, consolidar y reglamentar la institucionalidad artística, entre otras cosas, como herramienta de superación de su propia condición social. Así, por ejemplo, historiadores como Pereira Salas nos informan del origen humilde de Plaza, Blanco y Grez, quienes tuvieron distintos destinos en la institucionalidad del Arte y de quienes celebra, precisamente, la capacidad que mostraron para “triunfar” en un medio que por definición era incapaz de asegurar la supervivencia mínima. Como sea, el artista escultor contaba no sólo con las revistas culturales, sino también con la publicidad y las artes decorativas.

### **Actualización y modernización**

Ahora bien, la actualización en torno a problemas de la visualidad provista por la estancia en París, ya fuera que se encontrasen en tanto que intelectuales y como corresponsales ocasionales para los reportes sobre los Salones o competidores en ellos, ya fuera como compañeros en alguna de las academias de la época, posibilitó la difusión selectiva de las orientaciones estéticas del momento. Por ello, París no fue el único espacio de religación para los artistas visuales: al igual que en el caso de los escritores, las revistas periódicas también fueron un espacio de profesionalización, especialmente en el rol de editores, puesto que los aportes críticos no necesariamente eran remunerados. De hecho, es mi opinión que sólo puede hablarse propiamente de crítica en tanto y en cuanto que actividad asalariada. Sin embargo, el rol religante de la prensa se extendió a las revistas culturales posibilitando así el intercambio de ideas y la difusión de las mismas en distintos rincones del continente de habla hispana, especialmente las de nuestro país con Argentina y Colombia. En este contexto, la pintura se robó toda la atención, pese a que la escultura fue cobrando cada vez más interés en el ámbito intelectual. Más aún, la escultura debía enfrentar desde los elevados costos de su producción hasta la función pública a que había quedado reducida –función, por lo demás, altamente normada desde el punto de vista de sus operaciones visuales<sup>2</sup>-, así como al escaso interés que mostró el Estado en la formación de artistas escultores, al menos hasta la primera reforma

---

<sup>2</sup> Como señalan Gutiérrez y Gutiérrez, junto a la función exhibitiva y exaltatoria del plinto, habría que considerar el uso de relieves en su contorno, cuyo objeto era el de contextualizar la obra propiamente tal, así como ofrecer un eje narrativo que actualizaba la escena desde una dimensión simbólica y valórica, es decir, propiamente alegórica.

importante de la Academia<sup>3</sup>. Por otro lado, si las Academias absorbían aportes formales que recogían de los salones independientes, ese fenómeno fue mucho menos evidente en la escultura que en la pintura. A la impronta clásica que la caracterizó, hay que agregarle el relativo rechazo ante la innovación que exhibió la intelectualidad, misma que verifica un notable vuelco aproximándonos al fin del siglo. Y ese interés en ella aumentaría progresivamente en la misma medida en que los escultores buscan nuevas modificaciones a la Academia y a los sistemas de pensiones a Europa<sup>4</sup>. Un ejemplo de las dificultades que enfrentaban las innovaciones con respecto al modelo clásico y al concepto clásico de arte, la ofrece Lastarria a través de la *Revista de Artes y Letras*, a despecho de los orígenes de la escuela de escultura:

“... sería raro que (...) tuviera [admiradores] un cuadro que molestara al buen gusto, que atormentara a la sensibilidad, representando lo feo, lo crapuloso, en toda su deformidad, y sin un lampo de lo ideal, de lo inteligente, ni en el dibujo, ni en el colorido.

“Otro tanto sentimos de la escultura, y si paramos al frente de las vidrieras á reír un poco de la alfarería de *nouveté*, de esas obras plásticas de fantasía que tanto se venden en las tiendas, choca á nuestro ignorante criterio que el gusto de los aficionados se esté educando de tal manera, en semejantes modelos. (...) que el gusto de los aficionados se está formando por los plásticos de fantasía nos lo prueba el boceto de la estatua de Vicuña Mackenna que se exhibió hace poco en una vidriera. Entonces nos asombramos al ver la aceptación y los aplausos con que se acogió aquel boceto, y se nos atravesó la idea de que con él recibía el celebrado escritor un castigo por haber inflingido á la memoria de O’Higgins la estatua de la Alameda, que vista de frente, antes de que la interceptaran piadosamente, como hoy sucede, las ramas de un sicomoro, parecía la de un caballo volando con la boca espantosamente abierta.”<sup>5</sup>

En el mismo artículo, Lastarria celebra a Plaza, cuyas obras califica como “severas y correctas”. Años más tarde, un autor anónimo defiende la estatua a Vicuña Mackenna publicando

---

<sup>3</sup> Cancino, Eva: “Pensionados a Paris. Estudio comprensivo sobre el sistema de becas en Chile”, Tesis de Grado, Facultad de Artes, Universidad de Chile, p. 124.

<sup>4</sup> Ibidem, pp. 28-32.

<sup>5</sup> Lastarria, José Victorino: “Algo de Arte. Política, Literaria y Plástica” en *Artes y Letras*, Tomo 11, 1887, pp. 89-90. La imagen de O’Higgins fue realizada por el escultor francés Albert Carrier-Belleuse, e inaugurada en 1872. La de Vicuña, fue realizada por José Miguel Blanco en 1886. Por su parte, la revista *Artes y Letras* fue creada bajo el impulso del intelectual y diplomático colombiano José María Samper. En esta revista (1884-1889), el escritor Ricardo Errázuriz mantenía una columna (*Apuntes de viaje*) que se publicó desde el primer hasta el último número y cuya primera edición versaba sobre escultura (Cánova y Thorvaldsen).

un artículo sobre el libro acerca del Cerro Santa Lucía editado por Alberto Prado Martínez<sup>6</sup>, del que cita extensos párrafos y que acompaña con un fotograbado de la obra; de entre ellos, se destaca el siguiente:

“Pero lo que realmente falta, como complemento natural del Santa Lucía i como bra de gratitud nacional, es la estatua de su creador. (...) lo noble i lo debido es el bronce bizarro i altivo de Vicuña Mackenna, dominando de fuera o dentro de su obra, desde su pedestal de granito.

“En los mismos momentos en que estas páginas de un viejo apunte, destinado primitivamente a lectores extranjeros, se rehacen i amplían, completándolas para el público local, el Congreso de la Nación acuerda con justiciera unanimidad su autorizacion a la estátua que, a diferencia de las que a los caudillos partidaristas se levantan por decreto gubernativo, será fundida i alzada con la oblacion popular, con la ofrenda de sus conciudadanos todos, en justiciero homenaje póstumo a la memoria eminentemente popular i simpática de Vicuña Mackenna.”<sup>7</sup>

Demás está precisar que los artistas visuales pertenecían –entonces como hoy- a círculos relativamente antagónicos en la disputa por la dominancia en el sistema artístico y que necesariamente esta disputa alcanzaba ribetes de crítica al Gobierno, de allí el título del artículo de Lastarria o los párrafos seleccionados por *Pluma y lápiz*. A diferencia de *Artes y letras*, dedicada a más bien a la literatura, *Pluma y lápiz* era una revista que dedicaba con cierta regularidad páginas al comentario de arte o a la semblanza de artistas y, a diferencia de *Artes y letras*, estaba profusamente ilustrada gracias al fotograbado, que permitía –como señala Pereira-, ofrecer al lector una imagen vívida de las obras que comentaba. De otro lado, el modelo de *Pluma y pincel* fue característico del fin del siglo, combinando el humor con la literatura y las bellas artes, tal como hicieron en Argentina, Venezuela, Colombia, Cuba y México, las diversas revistas que colaboraron con la difusión de la estética modernista. En efecto, si la ilustración y el fotograbado se revistieron de modernismo, lo hicieron no sólo por el influjo de la poesía, sino por la fuerza de las transformaciones sociales que acarreó la inclusión en el liberalismo económico. Dicha fuerza alcanzó también una dimensión política que, aquí como en Europa, dio

---

<sup>6</sup> Se trata del folleto *El cerro Santa Lucía. Historia y descripción de este paseo en sus distintos periodos: el Huelén primitivo, su transformación y su estado actual*, Alberto Prado Martínez Editor, Imprenta i Litografía Esmeralda, Santiago, 1901.

<sup>7</sup> Anónimo (¿Marcial Cabrera Guerra?): “El cerro Santa Lucía” en *Pluma y lápiz* N° 13, 1901, pp. 10-11.

cuerpo a un intenso y enmascarado debate utópico-ideológico a propósito del evidente recrudecimiento de la pobreza en las ciudades capitales uno de cuyos resultados directos fue el surgimiento de un tipo peculiar de pintura: la alegoría de la miseria.

### **Alegoría y Modernismo**

Concibo estas escenas como elaboradas en un formato alegórico precisamente por la situación epocal en que quedan inmersos el artista y el espectador/consumidor. Si de una parte es posible atribuir a la herencia naturalista del Romanticismo y del Realismo dichas escenas, de otra el artista, en tanto que intelectual inmerso en las complejas transformaciones sociales del fin del siglo, uno de cuyos efectos más evidentes fue la sobrepoblación urbana, motivada entre otras cosas por las migraciones internas que obligaban a los gobiernos a emprender reformas urbanas mínimamente capaces de lidiar con el hacinamiento que, junto a cuestiones relativas al orden y la salubridad pública, volvían evidentes las dramáticas diferencias sociales. Piénsese, por ejemplo, en las *cités* que claramente invisibilizaban la miseria, en la misma medida en que, tras un frente continuo discreto y breve, se prolongaban hacia el interior, ocultas por la fachada, los habitáculos hiperpoblados. Parte de estas consideraciones, sin duda subyacen el comentario de Gloria Cortés sobre el Monumento al Roto Chileno de Virginio Arias<sup>8</sup>, en la que desfachatadamente el artista presenta a un desposeído orgulloso y desafiante de su condición, en oposición al esfuerzo de invisibilización al que hemos aludido.

Por otra parte, algunos de los procesos de transformación formal en la escultura pueden también asociarse a lo que venimos arguyendo. Considérese la progresiva disolución del plinto que bien puede concebirse como un proceso de subjetivación de las obras, en la medida en que dicha omisión supone la sustracción del objeto desde su emplazamiento público y su inscripción en el espacio cerrado y autónomo –al menos en la ilusión– del espacio museal. Pero también puede extenderse esta apreciación hacia la comprensión de este fenómeno como asociado a la progresiva masificación de la disminución notable de las dimensiones de los objetos. Ciertamente, constituye un lugar común el aseverar que uno de los rasgos de las obras destinadas al espacio museal en el marco del Romanticismo francés, fue precisamente su desmesura. Sin

---

<sup>8</sup> Cortés, Gloria: “‘Monumento al roto... piojento’: la construcción oligárquica de la identidad nacional en Chile” en *Arbor. Ciencia Pensamiento y Cultura* N° 730, pp. 1231-1241.

embargo, también es posible sostener que, en el caso de la escultura, uno de los indicativos del crecimiento de un mercado burgués con fines más o menos decorativos, fue la disminución de sus dimensiones; mercado que se habría engrosado gracias al enriquecimiento y consolidación de la burguesía mercantil y financiera en el marco de la inscripción de América Latina en el liberalismo económico en el periodo de la Modernización.

Una segunda cuestión que posibilitaría esta aproximación es la de los títulos de las obras. Si bien es posible rastrear el giro del interés por la alegoría ya en la Primera Modernidad, es sabido que a partir del siglo XVIII varios géneros pictóricos alcanzaron una dimensión alegórica en el ejercicio académico, especialmente francés. No es este el momento de abordar esta cuestión; digamos apenas que esa dimensión alegórica trababa una estrecha relación entre una tipología social y los regímenes de la composición y de la pose. No obstante, en el marco de la difusión clásica al interior de las Academias europeas, es claramente perceptible el rendimiento que obtuvo en la práctica escultórica, aún vigente en las ambiciones de la crítica de los salones de la segunda mitad del siglo XIX y que, en el ejemplo que expusimos, recoge Lastarria.

En el caso específico de la escultura, resulta notable el aprovechamiento de campos temáticos que, procediendo de esa tradición clásica, resurgieron en el imaginario modernista y en aquél del Art Nouveau. Títulos tales como “la esperanza”, “la poesía”, “juventud”, corresponden claramente a ese fenómeno, que en el análisis de Rama, responden sustantivamente a los imaginarios que mantenían vigentes los programas de la educación escolar, a los que apelaron los modernistas con el objeto de contar con un espacio comunitario que posibilitara la introducción de innovaciones formales. En nuestro caso, la historiografía reciente enclava en la tradición académica dicha recurrencia temática; pero bien podríamos pensar que ambas circunstancias pueden convocarse a la hora de emitir juicios críticos acerca de la producción escultórica de fines del siglo XIX, especialmente en virtud del espacio religante en ambas comunidades –la intelectual y artística y la de la ciudadanía-, y entre ambas, que generaron las revistas culturales y que es perceptible vívidamente en la naturaleza de las ilustraciones de las revistas, así como en el interés que –aunque menor- generó la escultura en dichas publicaciones, por no citar la legendaria participación de escultores en la redacción de sus artículos y que, como hemos venido arguyendo, sostienen un espacio de homogeneización estética en cuyo interior el artista debía instalar su propia impronta. De la misma manera, me parece evidente que –en dicho escenario- los campos temáticos revertían sobre la circunstancia misma del artista que era,

cuando menos, hostil a su necesidad social. De hecho, la proliferación de revistas culturales bien puede interpretarse como una estrategia de socialización de los giros en la poética que alentaba su trabajo, en la medida en que el incipiente escenario museal requería, para su propia legitimación, algo más que las buenas intenciones de un grupo de notables: específicamente, un público espectador.

En el caso de los escultores, claramente esto apoyaba las ambiciones de ampliación del mercado consumidor y encontraba en la formulación material de las obras escultóricas (léase pose, tratamiento del espacio y estrategias de su ocupación, transformaciones en el plinto, en el tratamiento y ocupación de los materiales, etc.) un correlato de la situación compleja en que se encontraba el artista. Pero también, deberíamos considerar el hecho de que los campos temáticos seleccionados por los artistas daban cuenta de las propias transformaciones en el concepto de arte que, al menos en las revistas culturales, afirmaba la unidad de la esfera del arte que no se visibilizaba –ni en su práctica ni en su teoría- en el espacio académico.

Santiago, julio de 2012