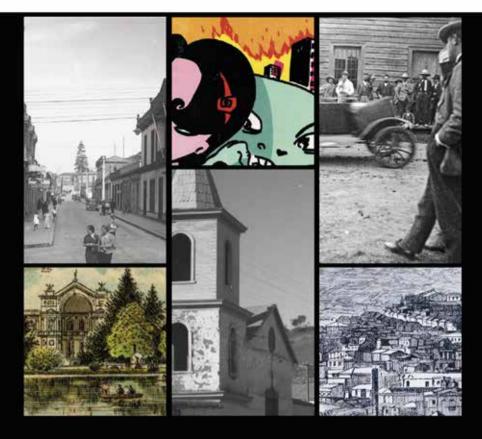
# COLECCIÓN BAJO LA LUPA



Danza de imágenes Revistas, postales y fotografias

HUGO HINOJOSA MARÍA JOSÉ DELPIANO MARÍA CECILIA GUERRERO MAURICIO TORO IGNACIO HELMKE MARISOL PALMA

> Selección de textos DANIEL QUIROZ

# Danza de imágenes Revistas, postales y fotografias

Colección Bajo la Lupa Volumen VI

#### ©Servicio Nacional del Patrimonio Cultural

Colección Bajo la Lupa Danza de imágenes Revistas, postales y fotografias

Inscripción N° 2023-A-5294 ISBN 978-956-244-575-7

Ministro de las Culturas, las Artes y el Patrimonio Jaime de Aguirre Höffa

> Subsecretaria del Patrimonio Cultural Carolina Pérez Dattari

Directora Nacional del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural Nélida Pozo Kudo

Subdirectora de Investigación y Directora Responsable Susana Herrera Rodríguez

Autores Hugo Hinojosa , María José Delpiano , María Cecilia Guerrero, Mauricio Toro, Ignacio Helmke & Marisol Palma

> Selección de textos Daniel Quiroz

Diseño de portada y diagramación Leticia Martínez Vergara

> Editora de texto María Macarena Dolz Amor

Correctora de pruebas Julieta Elizaga Coulombié

Editora de imagen Marisol Andrea Toledo Peñaloza

Coordinadora Proyecto Bajo la Lupa Daniela Mahana Goldberg

Diseño de portada basado en una idea original de Arturo Molina Burgos

Ediciones de la Subdirección de Investigación Av. Libertador Bernardo O'Higgins Nº 651 Teléfono: 56-229979764 www.investigacion.patrimoniocultural.gob.cl Santiago, Chile

IMPRESO EN CHILE/PRINTED IN CHILE 2023

# DANZA DE IMÁGENES

Revistas, postales y fotografías

Hugo Hinojosa María José Delpiano María Cecilia Guerrero Mauricio Toro Ignacio Helmke Marisol Palma

> Selección de textos Daniel Quiroz





## ÍNDICE

# PRESENTACIÓN

9

Revista *Trauko* (1988 – 1991), un mito que se vuelve a contar **Hugo Hinojosa Lobos** 

11

The Illustrated London News, en Chile María José Delpiano Kaempffer 47

Anverso-reverso. Mensajes para mandar y recibir. Colección de postales Biblioteca Nacional María Cecilia Guerrero Hodge 85

La mirada de Puerta Roldán, un archivo inédito MAURICIO TORO GOYA 117

La producción fotográfica de Benedicto Rivas. Modernización y colonialismo en Cholchol (1905-1940) IGNACIO HELMKE MIQUEL

153

Los álbumes de fotografía de la expedición de Julius Popper a Tierra del Fuego (1886-1887) Marisol Palma Behnke

179

AUTORES

221

### PRESENTACIÓN

¿Qué quieren las imágenes? Con esta pregunta W.J. T. Mitchell (2017)¹ invitaba a pensar la visualidad más allá de su funcionalidad o simbolismo. Y se respondía, que lo que posiblemente quieran es tener agencia, ser independientes de la voluntad del autor y de los deseos de sus consumidores, liberarse de sus ataduras textuales, y ocupar un lugar equivalente, no supeditado, al lenguaje escrito. Más allá de las aproximaciones semióticas o de su rol como de reveladoras o provocadoras, las imágenes con las que nos relacionamos claman por un modo propio de interpretación, una particular manera situarse en contexto, sin perder de vista su característica expresividad, en soporte y contenido.

Los artículos seleccionados por Daniel Quiroz para este volumen dan cuenta de aproximaciones diversas a, también, diversos tipos de imágenes. Desde el estudio de la revista Trauko, Hugo Hinojosa observa el resurgimiento del cómic en los años 80', durante la dictadura militar en Chile, como un género híbrido entre imagen y texto, que desafiaba tanto las formas de hacer arte como el orden sociopolítico. A su vez, María José Delpiano, mediante el análisis de los avances técnicos que caracterizaron a la prensa finisecular, y de las imágenes sobre Chile en el periódico británico The Illustrated London News, da cuenta de la mirada extranjera a un país que se presentaba al público europeo como una promesa de inversión e incipiente modernidad, a la vez que como una reserva de tradición y ruralidad. El artículo de Cecilia Guerrero profundiza en las relaciones entre texto e imagen, a través de una reflexión sobre el poder expresivo de las postales en la primera mitad del siglo XX, cuando se instalaron dos formas de comunicación que hasta hoy mantienen su vigencia: por una parte, el texto rápido, que, obviando las formas, se enfoca en la efectividad de lo breve y, por otro, la representación paisajística de los territorios como modo de promoción turística asociada a una incipiente 'imagen país'.

 $<sup>^1\,\</sup>text{Mitchell}$ , W. J.T (2017). ¿Qué quieren las imágenes? Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones.

El artículo de Mauricio Toro presenta un análisis, tanto en lo técnico como en lo visual, de la obra fotográfica de Zoilo Puerta Roldán, en la ciudad de La Serena. Mediante un recorrido biográfico por la obra y los aportes de los hermanos Roldán, el texto conecta geografías, continentes, ideas y personalidades, a la vez que da cuenta de la sensibilidad de una mirada que, en medio de los cambios impuestos por un modelo aséptico de ciudad, develaba una belleza que las ambiciones de la modernidad fallaban en descubrir. Ignacio Helmke, por su parte, entreteje los devenires de la vida y la obra de Benedicto Rivas con los cambios experimentados en la comuna de Chol-Chol, región de la Araucanía, evidenciando intercambios y tensiones presentes hasta hoy en la región. Finalmente, el artículo de Marisol Palma describe las expediciones de Julius Popper a partir un álbum fotográfico, testigo de la importancia de la fotografía como reflejo de dos momentos: el de las expediciones, a través de imágenes escenificadas sobre la presencia civilizada de los viajeros en contraste con una naturaleza y una humanidad "salvaje" y apropiable; y el del presente, en el que las mismas imágenes se transforman en objeto de análisis y denuncia de las prácticas colonialistas y de exterminio que caracterizaron a dichas expediciones.

Pero dentro de la diversidad, encontramos un elemento común: los artículos de este libro refieren a imágenes creadas mediante la técnica: la mente, el ojo y la mano se articulan con la máquina para generar productos en serie, destinados a un público numeroso y anónimo, desprendiéndose de las intencionalidades de sus creadores y, también de sus receptores iniciales, cuyas miradas, separadas por el tiempo, seguramente difieren de las nuestras. Las imágenes, por su cuenta y más allá de los motivos detrás de su creación, recolección, y preservación, parecen reclamar lo que W.J. T. Mitchell, aventuraba, serían sus deseos, una "idea de visualidad adecuada a su propia ontología", que permita múltiples accesos y circulaciones, a las cuales, esperamos, este libro sea una contribución.

## Julieta Elizaga Coulombié

Subdirección de Investigación del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural Abril 2023

#### REVISTATRAUKO (1988 – 1991), UN MITO QUE SEVUELVE A CONTAR

Hugo Hinojosa Lobos

"Si el Trauco no se adaptara, estaría en serio peligro de extinción" Floridor Pérez

De aspecto deforme y características demoníacas, el Trauco, íncubo a la chilena y célebre representante del imaginario fantástico de la isla Grande de Chiloé, se presenta como un ser maligno y fascinante a la vez. Capaz de quebrar los huesos de un hombre con la mirada y de ocupar sus artes mágicas para lograr embarazar a jóvenes mujeres, su figura es parte importante del patrimonio mitológico nacional. Justamente, será su nombre el que termine adoptando un proyecto editorial emergido en los últimos años de la dictadura militar de la mano de un grupo de amigos extranjeros, quienes verán en su imagen la inspiración para levantar una de las publicaciones más recordadas e icónicas de la época.

Ciertamente, no es casualidad que Trauco (ahora con K) haya sido el título escogido para bautizarla, pero más allá de la vinculación inicial explícita que proveyó aquel curioso personaje, será el propio desarrollo de la revista quien refuerce aún más esa relación. Al igual que su referente, *Trauko* se planteó como una publicación seductora y provocadora a la vez, que a lo largo de sus tres años de historia forjó un innegable aporte a las generaciones venideras.

Parte de dicho legado ahora es accesible en el espacio de la Biblioteca Nacional de Chile, gracias a una importante donación realizada por Antonio Arroyo (fallecido lamentablemente el año 2020), uno de los editores y fundadores de la revista, quien en septiembre de 2018 cedió parte de su colección al Archivo de Láminas y Estampas. Entre los documentos encontramos no solo parte de la colección de Trauko, sino gran variedad de revistas de la época como Ariete, Tiro y retiro, Raff, El cuete, Matucana, Ácido, entre otras, así como fanzines como Beso negro, Catalejo, Slum cómics, etc, que se suman a obras de difícil acceso hoy, como los tres libros editados por Trauko Fantasía (proyecto editorial creado por Arroyo luego de su separación del equipo de la revista, el

que abordaremos brevemente más adelante), o álbumes de historietas publicados por otras editoriales como Visuales. También es posible acceder a copias de revistas españolas dedicadas al cómic como Totem, Zona 84 o Makoki, donde autores chilenos lograron publicar gracias a su gestión a inicios de la década del noventa. Por otro lado, diversos documentos como catálogos de exposiciones y ferias (entre ellos, visitas de comitivas nacionales a importantes festivales de historieta como Angoulême o el Salón del cómic de Barcelona), formulaciones de proyectos, propuestas y portafolios de autores chilenos para editoriales europeas, son testimonio de todas las gestiones que realizó Antonio Arroyo, junto a otros editores y artistas, para posicionar al cómic chileno más allá del mercado nacional. Sin embargo, entre las muestras más valiosas de esta colección encontraremos páginas originales de diagramación de la revista (fig. 1), así como bocetos y ediciones de prueba de varias publicaciones asociadas<sup>1</sup>, que nos entregan un acceso privilegiado a la cocina de la revista, cuestión poco habitual y de innegable valor para quienes deseen investigar no solo esta publicación, sino un momento creativo central en nuestra historia cultural. Justamente, dicho archivo ha sido fuente principal para la creación de este texto y es el que permitirá reconstruir toda una forma de concebir, editar y difundir la historieta chilena en una época, que será el objeto de este artículo.

Ahora, más allá de este valioso material de consulta, para comprender de forma más amplia el impacto de *Trauko* es pertinente considerar que su aparición dentro del limitado espacio cultural chileno hacia finales de la década del ochenta fue producto de un complejo proceso de rearticulación de la escena artística local. Es por esto que antes de iniciar este viaje por los 36 números publicados, primero debemos situarnos en los años previos a su lanzamiento inicial.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Para quienes estén interesados o interesadas en este material, parte de él ya se encuentra disponible para su consulta, y es posible acceder a él a través del sitio web de la Biblioteca nacional digital. En particular, en este link se encontrará a una breve reseña de la colección "Historieta e ilustración" del Archivo de láminas y estampas, http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/649/w3-article-617864.html



Figura 1. Maquetación Traukotorial, nº3 de Trauko (junio de 1988). Maquetas páginas de revista *Trauko* [dibujo]. Colección: Archivo de Láminas y Estampas/Historietas e Ilustración, Biblioteca Nacional Digital de Chile, BND id: 617366.

# El despertar del cómic en el *underground* durante la dictadura (1983-1986)

Para comprender la aparición de *Trauko*, debemos remontarnos un par de años antes y situarnos en 1983. Ya se cumplen diez años del golpe de estado y la imposición de un régimen dictatorial brutal. Prácticamente no quedan vestigios de lo que fue una época de esplendor para la historieta chilena, en la cual se logró levantar a pulso un proyecto de industria editorial. El cómic nacional ha quedado relegado a unas pocas publicaciones, mayormente en espacios de prensa, como Pocas pecas (1978) o el suplemento de Historietas de Diario La Tercera (1980), mientras el mercado se va copando con historietas extranjeras de Disney y con Condorito quedando casi como único sobreviviente de mejores tiempos.

Para el historiador Jorge Rojas Flores (2016), diversas serán las razones del declive de la historieta local en el período, entre ellas el crecimiento del consumo masivo de televisión en los hogares chilenos, acelerado con la llegada del color en 1978. Pero será la crisis de 1982 el catalizador de una serie de profundos cambios en nuestra sociedad. La debacle económica de aquel año, azuzada por una disminución considerable del PIB mientras la cesantía iba en aumento, comienza a desnudar las falencias de las políticas públicas impuestas inicialmente por la junta militar y que luego serían amplificadas por la dictadura de Pinochet. Esto permitió que sectores de oposición al régimen iniciaran lentamente su reconfiguración, aprovechando el malestar creciente de la población, la cual empieza a desarrollar una actitud más crítica con el gobierno, logrando ahora un apoyo más transversal a sus demandas.

Mientras tanto, dado que el cuestionamiento al discurso del orden y desarrollo del país propugnado por los medios oficiales comienza a tomar forma, la necesidad de nuevos espacios de opinión o discusión pública se vuelven una urgencia. Será en ese contexto en que pueda pensarse la gestación de una idea de historieta de "resistencia" cultural, sobre todo considerando que, como señala Rojas, las nuevas condiciones socio-económicas del país, "terminaron por desplazar los espacios de diversión tradicionales de la familia (...) Con ello también se disolvieron los mecanismos tradicionales de circulación de publicaciones" (2016, p.492). De este modo, será el propio contexto del país el que, de ahí en adelante, profundice y empuje a la formulación de nuevos espacios de disidencia artística, lo cual se verá manifestado en algunas de las apuestas editoriales posteriores. Tal como plantea Manuel Jofré (1983), "las historietas siguen siendo parte de un conflicto que otra vez parece ponerse al frente de la sociedad chilena: la cuestión del poder", a lo que posteriormente añade que la "lucha por la hegemonía es aún aquí un proceso permanente (...) de la cual no se avizora el final, y en ella, las historietas son elementos singularmente importantes" (p. 78).

En ese sentido, el cómic, que durante cerca de una década fue relegado a una condición de empobrecimiento cultural sostenido, ahora adquirirá una nueva dimensión en un Chile que comienza a levantarse contra el régimen. Será en agosto de 1983 cuando aparece en la capital el fanzine *Tiro y retiro* (editado por Ola Producciones), que con solo cuatro números será el puntapié inicial de una serie de publicaciones venideras. Tal como señala el guionista e investigador Carlos Reyes (2015):

El underground apareció como una necesidad más que como una opción. Se respiraba aires de caos y desenfado. Con mínimos recursos e incipientes conocimientos y habilidades para el dibujo y el guion y sin ningún puente que los uniera a la rica tradición del cómic que les precedió (p.400).

La autogestión editorial se concibe no solo desde una óptica artística o un camino de exploración y experimentación, sino que, a su vez, se reconfigura como un gesto político contingente. De ahí que cada vez proliferen más revistas coordinadas por jóvenes, estudiantes, que ya no solo operan como artistas, sino también como activistas. Al respecto, Moisés Hasson en *Comics en Chile. Catálogo de revistas 1908-2000* (2016), indica que "la gran mayoría de los creadores, editores y artistas, provienen del mundo de la publicación de revistas de aficionados, o fanzines. Publicaciones que usualmente eran de bajo costo, reducida tirada, y muy críticas del poder civil, cultural y religioso" (p.149). Sin embargo, estos gestos de resistencia cultural paulatinamente comienzan a exceder el campo de la autogestión y empiezan a hacer eco en otro tipo de revistas.

De esta forma, los pocos medios oficiales de oposición permitidos van vinculándose de forma paulatina con las revistas más pequeñas y fanzines, y comienzan a proliferar nuevos espacios artísticos, empezando a construir un pequeño pero activo circuito de contracultura. Tal como expone Reyes (2015):

En ausencia de publicaciones especializadas, la mayoría de las revistas de oposición de la época cobijaron el humor gráfico de Palomo, Rufino, Hervi, Gus, Nacor, Albornoz, Guillo, De la Barra y otros. Junto a estas publicaciones surgieron lugares de contracultura como El Trolley y el Garaje Internacional de Matucana, donde bandas y artistas disidentes se reunían (p.400).

Fue en este período que comenzaron a emerger las primeras publicaciones claves para el contexto posterior donde tendrá vida *Trauko*. 1984 será el año de aparición de importantes revistas (aunque con vida limitada), como *Ariete* (con un único número 0), la provocadora e irreverente *Beso Negro*, efímeros fanzines como *Enola Gay*, *Sudacas +Turbio*, y la primera etapa de una de las

revistas más importantes de toda la década, *Matucana*. Todos estos esfuerzos iniciales servirán como una suerte de semillero para artistas jóvenes y no tan jóvenes, algunos de los cuales irán circulando y apareciendo en los diversos proyectos venideros. Nombres como Ricardo Fuentealba (premiado autor nacional, del cual el Archivo Láminas y Estampas de la Biblioteca Nacional también cuenta con una importante y valiosa colección de originales, como páginas de revista Ariete, de su obra *Fuentealba 1973*, e incluso ilustraciones inéditas), Udok (seudónimo del investigador Udo Jacobsen), Carlos Gatica, Luis Venegas, Juan Vásquez, Marcos Esperidión, entre otros, serán cada vez más recurrentes y operarán como la punta de lanza para futuros planes editoriales, que ya no buscaban el regreso a un pasado esplendoroso irrecuperable, sino por el contrario, acentuar una búsqueda creativa que renovara los modelos ya conocidos, y potenciara esta escena emergente.

En este sentido, mientras en las calles las protestas recrudecían, en universidades, centros culturales como el Garage Internacional Matucana 19, locales como el Café del Cerro o espacios artísticos como el taller de calle Monjitas 619, se iba produciendo una gran efervescencia creativa que impregnaba a este nuevo cómic nacional. Al respecto, Cristián Díaz afirma que esta novedosa historieta alternativa "nacía al alero de las ganas y el intelecto de jóvenes chilenos imbuidos por nuevas corrientes extranjeras más experimentales" (2003, p.254). Del mismo modo, tal como señalo en mi artículo "Entre el pasado y el futuro. Cómic chileno y contracultura 1984-1990" (2018):

la nueva generación de artistas se propone una producción que dista de lo que los medios imponen como modelo. Forzada a una elaboración artesanal, los diversos fanzines y proyectos editoriales de creación propia giran el rumbo hacia temáticas más adultas y revistas que no solo contienen historietas, sino que también experimentan con la literatura (particularmente la poesía) o la música (s/n).

Este rico proceso cultural plantea un cambio absoluto del paradigma previo del cómic chileno. Asociado o dirigido directamente a un público infantil o familiar y, en el caso de la mayor parte de revistas para adultos solo con contenido político (que dialoga, pero no cuestiona directamente el orden establecido) o de tipo picaresco, esta nueva historieta propone desafíos para los lectores y lectoras de su época, al ir complejizando sus formas de expresión, pero también sus contenidos. En este contexto, me gustaría reafirmar la idea de que en este período los cómics en Chile comienzan a sufrir un proceso de maduración forzado por las condiciones contextuales y materiales en las que son producidos. Textos mecanografiados o fotocopiados en papeles de mala calidad, no serán impedimento para desarrollar cada uno de los proyectos que iban apareciendo. En efecto, al ir prescindiendo de un circuito comercial masivo, se generaban las condiciones de libertad que posibilitaban justamente la exploración y ayudaban además a vincular este medio con otras expresiones artísticas como la fotografía, la literatura, la música, etc. En este sentido, tal como señala Néstor García Canclini (1990), algunas expresiones del arte de la cultura de masas, como el cómic, lograrán operar como "lugares de intersección entre lo visual y lo literario, lo culto y lo popular, acercan lo artesanal a la producción industrial y la circulación masiva" (p. 314).

De este modo, esta primera etapa de gran eclosión artística dada entre los años 1983 y 1986 aproximadamente, asentó las condiciones necesarias para que nuevos proyectos más profesionales y duraderos pudieran ir emergiendo en la segunda mitad de la década. Al respecto, Moisés Hasson (2015) sostiene que:

El período -finalmente- concluye con luces de esperanza, por la tímida aparición de las primeras publicaciones nuevas, y en donde sus creadores, en su mayoría jóvenes, y provenientes del mundo de los fanzines (publicaciones de aficionados), intentan la edición de revistas con un renovado estilo que madurará en la siguiente etapa (p.135).

#### EL CAMINO HACIA TRAUKO (1987)

La consecuente maduración de los diversos proyectos artísticos desarrollados por los historietistas jóvenes de la época no estuvo exenta de la aparición de nuevos referentes foráneos que fueron, por un lado, contaminando y, por otro, enriqueciendo las diferentes producciones locales. Tal como señala

Hassón "comienzan a mostrarse jóvenes actores formados en su mayoría en otras latitudes, inmersos en una cultura distinta del cómic, que buscan expresarse y mostrar su arte en el país" (p.149). Fue, por ejemplo, el caso de Alfonso Godoy y Jordi Lloret, quienes luego de haber vivido en Barcelona a inicios de la década, y participar activamente de la escena comiquera (como el primero, quien colaboró en Revista Zero), regresaron al país para fundar una serie de proyectos clave en la segunda mitad de la década, como el ya nombrado Garage Matucana 19, la Editorial Arrebatos o la revista Matucana, que en 1987 comenzó su segunda etapa. Por otro lado, el mismo año emergieron otro tipo de emprendimientos locales, que buscaban llevar estos aires renovados de la historieta a un público más masivo, profesionalizando las publicaciones y superando en parte el modelo más artesanal de la primera etapa, pero sin abandonar el carácter exploratorio y renovador de sus contenidos y formas. Tal fue el caso de Acido, que lanzó su número 0 en diciembre de 1987, y se convirtió en la primera revista en atreverse a ser ubicada en quioscos.

De este modo, podemos hipotetizar que este año funcionó como una bisagra entre aquella fase inicial empujada por el contexto político, social y económico de comienzos de la década, que luego avanzó hacia una evolución de las propuestas, en búsqueda de un modelo que conciliara experimentación, provocación, pero también lograra masividad con su discurso. Al respecto, Mariana Muñoz (2019) señala que:

precedida por importantes publicaciones independientes y contraculturales que buscaban iluminar la apagada vida cultural producto de la dictadura en el país, el auge de este tipo de revistas era para la juventud de aquel entonces, más que una tribuna, una vía de escape a la realidad que se vivía (p.56).

Entonces, considerando este nuevo entorno cultural, ¿cómo es que emerge revista *Trauko?* Para ello debemos remontarnos un poco antes en el tiempo, a una historia que implica fortuitos, pero fructíferos encuentros. El primer eslabón fue la amistad de dos madrileños, Pedro Bueno y Antonio Arroyo, quienes compartían ideales políticos de izquierda desde su juventud. La muerte del dictador Franco será el empuje necesario para el siguiente

capítulo de esta aventura. Mientras Pedro decidió viajar a América para recorrerla, Antonio pasó sus días trabajando en un polideportivo y comenzó a incursionar en el mundo de la historieta, como coleccionista y autor.

Fue en este recorrido por el continente que Bueno, en su paso por Bolivia, conoció a los chilenos Hilda Carrera y Emilio Ruz, exiliados políticos. Asimismo, fue otra travesía la que llevó a que Pedro, en un viaje en bus desde Santiago hacia Lima, conociera a la argentina Inés Bagú, quien se convertirá en su pareja de ahí en adelante. Mientras tanto, una conversación en 1985 con su amigo Antonio, llevó a que este, agobiado por la rutina y buscando nuevas experiencias de vida, decidiera seguir los pasos de su amigo y viajara a conocer Sudamérica, con apoyo del Instituto de Cooperación Iberoamericana. 1986 fue el año de su primera visita al país y, ya en Chile, cada una de las piezas del rompecabezas comenzaron a encajar, pero más allá de las coincidencias y encuentros, falta aún descubrir las motivaciones tras el inicio de esta revista.

#### Anatomía de Trauko (1988-1991)

En un número de enero de 1987, revista Ercilla realizó una breve nota sobre el estado de la historieta local donde señalaba "Chile no se ha quedado atrás en la vanguardia del *comic* (...) De ser una especie de vicio 'secreto', compartido en pequeños grupos de amigos, la lectura de *comics* ha pasado a ser una llamativa afición" (p.26). El cambio de eje en el medio local ya estaba instalado, y ahora medios más oficiales daban cuenta del ambiente propicio que se estaba dando para las publicaciones venideras. Fue en ese contexto donde empezó a gestarse *Trauko*.

Según relato de los propios involucrados, todo comenzó en el litoral central, más precisamente en la playa de El Quisco. En un viaje en 1985, Pedro se encontró compartiendo la navidad con Hilda Carrera y su familia, Emilio Ruz y dos coterráneos españoles. Ahí fue donde emergió la idea de crear una revista de historietas, proceso que pudo ser facilitado gracias a que Rafael Carrera, padre de Hilda, era dueño de la imprenta España. De ahí en adelante, los hechos se fueron sucediendo rápidamente.

Un encuentro de Pedro y Antonio en Perú en 1985 permitió que este último se enterara del proyecto, al cual fue convidado por la experiencia en torno a los cómics que había adquirido en los últimos años. El equipo estaba casi completo; la idea de asentarse en Chile y armar el negocio estaba casi cerrada y solo requerían de un contacto más específico en el país, principalmente en funciones legales y de proporcionar nuevos contactos. Este fue el momento en que ingresó definitivamente al grupo Emilio. Con él involucrado en el proceso, el paso definitivo fue en la navidad de 1987. En dicho momento, Pedro e Inés, junto con Antonio y Vicky (su pareja en aquel momento)<sup>2</sup> optaron por compartir un hogar, que además sirvió como espacio de trabajo para lograr armar la revista. De ahí en más se constituyó la sociedad legal y cada uno aportó un presupuesto inicial de mil dólares (aproximadamente \$1.870.000 en la actualidad) para echar a andar la revista.

Finalmente, con cuatro mil dólares en total y el apoyo de la Imprenta España de la familia Carrera, el grupo se asentó en una casa de la calle Berlín en la comuna de San Miguel para comenzar a producir la revista. Más allá de los afanes comerciales y de hacer viable y sostenible la publicación, en la génesis de *Trauko* se conjugaron ciertos valores y experiencias de vida que impregnaron el proyecto. En palabras de Inés y Pedro (2019):

Desde el inicio tuvimos claro que *Trauko* tendría que ser una revista de carácter mensual y distribución nacional, que tenía que servir para abrir las puertas a toda esa juventud que vivía en dictadura y con pocos cauces de expresión, y que la revista tenía que aportar su granito de arena a la caída de Pinochet (p.5).

Por su parte, Antonio Arroyo (2009) afirmaba que el fin de *Trauko* era producir una revista hecha en Chile para y por los chilenos, pero, a su vez, acercar autores internacionales de renombre que no estaban al acceso del lector o lectora local, dado los altos precios de las publicaciones extranjeras. Al mismo tiempo, importaba también que los creadores y creadoras locales pudieran mostrarse y, en el proceso, ir creciendo artísticamente. Justamente,

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Como dato curioso, Vicky, a pesar de no formar parte del equipo de la revista, fue incorporada en los créditos de algunos números como "bailarina de salsa" o "bailarina de samba", a modo de broma interna.

la aparición de algunas revistas previas allanó el camino para que *Trauko* pudiera apostar por esa vía. En este sentido, para Fernando Riveros en su artículo "La historieta chilena en la década de los 80. Ciencia ficción, pulsión refundacional y el relato paranoico de las nuevas generaciones" (2017), este proceso de reconfiguración del medio historietístico en Chile impulsado por publicaciones como *Ácido*:

favoreció el acceso al medio historieta a un público lector masivo situado más allá del estrecho círculo de iniciados compuesto por dibujantes, guionistas, editores y agentes culturales asociados a la escena contracultural y a los santuarios herméticos de las escasas librerías especializadas existentes en la capital (p.82).

#### Trauko, retrospectiva de 3 años

Luego de algunos meses de preparación, la primera publicación de Trauko estuvo lista para salir a la luz pública. Fue un día 1 de junio de 1988 en que el número uno salió a la venta. Con un tiraje de 2.500 ejemplares (algo no muy usual para revistas de este tipo y que llegó a tener 5.000 ejemplares a la venta) y un precio de tapa de \$550 (unos \$3.900 de la actualidad), la revista se mostró en un formato de tamaño mayor al que las tradicionales publicaciones de historieta estaban acostumbradas, el que mantendrá en todas sus ediciones, con 60 páginas en blanco y negro, y las centrales a color y en papel couché (las cuales pasaron a ser 64 en el número 12 y sin páginas a color, coincidiendo con el cambio de imprenta España a Tamarcos), publicándose casi regularmente (salvo unas excepciones por emergencia mayor) de forma mensual. La revista fue editada por Fantasía Trauko, nombre que acompañó a la publicación hasta el número veinte, donde cambia a Trauko Cómics Ltda. En esta primera edición, todavía no se presentaba a su equipo editorial recurrente, pero sí apareció Emilio Ruz como representante legal, función que ocupará durante casi toda la historia de la revista. Por su parte, como diagramador (hasta el número 6) se indicaba a Horacio Estay, quien fue además el creador del diseño de las letras en el famoso logo que acompaña cada número. Ya desde su índice (fig. 2) se dio cuenta del estilo gráfico que acompañó gran parte de la historia de la revista, en el cual se apreciaba un diseño hecho artesanalmente, montando textos de forma manual, incorporando tramas y jugando con diversas tipografías, además de la inclusión de ilustraciones, tratando de dotar de un estilo personal a la revista, que a su vez dialoga con ese pasado fanzinero más precario de las revistas de la primera etapa del underground. Asimismo, podemos ver la estructura modelo de cada número, en donde además de la publicación de diversas historietas (en formato serializado, como también autoconclusivo), se incorporaban secciones estables, algunas de las cuales se mantuvieron hasta el final de la revista.



Figura 2. Diagramación índice, nº1 de *Trauko* (junio de 1988), realizado por Horacio Estay. Maquetas páginas de revista Trauko [dibujo]. Colección: Archivo de Láminas y Estampas/Historietas e Ilustración, Biblioteca Nacional Digital de Chile, BND id: 617366. Maquetación Traukotorial, nº3 de *Trauko* (junio de 1988). Maquetas páginas de revista *Trauko* [dibujo]. Colección: Archivo de Láminas y Estampas/Historietas e Ilustración, Biblioteca Nacional Digital de Chile BND id: 617366.

En su debut la presencia nacional fue bastante menor, considerando lo que se proyectaba para la revista, pero a lo largo de su trayectoria irá en un aumento sostenido hasta cubrir casi cada aspecto de esta, debido principalmente al proceso de curatoría que sostuvo el equipo y la fama creciente que fue adquiriendo la revista, lo cual convocó a autores y autoras jóvenes que quisieron ser parte de sus páginas. Mientras tanto, la carencia de referentes locales del primer número fue suplida con grandes nombres de la historieta mundial, como Moebius, el español Daniel Torres o la dupla de Muñoz y Sampayo con su clásico Alack Sinner, quienes además fueron una gran influencia para la revista y los jóvenes autores chilenos. En este sentido, desde su comienzo Trauko privilegió una búsqueda estética anclada principalmente en las corrientes historietísticas europeas del momento, tomando como referencias principales diversas publicaciones españolas y francesas, las cuales trajeron un aire fresco a la escena local y marcaron profundamente a la mayoría de los nuevos artistas del cómic chileno, produciendo un cambio significativo en el estilo y las propuestas de la época. Este hecho no solo fue patente en Trauko, sino también en revistas como Ácido, Matucana o Bandido, entre otras, tremendamente impactadas por las estéticas extranjeras.

Fue en el período de los años ochenta, bajo el régimen dictatorial de Augusto Pinochet, cuando la relación del cómic español y chileno se estrechó, principalmente gracias a la presencia de editores españoles como Antonio Arroyo y Pedro Bueno (o Lloret y Godoy quienes vivieron en España) y se comienza a modificar la escena local. En ese sentido, la aparición de Trauko dio paso a otra forma de hacer (y pensar) la historieta en el país y con ella emergieron algunos nombres reconocidos del boom español, tales como El Cubri, el *Torpedo* de Abuli y Bernet, Daniel Torres, entre otros. Paralelamente, revistas como Matucana daban a conocer a otros autores como Josep M. Bea (y su alterego Sánchez Zamora), Miguelantxo Prado, Pasqual Ferry o Miguel (Mike) Ratera. Asimismo, guiños reconocibles a revistas españolas esenciales en la década del ochenta como Rambla, El Víbora o Cairo, la influencia de la línea "chunga" y la línea clara en el estilo de autores chilenos, o la presencia de artistas nacionales en revistas españolas a inicios de la siguiente década, fueron solo algunos de los fenómenos que pueden ser reconocibles en una urdimbre sutil, pero que tuvo un momento de intercambio sostenido y explícito.

Sin embargo, un elemento polémico fue el cuestionamiento sobre cómo una revista de estas características presupuestarias, publicada en Chile en plena dictadura, era capaz de tener nombres tan importantes en sus páginas. La respuesta por parte de Antonio Arroyo es muy directa: "Sí, pirateábamos a los dibujantes foráneos, no les pagábamos derechos de autor" (2009, p.7). De este modo, por sus páginas pasaron autores clave como Hugo Pratt, Milo Manara, Richard Corben, Enki Bilal, Magnus, Gilbert Shelton, Yves Chaland, entre otros, y algunos recurrentes como Bernard, Jorh, el argentino Rulloni, quien en dupla con Langer o Toul, aportaron variadas páginas de tiro, retiro y portada en la revista, los cuales junto a otros latinoamericanos como el argentino El Tomi y el peruano Rául Kimura (CYK) fueron parte importante de los números de *Trauko*.

Regresando a su primer ejemplar, ya aparecían algunos artistas que colaboraron en los primeros números como Marcek o Kunely, pero dos nombres sobresalen. Hiza, pseudónimo del dibujante Miguel Hiza, quien también fue vocalista de la banda punk Parkinson, participó en los primeros diez números y además fue el creador de la primera portada de *Trauko* (Fig. 3), en donde presenta a su personaje Meltor, ahorcando a una mujer en medio de una ciudad en llamas.

Por otro lado, aparecía Martín, alias de Martín Ramírez, creador del personaje Checho López, una de las historietas más recordadas y queridas de Trauko, que fue publicada hasta el final de la revista durante treinta números, convirtiéndose en la más longeva y la única con ese nivel de continuidad. En ella nos presentaba a Checho, quien era un hombre de clase mediabaja, el que número tras número iba relatando sus aventuras, en las cuales va sorteando a duras penas el día a día. Tal como señala la contratapa del volumen compilatorio de sus aventuras editado en abril de 1990, el personaje "ha reflejado con exactitud la realidad del santiaguino medio, afectado por la falta de oportunidades, la represión y por la falta de recursos en general" (s/n). En ese sentido, el trabajo de Ramírez puede ser leído como una gran fotografía del país ad portas del retorno de la democracia. Como reflejo de esto podemos encontrar, por ejemplo, el número 13 de la revista, en la que Ramírez dedica el capítulo a Washington Escaída Retamales, chileno cesante, quien fallece luego de haberse quemado a lo bonzo frente a La Moneda. En este pequeño homenaje podemos reconocer uno de los elementos característicos de la revista. Tal como señala Camila Santín (2010), en Trauko se:

configuró una contra-hegemonía ante el escenario represivo en el cual se desenvolvió, teniendo la capacidad de gestionar una lógica disímil de representación y persistencia en la cotidianidad de la dictadura, presentado una nueva forma de comprender la sociedad, en que la expresión de protesta permitió una visión crítica en un contexto autoritario (p.1).

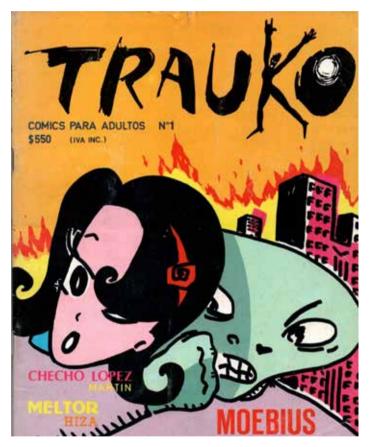


Figura 3. Portada nº1 *Trauko* (1 de abril de 1988), realizada por Hiza y Marcek. Colección Archivo de Láminas y Estampas/Historietas e llustración. Fuente: Archivo de Láminas y Estampas.

Este aspecto será un eje central, al igual que en otras publicaciones del período, ya que muchos de sus contenidos estarán abocados a denunciar y

dar cuenta de forma realista o simbólica del estado de la sociedad chilena en plena dictadura, tratando de construir un tipo de historieta que sobrepasara su carácter de mera evasión o contenido liviano y desechable, para buscar más bien la provocación o la reflexión en sus lectores y lectoras. Tal como rememoró su editor, Antonio Arroyo, la revista buscó ese propósito señalando: "creo que nosotros ayudamos tímidamente a potenciar el libre pensamiento y a tentar los puntos flacos de la moralina puritana y 'bien pensante'. Comics para adultos mentales" (p.8).

#### Los autores y autoras y colaboradores de Trauko

Como ya señalamos, la presencia de la autoría extranjera fue importante en cada número de la revista, pero con el transcurso de las publicaciones los autores y autoras nacionales fueron adquiriendo cada vez más relevancia, llegando al punto de ser casi el único material editado. En ese sentido, es importante dar cuenta de quiénes fueron los principales nombres que participaron en cada una de sus ediciones.

A lo largo de su historia, fueron más de sesenta los artistas, entre dibujantes y guionistas, aficionados y profesionales, primerizos y consagrados, que estuvieron entre sus páginas. Este variado espectro de participación logró generar un amplio abanico de estilos y propuestas autorales, aunque de calidad divergente, hecho que terminó enriqueciendo sus contenidos y se volvió su sello. Tal como señala Carlos Reyes (2009):

La producción chilena termina por tomarse todas las páginas de la revista, pero su diversidad extrema, que se respira en cada portada y en cada página, es una mixtura que a ratos atenta contra el sentido de unidad total, pero que se convierte al mismo tiempo en su impronta más distintiva (p.11).

Obviamente, este aspecto no estuvo exento de críticas por parte de los lectores y lectoras, quienes a ratos veían que, en beneficio de la diversidad de propuestas, muchas veces se perjudicaba la calidad de las historias o los dibujos. Pero también existían las críticas contrarias, entre quienes sostenían que algunos autores favoritos de la revista se iban repitiendo a lo largo de

cada número y no se estaba dando cabida a nuevas voces, tal como consignan cartas de seguidores en los números 27 y 28.

Algunos de estos nombres recurrentes fueron Claudio Romero (Karto) y Mauricio Salfate (Yo-yo), quienes publicaron constantemente en la revista. En el caso de Karto, quien venía del fanzine Enola gay, fue el creador de la célebre Kiky Bananas (durante diez capítulos)³, personaje ícono de *Trauko* (fig.4), pero quien también aportó otras historias como "Amarillo Flipper" (junto al guionista Felipe Bennet en los números 2, 5 y 8), "Los mokos locos" (números 11 y 16) o "Historia de una triste luna azul" (entre el número 22 y 25), la portada del número 3 (con una Kiky morena), y la recordada del número 8 (diciembre de 1988), en donde se presentaron personajes ya referenciales como la propia Kiky junto a Checho López o Meltor, y que también incluyó un calendario 1989 a todo color, con ilustraciones de dibujantes de la revista. Además de esto, Karto fue de los pocos autores con visibilidad fuera de *Trauko*, ejerciendo como diseñador de portadas para cuadernos Colón o la recordada bebida cola *Free*, además de participar como panelista en programas de televisión.

Por su parte, Mauricio Salfate (Yo-yo) fue un colaborador permanente que aportó recordadas historias como "El trauko" (número 8, 9 y 14), "Corazón maldito" (del 16 al 18) o su serie "Tíos de acero" (que comenzó el número 12 y tuvo seis capítulos), además de portadas para los números 16, 21, 24, 29 y 34, y, ya en el último, número colaboró con sus dibujos al "Álbum Fotográfico de *Trauko*", relato retrospectivo escrito por Pedro Bueno, donde se da cuenta de los tres años de historia de la publicación. Además de sus labores como guionista y dibujante, Yo-yo participó como encargado del diseño en los números 19 al 23, y luego como director de arte desde el 24 al 29, retomando el diseño y arte desde 32 hasta el número 36 y final de la revista. Después de ello, también participó en la revista *Kichos* de la editorial Arrebatos.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> En muchos de los números de Kiky Bananas, la autoría del capítulo estuvo firmada por él junto con Nena, su pareja del momento, pero según indica su propio creador, la participación de esta última estaba centrada más bien en aspectos estéticos, como el diseño del vestuario de la heroína de la saga.



Figura 4. Diagramación sección "Acerca de: Kiky Bananas", n°8 (pág.60). Maquetas páginas de revista *Trauko* [dibujo]. Colección: Archivo de Láminas y Estampas/Historietas e Ilustración, Biblioteca Nacional Digital de Chile, BND id: 617366.

Pero entre tantos nombres que colaboraron en los diversos ejemplares, otros artistas también fueron importantes para la historia de Trauko. Entre ellos podemos destacar a Vicente Plaza (Vicho), quien aportó historias clásicas como "Concierto" (números 2 y 3), "Sistema" (número 8) o "Un maravilloso animal salvaje" (entre los números 22 y 24), junto a la portada del número 6 y la contraportada del número 5. Además, Vicho ilustró los índices del número

11, 24 y 25, colaboró en el diseño de los números 15 al 18 y realizó una entrevista al grabador y artista visual Mario Soro en el número 18.

Con menor número de participaciónes pero igual nivel de importancia, encontramos a Lautaro Parra, quien fue el creador del reconocido personaje y serie "Blondi" (iniciada en el número 13 y publicada en 8 episodios), además de las entregas "Los observadores" (números 9 al 11) o "Johnny el guapo" (números 24 y 25); Andrés Leal (Leal) que más allá de sus historias marcó con sus portadas, las cuales aparecieron en los números 7, 8, 11, 14,15, 19, 23, 25, 26 y 32, convirtiéndose en quien más participó en ese rol; Claudio Galleguillos (Clamton, o Qlamton como aparece en los índices) solo tuvo sietes apariciones en la revista, pero su estilo surreal y extraño marcó presencia, lo que luego se sumó a la fama de artista "maldito" al fallecer prematuramente a los 25 años, el 6 de enero de 1994. Hasta el día de hoy es uno de los dibujantes más recordados de la revista, no solo por los lectores de aquella época, sino también por sus colegas 4. Ricardo Fuentealba, ganador el año 2018 del premio Amster - Coré por su obra "Fuentealba 1973", también fue parte de la historia de Trauko. Ya habiendo participado en publicaciones previas como Ariete o Matucana (con la recordada serie del Conde de Matucana) y siendo parte de los artistas que trabajaban en el taller 619, Fuentealba, artista de mayor en edad en relación a la mayoría de los dibujantes jóvenes de Trauko, se hizo parte de la revista en el número 21, publicando en cuatro números más. En sus historias se presenta uno de los discursos más directos en contra de la represión y violencia de la dictadura, a través de relatos como "La violación" (número 27) o "1975" (número 25).

Sumado a este grupo de dibujantes-guionistas, podemos añadir algunos artistas que fueron pasando por sus páginas, no con tanta presencia en número de publicaciones, pero que sí son relevantes por su impacto posterior en diversos ámbitos del quehacer cultural y que dan cuenta de la amplitud de la

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Su único libro en solitario "Historias, planetas, cerebros y átomos" (Trauko fantasía, 1990), también es parte de la colección donada al archivo por Antonio Arroyo. Además de una copia de la obra, es posible conocer una versión editorial de prueba que contiene algunos aspectos diferentes de la edición final.

revista. Entre ellos están los dibujantes Pato González, Juan Vásquez, Jucca y Asterisko; el reconocido novelista Ramón Díaz Eterovic, creador de la saga del detective Heredia; el pintor Felipe Allendes (quien además aportó con ilustraciones para los índices del número 15 al 23); el actor Gregory Cohen; y el músico y escritor Mario Rojas, entre otros.

Sin embargo, a pesar de la gran cantidad de artistas que colaboraron en la revista, hay un aspecto que hasta el día de hoy sigue siendo controversial y da cuenta de una situación que solo en los últimos años ha logrado ser revertida en parte en el medio local. Se trata de la prácticamente nula presencia de mujeres en la historieta chilena. *Trauko* no es ajeno a este problema, que se manifiesta en todos los niveles: autoras, personajes, enfoques en torno a lo femenino, etc. Al respecto, Mariana Muñoz (2019) en su texto en torno a las figuras de Blondi y Kiky Bananas, sostiene que estas historias:

nos hablan no solamente de qué concepciones de la mujer atravesaban las mentes de sus autores o cuáles representaciones hacían sentido a los lectores del *Trauko*, sino también evidenciaban los sueños y obsesiones de una generación completa que intentaba mirar y conocer el mundo, mirando por arriba de la pandereta (p.57).

Este hecho se evidencia en que, de las 36 portadas a lo largo de historia de la revista, solo en veinte aparecen mujeres como personajes protagónicos, en actitudes abiertamente eróticas, desnudas y voluptuosas. Por otro lado, el número 22 (marzo de 1989), "Especial mujeres", aunque se lee como un gesto reivindicatorio con menciones al Día de la Mujer en la "Traukotorial", termina siendo insuficiente cuando la mayoría de las historietas incluidas ponen a las mujeres en situación sexual. En este sentido, tal como señala Camila Santín (2010):

en *Trauko* las mujeres tienen un papel secundario, en que son utilizadas como un medio para conseguir un objetivo, el cual es reducido al sexo. En las historietas la mujer cumple con el tradicional prototipo de belleza, y no es de extrañar que también cumplan con una total dependencia de lo que dicen y disponen los hombres (p.5).



Figura 5. Diagramación "Premiados primer concurso de fanzines", n°14 (pág. 48 y 49), realizada por Carmen Fernández. Maquetas páginas de revista Trauko [dibujo]. Colección Archivo de Láminas y Estampas/Historietas e Ilustración, Biblioteca Nacional Digital de Chile, BND id: 617366.

¿Y qué ocurre con las autoras y colaboradoras? A pesar de que entre los fundadores está la argentina Inés Bagú, no logra hacer el contrapeso necesario para generar cambios sustanciales en los contenidos. La revista se propone como disruptiva y e innovadora en relación a lo que se leía o se pensaba, pero seguía siendo hija de su tiempo; por lo tanto, la renovación o provocación estaba más bien en la posibilidad del destape sexual, al igual que lo sucedido en la España post-franquista. Bajo este contexto, vemos que las mujeres participantes en Trauko son contadas con los dedos, aunque su importancia no es menor. A la propia Bagú, quien desempeñó un rol central en el equipo editorial, además de ser columnista, encargada de la publicidad entre los números 26 y 29, y representante legal en las últimas cinco publicaciones, se suman nombres como Carmen Fernández (fig.5), quien se hizo cargo de la diagramación desde el número 10 al 23, a quien previamente le precedió Camila Vera en el número 9 y Marcela Trujillo, en el 7 y 8; en cuanto a las colaboradoras, tenemos a Celeste Cambria (primero Zeleste Brassil, luego cambia a Celeste Brassil en el número 8, y finalmente Cambria desde el número 15), quien fue la corresponsal en Lima, Perú, desde el número 6 hasta el final de la revista; en el equipo de redactores y columnistas, fue central la figura de Karin Kutschner, quien se integró al equipo en el número 17 con el nombre "Karin" y en el 19 ya con su nombre completo, participando activamente hasta el número 36. Además de escribir columnas con su nombre o apellido (principalmente la sección de Cine), adoptó el pseudónimo de Aloas Kino, con el cual publicó en el número 9 la historia "Trip" y bajo el pseudónimo Karin realizó el guion para "Y" junto a Vicho, en la misma entrega. Este mismo alias lo utilizó en la sección "Letras", dedicada a la literatura, donde también hizo una entrevista al escritor argentino Enrique Symns en el número 35.

En cuanto a las dibujantes, son tres solamente los nombres presentes en Trauko. En primer lugar, tenemos a Marcek, quien junto a Hiza diseñó la portada del número 1 de la revista. Además de ello, publicó otras cuatro historias en los primeros números, dos de ellas acompañando la sección "Todo pasando". Luego, tenemos a la reconocida historietista Marcela Trujillo (Marcela en Trauko, quien luego adoptará el pseudónimo de Maliki), que da sus primeros pasos en la revista. En ella editó en solitario una adaptación de Risitos de oro (número 17) y colaboró permanentemente en dibujos junto al guionista "Huevo" Díaz, con quien desarrollará varias historias. Pero Trujillo marcó la trayectoria de la revista con la publicación en el número 19 de "Noche güena", parte de su serie Afrod y ziaco, capítulo navideño de diciembre de 1989 que fue uno de los grandes hitos (y polémicas) de la publicación. Además de su rol como dibujante, se hizo cargo de la diagramación de la revista en los números 7 (fig.6) y 8, como comentamos previamente. Finalmente, está KTY quien aportó con cinco historias de estilo caricaturesco que se destacaron en la revista. Entre estas historias estuvo la protagonizada por su personaje Mak el gato, además de la adaptación de Terminator realizada junto a Asterisko, para el número 26, especial cine (junio de 1990).

Finalmente, para cerrar esta sección sobre dibujantes, guionistas, colaboradores y colaboradoras de la revista, resulta pertinente hacer una mención al equipo de redacción y a los corresponsales de *Trauko*, quienes también fueron parte fundamental de ella. Por una parte, en el equipo de redacción (o colaboradores como aparecía en variados números) encontramos a Nelson/

Omara Arriagada, quien participó como redactor desde el número 6 hasta el 24. También aparece Fabio Salas, quien estuvo presente desde el número 14 hasta el 35. A cargo de la sección de música, realizó entrevistas al grupo Fulano (número 16) y amplias columnas en donde se infiere que usó variados pseudónimos, como Vitacura Hammil, Tobalaba Fripp, entre otros. Otro nombre importante en los inicios de la revista fue Jorge Cavada, quien se hizo cargo de la sección El Kriticón, desde el número 8 al 13, además del 15, en donde abordó algunas de las historietas publicadas como "Sistema" de Vicho, o autores como Richard Corben y Hugo Pratt. A estos se suman esporádicamente René Poblete (del número 19 al 23) y Víctor Hugo Romo (números 28 y 29). Además fue representante legal desde el número 29 al 31 y jefe de redacción en los números 30 y 31, realizando entrevistas a personajes relevantes como el músico uruguayo Leo Masliah, el español Miguel Ríos o el actor chileno Tomás Vidiella. Entre el número 12 y el 16 se indica la colaboración especial de Sueco Álvarez, aunque no queda muy claro su rol dentro de la revista.

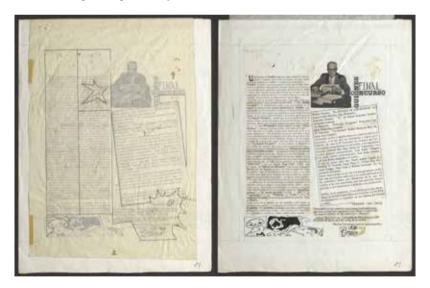


Figura 6. Diagramación Traukotorial, nº7 (sin fecha). En la imagen se logra apreciar el trabajo de tramas, como también la ilustración hecha por Marcek. Lamentablemente faltan las letras del título, que como era habitual en el diseño de la revista, jugaba con las tipografías. Maquetas páginas de revista *Trauko* [dibujo]. Colección Archivo de Láminas y Estampas Historietas e Ilustración, Biblioteca Nacional Digital de Chile, BND id: 617366.

Por otro lado, tenemos a Mario Rojas, ex integrante de la banda De Kiruza, quien participó en el equipo desde el número 14 al 31, ocupando el cargo de redactor entre el 20 y 23, jefe de redacción entre el 24 y el 29, director de arte el número 30, además de la coordinación y redacción junto a Víctor Hugo Romo en el 31. En este rol activo, Rojas además hizo importantes entrevistas y columnas a artistas nacionales como Mauricio Redolés, Bororo, Samy Benmayor, entre otros. Ya en la última etapa, podemos encontrar a Jorge Rosales, quien fue parte del equipo del número 30 al 36, colaborando principalmente en los textos y alguna columna, quien además fue corresponsal en Buenos Aires.

Justamente en relación a los corresponsales, ya desde el número 4 se incorporan permanentemente. El primero será Pepe Sánchez/Boa, quien se mantuvo como nombre desde Lima hasta el número 7 (luego reemplazado por Celeste Cambria) y como corresponsal itinerante junto a Buenaventura Gil desde el 9 al 14. En Buenos aires estuvieron inicialmente el ya nombrado Jorge Rosales, Guillermo Monteleone (desde el número 5), para luego sumarse Rubén Viñoles en el número 19. En el número 24 sale Rosales del equipo y el resto se mantiene hasta el final de la revista.

Con esto se completa el equipo de la revista durante sus 36 números. El grupo inicial con Pedro Bueno como director, Antonio Arroyo como director artístico, Inés Bagú en la redacción y el diseño, y Emilio Ruz como representante legal (tal como se consigna ya desde el número 2), se mantuvo hasta el número 18, cuando se produjo el primer quiebre relevante con la salida de Antonio Arroyo en la siguiente edición. Como es de prever, la revista siguió en funcionamiento, mientras Arroyo fundó su nuevo proyecto, Trauko fantasía, con el cual decide ampliar el legado de la revista, moviéndose a la publicación de álbumes de historieta, formato prácticamente inédito en el país en donde recopila algunos de los autores más reconocidos de Trauko. Así, en abril de 1990, apareció el primer volumen con las aventuras de "Checho López" de Martín Ramírez y con prólogo de Mario Rojas (según consigna la misma revista, el lanzamiento se hizo el 11 de abril en el célebre bar santiaguino La piojera). Le siguió en junio de 1990 "Historia. Planetas, cerebros y átomos" de Clamton, con prólogo de Aloas Kino (también cubierto por la revista en su número 26 y señalando su lanzamiento el 19 de junio). Finalmente, el

último volumen publicado en noviembre de 1990 fue "Blondi" de Lautaro Parra, que contó con el prólogo de Fabio Salas e indica en portada que cuenta con capítulos inéditos (la revista cubre en sus números 30 y 31 la publicación, además de señalar que el lanzamiento se efectuó el día 21 de noviembre en la Galería Drugstore de Providencia). El último esfuerzo editorial de *Trauko Fantasía* fue la publicación de la ¡Ahg! ¡¡enda!!, proyecto de agenda para el año 1991.<sup>5</sup>

#### Las secciones de Trauko

Para cerrar esta revisión de los 36 números de la revista, me gustaría referirme en forma sucinta a algunas de las secciones que acompañaron a la revista a lo largo de su historia. Estas fueron parte fundamental de *Trauko*, no solo en términos complementarios a las propias historietas que se iban publicando edición a edición, sino que a través de ellas podíamos ir marcando el pulso de lo que estaba aconteciendo en el país, tanto a nivel social y político, como también cultural. Entre las más importantes están:

- Traukotorial: a cargo de Pedro Bueno y Inés Bagú, principalmente; en ella se iban presentando las temáticas e historietas que compondrían el número, pero en algunos casos específicos fue el espacio para discutir algunas cuestiones que afectaron a la revista. Entre estas, destaco el número 17 (que es el único donde se añade el subtítulo "Cómics para liberados"), donde se refieren directamente al atentado incendiario contra la imprenta Tamarcos (con la cual trabajaban desde el número 11), que generó el retraso en la salida del nº16, debido a que los ejemplares de la revista terminaron quemados o mojados por la acción de bomberos. Además, se comentó una carta publicada el 29 de agosto de 1989 por La segunda, bajo el título "Combate a la pornografía en los colegios", enviada por la Subsecretaria de Educación, donde se les inculpa de difundir gratuitamente pornografía a escolares. Sus

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> La maqueta completa de este proyecto, diseñada por Juan Faúndez y donada a la biblioteca por Antonio Arroyo, puede ser hallada en formato digital en el siguiente enlace: http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/649/w3-article-617258.html

editores acusaron una campaña de desprestigio y difamación, y respondieron de forma irónica a la imputación, indicando una serie de medidas a realizar, como instalar investigadores privados en los quioscos, buscar al degenerado que anda regalando "tan preciada" (sic) publicación, realizar una manifestación de apoyo. Cerraron el alegato señalando que "se castigará con diez latigazos, como en los mejores tiempos de la inquisición, a todo aquel que muestre deseos de entender el ministerio de la procreación como pornográfico, ateo y roto" (1989, p.3).

Este no fue el único incidente polémico de la revista. El número 19 en el que se publicó "Noche güena", capítulo de Afrod y Ziaco realizado por Huevo Díaz y Marcela Trujillo, hizo explotar la bomba. En él se presentaba en tono paródico un primer plano de los genitales de la Virgen María mientras estaba pariendo a un niño Jesús barbón. El escándalo fue mayúsculo, con llamados de repudio, solicitudes del ex miembro de la Junta Militar Almirante Merino a realizar misas de desagravio, entre otras respuestas. Pero la situación no vino sino a empeorar, dado que el número en cuestión fue requisado por las autoridades de la época y los responsables directos fueron procesados. A esto se sumó una demanda provocada por "Si un desconocido te regala una flor", historia realizada por Patricio de la Cruz, publicada un año antes en el número 8, de noviembre de 1988. En ella se muestra explícitamente cómo un carabinero acepta los servicios sexuales de una menor de edad a cambio de una flor. Todo estos incidentes fueron comentados de forma directa por la Traukotorial del número 20, poniendo sobre la mesa, no solo el conflicto con la persecución ideológica de la época que transforma a *Trauko* en el único caso de censura directa a una revista de historietas y que, como ellos mismos señalaron, fue la última acción censora de la dictadura (aun habiendo regresado la democracia), sino también sobre el rumbo de los contenidos de muchas de estas publicaciones. Tal como señala Cristián Díaz (2014) "los editores cometen el error de ser poco exigentes, y los autores caen en los vicios de la repetición, de la monotonía al generar historias que toman como único tema el político y sexual marcando al cómic como algo nocivo e irresponsable" (p. 106), a lo que luego añadirá "la postura rupturista de la revista con sus comics agresivos y altamente eróticos y explícitos le trajo el repudio de ciertos sectores conservadores" (p.115).

Este problema se volvió en una piedra en el zapato para sus editores, quienes veían que, a pesar de sus esfuerzos por lograr una publicación seria, pero a la vez rupturista, no encontraban la misma respuesta en una sociedad mojigata y que aún no estaba dispuesta a transar en ciertas temáticas. Sobre este mismo asunto, Camila Santín (2010) polemiza sobre la lógica de las autoridades de la época, dado que "el cómic no era visto como amenazante, sino que era un medio de entretención y ficción, que no traspasaba los límites, es por ello que algunas historietas que sí podrían haber sido censuradas pasaron desapercibidas" (p.4). Por lo tanto, al igual que los propios editores de la revista, podríamos teorizar sobre las razones por las cuales realmente se censuraron y requisaron algunos números, mientras otros pasaron sin ningún problema el filtro de la prohibición.

A pesar de las muestras de apoyo de lectores, artistas y el sector cultural en general, la seguidilla de situaciones problemáticas siguió su curso y fue documentada, como en los casos anteriores, en las Traukotoriales posteriores. De este modo, en el número 24, al celebrar los dos años de vida de la revista, se informó que el equipo editor había sido condenado por la demanda previa a 41 días de prisión, lo cual fue conmutado por firma durante un año, además de una multa de un salario mínimo, más los pagos del juicio y la inhabilitación para ocupar cargos públicos. En el número posterior se publicó parte de la sentencia judicial y, finalmente, en el número 29 se explicó que los acusados comenzaron su firma mensual, además de justificar la única alza de precio de toda la revista, que llegó a la suma de \$650 (\$4.650 pesos actuales). Tristemente, la última Traukotorial del número 36 coincide con el tercer aniversario de la revista, en la que se anunciaba un receso para realizar un balance sobre lo que vendría con el equipo y proyectar una nueva época para la revista, cuestión que finalmente significará un hiato indefinido de *Trauko*.

- Todo pasando/ Kopuchas de cómics: una de las secciones interesantes bajo una revisión histórica actual es Todo pasando (fig.7), la cual se mantuvo hasta el número 19. En ella es posible reconocer instituciones colaboradoras de la revista en variados ámbitos artísticos, las que permiten dar cuenta del entorno cultural en el cual se movía *Trauko*. En este sentido, podemos destacar espacios icónicos de la década del ochenta hasta el día de hoy, como el Café del

cerro, el Taller 619, la salsoteca Maestra vida, el Centro cultural Mapocho, el Cine Arte Normandie, el cine El biógrafo, La morada, entre otras. También aparecen nombradas revistas como El carrete, Beso negro o Rock clásico, además de medios como Radio Nuevo Mundo. También librerías como El kiosko (uno de los principales colaboradores, y con la cual organizaron la Primera Muestra Internacional del Cómic (la cual fue cubierta en el número 24), la revistería Arriba las Manos y la Librería de Mujeres Lila, entre otras. Por último, la sección sirvió para la promoción de lanzamientos y conciertos de bandas chilenas emblemáticas como De Kiruza, Sexual Democracia, La Banda del Pequeño Vicio y Fulano, que en aquel momento estaban saliendo a la luz.



Figura 7. Diagramación hecha por Carmen Fernández para la sección "Todo pasando", n°12 (especial aniversario). En ella se puede apreciar la variedad de auspiciadores y espacios amigos de la revista. Maquetas páginas de revista *Trauko* [dibujo]. Colección Archivo de Láminas y Estampas/Historietas e Ilustración, Biblioteca Nacional Digital de Chile, BND id: 617366.

Luego, en el número 20, la sección se reconfigura a Kopuchas de cómic, la cual no solo aborda lo propio de la historieta, sino que sigue la trayectoria de Todo pasando. En ese sentido, se sigue dando cuenta de variadas actividades del ámbito cultural, entre las que destacan los lanzamientos de nuevas revistas como *Catalejo*, el fanzine *Bazooka Joe*, la nueva época de *Matucana*, *Kichos, Raff*, entre otras. Por otro lado, también se informó de las publicaciones de la ya comentada editorial *Trauko fantasía*.

- Naftalina chilena/historia del cómic: esta sección, escrita por Antonio Arroyo, intentó dar cuenta de parte importante de la trayectoria del cómic chileno. Abordada en forma cronológica, grandes referentes de la historieta nacional son referidos a página completa, acompañados de alguna ilustración referencial (fig.8). Publicada desde el número 1 al 12, en ella encontramos los nombres de Alhué, Mazzone, Percy, Mono, Juan Marino o Máximo Carvajal, y revista clásicas como Pobre Diablo, la Revista cómica, El peneca, Topaze, Corre-vuela, Okey, La chiva, La firme, Dr. Mortis y Pepe Antártico, para terminar con un artículo final firmado por Omara Arriagada donde sitúa a Trauko en el devenir de la historia del cómic chileno, haciendo la relación con su referente chilote y nombrándola como una revista mítica. Paralelamente, entre el número 2 y el 7 se publicó una historia del cómic (fig.9), que quiso dar cuenta del contexto internacional, la cual solo fue retomada en el número 31, donde Inés Bagú se hace cargo de la columna "Cultura cómica", abordando temas como la línea clara (estilo gráfico desarrollado por autores como Hergé, creador de Tin tin), el erotismo en los cómics o la historieta argentina.

- Columnas: parte central de la revista (junto a las historietas) fueron las diferentes columnas y secciones derivadas en *Trauko*. Cada una de ellas intentaba dar cuenta, no solo de las motivaciones temáticas de la revista, sino de la escena artística y cultural del período. Entre ellas encontramos las columnas de cine ("Sección imágenes") de Karin Kutschner, las de música desarrolladas por Fabio Salas, la sección plástica por Mario Rojas, la sección "Cultura cómica" por Inés Bagú o la sección "Letras" por Michigan. Por otro lado, es relevante resaltar la sección de entrevistas realizadas en algunos números. Destacan aquí las entrevistas a Los Prisioneros (sin firma, número 12), De Kiruza (sin firma, número 13), Sexual Democracia (número 14),

Fulano (por Fabio Salas, número 16), Mauricio Redolés (por Mario Rojas, número 18), Quino (por Udo Jacobsen, número 20), Raúl Zurita (número 28) y Alejandro Jodorowsky (número 36), entre otras. También podemos destacar dentro de estas columnas la realizada por Mario Rojas a Roberto Parra en el número 12 y "Las yeguas troykas: Que no muera el sexo bajo los puente", icónica intervención de Las Yeguas del Apocalipsis en el número 16.



Figura 8. Diagramación de "Naftalina", n°6 (p.38), dedicada a la revista chilena "Corre y vuela", publicada a inicios de siglo. Maquetas páginas de revista *Trauko* [dibujo]. Colección Archivo de Láminas y Estampas/Historietas e Ilustración, Biblioteca Nacional Digital de Chile, BND id: 617366.



Figura 9. Diagramación sección "Historia del cómic: prehistoria de las historietas en Chile", n°6 (p.39). Maquetas páginas de revista *Trauko* [dibujo]. Colección Archivo de Láminas y Estampas/Historietas e Ilustración, Biblioteca Nacional Digital de Chile, BND id: 617366.

A todas estas secciones recurrentes en la revista *Trauko*, sería relevante sumar el "correo", donde número a número los lectores y lectoras alababan, criticaban, proponían e interactuaban directamente con la revista y sus editores, además del espacio "La tijera reporta". Asimismo, con una frecuencia

intermitente estaba la feria, donde se podían intercambiar u ofrecer diversos ítems. De corta vida fue "Perfil de autor", donde algunos autores y autoras pudieron ser conocidos de forma más profunda, como Martín Ramírez (número 6), Yo-yo (número 21), Lautaro (número 33) o Marcela Trujillo (a propósito de la censura del número 19, publicada en el 22). En otro ámbito, tres secciones curiosas fueron el "Traukograma" del número 6, que no volvió a aparecer (por lo que se presume que fue para completar la edición); "Fin de año", evaluación anual aparecida en el número 31, que contó con la sección "Buenos, malos y feos" (balance de 1990) y "Qué quieres que te traiga el viejo pascuero", donde se entrevistó a figuras de todo ámbito, como Andrés Zaldivar, Checho López, Katherine Salosny, Pedro Yañez, Roser Bru, Catalina Telias, Eduardo Gatti, Inés Bagú y Kiki Bananas; y "Santiago Zeppelin", inserto comercial aparecido en los números 32, 35 y 36.

Como último aspecto, no tratándose de secciones como tales, podemos destacar los números especiales a lo largo de la historia de la revista. Estos fueron: Especial Chileno (número 6), Extra Verano (números 10 y 11), Primer Aniversario (número 12), Segundo Especial Chileno (número 17), Especial Verano (número 21), Especial Mujeres (número 22), Celebración Segundo Aniversario (número 24), Especial Cine (número 26), Especial Cómic Urbano (número 27), Especial Guerra (debido a la Guerra del Golfo, número 34) y el Tercer Aniversario (número 36), publicado en su número final.

#### Conclusiones

En su artículo "La historieta en Chile en la última década" (1983), Manuel Jofré señala que "hay un fantasma que recorre Chile: se trata de la revista de historietas"(1). Al parecer, a pesar del impacto cultural y social constante en Chile, aún no se ha logrado valorizar de forma adecuada todo el acervo histórico que proviene de las cientos de publicaciones desarrolladas a lo largo de la historia nacional. Tal como afirma Jorge Rojas (2016): "es necesario hacer un esfuerzo sistemático de recuperación documental, ya que las publicaciones que incluyen historietas no siempre están disponibles en las bibliotecas públicas" (p. 508). Parte de ese proceso todavía queda pendiente con el archivo proveniente de la colección *Trauko*, donada por

Antonio Arroyo al Archivo de láminas y estampas de la Biblioteca nacional de Chile, el cual, como comentamos al inicio de este artículo, no solo incorpora revistas publicadas en su período, sino también otro tipo de valiosos materiales, como pruebas de diagramación, formulaciones de proyectos de financiamiento estatal, folletos de exposiciones, originales de variado tipo, entre otros. El acceso a estos archivos de una revista tan relevante para el país, permitirá proyectar la mirada no solo al pasado, en una década tan compleja como fueron los últimos años de la dictadura, sino al mismo presente pensando lo que se está produciendo actualmente.

Todavía queda pendiente la revisión de los esfuerzos del mismo Arroyo en internacionalizar las carreras de autores locales, que permitieron la publicación de estos en revistas españolas a inicios de la década del noventa, las que dan cuenta de un diálogo enriquecido entre ambos países (para ello, todo el material atesorado personalmente por su propio editor es una fuente invaluable para futuras investigaciones). También quedan incompletos los análisis pormenorizados de los propios autores y autoras con sus historietas, las cuales pueden ir complementando la mirada crítica y desenfadada que se tenía en aquel período. Estilos, tendencias, referencias culturales, diálogos intertextuales deben ser revisados en profundidad en cada número. Por último, también hay que establecer el nexo con los esfuerzos presentes por recuperar el legado de la revista, manifestado en un primer momento por el trabajo encabezado por Rodrigo Araya (2009), en el aniversario de los 20 años de Trauko, material que fue publicado por editorial Ocho libros, además del proyecto documental en el que se da cuenta de archivos audiovisuales tremendamente relevantes para una revisión crítica de la revista. Por último, está el relanzamiento de la publicación (que desde 2018 ya ha lanzado los números 37 y 38), gestionado ahora por la llamada Cooperativa Trauko cómics, que, aunque no cuenta con el equipo editor original, ha logrado convocarles para relatar de primera fuente lo que fue la historia de la revista. También se ha recurrido a artistas que participaron en sus números, quienes se suman a nuevos/as dibujantes y guionistas para un diálogo intergeneracional, pero que también obliga a cuestionar si es posible concebir un proyecto que, como como señala Antonio Arroyo, "fue el engendro chilote que se transmutó en revista de comics para seguir transgrediendo el orden establecido" (p. 7), para que pueda funcionar de la misma forma en un contexto como el actual.

En ese sentido, el primer paso debe ser dado y quedará el desafío de seguir profundizando en la revisión de cada una de sus páginas, trabajo que puede ser extensivo a otras importantes publicaciones de historieta a lo largo de la historia. Para terminar, me gustaría cerrar con un comentario del propio Arroyo (2009) quien rememora:

Qué sensación más placentera ver la desafiante portada de Hiza en los quioscos de la Alameda, pero más satisfactorio fue ver un joven "adulto" leyendo la TRAUKO número 1 mientras pasaba por la puerta de la Biblioteca nacional riéndose abiertamente (p.7).

Al parecer, la revista nuevamente ha logrado ingresar por las puertas de nuestra biblioteca.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Araya, R. (2009). Traukotorial. En Araya, R. (Ed.), *Trauko, tributo 21 años, 1988-2009, la mayoría de edad*. Santiago, Chile: Ocho libros editores.
- Arroyo, A. (2009). Carta del editor. En Araya, R. (Ed), *Trauko, tributo 21 años, 1988-2009, la mayoría de edad*. Santiago, Chile: Ocho libros editores.
- Bueno, P. y Bagu, I. (2018). "No huyas ya viene el trauko. El nacimiento de la revista". En *Trauko, 37*, época 3.0, 3-8
- Díaz Castro, C. E. (2003). La historieta en Chile 7. Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta, 3, (12), 251-260.
- ——— (2004). La historieta en Chile 8. Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta, 4, (14),106-128.
- García Canclini, N. (1990). Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Ed. Grijalbo.
- Hasson, M. (2016). Comics en Chile. Catálogo de revistas 1908-2000. (2da edición). Santiago, Chile: Nauta colecciones.
- Hinojosa, H. (2018). Entre el pasado y el futuro. cómic chileno y contracultura (1984-1990).

  En: Tebeosfera. tercera época, 8, Sevilla. Recuperado de: https://www.tebeosfera.com/documentos/entre\_el\_pasado\_y\_el\_futuro.\_comic\_chileno\_y\_contracultura\_1984-1990.html

- Jofré, M. (1983). La historieta en Chile en la última década. Santiago, Chile: CENACA.
- Muñoz. M (2019). Las mujeres del Trauko Cara a cara entre Kiky Bananas (Karto) y Blondi Becerra (Lautaro). En *Dibujos Que Hablan. Textos 2015 · 2016*. Santiago, Chile: Colectivo Dibujos que Hablan y Ediciones Corporación Cultural Universidad de Santiago de Chile.
- Reyes, C. (2009). Introducción. En Araya, R. (Ed.). *Trauko, tributo 21 años, 1988-2009, la mayoría de edad*. Santiago, Chile: Ocho libros editores.
- ——— (2015). Chile: de la historieta a la narrativa gráfica. En Actas del II Seminario Internacional ¿Qué leer? ¿Cómo leer? Lecturas de Juventud. Santiago, Chile: Plan Nacional de la Lectura.
- Riveros Palma, F. (2017). La historieta chilena en la década de los 80. Ciencia ficción, pulsión refundacional y el relato paranoico de las nuevas generaciones. En Plaza, V. (Ed.), Dibujos Que Hablan. Textos 2015 · 2016. Santiago, Chile: Dibujos que hablan.
- Rojas, J. (2016). Las historietas en Chile 1962-1982. Industria, ideología y prácticas sociales. Santiago, LOM Ediciones.
- Santín, Camila (2010) Trazado desde los bordes. Estudio de la revista Trauko durante la dictadura chilena. En *Artículos para el bicentenario*. Recuperado de Memoria Chilena: http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-123225.html# Splash! Bang! Pum! Ahhhg! (28 de enero de 1987). *Ercilla*, p.26.
- Trauko: comics para adultos, (1988-1991), (1- 36). Santiago: Fantasía Trauko/Trauko Cómics Ltda.

### THE ILLUSTRATED LONDON NEWS EN CHILE

### María José Delpiano Kaempffer

## Una singular colección de estampas sobre Chile. Las imágenes de *The Illustrated London News* en el MHN

A inicios de 1852, una imagen sobre un suceso acaecido en Chile circulaba entre las páginas de un prestigioso periódico londinense (fig. 1) que, justo ese año, cumplía una exitosa década de existencia. El levantamiento armado contra el gobierno de Manuel Montt que tuvo lugar en Valparaíso en octubre de 1851¹, había concitado el interés de los editores de *The Illustrated London News (ILN)*, quienes observaban este acontecimiento ocurrido en un remoto país al sur de América, como uno con valor noticioso para su ilustrado y distinguido público.

Esta página del periódico con la noticia sobre la insurrección porteña es una de las 38 piezas que conforman el repertorio de artículos e imágenes sobre Chile aparecidas en *ILN* durante casi 40 años, las que hoy son resguardadas en la Colección de Pinturas y Estampas del Museo Histórico Nacional. En el presente ensayo estudiaremos estos recortes de prensa poniendo especial énfasis en las estampas, aunque también haremos referencia, cuando lo amerite, a algunos aspectos textuales de los artículos y notas que interactúan con las imágenes.

De este modo, examinaremos primero el contexto en que estos grabados aparecieron, atendiendo al proyecto editorial específico de la revista *The Illustrated London News* (1842-2003) y a la singularidad de este medio en el diagrama de publicaciones ilustradas europeas del XIX. Luego, reflexionaremos sobre la dimensión medial, material y técnica de las imágenes con el objetivo de comprender las instancias de producción y circulación de

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> La revolución de 1851 consistió en un levantamiento armado contra las fuerzas políticas conservadoras encabezadas por el presidente Manuel Montt. Los alzamientos se produjeron en diversas ciudades del país, comenzando por La Serena y Concepción. En Valparaíso hubo varios brotes de insurrección, el más determinante para la facción revolucionaria fue el del 28 de octubre. En esa ocasión la rebelión fue aplastada por el gobierno de Montt (Grez, 1997, pp. 366-368).

los grabados acá estudiados, así como observar las transformaciones en los regímenes visuales que desde mediados de siglo comenzaron a desencadenarse a causa del advenimiento de la fotografía. En un segundo momento, reflexionaremos sobre la relación particular de *ILN* con Chile, los intereses y motivaciones que llevaron a sus editores a fijarse en este estrecho y austral territorio y a enviar, incluso, a uno de sus mejores artistas gráficos para efectuar un completo reportaje sobre el país. A partir de un análisis cifrado en las imágenes, en sus aspectos temáticos, icónicos y formales, podremos desentrañar cómo la prensa internacional y la cultura gráfica de mediados del XIX fue construyendo una particular imagen de Chile. Congeniando los viejos órdenes visuales con los aportados por el aparato técnico se elaboró una suerte de "cuadro epocal" que no tuvo correlato en otros sistemas visuales del período y que circuló masivamente por diversos lugares del planeta.



Figura 1. "Insurrection in Chili. Contest between the Government Troops and the Insurgents, in the Plaza de la Municipalidad, Valparaíso". Página de periódico, *The Ilustrated London News*, Londres, 31 de enero de 1852. Fuente: Museo Histórico Nacional.

Los recortes y grabados de *ILN* resguardados por el MHN fungen como documentos excepcionales para el estudio histórico, no solo de los eventos políticos y sociales que tomaron lugar en el país entre 1852 y 1891, o de las transformaciones que experimentó Chile en los procesos de industrialización propiciados por el auge minero, o de las costumbres de los habitantes de sus territorios; todos estos temas tratados en las estampas del conjunto estudiado. Son, ante todo, materiales para observar, de forma inmejorable, los modos en que la industria de la prensa experimentó cambios radicales que afectaron transversalmente las formas de representación y las miradas sobre la realidad y el acontecer. A través del análisis de este conjunto, intentaremos demostrar cómo en el marco de esta modernización tecnológica-cultural y del sustrato ideológico que la impulsó, Chile cumplió un rol angular.

# El sello de ILN en el paisaje de publicaciones periódicas ilustradas con presencia internacional durante el siglo XIX

The Illustrated London News fue una iniciativa impulsada por Herbert Ingram, un librero e impresor de la ciudad de Nottingham, Inglaterra, quien convocó a Mark Lemon, editor del periódico Punch, para dar vida a este singular semanario<sup>2</sup>. En su primer número, la publicación incluyó 16 páginas, con 48 columnas de texto y un cuantioso número de grabados en madera de diversos tamaños y finamente facturados<sup>3</sup>. Su línea editorial apostó por una miscelánea de temas, géneros y rubros, destinados principalmente, aunque no exclusivamente, al consumo de las clases acomodadas y medias de la sociedad británica; en efecto, se planteó como el único periódico de índole familiar (Sinnema, 1995, p. 138).

Sus columnas comprendían cuestiones tan variadas como reseñas, artículos de información general, poesía y ficción, textos científicos y tecnológicos, asuntos políticos, noticias locales y extranjeras, hechos de la vida

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Solo hacia 1971 se editó mensualmente.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> El primer número se publicó el 14 de mayo de 1842 e incluyó 32 estampas.

cultural y social, contenidos sobre personajes notables, viajes y lugares de interés, finanzas y comercio, entre otros; razón por la cual, el proyecto fue catalogado como "mitad periódico, mitad revista" (Williams en Sinnema, 1995, p. 137). Esto quiere decir que la publicación daba cuenta de un momento propio de la prensa de esta época, donde aún no existía una definición tan tajante respecto de las funciones sociales que cada impreso cumplía en el terreno de los medios de comunicación: informar, entretener y educar; por el contrario, los proyectos abogaban por una miscelánea de géneros, tópicos y asuntos.

El sello de *ILN* en su medio no radicó en su carácter ilustrado. En ese ámbito había sido pionera la popular *The Penny Magazine*<sup>4</sup>, aparecida en 1832, que ofrecía al asequible precio de un penique un periódico con un número relevante de estampas, promoviendo su consumo entre un público proveniente de la clase trabajadora (Anderson, 1991). A diferencia de esto, *ILN* emergió con la convicción y el interés de llegar a un lector de clases medias y más acomodadas, el cual, aunque habituado al consumo editorial y de prensa, no contaba con un periódico que le proveyera de una experiencia visual tan abundante, sustanciosa y fruitiva como lo ofertado por la publicación de Ingram. En ese sentido, aunque su precio fue de seis peniques en sus primeros números no impidió que la revista alcanzara un rotundo éxito comercial<sup>5</sup>.

Ahora bien, si tuviésemos que concentrarnos específicamente en aquellos aspectos que distinguieron a *The Illustrated London News* dentro de la enorme oferta de periódicos y revistas ilustradas que comenzaron

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Penny Magazine fue un producto menos sofisticado en términos de aparato impresor. Asimismo, su línea editorial tuvo "una intención enciclopédica de educación popular" (Szir, 2017, párr. 8), por lo cual sus contenidos tuvieron un cariz letrado, pero ofrecidos en términos sencillos, asequibles y didácticos.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> En su primer número *ILN* alcanzó una tirada de 26 mil copias, lo cual fue considerado legendario para un semanario recién estrenado en el mercado de la prensa londinense. Pese a que en las semanas siguientes su consumo declinó, las estrategias comerciales de Ingram fueron efectivas, a tal punto que para diciembre del 42, *ILN* había aumentado su tiraje a 66 mil copias a la semana, casi tres veces más que su primer número (Leary, 2011). Ya hacia fines de la década de 1850 su circulación figura como la más alta respecto de cualquiera de sus competidores, vendiendo casi 100 mil copias cada semana. Sin embargo, para conseguir este nivel de circulación, los editores redujeron su precio a 5 peniques (Dobraszczyk, 2005, p. 352).

a emerger desde la década de 1830 en Europa y Estados Unidos<sup>6</sup>, deberíamos señalar dos cuestiones fundamentales: 1. Cantidad y cualidad de las imágenes; 2. Prevalencia de la información de actualidad con pretensiones globales. Sobre lo primero, como ya hemos adelantado, los grabados del semanario no solo destacaron por su sostenida profusión, sino que además por un nivel de factura técnica y visual sobresaliente, llegando a situar dicha ejecución como una modélica para los tratos industriales de la época. Este no es un asunto menor, ya que producir estampas de estas características en gran cantidad y de forma constante (semanalmente), requirió de la implementación de numerosas innovaciones técnicas y de una importante inversión monetaria. Patrick Leary ha indicado que ningún editor había intentado antes gestionar la producción de grabados a esa escala y a tal velocidad (2011).

Sobre el género noticioso, este se plegó a otros rubros editoriales que también tuvieron bastante éxito durante la segunda parte del siglo XIX: los viajes

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Siguiendo la periodización realizada por Jean-Pierre Bacot, Sandra Szir planteará la existencia de varias generaciones de publicaciones ilustradas que emergieron durante el XIX (2017, párr. 8). La primera comenzaría con la ya citada Penny Magazine, a la que, agregamos, se sumarían iniciativas editoriales como Le Magasin Pittoresque, fundada en 1833 en Francia. Unos años más tarde, los Países Bajos y España también se pliegan a esta tendencia con Nederlandsch Magazijn (1834) y el Semanario Pintoresco Español (1836), respectivamente. Una segunda generación, según Szir, estuvo marcada por la irrupción de la influyente The Illustrated London News, a la cual añadimos L'Illustration (1843) en Francia y Illustrierte Zeitung (1843) en Alemania, que siguieron similares derroteros que su par londinense. Ya en la década de 1860, se advierte una tercera oleada con publicaciones como la inglesa Penny Illustrated Paper en 1861, a la cual hay que sumar The Graphic (1869) también en Inglaterra y Le Tour du Monde en Francia, en 1860. Finalmente, en una cuarta generación, que tomó lugar en las dos últimas décadas del XIX, se destaca a Le Petit Journal revista miscelánea de gran divulgación y Le Petit Parisien (1876), un periódico noticioso que editaba un suplemento dominical finamente ilustrado. Por su parte, Estados Unidos se posicionó prontamente a la par de las potencias europeas en la producción de prensa ilustrada, comenzando también su despliegue en los años 30 del XIX. Ya en los 50, en la ciudad de Nueva York, es posible verificar la circulación de los semanarios ilustrados Frank Leslie's Illustrated Newspaper y Harper's Weekly. Y en 1880 será el New York Daily Graphic el que publicará el primer fotograbado de mediotono en la historia de la prensa ilustrada (Szir, 2011, pp. 305-306). El MHN también cuenta en su Colección de Pintura y Estampas con algunos ejemplares de Harper's Weekly y de Frank Leslie's Illustrated Newspaper.

pintorescos<sup>7</sup> y los contenidos misceláneos bajo una lógica proto-magazinesca<sup>8</sup>. Hay que aclarar que si bien es factible clasificar los dispositivos en estas tres tipologías que son bastante gruesas o generales<sup>9</sup>, debemos insistir en que ninguno de ellos tuvo límites tan definidos y rigurosos. Específicamente, las publicaciones periódicas ilustradas que tuvieron como foco principal los temas de actualidad comenzaron a posicionarse en los parques impresores europeos desde la década de 1840. Como hemos hecho notar, pionera y paradigmática de este nuevo interés por el acontecer político, social, económico y geopolítico fue The Illustrated London News, la cual "inició el camino del periodismo ilustrado de actualidad" (Szir, 2017, párr. 17). Esto implicó una constante exploración para lograr definir los contornos textuales y visuales de este hasta entonces inédito género de la prensa. Posteriormente, The Graphic, su competidor más cercano en el mercado británico, y L'Illustration en el francés, basarán, asimismo, su propuesta editorial en el valor informativo propio de la modernidad: la actualidad. Al igual que ILN, estarán profusamente ilustrados con eximios grabados que explorarán la compleja pregunta por la constitución de una imagen de lo actual desde los regímenes visuales tradicionales de la prensa ilustrada. En estos medios informativos "las imágenes comenzaron a suministrar simultáneamente a muchas personas contenidos informativos casi a la velocidad del flujo de los acontecimientos reales para no perder la marcha del progreso" (Plá Vivas, 2010, p. 24).

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup>En esta categoría se encuentra *Le Magasin Pittoresque* y, especialmente, *Le Tour du Monde*, las que retomarán con mayor o menor cercanía lo efectuado en los recuentos de viaje. Estos recuentos fueron productos editoriales de la industria impresora que emergieron a raíz de los viajes de exploración, cuyos hallazgos alrededor del orbe concernía socializar apropiadamente, al calor de la cultura ilustrada y sus medios de difusión. A diferencia de los libros de recuentos, más elaborados en términos de aparato impresor y, por ende, menos asequibles por su alto precio y tiraje reducido, las revistas sobre viajes se proponían difundir contenidos similares, pero entre un público más amplio y más diverso en términos socioculturales.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Fueron publicaciones de tono culto o letrado, donde se incluían variados contenidos desde una perspectiva enciclopédica y educativa, pero, asimismo, bajo la premisa de ofrecer un material llano y atractivo para el ocio y la entretención. Estas revistas misceláneas —entre las más emblemáticas puede mencionarse El Museo Universal, editada en Madrid entre 1857 y 1869— atendían temas vinculados con las bellas artes, el teatro, la literatura, las ciencias naturales y humanas, los oficios y conocimientos útiles, la industria, la historia, las tradiciones y costumbres, etc., es decir, operaban bajo la premisa de la difusión transversal de saberes considerados universalmente válidos.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> En este panorama, también es preciso señalar la gravitante incidencia de las revistas de humor gráfico y sátira política que serán cada vez más frecuentes y cuantiosas.

### EL PAPEL DE LAS IMÁGENES AL INTERIOR DE THE ILLUSTRATED LONDON NEWS

No es casualidad que desde los años 40 numerosos periódicos europeos hayan incluido en sus títulos y cabeceras el término "Ilustrado" o "Ilustración". Esto demostraba cuestiones más allá de lo evidente: que el impreso subrayaba "la fuerza visual de los contenidos" (Palenque, 2019, p. 331). En realidad, el uso reiterado del concepto demostraba que "ilustrado" comenzaba a referirse a un formato específico de los dispositivos de prensa (Palenque, 2019, p. 334). Uno que consideraba un tamaño de página más grande, lo cual permitía "la impresión de grabados espectaculares en cuanto al detalle, la perspectiva y profundidad de las vistas, bien en el marco de la página (...), bien en láminas destinadas a ser enmarcadas o coleccionadas" (Palenque, 2019, p. 334).

Una de las funciones más importantes que cumplieron las imágenes en estos dispositivos ilustrados, además de servir como gancho comercial y promover la demanda por los impresos que ofrecieran estampas de calidad y en considerable cantidad, fue la de servir a fines pedagógicos o educativos<sup>10</sup>. Una segunda función, que se posicionó como la medular con el advenimiento del *magazine* ilustrado, tuvo que ver con la entretención, la distención y el ocio. En tercer lugar, pero la más gravitante para los editores de *ILN* y la más inexplorada para la industria de esos años, fue ilustrar los acontecimientos noticiosos con el fin de insuflar credibilidad y veracidad a informaciones y reportajes publicados por los estrenados medios de comunicación. Y fue en la labor de construcción de esa actualidad que la prensa moderna debió reformular las relaciones e interacciones entre los órdenes textuales y los visuales, para sondear cómo congeniar los hábitos de mirada tradicionales, constituidos a través de los medios manuales, con aquellos elementos aportados de forma creciente por la imagen técnica.

Una de las cuestiones más interesantes de observar en el tránsito desde los modos de factura manual de las ilustraciones, hacia la implementación

<sup>10</sup> Cfr. Eisenstein, 2020 e Ivins, 1975.

sostenida del fotograbado de mediotono<sup>11</sup> que permitió la reproducción directa de fotografías en periódicos y revistas alrededor de 1880, fue la convivencia de miradas, temas y usos de la imagen que a mediados de siglo ya constituían una tradición de la estampa industrial, con otros que recién comenzaban a abrirse camino y a formularse visualmente. Así, paisajes y vistas de ciudades, retratos de personas célebres, copias de obras de arte, ilustraciones literarias e imágenes de costumbres, un repertorio recurrente y reconocible por lectores ya habituados al consumo de estampas en el transcurso del XIX, colisionaba con otros elementos que desde lo visual intentaban responder a la idea de lo actual.

Un asunto paradigmático de esta renovación de los repertorios gráficos en el marco de la prensa noticiosa ilustrada tuvo que ver con la representación de la guerra, asunto sobre el cual ILN puso especial énfasis y que vemos tematizado en varias estampas sobre Chile resguardadas por el MHN. Nicole Iroumé (2021) ha reflexionado sobre las transformaciones que experimentaron los temas bélicos en la última parte del XIX, propiciadas por las renovaciones en la prensa moderna que echaron mano crecientemente a imágenes fotográficas. Así, la antigua narrativa épica, con sus formatos y visualidades ligados al relato monumental y la estética neoclásica, se vio desplazada por representaciones que, gracias a la incidencia de la fotografía, ofrecían otras perspectivas "ya sea destacando el lado humano (o humanitario) de la guerra u ofreciendo vistas que retoman en cierta medida la monumentalidad anterior, pero ahora mediada por el desarrollo técnico de las imágenes fotográficas", tales como tomas aéreas, panorámicas de puertos o sitios asediados, ocupaciones enemigas, desfiles de tropas, maquinaria bélica, entre otras (Iroumé, 2021, párr. 22).

No obstante, en la construcción de la nueva visualidad sobre lo actual noticioso, irremediablemente los editores y directores artísticos de la revista

<sup>11 &</sup>quot;Conjunto de procedimientos y técnicas que utilizan el efecto de la luz sobre ciertas sustancias fotosensibles para imprimir de manera automáticas textos, dibujos o fotografías. La técnica específica del fotograbado consiste en proyectar sobre una plancha de cobre o cinc, a la que se ha aplicado una emulsión fotosensible, el negativo de una imagen colocada en una ampliadora. Así la luz traspasa las zonas del negativo, y la imagen del positivo se graba sobre la plancha. La técnica del fotograbado clásico tiene su más directo precedente en el método fotográfico ideado por Charles Guillot hacia 1872" (AAVV, 2017).

debieron recurrir a viejos recursos, códigos y tópicos. Esto porque en muchas ocasiones la imagen precisa del acontecimiento descrito no existía, toda vez que el artista reportero y posteriormente el fotógrafo no lograban obtener una representación elocuente de lo narrado en la nota periodística, ya fuera por falta de acceso o por las dificultades técnicas de la fotografía en su desarrollo temprano, radicadas principalmente en el transporte de la cámara y en la imposibilidad de captar el movimiento sin fallos. De esta manera, la estrategia era incluir un contenido visual alternativo, es decir "ante la constante falta de la imagen precisa del evento (...), esta era reemplazada por alguna similar o simplemente por otra que hiciera referencia (directa o indirectamente) al suceso" (Iroumé, 2021, párr. 30). Como vemos en el repertorio acá analizado, la cobertura visual que efectuó *ILN* de la guerra contra España del 65<sup>12</sup> y especialmente del conflicto civil del 91 en Chile<sup>13</sup> incluyó este tipo de reemplazos.

Por ejemplo, en el número del 5 de septiembre de 1891 una tradicional doble vista de interior y exterior del Congreso Nacional acompaña el encabezado "Revolución en Chile". No obstante, al apreciar las imágenes, en ningún lugar de la composición es posible advertir este "clima" revolucionario al que hace alusión el texto noticioso. Algo parecido ocurre con el paisaje de Pisagua, ciudad que fue bombardeada el 6 de febrero de 1891 por fuerzas insurgentes. Sin embargo, nuevamente, la imagen que complementa la descripción del hecho noticioso muestra un lugar que bajo ningún caso

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> En 1865, España quiso cobrar una indemnización al Perú por la muerte de dos de sus ciudadanos en dicho país, para lo cual se tomó las ricas islas guaneras de Chincha. Esta re-ocupación de territorio peruano a manos de los españoles fue vista como una real amenaza por Chile, razón por la cual decidió participar de la alianza organizada por el coronel Mariano Ignacio Prado. Tras el bombardeo de Valparaíso en 1866, la flota española se retiró del Pacífico no sin antes saquear las islas guaneras llevándose un importante cargamento. Cfr. Klarén, Peter, 2015 [2004], p. 222.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> La guerra se produjo a raíz de una profunda ruptura entre el poder legislativo y el poder ejecutivo, con José Manuel Balmaceda a la cabeza. Balmaceda fue una figura controversial, de ideales liberales y progresistas, pero agudamente autoritario. Hacia fines de 1890 el congreso se negó a aprobar la ley de presupuestos para 1891, a lo que Balmaceda respondió ratificándola unilateralmente, como la única autoridad legítima del país. En respuesta a aquello, sectores opositores desconocieron al ejecutivo, lo que llevó a Balmaceda a clausurar el Parlamento en febrero de 1891. Estalló, así, una guerra civil de seis meses que costó la vida de cerca de 4.000 personas. El presidente dimitió de su cargo en agosto de 1891 y en septiembre se quitó la vida de un disparo. Cfr. Ortega, 1991.

ha sufrido los pormenores del conflicto bélico que el texto relata (fig. 2). Asimismo, era habitual que la ilustración de noticias recurriera a géneros visuales tradicionales, como los retratos tanto individuales como grupales. Por ello, la efigie de Balmaceda, incluida en el número del 24 de enero de 1891 y la de los miembros del gobierno interino (aparecida el 17 de octubre de 1891), que asumió tras el suicidio del expresidente, visualizan de modo tangencial los pormenores del acontecimiento político.



Figura 2. Pisagua, coast of Chile. Página de periódico, portada *The Illustrated London News*, Londres, 7 de marzo de 1891. Grabado en madera al boj. Colección Pinturas y Estampas. N° registro: 3-36956. Fuente: Museo Histórico Nacional.

Como plantea Vicente Plá Vivas, este tipo de revistas que aspiraban al periodismo moderno fueron igualmente diseñadas bajo el paradigma informativo del pensamiento crítico ilustrado, "según el cual demostrar equivaldría a mostrar, visualizar" (2010, p. 26). En otras palabras, los periódicos como *ILN* deseaban consumar un ideal de prensa informativa moderna, pero fundamentándolo en recursos que no rimaban cabalmente con dicha aspiración de actualidad. En términos visuales, además de las desigualdades entre texto

noticioso y su ilustración, podría decirse que el medio utilizado para facturar las imágenes también frenaba dichas aspiraciones. El grabado al boj condicionaba un tipo de tratamiento de la imagen más acabada, detallista y virtuosista, que no siempre visualizaba la idea de fugacidad y flujo que conllevaba la noción de actualidad en la modernidad<sup>14</sup>.

### ALGUNOS ASPECTOS MEDIALES DE LAS ESTAMPAS: EL GRABADO AL BOJ

En términos generales, debemos señalar que las estampas que circulaban entre las páginas de *ILN* (incluyendo las acá estudiadas) y en buena parte de los periódicos ilustrados descritos más arriba, fueron ejecutadas a través de un procedimiento de grabado en madera diferente al propiamente xilográfico,que fue denominado grabado al boj (a contrafibra, a contrahílo o la testa). Este medio de la imagen gráfica permitía la confección de estampas que podían alcanzar un alto grado de esplendor visual, exigiendo a los artífices un entrenamiento acucioso y un virtuosismo eximio en la ejecución de las imágenes, en las cuales radicaría, más allá de la calidad de los artículos y textos, el prestigio de la publicación.

El grabado en madera al boj fue un procedimiento implementado en Inglaterra hacia fines del XVIII por el grabador Thomas Bewick (Szir, 2011, p. 179) y popularizado en el sistema impresor hacia 1840. En esta técnica se utilizaba un trozo de madera cortado de manera transversal (contra las fibras naturales del árbol, de ahí su denominación) para la producción del taco donde se incidía la imagen matriz. El resultado era un cliché más compacto que no se astillaba, gracias a lo cual podía emplearse el buril para las incisiones<sup>15</sup>. Esto permitía obtener líneas más finas y, gracias a ello, era posible calibrar el

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup>Esta interesante discusión sobre la desigualdad entre el contenido noticioso del periódico y su formalización visual en los grabados al boj puede rastrearse en el texto de Vicente Plá Vivas: "Muchos grabados ilustraban hechos de actualidad, pero añadiéndoles esa dimensión intemporal y casi trascendente que no respondía (...) al mero paradigma dinámico, evolutivo y pasajero de la modernidad (...) aspiraba la imagen a un privilegio de fijación del acontecimiento que parecía contradecir los estrictos contenidos de actualidad informativa que la había originado. En algunas manifestaciones gráficas, esta pretensión de registro se convirtió en una marca indeleble sobre la imagen y la condujo hacia connotaciones más propias de los grandes cuadros de historia que de lo que cabría espera de una "simple" ilustración de prensa" (2010, p. 28).

<sup>15</sup> Tradicionalmente, el buril se utiliza para incidir la matriz metálica y la gubia para la madera.

grosor y la distancia entre los delgados surcos para conseguir la apariencia de los medios tonos. Asimismo y más importante aún para la incipiente industria impresora, era este un grabado en relieve, por lo cual actuaba como un caracter tipográfico. De este modo, era factible introducir el taco en la misma caja que la composición tipográfica, permitiendo la impresión de texto e imagen en una sola entintada, reduciendo tiempo y costos de producción. <sup>16</sup>

Se suma a lo anterior otro dato significativo: el grabado en madera al boj se convirtió en el procedimiento por excelencia para el traspaso de imágenes fotográficas al contexto de la página impresa. Como han trabajado en extenso Ana María Risco (2016 y 2017) y Sandra Szir (2011), tras el advenimiento de la fotografía, el sistema impresor europeo destinó gran cantidad de recursos y esfuerzos en idear un procedimiento que permitiera la impresión y multiplicación de manera estable, fidedigna y en tiradas significativas de imágenes fotográficas en las páginas de revistas, periódicos y libros, lo cual no pudo concretarse sino hasta la estabilización de fotograbado de mediotono durante la década de 1880<sup>17</sup>.

Comúnmente, el grabado al boj se ejecutaba a partir de una imagen que actuaba como modelo, fuera esta una técnicamente producida (una fotografía) o una de factura manual (como un grabado, un dibujo o una pintura). Para efectuar la reproducción de la fuente visual a la estampa integrada a la página del periódico, se precisaban varios pasos y agentes. Primero, un dibujante que traducía y realizaba la adaptación de la imagen original a las condiciones visuales de la estampa industrial, es decir, traspasaba el modelo al taco, preocupándose

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> A diferencia de esto, la litografía no permitía la impresión conjunta de imagen y caracteres tipográficos, por lo que esta tarea debía efectuarse por separado, demandando el doble de tiempo para la ejecución de una página ilustrada.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Para que la masificación de la prensa ilustrada fuera posible, lo que Barbier denominó la industrialización propiamente tal de la imprenta, debieron confluir varios factores y avances tecnológicos, entre ellos la innovación en las maquinarias, la fundición de tipos y la producción de papel y otros insumos. Pero sin duda, en este tránsito cobró especial relevancia la posibilidad de multiplicar imágenes en grandes cantidades a través del fotograbado de mediotono, obteniendo numerosas copias idénticas, en buena definición y a costos cada vez menores (2007, pp. 115-116). Es aquel el procedimiento por el cual se sientan las bases de una lógica masiva de producción de impresos ilustrados, por ello, hasta su advenimiento, no puede hablarse del sistema de la prensa como uno propiamente industrial.

de dibujar las figuras y formas a la inversa<sup>18</sup>. Luego, un grabador que incidía el taco con un buril, siguiendo lo trazado por el dibujante. Era común que en la labor de incisión de una matriz intervinieran varios artífices, produciéndose una parcelación del trabajo, donde cada uno se dedicaba a segmentos específicos del cliché (Melot, 1999 y Fontbona, 1988). Como puede desprenderse, el proceso para conseguir un artículo ilustrado bajo estos estándares precisaba de un tiempo prolongado, arduo y costoso, que tomaba, por lo bajo, un par de días de trabajo y varias manos para sacar a la luz una sola estampa.

EL INTERÉS DE *THE ILLUSTRATED LONDON NEWS* POR CHILE: LOS PRIMEROS ARTÍCULOS ILUSTRADOS DEDICADOS AL PAÍS

Según Micaela Navarrete, dentro del contexto iberoamericano, *The Illustrated London News* mostró especial interés por Chile, o bastante más al menos que lo ofrecido a otros países de la región (1984, p. 6). La investigadora sugiere que esto se debería a las cuantiosas inversiones que empresas británicas habían realizado en el país, principalmente en la minería y la industria ferroviaria, durante buena parte del siglo XIX. A continuación, ahondaremos en las motivaciones que, pensamos, movilizaron a los editores del periódico a dedicar reportajes y particularmente finas y llamativas ilustraciones a los aconteceres de este remoto territorio, añadiendo otras variables que podrían complementar y profundizar el diagnóstico anterior.

Analizando las imágenes más antiguas del conjunto resguardado por el MHN, constatamos que siete años después de la publicación de la noticia sobre la insurrección del 51 en Chile, *ILN* volvía a poner los ojos y el interés en este territorio. Sin embargo, ahora destinaba nada más y nada menos que su portada a un acontecimiento local (fig. 3). La estampa que ilustra con elocuencia el voraz incendio que afectó a Valparaíso en noviembre de 1858 se ganó el lugar más prestigioso del número del 22 de enero de 1859, y es la única imagen de la colección MHN que vemos impresa en la portada del semanario.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> En el grabado y la litografía, la imagen modelo debe inscribirse o dibujarse en la matriz a la inversa, de modo que luego de efectuar la transferencia o impresión, la imagen aparezca en el soporte de manera correcta.

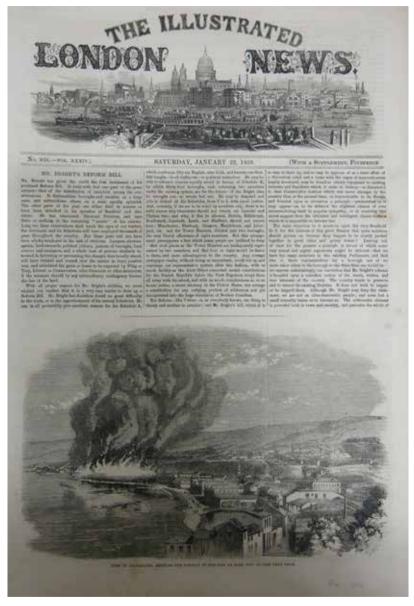


Figura 3. "View of Valparaíso, showing the portion of the city on fire". Página de periódico, portada *The Illustrated London News*, Londres, 22 de enero de 1859. Grabado en madera al boj. Colección Pinturas y Estampas. Nº registro: 3-36956. Fuente: Museo Histórico Nacional.

La destrucción de uno de los puertos más importantes del Pacífico se convirtió, a manos de los editores de *ILN*, en un evento noticioso a escala mundial. No obstante, podría decirse que el interés de la revista por el acontecimiento en Valparaíso no solo radicó en la conmoción que un hecho de estas características podría desatar en la opinión pública, sino más bien en poner a prueba su capacidad de cobertura. En otras palabras, la noticia no tuvo que ver tanto con el incendio mismo, ni con su magnitud, lo relevante fue que la publicación logró reportear este acontecimiento, en una austral ciudad al sur de América, en la vigencia de su actualidad. La verdadera noticia es que el periódico puede llegar a informar a sus lectores con relativa velocidad, sobre asuntos que ocurren en lejanas latitudes en un marco temporal que responde a la idea de "lo actual".

El término "actualidad", tal como se desprende de los primeros artículos sobre Chile aparecidos en *ILN*, está bastante lejos de la noción de inmediatez con la que circulan las noticias hoy. Por el contrario, en esta época existió una laxitud que toleraba que entre el hecho y la noticia impresa en el periódico transcurran dos o tres meses sin que el acontecimiento perdiera validez informativa. El semanario buscará ampliar su capacidad de cobertura territorial, pero entendiendo que el verdadero desafío es hacerlo reduciendo la brecha temporal. Algunos avances al respecto se observarán en el reporteo efectuado por la revista años más tarde a la guerra civil de 1891, donde entre acontecimiento y representación noticiosa transcurrirá alrededor de un mes. Volveremos sobre este conjunto de recortes en breve.

Además del interés por demostrar la capacidad de cobertura de un periódico que aspiraba a consolidar su presencia a escala global, ciertos territorios de Chile ofrecían otros elementos angulares que respondían a la propuesta editorial de *ILN*. Una nación que, aunque encaminada en la senda del progreso económico, social y moral, todavía guardaba aquellos resabios pre-modernos, de otro tiempo que lo volvían un terruño pintoresco, encantador, incluso algo exótico. En los años 60, puede observarse el modo en que la revista articula esta mirada sobre Chile. Por un lado, un territorio urbanizado, con edificaciones, infraestructura institucional y obras públicas: plazas, muelles, aduanas, donde se constata un proyecto evolucionista, de desarrollo nacional que contempla la industria, el comercio y las instituciones como ejes

del progreso<sup>19</sup>. Aquello puede reconocerse en las estampas de un número de 1865 que acompañan la noticia sobre la guerra de Chile contra España. Por otra parte, hallamos un artículo ilustrado que versa sobre una curiosa canoa construida por habitantes de la Isla Navarino en Tierra del Fuego, con ocasión de la reciente presentación de un objeto similar en la Royal Geographical Society of London. En él salta a la vista la dualidad con la que son representados al interior de la revista territorios como el chileno: como sitios de interés etnográfico, cultural y crecientemente noticioso, privilegio que han conseguido por su capacidad de plegarse al proyecto civilizatorio encabezado por potencias europeas como Inglaterra, pero que, sin embargo, no ha erradicado por completo los resabios de barbarie que lo distancian irremediablemente de la modernidad. Por ese motivo, a ojos de ILN, Chile sigue perteneciendo a la esfera de lo "otro", que para Sinnema fue un asunto trascendental en el tratamiento de territorios periféricos, que no cabían en la denominación de nación y clase que la revista deseaba proyectar. En el marco de este periódico, lo otro era lo no británico y lo no burgués europeo (Sinnema, 1995, p. 136).

Según el investigador, este dualismo que se fundamentaba en la diferenciación ideológica entre "razas adelantadas" y "razas rezagadas" en la progresión civilizatoria, buscaba remarcar la superioridad del Reino Unido y de su élite social y cultural sobre el resto de las naciones, especialmente las colonizadas (1995, p. 140). Era, a juicio de Sinnema, un resquicio para justificar las intervenciones y el expansionismo británico en diversos lugares del globo (1995, p. 141). Así, más allá de la comercialización de la publicación como dispositivo de prensa (con sus artículos de actualidad, sus finas y deslumbrantes imágenes) fue la ideología nacionalista y de clase, encarnada en textos e imágenes, la que se constituyó como el verdadero producto de la empresa de Ingram (Sinnema, 1995, p. 150). El esplendor del grabado a la testa, la obnubilación que producía el deleite, hacía olvidar el componente ideológico, tornando aceptable y digerible este discurso excluyente, que

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Muy similar a la manera en que Chile es representado en el álbum de Recaredo Santos Tornero, Chile Ilustrado (1872). Cfr. Risco, 2017.

justificaba la dominación colonialista, incluso en los territorios ocupados. Bajo el amparo de la moderna prensa ilustrada los antiguos sistemas ideológicos seguían operando y, más aún, habían hallado el camino de la promoción a escala masiva y del beneplácito mundial.

Otro ejemplo mucho más elocuente de esta dualidad progreso-atraso es la nota dedicada a la trilla de maíz en Chile, aparecida en septiembre de 1860 (fig. 4). Este artículo, donde definitivamente los componentes visuales adquieren notable protagonismo, utiliza explícitamente el contraste pasado-futuro para demostrar cómo el país se halla en pleno proceso de implantación de una economía y modos de producción capitalista<sup>20</sup>. A la estampa de la trilla efectuada tradicionalmente a caballo -tema costumbrista que había sido representado desde un punto de vista etnográfico-pintoresco por Claude Gay años antes— se contrapone la imagen del progreso, cristalizada en la aparatosa y humeante máquina de trilla a vapor. La implantación de dicho artefacto sugiere una recompostura de la naturaleza. La disposición circular de los elementos en la representación de la trilla tradicional, que insinúan expansión, distensión o dispersión incluso, es reencaminada en una composición organizada bajo una lógica productiva, donde el caos de la naturaleza ha sido controlado por la tecnología: las líneas vertical y diagonal organizan un espacio contenido, y el montículo de trigo procesado va adquiriendo una fisonomía severa y rigurosa, factible de cuantificarse con precisión. Se suma a ello la descripción textual de la implementación de este adelanto tecnológico y sus alcances en la racionalidad productiva: "El resultado de la introducción de esta máquina implica una importante optimización de tiempo y trabajo, y del grano mismo, el cual no se estropea ni se desperdicia, como sí ocurre con el bárbaro proceso tradicional" (25 sept., 1869, p. 296)<sup>21</sup>.

Está claro que detrás de esta diferenciación entre los modos bárbaros y los civilizados, construida sobre la base de una cuidada conjugación verboimagen, no solo se hallaba un asunto ideológico, sino también el deseo de expansión mercantil y capitalista de la potencia europea. El aparato de trilla

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Entre 1874 y 1876 los mercados europeos absorbían enormes cantidades de trigo chileno, con cifras que no volverían a repetirse en el siglo en curso, ni en el siguiente (Pinto Vallejos, 1987, p. 120).

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Traducción propia. El énfasis es mío.

a vapor había sido exhibido en Santiago en una muestra internacional de maquinarias británicas y estadounidenses y, por su parte, la revista difundía el interés de Chile por invertir en tecnología para los procesos agrícolas. Era evidente que la revista fungía como un dispositivo promocional, llamando soterradamente a los empresarios británicos (o europeos) a probar suerte en este terruño encantador, pero pujante y ávido de progreso. Chile se hallaba a medio camino: un lugar donde había mucho por hacer, pero en el que ya estaban asentados, supuestamente, los cimientos del progreso.



Figura 4. "Horse-Treading and Steam-Treshing Corn. The Old-Fashioned Process in Chili". La Trilla; The New Threshing-Machine in Chili. Página de periódico, *The Illustrated London News*, Londres, 25 de septiembre de 1868. Grabado en madera al boj. Colección Pinturas y Estampas. Nº registro: 3-36960. Fuente: Museo Histórico Nacional.

Volviendo a lo que planteamos al inicio de este apartado, otro interés medular del periódico por Chile, se cifró en la vasta colonia de inmigrantes británicos que recaló en diversas zonas del país durante el siglo XIX, especialmente en Valparaíso<sup>22</sup>. Esta ciudad fue escenario protagónico de varias estampas dedicadas a Chile entre las páginas de *ILN*. Es muy probable que el ámbito de difusión y circulación de la revista haya contemplado trayectos transcontinentales y que el mercado local, pese a ser acotado y cifrado a una escueta minoría, igualmente pudiese haber resultado atractivo para los editores de la revista. La suscripción a *ILN* en países como Chile no solo implicaba una expansión de las ventas, sino, más que todo, una irradiación de la ideología y los diversos intereses de sus promotores que contemplaba un espectro global.

Las imágenes sobre Chile en la colección del MHN: 38 estampas en el transcurso de cinco décadas (1852-1891)

Si bien aún existen dudas sobre quién fue el coleccionista que donó este conjunto de estampas al Museo Histórico Nacional y en qué circunstancias se produjo ese traspaso<sup>23</sup>, es posible igualmente observar que la motivación fundamental para la reunión de estas imágenes y "recortes" del periódico tuvo que ver con atesorar las estampas donde se ilustrara algún acontecimiento, tema o aspecto sobre Chile. Esto puede indicar que el o la coleccionista

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Como ya han señalado algunos historiadores, Valparaíso se convirtió "indiscutiblemente en el puerto más importante del Pacífico Sur desde la década de 1840, su infraestructura material, empresarial y financiera lo hacían el lugar natural para la centralización de [diversas] transacciones" (Pinto Vallejos, 1987, p. 120). Esto fue posible, entre otras cosas, gracias las medidas gubernamentales que se ocuparon de incentivar el comercio y la llegada de capitales extranjeros a Chile. Ejemplo de ello fue la firma del Tratado de Amistad, Comercio y Navegación con Gran Bretaña en 1854 (Pinochet Valdivieso, 2012, p. 119). Numerosos inmigrantes británicos recalaron a Chile y especialmente al puerto, donde tuvieron gran incidencia en el desarrollo comercial, tecnológico e industrial (Prain, 2007, p. 12). Se calcula que el mayor número de inmigrantes europeos en Valparaíso fue de origen británico; hacia 1865 se contabilizaron 1.017, cifra que aumentó sostenidamente hacia fines de siglo: 1.478 en 1885 (de un total de 122.500 habitantes de la ciudad). Ya a inicios del siglo XX, en 1906, el registro ascendería a 2.000 (Prain, 2007, pp. 11 y 14). Es decir, la población británica se duplicó en el lapso de casi 40 años.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> La única pista que existe al respecto es una inscripción, en algunas páginas de la revista que conforman esta colección, donde se señala que la adquisición se habría concretado en enero de 1991, mediante una donación de la Productora BRF. Hasta el momento no hemos podido conseguir datos sobre dicha productora, tampoco sabemos si alguna persona vinculada a ella fue el o la coleccionista original del conjunto.

original ponderó que una prestigiosa revista europea posara sus ojos en el país y se hiciera a la labor de producir refinados grabados, gracias a los cuales la poco conocida imagen de Chile circulaba ampliadamente, en importantes ciudades de lo que la propia publicación denominó el "mundo civilizado".

Además de ser comercializado por casi toda Europa, ha quedado documentado que *ILN* se distribuyó extensivamente en las colonias británicas, siendo un caso emblemático el de Australia<sup>24</sup>. Pero no solo en Europa y las colonias británicas *ILN* llegó a ejercer su influjo. Según Smits (2019), hacia 1855 y con la liberación de ciertos impuestos de estampilla, la propia revista difundía los costos de envío a 200 destinos alrededor del mundo. De igual modo, otra forma de distribución se produjo a través de agencias locales que importaban el periódico, una de ellas fue Redding & Co., la cual funcionó en Estados Unidos, puntualmente en Boston y Nueva York<sup>25</sup>.

Si bien no contamos con datos tan certeros sobre las modalidades de circulación de la revista en América Latina y todavía faltan estudios sistemáticos sobre lo acaecido en territorio chileno, no sería raro pensar que, al igual que en Europa, Estados Unidos y las colonias británicas, el periódico recaló por estas latitudes a través del mecanismo de la suscripción directa o gracias a la venta de intermediarios, como librerías e imprentas que importaban algunos números o volúmenes compilatorios y se convertían en agentes del semanario en ciudades locales.

Pese a que aún es necesario levantar más fuentes sobre las modalidades de difusión y consumo de *ILN* en Chile, no cabe duda que el periódico circuló en el país durante el XIX<sup>26</sup>; prueba de aquello es un pequeño aviso publicado en 1880 en el periódico santiaguino *El Ferrocarril*. En el inserto se da a conocer que la Librería Inglesa de Gordon Henderson de Valparaíso recibe suscripciones para la adquisición de medios ingleses del año siguiente, como

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Durante 1863, cerca de 17 mil copias, es decir, entre el 8 y el 11% de la circulación total de la revista recaló en territorio australiano (Smits, 2017, p. 91).

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Gracias a la intermediación de esta agencia (y de otras), la revista obtuvo tempranamente en estas ciudades (específicamente en 1843), alrededor de 300 suscriptores (Smits, 2019).

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Una tarea pendiente, sin embargo, es determinar con mayor especificidad cómo y bajo qué modalidades se produjo la distribución y recepción de este semanario en Chile. Desafíos que, sin duda, quedarán para una siguiente investigación.

The Illustrated London News, Punch y Graphic (fig. 5)<sup>27</sup>. Otro dato que podría aportar a corroborar la presunción de una circulación relevante de ILN en el país, es la existencia de otra colección de recortes del semanario con carácter patrimonial, resguardada por la Biblioteca Nacional de Chile.

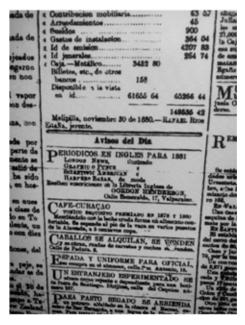


Figura 5. Avisos del Día. Periódicos en inglés para 1881. Página de periódico, *El Ferrocarril*, Santiago, 5 de diciembre de 1880. Colección Sala de Microformatos. Fuente: Museo Histórico Nacional.

### Planos generales de la colección

Si tuviésemos que describir a grandes rasgos qué contiene el corpus de estampas de *ILN* preservada por el MHN, lo primero que debiésemos decir es que la mayoría de las imágenes y recortes del periódico corresponden al denominado "Reportaje a Chile" (son en total 32 de las 38 piezas), una suerte

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Agradezco el hallazgo de esta fuente a la investigadora Ximena Gallardo Saint-Jean.

de crónica visual, cuyo objetivo era ofrecer una imagen del país, de sus hitos urbanos, sus asentamientos industriales y mineros, de su gente y sus costumbres. Este completo reportaje, sobre el cual volveremos en breve, se publicó al interior de la revista en varias entregas, en un lapso de más de dos años entre 1889 y 1891.

Podemos observar que en los grabados de este repertorio se desarrollan medularmente tres temas o géneros: 1. Paisajes, vistas de ciudades y asentamientos urbanos con énfasis en la implantación de infraestructura moderna e industrial; 2. Eventos noticiosos; 3. Usos, costumbres y sujetos arquetípicos. Lo interesante es que a partir de este paneo muy general se constata que los temas mencionados fueron recurrentes en las imágenes sobre Chile publicadas en la revista en las diferentes décadas. Revisando hacia atrás, hallamos que en las estampas de los años 60 los asuntos de las imágenes responden, como hemos visto, a eventos noticiosos (como la guerra con España en 1865), con sujetos y costumbres autóctonas (como la canoa de los habitantes de Tierra del Fuego) y con la implementación de tecnologías que producen cambios notables en el paisaje local (como la máquina de trilla a vapor). Finalmente, en los 50, advertimos la aparición de dos imágenes sobre Chile, que remiten a informaciones de actualidad, como la insurrección del 51 y el incendio del puerto de Valparaíso, un año más tarde.

Así, un examen general del conjunto vuelve a demostrar que el verdadero tema de la revista en relación con Chile -y con países en similar condición de desarrollo— es el contraste entre los polos modernidad/tradición, futuro/pasado y su convivencia en un contexto de transformaciones aceleradas. Pero viendo más allá, es también este dilema al que se enfrenta el propio proyecto editorial durante buena parte del XIX: el forcejeo entre los viejos y los nuevos órdenes visuales y textuales de una prensa que aspira a ser actual y moderna, pero que aún no cuenta con la plenitud de recursos para lograrlo. La representación sobre Chile elaborada en la revista encuentra un correlato, podríamos decir, con los rasgos y pormenores del propio proceso de modernización e industrialización de la prensa ilustrada.

Finalmente, otro aspecto relevante de este conjunto es que las imágenes fueron confeccionadas por distintos agentes con presencia en el sistema impresor europeo. Pasando por dibujantes, fotógrafos, grabadores

e impresores, las manos involucradas en la factura de estas estampas fueron múltiples; muchas de ellas quedaron en el más radical anonimato y, en otros casos, se reivindicó la labor de fotógrafos, artistas y artífices. En el caso de las ilustraciones sobre Chile resguardadas por el MHN, la autoría más sobresaliente recae sobre el artista reportero Melton Prior, a quien se le encargó la realización gráfica del proyecto "Reportaje a Chile". La mayoría de los dibujos que luego fueron traspasados al grabado al boj y publicados en el semanario son de su autoría. <sup>28</sup> Atendiendo a la evidente gravitancia de esta figura para el conjunto analizado, volveremos sobre sus pasos, pero nos detendremos también a examinar brevemente otras inscripciones autorales halladas en las propias imágenes.

### Temas y motivos estampados: un "cuadro" epocal.

Melton Prior trabajó durante varias décadas elaborando dibujos y bocetos especialmente para  $ILN^{29}$ . No obstante, hay que aclarar que el envío de Prior como *Special Artist* a Chile no fue una iniciativa exclusiva del periódico, sino más bien se gestó como una movida comercial orquestada por un empresario salitrero británico asentado en Chile, John Thomas North, apodado el rey del salitre. North contactó a Prior y a otros influyentes agentes de la prensa internacional, posicionados en medios estratégicos, para que hicieran un completo reportaje sobre el país. Pero lo que en realidad buscaba North era mostrar a través de la prensa de alcance internacional un territorio comercialmente atractivo (explotable) para captar nuevos capitales y expandir sus negocios. Con ese deseo en mente, el británico costeó por completo la estadía de casi dos meses del dibujante en el país (Rodríguez et al., 1992, pp. 13-17).

Los atributos de los artistas reporteros como Prior se encuadran en los lineamientos de lo que será la prensa ilustrada en su versión industrial. Para Ossandón y Santa Cruz, la materia prima fundamental del periodismo

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Cfr. Rodríguez et al., 1992.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Según Leary, Prior fue el más conspicuo de estos artistas especiales en ILN, siendo una figura casi omnipresente en el último tercio del XIX. Se inició cubriendo la Campaña de Asante en 1873 y según sus propios testimonios, habría cubierto veintiséis guerras para ILN en el transcurso de treinta años (2011).

moderno fue la noticia, que debía ser redactada y ofrecida de manera breve y escueta. Además, el periodista, reportero o corresponsal debía ser una figura neutral e imparcial, puesto que su función y posición era ser testigo de los hechos. Estaba al servicio de la verdad y, por ende, registraba los acontecimientos dejándolos "hablar por sí mismos" (2005 p. 129). La empresa noticiosa moderna se sostenía, entonces, sobre estos ejes: la capacidad de hallar y registrar el acontecimiento noticioso, de difundirlo de manera transparente y directa y de hacerlo masivamente (Ossandón y Santa Cruz, 2005, p. 128-129).

Los reporteros eran enviados especialmente a los territorios a cubrir algún evento, del cual "debían entregar la visión de totalidad del acontecer" (Ossandón y Santa Cruz, 2005, p.129), extrayendo la mayor cantidad posible de información visual y textual, incluso aquella aledaña o colindante que nutriera o complementara la noticia, crónica o tema central del reportaje. En un inicio, quienes registraban visualmente los hechos lo hacían a través de medios manuales:

a medida en que la prensa periódica ilustrada se expandía (...), estos ilustradores reporteros (*Special Artist*) fueron adquiriendo un carácter más profesional. Convocados de todos los campos de la producción visual, – ilustración de libros de viajes, de registros militares, topográficos, de historia o expediciones científicas— los reporteros cumplieron ampliamente el rol de registro visual de noticias antes de que la fotografía desarrollara una tecnología transportable y los reemplazara (Szir, 2017, párr. 32).

En su periplo por Chile, y siguiendo estas aspiraciones de objetividad y cabalidad de la moderna prensa ilustrada, Prior registró el país de Arica a Punta Arenas, poniendo énfasis en la industria minera, en la del carbón, pero aún más en la del salitre, así como también en las faenas del campo. Además, representó la fisonomía de centros urbanos como Santiago y puertos relevantes como Valparaíso y Arica, no solo describiendo los territorios a través de vistas, sino también los pormenores y escenas de la vida cotidiana. En el marco de estas descripciones visuales elaboró, asimismo, un importante repertorio de tipos chilenos.

El auge minero y la implantación de la infraestructura industrial en las estampas de ILN

Las imágenes elaboradas por Prior resultan relevantes para la cultura visual chilena finisecular, puesto que constituyen una pionera visualización de los nuevos territorios del país, cuyas fronteras habían experimentado una reconfiguración luego del conflicto bélico con Perú y Bolivia (1879-1883). De tal modo, el repertorio elaborado por el dibujante británico estuvo en plena concordancia con lo que a ojos de la prensa ilustrada europea, debía ser la nueva situación geopolítica de Chile y su figura como vencedor de la guerra. Esto queda demostrado en la dedicación que el artista reportero expendió en la representación de las minas de salitre al norte del país, en territorios recientemente anexados.

Así, un significativo número de las estampas facturadas tomando como modelo los dibujos de Prior representan el bullente momento de la industria salitrera que alcanzó su apogeo en los años 80, tras el fin de la Guerra del Pacífico<sup>30</sup>. En las imágenes, la pampa se ve atravesada por la colosal infraestructura extractivista. Como se aprecia en la figura 6 la horizontalidad del desierto -y del manto calichero— queda interrumpida por la rigurosa verticalidad de las humeantes chimeneas que definen la estrenada fisonomía del paisaje nortino. Una iconografía acorde con el nuevo papel de Chile, principal productor de salitre en el mundo y, gracias al auge minero, nodo sudamericano de una naciente pero prometedora actividad industrial<sup>31</sup>. Se suma a ello, las detalladas descripciones gráficas sobre las faenas mineras que ilustran todo el proceso de extracción, procesamiento y almacenamiento del nitrato. El panorama se completa con la narración visual referida al inigualable sistema ferroviario -impulsado por inversiones británicas— que conecta los yacimientos con los puertos e impulsa la comercialización mundial del mineral.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> En ese apogeo tuvieron especial incidencia los capitales británicos. Para un estudio pormenorizado de la influencia británica en el salitre chileno, ver Soto, 1998.

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Sobre la relación entre auge minero y desarrollo industrial en Chile, ver Pinto Vallejos y Ortega Martínez, 1990.

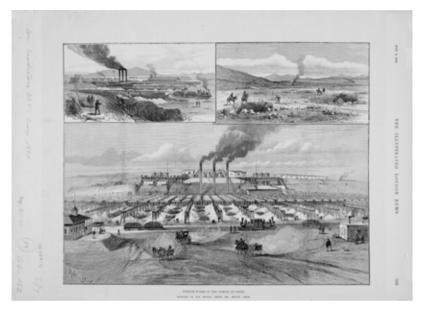


Figura 6. "Nitrate Works in the Pampas of Chile. Sketches by our Special Artist Melton Prior". Página de periódico, *The Illustrated London News*, Londres, 9 de noviembre de 1889. Grabado en madera al boj. Colección Pinturas y Estampas. N° registro: 3-37313. Fuente: Museo Histórico Nacional

El motivo de la locomotora -las vías y puentes, los armatostes de fierro surcando inhóspitos parajes— fue recurrente en la cultura gráfica decimonónica, especialmente en las imágenes referidas a territorios latinoamericanos. En los bocetos de Prior no solo el tema de la línea férrea se reitera con insistencia, sino la manera de formalizarla: los viaductos cruzan el encuadre de manera horizontal o agudizando la perspectiva desde el centro hacia el espectador, convirtiendo, así, a estos signos del progreso en los verdaderos protagonistas de la imagen. Si observamos el subcorpus sobre la industria minera en tanto proyecto visual y editorial, podemos deducir que Prior se ha dedicado, en realidad, a representar -en el efectismo retórico del grabado al boj— la manera en que los capitales británicos transformaron no solo la economía del país, sino su entorno, sus hábitos y a su gente, bajo la ideología evolucionista del desarrollo y del progreso universal.

Costumbres y tipos locales: contrastes pasado-futuro y la incidencia del dispositivo técnico

Las escenas de costumbres y tipos fueron representaciones que, en el marco de la constitución de imaginarios simbólicos republicanos en ciertos países de América Latina como Chile y Perú, se utilizaron para aludir a un pasado en estado de superación. Es decir, la representación de ciertos hábitos, usos y personajes arquetípicos servía para efectuar un contraste entre las viejas formas y códigos culturales tradicionales que poco a poco comenzaban a caducar, y los propiamente modernos, que debían imponerse en una sociedad que pretendía alcanzar el ideal civilizatorio.

En este sentido, resulta interesante notar la inclusión abundante de imágenes de tipos y costumbres en las notas que *ILN* publicó sobre Chile a fines del siglo XIX, de la cual la figura 7 es solo un ejemplo. Un periódico dedicado primordialmente al ámbito noticioso, a la actualidad, donde asuntos aparentemente vetustos rechinaban frente al imaginario industrial en conformación. Sin embargo, como hemos mencionado, la indefinición y flexibilidad de los rubros editoriales en esta época hizo posible echar mano a temas y motivos, y adaptarlos a alguna de las funciones de la revista o periódico, aunque no fuera aquella su orientación editorial principal. Así, incluso en el contexto finisecular y cuando el lente ponía a foco los hitos del progreso, los temas tradicionales seguían gozando de vigencia entre las páginas de *ILN*. Estos se erigieron como excelentes apoyos visuales para las funciones fruitivas de los periódicos y sirvieron como contexto ameno y variopinto a asuntos más medulares, como los referidos a las informaciones de actualidad y al acontecer noticioso.

Como decíamos, los temas de costumbres y tipos cumplieron un papel claro en la prensa ilustrada finisecular; sin embargo, su tratamiento visual no podía fundamentarse en los antiguos códigos visuales, especialmente cuando la mirada del espectador moderno ya se había nutrido y transformado por la fotografía. Pero entre aparato técnico y temas de costumbres se generaban otras desavenencias. Por un lado, como hemos señalado, la fotografía en su desarrollo temprano aún no podía captar el movimiento sin arrojar fallos técnicos, lo cual contravenía la espontaneidad, fluidez y gracia propia de las representaciones sobre usanzas, experiencias y prácticas culturales habituales

de un lugar. Por otro lado, si bien el fotograbado de mediotono ya era una realidad en la prensa periódica ilustrada desde la década de 1880, aún no se lograba un desarrollo satisfactorio en términos de calidad de la impresión que complaciera al ojo del consumidor acostumbrado al virtuosismo y nitidez del grabado en madera<sup>32</sup>. Por ello, hasta que no se produjo una mejora en los procedimientos del mediotono, las revistas siguieron intercalando imágenes manualmente producidas con fotograbados. Esto explica por qué la labor de los *Special Artist* fue incluso a fines de siglo bastante cotizada.

Tomando lo anterior en consideración, podemos sostener que los sujetos y acciones representados por Prior están permeados por una mirada fotográfica que responde al anhelo del aparato técnico, todavía no plenamente consumado, por generar una verdadera instantánea de la realidad. En sus tipos populares, puede notarse cómo el acento está puesto en la acción; los personajes están ocupados en sus faenas, sin prestar atención a un posible observador (o cámara). El foco de atención está puesto principalmente en las figuras, sus acciones, gestos y poses, que son naturales, casuales y momentáneas. Prior examina además puntos de observación inéditos, por ejemplo, en las vistas sobre los caballos, experimentando sutilmente con ángulos y miradas alternativas. Pareciera más que todo, captar instantes fortuitos, "aciertos fotográficos" elaborados a la tinta.

De este modo y gracias a una mirada nutrida productivamente por la fotografía, Prior rehabilitó las escenas de costumbre, manteniendo vigente la curiosidad por este tipo de representaciones. No obstante, su mirada es a veces demasiado "moderna" para un contexto que aún resiste los parámetros del progreso, especialmente en lo que respecta a los sectores populares. Su visión de las costumbres, oficios y ventas de las ciudades chilenas se tornó a veces demasiado campechana e industriosa. En efecto, uno de los textos reproducidos en el periódico en mayo de 1890 destaca el carácter activo del pueblo chileno, más trabajador y hacendoso que cualquiera de Sudamérica (en Rodríguez at al., 1992, p. 79).

<sup>32 &</sup>quot;... la fotografía en la prensa no estaba limitada en el siglo XIX sólo por barreras tecnológicas. La estética fotográfica no fue fácilmente aceptada por el régimen que dominaba los periódicos ilustrados. El gusto predominante favorecía las ilustraciones de carácter lineal por lo general ricas en detalles" (Szir, 2011, p. 306).



Figura 7. "Sketches in Santiago, the Capital of Chile. By our Special Artist". Página de periódico, *The Illustrated London News*, Londres, 14 de junio de 1890. Grabado en madera al boj. Colección Pinturas y Estampas. Nº registro: 3-37318. Fuente: Museo Histórico Nacional.

Los eventos noticiosos: la relevancia de la imagen fotográfica como modelo

Resulta interesante contrastar el anterior grupo de estampas con otro, cuyas imágenes modelo ya no fueron instantáneas a la tinta, sino fotografías propiamente tales. Como planteábamos más arriba, el grabado al boj fue, todavía en las últimas décadas del siglo XIX, un medio relevante para el traspaso de imágenes fotográficas al espacio de la página impresa. No cabe duda que varias estampas de la colección del MHN están basadas en fotos; las vistas de ciudades y ciertos parajes eran comúnmente confeccionadas a partir de imágenes técnicas. En un rastreo muy inicial y poniendo el foco en los acervos del propio Museo, constatamos que el grabado sobre el viaducto de Los Maquis (fig. 8), una de las imágenes más emblemáticas del conjunto estudiado, tuvo como modelo una fotografía de autoría desconocida. La estampa, firmada por el taller de Richard Taylor (R Taylor & Co.) -prestigiosa firma de la industria londinense-representa fielmente no solo las figuras y formas de la fotografía referencial, sino especialmente el sustrato medial de la imagen técnica. En otras palabras, el grabado emula con virtuosismo al medio fotográfico, hasta el punto que incluso llega a confundirse con él.

Otras dos estampas que según lo investigado tuvieron como modelos a fotografías fueron utilizadas para ilustrar acontecimientos noticiosos. Es sugerente notar el contraste que se produce entre ambas. Pese a que tuvieron similar uso al interior de la revista, una responde a los antiguos regímenes visuales y la otra a aquellos que recién se abren paso en la elaboración de la noticia ilustrada al calor de la prensa moderna. Sobre lo primero, hallamos un retrato de medio cuerpo del expresidente Manuel Balmaceda, aparecido en enero de 1891, que ilustró el artículo sobre la petición de su renuncia por parte del Congreso<sup>33</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> La fotografía fue hallada en la galería de un minisitio de la BCN dedicado al expresidente. Pese a que realizamos las consultas del caso, lamentablemente no obtuvimos mayor información sobre esta imagen.



Figura 8. Railway bridge between Santiago and Valparaíso. Página de periódico, The Illustrated London News, Londres, 9 de agosto de 1890. Grabado en madera al boj. Colección Pinturas y Estampas. Nº registro: 3-36832. Fuente: Museo Histórico Nacional.

La otra imagen ya no se inserta dentro de los géneros tradicionales como el retrato, sino que es un buen ejemplo de la exploración del semanario por ofrecer imágenes efectivamente noticiosas, donde lo ilustrado concordara más estrechamente y estuviera en coherencia con lo descrito en la nota de prensa. Nos referimos a la estampa sobre la batalla de Placilla. Este enfrentamiento tomó lugar el 28 de agosto de 1891, instancia en que dos generales balmacedistas resultaron abatidos. Si bien existen varios registros fotográficos de esta batalla<sup>34</sup>, los editores de *ILN* no seleccionaron las vistas más cruentas que mostraban filas de soldados muertos, sino la fotografía donde el elemento fuerza de la composición es una suerte de cañón o armamento tumbado (fig. 9). En el tercer plano, al costado derecho del encuadre, un caballo resalta visualmente debido al intenso contraste de su figura con el

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> En efecto, pueden hallarse varias fotografías de este hecho en los acervos del MHN.

fondo. Entre el armamento y el animal, los dos elementos más llamativos de la imagen, yacen los cuerpos de los caídos, que son no obstante el tema principal de la noticia. Como plantea Dobraszczyk, el periódico londinense atendiendo al tipo de público al cual aspiraba, evitó el sensacionalismo y prefirió visualizar y resaltar los aspectos más sobrios y menos melodramáticos de la noticia (2005, pp. 368-370). Esta extraña imagen, poco habitual tanto para el contexto de la prensa como para los estándares de la pintura de historia, es un claro ejemplo de las acomodaciones de la industria en el proceso de entender cómo ilustrar la coyuntura noticiosa, especialmente la de carácter bélico.

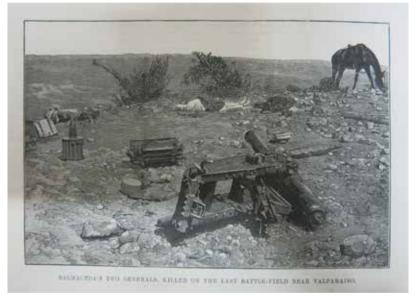


Figura 9. Two of Balmaceda's Generals Killed in the Battlefield near Valparaíso. Página de periódico, *The Illustrated London News*, Londres, 17 de octubre de 1891. Grabado en madera al boj. Colección Pinturas y Estampas. Nº registro: 3-36828. Fuente: Museo Histórico Nacional.

Aunque muy diferentes entre sí, las tres estampas de las cuales pudimos hallar las fotografías fuente cumplen con lo que el consumidor de informaciones de actualidad esperaba de la imagen técnica asociada a la noticia: veracidad, realismo, objetividad y mirada moderna.

De esta manera, podría decirse que los temas informativos, los reportajes visuales y los motivos que condimentaban esas notas más preponderantes, como las escenas de costumbres, conformaron un verdadero cuadro epocal, donde diversas aristas confluían para ofrecer una imagen más completa de Chile. Esa variedad, aunque construida desde afuera y mediada, por supuesto, por el paradigma civilizatorio tramado en la revista, sus artículos y estampas, no era posible de rastrear en otros sistemas visuales -como las bellas artes—por esos mismos años. La prensa internacional era la que ofrecía entonces una experiencia visual novedosa, actual y aglutinante del Chile finisecular.

MÁS ALLÁ DE MELTON PRIOR. BREVES NOTAS SOBRE DIBUJANTES Y GRABADORES QUE REPRESENTARON CHILE

Como puede deducirse de lo hasta aquí comentado, uno de los engranajes angulares que permitió el correcto funcionamiento de la revista fue el grueso staff de artistas, ilustradores y grabadores que produjeron miles de estampas para ILN a lo largo del siglo XIX. Patrick Leary sostiene que este staff se dividía entre los que trabajaban en una suerte de "fábrica" de grabados de la propia publicación y los que eran enviados a distintos territorios como corresponsales (2011), como fue el caso de Melton Prior en Chile. En las imágenes que hemos revisado podemos hallar, además de la de Prior, varias inscripciones autorales; no obstante, la suya es la única que pertenece a la de un Special Artist propiamente tal. Las demás firmas aluden, casi con seguridad, a artífices que traspasaron dibujos o fotografías al grabado al boj.

Existe una sola excepción en este repertorio y es la firma de W. B. Wollem en la imagen "Conveying Farm Produce in Chile". Pensamos que esta inscripción podría corresponder a la del pintor e ilustrador William Barnes Wollen (1857-1936), quien se dedicó mayormente a la representación de escenas históricas, pero que también fue ilustrador y ofició como corresponsal para algunos medios británicos, como el periódico *The Sphere*. Sin embargo, no tenemos datos sobre la presencia de este artista en el país y el artículo de la revista lleva a la confusión al señalar a Prior como autor de la imagen fuente. Pese a estas incógnitas es factible elucubrar que, en este caso, una obra preexistente de Wollen habría sido transferida al grabado por

Naumann (cuya firma también se observa en la estampa) para su publicación en la revista, haciendo calzar el contenido de la imagen con una escena situada en el campo chileno. Este "tráfico de imágenes" resultó ser una práctica bastante habitual durante el XIX (Palenque 2019, p. 331) debido, como hemos visto, a la alta inversión -monetaria y de tiempo— que significaba producir ilustraciones para la prensa.

Las restantes marcas autorales halladas en las estampas de la colección MHN corresponden a grabadores, quienes, según Leary, trabajaban con asistentes y aprendices del oficio. Los dos más importantes, sin duda, fueron Richard Taylor, que al parecer fundó una compañía junto a sus hijos, y Paul Naumann, otro destacado artífice con importante presencia en el medio. También apreciamos en este examen detenido de los grabados, los monogramas J.F.W. y P.N.J. de los cuales, hasta el momento, no tenemos mayores referencias.

A partir de esto, es interesante notar que en las estampas de las décadas de 1850 y 1860 no se perciben firmas ni monogramas de ninguna especie, mientras que en las del periodo 1889-1891, se constatan todas las referencias autorales detalladas en líneas anteriores. Así, damos cuenta que el sistema gráfico aplicado a la ilustración editorial y de prensa funcionó durante buena parte del XIX de modo muy distinto al de las bellas artes, donde el factor autoral siempre fue un asunto angular. En este sentido, hay dos cuestiones que es preciso aclarar. Primero, que los procesos de transferencia y el flujo de imágenes, motivos y elementos icónicos estuvieron comandados por una motivación comercial antes que intelectual o académica. Segundo, que el tipo de producción de las ilustraciones de prensa se atuvo a parámetros industriales y no meramente artísticos. De tal modo, la estampa industrial fue más cercana a la idea de estandarización que a la de creación, por lo cual el trabajo del artífice era valorado ante todo por su adaptación al patrón o modelo lineal del grabado al boj y por el virtuosismo demostrado en su ejecución. Como plantea Ivins, esta práctica no exigía al artífice gran agilidad intelectual, "podía aprenderse como rutina" (1975, p. 101). De ahí que la marca autoral fuera un elemento secundario sobre la cual se hallaba el trato industrial estandarizado.

Pese a ello, y poco a poco, el propio público-lector exigió a los editores conocer quiénes estaban detrás de las imágenes que tanto los deleitaban,

razón por la cual las firmas de artistas, dibujantes, grabadores e incluso fotógrafos comenzaron a aparecer con mayor nitidez y recurrencia en los costados de las estampas. El *Special Artist*, en un lugar colindante con las bellas artes, aunque nunca igualado en jerarquía con el artista académico, gozó de fama y reconocimiento social en el campo de la cultura gráfica decimonónica. Fama que una vez alcanzada, declinó de forma vertiginosa cuando el reportero fotográfico vino irremediablemente a ocupar su lugar.

Consideraciones finales. El recorte de prensa y la posesión de la estampa: el valor histórico de un objeto efímero

Una de las prácticas más comunes de lectores de diferentes latitudes y estratos sociales durante el siglo XIX, fue atesorar las imágenes que aparecían en periódicos y revistas ilustradas. Esto con múltiples finalidades: decorar habitaciones, extraer modelos de vestimentas y peinados, confeccionar álbumes, etc. Asimismo, el recorte de prensa, seleccionado bajo criterios e intereses estrictamente personales (artísticos, científicos, históricos, literarios), tenía como fundamento reservar no solo el contenido visual, sino también el textual de manera integrada. Una forma de retener información fugaz, transitoria y efímera que circulaba, asimismo, y a diferencia de dispositivos como las enciclopedias o los libros de historia, en soportes igualmente perecederos como periódicos y revistas. Aunque el coleccionismo de estos impresos fue una práctica extendida y recurrente -sobre todo de publicaciones de alta calidad material como ILN— y teniendo en consideración que las propias empresas preparaban volúmenes compilatorios semestrales o anuales de sus productos impresos, el recorte correspondió a un tipo de coleccionismo que implicaba una selección más fina dentro del caudal informativo de los periódicos: la elaboración, podríamos decir, de una línea editorial propia dentro de la línea editorial.

Uno de los intereses que promovió este tipo de reunión fue, sin duda, el valor adjudicado al periódico como documento histórico. Esta vinculación entre artículo de prensa y fuente histórica está claramente definida en el conjunto de recortes de *ILN* resguardado por el MHN. Es decir, el alcance que tienen hoy estos objetos al calor de una institución que conserva el patrimonio

histórico de un país, dice relación con su calidad de fuente viable y legítima para la investigación y la escritura de la historia. Pero, ¿qué documentan estos recortes y particularmente estas estampas? Por supuesto que el valor de esta colección no radica tanto en la visualización de hechos o acontecimientos que tomaron lugar en el país en el transcurso del XIX. Más que una reconstitución de la historia política y social del Chile republicano, estas estampas y recortes favorecen el estudio retrospectivo del complejo proceso de transformaciones que experimentó el sistema de la prensa internacional en el tránsito hacia un periodismo moderno y una lógica industrial y masiva de producción. ¿Qué ideologías movilizaron estos cambios?, ¿cómo se constituyó la imagen de Chile en los primeros intentos por dar forma y visualizar el incipiente concepto de lo que McLuhan denominó mucho después "aldea global"?, ;qué lugar ocupó Chile, en términos geopolíticos, culturales y sociales, en esta nueva organización mundial comandada ahora por la industria de la prensa?, ¿qué repercusiones políticas, económicas y culturales se experimentaron a raíz de la difusión ampliada de la imagen del país en ILN a fines de siglo?, ;cómo se tradujo la modernización de la prensa internacional en el contexto impresor local?, ;cumplió ILN un rol modélico o como intermediario en este proceso?, ¿de qué modo la reconfiguración visual de la prensa, a manos de la fotografía, pudo haber impactado en la mirada del público local? En el presente texto, nos hemos dado a la tarea de abordar algunas de estas interrogantes; sin embargo, los cuestionamientos que despierta esta fascinante colección están muy lejos de agotarse.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

AAVV. (27 de abril, 2017). Glosario. En Fotointermedialidad. URL: http://fotointermedialidad.cl/tecnicas/fotograbado/

Anderson, P. (1991). The Printed Image and the Transformation of Popular Culture, 1790-1860. Oxford: Clarendon Press.

Barbier, F. (2007). Historia de los medios: de Diderot a Internet. Buenos Aires: Colihue.

Dobraszczyk, P. (2005). Sewers, Wood Engraving and the Sublime: Picturing London's Main Drainage System in the "Illustrated London News", 1859-62. Victorian Periodicals Review (38-4), pp. 349-378.

- Eisenstein, E. (2010). La imprenta como agente de cambio. Comunicación y transformaciones culturales en la Europa moderna temprana. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fontbona, F. (1988). La Ilustración Gráfica. Las técnicas fotomecánicas. En *El Grabado* en España siglos XIX-XX (pp. 427-607). Madrid: Espasa Calpe.
- Grez, S. (1997). De la "regeneración" del pueblo a la huelga general. Santiago: DIBAM.
- Iroumé, N. (30 de junio, 2021). Usos y motivos de la fotografía temprana en los medios de prensa chilenos (1880-1920) En Fotointermedialidad. URL: http://fotointermedialidad.cl/ensayo2/usos-y-motivos-de-la-fotografía-temprana-en-los-medios-de-prensa-chilenos-1880-1920/
- Ivins, W. (1975). Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica. Barcelona: Gustavo Gili.
- Klarén, P. (2015 [2004]). Nación y sociedad en la historia del Perú. Lima: IEP.
- Leary, P. (2011). A Brief History of The Illustrated London News. *Illustrated London News Historical Archive 1842-2003*. Cengage Learning. URL: https://www.gale.com/intl/essays/patrick-leary-brief-history-illustrated-london-news
- Melot, M. (1999). La naturaleza y significado de la estampa y su significado. En: El Grabado. Milano: Skira Editore.
- Navarrete, M. (1984). Chile en The Illustrated London News. Trama (2), pp. 6-28.
- Ortega, L., & Simposio La Guerra Civil de 1891. Cien Años Hoy. (1991). *La guerra civil de 1891: 100 años hoy*. Santiago: Universidad de Santiago de Chile.
- Ossandón, C. y Santa Cruz, E. (2005). El estallido de las formas: Chile en los albores de la cultura de masas. Santiago: LOM y Universidad Arcis.
- Palenque, M. (2019). La Prensa. En *Historia de la literatura ilustrada española del siglo XIX* (pp. 325-354). Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria.
- Pinochet Valdivieso, J. (2012). La colonia británica en Valparaíso: permanencia de una identidad comunitaria en el siglo XX. *Intus-Legere Historia* (6-2), pp. 115-133.
- Pinto Vallejos, J. (1987). Valparaíso: metrópoli financiera del boom del salitre. En Valparaíso 1536-1986: Primera Jornada de Historia Urbana / Instituto de Historia Universidad Católica de Valparaíso (pp. 119-150). Valparaíso: Altazor.
- Pinto Vallejos, J. y Ortega Martínez, L. (1990). Expansión minera y desarrollo industrial: un caso de crecimiento asociado (Chile 1850-1914). Santiago: Universidad de Santiago de Chile.
- Plá Vivas, V. (2010). La ilustración gráfica del siglo XIX, funciones y disfunciones. Valencia: PUV.

- Prain, M. (2007). Presencia británica en el Valparaíso del siglo XIX: una aproximación allegado institucional y cultural de la colonia británica en Chile. Revista de Historia de Chile y América (6-2), Centro de Estudios Bicentenario, pp. 5-38.
- Risco, A. M. (2016). Líneas en tensión. Fotografías y otras fuentes visuales en los grabados del libro Chile ilustrado,1872. En *Actas del XVII Congreso Internacional de la Asociación de Historiadores Latinoamericanistas Europeos* (AHILA), Berlín: Freie Universität Berlín, pp. 3413-3427.
- Risco, A. M. (27 de abril, 2017). A la luz de la fotografía. En *Fotointermedialidad*. URL: http://fotointermedialidad.cl/ensayo/la-luz-la-fotografía/
- Rodríguez, H., Steward, I. M., Taille, G. de la, Valdés, F. y Zauschkevich, K. (1992).
  Reportaje a Chile: dibujos de Melton Prior y crónicas de The Illustrated London
  News: 1889-1891/Report on Chile: sketches by Melton Prior and reports in
  The Illustrated London News: 1889-1891. Santiago: DIBAM, Museo Histórico
  Nacional.
- Sinnema, P. (1995). Reading Nation and Class in the First Decade of the *Illustrated London News. Victorian Periodicals Review* (28), pp. 136-152.
- Smits, T. (2017). Looking for The Illustrated London News in Australian Digital Newspapers. Media History, (23), pp. 80-99. URL: https://doi.org/10.1080/1 3688804.2016.1196585
- Smits, T. (2019). The European Illustrated Press and the Emergence of a Transnational Visual Culture of the News, 1842-1870. Londres: Routledge.
- Soto, A. (1998). Influencia británica en el salitre: origen, naturaleza y decadencia. Santiago: LOM.
- Szir, S. (2011). El semanario popular ilustrado Caras y Caretas y las transformaciones del paisaje cultural de la modernidad, Buenos Aires 1898-1908 (Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires). URL: http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1886
- Szir, S. (2017). Imágenes y tecnologías entre Europa y la Argentina. Migraciones y apropiaciones de la prensa en el siglo XIX. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [Online]. URL: http://journals.openedition.org/nuevomundo/70851

# ANVERSO-REVERSO. MENSAJES PARA ENVIARY RECIBIR. COLECCIÓN DE POSTALES BIBLIOTECA NACIONAL

## María Cecilia Guerrero Hodge

La necesidad de comunicación es inherente a toda relación humana; es la manera de conectarnos con el otro para expresar ideas, pensamientos, emociones o para retratar acciones y acontecimientos. Este lenguaje comunicacional se hace presente no solo por la gestualidad, sino por innumerables formas y formatos de expresión.

Uno de los medios sujetos a estas necesidades comunicacionales fueron las tarjetas postales, que nacieron en el contexto de la Revolución Industrial para responder a las exigencias de envíos informativos de rápida y expedita transmisión, las que prontamente se transformaron en el medio de comunicación masiva que imperó durante décadas, existiendo hasta nuestros días.



Figura 1. "Memorias de Santiago"; Plaza de Armas y la Cordillera, Cerro Santa Lucía, Alameda con O'Higgins y en La Quinta]. Colección Biblioteca Nacional de Chile. Cod. AF0016890.

Es importante consignar que las tarjetas postales surgieron para emitir dos tipos de mensajes, uno escrito y otro visual, información que las configuró como un género objetual e informativo, transformándolas en únicos y verdaderos testimonios que tienen la facultad de tener acceso al pasado. Por esta razón pueden ser abordadas desde una mirada más contemporánea, resignificándolas como objetos de estudio tan relevantes como otros formatos comunicacionales.

El año 2015 la Biblioteca Nacional de Chile adquirió la colección de postales del coleccionista Carlos Cornejo, chileno, historiador y editor de publicaciones postales sobre Chile y América Latina. Durante veinte años reunió esta colección postal, mostrando diversos motivos y singularidades, destacándose las temáticas geográficas y territoriales del país.

Este artículo pretende ser un primer acercamiento de estudio y análisis de esta colección postal, para así evidenciar su representatividad en la edición y producción de postales chilenas en el transcurso del siglo XX, desde 1900 hasta la década de 1960.

Sus cualidades visuales, formales e informativas hacen de esta colección una oportunidad para ahondar en los contenidos intrínsecos que ellas poseen, los cuales serán abordados como un conjunto, aunque también destacando sus particularidades.

El corpus de esta colección muestra las temáticas más solicitadas y circuladas en Chile, principalmente paisajes y escenas representativas e icónicas del país, tales como la presencia de la cordillera de Los Andes, paisajes desérticos e industriales del norte de Chile, vistas y panorámicas de los grandes centros urbanos y escenarios naturales, junto con las extraordinarias imágenes de ventisqueros y glaciares en el extremo sur del país.

Por la magnitud física e informativa de estos ejemplares decidimos acceder a ellas seleccionando tres de sus aspectos sobresalientes, para así poder iniciar un acercamiento más pertinente frente al recabo de información. Estos criterios se enfocaron en su iconografía como retrato de las temáticas más solicitadas, en sus aspectos formales referentes a su género como objeto-postal y en sus aspectos técnicos de impresión.

Para abordarlas utilizaremos los conceptos del método Iconográfico-Iconológico que propone Erwin Panofsky, metodología que compete a la disciplina de la Historia del Arte, contextualizando al objeto de estudio desde la perspectiva histórica, estética y formal, y resaltando, como dice Brihuela"...la importancia de la significación de las artes visuales y su conexión con los acontecimientos culturales y los contenidos espirituales de su época". (Brihuela et al., 2002, p. 315). De la misma forma Ernst Cassier, quien actualiza la propuesta de Panofsky en el año 1990, concibe la lectura de aquellas obras de arte como "formas simbólicas". Según esta teoría, la historia del arte se convierte en la "historia de los hechos estilísticos concebidos a su vez como símbolos a través de los cuales se expresan procesos generales de abstracción de la mente humana, expresión que se da en los cambios de las condiciones de la cultura durante épocas diferentes" (Brihuela et al., 2002). Pero Panofsky puntualiza que "no solo se recogerá y verificará toda la información "factual" disponible en cuanto al medio, al estado de conservación, la época, la autoría, la destinación, etc., sino también se cotejará la obra con otras que pertenezcan al mismo género y analizará aquellos textos que reflejen las convenciones estéticas de su lugar de procedencia y de su época, para finalmente conseguir una valoración más "objetiva" de su calidad" (Panofsky, 1991, p. 91).

Los estudios historiográficos, estéticos y formales de este tipo de producción reconocen y revelan sus valores históricos, culturales y documentales, entendiendo que la imagen impresa en una postal conforma una unidad comunicacional indivisible en su cometido informativo. Desde una perspectiva más contemporánea, se comportan como discursos e imágenes ilustrativas de contextos históricos de un determinado tiempo, constituyéndose como fuentes primarias y secundarias de estudio y extracción de información. Por esta razón abordar esta colección conlleva entender las relaciones comunicacionales que se derivan de sus distintas formas de expresión, las que se vinculan semánticamente al convertirse en canales de transmisión de información referentes a las codificaciones establecidas por el entorno contextual en que se desarrollan. (Watzlawick *et al.*, 2018)

Es por esto que las postales se configuran como un concepto tripartito donde imagen, contenido y soporte sustentan su calidad de instrumento comunicacional, destacándose así la especificidad de la postal en su metalenguaje, en la que la imagen cobra relevancia como lenguaje visual-no verbal que se aproxima a la comprensión e interpretación de códigos, signos y símbolos, individuales y/o colectivos, que se encuentran estrechamente relacionados con los contextos socio-políticos, económicos, geográficos y culturales de una sociedad en un determinado tiempo y espacio.

Desde esta premisa se comprenderá que la imagen contiene elementos descriptivos que componen relatos reconocibles por la propia observación y que se entrelazan en la visión, no solo remitiéndose a las formas factuales y simbólicas, sino que también permitiendo entender el mundo por medio de la imagen y la coexistencia de un relato-texto, ya sea visual o formal (Concha, 2004, p.79).

El lenguaje propio de las postales como medio de búsqueda de representatividad material y visual posibilita la expansión de lecturas pasadas o pasadas-presentes, donde la unidad de la fotografía como contenido y continente se constituye como un medio de expresión y reflexión sobre la relación entre el referente externo y el mensaje producido mediante las transferencias significativas respecto a lo real o del realismo que contiene (Dubois, 1994, p. 19).

Es por esto que la imagen juega un rol importante en el registro, transmisión, conservación y visualización de hechos políticos, tendencias económicas, estructuras sociales, acontecimientos científicos y culturales de la humanidad, de tal manera que se erige como un "documento social", que se constituye, entre otros, como un referente material de estudio de ciertas mentalidades, ideologías e identidades (Burke, 2003, p. 37), considerando que las postales, conforme a sus dimensiones testimoniales, se instalan también como un documento histórico, asentándolas en su función de memoria individual y colectiva (Del Valle, 1999, p. 13-14).

Debido a estas posibilidades de estudio y reconocimiento de nuestra historia que ofrece el análisis de las postales, es que se torna de vital importancia salvaguardar este patrimonio cultural y documental, considerándolas como contenedoras, no solo de una imagen y/o registros —textuales y no textuales—, sino como expresiones patrimoniales con valores intrínsecos que deben ser conocidos, preservados y transmitidos como legado del pasado hacia las sociedades y comunidades presentes y futuras (Edmondson, 2002).

Por varias generaciones las postales fueron el sistema de comunicación de consumo masivo y de acceso transversal para toda la sociedad. Actualmente se pueden considerar como uno de los antecedentes para las formas de expresión y comunicación, pensando en los avances informáticos que procuran la instantaneidad de la imagen y del texto. Es por esta razón que la Biblioteca Nacional responde a la necesidad de resguardar estos bienes culturales, conformándose como un ente gestor en la identificación, investigación, conservación y difusión de este patrimonio social y documental.

## Una historia universal. Inicios de la postal

Desde mediados del siglo XIX la comunicación, afectada por tiempos de cambios políticos, sociales y culturales, requirió nuevos instrumentos para la transmisión de información, más económicos y expeditos, que reemplazaran a las cartas escritas en varias carillas y que se enviaban por correo en un sobre cerrado con información privada.

En la década de 1860, el sistema de correos europeo introdujo oficialmente un nuevo formato postal, el cual, al circular sin sobres, dejaba sus mensajes al descubierto y sin la privacidad que caracterizaba a los anteriores envíos. Estas primeras manufacturas se denominaron "Tarjetas Postales" o "Enteros Postales", y se produjeron de manera oficial. Consistían simplemente en una cartulina de 9 x 12 cm., la que llevaba impresa los sellos y franqueos de correos del país de emisión.

El surgimiento de la tarjeta postal se atribuye a los austriacos Heinrich von Stephan y Emmanuel Hermman. En ocasión de la Conferencia Postal Internacional celebrada en Karlsruhe, el funcionario de correos Heinrich von Stephan propuso la introducción de enteros postales oficiales sin sobre, idea que no tuvo gran resonancia entre sus pares. Fue en 1869 cuando el doctor Emmanuel Hermman, catedrático de Economía en la Academia Militar de Wierner-Neustadt en Austria, hizo circular como correspondencia privada varios trozos de papel al descubierto, sin sobre, pero franqueados. Luego, en julio de ese año publicó en el diario austriaco Neue Freir Presse el artículo titulado "Nuevo medio de correspondencia postal". Con esto logró interesar al Director de Correos y Telégrafos de Viena, siendo el barón Adolf Maly quien promovió una ordenanza real al respecto, la cual fue aprobada en octubre de ese mismo año (León *et al.*, 2007, p. 19). Unos días después,

la Administración de Correos y Telégrafos Vienés editó la primera Tarjeta Postal oficial, bajo la forma de Entero Postal. Su formato era rectangular con dimensiones de 12,2 X 8,5 centímetros y se presentaba en impresión negra sobre un cartón de color crema. En su anverso se veía un marco de doble orla que contenía en el centro de la parte superior un arco con la inscripción "Correspondez-Karte", bajo ella los escudos de armas imperiales austro-húngaros, además de presentar en el ángulo superior derecho un sello impreso de dos coronas con la esfinge del emperador Francisco José I. El reverso consistía en tres líneas impresas reservadas a la dirección del destinatario (Fraser, 1999, p. 10).

La rápida difusión de los enteros postales se debe al Estado alemán, pues en el Primer Congreso Postal Internacional, llevado a cabo en la ciudad de Berna en 1874, se constituyó una nueva institución denominada "Unión Postal Universal". Esta organización estableció un territorio internacional de correos para los 32 países miembros de Europa y Estados Unidos, así como también un protocolo donde estandarizaba el formato de la postal a 9 x 14 cm., además de su tarifa y la impresión de una leyenda oficial en dos idiomas: el del país de origen y el idioma francés.

Posteriormente en 1885 el Congreso postal que se desarrolló en la ciudad de Lisboa, Portugal, estableció la obligatoriedad de que estos enteros postales llevaran en su retiro las inscripciones en francés: Carte Postale y Union Postale Universelle. Doce años más tarde, en el Congreso Postal de Washington, se modificó esta regla, permitiendo imprimir Carte Postale en diversos idiomas. Por lo tanto, sus características estuvieron determinadas por un anverso donde se escribía el texto o mensaje, y un reverso que solo debía contener la impresión designada por la Unión Postal Universal, el nombre y dirección del destinatario (Fraser, 1999).

Pero fue tal la masificación de estos envíos postales que las oficinas de correos oficiales comenzaron gradualmente a perder su monopolio, al permitirse que la empresa privada iniciara su propia impresión y comercialización, incorporando así diversos temas y estilos promocionales (Fraser, 1999). Hacia fines del siglo XIX, los impresores, alemanes e ingleses principalmente, lograron que sus gobiernos liberalizaran la actividad, incorporando imágenes, que en un inicio consistían en dibujos y gráficas, y luego imágenes

fotográficas; a esta nueva producción postal se le denominó "Tarjeta Postal Ilustrada" y se convirtió en un fuerte incentivo para editar gran cantidad de ejemplares, incorporando las más diversas temáticas, desde reproducciones de obras de arte hasta paisajes exóticos de tierras lejanas. De esta manera, el formato postal permitía disponer en su anverso una imagen impresa donde se podía escribir también un mensaje y su reverso seguía reservado para a la dirección del remitente. Más tarde, junto al desarrollo postal y la introducción de la imagen, fue el perfeccionamiento de la fotografía el que cambió radicalmente los modos de comunicación postal.

Hacia 1826, el francés Nicéphore Niépce lograba retener incipientes imágenes que captaban la realidad, técnica que se denominó Heliografía. Paralelamente, el también francés Louis Jacques Mandé Daguerre incursionaba químicamente en la intensión de fijar imágenes que perduraran en el tiempo, técnica que llamó daguerrotipo, con la cual cambió significativamente los procesos de reproducción visual, consiguiendo reflejar la realidad con excelente calidad y nitidez.

Si bien el daguerrotipo se oficializó en 1839 en la Academia de Ciencias y Artes de Francia, casi al mismo tiempo se difundía en Inglaterra el descubrimiento del inglés William Henry Fox Talbot, procedimiento al que se le dio el nombre de talbotipo o calotipo, pero a pesar de que se trataba de un avance sus resultados aún no poseían la definición y variedad tonal que el daguerrotipo sí conseguía.

Fue así como el daguerrotipo se extendió rápidamente por toda Europa y Estados Unidos, propiciando la instalación de estudios fotográficos cuya actividad principal era la toma de retratos grupales y personales de cuerpo entero, medio o de busto.

Al mismo tiempo, el también francés André Adolphe Eugène Disdéri, fotógrafo academicista que en su estudio utilizaba la técnica del daguerrotipo, perfeccionó su cámara fotográfica incorporando a esta un lente multifocal para obtener así, en una sola toma, entre 6 a 12 fotografías, las que luego recortaba y adhería sobre una cartulina de 6 x 9 cm. Dicha modificación abarató los costos de manipulación y tiempos de impresión, lo que facilitó que estuviera al alcance de una mayor cantidad de público. Este nuevo procedimiento se llamó carte de visite y fue patentado en 1854 (Poole, 2000, p. 135).

Las carte de visite marcaron el tránsito entre los primeros años de la fotografía artesanal y su posterior desarrollo industrial. En las décadas de 1860, 1870 y 1880 también sirvieron para propagar el valor estético, juicio moral, gusto y distinción que llegarían a caracterizar a la cultura burguesa del siglo XIX (Poole, 2000). Luego del anuncio de su nueva patente, Disdéri comenzó a mirar otros intereses de la población que cumplieran con los ideales positivistas del momento. Propuso entonces fotografiar todos los objetos del Museo del Louvre, hacer un inventario para la Exposición Universal y el Palacio de la Industria, además de establecer un departamento de fotografía para el Ministerio de Guerra. Muy pronto Disdéri y otros fotógrafos de la época comenzaron a fotografiar monumentos, escenas urbanas, edificios, personajes célebres, etc. (Poole, 2000).

Durante 35 años el formato de las tarjetas postales permaneció sin modificaciones, hasta que en 1902 Inglaterra propuso el "reverso dividido". Esto significaba que la cara donde solo se podía escribir el nombre y dirección del destinatario se dividía ahora en dos partes: la mitad derecha reservada para la dirección del destinatario y el sello postal; la mitad izquierda quedaba libre para escribir un texto (Teixidor, 1999, p.15). La finalidad de este cambio era obtener mayor espacio para el mensaje sin necesidad de intervenir la imagen o ilustración impresa en la otra cara de la postal. Este formato se adaptó internacionalmente a partir del año 1906 y es el que perdura hasta nuestros días.

Si bien las tarjetas postales fueron creadas como instrumento comunicacional y promocional, la introducción de peculiares y singulares imágenes las transformaron también en objetos coleccionables. Eran exhibidas en álbumes sobre mesas o muebles principales de las casas de los coleccionistas para dar testimonio de la belleza y excepcionalidad de su colección, por lo que instantáneamente en Europa y Estados Unidos se formaron clubes y asociaciones de coleccionistas de tarjetas postales, incluso publicando boletines informativos que se emitían periódicamente.

La edad de oro de la postal fue sin duda entre 1901 y 1914, respondiendo al positivismo de una época donde tanto las transformaciones económicas y culturales como los avances tecnológicos, científicos, artísticos y sociales, influyeron en la moda, la arquitectura, la gráfica y el diseño. A este período de tiempo se le llamó la "Belle Époque" (Teixidor, 1999).



Figura 2. Saludo de Punta-Arenas. Colección Biblioteca Nacional de Chile. Cod. AF0018444.

A razón de lo anterior, los motivos y formatos postales se dividieron en dos grandes tipologías visuales que convivieron al mismo tiempo. La primera correspondía a las imágenes de vistas de paisajes naturales, panorámicas geográficas y urbanísticas, arquitectura, monumentos, etc., que el estado (Alemania, Suiza, Austria e Inglaterra como pioneros), la industria turística y hotelera utilizaron para promocionarse (López, 2013).

La segunda temática, más consumida por la población general, se trató de aquella que contenía imágenes estereotipadas de célebres personajes y caricaturas, escenas románticas, flores, parejas, mujeres, desnudos, saludos de navidad y año nuevo, etc. Para hacerlas más atractivas comenzaron a imprimir las imágenes en diversos soportes, tales como madera, metal, textil, cuero, marfil, pergamino, etc., agregando incluso elementos como bordados, perfumes, canciones, elementos movibles, relieves, brillos, entre varios más.

En los períodos siguientes, desde la década del 20 hasta la década de los 70, surgieron importantes avances tecnológicos fotográficos que provocaron la baja paulatina en la producción de postales. Por un lado, con el perfeccionamiento del aparataje fotográfico, surgieron primero las "cámara postales", inventadas en

Estados Unidos por Kodak, las que podían tomar una fotografía para luego imprimir un negativo del tamaño postal de esa imagen. Posteriormente aparecieron las fotografías en color que revolucionaron el mercado y con ello comenzó el declive en la producción de tarjetas postales en el mundo.

Aunque después de la Segunda Guerra Mundial la economía y la producción industrial mundial vivieron un empobrecimiento generalizado, hacia los años 60-70 gran parte de los países europeos comenzaron a interesarse nuevamente por las tarjetas postales y las postales fotográficas en formato impreso, esto fomentado por instituciones culturales, políticas, turísticas, entre otras (López, 2013, p.62).

A partir de la década de 1990, con la inclusión mundial de las nuevas plataformas globalizadas de internet y otros medios virtuales que transformaron la manera de comunicarse y acceder a la información, las postales ya no son solo físicas, presenciales, sino también virtuales. Las postales entonces comenzaron a desarrollarse atendiendo nuevos objetivos y formatos, diferentes a los tradicionales. Se crearon así las postales virtuales o electrónicas en las que el mensaje y la imagen se envían de inmediato por cualquier medio computacional, virtual o telefónico (López, 2013).

### CHILE Y SU HISTORIA POSTAL

A mediados del siglo XIX e inicios del XX, Chile se encontraba en una situación excepcional. Su paulatino ingreso a la economía mundial a través de la explotación del salitre y del carbón y su privilegiada ubicación geográfica en las costas del Pacífico sur, propiciaron el desarrollo industrial y urbano, influenciado por las experiencias modernizadoras europeas que regían el orden social, político y cultural de aquella época.

Una prueba de que Chile se encontraba fuertemente ligado a los acontecimientos europeos y que adoptaba casi simultáneamente los avances tecnológicos y sociales del extranjero, fue la incorporación de un nuevo tipo de comunicación denominado "Tarjetas Postales" o "Enteros Postales". Este nuevo sistema se instaló en Chile como un eficiente medio de mensajería, de bajo costo y rápido envío, el cual no discriminaba estatus sociales ni condiciones económicas, siendo esta condición la que fomentó su progresivo uso y difusión.



Figura 3. C. Kirsinger y Ca. (Valparaíso, Chile). Santiago. Cerro Santa Lucía, El Mirador C. Kirsinger & Cia. Archivo Fotográfico. Colección Biblioteca Nacional de Chile. Cod. AF0017086.

En sus inicios este tipo de envío postal consistía en una cartulina rectangular de 11,5 x 8,2 cm., delimitada por un "marco formado por una línea

ondulada, una sucesión de pequeños rombos con un punto al medio, y una línea directa, dentro del marco con las palabras: Carta Tarjeta y más abajo llevaba un bigote litográfico y enseguida el tratamiento de cortesía utilizado en una misiva: Sr. D. o Sra. Doña" (León *et al.*, 2007, p. 53). Fue bajo la administración del presidente Aníbal Pinto en 1871 que se promulgó una ley donde se autorizaba que Chile formara parte de los 32 países miembros que conformaban la Unión Postal Universal, convirtiéndose así en parte del territorio postal internacional.

Como se menciona en los anales de la Sociedad Filatélica de Chile "El Sr. Borgmann deja constancia de que en América Latina corresponde a Chile la prioridad del empleo de las Tarjetas postales 'En América, dice, la tarjeta-correspondencia ganó fielmente terreno. El 1º de enero de 1873 la República de Chile puso en circulación formularios de tarjetas de 2 y de 5 centavos y el 1º de mayo siguiente Estados Unidos inauguraron también el nuevo sistema'" (Sociedad Filatélica de Chile, 1899, p. 71-78). Pero posteriormente apareció una rectificación sustancial: "En noviembre de 1871 se encargó a la imprenta Albión, de esta capital, la impresión de 6.000 de estas tarjetas, y entregadas fueron puestas a la venta simultáneamente en las administraciones principales de Santiago y Valparaíso el 24 de diciembre del mismo año. (...) la Dirección General hizo publicar en los dos diarios de la capital y del vecino puerto un aviso (...). Queda, por consiguiente, establecido que las tarjetas postales principiaron a circular en Chile el 24 de diciembre de 1871, y que este país fue no solo el primero de América que las introdujo en su servicio, sino que se anticipó a muchísimos de la liga europea en la adopción de tal sutil sistema" (Sociedad Filatélica de Chile, 1899, p. 4).

Debido a su privilegiada situación comercial y territorial, el puerto de Valparaíso y, a su vez, el de Punta Arenas, se convirtieron en lugares de recalo obligatorio para todas las embarcaciones comerciales y privadas venidas desde Europa, Asia y Estados Unidos, que se dirigían hacia y desde el Continente Americano. Esto trajo consigo que, a mediados del XIX, Chile recibió una gran cantidad de inmigrantes, la gran mayoría provenientes de Alemania, Francia e Inglaterra, así como también del centro-norte de América Latina. Los nuevos ciudadanos llegaron buscando mejores horizontes económicos, dado el auge de la explotación del denominado "oro blanco" en el norte y

el trabajo ovino y sus subproductos en el extremo sur. Las políticas estatales de colonización territorial también ayudaron al asentamiento de estos migrantes, así como la introducción de costumbres y negocios relacionados, entre otros, con el turismo y la producción postal.

Muchos de estos nuevos habitantes comenzaron a trabajar en sus profesiones de origen, destacándose la integración de arquitectos, ingenieros, químicos, artistas, fotógrafos y editores gráficos, pero también de una gran mayoría que viajó con intensiones expansionistas. En un principio muchos se instalaron en la ciudad de Valparaíso por ser entonces el centro económico y comercial de Chile, pero luego se trasladaron a diversas zonas, como la comunidad alemana que se asentó en la zona sur y la inglesa en la zona norte del país.

La creación de una técnica que retratara lo más fielmente la realidad, lograda como se mencionó anteriormente con el daguerrotipo, tuvo su incorporación a las producciones nacionales un año después de aparecida en Francia en 1839.

La llegada al puerto de Valparaíso de la corbeta francesa L'Oriental, donde venía un grupo de estudiantes de acaudaladas familias belgas y francesas, que realizaban un viaje de instrucción alrededor del mundo, trajo consigo también a bordo el primer daguerrotipo conocido en Chile (Rodríguez, 2001). El abate Louis Compte, uno de los instructures de este grupo de jóvenes había realizado los primeros daguerrotipos en América del Sur en la ciudad de Montevideo, Uruguay, Salvador de Bahía y Río de Janeiro en Brasil, pero meses después, al zarpar de las costas de Valparaíso, la corbeta chocó con un arrecife hundiéndose y destruyendo cualquier vestigio de esos primeros daguerrotipos (Gesualdo, 1990). Posteriormente, a fines del siglo XIX el auge de la fotografía se produjo por la inmigración de extranjeros, principalmente europeos, quienes además trajeron consigo las nuevas tecnologías de impresión postal imperantes en dicho continente.

Así fue como la fotografía en Chile se convirtió poco a poco en una actividad comercial y social ampliamente aceptada en la sociedad chilena; los fotógrafos se instalaron con diversos estudios fotográficos, dedicándole gran parte de su trabajo al retrato, así como también a las fotografías de exteriores. Los motivos más solicitados eran los retratos individuales y grupales, pero

por sus altos costos, el procedimiento fue accesible solo para un segmento de la sociedad cuyas fotografías ayudaban a conseguir estatus social, convirtiéndose en un instrumento de posicionamiento, pues ellas deliberadamente contenían ciertos códigos y valores morales que las diferenciaban de otras esferas sociales e incluso entre sus mismos pares burgueses (Bergot, 2008).

Las tarjetas postales que incorporaban imágenes prontamente se transformaron en objetos disponibles para toda la población, pudiendo ser utilizadas ya no solamente como un instrumento de mensajería, sino también como un artículo que se podía apreciar estéticamente.

Como dijimos, fueron estos inmigrantes europeos y norteamericanos los que impulsaron el desarrollo e inserción masiva de este formato postal, quienes se instalaron en primera instancia en Valparaíso con casas comerciales, donde vendían un sinfín de productos que iban desde implementos musicales, cocinas, instrumentos y objetos de entretenimiento, hasta diferentes materiales necesarios para estudios fotográficos, imprentas y casas editoriales. Ya a principios del siglo XX los editores conformaban toda una infraestructura comercial en torno a las tarjetas postales para así satisfacer las demandas de este recurso comunicacional que luego ganó un importante lugar dentro del mundo del coleccionismo (Teixidor, 1999).

Durante este período se emitieron gran cantidad de tarjetas postales, respondiendo a los intereses y necesidades de quienes las demandaban, ya que recibían variados usos. Estos fluctuaban entre la función que les daban los residentes extranjeros para comunicarse con sus familiares y mostrarles el nuevo lugar que los albergaba, y el de los ciudadanos chilenos, quienes las utilizaban como medio de saludos intra-territorial, así como objetos de intercambio, fomentando el coleccionismo (Burgos, 2005). Por otro lado, las diferentes instancias, privadas y gubernamentales, mostraban a través de las postales la infraestructura arquitectónica, los medios de transportes y lugares exuberantes, evidenciando así el desarrollo y modernización en que se encontraba Chile y promocionando el turismo.

Hacia 1900, los editores y casas editoriales ya se encontraban distribuidas por todo el país, concentrándose principalmente en las ciudades de Valparaíso, Santiago, La Serena y Punta Arenas, como también en Valdivia, Osorno, La Unión, Frutillar, Puerto Montt, Antofagasta, Iquique y Concepción. En 1912

se incorporaron otras ciudades como Río Bueno, Ancud, Temuco, Traiguén, Coquimbo, Curicó, Talcahuano y Lota (León *et al.*, 2007).

Los editores fueron los responsables de elegir y establecer tendencias en gustos, temáticas e intereses, para así captar y mantener la atención de los distintos grupos de consumidores. Por un lado, respondían a las temáticas más solicitadas correspondientes a imágenes panorámicas de ciudades, puertos y bahías, centros industriales, comerciales y de esparcimiento; y, por otro, presentaron escenas familiares, reproducción de obras de arte, acontecimientos y catástrofes naturales e imágenes representativas de los pueblos Mapuche y Yagán, entre otras (León *et al.*, 2007).



Figura 4. Brandt, Carlos. Armada Chilena Monitor "Huascar" [fotografía] Carlos Brandt. Archivo Fotográfico. Colección Biblioteca Nacional de Chile. Cod. AF0017780.

Además de importar desde Europa una gran variedad de insumos para complementar sus actividades comerciales, muchos editores también compraban un gran número de cartulinas preparadas y sensibilizadas, ya impresas según las normas de la Unión Postal Universal, con imágenes y escenas estereotipadas, tales como personajes célebres, flores, parejas, mujeres, saludos, etc. La

constante incorporación de nuevas tecnologías de impresión y la ampliación de motivos visuales hicieron que estos cobraran mayor relevancia dentro de la sociedad chilena y que rápidamente se convirtieran en objetos coleccionables, debido en gran parte a las singularidades estéticas de las tarjetas postales con motivos sentimentales, románticos y evocativos que incluían decoraciones especiales tales como escarchas brillantes, dibujos calados y coloreados entre otras.

En lo que respecta a la producción, las temáticas nacionales eran encargadas directamente a fotógrafos locales que aprovechaban la oportunidad de complementar sus ingresos económicos, cumpliendo con las demandas visuales de las casas editoriales-comerciales. Los fotógrafos profesionales luego de terminar sus estudios, junto con los denominados fotógrafos viajeros, utilizaron la infraestructura vial y ferroviaria disponible para recorrer Chile en toda su extensión, captando imágenes representativas de cada zona, lugar o ciudad.

Paralelamente, junto con los avances de la fotografía surgieron también los fotógrafos minuteros o "plancheros", quienes poseían las cámaras fotográficas de última generación promocionadas por las casas comerciales, utilizadas para fotografíar y revelar imágenes postales en solo unos minutos. Los plancheros se trasladaban a distintos lugares y ciudades a lo largo del país para situarse principalmente en los espacios públicos más emblemáticos, retratando escenas cotidianas como encuentros sociales, peregrinaciones religiosas y retratos individuales o grupales en balnearios y plazas centrales de las distintas ciudades en las que se instalaban (Abarca, Cornejo, Fiamma y Rioseco, 2010).

El arduo trabajo de las casas editoriales por obtener las mejores imágenes que retrataran todo el territorio y sus idiosincrasias, las transformaron en grandes centros de imágenes, aunque algunos fotógrafos viajeros también editaron sus propias producciones postales con tirajes más reducidos, pero manteniendo su calidad técnica y material (León *et al.*, 2007).

Hacia 1910 la mayor parte de los países Latinoamericanos se encontraban conmemorando sus Centenarios. Eran tiempos de reflexión sobre sus propias identidades nacionales, pues hasta ese entonces se encontraban influenciados por los estilos políticos, sociales y culturales europeos. Esta coyuntura los llevó a imprimir grandes cantidades de postales conmemorativas que reflejaron

los importantes cambios tecnológicos que sucedían a nivel mundial, como el automóvil, el teléfono o la instalación de luz eléctrica. En las artes y en la arquitectura surgieron nuevos movimientos que rompieron con las formas clásicas y románticas, dando paso a estilos ecléticos e innovadores que se vieron reflejados en la gráfica y en la moda, donde la imagen de la mujer cobraba relevancia como símbolo de libertad y modernidad.



Figura 5. [Dos niñas adolescentes; vestidas con la bandera chilena y la bandera argentina] Colección Biblioteca Nacional de Chile. Cod. AF0018838.

Los editores más reconocidos por la calidad de su impresión y por abarcar la extensa geografía chilena fueron los alemanes Carlos Brandt y Carlos Kirsinger, a los que se les atribuye la gran difusión de las tarjetas postales en Chile.

Carlos Brandt, además de editor postal, fue propietario de la Librería Alemana de Concepción y de la tienda de instrumentos musicales, llamada Almacén Musical que tuvo sucursales en Valparaíso, Concepción y Santiago (Burgos, 2005); también fue uno de los primeros en importar, desde Alemania e Italia principalmente, papeles gelatina que otorgaban una mayor gama de texturas y contrastes para la impresión de postales. Si bien se destaca a estos dos editores establecidos en Valparaíso —que funcionaba como centro económico y social del país— fue la producción postal en Valdivia la que emitió por primera vez una acotada edición de postales ilustradas e impresas en Chile, impresas en la Casa Litográfica Köber en 1897 (León et al., 2007).

Además de Brandt y Kirsinger, a quienes se les consigna como los precursores de las tarjetas postales en Chile y cuyos trabajos predominaron desde 1900 hasta 1915 aproximadamente, también existieron muchos otros editores que generaron importantes producciones postales como Matterson & Grimm, W. Paton y Cía., Grimm & Kern, entre otros (Burgos, 2005).

El período de declive de las tarjetas postales comenzó hacia la década de 1920 con la masiva introducción del cine, la radio y la televisión, haciendo de estos medios una forma de comunicación más dinámica y masiva.

Luego de la Segunda Guerra Mundial, debido a las repercusiones económicas, sociales y culturales en todo el mundo, las tarjetas postales sufrieron una importante caída en su demanda comercial; comenzaron a desaparecer las casas editoriales de buena factura y surgieron editores-impresores que realizaron postales de mucha menor calidad. Adicionalmente, la fotografía se había masificado y llegado a todos los estratos sociales, y la producción de postales con alusiones románticas o pintorescas hicieron que el público perdiera interés en coleccionarlas y utilizarlas como medio de mensajería, relegándolas a permanecer en álbumes familiares y siendo comercializadas a bajo costo.

A su vez las cámaras fotográficas incorporaron nuevas tecnologías y formatos, las que permitieron que el fotógrafo aficionado pudiese obtener sus propias fotografías e imprimirlas en papeles postales, cobrando así otro sentido

y finalidad. Una de estas importantes innovaciones en este ámbito fueron las cámaras instantáneas *Polaroid*, cuya tecnología fue creada en "1948 por el científico e inventor estadounidense Edwin Herbert Land" (Abarca, *et. al.*, 2010).

Ya hacia 1960 los coleccionistas perdieron total interés por seguir adquiriéndolas, pues su calidad era de baja factura y no poseían créditos ni inscripciones. Además, los avances tecnológicos de impresión masiva llevaron a que las postales continuaran siendo emitidas por editoriales comerciales, particularmente dirigidas al servicio del turismo, pero el objetivo ya no era solo promocionar lugares de destino, sino más bien para satisfacer las necesidades de diversos grupos etarios, apuntando a una experiencia personal y/o grupal de placer y descanso.



Figura 6. [Piscina de agua termal, rodeada de jardines, en el Hotel Balneario Jahuel] Hotel Balneario Jahuel, Chile. Colección Biblioteca Nacional de Chile. Cod. AF0016615.

Si bien este tipo de postales continuaron imprimiéndose con ese cometido, desde la década de los 80 hasta nuestros días comenzaron a valorizarse y a utilizarse por otros estamentos de la sociedad con una finalidad comercial, como restaurantes, discotecas, tiendas de ropa, etc. Sin embargo, su mayor valoración se encuentra asociada a los medios relacionados con el arte y la

cultura. Museos, galerías, bibliotecas, librerías, teatros, entre otros, descubrieron el valor de este sistema de comunicación y comenzaron a utilizar postales, cuyas reproducciones volvieron a tener mejor calidad de resolución y funcionaron como una manera de exhibir y difundir fundamentalmente las actividades culturales y sociales.

#### POSTALES CON RECORRIDO MUNDIAL: MÁS DE UN SIGLO EN POSTALES CHILENAS

La Colección Carlos Cornejo perteneciente a la Biblioteca Nacional, está constituida por 2.538 postales que fueron recopiladas por el coleccionista durante veinte años. Si bien su búsqueda se concentró en aquellos ejemplares que reflejaran la geografía chilena desde el extremo norte hasta el extremo sur, también la colección está compuesta por otros importantes ejemplares con diversas temáticas y formatos, como escenas campesinas, costumbres chilenas, artistas callejeros, un particular conjunto de postales denominadas Flores Chilenas (fotografías de mujeres chilenas con manto negro que les cubría su cabeza y cuerpo), postales panorámicas de formato apaisado y 10 series de álbumes desplegables de paisajes sureños y espacios urbanos de emblemáticas ciudades. Otro importante grupo son las postales Minuteras que retratan principalmente las actividades veraniegas de los balnearios más concurridos en la zona centro, así como también una serie de postales con imágenes de comunidades Mapuche, Tehuelche, Kawésqar y Selk'nam, entre otras.

Esta colección además da cuenta del gran número de editores, fotógrafos, impresores y otros estamentos que hicieron de la postal una prolífera actividad comercial y cultural. A su vez, debido a la extensa variedad de ejemplares, ellas representan las distintas formas y sistemas de impresión postal, algunas derivadas de los procesos fotomecánicos como litografías, cromolitografías y fototipias, como también las técnicas fotográficas que se fueron desarrollando a medida en que aparecían los nuevos avances tecnológicos.

Una vez adquirida esta colección, la Biblioteca Nacional comenzó un exhaustivo proceso de catalogación, integrando descriptores tales como ubicación, materialidades, sistemas de impresión, años, autores, editores, fotógrafos, entre otros, para facilitar así el acceso a ellas a través de sus plataformas digitales abiertas a todo público.

Para la creación de este artículo, la colección se organizó geográficamente en tres zonas, tal como el coleccionista las había dispuesto: zona norte, zona centro y zona sur, facilitando su comprensión y ejemplificándola a través de sus temáticas, editores y fotógrafos. A partir de la selección zonal se identificaron en el norte las ciudades de Tacna, que entre 1883 y 1929 fue territorio chileno, Arica, Pisagua, Iquique, Tocopilla, Mejillones, Antofagasta, Taltal, Chañaral, Caldera, Copiapó, La Serena, Coquimbo y las Oficinas Salitreras. En el centro la recopilación muestra las ciudades de San Felipe, Bajos de Alto Jahuel, Los Andes, Bajos de Colina, Papudo, Zapallar, Quinteros, Limache, Quilpué, Cajón del Maipo, Santiago, Valparaíso y Viña del Mar.



Figura 7. Handler, Ernesto. Alle aussteigen! Vergara gletscher Agostini fjord Feuerland. Handler. Colección Biblioteca Nacional de Chile. Cod. AF0018523.

Y en la zona sur presenta las ciudades de Curicó, Talca, Constitución, Linares, Cauquenes, Chillán, Concepción, Coronel, Lota, Río Malleco, Angol, Temuco, Villarrica, Pucón, Valdivia, Corral, La Unión, Río Bueno, Osorno, Puerto Varas, Puerto Montt y Angelmó, además de las ciudades de Ancud y Castro en la Isla de Chiloé. Finalmente, en el extremo sur, destaca la ciudad de Punta Arenas, el Estrecho de Magallanes, además de ventisqueros y glaciares.

La mayor cantidad de ejemplares mostraban en las ciudades de Iquique, Antofagasta, Santiago, Valparaíso, Concepción, Osorno, Puerto Varas, Puerto Montt y Punta Arenas, junto con las postales del Estrecho de Magallanes, sus ventisqueros y glaciares.

En términos generales, la zona norte presenta una gran cantidad de postales editadas entre los años 1900 y 1915, y luego aparece otro grupo realizado entre los años 1930 y 1960. En la zona centro se concentran las postales con mayor circulación, entre las que se destacan las producciones realizadas entre los años 1910 y 1920, y posteriormente se observa una importante manufactura de tarjetas postales y postales fotográficas emitidas entre los años 1940 y 1950.

En cuanto a la zona sur, las ediciones de la mayor cantidad de ejemplares emitidos datan entre los años 1905 y 1920. Cabe destacar también que en la región de Los Lagos y hasta Punta Arenas se encontraron una gran cantidad de ejemplares producidos entre los años 1930 a 1950.

#### Temáticas

Los motivos visuales más solicitados en la industria de las tarjetas postales chilenas corresponden a vistas y panorámicas de ciudades y paisajes naturales. Esta colección desglosa estos temas en paisajes urbanos y sociales, avances tecnológicos, instalaciones industriales, paisajes naturales, monumentos y localidades donde se identifican las particularidades geográficas de cada una de ellas en sus diferentes zonas.

En el norte de Chile aparecen predominantemente panorámicas de paisajes desérticos, infraestructuras relacionadas con la extracción del salitre, puertos y bahías, las avenidas y calles más relevantes, plazas, edificios tales como las intendencias, teatros, estaciones de bomberos y monumentos conmemorativos.

En la zona centro, sobre todo en la ciudad de Santiago y Valparaíso, predominan las panorámicas y vistas parciales, además de sus centros cívicos, avenidas y calles comerciales, plazas más concurridas, iglesias y catedrales, monumentos y actividades de entretenimiento.

Específicamente en Santiago destacan las panorámicas del centro de la ciudad, la Plaza de Armas, el parque Cousiño y Forestal y los cerros Santa

Lucía y San Cristóbal. En Valparaíso, por otro lado, muestran las diversas panorámicas de la bahía y del muelle principal, iglesias, instalaciones navales, balnearios cercanos e imágenes del terremoto de 1906.



Figura 8. Mora Ferraz, Enrique, 1889-1958. Chile. Santiago, Vista desde el San Cristóbal Fot. Mora. Colección Biblioteca Nacional de Chile. Cod. AF0017164.

Las temáticas características de la zona sur retratan principalmente paisajes naturales, vistas de diversos volcanes y lagos de la zona, hoteles e instalaciones turísticas. Las ciudades de Concepción, Valdivia y Punta Arenas son las que más exhiben panorámicas urbanas y actividades sociales.

Cabe destacar que, durante las primeras décadas del siglo XX, la mayoría de las imágenes ofrecían grandes panorámicas de lugares y ciudades emblemáticas, pero hacia el final de la segunda mitad del siglo, aproximadamente en la década del 40, se observan ejemplares cuyos encuadres ya no son vistas generales, sino más bien acercamientos que muestran escenas cotidianas, como por ejemplo puentes sobre grandes ríos, celebraciones en fiestas religiosas o en actividades de recreación.

Llama especialmente la atención un conjunto de ejemplares promocionales solicitados por el Ministerio de Fomento de Chile para la Sección de Turismo denominada The Children Reiview, impresas en Londres por la famosa casa de impresión Raphael Tuck & Sons, Ltd., en el año 1933.

Es importante destacar que, si bien en esta colección la principal temática es la representatividad territorial en diversas épocas de producción, también da cuenta de eventos naturales que cambiaron la geografía y fisonomía de muchas ciudades y localidades a lo largo del país, exponiendo, por ejemplo, los estragos dejados por el terremoto de 1906 en Valparaíso, así como desbordes de ríos en la ciudad de Valdivia y sus alrededores, entre otros.

## Editores y Fotógrafos

Los editores junto con los fotógrafos fueron los grandes promotores de la producción postal en Chile. Los editores seleccionaban las temáticas más atractivas, imprimían gran parte de ellas e instalaban sucursales en las ciudades que se conformaban como centros económicos y sociales. Son numerosos los que se identificaron en esta colección, alrededor de sesenta, ubicándose en su mayoría en las ciudades de Iquique, Antofagasta y Punta Arenas. Resulta interesante observar que una gran cantidad de los editores y de las casas comerciales que surgieron de Osorno hacia el sur funcionaron de manera local.

De los sesenta editores identificados destacan diez, debido a que sus ediciones y producciones se encontraron en casi todas las ciudades mencionadas en esta colección; estos fueron Carlos Brandt, Carlos Kirsinger, Juan M. Sepúlveda V., Mattensohn & Grimm, J. Allan, Adolfo Conrads, Hume y Walker, Casa Hans Frey, Eggers & Cía. y Casa Losada.

En este punto, es necesario señalar la excepcionalidad de los editores Carlos Brandt, Carlos Kirsinger y Juan M. Sepúlveda por sus grandes y variadas producciones postales, las que abordan todas las temáticas requeridas, ilustrando así a las primeras décadas del siglo XX, desde 1900 a 1919.

Alrededor de treinta fotógrafos fueron identificados en esta colección, cuyos trabajos aparecen mayoritariamente en dos etapas de producción. La primera se desarrolló entre 1904 y 1915, y la segunda entre los años 1935 y 1950. La gran mayoría concentra su trabajo en Santiago, Valparaíso, Puerto Montt y la zona de Punta Arenas. En este panorama, los fotógrafos que más

presencia tuvieron indistintamente en todo Chile fueron Foto E. Mora, Foto Cood, Foto Henríquez, Foto Streich, Foto Harmann, Foto Callejas, Foto León, Foto Cori, Foto Kurt Grassau y Foto C. Veiga.

De forma especial se consigna la presencia del fotógrafo Enrique Mora, cuya producción plasma gran parte del país entre los años 1940 y 1950, generando extensos tirajes de postales fotográficas que se enfocaron principalmente en Santiago, Valparaíso y toda la zona sur, desde Linares hasta la ciudad de Ancud.

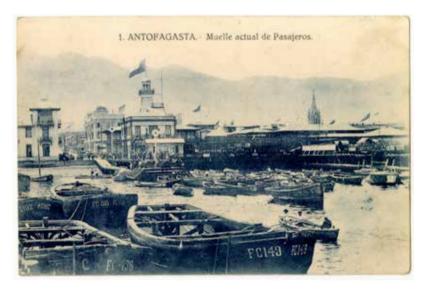


Figura 9. Fernández y Heras (Antofagasta, Chile). 1. Antofagasta. Muelle actual de Pasajeros : [Edificios de la Gobernación Marítima de Antofagasta, calle Balmaceda y el mar; Antiguo Resguardo Marítimo, calle Aníbal Pinto y el mar y el Antiguo Muelle Salitrero de la ex Compañía Melbourne Clark ,Barrio histórico de Antofagasta] Fernández y Heras. Colección Biblioteca Nacional de Chile. Cod. AF0016510.

Otros estamentos presentes en menor medida fueron las casas comerciales e imprentas, las que ayudaron a la emisión y difusión de las postales. Entre ellas destacan La Joya Literaria, Peluquería Marchand, Librería Española, Imprenta Barcelona y la Favorita, presentes entre 1903 y 1928, así como también las casas comerciales Casa Creus, Casa Loutit y Casa Quiroga, que produjeron principalmente foto postales realizadas en los años 20.

#### Técnicas

Los diversos procesos de impresión utilizados mundialmente en la producción de tarjetas postales y postales fotográficas se encuentran reflejados en esta colección. Las postales aquí revisadas fueron producidas mediante procesos derivados de técnicas fotomecánicas como la litografía, cromolitografía, huecograbado y fototipia, además de los procesos fotográficos, los que fueron y son hasta la actualidad utilizados en el proceso de copia a la gelatina de revelado químico.



Figura 10. Brandt, Carlos. Coquimbo, Porto: [Corbeta Abtao, en el Puerto] Carlos Brandt. Colección Biblioteca Nacional de Chile. Cod. AF0016566.

En la Colección Carlos Cornejo se identificaron al menos ocho técnicas diferentes, predominando las realizadas en fotograbado, fototipia y fotografía. Todas estas técnicas fueron utilizadas simultáneamente en las diferentes épocas de producción postal en Chile, siendo la técnica de la fototipia la más utilizada. La fototipia, también conocida como colotipo, es un procedimiento de reproducción fotomecánico, cuya impresión genera gran nitidez

y variada gama de grises, que generalmente se confundía con procesos fotográficos. La gran mayoría de estas impresiones eran monocromas (blanco y negro), pero las que se producían incorporando tintas de colores carecían de nitidez y resolución, por lo que usualmente se las consideraba impresiones litográficas.

La producción nacional de postales realizadas con procesos fotográficos predominan a partir de la década de 1920, aunque que se encontraron algunos ejemplares fotográficos que datan principalmente de 1910. Estas postales fotográficas se generaron mayoritariamente en la zona centro-sur del país, específicamente en las ciudades de Santiago, Viña del Mar, Valdivia, la región de Los Lagos, Osorno, Puerto Varas, Puerto Montt, además de algunos glaciares y ventisqueros.

Otros procesos encontrados en esta colección corresponden a los que representan combinaciones de temas y técnicas de impresión. Algunos editores importaban desde Europa papeles postales con imágenes ya impresas, para luego intervenirlas con algunas vistas de ciudades o paisajes chilenos.

#### LA COMUNICACIÓN INMEDIATA

Las tarjetas postales y postales fotográficas han logrado subsistir al paso del tiempo, adecuándose a los cambios contemporáneos y tecnológicos que se han desarrollado en el transcurso de más de un siglo de producción. Esta supervivencia se ha logrado debido a que diversas instancias públicas y/o privadas las han cuidado y resguardado a través del tiempo.

Bajo esta premisa, este artículo constata desde una mirada introductoria cómo esta colección representa el devenir histórico de la postal en Chile. Esta, desde su especificidad de género postal, instrumento comunicativo y/o artículo coleccionable, cobra importancia desde el momento en que tiene la capacidad de exhibir las diferentes particularidades geográficas chilenas, desde el desierto más árido del mundo hasta los imponentes glaciares de la zona austral del país. A la vez, debido a su variedad temática en el transcurso de toda la primera década del siglo XX, muestra una visión general a través de las diferentes tomas fotográficas que presentan las diversas panorámicas y vistas de las grandes ciudades y pequeños poblados, de paisajes naturales

representativos de la geografía chilena, de los avances del crecimiento en materias arquitectónicas y urbanas, así como del desarrollo industrial e infraestructura vial y ferroviaria.

Es así como en esta colección se logra reconocer y ejemplificar gran parte de las técnicas fotomecánicas y fotográficas utilizadas para la impresión postal, las que no tendrían sentido sin la identificación de gran parte de los editores y fotógrafos que formaron y difundieron la industria postal. Este artículo funciona, entonces, como un reconocimiento a esos editores y fotógrafos que no han aparecido hasta ahora en las sistematizaciones y/o publicaciones sobre las postales en Chile, complementando así la historia de la postal chilena.

Consideramos importante destacar que esta colección, estudiada desde una perspectiva historiográfica de la postal en Chile, permite evidenciar el trabajo editorial y de producción de tarjetas postales y postales fotográficas, cuyos ejemplares muestran una panorámica desde el año 1900 hasta parte de 1960, presentando ejemplares de todos los años de producción sin excepción.

Además, uno de los aspectos relevantes al reflexionar en torno a la colección radicó en el hecho de haber logrado identificar en este corpus tres tarjetas postales circuladas y datadas en los años 1885, 1890 y 1899, ejemplares extraordinarios que incluso la bibliografía internacional sobre la historia de la postal considera difíciles de encontrar.

Por lo tanto, podemos afirmar que esta colección se transforma en un mapa visual y objetual que constata, en la actualidad, las múltiples transformaciones generadas por el progreso y modernización del país a partir de los inicios del siglo XX.

Por todo lo anterior, además de otros aspectos que no fueron abordados en esta instancia, es que este artículo confirma el importante y variado aporte informativo y formativo que la Colección Carlos Cornejo contiene. Las postales se transforman así en material de estudio y análisis, en la medida en que se resignifiquen y se les permita tener la facultad de transformarse en testimonios y documentos que reconstruyan e ilustren el pasado, y pasado-presente, en sus múltiples valores simbólicos, estéticos, formales, históricos, sociales y culturales que ellas representan. Desde esta perspectiva podrán ser abordadas multidisciplinariamente, contemplando no solo sus

aspectos relacionados con la historia y la historia del arte, sino también con las diferentes ramas de las ciencias sociales, urbanísticas, geográficas, artísticas, entre otras, que se encuentran vinculadas a la conservación material e inmaterial de este patrimonio cultural y documental.

A partir de este estudio se abren variadas líneas de investigación, tales como:

- —Analizar y estudiar con mayor detención la co-relación entre la imagen seleccionada y el texto escrito, anversos y reversos, junto con las leyendas impresas, caligrafías, firmas, etc.
- —Analizar y estudiar los reversos referidos a su circulación, por una parte, abordando aquellos aspectos más puntuales como el lugar de emisión y destino, sus sellos, timbres, matasellos, franquicias, etc. y, por otra parte, analizando aquellas tarjetas postales no circuladas que, teniendo las mismas características físicas e iconográficas, no presentan ninguna inscripción ni manipulación.
- -Comparar a los editores, fotógrafos, casas comerciales e imprentas presentes en esta colección con otras fuentes bibliográficas e informativas sobre el trabajo de la postal en Chile.
- -Explorar en las temáticas que se desarrollaron a partir de los años cuarenta hasta nuestros días, pues la bibliografía a la que se pudo acceder se refiere principalmente a la primera década del siglo XX.

Finalmente, este estudio de la Colección Carlos Cornejo se convierte en un aporte a la bibliografía publicada sobre la historia de la postal en Chile, incentivando así la elaboración y difusión de tesis, informes doctorales e investigaciones sobre colecciones postales en los ámbitos públicos y privados.

Si bien las postales actualmente no tienen el mismo consumo masivo de hace cien años atrás, siguen estando vigentes con otros usos y formatos. Han logrado pervivir adaptándose a otros espacios de producción y circulación, y otros usos comunicacionales que no solo se remiten a las tarjetas postales virtuales, sino a las que se han resignificado principalmente por instancias culturales y sociales, las cuales no han perdido su propósito inicial que fue constituirse como un instrumento social de comunicación transversal y universal.

#### REFERENCIAS

- Abarca, S., Cornejo, O., Fiamma, P., Rioseco, X. (2010). Instantes Memorables. 100 años de fotografía minutera en Chile. Centro de Investigaciones Barros Arana, Ministerio de las Culturas las Artes y el Patrimonio, Biblioteca Nacional de Chile. Santiago, Chile: A Impresores.
- Alvarado, M; Matthews, M. (2005). Los Pioneros Valck. Un siglo de fotografía en el sur de Chile. Santiago, Chile: Pehuén Ediciones.
- Laval, R. (1899). Sobre las primeras emisiones de Tarjetas Postales en Chile. Anales de la Sociedad Filatélica de Chile, p. 7.
- Ballart, J. (1997). El Patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso. Barcelona, España: Ariel S.A.
- Benjamin, W. (2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. (Trad. A. Weikert). Colonia del Mar, México: Itaca.
- Brihuela, J., De Diego, E., García, J., Bozal, V. (2002). Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. (Vol. 2 A). Madrid, España: Machado Libros S.A.
- Bourdieu, P. (2003). Un Arte medio. Barcelona, España: Gustavo Gili S.A.
- Burgos, G. (2005). Vistas de Antiguos Puertos del Salitre a través de sus postales de época 1898-1930. Santiago, Chile: Ricaaventura.
- Burke, P. (2003). Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico. (Trad. T. de Lozoya). Barcelona, España: Crítica S.L.
- Cassidy, B. (1996). La Iconografía en Teoría y Práctica. (Vol.11), (Trad. J. Fuica). Santiago, Chile: Visual Resources.
- Concha, J. P. (2004). Más allá del referente, fotografía, Del index a la palabra. Santiago, Chile: Pontifica Universidad Católica de Chile.
- Cornejo, C.; Gerodetti, J. (2008). Do Brasil para as Américas. Nos Cartoes-Postales Álbums de Lembranças. Sao Paulo, Brasil: Solais Edicoes Culturais.
- Csillag P. Ilonka. (2000). Conservación. Fotografía Patrimonial. Santiago, Chile: Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico- DIBAM.
- De Nordenflycht, J. (Ed.). (2018). *Estudios Patrimoniales*. Santiago, Chile: Salesianos Impresores. Colección Arte y Cultura. Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Del Valle G., F. (1999). Documentación Fotográfica. Madrid, España: Síntesis S.A.
- Dempsey, A. (2002). Estilos, Escuelas y Movimientos. Guía Enciclopédica del arte moderno. (Trad. M. Gutiérrez M.), Santiago, Chile: ContraPunto.

- Dubois, P. (1994). El Acto Fotográfico. De la Representación a la Recepción. (Trad. G. Baravalle), Barcelona, España: Paidós Ibérica S.A.
- Fraser, G. (2005). La Tarjeta Postal, La Postal Mexicana: ecos diversos. Revista Artes de México, p. 48.
- Freund, G. (1993). La Fotografía como documento social. Barcelona, España: Gustavo Gili S.A.
- Gesualdo, V. (1990). Historia de la Fotografía en América. Desde Alaska hasta Tierra del Fuego en el siglo XIX. Ciudad de Panamá, Panamá: Sui Generis.
- León, S., Vergara, B., Padilla, K., Bustos, A. (2007). Historia de la Postal en Chile.
  Valparaíso, Chile: LSL Impresores. Pontificia Universidad Católica De Valparaíso, ARPA Red de Archivos Patrimoniales Valparaíso.
- Panofsky, E. (1991). El significado de las artes visuales. (Trad. N. Ancochea). Madrid, España: Alianza.
- Rodríguez V., H. (2001). Historia de la Fotografía. Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX. Santiago, Chile: Centro Nacional Patrimonio Fotográfico.
- Subercaseaux, B. (1997-2004). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Fin de siglo:* La época de Balmaceda (Vol. 2-3). Santiago, Chile: Universitaria.
- Teixidor, C. (1999). La Postal en España 1892-1915. Madrid, España: Espasa Calpe S.A.
- Watzlawick, P; Beavin B, J; Jackson D. (2018). (Trad. N. Rosenblatt). Teoría de la comunicación humana. Interacciones, patologías y paradojas. Barcelona, España: SAGRAFIC.

# Referencias Web

- Ascandoni, J. (2015). *La Unión Postal Universal (UPU)*. (Tesis doctoral inédita). Universidad Complutense de Madrid, España: Recuperado de: https://eprints.ucm.es/id/eprint/54539/1/532868891X.pdf
- Calderón, A. (2007). 260 años del correo en Chile: 1747 2007. Gráfica Puerto-Malero. Recuperado de: http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-64237.html
- Edmondson, R. (2002). Directrices para la salvaguardia del Patrimonio Documental.

  UNESCO. Recuperado de: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000125637\_spa

- López, M. (2013). La tarjeta postal como documento. Estudio de usuarios y propuesta de un modelo analítico. Aplicación a la colección de postales del ateneo de Madrid. (Tesis doctoral inédita). Recuperado de: https://eprints.ucm.es/id/eprint/23004/
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Que entendemos por patrimonio cultural.
- Recuperado de: https://www.patrimoniocultural.gob.cl/que-entendemos-por-patrimonio-cultural
- Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. (2015). La tarjeta postal y su apropiación como objeto gráfico. Escuela de Arquitectura y Diseño.

### Recuperado de:

https://wiki.ead.pucv.cl/La\_tarjeta\_postal\_y\_su\_apropiaci%C3%B3n\_como\_objeto\_gr%C3%A1fico

Rochester Institute of Technology. Graphics Atlas. Collage Art and Desing Image. Permanence Institute. Recuperado de:

http://www.graphicsatlas.org

Smithsonian Institution Archives. *Postcard History*. Recuperado de: https://siar-chives.si.edu/history/featured-topics/postcard/postcard-history

# LA MIRADA DE PUERTA ROLDÁN: UN ARCHIVO FOTOGRÁFICO INÉDITO

Mauricio Toro Goya

#### Introducción

Este artículo investigativo es un acercamiento al archivo fotográfico del Museo Arqueológico de La Serena, específicamente a las imágenes de la colección elaborada por Zoilo Puerta Roldán, fotógrafo español que se instaló con su estudio fotográfico en la Región de Coquimbo en la segunda década del siglo XX. Las distintas aproximaciones e investigaciones efectuadas a la producción fotográfica y vida del autor se han desarrollado, en gran parte, por el mismo creador de este artículo.

La muestra estudiada es una de las cuatro existentes en la región y se encuentra en buen estado; logramos distinguir en ella una importante cantidad de vistas de la ciudad de La Serena, principalmente de su casco histórico. Estas imágenes pertenecen a un período estimado de casi treinta años, las que se pueden situar desde finales de la segunda década del siglo XX aproximadamente.

El archivo cuenta con sesenta y nueve placas fotográficas de vidrio que fueron donadas al museo por parte de su autor. La investigación pretende indagar en los distintos aspectos materiales, técnicos y visuales que den pistas concretas sobre los alcances estéticos, conceptuales e históricos de este material.

Se han considerado los aspectos biográficos de Zoilo Puerta Roldán, ya que estos podrían entregar nociones sobre su mirada de la ciudad. Al revisar su visión, traducida en las fotografías, podemos establecer ciertos criterios desde la praxis autoral (Calderón, Hernández, 2019) y entender que una fotografía no es solo un mero registro de época, sino que nos muestra y oculta, y por qué lo hacen en ese espacio contextual de la historia? (Iturralde, 2017).

La importancia del archivo, que data de hace un siglo atrás, es que nos ayuda a hacer un análisis visual de lo que fue la ciudad antes de las transformaciones urbanísticas llevadas a cabo por el gobierno de Gabriel González Videla, en el denominado Plan Serena.

En este artículo se aborda al archivo como un contenedor, no solo histórico, estético y técnico, sino que también como un catalizador de interrogantes políticas que sitúan a la imagen como elemento fundamental para leer, con una distancia temporal, las posibilidades discursivas de Puerta Roldán, en comparación a la imagen oficial propuesta sobre lo que se entendió como un plan transformador de la ciudad que unificaba los criterios estéticos de edificios públicos, estimulando cambios estilísticos que modificaron la arquitectura aleatoria con que crecía la urbe. Así podremos entender cómo estas transformaciones, que produjeron también desplazamientos sociales, crearon una nueva trama urbana y fijaron las condiciones que afectan los territorios populares en la actualidad.

## ZOILO PUERTA ROLDÁN, ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Zoilo Puerta Roldán nació el 27 de junio de 1890 en Arnedo, provincia de La Rioja, España. Primogénito del matrimonio entre Juliana Roldán Arrecubieta y Braulio Puerta Jiménez, fue bautizado en la iglesia parroquial de San Cosme y San Damián. Además de Zoilo, los Puerta Roldán tuvieron a Emilia en 1892, Urbano nacido en 1895 y Emilio en 1898.

El joven Zoilo, al cumplir la edad de 16 años, decidió viajar a América; habría salido de España en 1907. Eligió como destino Buenos Aires, ciudad donde recalaba el vapor que posiblemente tomó en Barcelona. El muchacho buscaba nuevos rumbos, pero también con este viaje evitaba el servicio militar, al cual no se presentó, por lo que fue declarado prófugo por el ejército español.

A comienzos del siglo XX ocurrió una gran ola migratoria de los habitantes de La Rioja, debido a la crisis producida por el escaso trabajo en los sectores agrícolas y ganaderos.

Zoilo Puerta se abría camino en América y decidió aventurarse hasta Valparaíso: "Ingresa a Chile, por el estrecho de Magallanes el 20 de enero de 1908, a bordo del vapor Orita. En Valparaíso, buscando trabajo, se inclina por el arte fotográfico, empleándose como aprendiz en fotografía, hasta convertirse en un perfecto profesional" (Herrera, 2014, 556)

Desde su arribo se tienen pocas noticias de su quehacer, pero según relata su sobrino Cornelio Puerta: "Mi tío se fue a viajar y conocer el país financiándose como un fotógrafo itinerante". Algunas investigaciones sostienen que también recorrió parte de Latinoamérica haciendo fotografías (Herrera, 2014).

El uso de la cámara lo aprendió trabajando como ayudante en un estudio fotográfico de Valparaíso. El recorrido de Zoilo lo llevó a Talcahuano por el sur y a Tocopilla por el norte, para establecerse en la Región de Coquimbo en 1919. En mayo del mismo año se autorretrata en su estudio fotográfico (Fig. 1), ubicado en calle Eduardo de la Barra, donde ofrecía retratos iluminados<sup>2</sup>. En las principales ciudades de la región existían varios estudios de este tipo y algunos de ellos venían funcionando desde el siglo XIX, como en el caso del taller de Alfredo Bravo, heredado de su padre; el de Francisco Álvarez con su estudio Fotografía Nacional; y Francisco Cood Roos e hijo con talleres en varias ciudades de la región. En Coquimbo, en tanto, estaban los locales de Pedro Patiño y Carlos de la Barra, entre otros fotógrafos itinerantes. La labor de fotógrafo permitía un estatus social y reconocimiento en la comunidad. En la mayoría de las casas fotográficas sus dueños eran europeos y se instalaban en ciudades donde existía una estación de tren. El desarrollo de la fotografía en nuestro país siempre estuvo ligada al avance del ferrocarril.

El estudio de Puerta en La Serena permaneció activo hasta 1922. Paralelamente Zoilo trabajaba en Coquimbo con el señor Pedro Darrigol, quien era propietario de un taller de ampliaciones de retratos, ubicado en calle Aníbal Pinto. Además, realizaba trabajos de revelado en 24 horas. Las técnicas de retrato aprendidas en Valparaíso le permitieron hacerse rápidamente de un nombre destacado en la fotografía local. Dividía su trabajo entre su estudio de La Serena y el del señor Darrigol.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Entrevista realizada a Cornelio Puerta, por Mauricio Toro Goya y Fernando San Martín. Vicuña, 2008.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> La técnica de iluminar los retratos fotográficos se trataba de pintar con colores las fotográfias. Se usó desde mediados del siglo XIX, cuando se coloreaban los daguerrotipos y se siguió empleando en los estudios fotográficos hasta la aparición del software Photoshop.



Figura 1. Zoilo Puerta Roldán: autorretrato en su estudio fotográfico, ubicado en calle Eduardo de la Barra, 23 de mayo de 1919, según consta en el reverso de la imagen. Reproducción realizada por Mauricio Toro Goya en el año 2008 en Vicuña, original perteneciente a Cornelio Puerta, sobrino de Zoilo. Datos de la pieza: Reproducción digital. Fuente: Mauricio Toro Goya. Fotógrafo Mauricio Toro Goya.

Fue en este periodo cuando Zoilo recibió a su hermano Emilio, quien también se aventuró a cruzar el Atlántico y llegar hasta el puerto de Coquimbo. El arribo del menor de la familia trajo consigo nuevas posibilidades y proyectos,

comenzando así lo que se transformaría en un importante legado, tanto en la fotografía regional como en la radiodifusión nacional, que los llevaría a establecer sucursales en Coquimbo, Ovalle, La Serena y Vicuña.

En la década del veinte se ofrecía en los matutinos de la región el trabajo fotográfico de la Casa Hans Frey, ubicada en Aldunate Nº 976. Para la fotografía ambulante, ya se encontraba instalada la Casa Puerta Roldán, ubicada en calle Aldunate Nº 1381 en Coquimbo, donde se hacían retratos y se vendían postales con vistas de la ciudad.

Zoilo, durante su estadía en el puerto, creó un archivo fotográfico compuesto por distintas vistas de Coquimbo, además de un importante registro del terremoto y maremoto de 8,4° Richter que afectó la medianoche del 10 de noviembre de 1922 a gran parte del Norte Chico de nuestro país. Las imágenes, que muestran las consecuencias del violento sismo, fueron captadas desde distintos puntos de la ciudad al día siguiente del episodio. Dichas fotografías fueron publicadas por la revista Zig-Zag y otros periódicos de circulación local y nacional.

Los Puerta se instalaron definitivamente en Coquimbo con la Casa Puerta Roldán. Emilio era muy hábil con los negocios y arriesgaba en nuevas inversiones; al parecer habría traído algunos ahorros desde Europa, los que le permitieron invertir en la zona. En tanto, Zoilo era un admirador del arte y la estética. Una vez establecido su negocio, se dedicaron inicialmente al rubro de la librería y servicios de fotografía, ampliándose poco tiempo después al convertirse en los representantes de RCA Víctor y Kodak. Junto a la librería había una sala ortofónica donde se exhibían los artículos musicales, accesorios y disco, con lo que se posicionaron como pioneros de la tecnología del momento. Zoilo, pese al éxito de sus negocios, siguió reservando un espacio para el arte y entre las victrolas y discos dedicaba un lugar a la exhibición de reproducciones de obras de arte de grandes museos de Europa y principalmente de España, las que denominó "Exposiciones de Artes en la Casa Puerta Roldán"<sup>3</sup>, iniciadas en 1925.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Anuncio en el periódico El Progreso de Coquimbo, 30 de enero de 1925.

Don Zoilo Puerta y su hermano Emilio, abrieron un establecimiento fotográfico en calle Aldunate, en marzo de 1922, exhibiendo una galería de retratos de conocidas personas de Coquimbo, La Serena y Ovalle. Poco a poco el pequeño negocio fue progresando y pasaron al ramo de librería. En 1926 la Casa Puerta Roldán, en vista del vasto movimiento, amplió sus dependencias a un magnífico local. En 1927 eran representantes de las afamadas victrolas y discos Víctor. Mantenían un salón espacioso para las audiciones de discos que, semana a semana, se recibían en grandes cantidades desde los Estados Unidos de Norteamérica. En agosto de 1925 es elegido tesorero de la beneficencia española en este puerto (Álvarez, 2007, 9).

Los hermanos siguieron explorando las posibilidades que permitían los nuevos avances de la tecnología y en 1936 ya pensaron en instalar una radio emisora en Coquimbo. Ese mismo año, Zoilo viajó a España a despedirse de su madre que se encontraba muy mal de salud. Mientras el fotógrafo cruzaba el Atlántico se realizaron las instalaciones técnicas y los estudios de la radio que llevaría el nombre de "La Voz del Norte". Luis Michea narra así este momento tan especial para el puerto de Coquimbo:

Fue durante 1936, más precisamente en el mes de junio. Los hermanos Puerta Roldán tenían la representación de la RCA Víctor. Yo trabajaba en su negocio; era casi un mocoso. Buenos comerciantes españoles, con corazón de oro, muy emprendedores, se sintieron coquimbanos y, habiendo instalado ese negocio de venta de discos, quisieron hacer llegar la música a mucha más gente. ¡Qué mejor que instalar una radioemisora! (Michea, comunicación personal, 2008)

El 9 de enero de 1937 a las 21:30 horas se inauguró oficialmente la transmisión de la radio de Coquimbo, como lo consigna el diario *El Progreso* el 10 de enero del mismo año.

La aventura los llevó a tener el biógrafo de Andacollo y sucursales de RCA Víctor en Vicuña, donde se asociaron con el español y amigo Pedro Moral Quemada: Al comunicarles a éstos la nueva de irme, uno de los dos hermanos, Emilio, afligido por perder al amigo que quería, dijo inmediatamente y sin reflexionar: 'Mira Pedro no te vayas a la aventura, nosotros podemos instalarte con una sucursal en Vicuña, que no hay de estos artículos y, además, que es un pueblo muy simpático. ¿No te parece Zoilo?', le dijo al hermano mayor. Zoilo contestó un poco molesto: 'Tú siempre haciendo proyectos sin meditarlos'. De inmediato me gustó la idea" (Moral 1946, 97).

Moral Quemada influyó en la decisión de los hermanos Puerta de establecerse en Vicuña en 1940 aproximadamente.

Este vínculo de Moral Quemada con los Puerta, ya instalados en Vicuña, transformó su vida y comenzaron a gestionar iniciativas culturales que prevalecen hasta el día de hoy. Los amigos españoles conformaron junto a Gabriela Mistral un grupo teosofista que colaboró con la formación de la primera biblioteca en Vicuña, centro cultural que luego pasaría a ser su actual museo de la poeta. El museo fue inaugurado el 18 de septiembre de 1957 y su primera directora fue Isolina Barraza de Estay. Le sucedió en el cargo Pedro Moral Quemada, a quien, por su activa y fecunda labor en el Centro Cultural Gabriela Mistral por más de 25 años, se le concedió el título de Presidente Honorario Vitalicio de la institución (Moral, 1946).

En algunos de sus textos Moral Quemada manifiesta que incluso inició una dieta vegana influido por Zoilo, quien mantenía esta alimentación como una forma de purificar su cuerpo. Una vez que los hermanos Puerta se trasladaron a Vicuña dejaron el negocio de la fotografía, dedicándose a la fabricación de tierras de colores e instalándose en los patios de su casa, ubicada en calle San Martín con Yungay, al costado de la iglesia, muy cerca de la plaza. La cámara fotográfica de Zoilo y el material fotográfico fueron vendidos a Pedro Moral, quien inició su propio estudio en Vicuña.

Existió un vínculo especial entre los Puerta y Gabriela Mistral<sup>4</sup>, no solo porque fueran parte del grupo teosofista<sup>5</sup>, sino que además hubo un constante apoyo en la difusión de la obra de la poetisa, realizada por la radio La Voz del Norte. La Premio Nobel ya había efectuado entrevistas en directo en su arribo al puerto de Coquimbo y una transmisión especial en 1938 cuando visitó Vicuña. En una de estas ocasiones Zoilo la retrató, en una imagen iluminada a mano, momento en que también hizo otro retrato similar a la madre de Gabriela.

Volvamos al año de 1938, Gabriela Mistral visita la zona, es el viaje en que se presenta en 'La Voz del Norte' la radioemisora de sus amigos los hermanos Puerta. Luego sube al Elqui a la casa de Moral Quemada, su visita causa un gran impacto en la zona, Vicuña está de fiesta, al igual que el centro cultural. Zoilo Puerta Roldán camina con su cámara tripoidal y se aleja de la concurrencia que persigue a Gabriela. De regreso a la modesta vivienda que visitó en 1924, construye una fotografía desde el interior del pasillo de la casa de 'la niña Lucila Godoy Alcayaga', en la puerta de calle todo se inunda de luz, dos niñas observan lontananza, parece que la visita de Gabriela inunda de sol las calles, ellas visten de fiesta, la más pequeña en sus brazos sostiene una imagen de Gabriela, son las hijas de su compadre Serafín Zamora, sus ahijadas. Zoilo Puerta Roldán hace dos tomas, luego guarda su cámara y camina de regreso por calle Maipú (Toro, San Martín, 2011, 124).

Los Puertas continuaron en Vicuña con su fabrica de tierras de colores, participaron activamente de la vida social y cultural de esa ciudad.

Zoilo Puerta no hizo más fotografías, falleció en Vicuña en 1981.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Sobre el vínculo, amistad y las acciones desarrolladas por Zoilo Puerta y Moral Quemada y Gabriela Mistral, se puede documentar con detalle en la publicación autobiográfica "Moral Quemada" publicada por la Sociedad de Escritores en 1946.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup>Teosofía es una palabra de origen griego (Theos=Dios, Sophia=Sabiduría) que significa Sabiduría Divina. El término ha sido utilizado desde el siglo III después de Cristo, pero el sistema de enseñanzas al que se refiere lo encontramos, bajo otros nombres, tan atrás como retrocedemos en la historia que conocemos de la Humanidad. La tradición teosófica afirma que el hombre, mediante la exploración de las profundidades de su propia naturaleza, puede llegar a experimentar la verdad. Esta experiencia es teosofía, la Sabiduría Divina, el conocimiento de la realidad última.

# EL ESTUDIO FOTOGRÁFICO Y LA MIRADA DEL AUTOR: INTERPRETACIÓN DESDE LA PRAXIS Y LA TÉCNICA

El estudio fotográfico de Zoilo Puerta en La Serena fue establecido una vez que el fotógrafo ya había recorrido el territorio nacional en busca de oportunidades para instalarse, luego de probar suerte en la zona norte, en Antofagasta específicamente, antes de ubicarse en la Región de Coquimbo.

Los primeros pasos fueron en calle Eduardo de la Barra el año 1919, previo a la llegada de su hermano desde España. Durante este período, Zoilo desarrolló su trabajo como retratista, especializándose en el coloreado de las fotografías con óleo, la técnica del momento.

Dentro de las posibilidades y salidas comerciales que permitió el uso de la placa seca de gelatina con bromuro de plata, estuvo la de hacer registros de exteriores, la opción de revelar las placas fotográficas con posterioridad a la toma y la realización de varias placas durante el día, lo que aumentó el interés por registrar el paisaje urbano y rural por parte de los productores. Esta nueva variante de la técnica vino a ampliar los alcances de la fotografía, pero no así su salida comercial, ya que el retrato seguía siendo el mayor ingreso para la especialidad. Los fotógrafos y fotógrafas encontraron una oportunidad en las vistas de las ciudades: crear fotografías a modo de postales que se vendían como suvenires.

Las imágenes de las distintas ciudades eran copiadas directamente, como fotografías por contacto: se ponía la placa de vidrio, que a su vez es el negativo de la imagen, en contacto directo con el papel fotosensible, se exponía a la luz con una lámpara blanca y se conseguía así una copia positiva a tamaño exacto de la placa original. A estas placas se les agregaba una cartela o texto que intervenía la placa negativa original, en la cual se indicaba la referencia del lugar que aparecía en la imagen. De esta instantánea se efectuaban muchas copias; por esta razón es habitual encontrar en los archivos de este tipo las placas pequeñas o cartelas que los acompañaban para su impreso final. En ese momento era importante conservar en buen estado estos negativos, ya que los cambios de la ciudad no eran tan vertiginosos como hoy, por lo que las imágenes podían ser usadas por una década al menos y seguir vigentes. Los retratos, en cambio, eran registros con una salida comercial más dinámica.

Como ya se ha investigado en acercamientos anteriores a los distintos archivos existentes de este autor; las placas mejor conservadas son las que tienen relación con vistas de las ciudades de Coquimbo, La Serena y Andacollo. En todas estas series de placas fue el mismo Zoilo quien se encargó de entregarlas a las personas que consideraba responsables, para su futura preservación y difusión.

Puerta entendía que esos registros tenían un valor histórico documental, sobre todo el archivo que estamos investigando, que fue donado al Museo Arqueológico de La Serena, comprendiendo en este gesto un aporte cultural y patrimonial importante, que, sin duda, aportaría a futuras investigaciones y circulación de contenidos culturales.

Pero no todas las imágenes del archivo que hoy visualizamos están bajo la estructura de lo que podemos entender como una fotografía ejecutada para ser una postal. Hay en la mirada de Puerta Roldán una búsqueda estética que lo caracteriza, pero se suma a esto una visión sobre las personas que habitan y usan el espacio público.

Podemos entender la mirada fotográfica como un conjunto de elementos que se articulan para la producción de la imagen. Estos elementos están constituidos por factores biográficos, técnicos, estéticos y, en este caso, análisis históricos. Entonces, la mirada del autor se lee o descubre tratando de entender la praxis fotográfica, que, para este artículo, se basa en el conocimiento técnico de quien desarrolla la investigación y logra ser un aporte particular a la lectura visual e indagaciones que se desarrollarán a continuación. Se realiza una investigación basada en la práctica, en la que hay una diferencia entre explorar solo los resultados concretos de la forma y observar el proceso que nos lleva a tales resultados. Así el contexto cobra valor como determinante en ambos (Borgdorff, 2005).

Entender la mirada del autor supone a la vez profundizar en su biografía, que nos permite pensar cuáles eran los sujetos y elementos que le atraían. A modo de ejemplo, diremos que Zoilo era un inmigrante que tuvo una infancia precarizada por la esquiva realidad económica del lugar donde vivió en España, experiencia que le hizo fijar su mirada en los niños descalzos que circulaban por el centro de la ciudad. Se vio reflejado en ellos, se autorretrató.

Pero para lograr este registro debía conocer y dominar la técnica, en un período donde la fotografía no era fácil de realizar, exigía conocimiento y dominio preciso de muchos factores, como la toma, el encuadre, la obturación, la luz, el revelado y la copia, por citar algunos, ya que cada uno de estos elementos dejaron su huella en la placa fotográfica y nos dan nociones de cómo fotografiaba Zoilo. Con estos elementos a la vista se puede ir construyendo esa mirada. Hay en las decisiones técnicas factores que pueden enfatizar o invisibilizar códigos y experiencias emocionales: es quien fotografía el que nos segmenta —en una imagen— lo que vemos y así es como Puerta Roldán hace ver lo que le importaba e interesaba.

Los elementos de la imagen, que no distinguimos en el primer acercamiento a ella, son fundamentales para entender y situar la mirada del autor. Otro ejemplo que nos puede servir para guiarnos en esta comprensión es el encuadre, en el que vemos que para Zoilo la ciudad debía ser un escenario de elementos geométricos que enmarcan su vida cotidiana, donde las personas aparecen a escala proporcional de los edificios. Entonces, frente a la monumentalidad de las iglesias, nos vemos pequeños, como atribuyendo a estos edificios un poder inmóvil omnipresente, lo que adquiere sentido al revisar su biografía, siendo Puerta Roldán miembro de la logia teosofista. Con este ejemplo podemos ir entendiendo que su mirada está compuesta de varios elementos que se cruzan y amalgaman, que podemos denominar la mirada autoral:

Es así como "la estructura de representación -punto de vista y marco- está íntimamente involucrada en la reproducción de la ideología (el marco mental de nuestros 'puntos de vista'). ...Las características del aparato fotográfico sitúan al sujeto de tal modo que el objeto fotografiado sirve para encubrir la textualidad de la propia fotografía; sustituyendo la receptividad pasiva por una lectura activa (crítica) (Burgin, 2017, 89).

En el caso de Zoilo Puerta es destacable la calidad técnica de sus placas y la perfecta composición, lo que nos transmite varias cosas. Inicialmente podemos atribuir este elemento a la búsqueda de reconocimiento social por la calidad de su trabajo. Hay que entender que el oficio de fotógrafo apelaba a la calidad técnica para situarse en lo que se entiende por profesionalismo. Un

segundo elemento corresponde a la conservación de su archivo y la importancia que Zoilo le atribuye. La idea de que la huella documental prevalezca nos hace pensar en que este autor perseguía algo más que el simple registro al momento de fotografiar, buscaba la trascendencia histórica de la imagen y, por tanto, de su mirada. Y si este factor era relevante para él, podemos entender que sus fotografías contenían un mensaje político. No se trata de un archivo que recopila vistas de una ciudad, sino que se presenta la mirada autoral recurrente que está permeable a los estímulos exterior para ser, por medio de la técnica, elaboradas con discursos experienciales e intelectuales de su creador. Los elementos externos y materiales estratégicos nos proporcionan los límites de legibilidad y de su eficacia, en donde las imágenes contenidas en un archivo se abren o resisten al uso, porque las fotografías no son prueba de la historia, son la historia (Tag, 2005).

Casi la totalidad del archivo de Puerta Roldán al cual hemos tenido acceso, está circunscrito a fotografías tomadas en espacios públicos, lo que interpretamos como el interés del autor por documentar la ocupación y las formas de socialización que las personas ejecutan en dichos espacios (Fig. 2).

Otro de los aspectos que podemos distinguir es la forma de ver la ciudad; hay imágenes que retratan principalmente los edificios y calles, pero siempre en estas fotos aparecen personas desplazándose o posando para la cámara, en un tiempo donde la figura de la mujer y los niños estaba muy presente.

Además, advertimos que algunas de las imágenes poseen una viñeta oscura en sus vértices, lo que nos permite determinar que usaba un lente de menor cobertura visual que el requerido para las dimensiones de su cámara. No se puede establecer si este recurso era una búsqueda estética del autor o si utilizaba el mismo lente que tenía para sus retratos a la hora de hacer las vistas exteriores. Entendiendo las limitaciones comerciales de la época y la distribución escasa de aparatos ópticos y su costo, es habitual ver en las imágenes de vistas exteriores este defecto técnico, el cual se ocultaba al momento de imprimir la fotografía, cortando la viñeta oscura y haciendo una selección más cerrada del plano que se exponía al papel fotosensible. También se observa que algunas placas mejoran este defecto. Además, en las distintas placas se encuentran marcas del montaje de la placa al portaplacas, lo que da indicios de que tal vez las imágenes pertenecen a distintos períodos y que no fueron hechas con la misma cámara.



Figura 2. Composición de Zoilo Puerta en que los elementos se tensionan, creando profundidad y perspectiva. Se observa a dos mujeres en primer plano que no pierden la proporción espacial en relación al contexto. Al costado derecho entra un burro, el que se encuentra compensado en la imagen con el vendedor de pescado ubicado a mano derecha de la fotografía. Calle Cordovez, vista hacia oriente desde calle O'Higgins, vista Gran Hotel, Las Dos Chauchas, Mauricio Bitrán. Datos de la pieza: Placa de vidrio emulsión gelatina bromuro de plata 10x15 cm. Fuente: Archivo Fotográfico Zoilo Puerta Roldán, Museo Arqueológico de La Serena. Nombre del archivo: caja 1-nº.8.tif. Fotógrafo Zoilo Puerta Roldán.

Pero la mirada de Puerta sobre la ciudad y las personas seguía siendo la de un extranjero, llevaba muy poco tiempo avecindado en la urbe para estar conectado profundamente con los distintos aspectos sociales y culturales que conformaban el contexto local. Esa mirada se fijaba en las personas y el entorno, en la posibilidad de descubrir, mirar la otredad y a su vez pertenecer, integrarse. Entonces, estos recorridos visuales no solo son un simple registro de la ciudad, también se trata de conocerla, hacerla propia por medio de la fotografía, mirarla desde distintos ángulos, buscando variadas perspectivas con diferentes planos y composiciones. Así, se nota en el archivo cómo en algunas imágenes trata de encontrar panorámicas que llevan la mirada hasta el mar, lugar que de una u otra forma era la conexión con su territorio original. El mar, la ventana que le permitía conectar con un lugar lejano, pero vivo en sus recuerdos (Fig. 3):

La lejanía respecto de las pautas culturales del grupo al cual se incorpora le otorga al forastero la posibilidad de cierta 'objetividad' sobre ellas, no existe en él la capacidad de habitar de forma natural el mundo, referida a la idea de Schutz, él siempre tiene la suficiente lejanía para evaluar distintas pautas que los miembros de grupo aceptan sin más cuestionamientos como forma propia de su vida cotidiana. Así como el extranjero no se encuentra unido radicalmente con las partes del grupo o con sus tendencias particulares, tiene frente a todas estas manifestaciones la actitud peculiar de lo 'objetivo', que no es meramente desvío y falta de interés, sino que constituye una mezcla sui generis de lejanía y proximidad, de indiferencia e interés (Toro, San Martín, 2010, 20).



Figura 3. Imagen tomada desde las alturas de la catedral de La Serena, ubicada en calle Cordovez con Los Carreras. La cámara está orientada de oriente a poniente mirando el mar. Fotografía realizada en 1920 aproximadamente. Datos de la pieza: Placa de vidrio emulsión gelatina bromuro de plata 10x15 cm. Fuente: Archivo Fotográfico Zoilo Puerta Roldán, Museo Arqueológico de La Serena. Nombre del archivo: caja 5-nº.52.tif. Fotógrafo Zoilo Puerta Roldán.

Las imágenes, desde esta perspectiva, nos muestran lugares descubiertos por el ojo del extranjero, lo que era nuevo y que constantemente lo asombraba, no solo por el hecho de su nacionalidad, sino que, también, con la misma posibilidad que le permitía la técnica, le permitía salir del estudio y descubrir los lugares y las personas.

Puede afirmarse, desde el aspecto técnico, que las fotografías de este archivo, las vistas, eran elaboradas. No se trata de tomas azarosas de la ciudad, más bien era una elección planificada con ciertos alcances de preproducción. Así se puede notar en las imágenes logradas desde el campanario de la Catedral de la ciudad, un lugar restringido al público, al que, sin duda, pudo acceder por su posición en la trama social, sabiendo que en esos años el oficio de fotógrafo le permitía abrir varias puertas.

La planificación era un tema importante para obtener la calidad técnica que poseen las placas realizadas por Puerta Roldán, en su mayoría el uso de la luz y la dirección están muy bien estudiadas, permitiendo establecer volúmenes geométricos que ayudan a la composición y el equilibrio visual de las vistas. La proyección de las sombras y las perspectivas están bien resueltas, entendiendo en este último recurso estético una dificultad para quienes no sabían manejar una cámara de placas.

En el archivo se puede observar que muy pocas veces repetía la imagen, subexponiendo o sobreexponiendo la toma y solo lo hacía en las composiciones en que se encontraba con una iluminación compleja. Se trataba de un fotógrafo que dominaba tan bien la técnica y que solo efectuaba, según lo visto, una placa por toma.

Para lograr esta exactitud se debía tener un control total del material fotográfico, la cámara y accesorios. Se trataba de una cámara de placas de 10x15 cm, de fuelle, que debía ser montada sobre un trípode y nivelada a la línea horizontal y aplomada. Debemos considerar que solo este gesto preparativo duraba aproximadamente 10 minutos antes de la toma, tiempo que permitía al operador tener espacio de contemplación y definición de la composición. No era una tarea fácil, ya que a través del vidrio esmerilado donde se proyectaba, la imagen a fotografiar estaba siempre invertida. Se requería, entonces, comprender el mundo al revés, abstraerse de la realidad para entrar en una lógica de transferencia visual fotográfica muy distinta a la que permitieron las cámaras de película que reemplazaron a las de fuelle.

El lente usado por Puerta debe haber sido uno de 180 a 240 mm aproximadamente, óptica empleada en los estudios fotográficos para obtener buenos retratos que a su vez producían una viñeta oscura en los vértices de la imagen, los que se ocultaban con los paspartús ovalados en que estos eran montados. Pero, además, se logra ver en otras placas que utilizó una óptica más apropiada para las fotografías en exterior, lo que evidencia el uso de nuevos recursos técnicos en las tomas sucesivas.

El material fotográfico usado por Zoilo fue placas de vidrio de la marca alemana Mimosa Platte, que eran ortocromáticas, con sensibilidad de 21° Scheiner<sup>6</sup> que sería el equivalente a unos 40 ISO de la actualidad. Esta misma escala de medición de la sensibilidad de las placas nos da indicios de que fueron fabricadas antes de 1930, ya que posteriormente a ese año se comenzó a ocupar la medida DIN<sup>7</sup> para determinar la sensibilidad de los materiales fotosensibles en Alemania.

La baja sensibilidad de la emulsión hacía que el usuario tuviera que trabajar con velocidades de obturación muy bajas, por lo que la lentitud producía algunos problemas al captar el movimiento de las personas en la calle. Este factor estaba presente en las fotografías de Puerta, quien siempre trataba de priorizar la velocidad en relación al diafragma. Vemos en varias placas, donde la luz es más escasa, que los elementos en primer plano están algo desenfocados y algunas personas aparecen movidas. En ese período la técnica no permitía mayor velocidad de obturación, por lo que era común que se les pidiera a las personas posar en la imagen, aunque la situación se tratara de un hecho cotidiano.

Por las características y sensibilidad de las placas usadas por Puerta, podemos afirmar que la velocidad de obturación que aplicaba iba desde 1/4 de segundo a un 1/30 de segundo (velocidades conocidas como lentas para la fotografía), por lo que, sin duda, aparecerían personas movidas si no estaban quietas. Con este antecedente notamos en las fotografías tres grupos: uno en que se evitó a las personas para que no aparezcan movidas y entorpezcan

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> El sistema de Scheiner clasificó la velocidad de una placa en función de la mínima exposición necesaria para producir un oscurecimiento visible sobre la placa.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup>Es el acrónimo de Deutsches Institut für Normung (Instituto Alemán de Normalización).

la toma; un segundo, en el cual las personas posaron para la imagen; y un tercero, el más interesante, donde Puerta registró la espontaneidad del cotidiano, captando los desplazamientos de vehículos y personas, sin exigirse para congelar el movimiento. Estos registros tienen un carácter más documental y el movimiento sugerido produce dinamismo en la imagen fija. No se puede establecer si este recurso fue intencional, pero, sin duda, el autor lo consideró como logrado, pese a que en esos años se trataba de un error por mal uso de la técnica. Puerta en estas fotografías rompió con el purismo que requería la práctica.

Las placas eran muy delicadas en su manejo, principalmente porque su vidrio tenía un espesor muy delgado, de un milímetro aproximadamente. A lo anterior se debe sumar la manipulación en el cuarto oscuro, la que se hacía con las manos completamente secas y cada placa debía ser tomada por sus orillas sin tocar la emulsión fotográfica, ya que quedarían huellas imborrables en la posterior imagen. Se trataba de un material ortocromático -no sensible a la luz roja-, por tanto, la cámara podía ser cargada con las placas en un cuarto oscuro con luz de seguridad color rojo, lo que traía consigo ciertos problemas de interpretación de la gama cromática por parte de la emulsión, los colores rojos y sus distintas variedades cromáticas hacia el amarillo que no eran captadas en el negativo, ya que aparecían sin registro o débiles grises, dependiendo de su intensidad. En cambio, los azules y verdes aparecían como sobreexpuestos, dejando zonas muy blancas en los positivos de la imagen. Para resolver estos problemas presentados por las distintas emulsiones, dificultad que existía desde los tiempos del daguerrotipo en el siglo XIX, los operadores debían entender muy bien qué color querían destacar dentro de su imagen y para ello evitaban los rojos, naranjas y amarillos, a la vez que obviaban poner dentro del cuadro grandes espacios de cielo.

Si los fotógrafos o fotógrafas querían conseguir vistas como las que propone Puerta Roldán, debían tener cierta versatilidad en el cuarto oscuro para lograr negativos ricos en gamas de grises con los cuales se pudiera interpretar de la mejor forma lo visto en el paisaje urbano. Por lo tanto, es posible que Zoilo haya revelado con un reactivo diluido y suave que le permitió un desarrollo extenso y de poca agitación, ya que los procesos cortos y con agitado vigoroso entregan como resultado placas muy contrastadas, caso que

no se observa en este archivo. Estos recursos no eran propios de un aprendiz; se trataba de alguien que había estudiado las posibilidades de la técnica, lo que nos da nociones de que Puerta, antes de su llegada a La Serena, habría trabajado y experimentado por algunos años.

En el archivo podemos encontrar también cajas de placas Kodak Anti-Halo Ortochromatic Plate Tropical. Esta marca estadounidense ya circulaba a comienzos del siglo XX con estas características, como competencia de la marca alemana Mimosa y otras que se hallaban en el mercado para las primeras tres décadas del siglo XX. Ambas emulsiones tenían las mismas características para su manipulación y revelado, siendo las Kodak más resistentes a las altas temperaturas y la humedad. Estos últimos datos nos dan nociones del estado de conservación del archivo, al ser más resistentes a la realidad climática de la zona.

Al observar detenidamente el registro advertimos que la huella temporal permite establecer que las imágenes fueron captadas entre 1919 y 1948 aproximadamente, basándonos en el hecho de que Zoilo se estableció con su estudio en La Serena, los elementos de la técnica y las señales que dan algunos objetos, edificios y vestimentas de Carabineros de ese momento histórico.

Podemos apreciar que hay distintos vehículos: en algunas tomas solo vemos algunos automóviles de la década de los veinte y en otras se ve un Chevrolet de 1936. Se observa también que el uniforme de Carabineros era de la década de los treinta. Además, en otras imágenes advertimos la ausencia de vehículos, se ven mulares y carruajes, en tomas hechas en los sectores circundantes del casco histórico (Fig. 4).

Pero no solo se observan estos aspectos en la historia técnica que cuentan las placas de este archivo, ya que además podemos hallar en ellas un minucioso trabajo de laboratorio, principalmente en el uso del fijador, factor que puede generar deterioros importantes en la conservación al ser mal aplicado y realizado. Puerta lograba fijar muy bien sus placas y lavarlas como dicta el manual de conservación, el tiempo, la temperatura y el agitado justo con el hiposulfito de sodio que usó para este propósito y un prolongado lavado con agua de lluvia o destilada, lo que permite eliminar todo resto de este químico. Cuando las placas blanco y negro son mal procesadas comienzan con los años a ponerse de color amarillo, cuestión que no ocurrió en el caso de estas imágenes que ya están por cumplir 100 años.



Figura 4. Imágenes como esta, en la cual podemos ver el uniforme del carabinero y un vehículo Chevrolet de 1936, nos permiten establecer que el archivo de Puerta Roldan es anterior a las modificaciones urbanísticas del Plan Serena. La fotografía muestra la Caja de Crédito Agrario, calle Cordovez esquina Balmaceda de La Serena. Datos de la pieza: Placa de vidrio emulsión gelatina bromuro de plata 10x15 cm. Fuente: Archivo Fotográfico Zoilo Puerta Roldán, Museo Arqueológico de La Serena. Nombre del archivo: caja 2-n°.20a.tif. Fotógrafo Zoilo Puerta Roldán.

Los pocos deterioros que se perciben en las placas se deben a manipulaciones posteriores a la toma, que seguramente fueron provocadas al tomar las placas sin guantes. Debemos entender que estos negativos fueron usados varias veces para hacer muchas copias en su formato postal y que pese a la manipulación sufrida están en muy buenas condiciones.

#### Archivos Puerta Roldán de La Serena

El archivo que dio origen a esta investigación cuenta con 69 placas en 7 cajas. Cada placa es de 10 x15 cm, tamaño que en esos años era considerado como la adaptación de la media placa que hoy sería un tamaño postal. Cada una de las placas, además, está protegida en un sobre hecho con papel de envolver, que Zoilo seguramente usaba en la librería o en la tienda radiofónica para entregar los

productos. Cada sobre tiene escrito el lugar donde fueron captadas las imágenes, no así la fecha, porque seguramente al donar el archivo Zoilo indicó los años, tiempo que se ha establecido en este artículo, teniendo como indicio la fecha de fabricación del material usado y el año en que Puerta se instaló con un estudio fotográfico en la ciudad de La Serena. Las placas tienen números correlativos, lo que a su vez se encuentra escrito a máquina en un papel que luego fue pegado en la tapa de las cajas contenedoras, las mismas donde venían las placas no expuestas. El hecho de archivar los negativos en los contenedores de los materiales fotosensibles es una práctica que se realizó por muchos años, y que se mantiene hasta la actualidad. Los fotógrafos y fotógrafas guardan sus negativos y copias de sus fotografías análogas en las cajas de película o papel que utilizaron (Fig. 5).



Figura 5. Zoilo Puerta decidió conservar su archivo en las cajas que se observan en la fotografía. Cada placa está puesta en un sobre donde se indica el lugar en que fue hecha la fotografía. Datos de la pieza: Fotografía digital. Fuente: Mauricio Toro Goya. Fotógrafío Mauricio Toro Goya.

En una de las cajas del archivo se encuentran las cartelas o textos que acompañaban las imágenes, los que eran realizados con pequeños trozos de placas cortadas y se usaban para escribir una reseña en negativo, la que se montaba a la placa negativa de la fotografía, logrando así que la copia impresa en papel se compusiera de la imagen y un texto que daba datos del lugar.

Para efectuar estos pequeños negativos con un proceso artesanal de fotomecánica, los fotógrafos escribían a mano o con máquina el texto deseado sobre un papel blanco, el que era untado con aceite o vaselina para producir en él una transparencia. El trozo de papel era usado como negativo, se ponía en contacto con los pequeños cortes de placa sensible, se exponía a la luz y luego se revelaba con un revelador de alto contraste. En el caso de las fotografías de Puerta era empleado de dos formas: una en que montaba la cartela junto a la placa para hacer una copia en papel, y otra en que se montaba la cartela en la placa antes de ser expuesta, o sea antes de tomar la fotografía, con lo que lograba que el texto quedara grabado en la foto.

En el caso de las cartelas, notamos que Zoilo las realizaba con máquina de escribir y que aún en algunas de sus placas se ve inscrita, rayando la emulsión de la placa, las letras PR rodeadas de un círculo (Fig.6). En períodos sucesivos Zoilo usó otras firmas: con la llegada de su hermano desde España firmaba como "Hermanos Puerta", en las imágenes más conocidas. El antecedente hizo pensar por muchos años que tanto Zoilo como Emilio eran fotógrafos, pero la realidad es que se usaba esta firma una vez que ambos se asociaron para formar la Casa Puerta Roldán, que se instaló en el puerto de Coquimbo. También emplearon la firma "Fto. Puerta".

Existen tres importantes archivos de Puerta Roldán en la Región de Coquimbo: uno está en manos de la familia Michea de Coquimbo; otro forma parte del acervo de Hernán Herrera, investigador de la ciudad de Vicuña; y el archivo inédito que presentamos aquí en poder del Museo Arqueológico de La Serena. De estas colecciones, solo dos están catalogadas por el mismo autor. Tanto la que posee la familia Michea como la del museo muestran la ciudad con distintas vistas y su actividad humana, tanto del puerto de Coquimbo como de La Serena, siendo la de mayor volumen la relacionada con el puerto. Este hecho tiene cierta lógica ya que los establecimientos Puerta Roldán estuvieron por más años en Coquimbo. No se trata de un archivo con gran cantidad de placas. Podemos ver que la suma de los dos registros no supera las 200 fotografías; parece ser muy escaso en relación a la producción visual actual en la que se producen millones de fotos, pero se trata de una producción importante en cantidad y calidad para la época y los requerimientos de la técnica.



Figura 6. En un vértice de la placa de vidrio el autor graba, rayando la emulsión, las iniciales PR — Puerta Roldán— para firmar su placa, tal como se hacía tradicionalmente en la pintura. Así se le da a la fotografía un valor autoral. La imagen muestra el cuartel de bomberos y la iglesia La Merced, ubicada en calle Balmaceda con calle Prat. Datos de la pieza: Placa de vidrio emulsión gelatina bromuro de plata 10x15 cm. Fuente: Archivo Fotográfico Zoilo Puerta Roldán, Museo Arqueológico de La Serena. Nombre del archivo: caja 5-nº.46.tif. Fotógrafo Zoilo Puerta Roldán.

#### La lectura visual y las imágenes antes del Plan Serena

Las imágenes de un archivo dan cuenta de procesos culturales que nos permiten ver la decisión por la cual fueron guardados, protegidos u ocultados. Puede haber en el acto de conservar la espera de nuevas miradas sobre estos hechos culturales. Pero entendemos a los museos como contenedores de objetos de importancia histórica. No todos creemos tener objetos o vestigios que sean un aporte para constituir una historia. Puerta entendía en sus fotografías algo de relevancia, lo que podría estar vinculado al valor material de la fotografía y su contenido. Las placas pudieron donarse una vez abierto el museo, apertura que fue en pleno proceso del Plan Serena, intentando establecer una memoria reciente contenida. Entonces, Puerta veía en sus fotografías un ahora que se transformaba vertiginosamente. Fotografías de no más de dos décadas atrás, ya tenían un valor histórico como documento: "Todo esto no significa desde luego que baste con recorrer un álbum de fotografías 'de época' para comprender la historia que éstas eventualmente documentadas" (Didi- Huberman, 2012, 22).

Las vistas que descubrimos en el archivo de Puerta Roldán del Museo Arqueológico de La Serena, nos remiten a una ciudad que aún no sufría los cambios del Plan Serena llevados a cabo por el presidente Gabriel González Videla. Las fotografías, en su mayoría tomadas de forma horizontal, dan cuenta de una ciudad de provincia con comercio y vida urbana muy activos, pero con pocas personas, tal como sigue siendo hasta hoy: una urbe en la que se ocupan los espacios públicos de manera pausada y calma. Se pueden ver algunas placas logradas de forma vertical, las que principalmente registran edificios altos, iglesias principalmente. Se puede encontrar entre las placas el antiguo edificio de Bomberos, la prisión, la Caja de Crédito Agrario, el Regimiento, la Catedral, algunas calles del centro, la Plaza de Armas, la Avenida Francisco de Aguirre y algunas vistas de la playa con veraneantes, entre otras.

Lo fundamental para esta mirada del archivo, además de la conservación de este y la calidad de las imágenes, radica en su valor, relacionado con la historia arquitectónica de la ciudad. Vemos aquí un rescate del emplazamiento urbano, su estética, el uso de la ciudad y quienes la habitaban. El casco histórico fue sufriendo cambios importantes debido a incendios y terremotos

que lo afectaron, y estas imágenes aportan una mirada sobre una ciudad que aún no sufría los deterioros del terremoto de noviembre de 1922, sismo que afectó mucho a los inmuebles construidos en los siglos anteriores que finalmente fueron demolidos o sustituidos por nuevas propuestas del Plan Serena.

Pero el plan no solo vino a cambiar la imagen urbana del centro de la urbe, también se expropiaron sectores más precarios y erradicaron las viviendas de emergencia y de escasos recursos que se ubicaban alrededor del centro. Los pobres fueron sacados de la zona céntrica, el problema no solo se trataba de cambiar los edificios deteriorados, sino que, además, se imponía una nueva forma de habitar la urbe y quién la habitaría (Fig.7). La higienización del casco histórico de la ciudad implicó lotear sitios en el sector de La Compañías, entre calle Nicaragua, Avenida Argentina, Avenida Islón y Vicente Zorrilla. Esta intervención decantó en la reproducción de la desigualdad entre las clases sociales de la ciudad (Suárez, 2013).



Figura 7. Capuchinos, sector popular ubicado en los límites del casco histórico de la ciudad. En la imagen se observa la iglesia Capuchinos con vista a la Colina del Pino, tomada desde la actual calle Amunátegui. La fotografía nos da una idea de cómo se habitaba en los sectores expropiados por el Plan. Datos de la pieza: Placa de vidrio emulsión gelatina bromuro de plata 10x15 cm. Fuente: Archivo Fotográfico Zoilo Puerta Roldán, Museo Arqueológico de La Serena. Nombre del archivo: caja 7-nº.75.tif. Fotógrafo Zoilo Puerta Roldán.

## En palabras del propio presidente Gabriel González Videla:

El plan urbanización de La Serena, que la transformó en una ciudad residencial por excelencia, asiento de jerarquía de la capital política (...) contempló, además, la eliminación radical de los antiguos suburbios. La Serena actual es la única ciudad en Chile, y tal vez en América Latina, que carece de arrabales (González, 1975, 1211).

Se ve en varias fotografías a niños solos en el centro serenense (Fig. 8), los que habitualmente colaboraban en trabajos informales para ganar una propina; algunos se ven ofreciendo periódicos, otros esperando fuera de la estación de trenes, seguramente para ayudar a cargar bultos o maletas, mientras los demás solo caminan por la ciudad en un horario en que tal vez deberían estar en la escuela. Seguramente se trataba de niños que vivían en las casas de emergencia, ubicadas en los cordones que cercaban el casco histórico.



Figura 8. Los niños que habitaban la calle fueron protagonistas recurrentes en los registros documentales de Zoilo Puerta. Vista de la Alameda con calle Balmaceda. Datos de la pieza: Placa de vidrio emulsión gelatina bromuro de plata 10x15 cm. Fuente: Archivo Fotográfico Zoilo Puerta Roldán, Museo Arqueológico de La Serena. Nombre del archivo: caja 6-n°.65.tif. Fotógrafo Zoilo Puerta Roldán.

Tarea muy ruda y, además, ingrata y difícil, fue la apertura de nuevas avenidas y la formación de parques, plazas y áreas verdes, en sectores ocupados a la sazón por poblaciones callampas o caseríos insalubres. En este aspecto, la ejecución del plan dio origen a un problema social inmenso: el de desarraigar y albergar a más o menos diez mil ocupantes de las edificaciones que hubo que expropiar y demoler (Sagues, 1956, 12).

El Plan Serena fue un proyecto de urbanización y descentralización llevado a cabo por el presidente Gabriel González Videla, en su mandato que abarcó el periodo desde 1948 hasta 1952. La iniciativa vino a renovar varios edificios e instalaciones públicas de lo que hoy es la Región de Coquimbo, con gasto total para el erario nacional de mil setecientos millones de pesos aproximadamente (González, 1975).

González Videla manifestó públicamente que el plan pretendía que los trabajadores y trabajadoras no emigraran a Santiago y se quedaran en su provincia para fortalecer el crecimiento productivo y económico. Eligió para este proyecto su ciudad natal, realizando cambios profundos en el urbanismo como lo expresa su discurso:

La Serena, como le ha ocurrido a todas las ciudades del norte de Chile, debe su retraso urbanístico, en primer término, a que sus hijos no supieron aprovechar la época del esplendor y apogeo de los descubrimientos mineros. Las fabulosas riquezas extraídas de las minas de oro, plata y cobre de La Higuera, Arqueros, Condoriaco, Brillador, Tamaya, Andacollo, y las provenientes de las explotaciones de las fundiciones de La Compañía, Guayacán y Panulcillo emigraron a Santiago junto a sus afortunados dueños y financiaron la construcción de los primeros palacios de la capital. Por desgracia estas familias, oriundas de La Serena o en su mayoría establecidas en ella, han dejado como recuerdo de su actividad y enriquecimiento sólo el hoyo de las minas<sup>8</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Palabras del presidente Gabriel González Videla.

González Videla planteaba que si en cada período presidencial se hacían inversiones en las distintas provincias del país se aportaría a la descentralización y crecimiento local, similar al sucedido en Francia y Estados Unidos.

Para abordar el desafío, los arquitectos decidieron que la ciudad debía tener un estilo neocolonial que estaba argumentado en los vestigios urbanos de la fundación de la ciudad. Fueron asesorados por el arquitecto francés Gastón Bardet (González, 1975).

La Serena antes del plan era un emplazamiento que crecía de forma diversa, sin un control estético en relación a las propuestas arquitectónicas que se veían en la ciudad. Edificaciones con distintos estilos que marcaban de alguna forma los períodos de desarrollo económico del lugar, cuestión que era muy similar en el puerto de Coquimbo y en otras localidades a lo largo del país. Esta variedad en el diseño era mal vista por urbanistas que tenían una mirada más clásica de la arquitectura y la estética, y no entendían una urbe dinámica y abierta que en sus edificios dejaba la huella de su realidad. En palabras de Bardet:

La experiencia del Plan de Urbanización de La Serena indica el remedio de esta situación deplorable: la aplicación sistemática de los principios del urbanismo y la dignificación de la arquitectura como la principal de las artes plásticas... Como tal, La Serena debía tener 'su' estilo arquitectónico y éste no podía ser otro que el 'estilo colonial', puesto que corresponde como ninguno al carácter tradicional de la ciudad (Sagues, 1956,11).

Las imágenes de Zoilo nos muestran estos espacios de crecimiento aleatorio, con dinámicas urbanísticas más espontáneas y que van articulando su registro entre las edificaciones de adobe, los edificios de concreto y otros que mezclaban ambas técnicas de construcción. Los emplazamientos eran más cerrados, por lo que las viviendas del centro de la ciudad estaban junto a locales comerciales y, en otros casos, eran transformadas en negocios de variada oferta. Se ve en varias placas un dinamismo y ocupación de la ciudad mucho más espontáneo, pero a su vez muy activo, lo que se manifiesta también en su variada arquitectura.

La ocupación del espacio público, en el caso de plazas y parques, estaba enfocado en la recreación, el descanso y la sociabilización. En calles céntricas como Cordovez se veía la actividad económica y una gran cantidad de personas transitando, tal como sigue siendo en la actualidad. Si bien después del plan se cambiaron varios edificios de este sector y otros se modificaron posteriormente siguiendo el diseño neocolonial, la ocupación del espacio sigue siendo el mismo, no hay un cambio en este sentido, la arquitectura no logró cambiar el uso de la ciudad (Fig.9).



Figura 9. Vista de calle Cordovez al poniente desde calle O'Higgins. Vemos el movimiento cotidiano de la ciudad, donde transitan muchas personas y se mezclan las distintas clases sociales. Se aprecia la diversidad de la oferta comercial en una calle que hoy sigue siendo el centro comercial de La Serena. Datos de la pieza: Placa de vidrio emulsión gelatina bromuro de plata 10x15 cm. Fuente: Archivo Fotográfico Zoilo Puerta Roldán, Museo Arqueológico de La Serena. Nombre del archivo: caja 1-nº.9.tif. Fotógrafo Zoilo Puerta Roldán.

El plan aportó principalmente una línea en el diseño, ya que la trama en cuadras de la ciudad no fue cambiada, pero sí hubo una renovación de algunos edificios y espacios públicos del centro histórico, con una importante inversión en establecimientos educacionales como el Liceo Técnico Femenino, Liceo de Niñas Gabriela Mistral, Liceo de Hombres Gregorio Cordovez y la Universidad Técnica del Estado. Además, se realizaron obras de ornato y

nuevas arterias de tránsito urbano, casas de tipo popular, viviendas residenciales, locales para deporte, servicios públicos e intervenciones en balnearios y playas.

El plan cambió la imagen de la ciudad, mejorando en varios aspectos la infraestructura que acercándose a la urbe que vemos hoy en el casco central, que en la actualidad se encuentra protegido como zona patrimonial.

¿Cómo podemos abordar un archivo para que dé cuenta de estos cambios que son evidentes en la ciudad? El archivo resulta importante hoy porque nos permite contrastar las miradas sobre el espacio urbano, entender las decisiones políticas que se tomaron y cómo afectaron el entorno social que existía antes del plan.

El proyecto buscaba embellecer la ciudad, la misma que registró el forastero Puerta Roldán, pero cuando miramos las vistas hechas por el español no vemos la fealdad que proponen en sus textos los entusiastas serenenses que apoyaron la renovación. No se pueden sacar conclusiones apresuradas solo al ver estas fotografías, ya que muchas veces la mirada romántica, que se traduce en fotografías de comienzos del siglo pasado, nos hace valorar ese período no vivido; también es cierto que Puerta buscaba reflejar en sus fotografías registros que se pudieran vender a modo de postales, como recuerdos de la ciudad.

Desde luego, la realidad es mucho más compleja que su exterior. La fotografía puede compararse al océano: su superficie ciertamente forma parte de su realidad, pero sus profundidades son abismales y difícilmente pueden adivinarse con sólo mirar la superficie. La relación, de la fotografía -como imagen técnica y como índice- con la realidad es, pese a todas sus limitaciones, distinta a la de otros medios visuales (Mraz, 2018, 26).

Entonces, resulta interesante indagar en lo que no se ve en las fotografías de la transformada ciudad. Como testimonio grisáceo de lo que podrían ser, tenemos las fotografías de la playa (Fig.10) donde los veraneantes van atiborrando el borde costero, dejándose llevar por lo colectivo, disfrutando libremente del verano, sin tapujos y al parecer sin importarles mucho el qué dirán. La cuestión es que para estas personas la playa quedaba mucho más cerca que hoy, si pensamos en que gran parte de la población vivía en el centro de la ciudad, en "poblaciones callampas o caseríos insalubres". Esa gente que a diario establecía relaciones sociales en el centro de la urbe, transitaba hasta el mar por la Avenida Francisco de Aguirre, copando el borde costero donde hoy se encuentra el Faro Monumental, instalado como parte del plan.



Figura 10. Borde costero de la ciudad en el que se retrata a la comunidad haciendo uso del espacio público, como un lugar de espacioniento que no hacía divisiones entre las clases sociales, como se vería luego del Plan, donde los distintos espacios fueron segmentados. Datos de la pieza: Placa de vidrio emulsión gelatina bromuro de plata 10x15 cm. Fuente: Archivo Fotográfico Zoilo Puerta Roldán, Museo Arqueológico de La Serena. Nombre del archivo: caja 1-n°.3.tif. Fotógrafo Zoilo Puerta Roldán.

El corte en las fotografías, lo podríamos entender como la detención del tiempo y la segmentación del espacio, que en su encuadre contiene su memoria (Dubois, 2008). Estos encuadres y obturaciones definen el acto propio de la fotografía, acción que está motivada por experiencias personales.

Cabe preguntarse si Zoilo comenzó a ver la ciudad como la pretendían las más conservadoras familias serenenses o sentía una filiación con los pobres del lugar en las imágenes propuestas. En su archivo no deja de estar presente la comunidad en sus distintas clases sociales, así como se desarrollaba la ciudad antes de ser renovada, con diversidad arquitectónica. En la mayoría de sus registros hay niños deambulando por el rectángulo y muchas veces ellos posan mirando a la cámara; tal vez Zoilo se veía en ellos, el muchacho de Arnedo de familia humilde y trabajadora: "Es importante examinar el contexto del que producen estas imágenes y el origen de quienes las producen" (Spence, 2004, 64).

El sentido social en las fotografías de Puerta parece alejarlo del objetivo central de un proyecto de postales o tal vez el paisaje social de La Serena previo al plan, era tan evidente que en la memoria de los o las visitantes de comienzos del siglo pasado, esa pobreza y diversidad eran una característica de la ciudad: "Las familias arrancadas de las poblaciones callampas fueron ubicadas primero en las poblaciones de emergencia de las calles Larraín Alcalde y la Compañía Alta" (Sagues, 1956, 12).

El archivo, más que un contenedor de las características arquitectónicas y uso de la ciudad, nos muestra en otras capas la realidad social anterior al plan, un lugar que se habitaba desde el uso colectivo. Lo que el plan provocó fue el desplazamiento de clases sociales pobres a la periferia de la ciudad, cruzando el río o en los límites ubicados al oriente. En los espacios que fueron expropiados, reutilizados, se construyeron edificios habitacionales para la clase media, viviendas a las cuales se les proveyó de agua potable, alcantarillado, electricidad y gas. Para los erradicados se contemplaron casas de emergencia de material ligero y pequeños boxes de material sólido dependiendo de la realidad familiar, como se señala en la publicación Urbanismo y Plan Serena.

Al revisualizar estas imágenes, divulgarlas en lo público nos permite abrir miradas sobre la evidencia histórica que podrían contener. Es un corpus que reúne lo ya dicho para ser consignado en el futuro. Y así cuestionar su valor de prueba testimonial en lo temporal (Agamben, 2014), para discutir sobre las transformaciones sociales y culturales que produjo el Plan Serena. Pero eso resulta evidente luego de acercarse lo suficiente a las imágenes. Es momento de pensar sobre lo sucedido con la ciudad y sobre todo con las personas que fueron marginadas del centro urbano. Los desplazados de un espacio propio para ofertarles un nuevo lugar, mejor y con futuro.

Volvemos a mirar y recordar otras épocas al ver con los ojos interiores, donde buscamos el lugar que alguna vez fue, pese a verlo después de muchos años (Belting, 2010). El archivo, sin mostrar, nos explica lo que podemos entender como transformaciones sociales de la ciudad. La reubicación de los pobres y el control del centro por parte de la sociedad más conservadora. Las poblaciones de emergencia continúan por varias décadas en un estado emergente que se consolidó en la pobreza y marginación, el plan no logró solucionar los aspectos sociales, los ocultó, así como los pañuelos que se elevaban mientras pasaba en procesión la imagen de la Virgen, esos pañuelos se movían para ocultar lo feo, la pobreza: en la vista de la Santa no podía estar la miseria. A la vista del poder no debe haber pobreza, ya que evidencia su fracaso político.

El archivo está siendo abierto, releído, compartido, pero esa acción depende de los alcances y visiones actuales sobre nuestra historia, historia escrita que, de una u otra forma, engrandece el hecho de la transformación de la ciudad, sin transparentar los costos sociales de estos avances. Entonces, releer un archivo no es solo una mirada de un álbum de postales de algunas décadas, es también escuchar el testimonio que con el tiempo está incapacitado para hablar. El acto fotográfico de Zoilo es el de testimoniar, por tanto, el de ser autor. Pero estas imágenes no pueden ser prueba testimonial sin la co-autoría que permite suplir al testigo que no está (Agamben, 2014). Podemos hacer entonces una lectura técnica, estética, histórica y política, que nos permite la co-autoría testimonial.

Cuando usamos una lectura política podríamos encontrar indicios de la inmovilidad de estas imágenes, que nos dicen que, antes del plan, la ciudad tenía otra pertenencia. Y que la imposición y convencimiento por medio de la palabra "adelanto" produce costos sociales importantes que habitualmente son protagonizados porque están fuera de cuadro. El montaje político de las imágenes evidencia su espejismo al ser contrastadas con otras (Rancière, 2010). En las fotografías oficiales, realizadas por Juan Enrique Lira, que promueven pulcras fachadas de edificios neocoloniales, construcciones que en las fotografías del libro Urbanismo y Plan Serena aparecen sin personas, incólumes, como en una maqueta idealizada, así como se la imaginaba el poder. Una ciudad que en ese impreso está habitada por esculturas de mármol blanco, como habitantes de una Europa clásica, donde las otras pieles, las que protagonizan las fotografías de Puerta Roldán, fueron exoneradas de la idealización visual y ocultas de la mirada del poder.

## Conclusión

Los aspectos biográficos, históricos y técnicos fueron los elementos que posibilitaron el acercamiento a lo que podemos entender como la mirada de Zoilo Puerta Roldán, una mirada que nos entrega, a través de las placas fotográficas conservadas en el Museo Arqueológico de La Serena, su visión de una ciudad que lo recibe en la segunda década del siglo XX, como un inmigrante que buscaba cambiar su destino, probando posibilidades y encontrando una salida en la fotografía, lo que le permitió establecerse con su primer estudio en La Serena en 1919.

Pero las imágenes del archivo investigado no solo son un registro arquitectónico de la ciudad; hay en las fotografías una búsqueda documental que se elabora con distintas opciones que entrega el lenguaje técnico y estético de la fotografía.

Para Puerta Roldán esas fotos eran importantes no solo por representar un ingreso económico en su formato postal. Él no buscaba mostrar la ciudad como un espacio urbano vacío y en donde la arquitectura era el valor del desarrollo. Para Puerta las personas que usaban el espacio eran importantes. Sus reproducciones son un registro del cotidiano, una mirada que daba valor a las personas de la calle y en la calle.

No vemos en este archivo los retratos clásicos de estudio que se hacían a los más adinerados de la ciudad. Esos registros no están en ninguna parte custodiados, a Puerta no le interesaban. Los archivos que deja en custodia son los de la ciudad con su gente, diciéndonos que estos eran importantes, pero esa categoría no estaba dada por el romanticismo habitual con que se ve una fotografía de hace cien años, en donde valoramos el álbum como un recuerdo idealizado del pasado, en el que descubrimos a primera vista aspectos del cotidiano, sino que son en sí elementos que pueden ser evidencia o testimonio de una realidad social.

Al releer el registro desde un espacio de reflexión política nos encaminamos a entender que Zoilo nos lega la mirada no oficial de la ciudad, no solo desde el punto de vista del poder, sino que también contradice a la versión de la fotografía comercial de esos años. La colección muestra y oculta cada vez que la leemos, en cada momento es distinta porque la mirada cambia con los años, pero este archivo enseña lo que las políticas de expropiación del Plan Serena ocultaron.

Puerta resguardó estas imágenes, pero son las instituciones las que las reservan, las contienen en espacios que por varias décadas no nos permitieron develarlas, acción que nos hace cuestionarnos: ;por qué no se mostraban? Seguramente las respuestas son atribuidas a la fragilidad del registro, a los recursos económicos o al interés de los investigadores. Pero, sin duda, estas imágenes cambian la visión de la ciudad que hoy tenemos, de su uso, de las personas que la habitaban. Estas fotografías nos generan preguntas, interrogantes que conflictúan la imagen idealizada de la ciudad que se impuso con el Plan Serena llevado a cabo por Gabriel González Videla, en sus propias palabras: "La Serena será la primera ciudad que Chile podría exhibir a los ojos de América como la más fiel exponente de toda una raza, civilización y cultura a través de la pureza y regularidad de estilo"9. Un plan que sacó a los pobres del centro de la ciudad, desplazándolos a poblaciones de emergencia en la periferia citadina, para entregarle el centro de la urbe a habitantes de clase media, los que en las nuevas fotografías oficiales blanquearan las postales de la ciudad soñada como un remedo de una Europa idealizada. Esa Europa que jamás conoció en su infancia pobre Puerta Roldán.

#### REFERENCIA BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G. (2014). Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III. Valencia, España: Pre-Textos.
- Álvarez, P. (1991). *Tradiciones y episodios de Coquimbo*. Coquimbo Chile: Fondo municipal.
- Belting, H. (2010). Antropología de la imagen. Madrid, España: Katz editores.
- Borgdorff, H. (2005). El debate sobre la investigación en las artes. Recuperado de: http://www.ahk.nl/lectoraten/onderzoek/ahkL.htm.
- Burgin, V. (2017). Mirar fotografías. En Indij, G. y Silva, A. (comps.), Fotografía y Percepción. Buenos Aires, Argentina: La Marca editora.
- Calderón, N. y Hernández, F. (2019). La investigación artística, un espacio de conocimientodisruptivo en las artes y en la universidad. Barcelona, España: Ediciones Octaedro, S.L.

<sup>9</sup> Parte del mensaje presidencial leído al Congreso Pleno el 21 de mayo de 1951.

- Didi-Huberman, G. (2012). Arde la imagen. Oaxaca, México: Ediciones Ve S:A de C.V.
- Dubois, P. (2008). El acto fotográfico y otros ensayos. Buenos Aires, Argentina: La Marca editora.
- González, G. (1975). *Memorias: Tomo 2*. Santiago, Chile: Editora Nacional Gabriela Mistral.
- Herrera, H. (2014). *Erque, Elqui, Vicuña: Anales de su historia. Tomo II*. Santiago, Chile: Centro de estudios bicentenario.
- Iturralde, M. (2017). Economía visual y políticas de la representación. En Indij, G. y Silva, A. (comps.), Fotografía y Percepción. Buenos Aires, Argentina: La Marca editora.
- Mraz, J. (2018). *Historiar fotografías*. Oaxaca, México: Instituto de Investigaciones Humanidades de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca.
- Rancière, J. (2010). La imagen intolerable en El espectador emancipado. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Segues, O. (1956). *Urbanismo y Plan Serena*. La Serena, Chile: Ilustre Municipalidad de La Serena.
- Spence, Jo. (2004). La política de la fotografía. En Ribalta (ed.), *Efecto Real debates* posmodernos sobre fotografía. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Suárez, M. (2013). Desde el otro lado del río. Las Compañías-La Serena. Operación de segregación territorial. La Serena, Chile: Editorial Universidad de La Serena.
- Tag, J. (2005). El peso de la representación, ensayos sobre fotografía e historia. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Toro, M., San Martín, F. (2011). *Coquimbo, Vida y obra de Zoilo Puerta Roldán*. Coquimbo, Chile: Centro de estudio de la imagen fotográfica y 1621 Editores.
- ——— (2010). Historia de la fotografía región de Coquimbo. Coquimbo, Chile: Centro de estudio de la imagen fotográfica y 1621 Editores.

# LA PRODUCCIÓN FOTOGRÁFICA DE BENEDICTO RIVAS. MODERNIZACIÓNY COLONIALISMO EN CHOLCHOL (1905-1940)

Ignacio Helmke Miquel

#### Introducción

Este artículo se centra en el fondo fotográfico Benedicto Rivas, consistente en 584 fotografías de distintos soportes y formatos que la Biblioteca Nacional de Chile compró en 2016 a Jorge Eduardo Rivas Pratt, «Teddy»¹, hijo menor del fotógrafo. Lo primordial del conjunto es la producción de este último, quien, dedicado a la agricultura, registraba imágenes en su tiempo libre. Parte de las fotografías —en negativos de placa de vidrio de 9 x 12 cm— fue tomada entre 1905 y 1940, y muestra distintos aspectos de la vida en la mencionada localidad. El conjunto incluye también negativos de acetato flexible de celulosa de formato medio, copias positivas en papel de albúmina y gelatina de revelado químico, y algunas postales y hojas de álbumes procedentes de la Misión Araucana Anglicana asentada en la zona. Adicionalmente, forman parte de la colección dos cámaras fotográficas utilizadas por el autor y las cajas originales de los negativos de vidrio, más algunas placas no emulsionadas sin utilizar.

Benedicto Rivas nunca estableció un estudio fotográfico comercial ni vendió su producción, la que, sin embargo, es de alto nivel técnico y profesional. La colección comprende la totalidad de sus registros, los cuales han sido conservados, digitalizados y catalogados por la Biblioteca Nacional para

¹ El año 2011 conocí a Teddy Rivas. Conversando de sus historias y su vida, le consulté por el chemamüll, el kollon y el praprawe, entre otras piezas en madera del mundo mapuche. Me comentó que tenía fotografías que su padre había tomado de estos objetos. Amablemente, las buscó y las compartió conmigo, confiándome asimismo un primer grupo de negativos en placa de vidrio con el objetivo de positivar o digitalizar las imágenes. Luego de limpiarlo, el material fue almacenado en sobres libres de ácido y digitalizado con el apoyo y asesoría de Soledad Abarca y del equipo del Archivo Fotográfico y Audiovisual de la Biblioteca Nacional, además del soporte permanente de Margarita Alvarado. A través de los años se pudo digitalizar y documentar toda la colección, pues Teddy y su señora Audrey Officer me recibieron cariñosamente en todo momento.

facilitar su acceso e investigación. El proceso de documentación ha permitido identificar y contextualizar a las personas y lugares retratados, y fue posible gracias a la información entregada por Teddy Rivas Pratt y su esposa Audrey Officer Stokes, una de las últimas enviadas a Cholchol por la Sociedad Misionera Sudamericana (SAMS). La materia que compone y sustenta las imágenes es un aspecto fundamental para esta investigación teórica, entendiendo su origen, sus usos, circulación y fines (Sontag, 1981; Benjamin, 1989; Freund, 1993; Flusser, 1990; Dubois, 1994; Barthes, 1999).

El análisis de este fondo ordenará las temáticas más frecuentes de las fotografías en las siguientes cinco categorías: familia Rivas, Cholchol y sus alrededores, agricultura y ocupación del territorio, Misión Araucana Anglicana y pueblo *mapuche*. En gran medida, este criterio responde a la condición de «colección familiar» del conjunto: uno que, sin circulación comercial ni por medios masivos, producido por el autor en su vida privada y acotado al sector donde él vivió —Cholchol y sus alrededores—, retrata principalmente a la familia Rivas y las prácticas agrícolas, actividad comercial del fotógrafo.

Lo anterior permite estudiar las imágenes en relación con su contexto histórico, generando una lectura cruzada entre fotografía y documentación<sup>2</sup>. En efecto, la producción fotográfica de Benedicto Rivas es de gran valor documental, pues arroja luces sobre la conformación de la localidad de Cholchol y de su sociedad, mostrándola en un particular contexto intercultural «de frontera»<sup>3</sup> en el que, bajo el fuerte influjo de «lo chileno»<sup>4</sup>,

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> De acuerdo con lo planteado por autores como Kossoy (2001), Burke (2005) y Kracauer (2010), estas fotografías serán entendidas en sí mismas como documentos históricos que han de ser leídos en relación con otros hechos y actores contemporáneos.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Este concepto es representativo de las relaciones con los *mapuche*, a menudo caracterizadas como una «continuidad colonial» o un «colonialismo interno» o «republicano» (Nahuelpán, 2012; Marimán, 2017; Nahuelpán y Antimil, 2019). Se propone aquí que la independencia no constituyó para los *mapuche* una superación de las relaciones coloniales, sino un mero desplazamiento en la asimetría de poder establecida por el Estado-nación respecto de grupos subalternos.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Se entiende aquí «lo chileno» como un conjunto de expresiones culturales diversas que han sido utilizadas en la búsqueda de una identidad nacional. En el presente caso, ello es posible de pesquisar en dispositivos emanados del aparataje institucional del Estado de Chile como la bandera—el más claro visualmente— pero también en celebraciones patrias o en instituciones como el Registro Civil y Carabineros de Chile, instaladas en una relación «centro-periferia».

confluyeron poblaciones criollas y extranjeras, además de misioneros anglicanos<sup>5</sup>.

Dado que se ha mantenido confinada en un archivo familiar, la producción de Benedicto Rivas no ha sido considerada hasta la fecha dentro de la historia de la fotografía nacional (Pereira, 1940; Alexander et al., 2000; Rodríguez, 2011). Temporalmente, se sitúa después de la tríada fotográfica «fundacional» del sur de Chile, compuesta por la familia Valck, Gustavo Milet y Odber Heffer (Alexander et al., 2000). Sin embargo, el hecho de haber abrazado tempranamente la práctica fotográfica concede a Rivas especial relevancia en el desarrollo de aquella en el país, especialmente porque lo hizo pocos años después de la fundación de Cholchol, retratando los veloces cambios y «progresos» del poblado. Dicho contexto lo ubica dentro del llamado «grupo de los fotógrafos de frontera», quienes, «mezclados con colonos y criollos [...] probablemente sorprendidos por la embrollada realidad de La Frontera, [...] observan el paisaje y las gentes de la Araucanía con sus ojos cargados de romanticismo» (Alvarado en Alexander et al., 2000, p. 38). Ello se ve reflejado en la mayor parte de la obra de Rivas, que presenta poses y composiciones tradicionales, planos generales, ángulos de toma frontales, uso frecuente de telones y una inclinación por mostrar de la manera lo más clara posible al modelo frente al lente, situándolo ordenadamente al centro del cuadro. Ahora bien, a diferencia de otros fotógrafos de la época, sus imágenes no son de estudio y sus capturas in situ juegan con la posición de la cámara, colocada en el suelo o en ángulos fuertemente marcados para romper la simetría.

### EL ÁLBUM FAMILIAR DE LOS RIVAS

Benedicto Rivas Núñez nació en 1893 en Cholchol, un año después de la llegada de sus padres Demetrio Rivas González y Tránsito Núñez Viveros a dicha localidad desde El Carmen, en las cercanías de Chillán, y desde Cañete, respectivamente. Estudió en el Colegio Americano de Concepción y

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Para analizar este contexto resulta útil asimismo la noción de «zona de contacto» planteada por Mary Louise Pratt (2010), referida al «espacio de los encuentros coloniales, el espacio en el que personas separadas geográfica e históricamente entran en contacto entre sí y entablan relaciones duraderas, que por lo general implican condiciones de coerción, radical inequidad e intolerable conflicto» (p. 33).

trabajó luego para la firma comercial Valck en Carahue, donde posiblemente aprendió a tomar fotografías<sup>6</sup>. En 1918 regresó a su pueblo natal, en el que permaneció hasta su muerte en 1974.

Entre 1905 y 1940, aproximadamente, Rivas produjo con su cámara alemana Dr. R. Krügener más de 500 registros fotográficos, fuertemente vinculados a su familia y al territorio que esta habitaba. Pese a encontrarse a pocos kilómetros de Temuco y de otras ciudades de importancia como Nueva Imperial, Carahue o Puerto Saavedra en la costa, Benedicto fotografió solamente el pueblo de Cholchol y sus alrededores, donde transcurrió primordialmente su vida y la de sus hijos. La gran mayoría de sus imágenes representa a sus padres, hermanos y abuelos, y, posteriormente, a su esposa e hijos; es decir, su horizonte afectivo. Sin embargo, en el proceso de capturar esta vivencia de intimidad, el ojo del fotógrafo echa luz sobre las relaciones de los distintos grupos socioculturales que, de manera asimétrica, cohabitaban y tensionaban la chilenidad en formación.

La obra de Rivas puede dividirse en dos grupos. El primero se extiende de 1905 a 1920 y se caracteriza por la presencia en las imágenes del propio autor durante su juventud —antes de contraer matrimonio—, de sus padres, de sus hermanos y de la casa de Cholchol en la esquina de Lazcano con Saavedra —donde había funcionado previamente Correos de Chile (Bazley, 1995)—. Asimismo, muestran los alrededores de la localidad, población *mapuche* en distintas situaciones y escenas en la Misión Araucana Anglicana, en las que figura repetidamente William Wilson, su director hasta 1920<sup>7</sup>.

En 1915 llegó a Chile desde Yorkshire la misionera y enfermera Nelie Pratt, conocida como «Nora», originaria de Leeds, Inglaterra. Nora y Benedicto contrajeron matrimonio en 1925 (fig. 1) (Bazley, 1995) y fueron padres de Nora (1926) y Teddy (1932). La familia vivió en una casa de Los Carrizos diseñada por el arquitecto Bernardo Buscaglione, la que fue ampliamente retratada por Benedicto y es considerada como un inmueble de alto valor patrimonial dentro de la región.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Información sobre la educación y formación de Benedicto Rivas aportada por Jorge «Teddy» Rivas. La familia Valck fue pionera de la fotografía en el sur de Chile: varios de sus miembros trabajaron en distintas ciudades del país, ejerciendo el oficio tanto de manera individual como en sociedad con otros fotógrafos. Para más detalles, consultar Alvarado y Matthews (2005), así como Rodríguez (2011).

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> En este primer grupo de registros no figuran edificaciones anglicanas de mayor envergadura, las que fueron construidas con posterioridad a 1925.



Figura 1. Benedicto Rivas. El fotógrafo junto a Nora Pratt (al centro) en el día de su matrimonio, 1925. Cholchol, Región de la Araucanía. Positivo sobre papel. Los acompañan, entre otros, la familia Rivas Núñez, Alfredo Kenner —primer alcalde de Cholchol—y William Wilson con su señora. Biblioteca Nacional, Archivo Fotográfico y Audiovisual, Fondo Benedicto Rivas, n.º inv. CLBNAF\_C0029\_S02\_FB0108.

Así, los registros del segundo grupo, tomados entre 1920 y 1940, presentan a Benedicto Rivas con bigote, más adulto y con su familia formada –incluido Teddy a los ocho años, aproximadamente, según sus propias estimaciones—. En múltiples ocasiones aparecen retratados también los padres del autor y sus hermanos Francisco, Lucrecia, Sacarías, Nimia<sup>8</sup>, Matilde, Milagro y Jorge, dando cuenta tanto del paso del tiempo como de las relaciones afectivas que los unían.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Nimia Rivas mantuvo una estrecha relación con la Misión Araucana, a la cual dedicó parte importante de su vida y donde hizo clases en 1929 (Bazley, 1995). Hasta hoy existe en Cholchol una escuela nombrada en su memoria. Adicionalmente, hay registros de la amistad que tuvo la familia Rivas con la familia Wilson (Bazley, 1995).

## Narrativa visual de un territorio fronterizo

En los distintos diccionarios geográficos de fines del siglo XIX e inicios del XX, Cholchol aparece consignado, en primer lugar, como río tributario del Cautín. Incluso se mencionan estudios del ingeniero Sommermeier (1888) sobre la factibilidad de navegarlo (Valderrama, 1928). Al respecto, es posible encontrar una solicitud presentada a la Cámara de Diputados por el alcalde Alfredo Kenner y por Demetrio Rivas, padre de Benedicto, donde se indica la existencia de «una vía fluvial que, en lo más recio del invierno nos permite comunicarnos con la capital del departamento, por medio de vaporcitos que hacen la carrera diariamente para el transporte de los distintos productos de esta zona» (Cámara de Diputados, 1928, p. 2971). Dichos vapores, así como el puente antiguo —construido en 1900 y hoy desaparecido— y, especialmente, el río (fig. 2) están profusamente retratados en la obra de Rivas<sup>9</sup>, que incluye asimismo imágenes de la inundación de 1922<sup>10</sup>.

El poblado se fundó en 1881 en las cercanías de un fuerte al interior del Gulumapu<sup>11</sup>, en el contexto de la ocupación de la Araucanía (1859-1893) emprendida por el Estado de Chile<sup>12</sup>. Su origen está marcado por la violencia y la represión, pues fue levantado sobre la ruca del *longko nagche* Ancamilla en respuesta a la rebeldía *mapuche* expresada en el Futa Malón o Gran Levantamiento de 1881. Ese año, 800 militares chilenos e indios amigos, agrupados en batallones de infantería y caballería, marcharon a Chochol en «represalia para volver a dar seguridad a todos los pueblos fronterizos justamente alarmados» (Navarro, 2008, p. 342). Al llegar, varios caciques

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Dichas imágenes pueden ser consultadas en el Archivo Fotográfico y Audiovisual de la Biblioteca Nacional de Chile con los códigos: CLBNAF\_C0029\_S01\_PLB0003, PLB0010, PLB0040, PLB0046, PLB0054, PLB0073, PLB0085, PLB0150\_001 y PLB0201.

Ocrresponden a imágenes de la inundación las imágenes con los siguientes códigos: CLBNAF\_C0029\_S01\_PLB0006, PLB0044, PLB0047, PLB0050, PLB0062, PLB0071, PLB0074 y PLB0131.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> La presencia *mapuche* en la zona se hace evidente por la cantidad y diversidad de restos arqueológicos allí encontrados, algunos de los cuales tienen 700 años de antigüedad o más (Sánchez *et al.*, 1984; Inostroza, 1984; Munita *et al.*, 2013; Dillehay y Saavedra, 2022).

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Para una historia oficial, construida desde la posición nacional chilena, ver Lara (1889) y Navarro (2008); respecto del punto de vista mapuche, consultar Nahuelpán (2012) y Marimán (2017).

y sus mocetones se presentaron en las inmediaciones de Cholchol ante el coronel Urrutia, expresándole su arrepentimiento. El jefe militar les manifestó que, en castigo, fundaría un fuerte en sus propias reducciones. Y así lo hizo.

El 18 de Noviembre de 1881<sup>13</sup>, en el sitio mismo del rancho que ocupaba Millapán, uno de los indios más belicosos, se cavaron los fosos que rodearían el cuartel. [...]. De este modo, y en concepto de castigo por la rebeldía de aquellas reducciones, surgía el nuevo fuerte, que iba a dar nacimiento al pueblo que alienta su vida junto a pintorescos cajones del río Cholchol [...]. (Arellano, citado en Navarro, 2008, pp. 342-343)



Figura 2. Benedicto Rivas. Misioneros llegando a Cholchol, c. 1921. Positivo sobre papel. Entre los pasajeros del vapor se observa a Nelie Pratt y a William Wilson junto con otros misioneros anglicanos. Biblioteca Nacional, Archivo Fotográfico y Audiovisual, Fondo Benedicto Rivas, n.º inv. CLBNAF\_C0029\_S01\_PLB0150\_001.

<sup>13</sup> La gran mayoría de las fuentes datan la fundación, en cambio, el 22 de noviembre de 1881.

## AGRICULTURA E HITOS MODERNIZANTES EN EL PROCESO DE OCUPACIÓN

Con el propósito de aumentar la población y la actividad comercial, y acelerar así el crecimiento de la zona, a fines del siglo XX llegaron a Cholchol colonos, entre ellos, la familia Rivas Núñez. Los adelantos se observan en el siguiente texto:

La guarnición estaba reducida a 36 individuos el 1.º de Agosto de 1885, porque la zona ya estaba tranquila. [...] El ingeniero Sommeyer [Sommermeier] delineó calles en la parte alta de la población, para el ensanche. El 15 de Noviembre de 1900 se dotó a Cholchol de oficina de registro civil. La misión inglesa y sus escuelas han ligado su acción educadora al progreso moral de Cholchol y de sus alrededores. Sus beneficios datan desde 1910, y proporcionaban, fuera del internado para mapuches, atención médica. (Valderrama, 1928, pp. 97-98)

Risopatrón (1924), por su parte, informa de las 267 personas establecidas en la «Misión Araucana Inglesa» (p. 42) —como solía llamarse a la localidad— e indica que constaba «de seis calles de N a S i ocho de E a W, con servicio de correos, telégrafos i escuelas públicas» (p. 207).

Las imágenes de Benedicto Rivas dan cuenta de este vertiginoso proceso que mezclaba calles de tierra con veredas de madera, jinetes a caballo y –según relatos de Teddy Rivas– el Ford T de la familia (fig. 3), llegado al pueblo en 1920<sup>14</sup>. Asimismo, retratan tanto el carácter fronterizo de la localidad como su entorno rural tras la ocupación y colonización de chilenos y europeos<sup>15</sup>, quienes, tal como los misioneros enviados en la misma época a la región, traían su propia mentalidad y manera de relacionarse con el lugar donde vivían.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Para más detalles, consultar las siguientes fotografías de la colección: CLBNAF\_C0029\_S01\_ PLB0001, PLB0002, PLB0011, PLB0015, PLB0068, PLB0093, PLB0095 y PLB0167.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Imágenes CLBNAF\_C0029\_S01\_PLB0001, PLB0002, PLB0011, PLB0015, PLB0068, PLB0093, PLB0095, PLB0171 y PLB0167.



Figura 3. Benedicto Rivas. Ford T de la familia Rivas en calle de Cholchol, c. 1922. Negativo en placa de vidrio. Biblioteca Nacional, Archivo Fotográfico y Audiovisual, Fondo Benedicto Rivas, n.º inv. CLBNAF\_C0029\_S01\_PLB0002.

La primera oleada colonizadora estuvo compuesta por grupos «que en gran parte habían venido desde Chillán» (Bazley, 1995, p. 99), mientras que la segunda consistió, sobre todo, de vascos como los Halty y los Doyharcabal<sup>16</sup>. Algunos de sus apellidos aparecen mencionados en la *Guía general, comercial, industrial y agrícola de la provincia del Cautín, 1920*, la cual señala que Cholchol contaba

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> La familia de Pedro Doyharcabal tiene relevancia para el estudio de la cultura material mapuche por su importante colección de platería, la que fue ampliamente estudiada por el hermano Claude Joseph (Hippolyte Janvier) en su obra La platería araucana (1928). La colección está depositada hoy en el Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago (MAPA) de la Universidad de Chile.

con varias importantes casas comerciales. Entre otras merecen mencionarse las siguientes firmas: Cía. Molinera El Globo; Juan Pedro Doyharcabal, sucesor de Halty y Doyharcabal; Conrado Malmus, Roberto Castillo, Demetrio Rivas, Sucesión Kenner, P. Primitivo Acuña, todas las cuales se dedican a negocio de tienda, abarrotes y frutos del país.

Tiene algunos establecimientos industriales como Molinos de Harina en rama de los que citaremos el de don Ubaldo Solano, el de la sucesión Kenner y el de don Félix Valdebenito.

Nótense algunas obras de cierta importancia como el puente carretero sobre el Cholchol, la iglesia y colegio de la Misión Franciscana, la iglesia de la Misión Anglicana y unos pocos edificios particulares. (Gaete y Landa, 1920, pp. 45-46)

Las imágenes del mencionado molino capturadas por Rivas<sup>17</sup> dan cuenta de la cotidianidad en el poblado, cuyos habitantes —así como los *mapuche* que llegaban en carreta desde los alrededores— iban día a día a moler su trigo para obtener harina (fig. 4). Al ser la ocupación principal de Benedicto Rivas en lo económico, la actividad agrícola —específicamente, la triguera— está muy presente en sus fotografías. Las faenas del campo —arados o cosechas fructíferas que se traducen en montañas de cereal— son representadas como símbolos de progreso, sugiriendo incluso olor a humo y a vapor, elementos propios de un paisaje «productivo» (Escalona Barton, 2021). De esta forma, los registros del autor muestran fenómenos —como el crecimiento urbano, las nevazones en invierno o los cambios en el paisaje— que no están consignados en los documentos, aportando elementos para una construcción de la historia del lugar.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> El molino es mencionado en distintas fuentes y aparece en los planos de Sommermeier conservados por la Biblioteca Nacional,



Figura 4. Benedicto Rivas. Molino Solano, Cholchol, c. 1920. Negativo en placa de vidrio. Al costado, se observa a familias *mapuche* que viajaban en carretas para moler su trigo. Biblioteca Nacional, Archivo Fotográfico y Audiovisual, Fondo Benedicto Rivas, n.º inv. CLBNAF\_C0029\_S01\_PLB0094.

## El alto costo del progreso

Las fotografías de Rivas evidencian el crecimiento económico «moderno» que, según diversos autores, buscaba alcanzar el Estado-nación de Chile al anexar grandes extensiones de tierra tanto hacia el norte como hacia el sur. La guerra del Pacífico y la «pacificación» de la Araucanía —eufemismo de la «ocupación»—sumaron al país cerca de un tercio de su superficie anterior a 1880, lo que se tradujo en la «incorporación de una gran cantidad de recursos naturales subutilizados —en el norte— o ajenos al modo de producción capitalista —en el sur—» (Rodríguez Weber, 2017, p. 122; Bengoa, 2000; Pinto, 2003).

Dada la limitada capacidad de consumo de la población local, la habilitación de suelos para la ganadería y la agricultura resultaba fundamental para impulsar la exportación y la apertura del país al comercio internacional. Ello hacía necesario deshacerse del «mayor estorbo» (Otero, 2006, p. 80) para el desarrollo de dichas actividades: los bosques. Así, la ocupación de la Araucanía supuso la quema de millones de hectáreas de bosques (Albert, citado en Otero [2006]) y la explotación despiadada de los recursos naturales. Refiriéndose al cambio que implicó la llegada del Estado chileno al territorio, Elizalde (1958) señala que

la Araucanía, que estaba bastante próxima a los centros poblados del país, aún permanecía hasta fines de la administración Santa María prácticamente inmaculada con respecto a sus recursos renovables. Y esto se explica, porque solo entonces se logró consolidar su pacificación. Los valientes indios mapuches habían conservado sus tierras casi en el estado original hasta el momento en que irrumpieron, con ímpetu largamente contenido, los hombres blancos. (p. 16)

En tal contexto, la producción triguera fue sumamente relevante en la zona, conocida desde los años '30 como «el granero de Chile» (fig. 5) por la gran cantidad de bodegas que allí se construyeron para almacenar las cosechas (Rodríguez Domínguez, 2010). Un sinnúmero de relatos habla de las dimensiones de la producción, claramente reflejadas en las montañas de cereal que se aprecian en las fotografías de Rivas:

En segundo lugar citaremos la producción de trigo, factor principal que marca la riqueza de un Departamento: pues durante la última cosecha se han remitido a diversos puntos de la costa más de doscientos mil hectolitros de dicho cereal, que dieron quehacer al ferrocarril hasta entradas de invierno [...]. (Gallegos, L. y Padilla, A., *Victoria, los inicios de una ciudad 1881-1900*, citados en Rodríguez Domínguez, 2010, s. p.)

Por su parte, otros autores como Correa Vergara (1938) enfatizan el desarrollo tecnológico que trajo consigo la instalación de la agroindustria en Araucanía: «Nos hemos detenido más de lo que hubiéramos deseado en tratar de los caminos, puentes y ferrocarriles, porque estamos convencidos de que la falta de estos elementos retardó el desarrollo comercial y agrícola de la nación» (p. 87). Tal pujanza se evidencia en fotografías de Rivas que

muestran potreros arados, ordenados campos de trigo, siega especializada y trilladoras movilizadas por un locomóvil<sup>18</sup>, entre otras escenas que simbolizan la idea de «progreso» —cuya cara opuesta se observa, sin embargo, en imágenes del mismo autor con bosques rozados, terrenos roturados (fig. 6) y jornaleros, en gran medida, indígenas<sup>19</sup>—.



Figura 5. Benedicto Rivas. Faenas de cosecha de trigo en el Fundo Los Carrizos, Cholchol, c. 1925. Negativo en placa de vidrio. Biblioteca Nacional, Archivo Fotográfico y Audiovisual, Fondo Benedicto Rivas, n.º inv. CLBNAF\_C0029\_S01\_PLB0016.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Ver imágenes CLBNAF\_C0029\_S01\_PLB0001, PLB0002, PLB0015, PLB0093, PLB0095 y PLB0167.

 $<sup>^{19}</sup>$  Ver imágenes CLBNAF\_C0029\_S01\_PLB0093, PLB0005, PLB0007, PLB0038, PLB0057, PLB0059, PLB0086 y PLB0162).



Figura 6. Benedicto Rivas. Vista de terrenos roturados desde Los Carrizos, con el pueblo de Cholchol al fondo, c. 1925. Negativo en placa de vidrio. Biblioteca Nacional, Archivo Fotográfico y Audiovisual, Fondo Benedicto Rivas, n.º inv. CLBNAF\_C0029\_S01\_PLB0057.

Se trató, en definitiva, de un desarrollo basado en una lógica occidental de explotación de recursos, la que se prolongó en el tiempo en procesos que «comprometen el futuro» (Escalona y Barton, 2021, p. 83); en otras palabras, una productividad sumamente alta, pero con un costo gigantesco:

Los fértiles suelos abonados por el humus secular rindieron en los primeros años las más pingües cosechas de trigo que se conocen en Chile. [...] el desmonte de terrenos escarpados, el monocultivo y el sobrepastoreo ha promovido en la Araucanía, particularmente en Malleco, la más grave y, a menudo, irremediable erosión que se conoce en el país. (Elizalde, 1958, p. 17)

## MISIÓN ARAUCANA ANGLICANA EN CHOLCHOL: EDUCAR PARA CIVILIZAR

El lugar especial que ocupa la Misión Araucana Anglicana en las fotografías de Benedicto Rivas<sup>20</sup> se debe, probablemente, a los vínculos de esta tanto con la familia Rivas Núñez como con el propio autor, a través de su matrimonio con Nora Pratt.

La misión se fundó en 1844, a cargo de los anglicanos comandados por la South American Missionary Society (Sociedad Misionera Sudamericana o SAMS). Un temprano reporte titulado «Voice of Pity in South America», de 1855, se refiere a la población *mapuche* en términos elogiosos, afirmando que el escenario es idóneo para emprender actividades de carácter evangelizador en la Araucanía (Löwe, 2004).

Dicha intención se materializó en 1894, cuando la SAMS celebraba su cincuentenario. Con el apoyo de Waite Hockin Stirling, obispo de las islas Malvinas, los misioneros fueron seleccionados en 1893 y enviados inicialmente a Quino, en la Región de la Araucanía (Bazley, 1995). El primero de ellos fue Philip Walker, quien dominaba el español y llegó desde Buenos Aires. Meses después, le siguió el laico presbiteriano escocés William Wilson, quien se convirtió más tarde en oficial médico de la Misión. Durante la primavera de 1895 arribaron los evangélicos anglicanos Percy Class y el reverendo Charles Sadleir desde Manitoba, Canadá (Löwe, 2004). A menudo omitida, la quinta en llegar fue Miss Owens, calificada como un «elemento de fuerza» para impulsar la actividad durante los inicios de Cholchol (Bazley, 1995).

El 25 de noviembre de 1895, luego de recorrer el territorio buscando opciones, Sadleir informó lo siguiente:

Hemos inspeccionado bastante bien el distrito al sur de Traiguén hasta Imperial y Boroa, y tengo la intención de hacer un viaje a Villa Rica, Valdivia,

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> La recurrente presencia de Wilson en las fotografías de Rivas relacionadas con la Misión sumada a la ausencia en ellas de la segunda sede de la escuela permiten situar temporalmente dicha producción entre las imágenes tempranas del autor; ello, pues, en primer lugar, Wilson se trasladó en 1920 a Temuco tras 25 años en Cholchol (Bazley, 1995) y, segundo, porque la mencionada sede se construyó entre 1927 y 1929.

etc. Sin embargo, Cholchol o Imperial parecen perfilarse como los mejores centros en la actualidad.<sup>21</sup> (Saidler, citado en Gardiner, 1896, pp. 64-65)

Finalmente, se decidieron por Cholchol debido a su cercanía estratégica con Temuco y a su proximidad con el río, que hacía posible el acceso en *tug-boat* (remolcador) cuando los caminos estaban anegados.



Figura 7. Benedicto Rivas. Escuela e Internado para Niños de la Misión Araucana, Cholchol, c. 1920. Negativo en placa de vidrio. En el segundo piso se observa a William Wilson y varios makuñ (ponchos mapuche) tendidos en la baranda. Biblioteca Nacional, Archivo Fotográfico y Audiovisual, Fondo Benedicto Rivas, n.º inv. CLBNAF\_C0029\_S01\_PLB0037.

A cargo de dos misioneros, la primera avanzada estableció una pequeña estación donde se impartían clases de inglés (Löwe, 2004). Sin embargo, la «Reseña histórica de la Misión Araucana» de William Wilson —publicada en

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup>Traducción propia del inglés.

Costumbres judiciales i enseñanza de los araucanos, de Tomás Guevara-fecha el comienzo oficial de la obra en Cholchol en abril de 1896, con la instalación en el poblado de Walker, Sadleir, Wilson y Class. Buscando la manera de establecer colegios y de captar asistencia, estos iniciaron su actividad con visitas a las rucas mapuche, logrando durante los primeros años vincularse, además, con los caciques Coñuepán y Painemal (Löwe, 2004), entre otros líderes locales. Si bien el obispo Stirling había recomendado a Sadleir acostumbrarse a la forma de vida mapuche, adquirir el idioma y ganar confianza antes de apresurarse en la creación de escuelas misionales (Löwe, 2004), la edificación se inició rápidamente, y la primera de ellas -una construcción de dos pisos- se terminó en 1898. En el mes de octubre de ese mismo año, se abrió la Escuela Anglicana para Indígenas Número 2, dirigida por Philip Walker, con una matrícula total de 32 estudiantes y la asistencia de solo 7 alumnos mapuche. Además de contar con un internado (fig. 7), «donde los alumnos estarían obligados a asistir con regularidad» (Wilson en Guevara, 1904, p. 82), en el establecimiento funcionaba un dispensario a cargo de Wilson, que atendió entre 1896 y 1901 a «13,500 [enfermos] más o menos, chilenos i mapuches, mayoría del último» (Wilson en Guevara, 1904, p. 83)<sup>22</sup>.

En las discusiones y disputas de la época solían cuestionarse tanto la falta de experiencia teórica y práctica de los misioneros anglicanos y de sus colaboradores como la implantación de un sistema educativo anglosajón que incluía uniformes escolares y un fuerte énfasis en la lectura, la escritura, la aritmética y el trabajo manual: «buenas intenciones, pero sin sensibilidad cultural; tan convencidos estaban de la validez de su propia causa y de su propia cultura» (Aravena en Löwe, 2004, p. 516). En los registros de la SAMS, de hecho, el reverendo Charles Sadleir describía la rutina de las escuelas misionales como la de un «internado inglés-victoriano, con algo de colorido local» (Sadleir en SAMS, 1899, p. 38). El currículo contemplaba las asignaturas de «historia sagrada, aritmética, geografía, lectura,

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> A partir de 1900 Wilson asumió la dirección de la obra misionera en Cholchol. Bajo su gestión, se amplió el colegio y se construyó un edificio especialmente destinado a funciones sanitarias (Löwe, 2004).

caligrafía, dictado, historia de Chile, gramática castellana, higiene, gimnasia i canto» (Wilson, citado en Guevara, 1904, p. 78) (fig. 8).



Figura 8. Benedicto Rivas. Alumnos mapuche y dispensario de la Misión Araucana, Cholchol, c. 1920. Negativo en placa de vidrio. Biblioteca Nacional, Archivo Fotográfico y Audiovisual, Fondo Benedicto Rivas, n.º inv. CLBNAF\_C0029\_S01\_PLB0037.

En 1896 y una vez puesta en marcha la obra en Cholchol, Sadleir y Class se trasladaron rápidamente a Maquehue, en las orillas del río Quepe, para fundar un segundo centro de evangelización (Bazley, 1995). Es importante recalcar las diferencias significativas entre dichas localidades, pues Cholchol era un poblado de carácter comercial enfocado en la agricultura, mientras que Quepe era, más bien, rural y campesino. En el primer poblado, la educación se limitaba a la pizarra y a los pupitres; la escuela misional de Quepe, en cambio, estaba situada en una hijuela de 40 hectáreas, donde, además de las materias que se impartían en Cholchol, se enseñaba «carpintería, agricultura, apicultura, herrería, zapatería, horticultura y varias otras» (Sadleir en Guevara, 1904, p. 76).

## RADIO EXTRAURBANO: EL MUNDO MAPUCHE BAJO EL LENTE DE RIVAS

La producción fotográfica de Benedicto Rivas destaca asimismo por la representación de personas, ceremonias, lugares y vida cotidiana del pueblo *mapuche*. Muchas de estas imágenes fueron capturadas en localidades cercanas a Cholchol, como Malalche, Carirriñe, Pitraco, Las Toscas y Coipuco.

Al habitar un territorio vasto del área surandina, cada grupo mapuche presenta una identidad territorial particular, tanto en relación con su comunidad inmediata o lof ('linaje', 'grupo familiar') como respecto de la totalidad de su pueblo-nación. Adicionalmente a las diferencias entre las zonas norte y sur, dichas identidades se dividen entre las del oriente y las del poniente. La zona de Cholchol está entre estas últimas, y sus habitantes corresponden a la población nagche ('gente del bajo').

Los mapuche comprenden la existencia a partir de una asociación horizontal con la naturaleza, entendiendo que «hay vida en animales, humanos, vegetales, minerales y aun en seres que llamaríamos "inorgánicos" o de otros planos» (Rodríguez, 2016, p. 110). Situadas en un contexto local y rural, las imágenes de Benedicto Rivas dan cuenta de la presencia del mundo mapuche en los márgenes extraurbanos de Chochol<sup>23</sup>. Estas imágenes presentan distintos momentos de la vida social y ritual de dicho pueblo, apartándose de los retratos del autor a la vida urbana asociada al comercio, la agricultura y la Misión Araucana Anglicana —la actividad «oficial» de la localidad—.

Aunque en algunas se puede observar un cuidadoso montaje, muchas fueron captadas en terreno, accediendo a lugares y contextos propios de las comunidades indígenas, a cuyos miembros el autor sin duda conocía tanto por su trabajo en el campo —donde empleaba a peones locales y mantenía medierías con los *mapuche*— como por sus vínculos con la Misión Anglicana. Así, se puede suponer una relación previa entre Rivas y aquellas personas, las que, en todo caso —y a diferencia de sus parientes, amistades o cercanos—, no aparecen en los retratos individualizadas ni identificadas por su nombre,

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Imágenes CLBNAF\_C0029\_S01\_PLB0056, PLB0073, PLB0152, PLB0153, PLB0154, PLB0155, PLB0157, PLB0166, PLB0168, PLB0169, PLB0170, PLB0173, PLB0174 y PLB0179.

quedando en el anonimato. Por añadidura, los retratos de Benedicto a personas *mapuche* no tuvieron circulación ni fueron comercializados, por lo cual tampoco fueron documentados ni estudiados<sup>24</sup>.





Figura 9. Benedicto Rivas. Eltun o cementerio mapuche en las cercanías de Cholchol, c. 1925. Negativos en placa de vidrio. Biblioteca Nacional, Archivo Fotográfico y Audiovisual, Fondo Benedicto Rivas, n.o inv. CLBNAF\_C0029\_S01\_PLB0173 y PLB0157.

Una serie de dichas imágenes presenta un cementerio caracterizado por la presencia de *praprawe*<sup>25</sup> utilizados a modo de *chemamüll*<sup>26</sup> e, incluso, cruces y un *trolof*<sup>27</sup>. Los registros aportan información relativa a la ritualidad funeraria *mapuche*, poniendo de relieve prácticas que el colonialismo y la erradicación de dicho pueblo hicieron menos frecuentes en el período posterior (fig. 9). Las prácticas funerarias tuvieron gran relevancia en el trabajo de conocidos

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Para mayor información sobre las fotografías de mapuche que sí tuvieron circulación comercial y/o académica, revisar el excelente trabajo de Alvarado et al. (2001).

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Nombre que recibe la pieza central del rewe o espacio consagrado de la machi, caracterizado por la presencia de varios escalones y, en muchos casos, con una cabeza antropomorfa en la parte superior (Helmke, 2018).

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Poste funerario antropomorfo de utilización funeraria dentro del mundo *mapuche*. Su nombre viene de *che*, 'gente' o 'ser humano', y *mamüll*, 'madera' (Helmke, 2018).

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Contenedor funerario tallado en una sola pieza de madera, similar a una canoa pero con una tapa en su parte superior (Helmke, 2018).

«araucanistas» (Mora y Samaniego, 2018), quienes incluyeron a los misioneros anglicanos dentro de sus informantes, demostrando el conocimiento de aquellos respecto al territorio, sus habitantes y sus redes sociales (Lenz, 1895-1897; Guevara, 1904; Bullock, 1955). Llama la atención que el mismo cementerio registrado por Rivas aparece fotografiado en *Cruces y figuras de madera en cementerios mapuches*, de Dillman Bullock<sup>28</sup> (1964), mientras que en *Historia de Chile. Chile prehispano de Tomás Guevara* (1929) se encuentra publicada la imagen de un segundo cementerio mapuche fotografiado por Benedicto Rivas<sup>29</sup>—aunque no se han comprobado vínculos entre Rivas y la mayor parte de los mencionados estudiosos del mundo *mapuche*—.

Rivas también fotografió multitudinarias rogativas o *nguillatun* y jornadas de *palin* durante las cuales se fortalecían relaciones comunitarias, se dirimían conflictos y se tomaban decisiones, demostrando que el autor no solo fue cercano a algunos *mapuche* sino que tuvo acceso a espacios generalmente reservados a miembros de las comunidades.

Valiéndose de una estética limpia y depurada, el autor refleja costumbres, tradiciones, indumentarias y objetos propios y particulares de la cultura de este pueblo a inicios del siglo XX, en momentos en que su mundo estaba sometido a complejos procesos políticos y sociales. Sin descuidar la composición y el encuadre, el lente de Rivas se mueve por concurridos encuentros y también por espacios íntimos que muestran a las mujeres entre carretas y perros o preparando alimentos. Los protagonistas están cuidadosamente dispuestos en el cuadro, con su gestualidad inmovilizada por la imagen (fig. 10).

Finalmente, cabe destacar las fotografías de Rivas que presentan grandes grupos de jinetes *mapuche* (fig. 11), las que dan cuenta de la organización de dicho pueblo y de los vínculos políticos y sociales que se actualizaban y se renovaban durante multitudinarios encuentros en las afueras del poblado. Estas imágenes permiten imaginar y dimensionar la gran influencia y convocatoria de personalidades como Venancio Coñuepán –dirigente de la Sociedad Caupolicán Defensora de la Araucanía (Arellano, 1931)–, Martín Painemal y

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Bullock fue director de la Escuela Agrícola El Vergel, donde estudió Teddy Rivas.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Consultar fotografía CLBNAF\_C0029\_S01\_PLB0134.

Manuel Aburto Panguilef<sup>30,</sup> destacados líderes del pueblo *mapuche* durante la época que retrató Rivas.



Figura 10. Benedicto Rivas. Encuentro mapuche (nguillatun o trawun) en las cercanías de Cholchol, c. 1925. Negativo en placa de vidrio. Biblioteca Nacional, Archivo Fotográfico y Audiovisual, Fondo Benedicto Rivas, n.º inv. CLBNAF\_C0029\_S01\_PLB0170.

## Conclusiones

El fondo fotográfico Benedicto Rivas constituye un patrimonio visual histórico y cultural de gran valor para comprender la incorporación de la Araucanía al Estado-nación de Chile en las proximidades del centenario de la República. Se trata de una colección fundamental de rescatar tanto por su riqueza compositiva como por su carácter fronterizo, local e intercultural.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> La educación y formación inicial de los dos primeros tuvo lugar en Cholchol (Foerster, 1983; Ancán, 2010), mientras que el tercero, aunque vinculado con esta localidad, se formó en Quepe (Menard, 2013).



Figura 11. Benedicto Rivas. Nguillatun en Pitraco Bajo, cercanías de Cholchol, c. 1920. Cianotipo sobre papel. Biblioteca Nacional, Archivo Fotográfico y Audiovisual, Fondo Benedicto Rivas, n.º inv. CLBNAF\_C0029 S01 PLB0170.

Producidas en un ámbito privado y primordialmente familiar, las imágenes ofrecen una mirada singular de la práctica fotográfica en Chile. Alejadas de la fotografía comercial, aportan frescura pues se permiten libertades poco comunes en retratos de estudio, más claros y depurados. Entre dichas licencias se observan, por ejemplo, tomas repetidas o ángulos poco frecuentes, posibilitados por la cercanía del autor con el territorio, el paisaje y sus habitantes. Los registros entregan nuevas lecturas de la visualidad del poblado e, incluyendo aquellos que testimonian la historia de la familia Rivas, permiten entender los procesos de ocupación y colonización en la zona. Tanto las comunidades *mapuche* como las transformaciones sociales y económicas de Cholchol se encuentran representadas en estas imágenes, evidencias de un proceso colonial republicano que continúa hasta el día de hoy.

## REFERENCIAS

- Alexander, A., Alvarado, M., Berestovoy, K., Díaz, A., Granese, J. L. y Marinello, J. D. (2000). *Historia de la fotografía en Chile: Rescate de huellas en la luz*. Santiago: Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico.
- Alvarado, M. y Matthews, M. (2005). Los pioneros Valck: un siglo de fotografía en el sur de Chile. Santiago: Pehuén Editores.
- Alvarado, M., Mege, P. y Báez, C. (2001). Mapuche. Fotografías siglos XIX y XX. Construcción y montaje de un imaginario. Santiago: Pehuén Editores.
- Ancán, J. (2010). Venancio Coñuepán. Santiago: Editorial Usach.
- Arellano, O. (1931). Álbum-guía del cincuentenario de Temuco (1881-1931). Temuco: Imprenta, Encuadernación y Librería Letelier.
- Barthes, R. (1999). La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. Barcelona: Paidós.
- Bazley, B. (1995). Somos anglicanos. Santiago: Imprenta Editorial Interamericana.
- Bengoa, J. (2000). Historia del pueblo mapuche (siglo XIX y XX). Santiago: LOM Ediciones.
- Benjamin, W. (1989). Discursos interrumpidos. Buenos Aires: Taurus.
- Bullock, D. (1955). *Urnas funerarias prehistóricas de la Región de Angol*. Angol: Museo Dillmann S. Bullock.
- Bullock, D. (1964). Cruces y figuras de madera en cementerios mapuches. Santiago: Universidad Católica de Chile.
- Burke, P. (2005). Visto y no visto. El uso de la imagen como testimonio histórico. Barcelona: Cultura Libre.
- Cámara de Diputados. (23 de octubre de 1928). Sesión 58 Ordinaria. https://obtie-nearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=recursoslegales/10221.3/11834/1/C19281023\_58.pdf
- Correa Vergara, L. (1938). Agricultura chilena. Tomo I. Santiago: Imprenta Nascimiento.
- Dillehay, T. y Saavedra, J. (2022). *Los valles de Purén-Lumaco y Liucura, Chile*. Nashville: Vanderbilt University Publications in Anthropology.
- Dubois, P. (1994). El acto fotográfico. De la representación a la recepción. Barcelona: Paidós.
- Elizalde, R. (1958). La sobrevivencia de Chile. Santiago: Departamento de Conservación y Administración de Recursos Agrícolas y Forestales, Dirección General de Producción Agraria y Pesquera, Ministerio de Agricultura.

- Foerster, R. (1983). Martín Painemal Huenchual. Vida de un dirigente mapuche. Santiago: Grupo de Investigaciones Agrarias, Academia de Humanismo Cristiano.
- Foerster, R. y Montecino, S. (1988). Organizaciones, líderes y contiendas mapuche (1900-1970). Santiago: Centro de Estudios de la Mujer y Centro Ecuménico Diego de Medellín.
- Freund, G. (1993). La fotografía como documento social. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gaete, C. y Landa, J. (1920/2012). Guía general, comercial, industrial y agrícola de la Provincia de Cautín, 1920. *Andes del Sur*, (5), 2-96.
- Guevara, T. (1904). Costumbres judiciales i enseñanza de los araucanos. Santiago: Imprenta Cervantes.
- Helmke, I. (2018). Estética mamüll. Una aproximación a la madera como materialidad del mundo mapuche [tesis de pregrado]. Instituto de Estética, Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.
- Inostroza, J. (1984). Estudio de formas cerámicas de la colección Repocura-Cholchol. *Boletín Museo Regional Araucanía*, (1), 59-69.
- Joseph, C. (1928). La platería araucana. Anales de la Universidad de Chile, año 6, serie 2, pp. 118-158.
- Kossoy, B. (2001). Fotografía e historia. Buenos Aires: Editorial La Marca.
- Kracauer, S. (2010). *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*. Buenos Aires: Editorial Las Cuarenta.
- Lara, H. (1889). Crónica de la Araucanía: descubrimiento y conquista, pacificación definitiva i campaña de Villa-Rica: leyenda heroica de tres siglos. Santiago: Imprenta el Progreso.
- Lenz, R. (1895-1897). Lecturas araucanas. Materiales para el estudio de la lengua, la literatura i las costumbres de los indios mapuche o araucanos. Santiago: Imprenta Cervantes.
- Marimán, P. (2017). La geoestrategia en el conflicto chileno mapuche: la configuración del Estado Nación (1830-1869). *Revista Anales*, (13), 41-57.
- Menard, A. (2013). Libro diario del presidente de la Federación Araucana, Manuel Aburto Panguilef. Santiago: CoLibris Ediciones.
- Mora, H. y Samaniego, M. (2018). El pueblo mapuche en la pluma de los araucanistas. Santiago: Ocho Libros Editores.
- Munita, D., Peña-Cortés, F. y Farías, A. (2013). Arqueología y planificación territorial en Chile, situación actual y perspectivas. El caso de estudio de la Provincia de Cautín, Región de la Araucanía. *Chungará, Revista de Antropología Chilena*, 45(2), 293-310.

- Nahuelpán, H. (2012). Formación colonial del Estado y desposesión en Ngulumapu. En Comunidad de Historia Mapuche, *Ta iñ fijke xipa rakuzuameluwün. Historia, colonialismo y resistencia desde el país mapuche.* Santiago: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche.
- Nahuelpán, H. y Antimil, J. (2019). Colonialismo republicano, violencia y subordinación racial mapuche en Chile durante el siglo XX. *Historelo*, 11(21), 213-247.
- Navarro, L. (2008). Crónica militar de la conquista y pacificación de la Araucanía desde el año 1859 hasta su completa incorporación al territorio nacional. Santiago: Pehuén Editores.
- Otero, L. (2006). La huella del fuego. Santiago: Pehuén Editores.
- Pereira, E. (1940). El centenario de la fotografía en Chile 1840-1940. Boletín de la Academia de Historia, (20).
- Pinto, J. (2003). La formación del Estado y la nación, y el pueblo mapuche. De la inclusión a la exclusión. Santiago: Dibam.
- Pratt, M. L. (2010). Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Risopatrón, L. (1924). Diccionario jeográfico de Chile. Santiago: Imprenta Universitaria.
- Rodríguez, H. (2011). *Historia de la fotografía: Fotógrafos en Chile 1900-1950*. Santiago: Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico.
- Rodríguez Domínguez, C. (2010). Patrimonio de la industria molinera en la Araucanía: «el granero de Chile». *Andes del Sur*, (3). http://ojs.ufro.cl/index.php/andes/article/view/397
- Rodríguez Weber, J. E. (2017). Desarrollo y desigualdad en Chile (1850-2009). Historia de su economía política. Santiago: Centro de Investigaciones Barros Arana.
- Ruiz Rodríguez, C. (2016). Antecedentes históricos y ambientales de Lumako y la identidad Nagche. *Revista de Historia Indígena*, (5), 83-118.
- SAMS. (1899). Report 1899. Londres: South American Missionary Society.
- Sánchez, M., Inostroza, J., Valdés, C. y Riffo, P. (1984). Investigaciones arqueológicas en el alero Quillen I, Comuna de Galvarino, IX Región, y su aporte a la arqueología regional. *Cultura, Hombre, Sociedad*, (1), 137-148.
- Sontag, S. (1981). Sobre la fotografía. Barcelona: Editorial Edhasa.
- Vargas Paillahueque, C. (2019). Los aportes de Claude Joseph sobre el mundo mapuche: cultura material y fotografía del Museo Histórico Nacional. Bajo la Lupa. Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. https://www.mhn.gob.cl/publicaciones/los-aportes-de-claude-joseph-sobre-el-mundo-mapuche-cultura-material-y-fotografía-del

# LOS ÁLBUMES DE FOTOGRAFÍA DE LA EXPEDICIÓN DE JULIUS POPPER ATIERRA DEL FUEGO (1886-1887)

Marisol Palma Behnke

## Introducción

"El nombre de Popper está rodeado de la fama de brutal e inexorable del buscador de oro. En realidad, es casi lo único por lo que hoy, en la Argentina y fuera de ella, salvo Rumania, se le conoce. Todas las otras facetas de su personalidad, al menos tan curiosas como esa, generalmente son ignoradas hasta el extremo de parecer increíbles" (Lewin, 1974, 47).

Cuando hoy día se evoca la figura de Julio Popper (1857-1893), aparecen múltiples representaciones históricas que lo rodean de una total ambivalencia. En efecto, Popper ha sido una figura emblemática para la historia de la colonización argentina y chilena de la Isla Grande de Tierra del Fuego, celebrado por sus historiadores nacionales y regionales¹. Al mismo tiempo, pertenece al panteón de los personajes siniestros que se vinculan, no solo al genocidio de la población selk'nam, sino a la violencia horizontal ejercida entre estancieros, mineros y extranjeros que buscaban asentarse y emprender actividades lucrativas en la Isla Grande, y que se encontraron con la figura autoritaria de Popper que no en vano se hizo llamar "Rey del Páramo" (Bascopé, 2010; Martinic, 1990, 2003). Fue conocido como "dictador patagónico": alcanzó a construir casi dos docenas de campamentos auríferos e

¹ Boleslao Lewin (1908-1988) historiador de origen polaco que se radicó desde 1937 en Argentina, ha sido el principal biógrafo de Julio Popper. Entre sus publicaciones más conocidas se encuentra el libro titulado: Popper, un conquistador Patagónico (1967) que ha tenido varias re-ediciones, como la de 1974, con similar título: ¿Quién fue el conquistador patagónico Julio Popper? En su obra Memorias de una vida colmada (1985), Mauricio Braun le dedica un apartado en el capítulo dedicado a relatar el desarrollo en la región de Magallanes entre 1880 y 1890 (Braun, 1985, 51-65). Más recientemente Cristóbal Marín lo trata en Huesos sin Descanso. Fueguinos en Londres (Marín, 2019, 224-225); Manuel Vicuña lo aborda en su ensayo histórico titulado Barridos por el viento. Historias del fin del Mundo (Vicuña, 2020, 96-99).

inventó un artefacto propio que bautizó como "la cosechadora de oro", acuñó monedas en este material y emitió estampillas con su nombre (Vicuña, 2020, p. 98). Al llegar a Buenos Aires, Popper rápidamente se informó y se vinculó con literatos, políticos y círculos de intelectuales porteños que manifestaron, tras su repentina muerte ocurrida en 1893, su reconocimiento y respeto ante la figura "heroica" de Popper por sus "valientes servicios" prestados a la joven nación argentina como explorador, geógrafo, geólogo y colono de la Isla Grande de Tierra del Fuego. Así lo expresó el literato Lucio López en sus exequias: "sus rasgos de piolleer y de navegante, antes que a la novela y al drama, corresponden a las de un protagonista de aventuras extraordinarias como Simbad el marino, el héroe combatiente del célebre cuento árabe" (Lewin, 1974, p. 74).

En la historia reciente, la figura se ha llevado a la pantalla grande a partir de interpretaciones basadas en diversos textos que, en cierto modo, representan dichas ambivalencias². El siniestro e intrépido agente del progreso o, como el mismo Lewin lo ha señalado, llevándolo hacia el costado de la percepción psicohistórica, como a aquel sujeto "egótico", "ambicioso", "inteligente", "autoritario", "violento", "megalómano" e "ingenioso domador de paisajes y climas indómitos movido ni siquiera por su afán de dinero en definitiva más bien movido por un ideal que tras su aura romántica no esconde más que los ideales de conquista propios de las lógicas coloniales y raciales de su época" (Lewin op. Cit.). En su momento, cuando Popper presentó los resultados de sus exploraciones ante la sociedad de

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> En el campo de la literatura cabe destacar la compilación de cuentos titulada "Tierra del Fuego" (1956) de Francisco Coloane con un cuento basado en la figura de Julio Popper. Patricio Manns también representó al personaje en la novela El corazón a contraluz (1996). En el año 2000 debutó en el cine "Tierra del Fuego" dirigida por Miguel Littín. La película de ficción interpreta la historia de Julio Popper -representado por Jorge Perugorría- durante su estadía en la Isla Grande de Tierra del Fuego. Más recientemente se estrenó "Blanco en blanco" (2020) catalogada como el primer "western revisionista" de Tierra del Fuego. El director chileno Théo Court reflexiona y expone el genocidio selk 'nam -ocurrido entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX- inspirado en las famosas fotografías que representan a Popper ante cadáveres de fueguinos. De hecho, la película comienza con aquellas imágenes emblemáticas del genocidio. En el género documental destaca "El botón de nácar" (2015) dirigida por Patricio Guzmán que introduce de manera fragmentaria las fotografías emblemáticas de Popper, realizando ampliaciones de los cadáveres indígenas para relatar la historia de su exterminio violento.

intelectuales bonaerenses, nadie se escandalizó por su modo de referirse a los indígenas. En efecto, su auto celebración como héroe civilizatorio es sintomático de todo un repertorio de ideas evolucionistas, nacionalistas, racistas, capitalistas, colonialistas y patriarcales que eran "normales" en su tiempo o que así lo parecen a la luz de la fragmentaria evidencia. Aunque se exagere la interpretación del gesto, fue cierto: Popper fue aplaudido por sus hazañas y sus relatos, incluidas sus referencias a los indígenas como "salvajes y estúpidos", en auditorios repletos de personas que lo escucharon atentamente. Puede que no fuera la opinión de todos en su tiempo, pero definitivamente da cuenta del no lugar que les dio Popper a los fueguinos también en el corpus fotográfico como veremos— y de la aceptación de esta mirada depredadora, radicalmente alineada con la lógica del exterminio. Cabe señalar, sin embargo, que su monopolio en la representación de la leyenda negra ha sido matizado más recientemente por diversas investigaciones microhistóricas que contextualizan en la década de 1880 el genocidio indígena, situando a Popper en un lugar más complejo del relato que el lugar común del estigma, según señala Bascopé:

Sintiéndose permanentemente amenazado, la violencia marcó su empresa. No obstante, contra lo que se ha difundido, ésta se enfocó menos en los cazadores fueguinos que en sus propios empleados (Belza, 1974, 154) y, sobre todo, en los mineros que consideraba intrusos en su territorio. A mediados de 1888, el cabecilla de un grupo de once cateadores (entre los cuales figura el famoso "cazador de indios", Sam Hyslop) afirmó haber sido asaltado junto a sus compañeros por Popper. Maniatados sobre los caballos y finalmente abandonados en el campo a merced de la intemperie y de los salvajes, recorrieron 110 millas antes de ser salvados milagrosamente. Popper habría incluso envenenado el agua de las lagunas pues hicimos beber a los caballos, los cuales perecieron en número de diez. Así pudimos notar palpablemente hasta dónde llegaba su hostilidad y su depravación como individuo que dice pertenecer a una raza civilizada.

Las sospechas sobre la civilidad de Popper eran las mismas que éste proyectaba sobre sus rivales. Así, mientras en el imaginario puntarenense el salvajismo se identificaba con el "puñado de bárbaros" que habitaba la isla y que sería pronto arrasado por la civilización, los mineros cultivaban su propia barbarie. En este sentido, Popper afirmaba que el dominio absoluto del indio Ona se ha convertido en recipiente de hombres arrojados de todos los países de Europa, en teatro del vandalismo de grupos de desertores, deportados y bandidos de todas las razas, al punto que los que hoy día atacan la propiedad ajena en aquel territorio, no son los Onas, son los indios blancos, son los salvajes de las grandes metrópolis (Bascopé, 2010).

En este artículo me propongo interrogar las fotografías menos visitadas de la expedición, poniendo en relación a la figura contextualizada y matizada de Popper, en la Isla Grande de Tierra del Fuego de la década de 1880; y analizar las imágenes en tanto momentos particulares y pertenecientes a un corpus fotográfico que se fijó placa por placa, de manera automática, por medio del aparato fotográfico durante la expedición de 1886 y que fueron posteriormente reveladas, luego del traslado seguro de los frágiles negativos de vidrio hasta Buenos Aires. El legado documental de Popper se compone de escritos que publicó en su época, además de álbumes de fotografías que retratan de manera fragmentaria la expedición que realizó a Tierra de Fuego, acompañado de un grupo de hombres que formaron su legión exploradora en 1886. Situado así temporalmente, nos interesa indagar en las fotografías en relación a sus trayectorias desde el momento del acto fotográfico in situ, en un instante determinado, hasta su devenir en documento material que se articula en diversos procesos, acciones, discursos, prácticas, recepciones y con diversas cargas semánticas que no constituyen más que las historias de determinadas imágenes, que subsisten, se revitalizan en diversos espacios de opinión pública y se alejan del sentido o del momento "real" que les dio origen. Visto desde esta perspectiva, resulta productivo seguir la pista a las trayectorias de dichos álbumes y de las fotografías que los componen, pues son parte fundamental de historias locales y regionales que se entrelazan diacrónica, sincrónica y anacrónicamente. Así, por ejemplo, resulta significativo el hecho material de la fotografía que se transforma en documento revelado y reproducido en álbum en la década de 1880, en pleno auge de la técnica serial de

la fotografía, justo para el período que Walter Benjamin<sup>3</sup> describió como el de la desaparición del "aura", ese sutil entramado de luz y tiempo que humanizaba a los retratos antes que documentarlos con nitidez y analogía mimética para crear archivos de razas, criminales, locos y desviados con una lógica más estratégica que estética. ;Acaso nos interpelan las fotografías en este caso en relación a dicho fenómeno más general? Ciertamente, y el álbum como obsequio entregado por el mismo jefe de expedición Julio Popper a diversos destinatarios, entre ellos al recientemente electo presidente de la República argentina Juárez Celman, es indicio de una cultura política que valoraba los "regalos" y los símbolos, como los hitos toponímicos o los nuevos símbolos fotográficos visuales-documentales que daban a ver con la claridad de la luz diurna, con todo lujo de detalle a la expedición militar con una estética realista, efectiva, marcial. La fotografía análoga que representa este corpus de fotografías impresas se puede analizar así, no solo en relación a los referentes que nos da a ver, sino también en sus articulaciones y entrelazamientos como objeto visual polisémico de diversas espacialidades y temporalidades que la tornan significativa. De esta manera, la materialidad de las fotografías que se aprecia a nivel de la imagen fotográfica, pero también en su tecnología -cámara, negativos, emulsiones, revelado, ampliación, impresión y reproducción serial en soporte papel grueso para recién llegar a formar parte del dispositivo visual que llamaremos álbum-, será central en la reflexión

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Benjamin formula en retrospectiva la idea de la "pérdida del aura" como un fenómeno más general en el campo del arte, relacionado con la pérdida de lo "irrepetible" y "singular" que se suprime por el advenimiento de una nueva era de "reproductibilidad técnica", a partir de las últimas décadas del siglo XIX. La fotografía y sus rápidos desarrollos técnicos -desde su invento como daguerrotipo en 1839 —en la segunda mitad del siglo XIX tuvo un rol protagónico en este proceso. En efecto, Bejamin destaca el invento del calotipo -primer negativo fotográfico con imagen latente— como un giro hacia la reproducción de fotografías en serie que caracterizan el advenimiento de una nueva cultura visual y constituyen el símbolo de la modernidad. En relación a esto véase W. Benjamin [1931] *Pequeña Historia de la Fotografía*, en Sobre la Fotografía. Pre-Textos, 2008; [1936] *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*. En Discursos Interrumpidos I, Taurus, 1989.

crítica de sus trayectorias particulares y colectivas<sup>4</sup>. Resta aclarar que dichos álbumes se encuentran hoy en diversos archivos en Chile, Argentina y Europa y son casi idénticos; sin embargo, han sido escasamente tratados.

# ¿Quién fue Julio Popper y qué lo atrajo a Tierra del Fuego?

Popper nació en Bucarest (Rumania) el 15 de diciembre de 1857, ciudad en la que vivió hasta los 17 años, cuando decidió trasladarse a París para formarse como ingeniero en minas en la Universidad Politécnica de París. Durante aquellos años también se interesó por la fotografía. Tras culminar sus estudios en Francia viajó por varios países europeos y orientales: Turquía, Egipto, Siberia, Japón, China, hasta llegar a Estados Unidos y radicarse en Nueva Orleáns, puerto fluvial norteamericano, donde trabajó en obras de ingeniería (Belza, 1974, pp. 131-132). Su periplo por América Latina comenzó en Cuba, donde contribuyó en la planificación urbana de la ciudad de La Habana. Prosiguieron viajes y estadías en México y en Brasil en las que el ingeniero escuchó el rumor de la existencia de un "Dorado Patagónico" en el extremo sur de Argentina, que se había propagado por la noticia del hallazgo de oro en Cabo Vírgenes (Braun Menéndez, 1971, p. 154). La información sobre dicho enclave, ubicado en la provincia de Santa Cruz al sur de la Patagonia, era extraordinaria y conmocionó a la sociedad de la época. No solo a los que rápidamente querían hacer fortuna, pues "hasta los hombres de negocio, los corredores de bolsa y gente adinerada" (Braun Menéndez, 1971, p. 154) se vieron estimulados por las posibilidades que se ofrecían en el fin del mundo. Movilizado por la noticia, Popper se dirigió, a finales de 1885,

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> A la base de la propuesta teórico metodológica contempladas para la selección y análisis de fotografías en este artículo, se encuentran las nociones de referencia en torno del noema fotográfico de Barthes que desarrolla en La cámara lúcida (Barthes, 1980) y que Philippe Dubois revisa en El acto fotográfico (1983) en términos retrospectivos proponiendo nociones de "index" y "huella". En resonancia con los autores se aplica al análisis la concepción esquematizada de que Kossoy propone para la investigación histórica con fotografías definiéndolas de acuerdo a su especificidad a partir de sus "elementos constitutivos" (fotógrafo, técnica/medio, contenido/asunto/referente) y "coordenadas de producción" (tiempo/espacio). Situando el acento en la materialidad del acto fotográfico y siguiendo los aportes teóricos de (Edwards, 2001) para pensar las trayectorias tanto en el momento de producción de las fotografías como en sus devenires históricos, se sigue la propuesta de la autora en función de las nociones de reproductibilidad técnica de la conocida obra de Walter Benjamin (1936).

a la ciudad de Buenos Aires, con el objeto de informarse mejor sobre dicho hallazgo y evaluar sus posibilidades de explotación.

En Buenos Aires se hablaba de Cabo Vírgenes como "El Dorado Patagónico" y Julio Popper, instalado en la capital, se relacionó con hombres importantes de la élite social bonaerense. ¿Cómo logró una vinculación tan precisa? ¿A qué se debió su rápida inserción social? Algunos opinan que su formación parisina, su estampa, el manejo de los idiomas, y su formación profesional fueron los motores de su vinculación. Es interesante destacar las habilidades políglotas de Julius Popper -rumano, idish, francés, alemán, español-, además de su formación en la secundaria en lenguas antiguas latín y griego. Otros señalan que su pertenencia a la masonería permitió una vinculación tan exitosa, aunque también se afirma que Popper fue incorporado a una de las logias dos años después de haber llegado a Buenos Aires, en 1887. (Lewin, 1974; Canclini, 1993). También se destaca la circunstancia de haber llegado a la capital argentina en un momento clave, pues los hombres de negocio que querían explotar El Dorado Patagónico requerían de alguien que supiese "conocer a fondo todos los misteriosos valores que encierran el subsuelo, los placeres, los estratos, los aluviones, las vetas y la arenisca" (Ibid.). En Buenos Aires, una importante empresa minera que se había constituido para explotar oro en Cabo Vírgenes, nombró a Popper como su "veedor". Y con ese cargo se abocó a la tarea de organizar una expedición para inspeccionar, a nombre de la "Compañía Anónima Lavaderos de Oro del Sud", la zona de Cabo Vírgenes, travesía que emprendió a comienzos de 1886. Pero en definitiva fueron su formación y experiencia profesional las que convencieron a algunos empresarios argentinos a confiar en sus capacidades para inspeccionar la zona y evaluar la factibilidad de la explotación de oro en Cabo Vírgenes. Tras el viaje, su resultado más importante fue el proyecto de realizar un viaje exploratorio a la Isla Grande de Tierra del Fuego, cuyas costas divisaba al otro lado del Estrecho de Magallanes, bajo la suposición de que encontraría allí el preciado metal (Lewin, 1974, p. 34). En efecto, durante el terreno, el ingeniero inspeccionó lo que se denominaba la "Zanja a Pique", lugar donde estaban los aluviones auríferos. Efectivamente existía el ansiado oro, sin embargo, la competencia alrededor de otros buscadores de oro había crecido evidentemente. Popper siguiendo otros rumores, fijó su atención e interés al sur del Estrecho de Magallanes, en la inexplorada Tierra de los Fuegos, en cuyas costas de similares estructuras geológicas sería probable confirmar la existencia de yacimientos auríferos, como señala Braun:

La noticia de este asombroso descubrimiento atrajo a cuanto aventurero traficara en Buenos Aires o Punta Arenas en busca de oportunidad de hacer fortuna, especialmente de nacionalidad yugoslava, navegantes de oficio, gente fuerte y ambiciosa. El lugar más socorrido se llamaba la Zanja a Pique y allí cerca pululaban los buscadores con sus chayas y canaletas en ruidosos campamentos. Por aquella vía llegó el primer oro a Punta. Arenas con sus felices poseedores, muchos de los cuales se afincaron en la localidad. Este primer acontecimiento no deslumbró entonces a los colonos extranjeros. Uno entre los muchos que visitaron la Zanja a Pique fue Julio Popper, quien con su perspicacia e inteligencia indiscutidas coligió que del otro lado del Estrecho, o sea en el litoral atlántico fueguino, podrían presentarse iguales características del terreno y que en las arenas y la tosca de los acantilados cercanos a las playas podría hallarse oro escondido; así fue como se apresuró a obtener la concesión y a convencer a los capitalistas que reunieron los fondos necesarios para iniciar y proseguir en gran escala la explotación del yacimiento, lo que originó su paso por Punta Arenas camino a San Sebastián al que antes me he referido (Braun, 1985, p. 88).

El testimonio de Braun es interesante ya que es epocal y da cuenta del período inicial de la colonización en la Isla Grande, visto desde la realidad precaria de Punta Arenas, último bastión de la bandera chilena en el confín del mundo. En relación al proceso de poblamiento y asentamientos mineros, que se materializó recién a partir de las últimas décadas del siglo XIX, Bascopé señala:

Hasta fines del siglo XIX, las expediciones argentinas y chilenas a Tierra del Fuego -y antes españolas, holandesas, francesas o británicas- se habían restringido a sus costas y el único asentamiento, la misión anglicana de Ushuaia (fundada en 1869), permanecía arrinconada en el sur, al borde del canal Beagle. El resto del territorio se repartía entre grupos de cazadores fueguinos y sus mujeres que acarreaban el campamento y los niños. A principios de 1879, durante la primera expedición terrestre chilena, Ramón Serrano reconoció propiedades minerales en un río, al norte de la isla, que

llamó del Oro. Reconoció también premonitoriamente la aptitud ganadera de los pastos circundantes. Pero analizando su encuentro con /os habitantes de esta isla se equivocó al pronosticar que bastaría hacerles comprender prácticamente las ventajas del comercio para atraerlos y civilizarlos.

Como en otras latitudes, el hallazgo de oro atrajo a Tierra del Fuego un flujo de colonos - hombres, solteros, desheredados de distintas nacionalidades - que, a partir de 1881, se distribuyó en la región noroeste. Sobre el número de mineros, la forma artesanal del trabajo y los primeros vestigios de presencia estatal, se tiene noticia recién para marzo de 1885, cuando el ingeniero Bertrand recorrió la región.

En efecto, al desembarcar Bertrand en la bahía de Porvenir registró una casa estatal con un destacamento de soldados para contener las irrupciones de los indios fueguinos en los lavaderos; destacamento que ha sido retirado, porque el crecido número de personas que hay ahora en la Tierra del Fuego lo hace innecesario" (Bertrand, 1886, 58, citado en Bascopé, 2010, 201). En su informe también registró variados los lavaderos de oro, sus técnicas y resultados en cantidades de oro producidas, justo en la antesala de la llegada de la expedición encabezada por Popper (Bascopé, 2010, p. 201).

Desde Cabo Vírgenes, vía Buenos Aires y Punta Arenas, Popper se propuso llegar a la Isla Grande de Tierra del Fuego. Pero no solo se planteó dicha incursión como una extensión de la búsqueda de explotación aurífera, sino que también como una expedición a una tierra enigmática<sup>5</sup>, aquella que desde París

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> La travesía que Popper estaba planificando se dirigía a un territorio que los exploradores de la época llamaban el "corazón de las tinieblas", una frontera inexplorada por ambos estados (el chileno y argentino) hasta entrada la década de 1880. Sobre el interior fueguino existían hasta entonces, informaciones más bien fragmentarias, lo que cambió sustancialmente por el caudal de información heterogénea que recopiló y sistematizó en torno de la Isla y de sus habitantes la expedición. En efecto, Popper y su colectivo armado contribuyó a visibilizar -a través de registros escritos, confección de mapas, tomas de fotografías, mediciones topográficos, tomas de muestras diversas, adquisición de objetos, entre otros medios - el espacio geográfico, topográfico, mineralógico, hidrográfico, geológico, botánico, zoológico, etnográfico. Popper destacó las diferencias entre el norte y el sur, los cambios de paisaje que caracterizan a la isla, así como su descripción detallada para el sector argentino al noreste de la isla. Durante la década de 1870 se habían realizado dos expediciones de carácter exploratorio: la del francés E. Pertuiset (1873-1874), y la del oficial de la armada chilena, Ramón Serrano Montaner (1879). Ambas recorrieron el sector septentrional y central de Tierra del Fuego.

él ya conocía a través de los mapas que se encontraban en la Biblioteca Nacional en sus tiempos de estudiante. Fue así como a su regreso, decidido a realizar una expedición de exploración científica en Tierra del Fuego, se abocó a la hábil tarea de obtener permisos gubernamentales y ayuda económica, lo cual no le costó demasiado esfuerzo, dados sus conocimientos en ingeniería y en la explotación de yacimientos auríferos. Su experiencia profesional internacional le dotó de la confianza y el apoyo que obtuvo de empresarios, políticos, abogados, periodistas e ingenieros, entre los cuales se destacaron Joaquín Cullen, Bernardo de Irigoyen, Lucio Vicente López, Manuel Laines, Alfonso Ayerza, María Eyzaguirre (Gómez, 1996, 17), todos miembros de la elite social bonaerense que confiaron en su experiencia para aventurarse a tamaña empresa, bien equipado en una zona fronteriza: el western patagónico del extremo sur argentino. Cabe recordar que, si bien las campañas de exterminio a cargo del general Julio Argentino Roca no alcanzaron a los selk'nam, sí lo hizo Ramón Lista (1856-1897), coronel argentino porteño que realizó las primeras expediciones de reconocimiento del territorio en el sector norte de la Isla Grande, justo antes de la llegada de Popper entre 1884 y 1886. Se le atribuyen masacres a grupos de selk'nam que encontró reunidos en tolderías en la zona de San Sebastián, lo que informó al presidente Juárez Celman, casi al mismo tiempo que lo hacía Popper. De hecho, es interesante que Ramón Lista fuese reconocido más tarde como miembro del Instituto Geográfico Argentino y editor del Boletín del Instituto Geográfico, donde publicaría Popper. Más tarde, en 1881, fue miembro fundador de la Sociedad Geográfica Argentina<sup>6</sup>. No parece casual que Popper fuera así autorizado rápidamente, por el Ministerio del Interior y de Guerra de Buenos Aires, para dirigirse con hombres armados a Tierra del Fuego: "He organizado una expedición para explorar, desde el punto de vista científico, Tierra del Fuego, debiendo formar parte de ella el ingeniero en minas don Julio Carlsson y 15 particulares armados, en previsión de indios hostiles" (citado por Canclini, 1993, p. 35).

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup>En relación a esta figura véase el siguiente link: https://es.wikipedia.org/wiki/Ram%C3%B3n\_Lista (29 de noviembre 2021).

Al regreso de su viaje, tras presentar su charla al público bonaerense en 1887, Popper se convirtió en una personalidad pública cuyo retrato hablado circuló en la prensa regional, como lo revela la publicación en la revista *Mosquito* que le representó con una impronta romántica en el círculo de entramado gris que cubre el fondo, contrastando con el retrato convencional de Popper, al que se describe en el texto con atributos del sujeto profesional, extranjero, joven, aventurero, culto, cosmopolita, políglota, científico y observador.

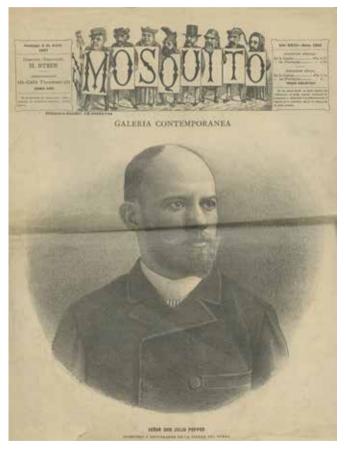


Figura 1. Retrato Julio Popper publicado en El Mosquito, 3 de abril de 1887. Fuente: Colección Archivo documental, Museo Regional de Magallanes.

### Las fotografías de la expedición Popper a Tierra del Fuego

#### Punta Arenas

Un total de dieciocho personas se embarcaron el 6 de septiembre de 1886 hacia una aventura en la que estaban "dispuestos todos a no retroceder ante ninguna dificultad" (Popper, 1887, p. 2). El grupo expedicionario partió desde Buenos Aires hacia Montevideo con una recua de mulas, algunos caballos, carpas, arneses, armas y víveres. Popper llevaba además instrumental geológico y un equipo fotográfico completo. El 17 de septiembre desembarcaron en el puerto chileno de Punta Arenas, como bien lo recuerda Braun en sus memorias, dedicándole un apartado y varias menciones de la visita de Popper a la ciudad y de su exploración en Tierra del Fuego durante su juventud:

Más espectacular que el paso de Venus por el cuadrante solar fue para Punta Arenas el paso de Julio Popper. Llegó este personaje en un día de setiembre de 1886 en el barco de la cartera desde Montevideo acompañado del ingeniero de minas Julio Carlson, un par de ayudantes y una guardia pretoriana de unos dieciséis individuos uniformados bien armados y mejor abastecidos. Los uniformes de los susodichos soldados no eran chilenos ni argentinos; su diseño era tan sólo fruto de la audaz imaginación del propio jefe de expedición: Llevaban en la cabeza una especie de morrión de tipo húngaro y una guerrera que podría haberle sido inspirada a Popper por los soldados de su patria de origen, rumano amén de un traje de fajina y sendas capas de agua del mismo tono. Lo que causaba estupor consistía en haber exhibido su guardia uniformada durante su estada en Punta Arenas. La primera explicación que nos dio fue que tenía corno meta la Tierra del Fuego de jurisdicción argentina y que en Punta Arenas estaría tan sólo de paso (Braun, 1985, p. 86).

Así fue su debut público en territorio chileno —el mismo día que se festejaba la llegada de un nuevo presidente al gobierno chileno, José Manuel Balmaceda—, junto a su "ejército de expedicionarios" que quedó grabado en el imaginario colectivo, en relatos epocales y no epocales, que se refieren al

paso de Popper por Punta Arenas y la Isla Grande de Tierra del Fuego. En efecto, la expedición armada y de corte militar fue justificada en función de los permisos argentinos y por los peligros que había que sortear en tierras en gran parte desconocidas y habitadas por "salvajes", refiriéndose a la población selk nam que se movilizaba aún en el sector norte de la isla, en medio de los primeros asentamientos mineros y estancieros, así como de expediciones militares. Esta guardia armada, que ostentaba atuendos exóticos, propios de ejércitos prusianos y orientales, causó impresión entre la reducida población, porque también fue común que Popper fomentase entre ellos rituales marciales propios de los ejércitos europeos. En un terreno cercano al muelle de pasajeros se levantó el campamento, compuesto por una llamativa carpa circular y varias carpas más pequeñas, todas blancas. Rápidamente Popper se contactó con autoridades locales y, junto a sus hombres, se presentó ante el gobernador Francisco Sampaio de Punta Arenas para una recepción formal. La siguiente fotografía nos muestra el enclave, el campamento, expedicionarios y desconocidos.



Figura 2. "Punta Arenas. Recepción del Gobernador", "Tierra del Fuego. Expedición Popper". Fuente: Álbum fotográfico Julio Popper 1886-1887. Colección Archivo fotográfico, Museo Regional de Magallanes.

Esta imagen deja ver, en un segundo plano, al poblado de Punta Arenas que había sobrevivido hasta entonces a diversos embates y se constituía de un total de población no superior a los 2.000 habitantes, la mayoría chilotes y extranjeros, provenientes de diversos lugares del mundo. En el primer plano se enmarca el campamento desde un ángulo semi-diagonal, que se produce como efecto entre el encuadre del plano general de la foto y la alfombra blanca que recorre en diagonal el espacio que separa las dos carpas: la principal atrás, al centro, y la más pequeña en el borde inferior izquierdo. Al mismo tiempo, el hombre parado al centro de la franja blanca podría ser el gobernador, que mira hacia la cámara y separa los difusos grupos humanos que representa la imagen. Al fondo a la izquierda se distinguen hombres uniformados y armados, al igual que en el frontis de cada carpa. Los hombres parados en la hilera de la izquierda parecen ser los expedicionarios con Julius Popper entre ellos. A la derecha, en cambio, parece tratarse de varios miembros de la comitiva chilena y de algunos uniformados, ciertamente un acontecimiento que no pasó desadvertido a la otrora emergente sociedad puntarenense, como lo recordara Braun Menéndez. El pie de foto entrega la coordenada espacial que permite contextualizar la imagen fotográfica, también de acuerdo a la información que entrega Popper en el informe de su viaje, en relación a su breve estadía de paso por Punta Arenas:

Nos hallábamos en una localidad cuya posición geográfica, comercio e industria le imprimían un tipo original, distinto por entero a cuanto hasta entonces había conocido. Situada casi en el centro del Estrecho, la colonia de Magallanes fue establecida hace unos cuarenta años, y sirvió de confinación de delincuentes, hasta que, en 1877, penados y guardianes unidos se amotinaron, destruyéndola en gran parte. La colonia cuenta hoy con un número aproximado de 1800 habitantes, de todas nacionalidades, formando un centro de recursos y provisiones para los establecimientos pastoriles fundados, desde hace poco, a lo largo de la costa Norte del estrecho, así como ofrece iguales servicios a los buques que anualmente salen hacia la costa Sur de la Tierra del Fuego, en busca del lobo marino. En los últimos años, el naufragio del vapor *Artic* y el descubrimiento de oro en el Cabo de las Vírgenes, han contribuido poderosamente al desarrollo de

esta colonia, y sus habitantes hacen alarde de no haber dejado en el casco del buque ni en las arenas del Cabo, nada absolutamente que merezca la pena de mencionarse (Popper, 1887, pp. 76-77).

## EL CORPUS FOTOGRÁFICO Y LOS ÁLBUMES

Tal como lo indica el pie de foto impreso en la imagen fotográfica -que se reproduce en papel y se adhiere al soporte del álbum fotográfico que la exhibe a gran formato en página completa—, la ilustración de la expedición comenzó con una serie de fotografías dedicadas a dejar testimonios visuales de su breve paso por Punta Arenas. En efecto, la fotografía forma parte de un corpus mayor, correspondiente a una cantidad desconocida de imágenes que fueron tomadas en la antesala y durante el viaje de exploración que realizó Popper, junto al grupo de expedicionarios, al sector noreste de la Isla Grande de Tierra de Fuego y en cuyo recorrido atravesó territorios transnacionales chilenos y argentinos. En el transcurso de la travesía se fijaron más de cien imágenes fotográficas por medio de "una cámara plegable, construida en madera, y adaptada para admitir placas de vidrio de 16,5 cm x 21, 1 cm" (Gómez, 1996, p. 18). No sabemos mucho más sobre la cámara, además de lo señalado por Gómez y que la cámara portátil fue facilitada por Francisco Ayerza. Tampoco sabemos cuántas fotografías fueron tomadas y quién fue el fotógrafo. ;Funcionó con sistema de relojería? ;Fue Popper el autor intelectual y el fotógrafo de la expedición? Como hipótesis podríamos afirmar que es posible que se haya tratado de un mixto de operators<sup>7</sup>, es decir, Popper encuadraba o aprobaba las escenas fotográficas que se ofrecían ante la vista durante el viaje. Como nos revela el corpus, en varias fotografías aparece Popper en tanto referente fotográfico, por lo que cabe pensar en un sistema automático que permitiese encuadrarlo, o bien en un segundo

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Barthes se refiere a las diferentes operaciones que son parte del accionar fotográfico entre ellas la del operator, es decir el fotógrafo, el ojo que mira y manipula el aparato fotográfico seleccionando tomas, ángulos, puntos de vista que son elementos que dan cuenta de su condición de filtro de la realidad que selecciona y de cómo la da a ver tomando en cuenta una serie de factores y decisiones conscientes e inconscientes. En relación a la misma figura Kossoy sitúa al fotógrafo, el observador en un lugar constitutivo de la toma fotográfica que no tiene nada de inocente.

fotógrafo que permanece en el anonimato, siendo atribuidas las autorías de las fotografías al primero.

En efecto, en la conferencia —transcrita e impresa en varios dispositivos y formatos— que presentó Popper en 1887, en el Instituto Geográfico de Buenos Aires, realizó una amena narración del viaje exploratorio, entregando diversos detalles apoyado por sus notas de viaje, así como de la exhibición de diversos objetos y fotografías que sirvieron como pruebas, registros documentales y trofeos testimoniales del viaje exploratorio:

Las fotografías fueron también trofeos de una exposición que Popper organizó inmediatamente después de su viaje en Buenos Aires y que inauguró con una conferencia sobre Tierra del Fuego. Fueron presentadas en álbumes que contenían diversas fotografías de la expedición y que sirvieron de regalo a varias personalidades, como el presidente de Argentina Juan Celman. La Sociedad de Geografía y algunas familias influyentes recibieron también las imágenes (Palma, 2013, pp. 276-277).

La conferencia y una parte de las notas de viaje fueron impresas y transformadas en láminas textuales de varias columnas, las que encabezaron los álbumes de gran formato -33,5 cm x 25,5cm x 7,3 cm-, para luego dar espacio a las 101 láminas fotográficas con pies de fotos impresos en cada una. Las láminas se despliegan a medida avanza de fotografía en fotografía, de imagen en imagen, lo que mantiene al espectador de dicho dispositivo visual con toda la atención puesta en los motivos fotográficos que se presentan a la vista, los que ilustran, con una estética documental realista, un centenar de momentos congelados durante el viaje exploratorio.

Las imágenes fotográficas se articulan con el relato textual de los pies de fotos y con algunos pasajes de la conferencia, así como con las notas que Popper transcribió en base a registros escritos *in situ* durante la expedición. De hecho, tras leer el texto y mirar todo el álbum, se advierte que las fotografías se montaron para crear un relato visual diacrónico del viaje exploratorio, complementario al que se desprende de la narración y que se enlaza por medio de los pies de fotos de las imágenes en una suerte de articulación intermedial. Con ello se provee al corpus visual de un discurso que permite

colegir un contexto de producción básico de dichas fotografías en el seno de la expedición en cuestión. Sin embargo, lo que se enuncia es un comentario general, pues cuando se intenta indagar en cada una de las fotografías, se advierte que del conjunto solamente hay cuatro que mencionan las "coordenadas de producción" exactas, es decir (tiempo/espacio) de las tomas fotográficas. Este problema fue abordado recientemente en un proyecto Fondart que investigó el itinerario de la expedición, intentando rastrear, de acuerdo a georreferencias de las fotografías y notas de viaje, las coordenadas precisas de las imágenes, llegando a la conclusión de que en la mayor parte de los casos es muy difícil reconstruir la coordenada espacial exacta en terreno, es decir, encontrar "el punto de vista" desde donde se encuadró/enmarcó cada imagen en cuestión8. No obstante, sí es posible confirmar a grosso modo los diversos hitos geográficos visuales que documentan la ruta del viaje que cartografió en un croquis y luego en un mapa, impreso con el sello de Popper.

Tal como lo representa el mapa, la expedición siguió dos rutas paralelas: la del transporte de carga y la del "personal técnico" que iba provisto de instrumental de mediciones científicas y de la cámara fotográfica. Todos se embarcaron en Punta Arenas en el Vapor Toro que los cruzó por el Estrecho de Magallanes hasta Bahía Porvenir. En términos técnicos, allí partía la expedición terrestre en territorio chileno, la que se dirigió hacia la frontera para cruzar al país vecino a realizar la expedición de reconocimiento, apoyada por el gobierno argentino. La expedición duró en total cuatro meses primaverales, entre septiembre y diciembre de 1886. Durante el transcurso de la misma, Popper registró, aparte de información etnográfica referida a fueguinos y de la población dispersa que encontró a su paso, datos climáticos, topográficos, geológicos, geográficos, botánicos y zoológicos. De hecho, una parte importante de su trabajo lo dedicó a la labor cartográfica y a la toma de fotografías del territorio.

<sup>8</sup> Proyecto Fondart "Construcción de nuevas memorias desde las artes mediales: investigación y reactivación de colecciones: el caso del álbum de Julio Popper desde una perspectiva decolonial". Museo Regional de Magallanes. Folio 555560.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> En 1892 se fundará Puerto Toro en la Isla Navarino – ubicada al sur de la Isla Grande de Tierra del Fuego – en honor a la citada embarcación "Vapor Toro" que transportó a las primeras generaciones de exploradores en la región.

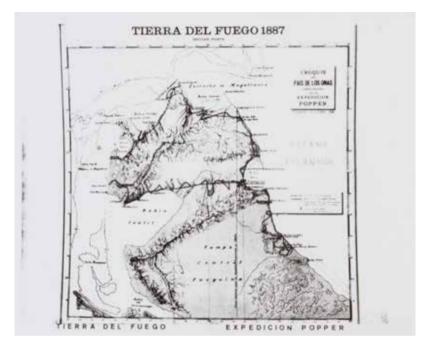


Figura 3. Croquis mapa expedición a la Isla Grande de Tierra del Fuego 1886. Fuente: Colección Archivo documental, Museo Regional de Magallanes.

En cuanto al contenido icónico del corpus fotográfico, que se repite en los diferentes álbumes que se conocen hasta dato, es posible una descripción categorizada de acuerdo a referentes comunes que son recurrentes o que forman series visuales complementarias: 1)Punta Arenas; 2) Autobiografía de la expedición: transporte, campamento, recursos, técnicas, actividades, hallazgos y técnicas auríferas, situaciones bélicas; 3) Isla Grande de Tierra del Fuego: territorio, geografía, paisajes, sitios, estancias, poblados, flora, fauna; 4) Etnografía de la isla.

La pregunta por el fotógrafo no es trivial cuando se mira el álbum en su conjunto y se observa lo metódicas que resultan las articulaciones entre las fotografías y los hitos registrados del viaje. El álbum no solo funciona como un dispositivo manual que involucra al cuerpo del espectador en una experiencia visual que lo dota de movimiento, lo envuelve no solo con la vista,

sino con todo su cuerpo, en una acción de mirar detenidamente la secuencia de imágenes que se despliegan tras cada hoja que se pasa, creando un montaje visual del viaje para el receptor, inmerso en la experiencia del álbum y del relato. Fenomenal, si pensamos que su manufactura está en plena sintonía con la era inventiva de aparatos visuales de técnicas automáticas que precedieron al cinematógrafo y también con el desarrollo del espectador moderno<sup>10</sup>. El desarrollo de una variedad de dispositivos ópticos, como el estereoscopio, el zootropo y el álbum, entre otros, buscaron animar imágenes, es decir, articular relatos en base a la proyección de una secuencia de imágenes. La fotografía permitió fijar, registrar y documentar diversos referentes que fueron orquestados por un ojo que proyectó la fotografía de la expedición en el tiempo y sus usos, en tanto documento visual simbólico que sería valorado por la sociedad. La articulación de las fotografías en el álbum resulta, así, el montaje de un relato de la expedición que se auto representa como referente en la mayor cantidad de tomas fotográficas, siendo Popper el sujeto más fotografiado en diversidad de situaciones posibles.

Lo autobiográfico se desprende así del corpus fotográfico como una categoría principal de imágenes que documentan diferentes momentos de la expedición y de sus expedicionarios, en la primavera de 1886. Durante el viaje se tomaron en su mayor parte fotografías que muestran tanto al campamento como a los expedicionarios y también enclaves geográficos icónicos que se explican en los pies de fotos. Visto en su conjunto, se deja testimonio visual de diferentes momentos a lo largo de la expedición que retratan al campamento y los expedicionarios desde planos generales en los que se ocupaba la distancia y, no pocas veces, la altura, así como diversos ángulos fotográficos, también cercanos, de momentos cotidianos de la tropa

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> En efecto, Jonathan Crary (1990) realiza un estudio para analizar los cambios experimentados por el sujeto observador del siglo XIX a partir de un corpus original de investigación, basado en dispositivos ópticos -como el zootropo, estereoscopio, fotografía, cinematógrafo— y tratados decimonónicos de la visión y la percepción humana. Reconoce así transformaciones de orden histórico en relación al espectador moderno que dan cuenta de procesos de subjetivación e individuación propios de la modernidad acaecidos entre 1820 y 1830. Dichos cambios precedieron al invento de la fotografía; sin embargo, su producción automática y el valor que adquirió en los albores de la cultura de masa durante la segunda mitad del siglo XIX, entronó al medio fotográfico como símbolo cultural más importante de la modernidad.

descansando, cocinando, trabajando, comiendo o pasando el tiempo libre. Los planos generales y cercanos se alternan así para retratar al campamento de carpas blancas que caracterizaron a la expedición de Popper. Se trató, en su mayoría, de tomas generales que bien pudieron ser sacadas por los ruteros del transporte. Son así variadas las fotografías referidas al campamento y a los expedicionarios que no se alcanzan a reproducir aquí.

Esta variedad de vistas de la expedición y de los expedicionarios no es monótona ni uniforme, y de hecho constituye un relato documental de estilo realista que escenificó diversos momentos de la travesía a diferentes horas del día, momentos y situaciones, obteniendo una variedad de tonos grises que se despliegan a lo largo de las diferentes escenas en blanco y negro ante la vista del observador del álbum. Dado que se trató de una cámara con trípode, resulta interesante la habilidad física del fotógrafo o de los fotógrafos involucrados, para pensar en las diferentes escenas y planos, que permitieron luego articular de manera elocuente el relato del viaje. Es decir, hubo cuidado y planificación en aquello que se iba a registrar fotográficamente y en cómo y cuándo se haría, pese a que no se declare o se explicite en los registros escritos. La evidencia material también es en sí misma lo suficientemente elocuente sobre la importancia estratégica y paradigmática que tenían las placas de vidrio para la expedición, pese a su costo y peso.

En efecto, para mediados de la década de 1880, la fotografía ya era parte de un medio en expansión, globalizado y legitimado en procedimientos de una serie de nuevas disciplinas y saberes que, a su vez, trabajaron con la fotografía en tanto medio de representación automático y objetivo de la realidad (Pinney, 1992). En el campo de los hallazgos mineralógicos, toponímicos y geográficos, la fotografía fue fundamental desde que las técnicas y trípodes desarmables facilitaron su uso para viajeros, expedicionarios e ingenieros en terreno. Los registros de las expediciones científicas de mediados de 1880 ya contaban con fotógrafos para registrar de manera objetiva y detallada sus hallazgos, y la máquina fotográfica constituía un paradigma de la objetividad, propio de la imagen técnica a la que se le atribuía un estatuto irrefutable de verdad de la realidad representada, basadas en sus cualidades miméticas y analógicas (Kossoy, 2001). De acuerdo a la mirada paradigmática que suscitó

en las primeras décadas, tras su invento como daguerrotipo en 1839, la fotografía fue considerada un documento visual de representación fiel de la realidad, un testimonio objetivo de la misma (Dubois, 1994). En esa lógica, lo autobiográfico resuena aquí también con dicho paradigma en la línea de la construcción de diversas escenas que, en definitiva, revelan la construcción de una representación parcial de la "realidad", a partir de la selección de diversos fragmentos de referentes —también la expedición y Popper— explotando su "efecto de lo real". De hecho, las fotografías de la expedición detonaron todo el potencial que tenía dicha creencia para los diversos montajes fotográficos que realizó. Ello también lo llevó, no solo a utilizar la fotografía para revelar la presencia de la expedición, sino también su impronta militar en sus actividades y hallazgos de toda índole. En relación a esto ya he comentado antes que:

Los símbolos militares representados por los mercenarios contratados por Popper, organizados como una unidad profesional, se pueden ver mejor en las diferentes fotografías que ilustran diversos momentos y situaciones de la expedición, desde su llegada a Punta Arenas. [...] Es notable que, pese a haber sido una tropa de hombres mal pagada por Popper —que se aventuró a la región por el oro— las imágenes muestren como contraste a una tropa militar bien equipada, organizada y presentada. Popper le dio así un aire de seriedad a su empresa con el objetivo de obtener apoyo, tanto en Argentina —donde contaba con el apoyo del gobierno— como en Chile. Por ello organizó en Punta Arenas una recepción oficial para sondear apoyos posibles a su empresa (Odone y Palma, 2002, pp. 274-277; Palma, 2013, p. 273).

## CASOS FOTOGRÁFICOS DE LA EXPEDICIÓN EN TIERRA DEL FUEGO

La siguiente fotografía ilustra un momento importante para la autobiografía del viaje en Isla Grande de Tierra del Fuego. La foto fue tomada en Bahía Porvenir, donde, además, se retrata en el plano de fondo la embarcación Vapor Toro, navegando en el estrecho de Magallanes, la misma que transportó a la expedición desde Punta Arenas.



Figura 4. "Bahía Porvenir. Primer campamento", "Tierra del Fuego. Expedición Popper". Fuente: Álbum fotográfico Julio Popper 1886-1887. Colección Archivo fotográfico, Museo Regional de Magallanes.

El plano general construye una imagen que parece estar tomada en "tiempo real", desde atrás, sin la atención de los retratados; sin embargo, no hay indicios de movimiento en la ella, lo que indicaría que está posada con la naturalidad de una expedición que mira al horizonte y a la modernidad simbolizada por la embarcación a vapor, en medio de un paisaje agreste. En efecto, este tono se cuela en la charla que se editó luego en formato escrito en el álbum, en relación a Bahía Porvenir. Popper señaló:

El nombre de esta Bahía trae su origen de las esperanzas concebidas al descubrir que los ríos comprendidos entre ese punto y la Bahía Inútil, arrastran oro en su marcha hacia el mar: pues se creyó entonces y hoy mismo se cree que un gran porvenir estaba reservado a aquel paraje. El oro es gran aliciente. Una chispa de oro encontrada en la superficie de la tierra, suele

agitar más el ánimo de la muchedumbre que miles de hectáreas de pradera pastoril, de vergas fértiles y selvas exuberantes. ¿Qué importa si para hallar otra chispa se requiere el trabajo de muchas horas? Por algo hemos de vivir en el siglo del vapor, de la electricidad y de las poderosas máquinas. ¿No se habla de enormes cantidades de oro extraídas de las entrañas de la tierra, allí donde el trabajo individual no suele dar resultado alguno?

Cuando se oyen y difunden frases por el estilo, la epidemia aurífera está latente y no tarda en reclamar sus víctimas en todas las clases y esferas sociales... (Popper, 1887, pp.77-78).

El oro aparece en el texto como un objetivo patente y omnipresente. Efectivamente, la expedición debía dar cuenta de todo hallazgo pertinente a la explotación del metal, en cualquier fase de desarrollo en la isla. Este "motor" marcó la ruta a seguir; desde Bahía Porvenir la expedición avanzó hacia Bahía Inútil, para dirigirse en dirección este hacia la costa atlántica, siguiendo al río Santa María, según se aprecia en el mapa. Tal como relata en el informe, el avance por este tramo fue lento, dificultado por la naturaleza en forma de pantanos, zonas de tupida vegetación, pasajes de tránsito cubiertos de nieve y barrancas, propios de la naturaleza existente en este sector de la isla:

De la Bahía Porvenir hasta el Río Santa María, medía apenas un trayecto de tres leguas. Después de atravesar el pintoresco valle de los estrechos, hallamos que el terreno empieza a elevarse rápidamente; y franqueando algunos declives cubiertos en su mayor parte de pequeños arbustos, del *empetrum rhubrum*, avanzamos por zonas pantanosas, que se alternaban con otras cubiertas de buen pasto, hasta encontrarnos frente a una gran quebrada extendida hacia el sur-oeste y en cuyo fondo serpenteaban ruido-samente las aguas amarillentas del río Santa María.

Las altas barrancas socavadas en el curso de siglos, por una corriente constreñida, dificultaron bastante nuestro descenso. A cada instante el terreno se desmoronaba bajo el peso de nuestro cuerpo y a menudo nos hallábamos suspendidos de las manos a treinta o cuarenta pies sobre el nivel del río (Popper, 1887, p. 78).



Figura 5. "Marcha impedida por la nieve", "Tierra del Fuego. Expedición Popper". Fuente: Álbum fotográfico Julio Popper 1886-1887. Colección Archivo fotográfico, Museo Regional de Magallanes.

Popper registró diariamente sus observaciones, documentando las temperaturas, la velocidad del viento y los acontecimientos que fueron sorteados por el grupo expedicionario en su avance. En la siguiente fotografía, que lleva como pie de foto "marcha impedida por la nieve", se aprecia una escena que deja ver un momento de especial dificultad para el avance de la expedición en terreno, justo al descender por laderas de cerros con nieve. Es interesante el ángulo cenital de la toma y la posición precisa de cada hombre en la cadena de avance del transporte. La fotografía pareciera ser tomada nuevamente desde atrás, a cierta distancia, que sitúa al fotógrafo como narrador de una escena, mientras los retratados prosiguen el curso normal de sus acciones. Sin embargo, el hombre sentado en semi-perfil que hace un gesto ambivalente hacia la cámara y los hombres parados más atrás que miran hacia la dirección de esta, permiten comprender el juego

ambivalente entre el tiempo real y el posado. Incluso los que "no saben" que están posando, ya que los miramos desde atrás, parece que sí lo saben, pues sus posiciones parecen exageradamente marcadas hacia atrás, lo que delata una orquestación mínima de la escena en cuestión. Cabe pensar que la toma fotográfica fue en parte dirigida, aunque en medio de una situación real que se estaba atendiendo y a la vez transformando en hito fotográfico y autobiográfico de la expedición.

La cita de Popper continúa con referencias al oro:

Siguiendo el curso de las aguas, a distancia de algunos metros, de pronto me hallé frente por frente de un lavadero aurífero, donde ocho hombres se ocupaban en depositar paladas de arenas dentro de una canaleta, a la cual se da el nombre de *Sluice*, atravesada por una fuerte corriente del mismo río. Mis esfuerzos acrobáticos para bajar la barranca, no habían desviado un solo instante la atención de aquellos hombres, concretada al trabajo, de manera que al verme de improviso, me miraban con una expresión poco halagüeña. Enterado el mayordomo de que mi objeto era fotografiar el lavadero, se tornó afable y logré saber que aquello pertenecía a un señor Cosme Spiro, de nacionalidad griego, y que trabajando sin interrupción alcanzaban a extraer de 30 a 40 gramos de oro diariamente, resultado que se considera bastante satisfactorio en aquella región.

Al bajar un par de millas, siguiendo siempre la marcha del río, encontré un lavadero análogo, establecido por un inglés, y obtuve, como resultado de mis interrogaciones, la noticia de que aquella propiedad acababa de ser adquirida por una empresa argentina.

El sistema de explotación es idéntico al que se usa en todas partes donde se puede disponer de una corriente natural de agua. Recordaré sus principales rasgos:

Algunas cajas rectangulares, de 30 a 40 centímetros de ancho, por un largo de cuatro metros, telescopiadas en un declive de 5 por ciento y con una corriente de agua graduada, de manera que permita el descenso de las partículas de oro, las cuales por su gravedad específica caen y se depositan en la base, mientras la arena, más liviana, es arrastrada hacia la parte inferior del aparato (Popper, 1887, pp. 78-79).

La expedición minera se concentró tanto en la búsqueda de lavaderos de oro existentes, como en sitios vírgenes para la extracción del preciado metal y en la puesta en marcha de una tecnología básica que permitiera confirmarlo. Para ello siguieron el curso del río Santa María, cruzando hacia territorio argentino hasta San Sebastián. Según registró Popper el terreno cambió dramáticamente pasado el meridiano 69° y 50':

Pasado el meridiano 69° y 50' el terreno cambia notablemente de aspecto. Las montañas que hasta allí bañaban su base austral en la Bahía, siguen su curso hacia el Nor-este, y una gran pampa, ligeramente ondulada y desprovista de toda vegetación que merezca el nombre de arbusto, se extiende hacia la Bahía de San Sebastián, flanqueada a lo lejos por dos cordones de montañas casi paralelos.

Esta sábana de tierra plomiza está minada por el ctenomys, un roedor al cual en la república de Argentina se le llama vulgarmente como tucu-tuco y en Chile cururu. En este terreno se hacía en extremo difícil el tránsito de los animales cargados, pues en ocasiones los caballos se hundían hasta la rodilla en los huecos y pequeñas cuevas de que está sembrada esa zona. Inútil era buscar un trozo de tierra resistente, perdonado por la tarea del curioso tucu-tuco.

En cuanto abarca la vista no se distingue otra cosa que una pampa de aspecto desolador; el escaso pasto que la cubre, concurre con su color gris-amarillento a imprimirle un sello de singular melancolía.

Ni un sólo guanaco, ni un zorro siquiera para animar el paisaje: únicamente la antipática lechuza, que nos mira con enojo a un metro de distancia y que luego se eleva revoloteando en torno nuestro, para aturdirnos con su grito agudo, cual si quisiera protestar contra la presencia de nuestras cabalgaduras (Popper, 1887, p. 82).

El relato es elocuente y entrega dimensiones perceptivas de la experiencia individual y colectiva de la travesía, a través de un territorio cambiante que parecía una carrera de obstáculos naturales y humanos, de flora y fauna. Las fotografías, por su lado, nos dan a ver el territorio desde diversas perspectivas. Por ejemplo, varias de las imágenes del álbum se dedican a documentar

noticias y hallazgos referidos al oro con etiquetas elocuentes: "ensayando con bateas", "un centígramo de oro", "en busca del vil metal", tal como indica la etiqueta en la siguiente fotografía tomada en medio de la pampa.



Figura 6. "En busca del vil metal", "Tierra del Fuego. Expedición Popper". Fuente: Álbum fotográfico Julio Popper 1886-1887. Colección Archivo fotográfico, Museo Regional de Magallanes.

La imagen nos muestra en un primer plano un sitio de arenas y tierras estratificadas, junto a la actividad concentrada de cinco hombres en diferentes posiciones. Dos de ellos se ven en plano cenital, los demás en segundo plano, de pie, no atienden a la cámara. El hombre de barba, vestido con capa y gorro de piel, parado al centro de la franja, mira concentrado la excavación, mientras dos hombres trabajan con sus palas en el terreno. La fotografía escenifica la búsqueda de oro en terreno con un estilo demostrativo. No hay señales de movimiento en la imagen, por lo que el fotógrafo pudo bien haber escenificado las posiciones de cada uno. De hecho,

resultan llamativas las poses de los paleros que claramente se han detenido para congelar la imagen. Popper, parado al centro, representa al ingeniero pensante ante el sitio en excavación.

A su paso, la expedición también fotografió sitios y enclaves como los famosos ranchos mineros que se mencionan en la literatura y estaban dispersos por todo el territorio para este período. En un plano cercano, la siguiente imagen retrata en un estilo documental a los mineros en sus ranchos levantados en medio de una hondonada.



Figura 7. "Rancho de mineros", "Tierra del Fuego. Expedición Popper". Fuente: Álbum fotográfico Julio Popper 1886-1887. Colección Archivo fotográfico, Museo Regional de Magallanes.

El informe público del viaje entrega con precisión y exactitud datos sobre diversos aspectos climáticos, meteorológicos, mineralógicos, topográficos, geológicos, geográficos, botánicos y zoológicos, a partir de sus tomas de notas, mediciones y fotografías. Provisto de los instrumentos necesarios para

estas mediciones, como el barómetro y la brújula, Popper consignó a diario datos fijos que luego sistematizó, entregando una serie de observaciones, descripciones y apreciaciones generales de la isla. De hecho, como es sabido, bautizó varios hitos geográficos que presentó también en la conferencia. Los mismos también fueron plasmados como imágenes del territorio: cabos, ríos, bahías, barrancas, llanos, valles, lagunas y playas, sirvieron de referentes a una importante serie de fotografías que se alternan con las de la expedición en el terreno. De este modo, se diferencian en el corpus aquellas imágenes fotográficas con y sin referentes humanos, como lo explica la siguiente fotografía:



Figura 8. "Río Juárez Celman", "Tierra del Fuego. Expedición Popper". Fuente: Álbum fotográfico Julio Popper 1886-1887. Colección Archivo fotográfico, Museo Regional de Magallanes.

La fotografía representa al hoy día conocido río Grande, mismo lugar que Popper propuso como centro urbano de la isla en el informe. Popper lo llamó Juarez Celman, junto a otros ríos que también bautizó como "Carmen Sylva", "Río San Martín", "Río Cullén" y "Río Alfa", destacando que:

El mayor de estos ríos -que hemos denominado Juárez Celman, en honor del nuevo Presidente de la República, que se recibía del mando casi en la misma fecha que nosotros encontrábamos aquel importante caudal de agua,- toma su orígen en las perpetuas nieves de la cordillera, y serpentea a través de todo el centro de la Isla.

Durante el tiempo que observé este río, a principios del mes de noviembre, su rapidez era de un metro 10 centímetros por segundo, y el ancho mínimo que encontré en los momentos de baja marea y en un curso de veinte kilómetros, desde su embocadura, fue de setenta metros, mientras que en las altas mareas presentaba un ancho de ochocientos.

Su agua es transparente y presenta en la superficie una temperatura de ocho grados centígrados. Como no presumía encontrar en esa isla tan importante arteria fluvial, me encontraba desprovisto de los elementos necesarios para determinar con exactitud los grados de navegabilidad de este río. Creo, sin embargo, por lo que he visto y examinado, que en el porvenir prestará seguramente grandes servicios al desarrollo industrial de aquellas regiones (Popper, 1887, pp. 88-89).

De hecho, esta mirada proyectiva de río Grande sería realidad al poco tiempo. Su previa representación sintética en torno a la isla es más sintomática aún del mismo fenómeno:

Físicamente, ese territorio puede ser dividido en grandes regiones de naturaleza, clima, constitución geográfica y vegetación totalmente distintas.

La primera comprende el Sur-oeste de la Isla, con cordilleras nevadas, los bosques y los canales: en esta región habitan los indios Jaghan y Alicaluf, una raza de pequeña estatura, casi raquítica.

La segunda es la región Nor-este, desprovista en mayor parte de árboles, donde el bosque está sustituido por dilatadas pampas, y cuyos habitantes son exclusivamente los Onas, una raza de indios robustos, ágiles y de imponente estatura.

Es en esta región donde está comprendida la mayor parte de la Tierra del Fuego argentina, y ha sido a su detenida exploración que he dedicado mi último viaje, sobre cuyo éxito me cabe el honor de disertar (Popper, 1887, pp. 87-88).

En efecto, la mirada dicotómica de la isla que entrega Popper, resuena con descripciones de generaciones —previas y posteriores— de viajeros y exploradores: arriba la pampa, el desierto, abajo la selva y la montaña. Lo mismo en relación a sus habitantes (arriba los gigantes, abajo los bajos) a los que Popper esperaba como inminente peligro de grupos armados, según relata y sugiere en varios pies de fotos. 11 De hecho, fue en territorio argentino cuando la expedición siguió rumbo al norte de San Sebastián y encontró a su paso cañadas de ríos, en cuyos alrededores avistaron por primera vez a quienes Popper designó como "habitantes de Tierra del Fuego":

Fue en una de estas cañadas donde por primera vez vimos a los habitantes de la Tierra del Fuego. Había dejado a cierta distancia el transporte, adelantándome con dos hombres que me acompañaban, cuando de pronto nos hallamos a pocos pasos de un grupo de veinticinco o treinta indios, que eran seguidos por algunos perros.

Nuestro primer impulso fue el de ponernos a la defensiva, preparando nuestros Winchesters, y observamos que los indios hacían otro tanto con sus arcos y flechas; pero después quedamos un momento inmóviles, examinándonos recíprocamente.

Me pareció entonces oportuno agitar un pañuelo en sentido amistoso; pero esto produjo un efecto en extremo, pues los indios, como impelidos por simultánea impresión, emprendieron la fuga, atravesando el río (Popper, 1887, p. 83).

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> En relación a la mirada dicotómica y sus genealogías ya he comentado antes sobre las relaciones emparentadas entre las fotografías de Martín Gusinde y el repertorio de imágenes previo existente sobre los selk'nam, destacando la representación de esta dicotomía en estereotipos como los de la caza por ejemplo. En dicho análisis ya he tratado la figura de Popper en tanto cazador y asesino de indígenas (Palma, 2013, pp. 268-283).

El primer encuentro entre Popper y los selk'nam transmite la experiencia de un momento central en la comunicación que se vuelve imagen y gesto cultural vacío: su seña improvisada con el pañuelo blanco. El emisor recurre, sin pensarlo, a un gesto clave, en medio de una situación tensa que se comprende como señal de fuga y lo deja perplejo. El encuentro no tiene nada de épico; de hecho, retrata lo casual del mismo y la cruda sensación de extrañeza entre ambas partes, los habitantes de la isla —desnudos, pintados y provistos de arcos y flechas— y los extraños forasteros que vestían uniformes y portaban armas. No eran buenas noticias para la comunidad selk'nam, aunque no eran los primeros extranjeros que se movilizaban por esas latitudes de la isla, como sabemos.

Los encuentros con la población fueguina se repetirán en diversas ocasiones durante la travesía, de acuerdo al registro escrito y fotográfico de Popper. De hecho, en la antípoda del oro, de la promesa de una vida grandilocuente y próspera, estaba la imagen del indígena como seres a los que se debía civilizar. Por eso la impronta militar de la expedición estaba dirigida a los indígenas y a los forajidos: era un mensaje que anticipaba su erradicación, pues implicaban a sus ojos -y a los de una cultura de expansión imperialista y capitalista- un inminente peligro y un obstáculo para el desarrollo "civilizatorio" de la región. De hecho, entre las imágenes del álbum casi no se visualizan en tanto referentes visibles, a excepción de las fotografías que representan sus cuerpos inertes. En relación a la "muerte exhibida" de supuestos cadáveres indígenas, ya hemos referido en otro artículo cómo se escenifica un momento de lucha que no pudo haber sucedido en tiempo real (Odone y Palma, 2002; Palma, 2008, 2013). La invisibilización de lo indígena en el cuerpo fotográfico se constata en la información general que entrega de ellos a lo largo del informe. Lo que mejor los representa es su ausencia, visible en el corpus fotográfico y más bien su referencia invisible, en tanto peligro inminente en insoslayable para la expedición. La siguiente fotografía representa la "alerta" ante el peligro que acechaba al campamento a los pies de una barranca:



Figura 9. "¡Alerta!", "Tierra del Fuego. Expedición Popper". Fuente: Álbum fotográfico Julio Popper 1886-1887. Colección Archivo fotográfico, Museo Regional de Magallanes.

La imagen fotográfica nos da a ver el campamento de la expedición Popper, montado a los pies de una barranca, que se transforma en trinchera defensiva, en "alerta" ante un enemigo que se encuentra fuera del margen visible de la fotografía. La imagen forma parte del repertorio autobiográfico en el que se representa el peligro salvaje por medio de la estrategia de mostrar al "ejército expedicionario" alistado y en posición estratégica para defenderse y atacar una posible emboscada.

En efecto, a lo largo del relato los fueguinos se representan como sujetos en grupos, sin rostro reconocible, con los que no era posible una comunicación fluida, sujetos que huían rápido y que abandonaban a sus mujeres viejas o enfermas a su suerte en medio de la pampa, entre medio de tolderías deshabitadas. En efecto, antes de llegar a la bahía de San Sebastián, Popper refiere nuevamente un encuentro que no fue tal:

La Bahía de San Sebastián debía estar cerca, y deseando cerciorarme de su proximidad, me adelanté hacia el Este, seguido de cuatro hombres, llevando a la vez el aparato fotográfico, por lo que pudiera ser útil en las ocurrencias o accidentes del camino.

A pocas cuadras notamos ya gran animación en el campo, pues unos cuarenta indios corrían en todas direcciones; y al salvar una pequeña eminencia, divisamos algo como una imponente aglomeración de hombres, armados de arcos y flechas, en actitud de tomar la ofensiva.

Aquel cuadro nada tenía de atrayente; pero aún cuando vacilamos un instante, fue forzoso avanzar a fin de no revelar un temor que en aquellos momentos podía perjudicarnos; y disponiendo de mis hombres en línea, guardando una distancia de diez metros aproximadamente entre uno y otro, adelantamos de frente, paso a paso, haciendo siempre señales amistosas.

A poco rato reconocí que nuestra actitud circunspecta y nuestros ademanes de paz no se dirigían a calmar las desconfianzas y preparativos hostiles de una turba de indios, sino a la inconsciencia de unos cincuenta perros, que poblaban una toldería abandonada, -toldos de forma tan primitiva y miserable cuanto es posible imaginar. Era efectivamente una obra muy inferior a mucho de lo que está al alcance de ciertos animales (Popper, 1887, p. 85).

En lo que sigue, Popper describe los hallazgos de restos animales y de comida en el campamento, y el encuentro con una mujer mayor desconocida, a la que denigra en su descripción textual llena de exclamaciones discriminatorias:

El suelo aparecía cubierto de huesos de guanacos, conchas de mariscos, pieles de *tuco-tucos* y restos de aves; y en medio de estos despojos se destacaba un cuerpo humano agitando los brazos y tartamudeando sonidos guturales, que, en virtud de una repugnante desnudez, ponía a nuestra vista las formas de una mujer vieja y horrible, que no tendría menos de 75 años de edad.

Entabladas en cuanto fue posible las relaciones amistosas, gracias a un pañuelo rojo y a una caja de fósforos suecos que le hice aceptar, traté de entenderme con ella: pero todo fue inútil. Tampoco me fue posible reproducir fotográficamente aquel curioso ejemplar de la especie humana.

Cada vez que me vio preparar el aparato, cubriéndome con el paño negro y bajando hacia ella el objetivo, la vieja debió creer que amenazaba su vida, pues daba muestras de un terror indescriptible.

Gesticulaba horriblemente, se agitaba en contorsiones desesperantes, daba grandes saltos y gritos, y concluyó por último abrazándose a los pies del trípode, con notoria, aunque estéril, intención de destruir el aparato. No hubo medio de tranquilizarla, por más que ensayé todo género de esfuerzos; y desesperado al no poder entenderme con esta raza de hombres, emprendí el retorno, seguido siempre del concierto canino, que no había cesado un momento (Popper, 1887, p. 85).

La cita es elocuente no solo como testimonio de un discurso discriminatorio de género, racial y etario, sino también por la resistencia que informa en relación al mundo femenino y a la toma de fotografías. ¿Se trataba realmente de primeros encuentros? Es sintomático que en todo el corpus fotográfico los fueguinos sean representados en tanto sujetos invisibles a la distancia, abatidos en el campo de batalla o como mujeres abandonadas en la pampa. La siguiente imagen manifiesta las menciones que hace Popper a estas anónimas mujeres, habitantes fugitivas de la pampa.

La imagen muestra en el primer plano a una mujer fueguina, sentada en medio de fardos de paja en el suelo, envuelta en una capa de guanaco y frente a un toldo en semicírculo, construido con ramas, paños y paja. La figura aparece, empero, fuera de foco, su rostro muy poco nítido, posiblemente por el movimiento de su cuerpo. ¿Sería la misma mujer que describe más arriba, la que se resistió a las tomas fotográficas? El toldo y la pampa se corresponden con el espacio descrito, lo que tornaría conjeturable entonces que aquella desconocida mujer mayor plasmara su resistencia dejando huella de su movimiento en la imagen, que fijó una figura fantasmagórica, borrosa, porosa, inclasificable (Barthes, 1989), en la semi-soledad de la pampa. En efecto, al costado derecho y en un tercer plano aparece como de casualidad, un jinete expedicionario: ¿Popper, semi-desenfocado? ¿Fue un instante no planificado del momento fotográfico? ¿Un momento fallido? Resulta casi

exagerado pensar, de hecho, que el gesto del jinete que ignora la acción automática que ocurre en torno del primer plano fuese "arreglado" para la foto. Pero dadas las dotes escenográficas que hemos advertido en el corpus fotográfico hasta ahora, sería plausible pensar que lo que tenemos a la vista es la representación de una fría indiferencia, cuyo punctum (Barthes, 1989) fotográfico se encuentra en el tercer plano. Esa "no" mirada connota no solo su falta de interés en el plano de las cuestiones no dichas, en el mundo de los gestos, de las acciones del fluir social, de un posible momento de descuido; ese perfil también representa el empoderamiento del cuerpo que se reproduce en el lenguaje discriminatorio, el que se despliega cuando se refiere a encuentros con fueguinas. Resulta, así, una imagen única en el corpus, un instante congelado que en su ambivalencia denotativa y en yuxtaposición con el discurso contextual nos permite apreciar cuestiones sutiles a nivel simbólico. De este modo, el hecho de que fuera parte de su selección entre las fotografías que figuraron en el álbum, confirma, al menos, lo políticamente correcto que resultaba mostrar una imagen como esta en los círculos políticos, científicos, económicos, sociales y culturales de Buenos Aires por los que se movilizó, jactándose de una autopercepción de superioridad humana y masculina que no fue ajena a su época y que naturalizó el racismo y la misoginia, lo patriarcal y marcial en discursos que se tildaron de civilizatorios, modernos y científicos. De hecho, la burda literalidad de estas imágenes, políticamente "correctas", estaban alineadas a la política de exterminio indígena, liderada por el comandante Julio Roca en la Patagonia Argentina entre 1878 y 1885 (Bascopé, 2010). En relación a este aspecto ya nos hemos referido antes (Odone y Palma, 2002), a propósito de la "muerte exhibida" de indígenas en las que Popper se fotografió como héroe de una batalla con "atletas fueguinos":

Pero el punto culminante de su producción fotográfica fue sin duda la escenificación de un hombre anónimo muerto. La escena tiene una clara intención narrativa que habla del dominio del hombre blanco europeo en un conflicto bélico. De manera implícita el dominio es absoluto y desborda los márgenes fotográficos, ya que la manipulación del cadáver resulta obvia en una mirada más detenida de la imagen. "(Palma, 2013, pp. 275-276).



Figura 10. "Toldo fueguino", "Tierra del Fuego. Expedición Popper". Fuente: Álbum fotográfico Julio Popper 1886-1887. Colección Archivo fotográfico, Museo Regional de Magallanes.

En este artículo no se reproducen las cuatro imágenes más conocidas que representan la muerte de fueguinos desconocidos, tras abatirse mortalmente con las tropas expedicionarias como lo relatara Popper. De hecho, fueron aquellas fotografías las que le han dado mayor fama en el tiempo. Como es sabido, las mismas siguieron diferentes derroteros a los álbums y sirvieron para ilustrar el exterminio indígena en la isla en posteriores relatos históricos, descontextualizándolas de sus coordenadas de producción:

"La Sociedad de Geografía y algunas familias influyentes recibieron también las imágenes. La difusión de las fotografías en círculos políticos y aristocráticos da cuenta de las nociones de raza en los círculos de poder que no debieron alarmarse por la imagen del fueguino muerto. Popper fue reconocido en Buenos Aires, donde logró contactos estrechos en círculos políticos y sociales de la aristocracia y oligarquía, los que financiaron su segunda expedición para instalar una minera para el lavado de oro en el norte de la isla. La fotografía

pudo haber tenido opositores, como ocurrió en las sociedades misioneras, pero en los círculos de gobierno y para las sociedades capitalinas no eran tema de escándalo. La imagen que entrega Popper es sobre todo optimista y categórica en cuanto al exterminio de indios a los que describió de bélicos. El exterminio llevado a cabo bajo el gobierno de Julio Roca, algunos años antes, muestra el tono radical de parte del Estado que echó a andar la maquinaria de exterminio entre pueblos originarios (pampa mapuche, ranquel, tehuelche) de la Patagonia, *Puelmapu* en voz mapuche. El espacio conocido como Tierra del Fuego fue frontera doble del sur de Chile y Argentina. Aquí, lejos del poder central y con gran autonomía, el hombre blanco emprendedor podía realizar sus fantasías más violentas, torcerlas, manipularlas, representarlas y difundirlas con un efecto positivo. La fotografía funciona como propaganda de legitimación a su liderazgo y refleja hasta cierto punto ideas populares raciales y discriminatorias (Palma, 2013, p. 277).

Resta señalar que los registros etnográficos durante la conferencia no solo se limitaron a textos y a unas pocas fotografías, que en rigor funcionaron desde la lógica de la "no representación" y de su estigmatización como seres "salvajes" "peligros" y "abyectos", siguiendo la misma cadena de designaciones peyorativas que Darwin había atribuido a los fueguinos para situarlos en los eslabones inferiores —en tanto razas primitivas— de la cadena evolutiva la humanidad, sino que también exhibió la cultura material que recopiló en terreno, lo que de alguna manera suplía la ausencia de un retrato fotográfico de los habitantes de Tierra del Fuego.

#### COMENTARIO FINALES

Diversos fueron los derroteros que siguieron las fotografías después de la repentina muerte de Popper, ocurrida en 1893 en Buenos Aires, luego de haber montado, junto a su hermano, las famosas instalaciones del Páramo que le dieron la fama de conquistador, posterior a 1886. Tras la expedición y la legitimación de sus resultados en Buenos Aires, Popper regresó a instalarse a la isla, para realizar su proyecto de explotación aurífera, logrando importantes resultados y una fama que fue parte de lo que se resignificará en relación a

su memoria a nivel regional. Así, pasó rápidamente de la fama a la infamia. Las fotografías, como sabemos, "cobraron vida propia" y fueron resignificadas en las historias locales y regionales décadas más tarde, cuando nuevas generaciones de viajeros las encontraron y utilizaron para referirse a la historia del exterminio indígena. La memoria del controvertido rumano trotamundos quedó rondando en la región por varias generaciones hasta hoy día, como un velo negro que cubre la memoria de su paso por la isla. A la base de dichos relatos se encuentran los álbumes casi idénticos y sus trayectorias hasta los archivos que deben seguir desclasificándose a la luz de nuevas investigaciones.

Al volver a mirar el álbum, puesta la atención a su conjunto y visto en perspectiva, sigue siendo evidente la manipulación de la representación de lo indígena y de su invisibilización y exterminio simbólico en el espacio público y científico. Para ese entonces, la lógica del exterminio indígena real ya había arremetido de manera violenta en este sector inexplorado, con la llegada de las tropas de Ramón Lista en San Sebastián y alrededores, así como también de forasteros, estancieros, misioneros y forajidos de diversos lugares del mundo, confrontados a la rudeza de la vida en la soledad de las pampas.

Siguiendo diversas lógicas representacionales de la expedición, se han revisado varios casos seleccionados del corpus fotográfico, que han permitido apreciar lo autobiográfico, escenificado y artificial de las situaciones que se representan. El o los fotógrafos sabían que estaban construyendo con cada fotografía las piezas de un relato, de una aventura grupal exclusiva. El nivel de construcción de una serie de imágenes es tan evidente, que da cuenta de la articulación de estereotipos previos que provienen de historias marciales, triunfales, de un modo de representar y de escenificar el orden y la acción, creando una visualidad y fijando acontecimientos visuales —en este caso fotográficos— propios de la pintura de guerra, por ejemplo.

Popper jugó con la cámara y con los expedicionarios, y realizó un verdadero "blog" de su propia travesía. El hecho de que aparezca fotografiado en gran parte de las imágenes del álbum nos recuerda al fenómeno más actual de la *selfie*. Lo lúdico y sus dotes como director y actor son indiscutibles, lo que lo dota de un particular sentido del humor y no poca falta de egotismo, rasgos que comparten sus biógrafos. La serie de autorretratos fueron parte, no solo de una estrategia de legitimación, sino también de un modo de visualizarse, que tuvo

que ver con una estrategia visual y literaria en tanto táctica política. Es decir, más que romántico, fue pragmático, lúdico y lúcido. Popper se desenvolvió en una cultura política que cultivaba y valoraba las apariencias, y eso fue lo que explotó, ajustando su imagen y la de su proyecto a estereotipos modernos del triunfo marcial, civilizatorio y científico, todos clichés que llevó al paroxismo, pues fue capaz de crear y "vender" una imagen propia adecuada en su tiempo. Popper supo que la imagen valía más que mil palabras y que era más efectiva y directa aún en la esfera pública. El viaje no solo le permitió entonces explorar el territorio, sino explorarse, verse, admirarse, exaltar su imagen de hombre blanco, conquistador y protagonista de su propio western; por fin encontraba una aventura digna de lo que sería una novela moderna, acontecida en escenarios lejanos, sublimes y cuyas aventuras salvajes van de la mano con los desafíos que representaban los ideales del progreso, el capitalismo y los tiempos modernos. Era la ocasión para realizar los autorretratos de su vida. Y así fue... En estos retratos, desprovistos de toda aura y carentes de empatía con la otredad, hechos para ser aplaudidos por la masa al mostrar los trofeos de la caza militar y de la barbarie civilizatoria, Popper revolcó su ego, el que invistió de rigor científico y militar. Los derroteros de los álbumes por bibliotecas y colecciones privadas han sobrevivido hoy día como piezas de patrimonio histórico que requieren de renovadas revisiones de sus contenidos. Este artículo espera ser una contribución inicial a esta reflexión crítica, al tensionar diversas miradas, contextos y voces, abriendo nuevas interrogantes y reflexiones a la puesta en valor de dichos materiales para la historia regional y cultural.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, R. (1989). Nota sobre la fotografía. En *La cámara Lúcida*. México: Paidós Comunicación.
- Bascopé, J. (2010). Sentidos coloniales I: El oro y la vida salvaje en tierra del Fuego, 1880-1914. *Revista Magallania*, 38, 5-26.
- Benjamin, W. (2008). Pequeña Historia de la Fotografía. En *Sobre la Fotografía*. Valencia, España: Pre-Textos.
- ———— (1989). La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica. En *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.

- Braun Menéndez, A. (1971). *Pequeña Historia Fueguina*. Buenos Aires: Ed. Francisco de Aguirre.
- Braun, M. (1985). *Memoria de una vida colmada*. Buenos Aires: Establecimiento gráfico S.A. Chilavert.
- Canclini, A. (1993). Julio Popper: Quijote del oro fueguino. Buenos Aires: Emecé.
- Crary, J. (2008). Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX. Murcia, España: CENDEAC.
- Dubois, P. (1994). El acto fotográfico. De la representación a la recepción. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Gómez, J. (1996). Julio Popper: Un contradictorio personaje en nuestra Tierra del Fuego. Historia de la Fotografía. *Memoria del 5° Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina*, 17-24.
- Kossoy, B. (2001). Fotografía e Historia. Buenos Aires: La Marca.
- Lewin, B. (1967). Popper, un conquistador patagónico: sus hazãnas, sus escritos. Buenos Aires: Editorial Candelabro.
- Lewin, B.(1974). Quién fue el conquistador patagónico Julio Popper. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra.
- Marín, C.(2019). Huesos sin descanso. Santiago: Penguin Random House.
- Martinic, M. (1990). El genocidio Selk'nam: nuevos antecedentes. En Anales del Instituto de la Patagonia, 19: 23-28.
- Odone, C. y Palma, M. (2002). La muerte exhibida. Fotografías de Julio Popper en Tierra del Fuego (1886- 1887). En Odone C. and Mason P. (Eds.) *12 perspectives on Selknam, Yahgan and Kawesqar* (pp. 255-307). Santiago: Taller Experimental Cuerpos Pintados.
- Odone, C. y Palma, M.(2004). La muerte indígena: Tierra del Fuego (1886-1887). Revista Chilena de Antropología Visual, (4), 425-438.
- Palma, M. (2013). Fotografías de Martin Gusinde en Tierra del Fuego (1919–1924). La imagen material y receptiva. Santiago: Editorial Alberto Hurtado.
- Popper, J. (1887). Exploración de la Tierra del Fuego. Boletín del Instituto Geográfico Argentino, 8, 74–115.
- Pinney, C. (1992). The parallel histories of anthropology and photography. En Elizabeth Edwards (ed.) *Anthropology and Photography 1860-1920*. New Haven und London: Yale University Press & The Royal Anthropological Institute..
- Vicuña, M. (2020). Barridos por el viento. Historias del Fin del Mundo. Santiago: Taurus.

### **AUTORES**

MARÍA JOSÉ DELPIANO KAEMPFFER. Doctora en Estudios Americanos por la Universidad de Santiago (2021) y Magíster en Artes, mención Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile (2010). En 2013 realizó una especialización en archivística y ha desarrollado labores de gestión en esa área. Actualmente enseña en el Departamento de Arte de la Universidad Alberto Hurtado y se desempeña como Jefa del Área de Conservación, Investigación y Gestión Patrimonial del Museo Violeta Parra. Sus recientes investigaciones abordan temáticas referidas a las manifestaciones de lo popular en la cultura gráfica republicana de Chile y Perú.

MARÍA CECILIA GUERRERO HODGE. Fotógrafa Profesional Escuela Foto-Arte de Chile. Licenciada en Historia del Arte con mención en Conservación-Restauración de Bienes Culturales, Universidad Internacional SEK. Conservadora Adjunta. Laboratorio de Monumentos. Centro Nacional de Conservación y Restauración. Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. Gestora, Productora exposiciones Arte Contemporáneo. Líneas de investigaciones históricas y teóricas: Artes y Oficios, Patrimonio Mueble e Inmueble, Arte moderno y Contemporáneo chileno.

IGNACIO HELMKE MIQUEL. Artista visual y licenciado en Estética. Investigador asociado del Centro de Estudios Interculturales e Indígenas (CIIR). Actualmente es becario de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID) y cursa el Magíster en Estudios Latinoamericanos del Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos (Cecla) de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile.

Hugo Hinojosa Lobos. Candidato a Doctor en Literatura, Pontificia Universidad Católica de Chile. Magister Didáctica de la Literatura y de la Lengua, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Licenciado en Literatura en Lengua y Literatura hispánica, Universidad de Chile. Licenciado en Educación y profesor de Estado en Lengua castellana y Educación, Universidad Andrés Bello. Diplomado en Teoría, Edición y Creación de Literatura Infantil y Juvenil IDEA (Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago). Académico y docente de la Escuela

Pedagogía Básica, Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Miembro y fundador de RING, Red de investigadores/as de narrativa grafica en Latinoamérica, y de La otra LIJ.

MARISOL PALMA BEHNKE Doctora en Historia, Universidad de Leipzizg, Alemania. Licenciada en Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile, Actualmente docente y académica Departamento de Ciencias Históricas y Geográficas, Universidad de Tarapacá. Ha desarrollado estudios en los campos de la etnohistoria, antropología histórica y estudios de la imagen. Entre sus publicaciones se destacan los libros "Fotografías de Martin Gusinde en Tierra del Fuego (1919–1924). La imagen material y receptiva" (2013) y "Martin Gusinde, diarios de viaje de investigación a Tierra del Fuego" (2022).

MAURICIO TORO GOYA. Fotógrafo profesional, que ha desarrollado su trabajo desde la Región de Coquimbo. Es experto en técnicas fotográficas del siglo XIX. Su labor aborda la gestión, investigación y creación en el ámbito de la fotografía patrimonial y contemporánea

Se terminó de imprimir esta primera edición, de quinientos ejemplares, en el mes de junio de 2023 en Gráfika Marmor. Santiago de Chile.