Utopía del paisaje en Chile

Utopia of the landscape in Chile

Utopia da paisagem no Chile

Mag. © Bruno Azúa Acuña¹

Mag. © Bruno Jara Ahumada²

Recibido: 14/03/2017 · Aceptado: 10/04/2017

Resumen:

El siguiente artículo propone analizar la estrecha relación existente entre utopía y paisaje dentro del imaginario nacional de Chile durante el siglo XIX. Contrastando ciertas obras pictóricas del período con la versión oficial del Himno patrio, se intentará evidenciar cómo estas representaciones, insertas en un programa ideológico republicano y liberal, responden a una estrategia simbólica consistente en la refundación del territorio soberano; operación política que quiso desdibujar la diversidad geográfica para consolidar al Valle Central como el paisaje chileno por antonomasia. De este modo, dilucidaremos la utopía del paisaje, materializada en un conjunto de signos, como el correlato de una utopía de progreso liberal, republicano y nacionalista.

Palabras claves: paisaje - utopía - liberal - republicano - Chile siglo XIX

Abstract:

The following article proposes to analyze the close relationship between utopia and landscape within the national imaginary of Chile during the 19th century. Contrasting certain pictorial works from that period to the official version of the national anthem, we will try to show how these representations, inserted in a republican and liberal ideological program, respond to a symbolic strategy consisting in the new foundation of a sovereign territory; a political operation aimed at blurring the geographic diversity to consolidate the Central Valley as the Chilean landscape by excellence. In this way, we will elucidate the utopia of the landscape

¹ Chileno, estudiante del Magíster en Arte, pensamiento y cultura latinoamericana, Universidad de Santiago de Chile. Contacto: bruno.azua@gmail.com

² Chileno, estudiante del Magíster en Arte, pensamiento y cultura latinoamericana, Universidad de Santiago de Chile. Contacto: cosas.yme@gmail.com

materialized in a set of signs, as the correlate of a utopia of liberal, republican and nationalist progress.

Keywords: Landscape - utopia - liberal - republican - Chile 19th Century

Resumo:

O seguinte artigo propõe analisar a estreita relação existente entre utopia e paisagem dentro do imaginário nacional do Chile durante o século XIX. Contrastando certas obras pictóricas do período com a versão oficial do Hino Nacional, vai-se tentar mostrar como essas representações, incorporadas num programa ideológico republicana e liberal, respondem a uma estratégia simbólica que consiste no restabelecimento do território soberano; operação política que quis borrar a diversidade geográfica para consolidar o Vale Central como a paisagem chilena por excelência. Assim, dilucidaremos a utopia da paisagem, materializada num conjunto de sinais, como o correlato de uma utopia do progresso liberal, republicano e nacionalista.

Palavras-chave: paisagem - utopia - liberal - republicano - Chile século XIX

Introducción

A lo largo de su extenso territorio, Chile ofrece una cantidad de vistas geográficas que a lo menos, resultan disímiles o heterogéneas entre sí, escenario que se complejiza al considerar los drásticos contrastes entre los extremos norte y sur. Convencionalmente, la presentación del territorio se analiza en paralelo al concepto de nación o patria, ésta a su vez conformada por reparticiones geográficas que engloban y circundan las características comunes a un grupo social determinado. En palabras de Benedict Anderson, la Nación responde a “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (23). Imaginada, en tanto, a raíz de una mitificación que inventa naciones donde no las hay, de modo tal que, en cada uno de los miembros de la comunidad, por más numerosa que sea, yace la imagen viva de un grupo afianzado y geográficamente determinado según fronteras. Éstas, para Anderson, poseerían límites finitos, aunque elásticos, y serían las responsables tanto de precisar el territorio y, a su vez, de diferenciarlo.

Concretamente, el estudio de la geografía de Chile continental agrupa y reduce grandes terrenos al sectorizarlos en relación a sus características afines. Así, podemos distinguir al norte grande, el norte chico,

la zona central, la zona centro-sur y el territorio austral. Todas estas, sin duda, implican adecuaciones prácticas para entender un recorte de contornos ficticios, bajo el cual todas las diferencias específicas del sector quedan aplastadas según un único relieve que las absorbe y las subleva. Al terminar este primer diagnóstico, podríamos entender la geografía de Chile como una disputa de imágenes enfrentadas en su diversidad geológica, social y climática, por tanto, la objetivación de un paisaje común resuena como una categoría al menos conflictiva. No obstante, las continuas representaciones del paisaje chileno nos desentienden de este aprieto. Reiteradas a través de la historia, los tópicos generales apuntan a una imagen insigne focalizada en los valles centrales y la cordillera de Los Andes como columna vertebral que perfila y limita la patria. Epítetos como “la blanca montaña”, “el azul océano” o los “rojos copihues” imprimen la cromática de lo patrio, al tiempo que actúan como una écfrasis que refuerza la simbólica de la bandera nacional. Bajo esta línea, se entenderá la noción de paisaje como una configuración propiciada por la oficialidad que condensa, en este caso, las representaciones múltiples de la naturaleza. Este selecto universo discursivo cristaliza una visión particular y hegemónica de la patria que actúa como un criterio en base a recortes de unidades geográficas específicas, exponiendo así paisajes que contienen un espacio natural fuertemente intervenido por la técnica humana. Es decir, la naturaleza ya no prevalece en su estado indómito, sino que el progreso deja entrever sus marcas, instalando poblaciones, comercios y loteos de terreno productivo entre montañas y valles.

Tras este examen, podemos comprender a la Nación, entonces, como un agente de transformación geológica: mediante documentos oficiales y representaciones autorizadas, la patria erosiona el paisaje al moldear una geografía apacible y particular, forzando así una representatividad y un auto-reconocimiento unívoco de las comunidades. Lo anterior, sin embargo, induce a una serie de preguntas claves: ¿cuáles han sido las representaciones que han detenido en un único estándar las configuraciones de una imagen patria? ¿En qué momento histórico se han corporeizado, bajo qué medios y en qué medida siguen resonando? ¿Cuáles serían los motivos ideológicos que se esconden como un subtexto tras la concepción inicial de estas formas?

A partir de estas interrogantes, veremos cómo las primeras representaciones simbólicas de Chile emergen inmediatamente después de la autodeterminación del territorio como un Estado independiente. Al igual que sus pares latinoamericanos, la joven república necesitó de un importante conjunto iconográfico que realzara y fortaleciera los intereses políticos de la Nación. En efecto, dicho espacio histórico del siglo XIX estuvo caracterizado por la apertura hacia un futuro como un lugar de lo “nuevo-propio”, manifestando así una perspectiva utópica que re-direccionó la antigua imagen de América “para otros”, consigna imperante de la colonia imperialista, hacia una auto-imagen “para sí”. La cristalización del paisaje conformó una herramienta capaz de mitificar los intereses patrios y establecer un canon para la estética política. La expectativa por materializar un “topos”, o un lugar propio, medió entre la objetividad geológica del territorio y la factibilidad deformadora de las representaciones, esculpidas cuan míticas y heroicas como fuera posible.

En resumen, la hipótesis plantea al paisaje como una estructura utópica atravesada por contradicciones internas: anhelando una representatividad y un simbolismo propio, el paisaje nacional se congela durante el siglo XIX en una imaginería privativa de los valles centrales, la cual no guarda relación con la diversidad de vistas que se presentan alrededor de la Nación. Muestra ilustre de ello es la redacción del himno de la república, compuesto en 1847 por encargo del Estado chileno a Eusebio Lillo. A partir de esta pieza, se analizará de qué modo se objetiva una visión republicana del paisaje que sigue operando en la actualidad. Al mismo tiempo, se realizará un paralelo con la fundación de la Academia Nacional de Pintura y algunas obras pictóricas del siglo XIX, intentando examinar el contenido del documento oficial y de las obras visuales con la finalidad de develar sus implicancias ideológicas.

Consideraciones sobre el paisaje

Antes de revisar el contexto y el imaginario histórico del siglo XIX, será necesario determinar qué se entiende por paisaje y cuáles serán las categorías que se recogerán para este estudio. Así, comenzaremos definiendo la palabra “paisaje” según las acepciones que nos ofrece

la R.A.E.: “(1) Parte de un territorio que puede ser observada desde un determinado lugar. (2) Espacio natural admirable por su aspecto artístico. (3) Pintura o dibujo que representa un paisaje (espacio natural admirable)”³.

Las definiciones aportadas por el diccionario de la lengua española revelan la importancia de la representación en la constitución del término y el punto de vista desde donde se sitúa un observador para plasmarlo. La primera entrada nos conduce a un territorio que ha sido encuadrado desde una “otredad”, situación que supone un distanciamiento entre aquello que es observado y el sujeto o entidad encargada de ejercer el recorte⁴. En consecuencia, la temporalidad del paisaje se bifurca entre el “tiempo de la naturaleza”, formulado en un continuo, y un momento posterior que equivale al “tiempo de la materialización”. Sin embargo, una representación dada produce un referente nuevo, que concibe al mundo en una temporalidad diferenciada tanto del modelo como de la instancia de la observación:

[...] al describir paisajísticamente, no solo represento un referente previamente existente, sino que también lo produzco. Realidad y representación son entonces, en el caso del paisaje, entidades casi simultáneas y es en dicha contemporaneidad donde se rompen las jerarquías de la mimesis. El paisaje nombra y crea el mundo (Schoennenbeck 93).

Entendida así, la contemplación del paisaje implica una proyección del sujeto dentro de un mundo artificioso que sirve, además, para reflejar la realidad en la que este desfase temporal tiende a invisibilizarse: veo y comprendo al mundo en simultaneidad a cómo lo veo representado. Es decir, la fabricación de este referente nuevo interrelaciona una variedad de símbolos, intereses y creencias responsables de consolidar el imaginario social de un grupo. El paisaje define los contornos visua-

³ Real Academia Española. Diccionario de la lengua española (Edición del Tricentenario). Recuperado en <http://dle.rae.es/?id=RT6QMkS>

⁴ Entremedio de este desfase, como veremos más adelante, se filtrarán una multiplicidad de intereses sociales y políticos responsables de imposibilitar una reproducción ingenua del modelo.

les y materiales de una determinada región en base a una selección particular de sus atributos físicos, produciendo una representación que nos ayuda a identificar lo propio y a evaluar su significado social correspondiente, de modo tal que nos resulta imposible separar la comprensión de dicho territorio de su valoración estético-social.

Continuando, en la segunda y tercera entrada, la R.A.E. pone acento en la cualidad artística de la naturaleza y por tanto de las expresiones que devengan de ésta, usualmente arraigadas en la pintura o el dibujo.⁵ El paisaje, por consiguiente, no es una entidad autónoma, sino que depende tanto de los dispositivos técnicos que lo construyan como de las consideraciones simbólicas que se incluyan dentro de su contorno. Su contenido, a la vez, no pertenece a una geografía ordinaria, sino que sintetiza parajes que son considerados “admirables” o relevantes por cierta comunidad, y en consecuencia todo paisaje entrecruzaré los presupuestos éticos y simbólicos del grupo. Así, paisaje y geografía no son sinónimos sino incluso lo contrario.

Tetsuro Watsuji entiende la fenomenología del paisaje como los condicionamientos metodológicos en que el ser humano se comprende a sí mismo (*cf.* 31). El paisaje, en este sentido, no se limita al campo de las ciencias naturales o de las artes, sino que colinda entre la historia y la cultura: todas las expresiones de la vida humana quedan reflejadas en él. Para el autor, la vestimenta, la alimentación, la vivienda o el lenguaje, en fin, suponen modalidades de adecuación al entorno, en las que los miembros de una comunidad logran comprender su existencia al imbricarse con su ambiente. Esta conciencia grupal aglutina la percepción de la naturaleza dentro de formaciones culturales específicas. “Visto así, clima y paisaje son el momento de objetivación de la subjetividad humana” (*Id.* 37). Si proyectamos esta sentencia a

⁵ Esto sólo tiene sentido al pensar en los orígenes decimonónicos del paisajismo como tópico de representación visual: pintura, dibujo y en menor medida grabado eran los únicos medios a través de los cuales era posible graficar la naturaleza. A partir de la segunda mitad del siglo XIX, la introducción de la fotografía, y posteriormente del cine, ampliaría la gama de medios obligando a una reconfiguración radical de la noción paisajística.

través del tiempo, cada comunidad arrastrará un conjunto de subjetividades materializadas a lo largo de su historia, capaces de reproducir tradiciones y reconstruir el sentido de su entorno dentro del acontecer histórico: “Clima y paisaje son, desde el primer momento, históricos. En la doble estructura histórica-ambiental de la vida humana, la historia es historia dentro del paisaje y éste lo es dentro de la historia” (*Id.* 34).

En resumen: un paisaje intersecta la historicidad de un grupo, a raíz de un pasado que tuvo un tiempo y un lugar condicionados por un ambiente. Se entenderá, por tanto, como una configuración que media entre la naturaleza y un observador que la reproduce. Entre estas dos entidades se abre una fisura donde se gestan un sinfín de representaciones, no necesariamente visuales, que nos permiten identificar tanto una visión recortada del mundo como nuestra propia auto-comprensión dentro de él. Una vez acotado esto, analizaremos el paisaje como una consecuencia ideológica de la utopía republicana.

Utopía y la nación del siglo XIX

El concepto de utopía se entiende etimológicamente como aquello que “no tiene lugar”. Esta breve descripción, no obstante, esconde la potencialidad de “lo posible” dentro de su margen. De acuerdo con este principio, Humberto Giannini comprende la utopía como aquello que no “tiene lugar todavía”, vale decir, presupone la concretización futura de un *topos* idóneo para el desarrollo material e intelectual de cierta turbación respecto a la situación presente. “El género utopista es una muestra significativa de las inquietudes de un tiempo” (12), y dicho tiempo se enmarca dentro de un devenir histórico en el cual la utopía es sintomática, aunque no primariamente, de las aspiraciones y valores que circulan en la época (*Ibid.*). La utopía no muere, nos señala el autor, pues representa la expresión subjetiva de algún grupo que se sucede a sí mismo a lo largo de la historia; las utopías cambian y se contraponen las unas a las otras corporeizadas en textos, contextos y subtextos diferentes, a su vez urdidos en la memoria colectiva; la utopía conforma, en fin, un lineamiento ideológico que es en sí mismo el lugar propio de su expresión: “la utopía habita al interior de un

espacio ideológico" (*Id.* 21). Ahora bien, Humberto Giannini describe a la ideología "*como un sistema de ideas* esencialmente históricas (cómo están y cómo han llegado a ser las cosas humanas), *de ideales* (cómo deberían ser) y *de métodos y estrategias* (cómo hay que actuar para revertir la situación)" (*Id.* 13). En dicha triangulación, el autor apuesta por una mirada ideológica que se manifiesta toda entera en el sentimiento patriótico arraigado al nacionalismo. Éste, como ideología, nos permite evaluar una sociedad según la construcción de las fronteras —físicas, culturales, religiosas— que limitan su territorio. "Patria para el nacionalismo es la realidad suprasocial en la que habitan y a la que pertenecen los individuos que conforman una comunidad histórica, y dentro de la cual encuentran su sentido y su dignidad de ser" (*Id.* 16). Humberto Giannini parte asumiendo que todo individuo, y por tanto todo conjunto social, existe en relación a un territorio que habita y con el cual se identifica afectivamente. La puerta de entrada para conocer al mundo, dirá, se inicia desde un domicilio con el cual mantenemos un vínculo y una fidelidad que trasciende la conciencia; la pertenencia a un principio original que se manifiesta como una "marca" y un "sentimiento" capaz de prolongarse en lo histórico y en lo social. Una orientación, en fin, que podríamos presumir como ontológica e incluso biológicamente constitutiva del ser humano en cuanto tal. La utopía, por lo tanto, yace estrechamente vinculada con la construcción ideológica de la Patria en cuanto a la objetivación del territorio; la utopía supone el material ideológico y conceptual mediante el que se esculpe un determinado paisaje.

Asimismo, el nacionalismo ideológico también involucra, como señalamos arriba, un sistema de estrategias y técnicas capaces de implementar fácticamente los ideales anhelados por un grupo:

El sentimiento básico, instintivo del que venimos de hablar se articula, se conceptualiza, se sublima, a través, especialmente, de la educación formal —en el culto de la historia patria y de sus héroes—, se expresa permanentemente en la espontaneidad del folclore; se fija en símbolos y emblemas convencionales —la bandera, el escudo— que a la larga logran crear asociaciones más o menos fuertes y estables (Giannini 19).

El autor describe la metodología mediante la cual se estructuraría una estética nacional y política. Gracias a un conjunto importante de imágenes, formas y medios, es posible confeccionar una geografía simbólica que atraviesa e hilvana una noción paisajística de la realidad. Por consiguiente, la fidelidad de un grupo, vale decir su ligazón biológica respecto al territorio que habita, también queda supeditada a esta batería de signos en los cuales, desentendiéndonos de sus averciones particulares, reconocen las aristas que circundan su identidad.

La concepción de la patria en Chile, por otro lado, se terminó de gestar durante el siglo XIX, contexto en el cual se tensaron los preceptos colonialistas todavía remanentes tras las batallas independentistas: “Todo lo que nos aproximara a España y, más tarde, a nuestras raíces indígenas, debía olvidarse, para dar cabida a ese hombre nuevo que nos conduciría por los caminos de la felicidad” (Rodríguez 168). Inspirados en las revoluciones francesas –en principio la de 1789 y posteriormente la de 1848– y en las consignas derivadas de la Ilustración, la elite criolla del Reino de Nueva Extremadura emprendió un violento itinerario de batallas que buscaron adjudicarse la facultad de autodeterminación, rasgo característico de las naciones independientes. “Desde fines del siglo XVIII, miembros de los grupos vinculados al poder y a la intelectualidad colonial habían iniciado una apertura a las nuevas ideas que circulaban en Europa, hasta entonces miradas con cierta distancia” (*Id.* 169). Este conjunto de ideales y valores también repercutió en la percepción del territorio, ahora valorizado como un espacio de lo propio o como una sección de la Nueva América que se despojaba de la visión del conquistador, soñándose ideológicamente como un lugar nuevo. En este aspecto, ¿es coherente hablar del Chile independentista como un territorio re-descubierto? Humberto Gianinni señala que “los descubrimientos geográficos o espaciales ofrecen de maravilla la oportunidad para ‘la construcción’ de sociedades perfectas, en las que la fantasía literaria, liberada de su condicionamiento histórico, proyecta sus sueños” (12). Si bien la llegada del español al suelo chileno se remonta hacia el siglo XVI –según las expediciones de Hernando de Magallanes, Diego de Almagro y Pedro de Valdivia– podríamos hablar de un re-descubrimiento geográfico sólo si pensamos en función de un nuevo manto ideológico que envolvió

y reorganizó la cosmovisión precedente. Así, y con ciertos grados de permeabilidad, se comenzaron a delinear figuras propias y a retrotraer para sí las tradiciones del criollismo que se veían afianzando tras la Colonia. El re-descubrimiento, por tanto, no fue tanto territorial, sino que se tradujo en un cambio del escenario político que influyó directamente en la configuración del hábitat. Esta voluntad confluyó en una utopía cuyo discurso ideológico se manifestó aceleradamente en la concreción de instrumentos y símbolos patrios:

Entrar a la Historia y superar el oscurantismo colonial era, en cierta medida, lo que hoy llamamos modernizar al país. Ésa fue la tarea que se propusieron quienes encabezaron la Independencia y que, hacia 1820, se perfilaban como sus nuevos conductores. El proceso que vivió Chile en el resto del siglo XIX hace presumir que para alcanzar la meta los grupos dirigentes identificaron tres tareas específicas, de cuyo logro dependía el futuro: en primer lugar, establecer una estructura de poder que les permitiera reemplazar al viejo sistema colonial; en segundo lugar, insertar a la economía nacional en el concierto de la economía mundial; y, por último, identificar un modelo de país y nación al cual adherir. (Rodríguez 169).

De este modo, Chile afrontó la urgencia de gestar mecanismos de auto-representación y estructuras que optimizaran el dominio de la clase política sobre su población. La organización del Estado junto con la apertura de Chile hacia el intercambio económico global, entre otros factores, propició una base capaz de afianzar la imagen patria. “Había que perfilar el territorio, definir su componente humano, establecer la normativa jurídica que requiere todo Estado y establecer su aparato burocrático-militar” (Rodríguez 169). La fundación de instituciones como la Universidad de Chile, la Escuela Normal, la Escuela de Artes y Oficios, el Observatorio, entre otras tantas, ayudaron a cimentar un “paisaje social” ubicuo de la nación. Así, Chile comenzó a comprenderse como un territorio propio, diferenciado de sus vecinos, en cuyos recodos su población logró reconocerse. No obstante, en lo que sigue nos ocuparemos de identificar las formas ideológicas específicas que ayudaron a cristalizar una versión ceñida del paisaje natural.

La naturaleza dentro del paisaje y las implicancias ideológicas del liberalismo

Como hemos precisado, los esfuerzos del aparataje simbólico y representacional de la Nación se concentraron en homogeneizar la diversidad natural de la geografía para reducirla a la expresión mediterránea de los valles centrales. Ante esta maniobra productora de imaginarios espaciales, menester es escrutar en los motivos ideológicos que conjuraron esta hegemonía visual-territorial. Vale decir, profundizar en el sistema de creencias consensuadas por el ideario republicano y liberal.

En el siglo XIX, Chile se unió a la ruta emancipadora que persiguió junto al resto de América Latina y –bajo la influencia de una nueva concepción de la ciencia, la economía, el Estado y la naturaleza– buscó forjar lo que Benjamín Subercaseaux llamó el “tiempo de fundación”, lapso en el que “el discurso de la elite escenifica la construcción de una nación de ciudadanos: se trata de educar y civilizar en el marco de un ideario ilustrado, en sus vertientes republicana y liberal” (15). En ese sentido, el montaje y la adecuación estratégica de la geografía nacional respondieron a la labor civilizatoria y al nuevo suministro de categorías, dentro de las cuales la naturaleza se impuso como eje crucial al momento de explicar la contracción del imaginario territorial. Con el propósito de ahondar en sus fundamentos, nos parece necesario detenernos en los siguientes puntos: primero, ¿por qué el Valle Central y no otra zona del país? Para responder esta pregunta, basta con indicar el altísimo potencial económico y productivo del sector. Limitando al norte con el río Aconcagua y al sur con el río Bío-Bío, el cuadrante comprende, entre otros sitios de interés, las imprescindibles rutas marítimas de intercambio comercial (como lo son el puerto de Valparaíso y de San Antonio), vastas extensiones de tierra idónea para el desarrollo agrícola (donde existió con fuerza, además, la Hacienda y el Inquilinaje como lo son la región de O’Higgins y el Maule) y, por supuesto, el foco del progreso nacional: Santiago de Chile, promesa arquitectónica y de vida urbana, de cultura y educación, de institucionalidad y representatividad que dejaba atrás los resuellos de la atrasada provincia.

Segundo, ¿qué sucede con la naturaleza dentro de este marco territorial? ¿Qué tensión es posible encontrar en su representación paisajística? La respuesta a esta interrogante puede ubicarse en el centro mismo de la mentalidad republicana liberal del diecinueve, la cual se vincula justamente con la radicalización de la concepción productiva del espacio natural –del bosque, de la tierra, del mar–, ahora visto como un lugar de recursos disponibles que comenzaron a representarse, poco a poco, a través de espacios intervenidos por la técnica.

Antes de abocar nuestro estudio hacia una labor más analítica, es indispensable volver sobre dos conceptos abordados durante la primera teorización de este trabajo, referidos a la temporalidad del paisaje. Así, dijimos que el “tiempo de la naturaleza” y “el tiempo de la materialización” responden a los dos momentos en que se hacen posibles y visibles un referente concreto –como una alameda o un valle sembrado, en el primer caso– y el momento en que este encuentra su representación –en una pintura o un himno, en el segundo–. Entre ambos tiempos, referente y obra, significado y significante, se despliega la técnica. No obstante, esta técnica, en el caso del “tiempo de la naturaleza”, opera transformando los espacios de la naturaleza pura⁶ en espacios productivos y terrenos que van siendo dispuestos en función del comercio y los asentamientos humanos. Esto es gracias a que, durante el siglo XIX, la ciencia tomó un rol protagónico al momento de predecir a la naturaleza y domesticar sus ciclos en favor del desarrollo de las naciones y, sobre todo, del enriquecimiento de las elites. La verdad científica que revela los secretos de la naturaleza, antes secuestrados por el mito, es la piedra angular del iluminismo y su promesa progresista. El conocimiento científico de la naturaleza y su comportamiento, junto con la técnica para intervenirla, son los coadyuvantes de su dominación, que es otro metarrelato posible de la modernización mundial y su más triunfante ideología: el liberalismo y su teleológica fábula del progreso inminente de las sociedades.

⁶ Si bien reconocemos la ingenuidad de considerar a la naturaleza bajo una categoría “purista”, para los efectos de este estudio se entenderá como aquel sector natural despojado de la intervención humana directa.

Así lo explicita Guido Galafassi (2004) en su exégesis sobre la obra «Dialéctica de la Ilustración» de Adorno y Horkheimer:

La concepción moderna de sociedad en donde es crucial la categoría dominación, tiene en la ciencia a uno de sus pilares fundamentales. Y esta dominación está fuertemente relacionada con el manejo instrumental de la naturaleza y de los recursos sociales y económicos. Y para este manejo instrumental es prioritario primero conocer “científicamente” la realidad natural y social sobre la cual se va a actuar” (2).

El saber que trae aparejado el aprendizaje de la técnica, se traduce en todas las áreas del conocimiento humano, pasando por la botánica, la agricultura, la arquitectura, la ingeniería, la medicina, la biología, etcétera. Es por ello que para alcanzar una técnica que permita reinventar un espacio natural, ya no indómito sino totalmente domesticado, es urgente

descubrir las leyes que rigen la naturaleza, no por el solo hecho de contemplar y admirar la creación divina, sino para causas mucho más mundanas que tienen que ver justamente con la posibilidad de predecir la naturaleza para así poder ejecutar prácticas que posibiliten su manejo y control (*Ibíd.*).

La mortaja blanca de las montañas, la furia del mar, la densidad del bosque –todas postales inmortales con refulgencias románticas–, comenzaron a dar paso, lentamente, a los centros urbanos establecidos sobre las faldas del relieve montañoso y a entremezclar su flora vernácula con especies exóticas como las palmeras y los álamos. Ya el terreno irregular y los accidentes del valle central se tornaron armónicos campos arados y loteados por la propiedad privada que apareció como subtexto de la administración y la geomensura. El dios que rugía en el fondo del mar o roncaba en la apacibilidad del bosque –el mito de la naturaleza– se despeja porque la ciencia ya conoce las entrañas y concedió al humano, poseedor del conocimiento, la posibilidad de actuar cual agente de erosión geológica, tanto en la ingeniería misma del espacio como en su representación o montaje. Ya Adorno y Horkheimer afirmaban que:

[...] el iluminismo, en el sentido más amplio de pensamiento en continuo progreso, ha perseguido siempre el objetivo de

quitar el miedo a los hombres y de convertirlos en amos [...]
El programa del iluminismo consistía en liberar al mundo
de la magia (8).

Liberarse del mito –aquel mito que entiende la naturaleza como espacio autónomo y apartado de la cultura, impenetrable y divino– es controlar la naturaleza, es hacerla funcional, útil, es admirar el río y el puente, es admirar el casco boscoso del cerro junto al asentamiento humano, es vislumbrar la línea del horizonte junto a los campos arados; es vitorear al mar y sus corrientes que empujan barcos de mercantes inmigrantes, colmados de nuevas mercancías y todo tipo de novedades. El espacio natural es también técnica, por ende, la decisión de recortar la realidad geográfica y tornarla paisaje es consecuencia material del afán por exhibir progreso y enaltecer la Patria.

Ahora, respecto al “tiempo de la materialización”, que responde a la técnica artística propiamente tal (pintura, dibujo, grabado, imagen verbal o écfrasis), mediante la cual se destaca y superpone el paisaje del Valle Central y su costa comerciante, basta con mencionar algunas obras visuales que expresan la tecnificación del espacio natural como corolario del progreso.

En el caso del dibujo llamado «Valparaíso» (1835) [figura 1], del francés Barthelémy Lauvergne (1805-1871), es posible apreciar una tecnificación absoluta del entorno costero. El aparataje naviero, aún rudimentario, no es otra cosa que el síntoma de un probable progreso, de una posible industrialización portuaria que, anclada frente a edificaciones y a obreros, pescadores y fragmentos de embarcaciones, atisba ya la incipiente tecnificación del mar que permite concebirlo ya no como creación divina, sino como área extractiva e instrumental para una economía aún en ciernes.

Edmond Bigot de la Touanne (1796-1863), también francés, tiene dos dibujos que ayudan a delinear con mayor claridad la idea de la naturaleza tecnificada. El dibujo llamado «La Cañada, paseo público de Santiago» (1828) [figura 2], consiste en la complementación de un fondo montañoso, casi primigenio, junto a una administración y distribución cuasi urbana de alamedas, iglesias y un punto de reunión

y civilidad de la aristocracia de la época: perfecta intromisión de vida urbana entre los parajes típicos del Valle Central. El otro dibujo es «Puente de Santiago sobre el Río Mapocho» (1828) [figura 3], donde la presencia del puente destaca fuertemente ante el entorno del río y el fondo cordillerano, penetrando en el paisaje y dejando atrás, en un segundo plano, la pureza natural. Lo que fue probablemente un paraje distante e impenetrable, es ahora transitable.

El paisajismo producido en Chile durante el siglo XIX, es susceptible de entenderse como una de las tantas textualidades que emergieron del pensamiento liberal que, habiendo encontrando su expresión ideológica más práctica en la acentuación de la Nación y el progreso o del paisaje nacional tecnificado, permite comprobar uno de los argumentos que Horkheimer y Adorno usan al afirmar que “mediante el pensamiento los hombres se distancian de la naturaleza para tenerla frente a sí en la posición desde la cual dominarla” (35), y no solamente dominarla, sino recortarla, reducirla y hacerla portadora de una identidad específica para intereses específicos.

Para sintetizar, vale decir que la tecnificación del espacio natural, subyacente al paisaje mismo, es un correlato de los deseos y perspectivas de un Chile republicano-liberal que veía en la producción una de las metas teleológicas de un pueblo civilizado, alejado ya del tiempo en que América era un solo territorio afincado en imaginarios de las metrópolis europeas e intentando instalar una imagen para sí. La ideología del liberalismo y su aplicación chilena, que entronizaba al progreso como vía casi exclusiva a la felicidad humana, ayudó a demarcar al paisaje chileno del XIX con el objeto de estampar un país nuevo, republicano, e impregnado con aires de cambio.

Utopía del paisaje

A partir de la apropiación y construcción de elementos propios, el Estado de Chile moldeó una imagen patria adecuada a los intereses de representación política que imperaban en el siglo XIX. Vale decir, la configuración de un territorio unificado, libre de diferencias, y cuya orientación hacia el futuro los diferenciara de su pasado colonial. Este

prospecto geográfico, que colaboraría fuertemente con la imagen país, buscaba, en términos de Arturo Andrés Roig, “el abrirse hacia el futuro como lugar de lo nuevo” (53), y lo nuevo significaba el progreso, el enriquecimiento y la producción, o también, en términos ideológicos, el aprovechamiento de la naturaleza como maximización de la riqueza nacional e individual. Sin embargo, en dicha travesía se originó un principio de contradicción que nos parece necesario recalcar: mientras que el motivo inicial fue distanciarse de la España imperialista, en lo concreto se intentó recrear un paisaje de corte europeo:

La admiración por Europa y por lo europeo caló, también, muy profundamente en la conciencia de estos grupos. Poco a poco fuimos asumiendo una actitud de imitación que se traduciría, muy pronto, en un sueño largamente acariciado por nuestra elite: ser en América un rincón de Europa (Rodríguez 174).

Los grupos dominantes llevaron a la praxis un plan de modernización en donde se tuerce la consigna original del desapego español. Este plan, que siempre tuvo en vista el ideal de civilización y de progreso técnico-cultural, hizo frente al retraso propiciado por el sistema colonial de la Corona española poniendo la mirada en Francia y, marginalmente, sobre otros países del Viejo Continente. Este giro cultural, político y económico que dio Chile durante el siglo XIX puede entenderse como el punto neurálgico de una utopía para la época. La modernización del entorno material (espacio natural) y representacional (el paisaje) es la cepa misma de lo que Roig llama la “función utópica” (53), la cual consiste en “el modo cómo el hombre enfrenta y asume radicalmente su propia realidad contingente” (*Ibid.*). Esa realidad contingente no fue otra que aquel espacio natural primitivo y ese retraso técnico predominante, antes que el ideario liberal llegara a re-conceptualizar la valorización de la naturaleza y el futuro de las sociedades. Es imperante acá convocar nuevamente la triada propuesta por Humberto Giannini donde devela la operación ideológica susceptible a toda ideación emergente: 1) sistema de ideas esencialmente históricas (escrutar y cuestionarse la forma en que se ha dado el progreso en las sociedades); 2) de ideales (la naturaleza de las naciones deben domesticarse, tanto material como

simbólicamente, en función del progreso) y 3) métodos y estrategias (urbanizar, generar conectividad, construir espacios cívicos, hacer productivo lo que antes era contemplativo, etcétera). En el tercer punto es donde la “función utópica” referida por Roig puede materializarse, pues emerge de una topía y se dispara hacia el futuro gracias a la conciencia de posibilidad de los liberales, donde deviene en utopía.

Ahora bien, hay que mencionar que, por un lado, Chile anheló ser considerado como un modelo autónomo dentro de las naciones latinoamericanas, mientras que por otra parte intentó ser reconocido y aceptado por Europa como una sociedad ilustre. En consecuencia a este descalabre, se construyó una imagen ideológicamente ambigua que repercutió en las mitologías fundantes de la Nación. Entonces, se especuló una imagen forzosamente representativa del paisaje, en la cual la heterogeneidad de vistas geográficas, la pluralidad de pueblos indígenas y las diferencias socio-económicas de la población quedaron soportadas bajo un texto ideológico capaz de llevar a cabo la utopía del lugar propio, por contradictorio que este fuera.

Con esta visión, e inspirados en los principios anteriores, el país se lanzó a la búsqueda del progreso. Chile tenía que desarrollarse por sí mismo, con un sistema político unitario y centralizado, bajo el estricto imperio del orden, aprovechando sus propios recursos, con el aporte de sabios extranjeros que ayudarían a explotar nuestras riquezas y mediante una educación que le permitiría a la población superar sus debilidades (Rodríguez 174).

De la mano de intelectuales y artistas, Chile encomendó a extranjeros la concreción de un conjunto importante de formas y reformas capaces de educar a su propia población sobre el territorio que habitaban. Dentro de este marco, la materialización del himno nacional nos parece la representación insigne: describiendo una situación paisajística explícita, la oficialidad estatal operó aquí cancelando la diversidad geológica y social que se advertía dentro de la patria. Este fenómeno se problematiza aún más si tomamos en consideración su repercusión histórica, vale decir, cómo se sigue entonando, sin cambios ni variantes, una estrofa que

alude directamente al método de auto-comprensión que la sociedad chilena mantuvo y sigue manteniendo con su territorio:

El mito de la Cordillera de Los Andes, de los campos bordados de flores, de un océano que nos baña con generosidad y de una variedad de climas que hacen del país una copia feliz del Edén, se fue convirtiendo en el punto de partida a la hora de proyectar el país. (Rodríguez 170).

En efecto, esta descripción alude directamente al contenido del himno nacional, pieza cuyo primer texto fue concebido en 1820 por Bernardo de Vera y Pintado, abogado y político argentino, y musicalizada por el chileno Manuel Robles. Esta composición, sin embargo, fue prontamente sustituida por una nueva a cargo del español Ramón Carnicer. En paralelo, el gobierno de Chile encargó la redacción de una nueva letra al poeta Eusebio Lillo, erudito partícipe de la Sociedad de la Igualdad y del Movimiento Literario de 1842. Inspirado en los ideales revolucionarios de medio siglo y bajo una impronta eminentemente europea, Eusebio Lillo inicia y concluye en 1847 la letra que acompañaría la música de Ramón Carnicer. Estructurada a partir de seis estrofas y un coro que recupera la esencia de las versiones anteriores, la propuesta de Lillo continúa reverberando en la actualidad. No obstante, la reproducción del himno hoy se confina únicamente al coro y a la quinta estrofa, segmento que representa una consignación directa de la naturaleza:

Puro, Chile, es tu cielo azulado,
Puras brisas te cruzan también,
Y tu campo de flores bordado
Es la copia feliz del Edén.
Majestuosa es la blanca montaña
Que te dio por baluarte el Señor,
Y ese mar que tranquilo te baña
Te promete futuro esplendor.

De esta sección podemos identificar al menos cinco elementos geográficos que imperan: (1) el cielo prístino, (2) una ventisca que atraviesa el territorio (de norte a sur además de las corrientes atmosféricas en sentido oeste-este), (3) la planicie vegetal de la zona centro-sur,

(4) la cordillera de Los Andes como un todo compacto (vale decir, se excluye de esta imagen el desmembramiento que sufre el cordón montañoso en las regiones australes), y (5) el Océano Pacífico. Cada uno de estos niveles aparece sobre-dimensionado dentro de la escritura del himno. La adjetivación y el uso de la retórica moldean un sentido enaltecido del paisaje: lo “puro”, lo “majestuoso” y lo “tranquilo” se entrelazan con la contextualización sublime y religiosa expresada en “la copia feliz del Edén” y “Que te dio por baluarte el Señor”. El texto confluye así en una geografía debidamente acuñada a la identidad patria, perfecta en sí misma, y cuidadosamente “bordada” a la superficie. Una versión transversal que se apoya en la apreciación mítica de la utopía. Es más, en el último verso de la quinta estrofa, la frase “Te promete futuro esplendor” interpela a la conciencia utópica inherente al nuevo proyecto ideológico de la nación; el lugar de lo posible, donde la concreción material de los ideales liberales lograría desarrollarse, se prolonga a través del himno mediante una promesa idílica del espacio cotidiano, ahora engrandecido según un relato sacro y cristiano. La retórica de Eusebio Lillo hizo material constructivo de las facultades sociales para aprehender el espacio físico desde una óptica nacional, mientras que, a la vez, impuso una mirada mítica, supuestamente representativa, para poder acercar las posesiones territoriales, y en especial aquellos lugares de importancia política-militar (las zonas fronterizas), tanto a la administración republicana como a la ciudadanía.

Puede ser contradictorio aquí, el hecho de que la *écfrasis* del himno nacional, por una parte, conjure un espacio natural puro que resalte el vigor climático del mar y la montaña y que, por otra parte, los dibujos del XIX que se revisaron anteriormente presenten ya la tecnificación de la naturaleza. Esta tensión entre lo prístino y lo técnico radica en la concepción teleológica de la historia que la ideología liberal propicia. El paisaje, bajo esta concepción, debe poseer un origen (la blanquecina naturaleza) y una meta (el “futuro” esplendor”), que en conjugación construyan un paisaje procesual, es decir, un paisaje que evoluciona y propone una narrativa de lo nacional predestinada al crecimiento y la virtud humana.

Asimismo, la redacción de Lillo coincide temporalmente con la apertura de la Academia Nacional de Pintura, organismo que se instaura dentro del aparato social que impuso Chile con el fin de cultivar una población erudita, capaz de auto-instruirse y hacerse cargo de la producción cultural del país. La nueva institución tomó por director al pintor napolitano Alessandro Ciccarelli (1808-1879), quien ingresó al país en el año 1848 tras una invitación formal procurada por el gobierno. Comúnmente considerado el fundador del género paisajístico en Chile, Alessandro Ciccarelli trajo consigo una plástica que se correspondía con la ideología imperante: determinó expresamente que la principal función del arte era la de trazar un vínculo entre ciencia e industria, desestimando la práctica artística que se efectuaba en relación a una investigación formal o meramente estética:

Con esta definición utilitarista del arte como complemento de otras áreas del desarrollo material, es de suponer que el programa de la Academia no diera cabida al movimiento de emancipación artística que en algunos de los ámbitos más dinámicos del arte en Europa se comenzaban ya a denominar “arte por el arte” (Valdés 88).

Lo que Ciccarelli promueve entonces es un arte decorativo que amenice aquello que tiene utilidad, pero no belleza (*cf. Id.* 89). La consigna de la República se hizo presente en una estética neoclásica cuyo fin no pretendió educar refinadamente a sus discípulos. En efecto, durante los primeros años de la dirección de Ciccarelli, la educación artística estuvo orientada a facultar de herramientas básicas a los jóvenes artistas, quienes, en caso de presentar aptitudes meritorias, podrían optar a una beca de perfeccionamiento en Europa. La pictórica, por tanto, conformó un canon inicial cuya impronta yacía en la representación inmediata del entorno y en el embellecimiento estético al servicio de la utilidad nacional.

Del reglamento de la Academia se infiere que el aprendizaje de pintura propuesto correspondería a los códigos de una estética neoclásica más bien conservadora. Esta opción representaba una garantía para el patriciado chileno de acceder a

una producción artística nacional acorde a sus aspiraciones de sobriedad y, sobre todo, de distancia de los prototipos exotizantes con que desde los tiempos virreinales se venían representando la naturaleza y los habitantes de las tierras americanas. La estética neoclásica aportaba además un aire de antigüedad a una nación que se autopercibía como joven, inscribiéndola en la corriente cultural europea no hispana que funcionaba como garantía de progreso (Valdés 89).

En síntesis, la estética que impuso la dirección italiana habría recluido al paisaje al fondo de la tela: una imagen perentoria que resumía los criterios ideológicos de la nación en un barrido superficial y técnicamente cuestionable. La utilidad, por tanto, determinó las pautas pictóricas de la Academia en busca de una representatividad sobria, alejada del exotismo latinoamericano, que encaminara a la joven nación dentro de un estatus enaltecido y europeizante. La naturaleza, como motivo pictórico, quedó relegada a la instrumentalización en tanto que la imagen no bastaba por sí sola, sino que lo hacía en relación a un contexto y un uso social determinado. Muestra de ello es la pintura "Vista de Santiago desde Peñalolén" (1953), creada por el director de la Academia [figura 4]. El cuadro exhibe una perspectiva situada desde los pies de la cordillera de Los Andes, en la que se obtiene una panorámica completa del valle central. En ella, se observa un cultivo frondoso ("Un campo de flores bordado") y una naturaleza al servicio de un personaje burgués que la replica en un lienzo. El sol se esconde tras la cordillera de la costa, elemento olvidado por la composición de Eusebio Lillo, bajo cuyo ocaso la arquitectura desaparece en un manto cobrizo; la cromática cálida agrupa al territorio en una planicie difusa y ausente de particularidades. No obstante, en la parte inferior izquierda del cuadro, observamos la presencia de un álamo, especie introducida tempranamente al país para demarcar sectores privilegiados (por ejemplo, la Alameda de las Delicias). En este sentido, podemos conjeturar una imagen idealizada de la naturaleza chilena, en cuya representación no distinguimos gestos autóctonos, sino más bien una aunada aspiración por acercarse a una vista europea y decimonónica. Por otra parte, en el centro del cuadro vemos al propio artista situado como el pintor quien recrea el paisaje en la tela. Su vestimenta, a la vez, nos indica el estatuto social bajo el cual

la patria deseaba concebirse, al tiempo que señala el lugar económico donde recaía el control de producción cultural.

El cuadro de Ciccarelli no aspira a la descripción topográfica o botánica del lugar, puesto que se trata mucho más de un autorretrato que de un paisaje. En lugar de una mirada atenta al mundo exterior, el pintor se inscribe así mismo en el paisaje, mediante una interesante estrategia de puesta en abismo, con la que se autoseñala como pintor europeo en un contexto cuyo único referente es la naturaleza; un lugar que debe ser “puesto en orden” por medio del estilo académico (Valdés 97).

De este modo, tanto Ciccarelli como Lillo nos entregan representaciones en donde la geografía del país se confirma como un elemento que nunca es dado, sino todo lo contrario. Esculpida según un guión ideológico, la utopía del paisaje se consolidó en un imaginario utilitario, idealizado y representativo de una visión contradictoria que deseaba tanto emanciparse de Europa, como ser aceptada por ella cual sociedad culta y próspera entre sus pares latinoamericanos. Desde el momento en que estas modalidades fueron concretadas –el himno nacional y la Academia Nacional de Pintura–, generaron una realidad, inventaron un nuevo espacio físico y lo etiquetaron como propiedad de sí, divulgando con su presencia el poder y la extensión de la República; renovando las esperanzas de una vida antiguamente sustentada sobre una dominación española, ahora cubiertas en una versión utópica en donde el lugar de lo propio se entretejió con la utilidad de la práctica paisajística.

Conclusión

A lo largo de este artículo nos hemos propuesto identificar cómo se vislumbraba el paisaje en relación a un proyecto ideológico iniciado durante la independencia de Chile, y consecutivamente perpetuado a lo largo del siglo XIX. Así, concebimos al paisaje como una mediación entre la realidad geográfica y el grupo que lo representaba; el conjunto de objetivaciones de una subjetividad social, cruzadas por una utopía

ideológica en donde la Nación concretó su propio auto-descubrimiento como un lugar para lo posible y para lo nuevo.

Esta propuesta utópica, a su vez, involucró la construcción de símbolos patrios, el delineamiento de la identidad nacional, la formulación del Estado, el distanciamiento con la Europa imperialista, entre otros. Además, escenificó la tensión existente entre una naturaleza prístina y una tecnificación del espacio natural: condición marcada por una relación de origen y fin de la historia de la Nación, entendiendo que la ideología liberal mantuvo una idea teleológica en la cual necesariamente toda historia civilizada llegaría al progreso. Es decir, toda una variedad de estrategias fundantes de un macro-paisaje cultural en el cual se resumieron los modos en que los prospectos liberales quisieron que Chile se comprendiera a sí mismo. De esta manera, los grupos sociales, propiciados por la intervención directa de la elite, lograron acoger para sí el vínculo biológico y constitutivo de su existencia, ahora afianzada a un imaginario y un paisaje nacionalista fácilmente identificable. Bajo este prisma, la concreción definitiva del himno nacional logró concentrar una geografía originaria resumida y presumiblemente representativa: focalizada en una vista de los Valles Centrales y en la determinación de las fronteras políticas, la imaginería del paisaje natural quedó fraguada en un listado discordante con la vasta dimensión geográfica del territorio. En paralelo, la fundación de la Academia Nacional de Pintura, bajo la dirección de Alessandro Ciccarelli, y otras manifestaciones pictóricas de la época, desplegaron un efecto reflejo del himno: consolidando una plástica neoclásica, la imaginería artística habría estado en correspondencia con la instrumentalización política de la naturaleza y su tecnificación como resultado de las empresas modernizantes del siglo.

Más allá de la cualidad iconográfica de estas representaciones, inscritas en adelante como obras de corte histórico y heroico, el elemento crítico yace en la conformación de un canon artístico, constitutivo de un primer acervo cultural y material chileno. Éste, no obstante, habría sido instaurado según una visión europea, de la mano de Ciccarelli y otros extranjeros, que seguiría contradiciendo, al menos hasta la segunda mitad del siglo XIX, los propósitos de auto-representación de la conciencia independentista. Para finalizar, la consigna de este artículo

ha quedado abierta hacia una futura investigación que indague dentro del amplio universo archivístico y cultural del siglo XIX. Analizando estas formaciones en contraste con las representaciones contemporáneas del paisaje nacional, se logrará obtener una panorámica que identifique con mayor detalle la heterogeneidad de vistas geográficas hoy no comprendidas dentro de la imagen patria. En este sentido, la utopía se podrá mantener como una configuración todavía operante en la reinención de la naturaleza y de la historia, en tanto que su actuar fustiga la realidad dada y configura nuevas opciones para pensar lo posible.

Bibliografía

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Adorno, Theodor y Horkheimer, Max. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Editorial Trotta S. A., 1998.

Giannini, Humberto. "El lugar propio de la utopía" *Atenea* 491 (2005): 11-22.

Galafassi, Guido. "Razón instrumental, dominación de la naturaleza y modernidad: la teoría crítica de Max Horkheimer y Theodor Adorno". *Theomai* 9 (2004).

Rodríguez, Jorge Pinto. "Proyectos de la elite chilena del siglo XIX". *Alpha* 26 (2008): 167-189.

Roig, Arturo Andrés. "La experiencia iberoamericana de lo utópico y las primeras formulaciones de una utopía para sí". *Revista de Historia de las Ideas* 3 (1982).

Schoennenbeck, Sebastián. "Paisaje, nación y representación del sujeto popular: Visiones de un Chile imaginado". *Aisthesis* 53 (2013): 73-94.

Subercaseaux, Bernardo. *Historia de la cultura y las ideas en Chile*. Volumen I. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2011.

Valdés, Catalina. "Comienzo y deriva de la pintura de paisaje chilena". Ahumada, Paulina y otros. *Una geografía imaginada. Diez ensayos sobre arte y naturaleza*, ed. Amari Peliowski y Catalina Valdés. Santiago: Metales Pesados, 2014. 83-111.

Watsuji, Tetsuro. *Antropología del paisaje. Climas, culturas y religiones*. Trad. Juan Masiá y Anselmo Mataix. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2016.

Figura 1

"Valparaíso" (París, 1835), Barthélemy Lauvergne. 293 x 380 mm. Colección de dibujos y estampas del Museo Histórico Nacional.

Figura 2

"La Cañada, paseo público de Santiago (Chile)" (París, 1828), Edmond Bigot de la Touanne. 192 x 282 mm. Colección de dibujos y estampas del Museo Histórico Nacional.

Figura 3

“Puente de Santiago sobre el Río Mapocho (Chile)” (París, 1828), Edmond Bigot de la Touanne. 193 x 277 mm. Colección de dibujos y estampas del Museo Histórico Nacional

Figura 4

“Vista de Santiago desde Peñalolén” (1853), Alessandro Ciccarelli. 850 x 1250 mm, Pinacoteca Banco Santiago.