

**Lorena Antezana**  
*Universidad de Chile*  
lantezana@uchile.cl

**Ricardo Ramírez**  
*University of Sussex*  
vallejos@sussex.ac.uk

## **Cuerpo y Territorio: el Papel de la Fotografía en Chile (1843-1930)**

### **Cuerpo y Territorio: el Papel de la Fotografía en Chile (1843-1930)**

#### **Resumen**

Tras su llegada a Chile en 1843, la fotografía fue usada activamente por la elite, produciendo abundantes retratos personales y familiares y representaciones del territorio nacional. Mediante el análisis de estas imágenes, se argumenta que la fotografía contribuyó a la consolidación del patriciado, legitimando su posición preferente dentro de la sociedad nacional; y, mediante aquello, dio sentido al Estado chileno, cimentando su identidad como nación independiente. A través de las fotografías, cuerpo y territorio se ordenan y administran espacialmente, mediante el embellecimiento y la opulencia de las ciudades, las casas, los decorados y los trajes, y temporalmente, mediante las referencias al pasado y la tradición y la consolidación de un horizonte de progreso beneficioso para todos, pero liderado solo por algunos.

**Palabras clave:** Fotografía, oligarquía chilena, Estado.

#### **Abstract**

After its arrival in Chile in 1843, photography was actively used by the elite, producing numerous personal and family portraits and representations of the national territory. Through the analysis of these images, it is argued that photography contributed to the elite's strengthening, legitimising its privileged status within the Chilean society. Through that, it gave meaning to the Chilean State, fortifying its identity as an independent nation. With photographs, body and territory are 1) spatially placed and administered, through the embellishment and opulence of cities, houses, sets, and costumes; and 2) temporally, via references to the tradition and the consolidation of a horizon of progress that is beneficial to all, but let only by some.

**Keywords:** Photography, Chilean oligarchy, State.

## Introducción

En 1843, la fotografía llega a Chile y a través de su utilización se explicita un modelo de desarrollo, el aceptado por la elite, como el que debe imperar y extenderse hacia todos los habitantes. Ya la independencia en 1810 había implicado nuevos desafíos de ordenamiento y regulación. Una nueva organización de los cuerpos en el territorio recién delimitado implicaba la administración del espacio y el tiempo en función de una promesa de orden que requería de una interpretación del pasado y un proyecto futuro colectivo. El nuevo orden político que se instaura en este marco sería funcional al desarrollo mercantilista que modificó el ordenamiento económico, y la fotografía sería el dispositivo amplificador que apoyaría ese proceso.

A la demarcación de los límites territoriales propia del proceso de independencia se unió la delimitación del marco de relaciones que, continuando la división iniciada por los criollos, debía consolidarse en el nuevo país. De esta manera se iniciaría el proceso de identificación y reconocimiento de los “iguales” para la elite en contraste con los “otros”: los que constituían la fuerza de trabajo o mano de obra.

La llegada de la fotografía a Chile y la instalación de estudios fotográficos en las principales ciudades podría considerarse como un hecho providencial para la elite, quienes comenzaron a usar esta nueva técnica activamente. Esta, más que ninguna otra, se hizo cargo de los deseos y las necesidades de unos sujetos que, “tras alcanzar la seguridad material, pretendían afirmarse mediante signos externos. La tarea principal de la fotografía consistía en satisfacer ese afán de representación”. (Freund, 1993: 55) La fotografía contribuyó así a la consolidación del patriciado, proceso que se habría caracterizado, de acuerdo con Romero (2002), por la fuerte presencia de dos modelos de organización de sociedad provenientes de la Inglaterra Victoriana y de la Francia de Napoleón III. Bajo estos parámetros e influencia habrían crecido las nuevas burguesías latinoamericanas, las que “traduciéndolos elaboraron sus formas de vida, con algo propio y algo extraño”. (284)

Es así como la transformación de las costumbres, bailes, danzas, música y de los hábitos cotidianos de esta nueva elite patricia donde “el minuet, el rin y la contradanza [...] expulsaron de los salones a los bailes populares” (Núñez, 2010: 92) y la llegada de objetos, ropa y moda desde Europa,

modificaron la puesta en escena de la aristocracia y contribuyeron a dotar de elementos de distinción a sus nuevos usuarios, explicitando la división entre esa elite gobernante y esos otros gobernados. Núñez (2010) señala que ya en 1820, “la influencia extranjera triunfó sobre la tradición colonial. Simbólicamente el té que había puesto de moda lady Cochrane derrotó al mate criollo”. (92) Estos nuevos hábitos y costumbres empiezan a verse proyectados en los retratos fotográficos que miembros de la elite encargan a los nuevos estudios y, asimismo, van también asentándose y modificando el espacio físico urbano en el que se desarrollan: cambian los paseos y calles, los edificios y su ambientación.

Al afianzamiento de la elite le sigue un proceso de expansión de sus beneficios, que se caracteriza no solo por la consolidación de las ciudades sino también el desarrollo de nuevos centros urbanos, proceso que fue más o menos el mismo en toda América Latina, y gracias al cual las ciudades adquirieron una fisonomía relativamente estandarizada. Las ideas acerca del espacio urbano de la elite estaban ciertamente vinculadas con la realidad socioeconómica y política de la burguesía europea en su época de mayor esplendor. En el caso chileno se trataba de una burguesía industrial que necesitaba “mostrarse” a los demás, mediante su propia apariencia y la de sus ciudades y las casas que habitaban, brindando en conjunto un espectáculo de apogeo y bonanza.

Estudios centrales sobre la elite chilena del siglo XIX, como los realizados por Manuel Vicuña (2010) o Luis Barros y Ximena Vergara (1978) han descrito a esta clase social como un grupo opulento, ostentoso, derrochador en cuanto al consumo, interesado en la administración política, heredero de la tradición de la hacienda y, por lo mismo, fuertemente preocupado por el linaje y el “buen nombre”. Estas características, sin embargo, fueron vividas de manera distinta por hombres y mujeres. Vicuña (2010) así lo indica al explicar que “las mujeres experimentan de modo diferente a sus parientes varones la pertenencia a una clase social particular”. (12) Lo anterior implica la obligación de poner una especial atención en las diferencias ejercidas a nivel de género en las imágenes fotográficas, ya que este solo puede ser entendido en una lectura cruzada con los factores de clase. Los sujetos se construyen en torno a diversos agenciamientos que no pueden ser leídos fragmentariamente. Según De Lauretis (1996), estamos hablando de “un sujeto construido en el género, seguramente, no solo por la diferencia sexual sino [...] también en la experiencia de relaciones raciales y de clase, además de sexuales; un sujeto, en consecuencia, no unificado sino múltiple”. (8)

A nivel general, y en una somera revisión histórica, es posible afirmar que quienes detentan el poder “como norma histórica, [...] siempre ha[n] necesitado obligar, persuadir, formar determinadas creencias y estados de opinión, orientar y moldear las conductas hacia determinados fines” (Correa, 2011: 38) y para ello la ubicuidad y el poder de las imágenes y los rituales asociados a ellas, han sido un recurso eficaz. En cualquier revisión histórica, por lo tanto, las imágenes fotográficas pueden aportar más que como meras ilustraciones, sobre todo cuando se tratan temáticas asociadas al poder, ya que este necesita de la producción simbólica para conservarse en el tiempo. Balandier (1994) indica que el poder no puede “mantenerse ni gracias a la dominación brutal ni basándose en la sola justificación racional. Para ello, no existe ni se conserva sino por la transposición, por la producción de imágenes, por la manipulación de símbolos y su ordenamiento de un cuadro ceremonial” (18). Es a través de la fotografía, entre otros mecanismos, que un orden es capaz de sostenerse y a la vez evidenciar, en este caso, cómo la oligarquía construye su legitimación como clase social poderosa, poseedora de un modo de ser que se cristaliza como el ideal.

Esto, pues las imágenes tendrían la capacidad de estabilizar la memoria y de enriquecer los esquemas mentales gracias a los cuales los seres humanos organizamos nuestros conocimientos y experiencias acerca del mundo. Los nuevos conocimientos que vamos adquiriendo se apoyan “en nuestra reserva de experiencias visuales – experiencias no solo de las cosas naturales que hemos visto sino también de las formas de representación más o menos convencionalizadas. En nuestras mentes, construimos imágenes basándonos en el recuerdo de las cosas que hemos visto, para captar lo no visto” (Freedberg, 2010: 224) y las imágenes son las que vehiculizan gran parte de la información que nos permite re-conocer y re-organizar nuestra red conceptual.

Siguiendo estas conceptualizaciones, el análisis que será presentado a continuación se basa en el estudio de fotografías hechas en Chile entre 1843 y 1930. Se analizarán las formas en las que, a través de la imagen fotográfica, se representa a la oligarquía y se legitima su posición preferente dentro de la sociedad chilena. Posición en la que hombres y mujeres tomarán roles que, aunque distintos, tendrán un mismo fin, en cuanto contribuirán a la construcción de un orden social que reglamentará y dará sentido al Estado chileno, cimentando su identidad como nación independiente. Asimismo, mediante las imágenes se relevan las transformaciones de las ciudades, especialmente de Santiago, a partir de su organización territorial y las estrategias de orden desplegadas para su administración. Transformaciones destinadas a su embellecimiento y hacia su modernización. A través de las

fotografías, cuerpo y territorio se ordenan y administran espacialmente, mediante el embellecimiento y la opulencia de las ciudades, las casas, los decorados y los trajes, y temporalmente, mediante las referencias al pasado y la tradición y la consolidación de un horizonte de progreso beneficioso para todos, pero liderado solo por algunos.

Analizamos un corpus de 557 fotografías – retratos e imágenes del territorio – del periodo comprendido entre 1840 y 1930<sup>1</sup>, realizando una lectura de carácter transversal, plural y abierta vinculada con perspectivas socio-históricas y territoriales del periodo considerado. Escogimos este tipo de trabajo con las fotografías puesto que, lo que está esencialmente en juego aquí es “el poder: las formas y relaciones de poder que se aplican a las prácticas de representación o que constituyen sus condiciones de existencia, pero también los efectos de poder que las propias prácticas representacionales suscitan”. (Tagg, 2005: 31-32) La fotografía en ese sentido servirá de registro documental de las transformaciones llevadas a cabo por la elite local y serán también “una representación autorreferencial de sí misma en tanto encarnación del progreso técnico”. (Andermann, 2000: 5)

En la lectura del corpus fotográfico inteligibilizamos los imaginarios simbólicos que hablan a través de él, de manera de aproximarnos a las categorías de pensamiento cultural de los sujetos sociales implicados, los que están vinculados a unas condiciones de existencia definidas. Por tanto, sus productos son significativos y legibles solamente dentro del marco de los usos específicos que se les dan. De esta manera, en el texto que sigue, cruzaremos las imágenes con los procesos históricos y los relatos de la vida cotidiana a la manera de un tejido que pueda destacar la complejidad del periodo que nos ocupa y que permita ir más allá de su reconocimiento solamente como testigos de la historia.

### **Administrando el espacio: el embellecimiento privado y público**

La llegada de la fotografía a Chile supuso la utilización de las formas y procedimientos que caracterizaban a los retratos europeos. Esto, sumado al hecho de que la gran mayoría de los fotógrafos que se instalaron en el país provenían del viejo mundo, hizo que las poses y gestos de los modelos, así como los objetos y decorados que los acompañaban, siguieran esquemas determinados. A través de

---

<sup>1</sup> Las fotografías son parte de las colecciones patrimoniales disponibles en Chile en el Catálogo del Centro del Patrimonio Fotográfico CENFOTO.

poses sumamente preparadas, con escenarios contruidos justamente para la obtención de imágenes y a partir de cierto tipo de tomas, encuadres y angulaciones; los fotógrafos interpretaron la realidad nacional y contribuyeron a la construcción de una determinada visión de mundo que legitimó la posición de la elite en el escenario nacional.

El alza del comercio exterior, la influencia de modas extranjeras – especialmente francesa – y la posterior opulencia que trajo el enclave minero a la elite chilena significó la introducción en la sociedad nacional de un ambiente de lujo y pomposidad que se materializó en trajes, accesorios y decorados. De la década de 1850 datan los orígenes de la idea “tan común y extendida hacia el cambio de siglo, de la absoluta supremacía de las modas europeas, del desmesurado entusiasmo por los bienes de lujo, y de la escenificación de los ritos sociales y de las formas de vida de la oligarquía”. (Vicuña, 2010: 30) “Lo político depende cada vez más del arte de aparentar” dirá Balandier (1994: 164) y la fotografía se constituyó en el dispositivo perfecto para exhibirse y hacer gala de la situación propia. En este espacio visual, hombres y mujeres tomaron características diferenciadoras, que consolidaron sus posiciones sociales.

Los retratos de la época privilegian la representación masculina, en contraposición a la femenina, mientras que las imágenes en las que aparecen hombres y mujeres en conjunto son aun menores. De cualquier forma, la diferenciación representacional de los géneros no solo se ejerce a nivel de cantidad de imágenes sino, sobre todo, a nivel de cómo son puestos hombres y mujeres en las imágenes y qué valores son los que se relevan. Así, en primer lugar, la representación femenina está marcada por su presencia en tanto miembro de una familia y su elegancia. La vida de la gran dama, protagonista de retratos y cuadros familiares, se regía por códigos sociales estrictos y determinados: “debía usar costosos carruajes, tener palco en la ópera, asistir también a los suntuosos saraos de sus iguales y, sobre todo, ser esclava de la moda, consagrando lo mejor de su existencia al culto de la elegancia”. (De Ramón, 2000: 162) Lo anterior, sin embargo, mezclado siempre con el respeto a las tradiciones. El peso de la moral cristiana se traduce en mujeres que, aunque ostentosas, se presentan ante la cámara recatadas y cubiertas, estableciendo una cierta lejanía en sus poses.

La imagen de los hombres, por otro lado, si bien sufre diversas mutaciones a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, tiende a estar anclada en un factor determinante: la autoridad. Hay en la impronta masculina un sentido de dominación que se refleja en expresiones serias, cuyo sentido se construye en la pura presencia del sujeto fotografiado, renegando de la incorporación de objetos

decorativos demasiado rimbombantes. Todo esto, sin embargo, con una salvedad: es a través de sus esposas, hijos e hijas que los hombres muestran sus riquezas. Mediante el lujo de sus familias y sus decorados, los hombres exhiben su propio lugar en el mundo.



Imagen 1. 1880, CENFOTO-UDP



Imagen 2. 1867, CENFOTO-UDP

Bajo una primera mirada, parecería que lo que se hace evidente aquí es cómo la fotografía se hace cargo de los roles asociados a lo femenino y lo masculino, haciéndolos vivos a través de la imagen. Ante los problemas políticos, económicos y sociales – públicos –, el que se hace cargo, el que construye su imagen mostrándose sólido y capacitado para la resolución de los conflictos, es el hombre. Las mujeres, ostentosas y bellas, continúan con su vida de lujo, situándose en un espacio donde solo “son responsabilizadas del bienestar de sus propias familias”. (Ortner y Whitehead, 1996: 140) Sin embargo, desde el salón decimonónico como espacio, lugar que “operó como un cauce en donde lo público y lo privado mezclaban sus caudales” (Vicuña, 2010: 65), las damas de elite desarrollaron un papel de preeminencia social, incluso a veces política, revelando que “la ‘esfera pública masculina’ y la ‘esfera privada femenina’ no estaban divorciadas, sino involucradas en un diálogo permanente”. (Vicuña, 2010: 105)

La fotografía, cuya era corresponde “a la irrupción de lo privado en lo público” (Barthes, 1989: 169), justamente trabaja en una dialéctica entre mantención y cambio donde las mujeres adquieren la posibilidad de aparecer en imágenes que establecen espacios, aunque muy reducidos, de libertad. Los retratos, que muestran una femineidad que lentamente dejaba atrás la fuerza del ideal mariano para encontrar en la moda, el lujo y la sociabilidad de los salones su refugio, contribuye al posicionamiento de la mujer en el espacio público, consolidándolas como sujetos que poseen un rol importante en la reproducción social. Esto se encuentra marcado por su pertenencia a la oligarquía, escenario desde el cual contribuyeron a la mantención de un orden en el país.

Por lo mismo, es importante hacer notar cómo, de forma paralela a la conformación de una identidad de género, la pertenencia a una clase social se encuentra siempre en el cuadro fotográfico. De esta manera, hombres y mujeres oligarcas comparten ciertos valores a la hora de aparecer en la imagen: la elegancia y la seguridad son características distintivas que se leen a través de sus poses, expresiones, miradas y también objetos que conforman su puesta en escena: cortinajes, muebles, vestidos, joyas y relojes. Así, los sujetos no solo quedan retratados en su condición de individuos sino como emblemas de ciertos valores. La mujer de una imagen no solo es ella en su condición de hermana, esposa o hija sino también la representación de, por ejemplo, “la elegancia” de su clase en un período en que el consumo conspicuo revistió un importante papel político: “resaltando en forma simbólica la diferencia de rango existente entre los detentadores del poder y los desposeídos, añadió otra dimensión a la supremacía de la élite”. (Vicuña, 2010: 36)

Mientras la elegancia y el lujo modelaban la imagen personal de los cuerpos de la elite, retratados fotográficamente, los mismos valores se establecían como centrales para la construcción de aquellos territorios donde hombres y mujeres desenvolvían sus actividades diarias: las ciudades, espacios que tras la independencia resolvían problemas prácticos vinculados con el comercio, pero también cumplían una función simbólica, asociada con el prestigio y la alta cultura. Recordemos que “la ciudad – en rigor, la sociedad urbana – era la forma más alta que podía alcanzar la vida humana, la forma ‘perfecta’”. (Romero, 2001: 10-11) La elite entonces necesitaba hacer evidentes las características que reforzaran su superioridad, su capacidad de liderazgo y de conducción, su nobleza, su cultura y otros rasgos que justificaran, a sus ojos y ante los demás, el tener las riendas del país.

Con la paulatina transformación y embellecimiento de los centros urbanos, se introducía la civilización en los nuevos países y al hacerlo, se modelaba a sus habitantes proponiéndoles un nuevo

orden basado esta vez en el ejemplo de lo deseable, de lo adecuado, imponiendo una normalización del espacio cotidiano. La fotografía contribuirá a expandir esta noción de territorio nacional.

Las transformaciones de la ciudad se relacionaban también con la concepción de espacio público de las elites y de los modelos de referencia que tenían considerados. Tanto las autoridades como los ciudadanos acaudalados coincidieron en el esfuerzo por apropiarse de los estilos de vida de la alta burguesía y aristocracia francesas, y así consolidar la diferencia ya existente entre los miembros de la oligarquía y el resto de los chilenos. Así, en una primera etapa, la elite se concentró en el centro histórico de las ciudades, desarrollando allí sus vínculos cercanos. Esto pues se trataba del espacio más importante donde se concentraban las instituciones que representaban el poder. Por tanto, fue allí donde la elite construyó sus casas, provocando otra de las transformaciones arquitectónicas que se produjeron en esta época en Santiago y en otras ciudades latinoamericanas y que consistió en el abandono de “la residencia tradicional, organizada en torno a un patio interior. La casona retraída, celosa de sus secretos dio paso a la casa volcada al exterior, que demandaba la atención de un público urbano” (Vicuña, 2010: 44), haciendo notoria una nueva concepción de espacio público que se iría consolidando con los años.

Las familias ricas de Santiago alcanzaron un gran esplendor del que fueron reflejos las casonas o *petit-hotels* que los más poderosos de sus miembros hicieron edificar. “Los Ossa tuvieron el capricho de tener una casa que imitara a la Alambra. Enrique Meiggs, el norteamericano enriquecido con los contratos de trabajo públicos, quiso tener su casa bostoniana. Pero la mayoría recogió la influencia francesa: los Blanco Encalada, los Larraín Zañartu, los Concha y Toro, los Subercaseaux, los Cousiño”. (Romero, 2001: 224-225)



**Imagen 3.** 1890-1900 Palacio Guzmán, CENFOTO-UDP.

La ostentación que se hace evidente en el embellecimiento de las moradas se incrementa después de la Guerra del Pacífico (1879 -83) cuando el enclave salitrero queda bajo jurisdicción chilena. Si bien gran parte de la propiedad de los yacimientos nortinos fue de empresarios extranjeros – principalmente británicos y estadounidenses –, las clases altas del país se enriquecieron gracias a gravámenes que, aunque bajos, dejaron gran cantidad de dinero debido al altísimo volumen de la explotación ejercida.

Pero no sólo se trataba de demostrar el poder – representado por el lujo y la riqueza – a las clases bajas. La organización del Estado requería la puesta en marcha de ciertos modelos sociales que se expresaban en la ciudad. Esto implicaba también la separación y delimitación de un espacio privado – fundamentalmente femenino – y uno público – predominantemente masculino – que operara en perfecta sincronía al menos para la elite. Marcar las diferencias permitía reconocerse entre pares y concertar alianzas que permitieran la reproducción social y el incremento de las riquezas obtenidas. Eran las mujeres las encargadas de cultivar las relaciones sociales, pero “Santiago, aunque fuese la capital indiscutida de la actividad nacional y una ciudad en vías de desarrollo, distaba de pertenecer al rango de las metrópolis modernas”. (Vicuña, 2010: 136) La elite a la que nos referimos en esta etapa es mixta puesto que se trata de aristócratas y burgueses, que consolidan su alianza a través de

matrimonios que a su vez se concretan en reuniones “privadas” y en eventos públicos (teatro, fiestas, paseos, etc.).

Con la Independencia se habían creado de hecho las nuevas nacionalidades; y al hacerlo, sus gestores se enfrentaron “al arduo problema de esbozar urgentemente su personalidad peculiar y diseñar el itinerario posible de su marcha futura. Más como la independencia había desatado los lazos que sujetaban la sociedad criolla, quedó planteado al mismo tiempo el problema de cuáles eran los grupos a quienes correspondía esa misión” (Romero, 2001: 173) que, en Chile, quedó en las manos de la elite aristocrática la que empieza a consolidar su posición, rigidizando la forma de acceso a ella, donde la principal vía de acceso será a través de matrimonios.

Era necesario por tanto contar con estos espacios exclusivos que permitiesen entablar las relaciones apropiadas. Parte de este proceso de exclusividad espacial se hizo evidente con la construcción de plazas y jardines, por ejemplo el Parque Cousiño, que “enclavado en la ciudad [...] constituyó un alarde de jardinería francesa”. (Romero, 2001: 224-225) Este, al igual que los “no menos [...] selectos clubes masculinos fundados en las décadas de 1860 y 1870, represent[aron] a la perfección el decidido rechazo y abandono, por parte de la elite, del medio urbano socialmente heterogéneo y variopinto de las décadas precedentes”. (Vicuña, 2010: 47)



Foto 4. 1904 Plaza Colón Antofagasta, CENFOTO-UDP.

La estabilidad política obtenida permitió a la elite proyectar ideas vinculadas al progreso y “promover nuevos valores educativos, del arte, la cultura y las ciencias, a raíz de ese espíritu del

romanticismo que mantenía a los liberales y conservadores siempre alertas a las novedades desembarcadas desde París”. (Núñez, 2010: 93) Así pasamos a la etapa de la ciudad-espectáculo en la que la riqueza de la sociedad patricia se hace evidente en el embellecimiento de sus casas y por extensión, de sus ciudades.

Cuando la fotografía llegó como novedad técnica a América Latina, vino de la mano de viajeros y aventureros, inicialmente extranjeros, de origen inglés y francés (Rodríguez, 2001), muchos de los cuales se instalaron en las principales ciudades ofreciendo sus servicios a una sociedad que comenzaba a perfilarse en una también naciente nación. Por el alto costo del servicio en su etapa inicial, la clientela de estos fotógrafos era parte de la clase social dominante a la que, con el tiempo, llegaron a pertenecer.

Es así como la fotografía va adquiriendo la capacidad de expresar los deseos y las necesidades de las capas sociales más altas que son sus primeras y principales usuarias, y va aprendiendo a interpretar, a su manera, los acontecimientos de la vida social en la que se inserta. Por tanto, se pone al servicio de la clase social dominante, “la que tenía en sus manos el poder verdadero: industriales, propietarios de fábricas y banqueros, hombres de Estado, literatos y sabios”. (Freund, 1993: 24)

Las fotografías del periodo entonces, como ha sido explicado en este apartado, registran las transformaciones estéticas que los patricios realizan en el espacio, mediante la puesta en escena de cuerpos y territorios: el lujo de sus trajes, joyas y los decorados por los que se rodean; la belleza y opulencia de sus casas; el diseño afrancesado de sus parques; la magnificencia de sus instituciones. Las fotografías difunden una estética cotidiana que se impone como norma y legitima la posición preferente de la elite en el escenario nacional.

### **Administrando el tiempo: el horizonte de progreso**

Los retratos iniciales de la época se centran en la representación de sujetos solos, dejando en una posición bastante menor a las fotografías grupales. Con el cambio de siglo, sin embargo, la tendencia se revierte y la fotografía comienza a poner énfasis en la representación de grupos, marcando una diferencia notoria en lo que había sido el desarrollo de la técnica durante el siglo XIX. De esta forma, en Chile, la fotografía pasó de ser un arte de la individualidad a un arte del grupo. Pasó de mostrar, preferentemente, un “yo soy” a un “nosotros somos”, haciendo que las ideas de comunidad

y de clase adquirieran más fuerza y notoriedad. La elite no solo existía y ejercía su poder, ya consolidado, sino también buscaba formas de expandir sus beneficios y relevancia, siendo la fotografía el dispositivo indicado para aquello.

Lo anterior tiene un correlato interesante en la utilización de los planos, ya que, a lo largo del período estudiado, estos comienzan a abrirse. El plano general – uno de los más amplios –, por ejemplo, pasa de no ser utilizado en el comienzo a tener un uso predominante al inicio del siglo XX. Así, los avances tecnológicos permiten que la construcción fotográfica comience a ser preferentemente pensada no solo con el fin de retratar a las personas en su calidad de sujetos, sino para formar una representación que incluyera una escena y mayor cantidad de objetos asociados. De esta forma, no es solo el individuo el que entra en la fotografía, sino todo su sistema de vida, sus costumbres y gustos. En general, su lugar en el mundo. Cuando esta tendencia se asocia a mostrar distinguidos vestidos y elegantes muebles y decoraciones, lo que se evidencia es la necesidad de expresar que en esos lugares y en esos cuerpos se encuentra localizada la distinción, la clase, el poder.

El plano, entonces, se constituye como una herramienta técnica-estética central para el retrato de los sujetos, demostrando que la tendencia es ir cada vez dando más información a través de las imágenes. Si en un comienzo las fotografías se centran solo en las personas, con el paso del tiempo estas abren su foco para mostrarlos inmersos en el entorno, los decorados, la ciudad. En este contexto, la familia “considerada elemento crucial para el equilibrio social y la integración nacional” (Godoy, Hutchinson, Rosemblat y Zárate, 1995: 21), se transforma en el objeto fotográfico por excelencia. Es a través de este grupo de personas unidas por lazos de sangre y afecto que la clase acomodada chilena plantea un estilo, un deber ser que marca el camino hacia el futuro.

Desde la independencia, quienes encabezaron el proyecto de la nación, es decir la clase aristocrática, tenían claros los objetivos que perseguían y también su itinerario de marcha, pero esto no era suficiente para garantizar un camino sin tropiezos por lo que necesitaban expandir su propuesta a las restantes clases sociales. Era necesario entonces construir un itinerario de marcha colectivo, en el que todos encontrarán algún lugar y sentido.

Por tanto, no solo se trataba de mostrar una apariencia elegante y la belleza de la ciudad y de las moradas, sino también de la instalación del progreso como una meta que se sintiera compartida por todos los habitantes del país. Este propósito colectivo, junto con la construcción de referentes e hitos comunes, permitirían desarrollar un sentido de pertenencia transversal.

Para difundir estas ideas se requería utilizar “una *pedagogía de la imagen*, tan necesaria como lo fuera, en su momento, la de la lectura y la escritura” (Balandier, 1994: 159-160; énfasis original), precisamente por los altos niveles de analfabetismo que imperaban en la época. Fueron las fotografías los artefactos culturales que contribuyeron al establecimiento de las familias oligarcas en tanto emblemas del progreso del país. Lo hacen en un momento en que los miembros “educados” de la sociedad chilena, liberales y conservadores sin marcar diferencia, “pareciera que hubiesen creído que el progreso era la clave (e incluso el ‘tema central’) de los tiempos que estaban viviendo”. (Collier, 2005: 152) Es así como la fotografía se encargará de construir y reproducir – de manera de extender su alcance – las imágenes que encarnarán, de manera concreta, el progreso impulsado por la burguesía local, progreso que debía llegar a todos los habitantes y transformar así la “representación que la gente se hacía de la naturaleza y de sus relaciones recíprocas”. (Freund, 1993: 67)

Lo anterior, sin embargo, marcado siempre por una jerarquía incluso al interior de las familias. En este sentido, el hecho de aparecer sentado en la imagen se transforma en un factor diferenciador que no solo marca el respeto por la tradición sino también por la lógica jerárquica que rige la relación familiar. De esta manera, en una gran mayoría de las imágenes quien aparece sentado es el hombre. En ausencia de este, quien ocupa el “trono” es el personaje de más “alto rango”, alguien mayor por ejemplo, aquel que personifica la herencia, consolidando el rol de la historia familiar como legitimador esencial y suficiente del poder de la clase a la que los sujetos fotografiados pertenecen. Mediante el retrato de estos cuerpos se construye el relato de una familia – y mediante aquel, también el de una clase – que está llamada, por destino, costumbre y acervo a posicionarse como aquella que debe marcar las directrices, el modelo de progreso en el que se desarrolle el país entero. Según Balandier (1994), “la palabra de los poderosos no procede de ellos, sino de los antepasados que se expresan a través suyo”. (28) Algo similar ocurre con las imágenes, donde las fotografías de los antepasados son las que confirman la estirpe, legitimando la posición social.



**Imagen 5.** Sin fecha exacta siglo XIX, CENFOTO-UDP.



**Imagen 6.** Antes de 1874, CENFOTO-UDP.

El horizonte de progreso propuesto, sin embargo, no solo se consolida en las imágenes familiares, sino también en la representación del territorio de las crecientes ciudades. El progreso fue registrado por ejemplo en las fotografías de los puertos donde “crecía el movimiento portuario, y el tráfico interno se hizo más intenso y ágil a partir de la inauguración, en 1863, de la vía férrea que unió Valparaíso con Santiago”. (Romero, 2001: 222) La transformación urbana que acompañó a este desarrollo económico fue notable. De acuerdo con las descripciones de Romero (2001), la zona portuaria había quedado unida con el suburbio del Almendral ofreciendo un frente compacto de edificación. Nuevos edificios cambiaron el aspecto del centro, en tanto que el Almendral se transformaba en un barrio de hermosas casas ocupadas preferentemente por comerciantes extranjeros. Hoteles, negocios y bancos fueron instalándose sobre la estrecha calle de la Aduana – hoy Prat, en Valparaíso – a cuyo alrededor apenas quedaban vestigios de la vieja ciudad colonial. Asimismo, la urbanización puesta en marcha se reflejaba también en las fotografías de la época donde era posible observar estaciones de ferrocarril, puentes, carreteras, muelles y canales, así como los trabajos de alumbrado público.



**Imagen 7.** 1890-1900 Muelle fiscal de Valparaíso, CENFOTO-UDP.

El progreso entonces, vieja idea que el siglo XVIII había desarrollado cuidadosamente como una teoría de la historia y una filosofía de la vida, se instalaba en Chile, consolidándose poco a poco como la idea central de la nueva organización social, y como el motor de cambio y la meta del país, dirigido por una clase social particular. Será el camino y el punto de llegada a la vez. Y la referencia comparativa obligada que permitirá medir éxitos y fracasos.

En otro ámbito, es posible observar también en las fotografías de la época la importancia que se le daba a las plazas y monumentos de héroes, lo que coincide con las observaciones realizadas por Romero quien constata que “creció el número de plazas y plazuelas, cuidadas con esmero las de los barrios altos, y en las más importantes de las cuales se levantaban los monumentos a los héroes”. (2001: 277) Para 1910, ya Santiago contaba con 35 plazas. (Descripción Jeneral de la Ciudad, 1910)

Las estatuas y monumentos contribuirían en la construcción de algunos hitos históricos, y las fotografías de ellos reforzarían su recuerdo. Así desfilan héroes y próceres que, emplazados en lugares de mucho movimiento, configuran un “nosotros” colectivo, apelando a la tradición de la nación. La ciudad se convierte entonces en un gran libro en el que se “vive” la historia.



**Imagen 8.** 1890-1900 Estatua de San Martín, CENFOTO-UDP.

La conmemoración del Centenario de Chile es parte importante de las fotografías de la época. Las ciudades se vistieron de gala y se realizaron una serie de nuevas obras públicas para embellecerlas, como por ejemplo “el Palacio de Bellas Artes y la Estación Mapocho en Santiago. También se inauguraron diversos monumentos conmemorativos, muchos de los cuales fueron donaciones de las colonias extranjeras en Chile”. (Memoria Chilena, 1910)

De esta manera, los gobernantes de la época y la clase aristocrática – que eran una sola –, sin quizás proponérselo de manera explícita, expandían el modelo de desarrollo elegido a partir de la transformación llevada a cabo en las ciudades. La fotografía, mediante la fijación en imágenes que se convertirían en las huellas icónicas a partir de las cuales se ordenaría el nuevo entorno, administra el tiempo, proponiendo una meta común, un horizonte, un modelo de desarrollo específico que será dirigido por una clase que funda su poderío en la tradición y el acervo familiar y que, asimismo, tiene las condiciones materiales, éticas y estéticas para guiar el proceso.

### **A modo de cierre: lo visible y lo invisible**

Los efectos de poder que podrían ser atribuidos a la fotografía radican en que este dispositivo establece un nuevo código visual que “altera y amplía nuestras nociones de lo que merece la pena mirar

y de lo que tenemos derecho a observar”. (Sontag, 2006: 15) La fotografía por tanto se constituye en una nueva gramática que establece a la vez una ética de la visión.

Como dispositivo tecnológico además tiene la capacidad de “reproducir exactamente la realidad externa” (Freund, 1993: 8), dotándola de un carácter documental y haciéndola aparecer como “el procedimiento de reproducir más fiel y más imparcial de la vida social”. (Freund, 1993: 8) Sin embargo, es necesario recordar que “el ojo que mira a través del objetivo de una cámara no es un ojo objetivo y neutral, sino que está cargado de ideología, actitudes, prejuicios y valores” (Correa, 2011: 111) y, en la época a la que nos referimos, este operador rápidamente forma parte de la clase social dominante.

Las fotografías del periodo considerado en las categorías de retratos y urbano y ciudad, tal como hemos visto en el desarrollo de este artículo, organizan dos grandes ámbitos: el espacio, mediante fotografías que dan cuenta de la tradición y la elegancia de las familias de elite chilena y la centralidad creciente de las ciudades y el embellecimiento del espacio urbano; y el tiempo, mediante la construcción de un “ethos” nacional que implica una propuesta de progreso nacional que apela todos, pero que solo será regido por aquellos que tienen las condiciones de hacerlo. Mediante las fotografías de cuerpo y territorio, entonces, la elite legitima su rol en la sociedad chilena.

“Lo que la fotografía no muestra es tan importante como lo que muestra” (Dubois, 1994: 160) y aquello que queda fuera de la representación visual es el pueblo, sus necesidades, sus condiciones de vida, los lugares en los que habitaban y las formas de subsistencia que ejercían. Se trata de “esa masa de chilenos no blancos, que no participaban de ninguna porción del poder nacional y que eran entendidos como vagabundos, delincuentes, borrachos, por el discurso hegemónico. Ellos eran los otros, el Otro radical, articulado con la clase hegemónica como lo absolutamente negativo”. (Guzmán, 1996: 61)

La élite nacional debió reconocer que no podía “crear o consolidar una nación más o menos moderna – con un estado «en forma» oligárquica – sin poner atajo a la vitalidad popular expresada en su mundo propio de comidas, formas musicales y sentido del humor”. (Salinas, 2005: 105) Lo hizo a través de reglamentos que buscaron reordenar el uso de la ciudad y los espacios públicos, “depurando” de ellos la picardía popular. La elite se autoproclamó como la clase llamada a imponer el deber ser. En ese sentido, faltan fotografías del mercado, de los arrabales, de las chinganas. La fotografía es reclutada por la elite, quienes hacen de ella un espejo de lo que desean mostrar: a ellos mismos y sus atributos

modernos. De esta manera, la fotografía de esta época encarna lo que la elite desea ser y proyectar, y por tanto lo que desea imponer al resto como normas de buen gusto y deber ser.

Dice Tagg (2005), que lo que se oculta “detrás” de la imagen no es el referente, sino la referencia: “una sutil telaraña de discurso en la que el realismo se enreda en un complejo tejido de nociones, representaciones, imágenes, actitudes, gestos y modos de acción que funcionan como saber hacer cotidiano, ‘ideología práctica’, normas dentro de las cuales y mediante las cuales las personas viven su relación con el mundo”. (130) Hablamos, en este caso, de normas que modelaron un deber ser particular, legitimando la posición de la oligarquía y ordenando el futuro del estado-nación chileno.

Lo anterior toma relevancia pues, a través de las fotografías, lo que está en disputa es la construcción de la identidad y el devenir de la nación. Proceso que se lleva a cabo “dentro del juego del poder y la exclusión” (Hall, 1996: 19), permitiendo que solo una porción de los habitantes del país conforme la impronta de este. En Chile, donde el carácter “de la dominación hacia el novecientos permite que la oligarquía no solo controle el Estado, sino que sea el Estado mismo” (Barros y Vergara, 1978: 43), la imagen de la nación está dada por los ciudadanos “educados”. Los valores que ellos representan a través de la fotografía son los que merecen ocupar ese lugar, pues son los que deben ser seguidos.

En síntesis, los temas ideológicos de la imagen fotográfica habrían sido la administración del presente y el futuro, mediante imágenes del cuerpo y el territorio. En ese sentido, la elegancia y la tradición de la elite, los decorados que los rodean y los objetos que poseen, así como la construcción de calles, el embellecimiento de la ciudad, la naturaleza “dominada” de sus plazas, la edificación de monumentos que “recuerdan” hitos históricos y el territorio “controlado” donde sólo algunos pueden estar, se convierten en símbolos de este naciente Estado. (Antezana, 2012)

## Bibliografía

- Andermann, J. (2000). Pintura y nacionalidad, fotografía y nación. *Revista Nueva Sociedad*. N°170, 1-7.
- Antezana, L. (2012). *Imágenes de la ciudad, ayer y hoy: La disputa por el control de un territorio. Documento de Trabajo N° 17*. Buenos Aires. Colección Red de Postgrados en Ciencias Sociales - CLACSO.
- Balandier, G. (1994). *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona. Paidós.
- Barros, L. y Vergara, X. (1978). *El modo de ser aristocrático*. Santiago. Ediciones Aconcagua.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Collier, S. (2005). *La construcción de una República. 1830-1865: política e ideas*. Santiago. Ediciones de la Universidad Católica de Chile.
- Correa, R. (2011). *Imagen y control social. Manifiesto por una mirada insurgente*. Barcelona. Icaria.
- De Lauretis, T. (1996). La tecnología del género. *Revista Mora*. N°2, 6-34.
- De Ramón, A. (2000). *Santiago de Chile: historia de una sociedad urbana*. Santiago. Sudamericana.
- Dubois, P. (1994). *El acto fotográfico: representación a recepción*. Barcelona. Paidós.
- Freedberg, D. (2010) *El poder de las imágenes*. Madrid. Cátedra.
- Freund, G. (1993). *La fotografía como documento social*. Barcelona. Gustavo Gili.
- Godoy, L., Hutchison, E., Roseblatt, K. y Zárate, M. (1995). "Introducción". En Godoy, L., Hutchison, E., Roseblatt, K. y Zárate, M. (Eds), *Disciplina y desacato: construcción de identidad en Chile, siglos XIX y XX*. Santiago. SUR-CEDEM.
- Guzmán, J. (1996). "Ejes de lo femenino/masculino y de lo blanco/no blanco". En Acuña, M. y Montecinos, S. (Eds), *Diálogos sobre el género masculino en Chile*. Santiago. Ediciones de la Universidad de Chile.
- Hall, S. (1996). "¿Quién necesita identidad?". En Hall, S. y du Gay, P. (Eds), *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Núñez, L. (2010). "La aceptación de la diversidad cultural o el difícil arte de escuchar". En Chihuailaf, E., Jocelyn-Holt, A., Martinic, M., Montecino, S., Salazar, G. y Núñez, L. (Eds), *La construcción cultural de Chile*. Santiago. Ediciones Cultura - Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

- Ortner, S. y Whitehead, H. (1996). “Indagaciones acerca de los significados sexuales”. En Lamas, M. (Ed), *El género: construcción cultural de la diferencia sexual*. Ciudad de México PUEG.
- Rodríguez, H. (2001). *Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX*. Santiago: Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico.
- Romero, J. L. (2001). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires. Siglo XXI.
- Salinas, M. (2005). “Comida, música y humor. La desbordada vida popular”. En Sagredo, R. y Gazmuri, C. (Eds), *Historia de la vida privada en Chile. El Chile moderno: de 1845 a 1925*. Santiago. Taurus.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Ciudad de México. Alfaguara.
- Tagg, J. (2005). *El peso de la representación*. Barcelona. Gustavo Gili.
- Vicuña, M. (2010). *La belle époque chilena*. Santiago. Sudamericana.