

La medida de lo sublime. La Cordillera de los Andes vista desde Chile durante el siglo XIX

Catalina Valdés E.

“Nuestra intimidad con la pintura de paisaje nos esconde justamente los problemas particulares que ella plantea”¹

I. El paisaje y su doble: la omnipresencia de la Cordillera de los Andes en la cultura visual de Chile.

Cualquiera que haya cruzado la Cordillera de los Andes entre Argentina y Chile, o haya visto el sol poniente reflejarse en ella y teñir toda su ladera y la ciudad de Santiago con una luz naranja y rosa, no estará en desacuerdo con aseverar que se trata de una visión sublime. La noción contemporánea de lo sublime nos permite afirmar algo así mirando por la ventanilla de un avión o caminando por la calle, sin demandar la dimensión ética que durante una época la definió. Algo similar ocurre cuando observamos hoy una obra del pintor chileno Antonio Smith (1832-1877), especialmente si vemos una reproducción digital: la consideramos sublime porque reconocemos en su composición una representación típicamente romántica de la naturaleza, sin demandar, no obstante, el trasfondo filosófico que sustentó al género de paisaje en algunas de sus modalidades modernas.

Parados en Santiago, miramos alrededor y vemos un paisaje. La imagen se encuentra inscrita en la retina colectiva: están las típicas cajitas de fósforos marca *Los Andes* y no hay niño de la zona central y sur de Chile que no incluya los altos montes blancos de nieve como fondo de sus dibujos.² Pareciera que nuestro imaginario estuviera determinado de manera atávica por la presencia de las montañas... En las páginas que siguen proponemos un recorrido, si bien parcial, representativo, de la iconografía de los Andes en Chile, con el fin de analizar hasta qué punto esta omnipresencia de la cordillera es el resultado de una geografía imaginaria, de un bagaje identitario que suma

experiencias visuales de diferentes épocas, un factor determinante de la percepción, o todo esto combinado.

La intención es mostrar que, a lo largo del siglo XIX, la Cordillera de los Andes no se vio solo como un paisaje romántico sino como una alegoría o emblema de la nación recién independizada y también como un hito geolocalizador, que, de cierta manera, cumplió la función de un monumento. El recorrido iconográfico que aquí proponemos culmina en la obra de Antonio Smith, estimado por sus propios contemporáneos como el “primer paisajista nacional” y denominado por algunos historiadores como el “pintor romántico” de la historia del arte chileno. Considerando cuestiones del estilo en la obra de Smith, constatamos que lo sublime tampoco se dio en su obra sino como una intención o parodia (no en el sentido burlesco, sino en el retórico, de imitación de un modelo). No se trata simplemente de una copia, sino de la adecuación de un referente material (la *naturalmente* sublime Cordillera de los Andes) a un modelo de paisaje donde la montaña debe encontrar su lugar proporcional dentro de una composición preestablecida por principios estéticos que no siempre responden a razones geográficas.

Este ensayo es, por lo tanto, la constatación de una inadecuación entre la naturaleza, los modelos, los medios y estilos con que se la representa y las expectativas que retóricamente se ponen en juego en ella. En el camino, pretende desarticular algunas interpretaciones que convencionalmente se han hecho de la pintura de paisaje chilena del siglo XIX, interpretaciones que en la mayor parte de los casos se abstienen de observar la imagen, asumiendo ingenuamente su carácter narrativo, descansando en la *intimidación* –la palabra es de Ritter– que la pintura de paisaje suele generar en los que la observamos.

II. Lo sublime americano: ¿cuestión de escala?

El revelamiento sistemático de las regiones americanas por parte de científicos y viajeros provenientes principalmente de Europa estimuló una reevaluación de la imagen que por medio de la ciencia y el arte previos al siglo XIX se había construido de la naturaleza local. La conocida disputa sobre el Nuevo Mundo que libraron en contra de los postulados de connotados científicos y filósofos europeos como Buffon, De Paw y Hegel algunos de los jesuitas expulsos de América y buena parte de los expedicionarios (tanto aquellos de las últimas empresas virreinales como los de las primeras del periodo independiente) contribuyó a construir una nueva imagen de la naturaleza americana, donde lo inmenso adquiere un nuevo valor³.

La vastedad, diversidad y riqueza de la naturaleza americana pasa a ser, también en naturalistas europeos como Azara, Humboldt, Bonpland o von Martius, no un argumento de la igualdad, sino supremacía del medio natural americano en contraste con el europeo, venciendo así los prejuicios de desproporción, caos e indomabilidad con que se lo había descrito hasta entonces. Lo vasto deja de ser necesariamente sinónimo de inconmensurable puesto que el viaje, esto es, la experiencia perceptiva directa y material de las formas y las dimensiones de lo natural, pasa a ser el medio de conocimiento por excelencia. La idea de cosmos es, precisamente, la de una naturaleza asimilada como un todo no homogéneo, un sistema de radical interrelación donde la dimensión (la escala, el tamaño) es uno más entre los factores de la coherencia morfológica del conjunto.

Como ejemplo, recordemos que Humboldt no consigue subir hasta la cima del Chimborazo (6310 m), pero marca un record de andinismo que permanece imbatido por varios años. La representación visual de este ascenso es un complejo diagrama en el que se da cuenta del perfil de la montaña, las condiciones ambientales que la rodean, la vegetación que la puebla, los minerales que la componen, etc., eludiendo mostrar la experiencia física de lo inabarcable. En la descripción escrita que hace el sabio alemán de la montaña, la percepción del excursionista se complementa con el método del científico, con el fin de promover en el espíritu la experiencia sublime. Es esta experiencia la que deja abarcar la multiplicidad de fenómenos en la visión de la naturaleza como paisaje.⁴

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

No debe parecer fuera de lugar el hecho de ocuparnos aquí de este llamado, puesto que sabemos que este se difundió junto con sus obras, desde *Ensayo sobre la geografía de las plantas* (1805) hasta *Cosmos. Ensayos de descripción física del mundo* (que comenzó a publicar en 1845 y que rápidamente fue traducida a las principales lenguas del globo). La convocatoria se expandió por Europa y Estados Unidos, estimulando por ejemplo a Edwin Church a emprender su propio viaje al “Corazón de los Andes” (1859). Pero el llamado también alcanzó a los pintores de paisaje mexicanos bajo la tutela de

Eugenio Landesio y a los paisajistas brasileiros formados en la Academia Imperial de Brasil por Félix Emile Taunay⁵. Si bien en Argentina y Chile no se produjo esta transmisión por la vía académica (más bien todo lo contrario, ya que en Argentina no la hubo sino hasta finales del siglo, y en Chile se fundó en 1849 una que dejaba el paisaje explícitamente fuera de programa), la presencia del pintor y viajero bávaro Johann Mauritz Rugendas y la difusión que hicieron connotados intelectuales de las ideas de Humboldt, disipan las posibles dudas respecto a la pertinencia del referente. Las reflexiones en torno a la obra del naturalista y a los temas que en ella se proponían estaban en boca de estadistas, científicos y hombres de letras.

Un caso que sirve de ejemplo es el del fundamental intelectual argentino Juan María Gutiérrez, ingeniero, matemático e historiador, quien se preguntaba hacia 1846 por qué los historiadores, artistas y literatos españoles de la época colonial no abordaron nunca el paisaje en sus escritos. Encuentra la respuesta en la escolástica, que había impedido que las “luces” alcanzaran durante el siglo XVIII las costas de la América española. Según Gutiérrez, el lenguaje descriptivo propio de quienes observan la naturaleza y los comportamientos humanos no formaba parte del léxico español. Esto, a vistas del argentino, presentaba en todo caso una oportunidad:

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

Y continúa.

Quizás provenga aquel defecto, dice, de la misma causa que ha impedido hasta ahora que España tenga grandes pintores de paisajes.⁶

Oro ejemplo es el que da a comienzos del año 1866 el influyente científico lituano nacionalizado chileno, Ignacio Domeyko. En su discurso de ingreso a la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile titulado “Ciencias, Literatura y Bellas Artes”, hace un largo comentario de la obra de Humboldt y se apropia de su convocatoria diciendo:

¡Cuántas páginas hermosas en la literatura i en las artes americanas se deben a la inagotable fuente de inspiraciones que la vista de los Andes infunde al alma del que ha nacido en sus faldas! ¡Qué recurso hai en ellos para el sentimiento i la imaginación de un

poeta nacional! Sin embargo, permítaseme decir que, en general, si despojamos muchas de esas páginas i obras de la belleza del idioma i de los adornos artificiales, veremos que el círculo de las ideas i de las imágenes que ellas comprenden, se reduce quizás a límites estrechos i a lo que se puede aplicar tanto a los Alpes como a los Aleghanies. Por imponente que sea la vista de esos gigantes de cerros, mui pronto se agota lo que podemos decir de ellos, si nos contentamos con contemplarlos de léjos i de admirar su elevación. Penetre pues, el hombre dotado del sentimiento de la naturaleza i de la imaginación poética en el interior de las cordillera i tome por guía i maestro ya sea al botanista [...] ya al jeólogo [...]⁷

Y sin embargo, no hubo ni en Chile ni en Argentina ni un solo pintor que respondiera a este llamado.

III. La cordillera como emblema moderno de Chile⁸

José Gil de Castro (Lima, 1785-1841) atravesó la Cordillera de los Andes en más de una oportunidad puesto que viajó de Perú a Chile y de allí a Argentina sucesivas veces. Fue el pintor favorito de los tres líderes de las guerras de independencia de la región, José de San Martín, Simón Bolívar y Bernardo O'Higgins, y retratista tanto de la plana mayor del Ejército Libertador como de la alta sociedad de estos tres países. Sus cuadros son fuente iconográfica habitual de libros y manuales de historia y hoy están siendo objeto de un completo estudio y revalorización⁹.

Como líder de las Campañas del Ejército Libertador, primer Director Supremo y capitán general del Ejército de Chile, Bernardo O'Higgins fue uno de los personajes más retratados por Gil de Castro (fig. 4). Se cuenta que ambos estuvieron unidos por una duradera amistad que se inició en Chile y luego continuó en Perú, donde el jefe militar pasó sus últimos años recluido en su hacienda de Montalván. En dos de los cinco retratos que se conocen hoy del prócer chileno hechos por el pintor peruano, encontramos representaciones de la Cordillera de los Andes. El primero que comentaremos data de 1820 y constituye uno de los cuadros más emblemáticos de la obra del pintor. Se trata de un retrato de talla oficial, donde el general es representado de cuerpo entero y en una pose firme y al mismo tiempo franca, con la que, de cabeza descubierta, sonríe y expone las medallas de su pecho. Esta pose es habitual en los retratos de Gil de Castro, quien demuestra gran habilidad en representar los detalles de la indumentaria que describen el rango y carácter de sus modelos. Lo curioso de este cuadro es el fondo, que muestra un

paisaje de alta cordillera y una escena de batalla (que se suele señalar como la de Chacabuco) en la que se alcanzan a ver unos soldados trasladando un cañón y pequeños batallones entre el humo más atrás. El retrato resulta “curioso” porque, de la inmensa cantidad de cuadros pintados por José Gil de Castro, solo tenemos conocimiento de cuatro con fondos de paisaje y, de esos, dos corresponden a imágenes religiosas (correspondientes a representaciones de Santo Domingo de Guzmán y de Santa Isabel, Reina de Portugal). El cuarto de este grupo de retratos representa al prócer de la independencia peruana, el mensajero José Olaya, en el que el paisaje cumple, a la manera de los fondos renacentistas, una función narrativa: se muestra el camino por el que Olaya transitaba para comunicar a los batallones del ejército libertador.

Ya en los primeros estudios sobre la obra del pintor se destaca esta particularidad del retrato de O’Higgins hasta el punto de despertar sospechas. De hecho, por bastante tiempo se especuló sobre si se trataba de una intervención de mano ajena, puesto que la inmensa cantidad de retratos militares y civiles realizados por Gil de Castro disponen a la figura en diversas poses, pero siempre en interiores más o menos adornados. En la primera monografía que se le dedica al pintor peruano en Chile, de 1934, el importante historiador y coleccionista de arte chileno Luis Álvarez Urquieta comentaba:

Desgraciadamente este lienzo ha sufrido repintes que lo han hecho desmerecer; principalmente en la pintura del fondo. Hemos oído a varias personas respetables, cuya palabra nos merece completa fe, que antes el retrato se destacaba sobre fondo de cortinajes; se borraron aquéllos, para pintar la batalla de Chacabuco, con un colorido y una factura muy diversas a los que tenía Gil de Castro.¹⁰

Recientes análisis que se han hecho como parte de los trabajos de conservación y estudio de la obra de asunto chileno de este pintor en el Centro Nacional de Conservación y Restauración de Chile, en el marco del proyecto internacional de investigación de la obra de Gil de Castro, han demostrado que el fondo es auténtico¹¹. Sin embargo, la duda señalada por Álvarez Urquieta no deja de interesar: además de no reconocerse el estilo del pintor en la práctica de este género, la representación de la cordillera como paisaje no era en absoluto habitual.

La cordillera está doblemente presente en este cuadro, puesto que aparece en la Legión de honor que porta el militar en su pecho. Se dice que esta medalla fue diseñada

por el propio O'Higgins para conmemorar su victoria en la Batalla de Chacabuco (1817), acontecida en una localidad a los pies de la cordillera a 55 km del Santiago de la época. La pieza original está confeccionada en plata repujada y oro, y consiste en un escudo esférico tenido por rayos y una corona de laurel, rematada por un penacho de plumas y el lema "Libertad en Chacabuco". La esfera está rodeada a su vez por la divisa "Legión al mérito y premio al patriota" y representa una columna coronada por una esfera (que ya estaba presente, como veremos, en el antiguo escudo nacional), un sol (que podría hacer referencia tanto a las Provincias Unidas del Río de la Plata como al sol Inca) y la cordillera, con un volcán en erupción.

José Gil de Castro. Retrato de Bernardo O'Higgins. Detalle de la medalla de Legión de Honor de la Batalla de Chacabuco.

El otro retrato de O'Higgins que nos interesa aquí data de 1821 y representa también la cordillera como un elemento emblemático: aparece en el fondo del escudo que figura al centro de la tela. Este retrato fue calificado como el mejor de su conjunto por Álvarez Urquieta y como el más veraz según el influyente intelectual y político del siglo XIX chileno, Benjamín Vicuña Mackenna. Su importancia radica además en haber sido el favorito del propio O'Higgins, quien lo conservó hasta su muerte en su residencia peruana. El escudo corresponde al primero en simbolizar la patria vieja chilena, descrito en 1849 por el también historiador y político chileno Miguel Luis Amunátegui, como obra del escultor Ignacio Varela. Para el año de esta referencia no se conocía el paradero de este escudo, que había sido tallado en madera y figuraba en los años de la Patria Vieja (el primer y breve periodo de independencia chilena antes de la Reconquista, entre 1810 y 1814) en la Puerta de las Cajas de la ciudad de Santiago. Así lo describe Amunátegui:

Un indio, símbolo de Chile, sostiene sobre los hombros el árbol de la libertad, que remata en un globo en el cual brilla una estrella acompañada a los lados de otras dos de igual magnitud; i a sus pies un caimán devora furioso al león de Castilla, que se halla humillado con la corona caída: en torno se agrupan varios trofeos con sus correspondientes colores.¹²

Por esta descripción, comprobamos que uno de los símbolos de la Patria Vieja integraba la frecuente iconografía alegórica de América (indio sobre lagarto) con elementos propios de la iconografía de la Revolución Francesa (el árbol de la libertad). Como se sabe, esta figura ataviada con corona y falda de plumas no representa una etnia

en particular sino que se trata de una imagen retórica de síntesis que aparece originalmente en las alegorías barrocas de los cuatro continentes.

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

Un guerrero, símbolo de Chile, sostiene sobre sus hombros la columna de la libertad, rematada por un globo donde brilla una estrella, dos de igual magnitud brillan también a ambos lados de la columna; en cuya base va escrita una fecha, 1819; todo, en un fondo azul, de forma ovalada, enmarcado con hojas de laurel y rodeado de banderas, cañones y un penacho de plumas tricolores. La parte baja, donde está el guerrero, tiene por fondo la Cordillera con los volcanes en erupción; en segundo plano un caimán, símbolo de América, destroza al león de Castilla.¹³

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

Creo que son estas tres obras –las dos pinturas de Gil de Castro y la medalla cuyo diseño se atribuye a O'Higgins– las que inauguran una iconografía de los Andes como emblema y atributo de Chile, y no todavía como un paisaje en tanto representación más o menos subjetiva de la naturaleza. Creo que en ellas se construye una imagen indicial, en los términos de Pierce, es decir, una compuesta por signos o huellas del objeto o acontecimiento al que se está haciendo referencia. La cordillera representa metonímicamente la geografía chilena y refiere al hecho histórico del cruce de los Andes, pasando a constituirse en su emblema y atributo de quienes participaron de la campaña libertadora. Es así como la imagen de las montañas cumple en Chile (y en menor medida, en la Argentina) la función mnemotécnica del monumento.

La compleja y densa significación de este elemento no incluye en este primer momento su representación en términos sublimes, como sí creemos que ocurre con la representación de Napoleón en los Alpes en la pintura de David (de 1801 a 1805 en sus

cinco versiones) o incluso la de Delaroche (de 1850). El dramatismo que asume la naturaleza en la obra de ambos artistas franceses es ajena a la representación sintética que hemos visto que Gil de Castro hace de los Andes.

La saga del Cruce de los Andes por el Ejército Libertador ocupó los pinceles de algunos otros artistas, sobre todo en la primera década del siglo XX, cuando ambas naciones se aprestaban a celebrar el centenario de sus respectivas independencias. Dado que nuestro recorrido se concentra en el siglo XIX, esa iconografía patriota –por ejemplo, realizada por el pintor chileno Pedro Subercaseaux-, será objeto de estudio en otro lugar.

Más allá del evento específico de la Independencia, esta suerte de simbiosis que se produce entre naturaleza e historia pasa a ser una constante iconográfica en la pintura chilena. Existe una gran cantidad de pinturas que a lo largo del siglo XIX se realizan con afanes alegórico-políticos, como es el caso del retrato de Domingo Eyzaguirre realizado por el pintor francés Raymond Quinsac Monvoisin (1845). La representación de la cordillera al fondo de la tela hace referencia a la tarea que el reconocido ingeniero de los primeros años republicanos tuvo a su cargo: la compleja misión de canalizar parte de las aguas del torrente cordillerano Río Maipo para conducir las al río Mapocho, que atraviesa la ciudad de Santiago, con el fin de regar el valle y al mismo tiempo evitar sus constantes inundaciones. Otro ejemplo de esta misma época es la pintura de gran formato *La Beneficencia* (1847), realizada por el mendocino Gregorio Torres Parada (c. 1819-1879), muy cercano al influyente periodista y más tarde presidente de Argentina, Domingo Faustino Sarmiento y pintor del círculo del propio Monvoisin, con quien coincidió algunos años en Chile. La cordillera funciona como un marco para el grupo retratado, un influyente conjunto de hombres liberales. Los primeros cultores chilenos de la pintura de historia que se formaron en la Academia de Pintura, fundada en 1849 bajo la dirección del napolitano Alessandro Ciccarelli, asumieron también esta iconografía, generándose así una suerte de naturalización del paisaje cordillerano como imagen de lo nacional. Ciccarelli recibió, junto con la designación de director, el encargo oficial de realizar una serie de retratos de figuras ilustres de Chile. El exceso de trabajo que implicaba la administración de la Academia y las clases que allí impartía le hicieron renunciar a la empresa, dejando pocos retratos culminados. Entre ellos, el que más se destaca es el que dedicó al General del Ejército Libertador, José de San Martín, para el cual es bien probable que se haya inspirado en el retrato de O'Higgins de Gil de Castro. El fondo cordillerano del cuadro de Ciccarelli combina una escena de batalla, tal como ocurre en el del pintor

peruano, pero agrega una perspectiva más amplia del Valle de Santiago, lo que le da un cierto grado de modernidad a la pintura. Dentro del género de la retratística, tanto la histórica como la de figuras contemporáneas encontramos varias pinturas similares: el modelo de retrato con cordillera de fondo (sea ubicando al personaje al aire libre, sea viendo la cordillera desde una ventana), quedó consignado como una imagen icónica, donde la cordillera funciona como indicio de pertenencia del retratado a este país.

El último ejemplo en esta primera parte de nuestro recorrido iconográfico es otro cuadro, también emblemático de la colección del Museo de Historia Nacional, imagen frecuente de libros y manuales de historia chilena: *La fundación de Santiago*, por Pedro Lira de 1889. Este cuadro, expuesto en la Exposición Universal de París de ese mismo año, representa el gesto fundacional de la ciudad supuestamente realizado por Valdivia en febrero de 1541. El grupo de españoles y mapuches reunidos en la cima del cerro Huelén (que para el año de la realización del cuadro ya había sido rebautizado con el nombre de Santa Lucía y se había convertido en un paseo urbano) observan el paisaje donde será emplazada la ciudad. Esta pintura ha sido sometida a múltiples lecturas¹⁴; en ella la cordillera se perfila ya como un paisaje moderno, con cierto grado de autonomía, sin por ello de cumplir una función narrativa del escenario nacional, concluimos este recorrido iconográfico planteando ciertas reflexiones que este nos suscita.

La cordillera no asume en ninguno de estos ejemplos un valor sublime, como podría esperarse, considerando las proporciones naturales del referente y el grado de influencia que en otros ámbitos de la cultura visual estaba ejerciendo la historia natural, los postulados de Humboldt y la estética romántica. Si bien hasta ahora no nos hemos detenido en pinturas de paisaje propiamente tales, la constante presencia de la Cordillera de los Andes en la historia de la cultura visual chilena conduce a pensar que es la propia montaña la que queda *fuera* del paisaje. Su ingreso no ocurrirá sino hasta avanzado el siglo. Pienso que hay dos explicaciones para esto: la Cordillera está demasiado cerca de los pintores de Santiago como para verla escindida de una escala urbana, en términos de paisaje sublime. La distancia entre el sujeto y el referente es, tal como lo han planteado prácticamente todos los autores –sobre todo los de la línea poblada entre Gustav Carus y Joaquim Ritter–, que han desarrollado la teoría del paisaje, una condición necesaria para que la naturaleza adquiera la dimensión estética de lo sublime. La segunda explicación es que desde Chile, la cordillera se ha pensado históricamente como una frontera, no solo entre este país y la Argentina, sino como una frontera natural que lo aísla del resto del

mundo. Recuperando las conceptualizaciones que a este respecto propone Georg Simmel, un elemento de la naturaleza que tiene una función, la de ser, por ejemplo, una frontera natural, una mina o un campo de cultivo, no podrá nunca constituirse como paisaje, puesto que dicha función se sobrepone a la posibilidad de delimitarlo estéticamente. Como hemos visto, la referencia histórica al cruce del Ejército Libertador le impone una función mnemotécnica que se suma a esta condición de frontera física y política. Ambas parecen superponerse en fin a la posibilidad de un paisaje.

IV. Antonio Smith y lo sublime paródico

Pastiche” (y parodia). Obra original construida, sin embargo, a partir de la codificación de elementos estructurales tomados de otras obras. Tales elementos pueden ser *lugares comunes* formales o de *contenido* o de ambos a la vez, o bien fórmulas estilísticas características de un *autor*, de una corriente, de una época, etc.¹⁵

En 1872 el pintor chileno Antonio Smith presentaba en la exposición nacional conocida como “Del Mercado” una serie de pinturas que reafirmaban lo que desde su vuelta de Europa en 1866 se venía dando: Smith era el fundador del género de paisaje en Chile, no solo por su propia práctica artística sino por la influencia que ejercía en la joven generación de pintores chilenos y por la introducción en el incipiente mercado de arte chileno de obras de los conocidos paisajistas europeos Georg Otto Saal y Carlo Markó, su maestro florentino y Andrea, el hermano de este.

Esta exposición recibió una atención sin precedentes en la prensa local y da muestras del momento de vitalidad social y económica que se vivía en la ciudad de Santiago por esos años. Muchos publicistas de variada índole comentaron la obra de Smith. El intendente Vicuña Mackenna señaló que Smith, con el paisaje, y Manuel Antonio Caro (1835-1903), con la pintura de costumbres, fundaban los “primeros y acariciados tipos del arte nacional”. Con la presencia de estos géneros en la primera muestra importante de arte en el país, se satisfizo, al menos hasta cierto punto, la demanda por géneros pictóricos modernos y vinculados a la idea de nación. El paisaje, en convivencia con el costumbrismo y lejos de las estridencias, desproporciones y exotismos contruidos por la estética de lo sublime, son cabales ejemplos del gusto burgués de la época, tan bien delineado por la categoría estética de lo pintoresco propuesta por Gilpin hacia la segunda mitad del siglo XVIII¹⁶.

Sin embargo, los cuadros de Smith obtuvieron críticas negativas por parte de dos de los críticos más entendidos en arte de la época: Vicente Grez, quien más tarde sería amigo y biógrafo de Smith, y Pedro Lira, uno de sus discípulos en el taller que el pintor había abierto de modo alternativo a la Academia de Pintura. Ambos criticaron la obra del paisajista por su ambigüedad y su falta de detalle.

Las al menos siete pinturas que Smith expuso en dicha oportunidad representaban diversos paisajes que hoy son difíciles de identificar con precisión. En el catálogo de la Exposición aparecen simplemente enumerados y los títulos y descripciones que se mencionan en la prensa no son unívocos: “Luna que se esconde tras un árbol” y “La roza de un bosque del sur” o “Paisaje de Cordillera” no representan una descripción suficiente para identificar los cuadros y nos obligan a especular. Esta dificultad otorga mayor soporte a las críticas que tanto Grez como Lira hicieron de esta pintura, subrayando la vaguedad de los motivos pictóricos de Smith. Esta vaguedad era condenada especialmente por Grez puesto que no respondía a las expectativas que el crítico ponía en el género de paisaje como género artístico nacional:

Ha nacido artista como se nace poeta; su ciencia no es el resultado del estudio profundo ni de la constante averiguación, sino simplemente de la naturaleza de su ser. Para hacer un paisaje no necesita mirar el cielo ni el sol ni la luna, ni los campos; le basta solo sentarse frente de su caballete, tomar sus pinceles i formar sus colores. Hai un minuto de reconcentración; luego aparecen vagamente las formas de sus hermosas montañas, sus aguas transparentes, su atmósfera y sus vapores [...] I sin embargo, no es esa escuela idealista, a pesar de ser partidarios i admiradores, la que quisiéramos imitaran nuestros artistas noveles. Antes del ideal está la naturaleza con su verdad, con sus perfumes i también con su poesía propia. No es posible desentenderse de ciertas realidades, por más repugnantes que nos parezcan.¹⁷

Por su parte, Lira criticaba la ausencia de detalle en la pintura de Smith desde su propia condición de artista. Él mismo se había lanzado con una serie de paisajes que, si bien también recibieron críticas por presentarse en estado inacabado, componían escenas georeferenciadas: a diferencia de los cuadros de Smith, Lira titulaba sus cuadros conforme el lugar que los había inspirado: “Cascada del Laja”, “Río Claro”, “Cordillera de Santiago”, “Ensenada”, etc. Esto les daba, según varios de los comentaristas, el valor de reflejar un trabajo realizado a partir del natural (el famoso “plein air” considerado un signo máximo de modernidad) pero sobre todo, de verosimilitud y en última instancia, de patriotismo.

En este evento se enfrentaban, encarnadas en las pinturas y las críticas, dos escuelas de paisaje: una, representada por Smith y sus “escoltas” europeos Saal y Marko, definida como idealista, y otra, ensayada por el joven Lira y demandada por Grez, más acorde al paisaje realista practicado por los pintores afiliados a la escuela de Fontainebleau. Esta segunda escuela no persigue el efecto de realidad cruda y de alcances políticos que cultiva por esos mismos años un pintor como Courbet (de quien Lira renegará siempre, incluso en sus años de madurez), sino la autonomía artística y la armonía compositiva que aporta la práctica *plein air*.¹⁸

Vicente Grez afila todavía más su crítica ante las obras expuestas de Smith y proclama que la Cordillera de los Andes debe erigirse como el motivo central de la pintura chilena:

El estudio serio de la naturaleza, de lo bello i de lo feo, forma al artista i al sonador. I qué naturaleza es la que se puede estudiar entre nosotros! Los valles mas espléndidos, las cascadas mas caprichosas, los lagos mas encantadores. I como si todo esto no fuera suficiente, los Andes por completo i el Estrecho por término!

Los Andes especialmente son para nuestros paisajistas un teatro inmenso e inexplorado, hai en ellos toda una escuela maravillosa de artistas que serán nuestra gloria futura. Hasta las dificultades son ahí sublimes: por una parte la grandeza de las proporciones i por la otra la claridad i la viveza de las tintas con que hasta las perspectivas más lejanas aparecen detalladas en la transparencia de un aire puro. Hai que aprender a mirar i a escoger lo mas bello de en medio de ese concierto gigantesco. La lucha pues con ese coloso de la naturaleza americana es más que difícil, es titánica; pero la constancia, el estudio i el esfuerzo perseverante todo lo vence i al fin es posible obtener victorias tanto más gloriosas cuanto mas obstinada ha sido la resistencia.¹⁹

Grez establece de este modo una doble exigencia para la pintura de paisaje: en primer lugar, que refiera a una geografía nacional, demarcada claramente por dos de sus límites: la Cordillera de los Andes y el Estrecho de Magallanes y, en segundo lugar, el género debe dar cuenta de la experiencia sublime, según él, esta naturaleza provoca.

Algunos años más tarde, Pedro Lira pasa a liderar el proceso de conformación del campo artístico chileno como pintor, pero sobre todo como agente cultural, escribiendo crítica, traduciendo tratados teóricos, publicando revistas, organizando sociedades artísticas y promoviendo la formación del Museo de Bellas Artes. Entre estas

labores, publicó en 1902 su *Diccionario Biográfico de Pintores*, documento interesante por representar al canon del gusto académico de la burguesía local en el fin de siglo. Pocos pintores nacionales figuran en esta lista, entre ellos, Antonio Smith. En la afectuosa nota que le dedica a su maestro de juventud, Lira comenta que Smith pintaba como un poeta – aseveración que de tanto repetirse y descontextualizarse en los diversos manuales de historia del arte en Chile, ha terminado por perder totalmente su sentido-

[...] emprendió Smith varias excursiones al norte y al sur de la Republica, pero fue particularmente en los alrededores de Santiago o en puntos no muy alejados de la capital donde buscó más constantemente los temas de sus cuadros verdaderamente originales, pues muchos de ellos eran simples imitaciones de grabados europeos que él coloreaba a su fantasía y según sus recuerdos de viaje.²⁰

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

Esta última tela es, a mi parecer, la única que accede a la dimensión sublime de la que venimos haciendo referencia, aquella que, retomando la convocatoria que Humboldt había hecho a los artistas en su libro *Cosmos*, no hace solo una referencia formal a la desmesura de la naturaleza, sino que plantea una reflexión de proporciones filosóficas en torno a las relaciones entre naturaleza, sujeto y arte. Considerando que se trata de una pintura de madurez (recordemos que solo dos años después le llega la muerte, que aunque prematura, ya estaba siendo anunciada por la enfermedad), personalmente interpreto esta obra como el manifiesto pictórico de Antonio Smith. Las dos pequeñas figuras, una de ellas, quizá su autorretrato, hacen un alto para descansar frente al espectáculo del sol poniéndose en la Cordillera de la Costa. El lugar es, de hecho, plenamente identificable como la zona que por entonces quedaba retirada del centro de la ciudad, en las alturas de la precordillera andina. Salvo por una desproporción en el tamaño de los cerros del fondo, el paisaje es realista: no se trata en absoluto de un efecto exagerado de luz, es una puesta de sol vista tal como hoy se puede ver desde los cerros de Peñalolén donde se ubica todavía la Casona lo Arrieta, perteneciente en esos años al diplomático y coleccionista de arte uruguayo José Arrieta, amigo cercano del pintor.

Sin embargo, el sentido de este manifiesto no es una reflexión sobre la dimensión espiritual de la naturaleza, la condición universal del espíritu y la posibilidad de acceder a dicha condición por medio del arte, sino que es, desde mi punto de vista, una afirmación de la autonomía del mismo. Afirmando esto pensando en la estancia de Smith en Florencia (tema que ya he desarrollado con mayor detención en otro lugar²¹), donde probablemente entró en contacto con los pintores de paisaje al aire libre de la Escuela de Stagia a la que pertenecía Carlo Marko y también en dos obras: la conocida tela y también manifiesto del paisaje realista de Courbet y el paisaje que Alessandro Ciccarelli, de quien ya hemos hablado, hiciera de la misma vista veinte años antes. Pienso que Smith pintó esta tela respondiendo en cierta forma a aquella otra de su renegado maestro (Smith, quien formó parte de la primera generación de alumnos de la Académica fundada en 1849, renuncia a ella tras dos años y critica pública y severamente la dirección de Ciccarelli, entre otras cosas, por no incluir el paisaje dentro de una formación limitada a los principios de un neoclásico doctrinario). La resistencia y rebeldía ante la norma académica que se despliega en la tela de Smith, enfrentada a la de Ciccarelli, consigue, tal vez, la libertad expresiva que caracteriza a lo sublime.

V. Naturaleza, imagen, idea.

Los recorridos propuestos hasta aquí, tanto el que transita por diversas representaciones de la Cordillera de los Andes en el arte chileno del siglo XIX como el que brevemente revisa la definición y los usos del término sublime y el que se detiene en la pintura de paisaje de Antonio Smith, no buscan cerrar, sino por el contrario, dejar abiertos los cuestionamientos en torno a la aplicación de nociones estéticas en contextos y objetos para los que no habían sido imaginados. Esta inadecuación fundamental es, precisamente, lo que estos recorridos han querido subrayar, pretendiendo así desnaturalizar la relación entre representación de la naturaleza y paisaje, entre pintura de paisaje y sublime, entre naturaleza de amplias dimensiones y sublime, y más específicamente, entre la Cordillera de los Andes y lo sublime; relaciones que se dan con demasiada frecuencia en la crítica de arte por considerarlas una estrategia de valoración. Al tomar, como hemos hecho, una definición diacrónica del concepto de lo sublime y considerar las vías por donde dicho concepto llegó a insertarse en el contexto artístico local (vías, como vimos, más próximas a la historia natural que a la filosofía estética), esperamos haber desarticulado esa *intimidación* que Joachim Richter percibía como el velo que nos impide ver (los problemas que atrae) el paisaje. La definición de la obra de Smith como sublime paródico no busca,

por lo tanto, desmerecer estas pinturas, catalogarlas, por ejemplo, como simples copias de modelos foráneos, sino analizar los alcances conceptuales y contextuales que en ellas se ponen en juego.

¹ H. Lützel *apud* Joachim Ritter in *Paysage. Fonction de l'esthétique dans la société moderne* (1978). L'Imprimeure, Paris, 1997.

² PAULSEN B. Abraham, "Textos de estudio: dispositivos de invisibilización de la cordillera de Los Andes como sujeto cultural", en NÚÑEZ, Andrés, et al. *Fronteras en movimiento e imaginarios geográficos*. Santiago, Instituto Geografía PUC y RiL, 2013.

³ Al libro clásico sobre la "disputa del Nuevo Mundo" escrito por Antonello Gerbi (1982, 2º ed.), se deben sumar las reflexiones propuestas por Annino y Burucúa en Antonio Annino y François-Xavier Guerra (coords.). *Inventando la nación. Iberoamérica. Siglo XIX*. México: FCE, 2003 y las precisiones para el caso de Azara aportadas por Marta Penhos en *Ver, conocer, dominar. Imágenes de sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

⁴ "Les voyageurs qui ont vu de près les sommets du Mont-Blanc et du Mont-Rose, sont seuls capables de saisir le caractère de cette scène imposante, calme et majestueuse. La masse du Chimborazo est si énorme, que la partie que l'œil embrasse à la fois près de la limite des neiges éternelles, a sept mille mètres de largeur. L'extrême rareté des couches d'air, à travers lesquelles on voit les cimes des Andes, contribue beaucoup à l'éclat de la neige et à l'effet magique de son reflet [...] Les contours de la montagne se détachent du fond de cette atmosphère pure et transparente, tandis que les couches inférieures de l'air, celles qui reposent sur un plateau dénué d'herbes, et qui renvoient le calorique rayonnant, sont vaporeuses, et semblent voiler les dernières plans du paysage". von Humboldt, Alexander. *Vues des Cordillères, et monumens des peuples indigènes de l'Amérique*. Tome second. París: Librairie Greque-Latine-Allemande, 1816, p. 113.

⁵ Para el caso de México, cfr. Fausto Ramírez "La pintura de paisaje en las concepciones y en la enseñanza de Eugenio Landeso". Revista *Memoria*. México: Munal, 1991-1992. Para el de Brasil, ver el trabajo de Elaine Dias, *Paisagem e Academia. Félix-Emile Taunay e o Brasil (1824-1851)*. Campinas, UNICAMP, 2009.

⁶ Gutiérrez, Juan María. "Ensayo de una biblioteca o catálogo bibliográfico crítico, con noticias biográficas, de las obras en verso, con forma o con título de poema escritas sobre América o por hijos de esta parte del mundo" (1846). *Escritos históricos y literarios*. Colección Grandes escritores argentinos XLVIII. Buenos Aires: El Ateneo, 1934, p. 50.

⁷ DOMEYKO, Ignacio. "Ciencia, literatura y Bellas Artes". *Anales de la Universidad de Chile*, n. I, tomo XXIX. Santiago: Universidad de Chile, 1867, pp. 13-14.

⁸ Acompaño el término "emblema" con el de "moderno" para explicitar que del primero hago un uso figurado y no literal, puesto que no afirmo que la Cordillera de los Andes pase a ser configurada bajo los cánones propios de la emblemática renacentista, sino que se convierte en una imagen que -por repetición- adquiere un poder altamente significativo. Agradezco a Juan Ricardo Rey la observación que condujo a esta precisión.

⁹ MAJLUF, Natalia. Más allá de la imagen. Los estudios técnicos en el proyecto Gil de Castro. Lima, MALI, 2013.

¹⁰ Álvarez Urquieta, Luis. *El artista pintor José Gil de Castro*. Publicaciones de la Academia Chilena de Historia. Santiago: Empresa periodística "El Imparcial", 1934, p. 7.

¹¹ Información aportada vía comunicación oral por el entonces curador del área de pintura del Museo Histórico Nacional de Chile e investigador del Proyecto Gil de Castro, Juan Manuel Martínez.

¹² Amunátegui, Miguel Luis. "Apuntes sobre lo que han sido las Bellas Artes en Chile". *Revista de Santiago*. Santiago: Imprenta Chilena, 1849, p. 41

¹³ ÁLVAREZ URQUIETA, op. cit., p. 8

¹⁴ Ver, por ejemplo, el trabajo que Josefina de la Maza presentó en la reunión de CLAVIS en octubre de 2012, titulada “Obscured Women and Renowned Men: History Painting and the Foundation of the City of Santiago” (en prensa) y la lectura que de este cuadro ofrece Paulina Ahumada F. en “Paisaje y nación: la majestuosa montaña en el imaginario del siglo XIX”, *Revista Artelegie*, n. 3, Septiembre 2012.

¹⁵ Beristain, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1995, p. 134.

¹⁶ “C’est William Gilpin, qui a fixé le sens du terme dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, et substitué à la dualité beau-sublime la triade beau-sublime-pittoresque, qui a fait longtemps figure de classique. Le pittoresque est donc la catégorie esthétique dont on a pris d’abord conscience à propos de la peinture, et surtout de la peinture de paysage à laquelle Gilpin a consacré plusieurs études. [...] Le pittoresque s’est en effet établi comme catégorie esthétique, dans le préromantisme et le romantisme, en France et en Angleterre, par opposition à la beauté classique. Il y valorise la singularité propre, la couleur locale, ce qui est à soi-même son propre type...”. Étienne Souriau. *Vocabulaire d’esthétique*. Publié sous la direction de Anne Souriau. Paris: Presse Universitaire de France, 1990, p. 136. La relación entre pintura de paisaje y lo pintoresco ha sido estudiada con gran lucidez por Ann Bermingham, que trabaja el caso de la tradición inglesa (en particular, la obra de Constable y Gainsborough) en su libro *Landscape and ideology. The english rustic tradition, 1740-1860*. London: Thames & Hudson, 1987.

¹⁷ Grez, Vicente. “Antonio Smith”. *Revista de Santiago*, vol. II. Santiago: Imprenta Nacional, 1873, p. 668.

¹⁸ Contamos con una simpática anécdota al respecto, relatada por Arturo Blanco en un artículo dedicado a la figura y la obra de Antonio Smith. Allí, el crítico relata que, estando los jóvenes pintores aprendiendo pintura de paisaje en el taller de Smith, el joven Pedro Lira, poseído por un impulso, parte de excursión artística a la Laguna de Aculeo. De vuelta, cargado con croquis y telas a medio pintar, es recibido con divertidas burlas por el maestro acostumbrado a pintar tranquilamente instalado en su taller, Arturo Blanco. “Antonio Smith, pintor de paisajes y caricaturista chileno”. Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, 1954.

¹⁹ GREZ, op. cit., p. 668.

²⁰ Lira, Pedro. *Diccionario de pintores*. Santiago: Imprenta Esmeralda, 1902, p. 371.

²¹ Cfr. Catalina Valdés, “Un pintor chileno en el café Michelangelo. Vínculo entre la Escuela de Staggia y la pintura de paisaje chilena”. En Fernando Guzmán y Juan Manuel Martínez (eds.), *Vínculos artísticos entre Italia y América. Silencio historiográfico. VI Jornadas de Historia del Arte*. Santiago: Museo Histórico Nacional, Universidad Adolfo Ibáñez y centro de Restauración y Estudios Artísticos, 2012.

Bibliografía:

Álvarez Urquieta, Luis. *El artista pintor José Gil de Castro*. Publicaciones de la Academia Chilena de Historia. Santiago: Empresa periodística “El Imparcial”, 1934.

Amunátegui, Miguel Luis. “Apuntes sobre lo que han sido las Bellas Artes en Chile”. *Revista de Santiago*. Santiago: Imprenta Chilena, 1849.

Beristain, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1995.

Burke, Edmund. *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* Paris: Vrin, 1990.

DOMEYKO, Ignacio. "Ciencia, literatura y Bellas Artes". Anales de la Universidad de Chile, n. I, tomo XXIX. Santiago: Universidad de Chile, 1867, p. 3-23.

Grez, Vicente. "Antonio Smith". *Revista de Santiago*, vol. II. Santiago: Imprenta Nacional, 1873, p. 666-670.

Gutiérrez, Juan María. "Ensayo de una biblioteca o catálogo bibliográfico crítico, con noticias biográficas, de las obras en verso, con forma o con título de poema escritas sobre América o por hijos de esta parte del mundo" (1846). *Escritos históricos y literarios*. Colección Grandes escritores argentinos XLVIII. Buenos Aires: El Ateneo, 1934.

Lira, Pedro. *Diccionario de pintores*. Santiago: Imprenta Esmeralda, 1902.

PSEUDO-LONGINO. *De lo sublime*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2007

Ritter, Joachim. *Paysage. Fonction de l'esthétique dans la société moderne*. Besançon: Les éditions de l'imprimeur, 1997.

von Humboldt, Alexander. *Vues des Cordillères, et monumens des peuples indigènes de l'Amérique*. Tome second. París: Librairie Greque-Latine-Allemande, 1816.



Imagen 1: Antonio Smith. Paisaje cordillerano y laguna, s. f. óleo sobre tela, 82 x 125 cm



Imagen 2: Cristian Gómez Navarro. Pintura absurda-paisaje chileno (detalle), 2011. Instalación con cajas de fósforos intervenidas. Colección del artista.



Imagen 3: Frederic Edwin Church. El corazón de los Andes, 1859. Óleo sobre tela, 168 × 302.9 cm. Metropolitan Museum of Art, New York, Estados Unidos.



Imagen 4: José Gil de Castro. Retrato de Bernardo O'Higgins, 1820. Óleo sobre tela, Museo Histórico Nacional de Santiago de Chile.



Imagen 5: José Gil de Castro. Retrato de Bernardo O'Higgins. Detalle de la medalla de Legión de Honor de la Batalla de Chacabuco.



Imagen 6: José Gil de Castro. Bernardo O'Higgins Director Supremo. 1821, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.



Imagen 7: Jacques-Louis David. Napoleón cruzando los Alpes, 1800. Óleo sobre tela, 271 × 232 cm. Palace Charlottemburgo



Imagen 8: Raymond Quinsac Monvoisin. Retrato de Domingo Eyzaguirre, 1845. Óleo sobre tela. Museo Histórico Nacional de Santiago de Chile.



Imagen 9: Gregorio Torres Parada. *La Beneficencia*, 1847. Museo Histórico Nacional, Santiago.



Imagen 10: Alessandro Ciccarelli. José de San Martín, c. 1860. Museo Histórico Nacional, Santiago.



Imagen 11: Pedro Lira. La fundación de Santiago, 1889. Museo Histórico Nacional, Santiago.



Imagen 12: Antonio Smith. Claro de luna, c. 1865. Óleo sobre tela, 36 x 41 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.



Imagen 13: Antonio Smith. Puesta de sol en la cordillera de Peñalolén. c. 1875. El paradero del cuadro es desconocido. La reproducción está tomada del tomo dedicado a Onofre Jarpa de la Colección Pintores chilenos del siglo XIX. Editorial Origo, 2010.



Imagen 14: Antonio Smith. Valle del Aconcagua, s.f. Óleo sobre tela, 55 x 85 cm. Colección Pinacoteca de Concepción. Imagen: Pinacoteca de Concepción.