

CHILE

ONDE
A MORTE
HABITA?

EL ARTE NO
VIVE NI MUERE:
TRASCIENDE

PAULA ANDREA PARADA GARCÍA
RUBENS DE ANDRADE
(ORGS.)

CURADORIA
RUBENS DE ANDRADE
OSCAR MOLINA PALESTINA

E491 El arte no vive ni muere: trasciende/Organizado por Paula Andrea Parada García e Rubens de Andrade.-- Rio de Janeiro: Paisagens Híbridas, 2026.
174 p. ; il. 14 x 20 cm -- (Série Onde a morte habita?- V. 3)
Bibliografia
ISBN 978-85-69970-73-6
1. MORTE 2. FINITUDE DA VIDA 3. CHILE 4. ARTES VISUAIS 5. PAISAGEM-FÚNEBRE I. García, Paula Andrea Parada II. Andrade, Rubens de III. Onde a morte habita? III. Universidade Federal do Rio de Janeiro IV. Escola de Belas Artes
V. Programa de Pós-graduação em Arquitetura

CDD: 128.5

CDU: 128.5

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO | UFRJ

Prof. Dr. *Roberto Medronho*
Reitor

Profª. Drª. *Cássia Turci*
Vice-Reitora

CENTRO DE LETRAS E ARTES

Prof. Dr. *Afranio Gonçalves Barbosa*
Decano

Prof. Dr. *Carlos Augusto Moreira da Nóbrega*
Vice-Decano

ESCOLA DE BELAS ARTES

Profª. Drª. *Madalena Grimaldi*
Diretora

Profª. Drª. *Larissa Cardoso Feres Elias*
Vice-Diretora

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA

Profª. Drª. *Andrea Queiroz Rego*
Coordenadora

Profª. Drª. *Aline Pires Vérol*
Vice-Coordenadora



eba ESCOLA DE
BELAS ARTES
Universidade Federal do Rio de Janeiro

PROARQ UFRJ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA

**PAISAGENS
HÍBRIDAS**

Grupo de Pesquisas Paisagens Híbridas
<https://paisagenshibridas.eba.ufrj.br/>
editorapaisagenshibridas@gmail.com

**PAISAGENS
HÍBRIDAS**
E D I T O R A

Editora Paisagens Híbridas
<https://atelierdencadernac.wixsite.com/pheditoraeatelier>
editorapaisagenshibridas@gmail.com

Todos os direitos desta edição são reservados à editora Paisagens Híbridas e aos autores. Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida ou transmitida por qualquer forma e/ou quaisquer meios (eletrônicos ou mecânicos, incluindo fotocópias e gravação) ou arquivada em qualquer sistema de banco de dados sem permissão escrita do editor.

C H I L E

O N D E
A MORTE
HABITA?

EL ARTE NO
VIVE NI MUERE:
TRASCIENDE

PAULA ANDREA PARADA GARCÍA
RUBENS DE ANDRADE
(ORGS.)

CURADORIA
RUBENS DE ANDRADE
OSCAR MOLINA PALESTINA

PAISAGENS
HÍBRIDAS

RIO DE JANEIRO
2026
1ª EDIÇÃO

COMITÊ EDITORIAL

Prof. Dr. André Bazanella

Mestrado Profissional em Preservação do
Patrimônio Cultural CLC/IPHAN (Brasil)

Prof. Dr. Diego Andrés Bernal Botero

Universidades de Antioquia, Pontificia Bolivariana y
Eafit en la ciudad de Medellín (Colombia)

Prof. Dr. Esdras Arraes

Universidade Federal Rural do Semi-árido- UFRSA (Brasil)

Prof^{ra}. Dr^a. Jackeline de Macedo

Programa de Pós-Graduação Projeto e Patrimônio- PGPP-FAU UFRJ (Brasil)

Prof. Dr. Leonardo Zaldumbide Rueda

Pontificia Universidad Católica del Ecuador (Ecuador)

Prof. Dr. Mariano Castellanos Arenas

BENEmérita Universidad Autónoma de Puebla (México)

Prof. Dr. José Alberto Ochoa Ramírez

Universidad de Guanajuato (México)

SÉRIE ONDE A MORTE HABITA?

Curadoria

Prof. Dr. Rubens de Andrade

Prof. Dr. Oscar Molina Palestina

PROJETO EDITORIAL

Grupo de Pesquisas Paisagens Híbridas - PROARQ/EBA UFRJ

Paisagens fúnebres: lugares de dor, luto e memória

PROJETO GRÁFICO/CAPA

Rubens de Andrade

REVISÃO DE TEXTO

Glaiane Quinteiro Campos

TRADUÇÃO

Prof. Dr. Oscar Molina Palestina

REVISÃO DOS ORIGINAIS

Rubens de Andrade

Prof^{ra}. Dr^a. Jackeline de Macedo

Prof^{ra}. Dr^a. Sylvia Ribeiro Coutinho

DIAGRAMAÇÃO/PREPARAÇÃO DE ORIGINAIS

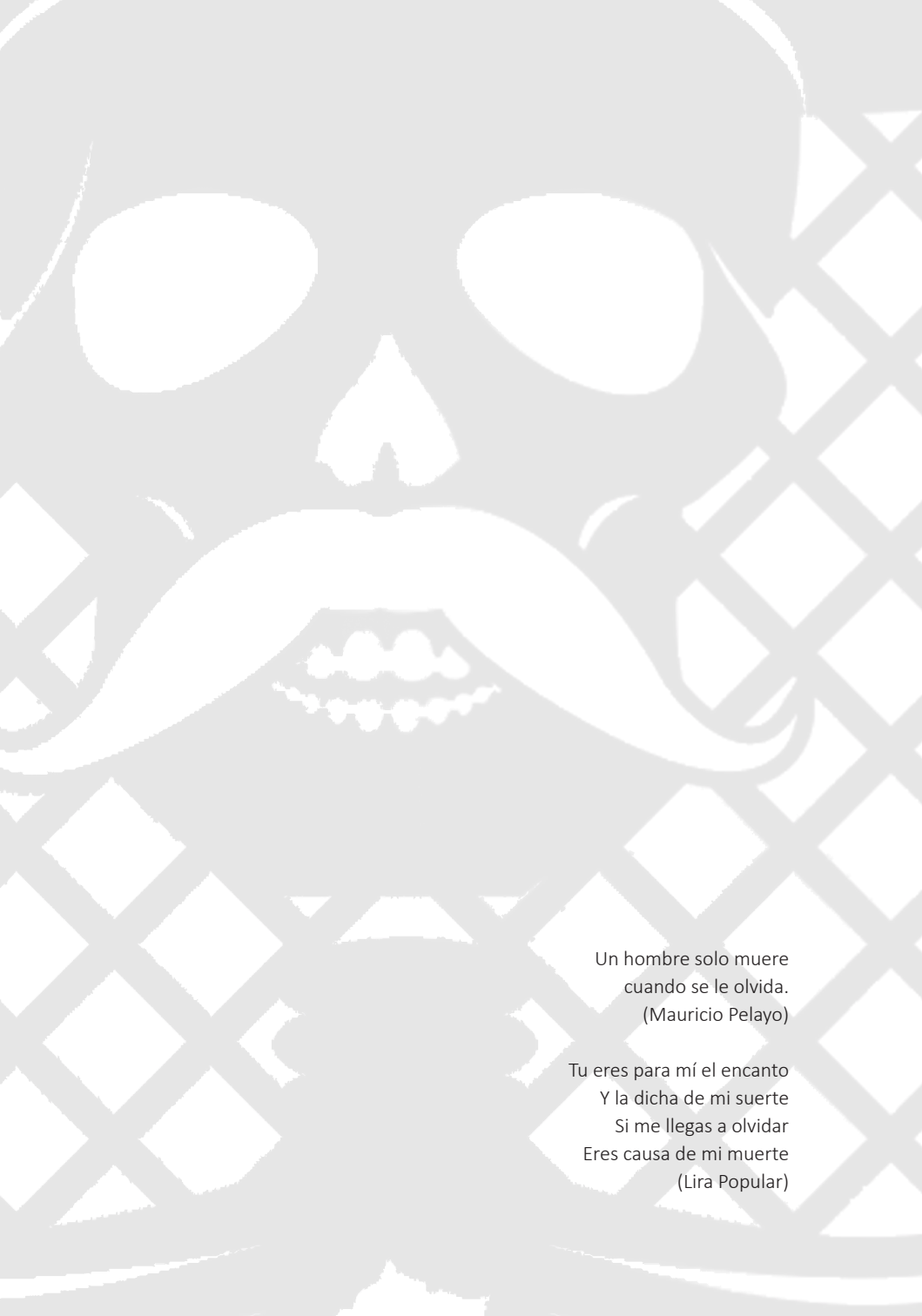
Rubens de Andrade

FICHA CATALOGRÁFICA

Nara Ferreira Oliveira

CRB2/1313- Conselho Regional de Biblioteconomia (Seção Pará)





Un hombre solo muere
cuando se le olvida.
(Mauricio Pelayo)

Tu eres para mí el encanto
Y la dicha de mi suerte
Si me llegas a olvidar
Eres causa de mi muerte
(Lira Popular)

SUMÁRIO





	<u>APRESENTAÇÃO/PRESENTACIÓN</u>
8	<u>¿DÓNDE VIVE LA MUERTE?: SOBRE LA FINITUD DE LA VIDA, MEMORIA Y PAISAJES FÚNEBRES LATINOAMERICANAS</u>
	<u>ONDE A MORTE HABITA? SOBRE FINITUDE DA VIDA, MEMÓRIA E PAISAGENS FÚNEBRES LATINO-AMERICANAS</u>
	Rubens de Andrade
32	<u>REGÍMENES DE VISIBILIDAD DE LA FINITUD: HISTORIA DEL ARTE, MEMORIA Y POLÍTICA EN CHILE: REGIMES DE VISIBILIDADE DA FINITUDE: HISTÓRIA DA ARTE, MEMÓRIA E POLÍTICA NO CHILE</u>
	Rubens de Andrade
56	<u>LA TRASCENDENCIA DE LA MUERTE EN EL ARTE</u>
	Paula Andrea Parada García
66	<u>EL VELÓRIO DEL ANGELINTO</u>
	Samuel Quiroga
102	<u>EL LEGADO DE MARÍA DEL TRÁNSITO DE LA CRUZ ANTÚNEZ DE ROSALES: DESDE LA COLECCIÓN DEL MUSEO O'HIGGINIANO Y DE BELLAS ARTES DE TALCA</u>
	Gonzalo Olmedo Espinoza
142	<u>CUANDO LA MUERTE LLEGA DE LA MANO DEL ESTADO</u>
	Pablo Cayuqueo
173	<u>AUTORES/AUTORAS</u>
175	<u>ÍNDICE REMISSIVO</u>

ONDE A MORTE HABITA?
sobre finitude da vida,
memória e paisagens fúnebres
latino-americanas

¿DÓNDE VIVE LA MUERTE?:
sobre la finitud de la vida,
memoria y paisajes fúnebres
latinoamericanas

RUBENS DE ANDRADE



EN LA NOTA INTRODUCTORIA DE LOS VIVOS Y LOS

*muertos en la sociedad medieval*¹, Jean-Claude Schmitt problematiza el destino del ser humano después de la muerte al poner en evidencia la centralidad del imaginario mortuario en la constitución de las sociedades humanas. Para el autor, las representaciones de la muerte y del más allá se configuran como estructuras simbólicas fundamentales, históricamente construidas, que atraviesan el tiempo y permanecen activas en la contemporaneidad. La muerte, en este sentido, no se

¹ SCHMITT, Jean-Claude. *Os vivos e os mortos na sociedade medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

limita a un acontecimiento biológico, sino que se manifiesta como un fenómeno cultural, social y simbólico que impone a los vivos la confrontación con la ausencia, lo desconocido y la finitud.

Schmitt afirma que “los muertos solo tienen la existencia que los vivos imaginan para ellos”, indicando que las narrativas sobre el post mortem son proyecciones culturales ancladas en creencias, valores y experiencias del mundo de los vivos. Así, los simulacros de una vida después de la muerte reflejan expectativas, miedos y deseos socialmente compartidos, atribuyendo a los muertos moradas, trayectorias y sentidos que reflejan la cotidianidad terrenal. El más allá, por lo tanto, no es un territorio desconocido, sino una construcción simbólica que se vale de referencias familiares a la experiencia humana.

Estas formulaciones dialogan con las reflexiones de Norbert Elias en *La soledad de los moribundos*², obra en la que el autor analiza los impactos de la vejez, del sufrimiento y del morir sobre el cuerpo y la mente. Elias señala que no es la muerte en sí misma la que produce angustia, sino la conciencia de su inevitabilidad. La certeza de la extinción del yo y de la ruptura definitiva con la convivencia social

² ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

constituye uno de los núcleos más perturbadores de la experiencia humana, movilizando discursos, rituales y prácticas que buscan conferir inteligibilidad al fin de la vida.

Tanto en Schmitt como en Elias, la muerte aparece como un operador de sentidos que revela tensiones profundas entre presencia y ausencia, memoria y olvido, continuidad y ruptura. Estas tensiones se materializan no sólo en los discursos religiosos o filosóficos, sino también en los paisajes, los objetos, los rituales y los espacios y lugares destinados al luto. En este sentido, el recuerdo se convierte en la elaboración de la pérdida que se construye en el cotidiano de aquellos que continúan su camino. Por lo tanto, el paisaje fúnebre emerge como un campo privilegiado para comprender las formas en que las sociedades historifican la muerte e inscriben la finitud en el espacio.

A partir de los marcadores indicados, es posible reflexionar sobre los procesos de borramiento simbólico y material que afectan a las memorias individuales y colectivas a lo largo del tiempo en el contexto de las relaciones que se establecen colectivamente en el tejido urbano. La ausencia y la desaparición, por ejemplo, no remiten únicamente al cuerpo muerto, sino también a los signos, monumentos, prácticas y narrativas que sostienen la memoria de quienes

se han ido. En el ámbito patrimonial, cultural y artístico, se observa que estos son puntos especialmente sensibles a los procesos vinculados a la finitud, ya que los elementos que conforman la arquitectura de la ciudad se encuentran constantemente amenazados por la degradación, la negligencia o la reconfiguración de los territorios.

El horizonte teórico y crítico en el que se inscribe la propuesta editorial³ de la serie *¿Dónde vive la muerte?*, desarrollada por el Grupo de Investigación Paisajes Híbridos⁴, se integra a la línea de investigación *Paisajes Fúnebres: lugares de dolor, duelo y memorias*⁵, que en los últimos años se ha dedicado a la producción de debates interdisciplinarios sobre la finitud de la vida y sus materializaciones en el espacio desde diferentes vertientes.

El proyecto editorial formalizado en la série, en particular, crea un espacio de reflexión y diálogo crítico sobre la muerte, el morir y el *post mortem*, articulando contribuciones de la arquitectura, el urbanismo, el arte, la antropología, la historia

³ Ver: <https://paisagenshibridas.eba.ufrj.br/2023/04/11/forum-trans-nacional/>

⁴ O grupo de pesquisa está vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e registrado no diretório de Grupos de Pesquisa do CNPQ.

⁵ Ver <https://paisagenshibridas.eba.ufrj.br/lp-cemiterios/>

y campos afines. En este sentido, al reconocer a la muerte como una dimensión constitutiva de la experiencia humana, la Colección busca romper silencios, tensionar tabúes y ampliar la comprensión de las múltiples formas en que las sociedades elaboran el duelo y construyen sus memorias.

Dirigido tanto a investigadores de Brasil como de América Latina, el foro se establece como un campo de investigación e intercambio que reconoce la muerte no como un fin absoluto, sino como un fenómeno que produce paisajes, narrativas y prácticas sociales. Ante esta premisa, y al arrojar luz sobre este recorte temático, considero que se añade una capa relevante que contribuye a la comprensión crítica de los modos en que la finitud de la vida se inscribe en el territorio, en la cultura y en la sensibilidad de la vida contemporánea.

Al adoptar una concepción ampliada de paisaje, atravesada por el espectro de la muerte y por los estados fúnebres que de ella derivan, el concepto del proyecto busca reforzar la necesidad de un ejercicio reflexivo de carácter transdisciplinar. De este modo, la discusión sobre el paisaje deja de ser comprendida únicamente como forma o escenario, para pasar a ser interpretada como un campo de relaciones en el que se articulan diversas manifestaciones, ya sean físicas – considerando la arquitectura de la ciudad y el arte – o

metafísicas, referidas a rituales, afectos, conflictos, disputas simbólicas y dudas (Bobbio, 1997⁶; Le Breton, 2013⁷).

El esfuerzo colectivo propuesto por la serie aspira a alcanzar una envergadura analítica al considerar las distintas capas que componen el tejido urbano latinoamericano. En este sentido, la materialidad de la arquitectura, las diversas manifestaciones artísticas y los procesos históricos que han moldeado las ciudades son entendidos como soportes fundamentales para la lectura de los paisajes fúnebres.

Al mismo tiempo, los desafíos socioculturales forjados a lo largo del tiempo revelan cómo la finitud de la vida es incorporada, silenciada o resignificada en diferentes contextos territoriales. También operan en este marco los aportes políticos e ideológicos, que ocupan un lugar central en el proyecto, en la medida en que contribuyen a revelar las dinámicas de producción, control y borramiento de estos paisajes (Sontag, 2003⁸; Talone, 2023⁹). Cabe destacar que

⁵ BOBBIO, Norberto. *O tempo da memória: de senecute e outros escritos autobiográficos*. Rio de Janeiro: Campus, 1997. Ver em especial o ensaio *Depois da morte* (p. 38-44).

⁷ LE BRETON, David. *Antropologia da dor*. São Paulo: Unifesp, 2013. Ver os capítulos: *A construção social da dor* e *Os usos sociais da dor*.

⁸ Ver SONTAG, Susan. *Diante da morte dos outros*. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.

⁹ Ver TALONE, Vittorio da Gamma. *A forma da memória: lembranças de situações de ferimento, tensão e morte*. Rio de Janeiro: Mórula, 2023.

las relaciones de poder que atraviesan la ciudad influyen directamente en la forma en que la muerte es visibilizada u ocultada, ya sea a través de políticas urbanas, prácticas institucionales o estrategias simbólicas que regulan el duelo y la memoria colectiva (Davis, 2004¹⁰).

La fundamentación epistemológica tanto del foro como del proyecto editorial se ancla en los estudios sobre la muerte y el morir, ofreciendo una base sólida para la construcción teórica, la interpretación de datos y la comprensión de los procesos que estructuran los paisajes fúnebres (Andrade *et al*, 2019¹¹). La observación de los símbolos y signos asociados a la tanatología, así como el análisis de la fuerza visual y performativa de los rituales *post mortem* en el espacio urbano, constituyen elementos esenciales para abordar críticamente las múltiples dimensiones de la muerte en la vida cotidiana de las ciudades (Marquetti, 2022¹²), tanto aquellas que ofrecen a sus habitantes una relación más llevadera con su presencia, como aquellas que intentan cancelar su

¹⁰ Ver DAVIS, Mike. *Cidades mortas*. São Paulo: Record, 2007.

¹¹ ANDRADE, Rubens *et al* (Orgs.). *Finitude da vida e suas representações na paisagem latino-americana: rotas e perspectivas*. Rio de Janeiro: Paisagens Híbridas, 2019.

¹² MARQUETTI, Fernanda Gallerani. *A morte em si: não pertencimento, desamores e maldições*. São Paulo: Unifesp, 2022.

presencia con fines políticos (Reis, 2022¹³, Gray, 2014¹⁴; Dillmann, 2016¹⁵).

Las cuestiones relacionadas con la necropolítica y con el borramiento de las memorias socioculturales materializadas en el tejido urbano surgen como categorías analíticas fundamentales para este debate. Estas aproximaciones permiten comprender cómo determinadas vidas son valorizadas o descartadas, así como identificar los mecanismos que producen invisibilidades, silencios y ausencias en el espacio urbano. A partir de estas premisas, se hacen visibles las fronteras territoriales y los límites socioculturales de la existencia humana, especialmente en contextos marcados por desigualdades históricas y profundas cicatrices que revelan la magnitud de los dolores experimentados – y aún vividos – por distintos grupos sociales.

De manera complementaria, la propuesta considera las convivialidades y los vínculos sociales como claves

¹³ REIS, João José. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do Século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

¹⁴ GRAY, John. *A busca pela imortalidade: a obsessão humana em ludibriar a morte*. São Paulo: Record, 2011.

¹⁵ DILLMANN, Mauro. *Morte e práticas fúnebres na secularizada República*: Porto Alegres, início do século XX. Porto Alegre: Paco, 2016.

interpretativas para identificar los ecos fúnebres originados en el sufrimiento, el miedo, el dolor y las diversas formas de violencia física y psicológica. Los aspectos relacionados con las fuerzas políticas, las hostilidades de género y los prejuicios étnicos y raciales son comprendidos como elementos que atraviesan los paisajes de la muerte, intensificando sus marcas simbólicas y materiales.

El conjunto de los intercambios virtuales ocurridos en el foro, articulado con los registros reunidos en la serie, se constituye como un referencial que sustenta una propuesta de trabajo colectivo orientada a la construcción de diálogos continuos sobre la finitud de la vida y el paisaje. Dicha iniciativa encuentra paralelos en foros ya consolidados que articulan congresos, seminarios y coloquios en este campo, como *Imágenes de la Muerte* (Luna, Rodrigues¹⁶), los *Encuentros Nacionales de Cultura Funeraria en Ecuador* (Rivera, 2021¹⁷), los trabajos anuales organizados por la *Red Iberoamericana de Valoración y Gestión de Cementerios*

¹⁶ Pieter van Dalen Luna e Claudia Rodrigues fueron los organizadores de la última edición del congreso, realizada en Lima, Perú, en 2024, cuya principal devolución fue la publicación del libro, que reúne un amplio y diverso conjunto de investigaciones sobre el tema, registradas en el *Libro de Resúmenes del IX Congreso Internacional Imágenes de la Muerte* (Perú, 2024).

¹⁷ Daniel Rivera, organizador del libro *Memorias del I y II Encuentro Nacional de Cultura Funeraria* (Quito, 2021). Realizado por la *Red Ecuatoriana de Cultura Funeraria*.

*Patrimoniales*¹⁸, así como la extensa y valiosa actuación de la Asociación Brasileña de Estudios Cementeriales¹⁹.

Cada uno de estos colectivos y asociaciones dedicados a la promoción de estudios y a la realización de encuentros científicos ha logrado, a lo largo de las últimas décadas, construir un panorama amplio y consistente tanto en el involucramiento de investigadores de América Latina, Estados Unidos y Europa como en la constitución de un acervo documental y bibliográfico de gran valor, dedicado a los estudios sobre la muerte y el morir. Los encuentros periódicos, así como las publicaciones que de ellos se derivan, evidencian no solo la consolidación de un campo de investigación interdisciplinario, sino también el crecimiento continuo del interés académico en torno a la finitud de la vida como un problema central para las ciencias humanas, sociales y artísticas. Al reunir investigaciones provenientes de distintos contextos culturales, históricos y metodológicos, estos colectivos hacen visible la diversidad de enfoques que atraviesan

¹⁸ <https://redcementeriopatrimoniales.blogspot.com/>

¹⁹ Los encuentros nacionales de la ABEC vienen constituyendo un acervo inestimable de trabajos que no solo fortalecen el campo de los estudios cementeriales, sino que también ofrecen un conjunto significativo de investigaciones dedicadas a la reflexión sobre la finitud de la vida (<https://www.estudoscemiteriais.com.br/abec>).

temas como los rituales funerarios, la memoria, la violencia, el paisaje, el arte, la religión, las políticas públicas y la necropolítica.

La relevancia epistémica de este trabajo colectivo reside, sobre todo, en su capacidad para desnaturalizar la muerte como un dato meramente biológico, reposicionándola como una construcción social, cultural y política. Al promover espacios de diálogo transnacional e interdisciplinario, estos foros continúan ampliando los marcos interpretativos sobre el vivir y el morir, ofreciendo herramientas críticas para comprender cómo distintas sociedades elaboran, representan y disputan los sentidos de la muerte en contextos socioculturales y espaciales específicos. De este modo, los colectivos dedicados a los estudios de la muerte no solo producen conocimiento especializado, sino que también contribuyen de manera decisiva al profundizamiento crítico de las reflexiones contemporáneas sobre la vida y la muerte, la memoria y las múltiples formas de coexistencia social.

Al acoger a investigadores, estudiantes y profesionales de áreas afines, la iniciativa del proyecto editorial *¿Dónde habita la muerte?* se consolida como un espacio de interlocución crítica que valora experiencias situadas y

saberes producidos desde América Latina, fortaleciendo así la circulación de conocimientos y prácticas sobre la muerte y el morir a partir de perspectivas sensibles a las realidades sociales, culturales y territoriales del continente americano.

El contexto de esta serie, marcado por la participación de investigadores de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador y México en su primera fase de publicaciones, asume un papel central al tensionar lecturas hegemónicas sobre la muerte y el morir, frecuentemente formuladas desde perspectivas universalizantes y desvinculadas de las realidades latinoamericanas. Al desplazar el debate hacia territorios históricamente atravesados por desigualdades estructurales, violencias persistentes y múltiples formas de resistencia, la obra afirma la necesidad de pensar la muerte desde contextos situados, encarnados y políticamente implicados.

Al articular estas diversas experiencias y epistemologías, el colectivo de investigadores de los seis países hace posible la construcción de otros horizontes de comprensión, basados en el intercambio de saberes y en una escucha sensible entre disciplinas, territorios y afectos. Se amplía así el campo de los estudios sobre la muerte, afirmándolo como un tema urgente, político y

**EL ARTE NO
VIVE NI MUERE:
TRASCIENDE**

necesariamente plural – indisociable de los paisajes que habitamos, de los cuerpos que resisten y de las memorias que sostienen la experiencia latinoamericana del vivir y del morir.

NA NOTA INTRODUTÓRIA DA OBRA *OS VIVOS E OS*

mortos *na sociedade medieval*¹, Jean-Claude Schmitt problematiza o destino do homem após a morte ao evidenciar a centralidade do imaginário mortuário na constituição das sociedades humanas. Para o autor, as representações da morte e do além-vida configuram-se como estruturas simbólicas fundamentais, historicamente construídas e situadas, que atravessam o tempo e permanecem ativas na contemporaneidade. A morte, nesse sentido, não se limita a um evento biológico, mas se manifesta também como um fenômeno cultural e social, adquirindo um simbolismo que impõe aos vivos o confronto com a ausência, o desconhecido e a finitude.

Schmitt afirma que “os mortos têm apenas a existência que os vivos imaginam para eles”, indicando que as narrativas sobre o *post mortem* são projeções culturais ancoradas em crenças, valores e experiências do mundo dos vivos. Assim, os simulacros de uma vida após a morte refletem expectativas, medos e desejos socialmente compartilhados, atribuindo aos mortos moradas, trajetórias e sentidos que espelham o cotidiano terreno. O além, portanto, não é um território desconhecido, mas uma construção simbólica que se vale de referências familiares à experiência humana.

Tais formulações dialogam com as reflexões de Norbert Elias em *A solidão dos moribundos*², obra em que o

¹ SCHMITT, Jean-Claude. *Os vivos e os mortos na sociedade medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

² ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

autor analisa os impactos da velhice, do sofrimento e do morrer sobre o corpo e a mente. Elias ressalta que não é a morte em si que produz angústia, mas a consciência de sua inevitabilidade. A certeza da extinção do eu e da ruptura definitiva com o convívio social constitui um dos núcleos mais perturbadores da experiência humana, mobilizando discursos, rituais e práticas que buscam conferir inteligibilidade ao fim da vida.

Tanto em Schmitt quanto em Elias, a morte aparece como um operador de sentidos que revela tensões profundas entre presença e ausência, memória e esquecimento, continuidade e ruptura. Essas tensões se materializam não apenas nos discursos religiosos ou filosóficos, mas também nas paisagens, nos objetos, nos rituais e nos espaços e lugares destinados ao luto e, nesse sentido, a lembrança torna-se uma elaboração da perda que se constrói no cotidiano daqueles que continuam a sua caminhada. Logo, a paisagem fúnebre emerge, como um campo privilegiado para compreender as formas pelas quais as sociedades historicizam a morte e inscrevem a finitude no espaço.

A partir dos marcadores acima indicados, é possível refletir sobre os processos de apagamento simbólico e material que atingem memórias individuais e coletivas ao longo do tempo no contexto das relações que são firmadas coletivamente no tecido urbano. Assim, a ausência e o desaparecimento por exemplo, não dizem respeito apenas ao corpo morto, mas também aos signos, monumentos, práticas e narrativas que sustentam a lembrança dos que se foram. No que diz respeito à esfera

patrimonial, cultural e artística nota-se que esses são pontos sensíveis aos processos relacionados à finitude, uma vez que os elementos que formam a arquitetura da cidade, encontram-se constantemente ameaçados pela degradação, pela negligência ou pela reconfiguração dos territórios.

O horizonte teórico e crítico que se insere à proposta do projeto editorial³ da série *Onde a Morte Habita?*, desenvolvido pelo Grupo de Pesquisas Paisagens Híbridas⁴, integra-se à linha de pesquisa *Paisagens Fúnebres: lugares de dor, luto e memórias*⁵, que, ao longo dos últimos anos, vem se dedicando à produção de debates interdisciplinares sobre a finitude da vida e suas materializações no espaço em diferentes vertentes.

O projeto editorial formalizado na série em particular cria um espaço de reflexão e diálogo crítico sobre a morte, o morrer e o *post mortem*, articulando contribuições da arquitetura, do urbanismo, da arte, da antropologia, da história e de outros campos afins. Nesse sentido, ao reconhecer a morte como uma dimensão constitutiva da experiência humana, a série busca romper silêncios, tensionar tabus e ampliar o entendimento sobre as múltiplas formas pelas quais as sociedades elaboram o luto e constroem as suas memórias.

³ Ver: <https://paisagenshibridas.eba.ufrj.br/2023/04/11/forum-trans-nacional/>

⁴ O grupo de pesquisa está vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e registrado no diretório de Grupos de Pesquisa do Cnpq.

⁵ Ver <https://paisagenshibridas.eba.ufrj.br/lp-cemiterios/>

Voltado tanto a pesquisadores do Brasil quanto da América Latina, o fórum se estabelece como um campo de investigação e troca que reconhece a morte não como um fim absoluto, mas como um fenômeno que produz paisagens, narrativas e práticas sociais. Diante de tal prerrogativa e, ao lançar luz sobre esse recorte temático, considero que se acrescenta uma camada relevante que contribui para a compreensão crítica dos modos pelos quais a finitude da vida se inscreve no território, na cultura e na sensibilidade da vida nos dias atuais.

Ao adotar uma concepção ampliada de paisagem, atravessada pelo espectro da morte e pelos estados fúnebres que dela derivam, o conceito do projeto busca reforçar a necessidade de um exercício reflexivo de caráter transdisciplinar. Logo, a discussão sobre a paisagem deixa de ser compreendida apenas como forma ou cenário, passando a ser interpretada como um campo de relações no qual se articulam diversas manifestações, sejam elas físicas, considerando a arquitetura da cidade e a arte, ou metafísicas referenciadas pelos rituais, afetos, conflitos, disputas simbólicas e dúvidas (Bobbio, 1997⁶; Le Breton, 2013⁷).

O esforço coletivo proposto pela série pretende alcançar envergadura analítica ao considerar as distintas camadas

⁶ BOBBIO, Norberto. *O tempo da memória*: de senecute e outros escritos autobiográficos. Rio de Janeiro: Campus, 1997. Ver em especial o ensaio *Depois da morte* (p. 38-44).

⁷ LE BRETON, David. *Antropologia da dor*. São Paulo: Unifesp, 2013. Ver em particular os capítulos: *A construção social da dor* e *Os usos sociais da dor*.

que compõem o tecido urbano latino-americano. Nesse caso a materialidade da arquitetura, as diversas manifestações artísticas e os processos históricos que moldaram as cidades são entendidos como suportes fundamentais para a leitura e compreensão das paisagens fúnebres. Simultaneamente, os desafios socioculturais forjados ao longo do tempo revelam como a finitude da vida é incorporada, silenciada ou ressignificada em diferentes contextos territoriais. Também operam nesse contexto os aportes políticos e ideológicos que ocupam lugar central nesse projeto, uma vez que contribuem para revelar as dinâmicas de produção, controle e apagamento dessas paisagens (Sontag, 2003⁸; Talone, 2023⁹). Vale destacar que as relações de poder que atravessam a cidade influenciam diretamente a forma como a morte é visibilizada ou ocultada, seja por meio de políticas urbanas, práticas institucionais ou estratégias simbólicas que regulam o luto e a memória coletiva (Davis, 2004¹⁰).

A fundamentação epistemológica tanto do fórum quanto do projeto editorial ancora-se nos estudos sobre a morte e o morrer, oferecendo uma base consistente para a construção de teorias, a interpretação de dados e a compreensão dos processos que estruturam as paisagens

⁸ Ver SONTAG, Susan. *Diante da morte dos outros*. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.

⁹ Ver TALONE, Vittorio da Gamma. *A forma da memória: lembranças de situações de ferimento, tensão e morte*. Rio de Janeiro: Mórula, 2023.

¹⁰ Ver DAVIS, Mike. *Cidades mortas*. São Paulo: Record, 2007.

fúnebres (Andrade *et al*, 2019¹¹). A observação dos símbolos e signos associados à tanatologia, bem como a análise da força visual e performativa dos rituais *post mortem* no espaço urbano, constituem elementos essenciais para enfrentar criticamente as múltiplas dimensões da morte na vida cotidiana das cidades (Marquetti, 2022¹²), tanto aquelas que oferecem aos seus habitantes uma relação mais suportável com suas manifestações, quanto aquelas que tentam cancelar sua presença com fins políticos (Reis, 2022¹³, Gray, 2014¹⁴; Dillmann, 2016¹⁵).

Questões relacionadas à necropolítica e ao apagamento das memórias socioculturais materializadas no tecido urbano surgem como categorias analíticas essenciais a este debate. Essas abordagens em si, permitem compreender como determinadas vidas são valorizadas ou descartadas, bem como indicam quais mecanismos produzem invisibilidades, silêncios e ausências no espaço urbano. Partindo de tais premissas fica visível as fronteiras territoriais e os limites socioculturais da existência humana, sobretudo em contextos marcados

¹¹ ANDRADE, Rubens *et al* (Orgs.). *Finitude da vida e suas representações na paisagem latino-americana: rotas e perspectivas*. Rio de Janeiro: Paisagens Híbridas, 2019.

¹² MARQUETTI, Fernanda Gallerani. *A morte em si: não pertencimento, desamores e maldições*. São Paulo: Unifesp, 2022.

¹³ REIS, João José. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do Século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

¹⁴ GRAY, John. *A busca pela imortalidade: a obsessão humana em ludibriar a morte*. São Paulo: Record, 2011.

¹⁵ DILLMANN, Mauro. *Morte e práticas fúnebres na secularizada República: Porto Alegres, início do século XX*. Porto Alegre: Paco, 2016.

por desigualdades históricas e profundas cicatrizes que revelam a dimensão das dores que distintos grupos sociais vivenciaram e ainda vivenciam. De modo complementar, a proposta considera as convivialidades e os vínculos sociais como chaves interpretativas para identificar os ecos fúnebres oriundos do sofrimento, do medo, da dor e das diversas formas de violência física e psicológica. Aspectos relacionados às forças políticas, às hostilidades de gênero e aos preconceitos étnicos e raciais são compreendidos como elementos que atravessam as paisagens da morte, intensificando suas marcas simbólicas e materiais.

O conjunto das trocas virtuais ocorridas no fórum, articulado aos registros reunidos na série, constitui-se como um referencial que sustenta uma proposta de trabalho coletivo voltada à construção de diálogos contínuos sobre a finitude da vida e a paisagem. Tal iniciativa encontra paralelos em fóruns já consolidados que articulam congressos, seminários e colóquios nesse campo, como o *Imagens da Morte* (Luna, Rodrigues¹⁶), os *Encontros Nacionais de Cultura Funerária no Equador* (Rivera, 2021¹⁷), os trabalhos anuais organizados pela *Red Iberoamericana de Valoración y Gestión de Cementerios*

¹⁶ Pieter van Dalen Luna e Claudia Rodrigues foram os organizadores da última edição do congresso realizado em Lima, Peru em 2024, cuja principal devolutiva foi a publicação do livro, que reúne um amplo e diverso conjunto de pesquisas sobre o tema, registradas no Livro de Resumos do *IX Congreso Internacional Imágenes de la Muerte* (Peru, 2024).

¹⁷ Daniel Rivera, organizador do livro *Memorias del I y II Encuentro Nacional de Cultura Funeraria* (Quito, 2021), realizado pela *Red Ecuatoriana de Cultura Funeraria*.

*Patrimoniales*¹⁸, bem como a extensa e valiosa atuação da Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais - ABEC¹⁹.

Cada um desses coletivos e associações voltados à promoção de estudos e à realização de encontros científicos conseguiu, ao longo das últimas décadas, construir um panorama amplo e consistente tanto no engajamento de pesquisadores da América Latina, dos Estados Unidos e da Europa quanto na constituição de um acervo documental e bibliográfico de grande valor, dedicado aos estudos sobre a morte e o morrer. Os encontros periódicos, assim como as publicações deles decorrentes, evidenciam não apenas a consolidação de um campo de pesquisa interdisciplinar, mas também o crescimento contínuo do interesse acadêmico em torno da finitude da vida como um problema central para as ciências humanas, sociais e artísticas. Ao reunir investigações provenientes de diferentes contextos culturais, históricos e metodológicos, esses coletivos tornam visível a diversidade de abordagens que atravessam temas como rituais funerários, memória, violência, paisagem, arte, religião, políticas públicas e necropolítica.

A relevância epistêmica desse trabalho coletivo reside, sobretudo, na capacidade de desnaturalizar a morte como um dado meramente biológico, reposicionando-a como

¹⁸ <https://redcementeriospatrimoniales.blogspot.com/>

¹⁹ Os encontros nacionais da ABEC vêm constituindo um acervo inestimável de trabalhos que não apenas fortalecem o campo dos estudos cemiteriais, como também oferecem um conjunto expressivo de pesquisas dedicadas à reflexão sobre a finitude da vida (<https://www.estudoscemiteriais.com.br/abec>).

uma construção social, cultural e política. Ao promoverem espaços de diálogo transnacional e interdisciplinar, esses fóruns ampliam os marcos interpretativos sobre o viver e o morrer, oferecendo ferramentas críticas para compreender como diferentes sociedades elaboram, representam e disputam os sentidos da morte em contextos socioculturais e espaciais específicos. Desse modo, os coletivos dedicados aos estudos da morte não apenas produzem conhecimento especializado, mas também contribuem de forma decisiva para o aprofundamento crítico das reflexões contemporâneas sobre a vida e a morte, a memória e as múltiplas formas de coexistência social.

Ao acolher pesquisadores, estudantes e profissionais de áreas afins, a iniciativa do projeto editorial *Onde a morte habita?* consolida-se como um espaço de interlocução crítica que valoriza experiências situadas e saberes produzidos a partir da América Latina, fortalecem a circulação de saberes e práticas sobre a morte e o morrer através de perspectivas sensíveis às realidades sociais, culturais e territoriais do continente americano.

O contexto desta série, marcado pela participação de pesquisadores da Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Equador e México em sua primeira fase de publicações, assume um papel central ao tensionar leituras hegemônicas sobre a morte e o morrer, frequentemente formuladas a partir de perspectivas universalizantes e descoladas das realidades latino-americanas. Ao deslocar o debate para territórios historicamente atravessados por desigualdades estruturais, violências persistentes e múltiplas formas de resistência, a obra afirma a necessidade de pensar a morte

a partir de contextos situados, encarnados e politicamente implicados.

Ao articular essas diferentes experiências e epistemologias, o coletivo de pesquisadores dos seis países torna possível a construção de outros horizontes de compreensão, baseados na troca de conhecimentos e na escuta sensível entre disciplinas, territórios e afetos. Amplia-se, desse modo, o campo dos estudos sobre a morte, afirmando-o como um tema urgente, político e necessariamente plural, indissociável das paisagens que habitamos, dos corpos que resistem e das memórias que sustentam a experiência latino-americana do viver e do morrer.

**REGÍMENES DE VISIBILIDAD
DE LA FINITUD:**

**Historia del Arte, Memoria y
Política en Chile:**

***REGIMES DE VISIBILIDADE DA
FINITUDE:***

***História da Arte, Memória e
Política no Chile***

RUBENS DE ANDRADE



EL TERCER VOLUMEN DE LA SERIE “¿DÓNDE VIVE

la muerte? El arte no muere, trasciende”, organizado por Paula Parada, reúne un conjunto de reflexiones que atraviesan el campo de las artes visuales, tomando la Historia del Arte y la literatura no solo como dominios disciplinares, sino como matrices conceptuales capaces de arrojar luz sobre las trayectorias políticas y la cultura en el contexto de la experiencia histórica del pueblo chileno. Al articular el análisis estético, la reflexión historiográfica y la lectura crítica de las imágenes, la obra colectiva busca comprender cómo la producción artística fomenta disputas de sentido, rescates de memorias colectivas y formas de

resistencia, reafirmando que la Historia del Arte, al igual que la literatura, puede también actuar como un saber distintivo que posibilita la interpretación de los modos en que la sociedad elabora, visualmente, sus relaciones con la vida, la muerte y el post mortem a lo largo del tiempo.

La Historia del Arte y la literatura, comprendidas aquí como instancias interpretativas y no meramente descriptivas, se revelan como un territorio privilegiado para la identificación de distintos órdenes de visibilidad, se revela como un territorio privilegiado para la identificación de distintos órdenes de visibilidad, imaginarios culturales e inflexiones políticas que configuran las formas en que la finitud es pensada, representada y experimentada. Más allá de un inventario de referencias históricas, de análisis estéticos o de apuntes historiográficos, el volumen compone un repertorio crítico que atraviesa el campo de las artes visuales, operando como un dispositivo hermenéutico capaz de (re)dimensionar los procesos de producción artística en Chile en variados recortes temporales. En este horizonte, la finitud emerge como una experiencia geolocalizada e históricamente situada, tensionada por disputas de memoria, por construcciones simbólicas y por regímenes de visibilidad que orientan, y en ocasiones restringen, los modos mediante los cuales los artistas elaboran, visualizan

y confieren inteligibilidad a la condición inexorable de la vida y su término.

Estructurada como un espacio de diálogo e interlocución con temas ligados a la finitud de la vida, la colectánea, formada por los ensayos de Samuel Quiroga, Gonzalo Olmedo Espinoza y Pablo Cayuqueo, converge en una investigación rigurosa y complementaria que evidencia la muerte como un territorio de intensa producción simbólica y política. De este modo, cada texto (re)afirma que la Historia del Arte supera la idea de un inventario formal para constituirse como una herramienta crítica de lectura del mundo, demostrando que, ya sea en la pintura, en la stampa impresa o en los artefactos presentes en los museos, la muerte, el morir y el post mortem se convierten en discurso visual, memoria activa y gestos que capturan la concepción de trascendencia que cada uno de nosotros construye.

Ante la visión propuesta por los autores, la premisa que orienta las reflexiones de Michel Vovelle, particularmente en su obra *Las almas del purgatorio: o el trabajo del duelo*¹, advierte que la imagen no debe reducirse a un mero accesorio visual, sino ser comprendida como un documento

¹ VOVELLE, Michel. *As almas do purgatório: ou o trabalho do luto*. São Paulo: Unesp, 2010

histórico de primer orden, dotado de autonomía discursiva. En este sentido, es importante destacar que, al explorar las fronteras entre los vivos y los muertos en el Occidente cristiano, Vovelle sustenta su trabajo en un vasto repertorio iconográfico para demostrar que la pintura opera allí donde el enunciado verbal está ausente, funcionando como un espacio de cruces temporales en el que sobreviven gestos ritualizados e imaginarios colectivos. En este diálogo entre lo visible y lo invisible, el autor reconstruye la sofisticada arquitectura mental con la que la cristiandad intentó imaginar y “controlar” su relación con el más allá, confinando las almas en la “misericordiosa prisión del purgatorio” como una estrategia para domesticar lo desconocido. De este modo, el análisis de las representaciones artísticas revela el profundo esfuerzo humano por convivir con los misterios de la finitud, transformando la iconografía en un instrumento esencial para el trabajo del duelo y para la sedimentación de una memoria cultural que dialoga, de cerca y de lejos, con la propia esencia de la Historia del Arte, tal como se presentan las reflexiones contenidas en cada uno de los ensayos aquí reunidos.

La compilación también establece un diálogo fecundo con la reflexión propuesta por Georges Didi-Huberman en su libro

¡Qué emoción! ¿Qué emoción?², al reconocer la imagen como un lugar de asociación y supervivencia de gestos afectivos que atraviesan múltiples temporalidades, siendo reconocidos y validados por quienes son atravesados por ellos. Al concebir las imágenes como “cristales” en los que se depositan y se (re)activan emociones colectivas, Didi-Huberman ofrece a nuestra mirada un desplazamiento singular, permitiéndonos interpretar las imágenes a través de un conjunto de lentes que, en el caso de este texto, no se limita a una perspectiva meramente estilística propia de la Historia del Arte, sino que abre nuestro entendimiento a un campo de fuerzas en el que memoria e historicidad se entrelazan y tensionan las posibilidades interpretativas. La interlocución que Didi-Huberman establece con el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg en sus elucubraciones reafirma la comprensión de la cultura visual como una vasta cartografía de gestos figurados, cuyas recurrencias y líneas de fuga revelan la persistencia de formas emocionales a lo largo del tiempo.

En el horizonte temático de este volumen, las representaciones de la muerte trascienden la condición de meras iconografías temáticas para consolidarse como

² DIDI-HUBERMAN, Georges. *¡Que emoção! Que emoção?* São Paulo: Editora 34, 2016.

dispositivos de una memoria sensible, capaces de trasladar al campo de la representación visual la densidad del dolor y la profundidad de la angustia humana. Desde esta perspectiva, los artistas y las obras aquí abordadas no solo ilustran el fin; van más allá: capturan la atmósfera fúnebre mediante una manipulación deliberada de contrastes, ya sea la luz que alude a la trascendencia o la sombra que evoca el vacío, permitiendo así que la imagen funcione como un espacio de diálogo entre el silencio del duelo y la elocuencia de la forma. Al convertir la finitud de la vida en objeto estético, los artistas (re)dimensionan, en diferentes capas de aproximación, la intensidad de los afectos y las tensiones, transformando lo que sería una interrupción de la vida en un testimonio de los estados del alma. Desde esta óptica, la obra de arte puede ofrecer contrapuntos a la idea de finitud, proporcionando al observador un soporte visual para procesar lo inconmensurable, así como conferir un orden simbólico al caos provocado por la pérdida.

La muerte, figurada en el arte, se convierte en el punto de convergencia entre experiencia histórica y elaboración simbólica, entre trauma y representación visual, en el que se ejercitan tanto el dolor del duelo como la esperanza en el post mortem. Tal perspectiva amplía significativamente el alcance de lo que está en juego en la obra de Didi-

Huberman, especialmente al evidenciar que las imágenes no sólo vehiculan emociones, sino que las transforman, produciendo registros imagéticos inmersos en atmósferas fúnebres. Es precisamente en esta dirección que se articulan los ensayos de la colectánea al examinar la producción artística chilena, marcada por atravesamientos políticos, por regímenes de violencia y por disputas en torno a la memoria. En el contexto chileno, profundamente signado por las tensiones históricas de los siglos XIX y XX y por sus reverberaciones contemporáneas, la imagen artística se presenta como un campo activo y privilegiado de disputa simbólica, en el que la finitud de la vida se asocia tanto a la pérdida individual como a la memoria colectiva de un pasado reciente.

En el interior de este entramado teórico, el ensayo de Samuel Quiroga se centra en el ritual del velorio del Angelito, práctica funeraria profundamente arraigada en las tradiciones rurales chilenas y difundida en diversas regiones de Latinoamérica, analizándolo como un dispositivo cultural de resignificación de la muerte infantil. Al examinar la exposición del cuerpo del niño, ornamentado con símbolos angelicales, caracterizado por una vestimenta blanca y dispuesto en altares domésticos entre flores y velas, el ensayista demuestra cómo la ceremonia convierte la pérdida

en un rito de transición espiritual, transformando el duelo en una celebración de la pureza que retorna a lo divino. Las representaciones pictóricas del tema, especialmente en las obras de Ernest Charton (1848) y Manuel Antonio Caro (1873), inscritas en el género costumbrista, evidencian el entrelazamiento entre religiosidad popular, sociabilidad comunitaria y construcción visual del duelo, al tiempo que revelan un punto de inflexión histórico marcado por el ascenso del ideario positivista y de la dicotomía “civilización y barbarie”.

Quiroga demuestra que, bajo la mirada de las élites latinoamericanas del siglo XIX, tales imágenes pasaron a asociarse con el atraso colonial y con el llamado “barroco andino”, convirtiéndose en objeto de silenciamiento en nombre del progreso moderno; de este modo, las representaciones del Angelito se configuran como un campo de disputa simbólica en el que se enfrentan proyectos políticos y modelos culturales antagónicos. En este horizonte interpretativo, resulta fecundo establecer un contrapunto con las formulaciones de Jacques Rancière en *La partición de lo sensible*³, especialmente cuando el filósofo concibe la política como una reconfiguración de lo

³ RANCIERE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009

sensible, es decir, como una redistribución de lo que puede ser visto, dicho y reconocido en el espacio común. El intento de inhibir la representación del Angelito puede ser leído, así, como una operación de “patrullaje ideológico y artístico”, es decir, un gesto de ordenamiento que delimita los contornos de lo visible y excluye determinadas formas de sensibilidad del régimen legítimo de la civilización. De este modo, el ensayo no sólo recupera la densidad histórica y estética de estas imágenes funerarias, sino que las reinterpreta como actos de resistencia visual, en los que la muerte infantil deja de ser el signo de una tradición ya superada para afirmarse, en el plano imagético, como un territorio de memoria en el que la identidad y la disputa política de lo sensible generan tensiones y libran sus batallas.

En el ensayo desarrollado por Gonzalo Olmedo Espinoza, el debate en torno a la memoria y la finitud se desplaza hacia la esfera museológica y patrimonial, tomando como objeto de análisis la colección vinculada a la trayectoria de María del Tránsito de la Cruz Antúnez de Rosales, preservada en el Museo O’Higiniano y de Bellas Artes de Talca. La investigación establece una intersección sofisticada entre muerte, memoria y paisaje cultural, introduciendo la categoría de “paisaje fúnebre” como un concepto interpretativo capaz de amalgamar prácticas rituales,

sistemas de creencias y materialidad artística. Desde esta perspectiva, el museo trasciende la mera custodia de objetos para consolidarse como un espacio de salvaguardia de narrativas afectivas y simbólicas que confrontan la transitoriedad de la vida.

El autor fundamenta su análisis en las formulaciones de Ernest Becker, quien identifica en la conciencia de la mortalidad la fuerza motriz de la experiencia humana y el impulso para el desarrollo de estructuras culturales complejas. Al articular esta dimensión psicológica con el análisis de artefactos funerarios, el texto evidencia cómo los objetos inanimados dejan de ser materia inerte para convertirse en dispositivos de memoria, mediando entre la elaboración social de la pérdida y la cristalización de identidades colectivas. En este contexto, la preservación patrimonial emerge como un acto político y poético de resistencia: el arte y el objeto musealizado funcionan como anclas de trascendencia, ofreciendo herramientas simbólicas para enfrentar el terror de la finitud y transmutar la ausencia en una presencia tangible y estructurante del legado histórico.

El panorama reflexivo culmina con el ensayo de Pablo Cayuqueo, que desplaza el análisis de la muerte hacia una

dimensión explícitamente política al examinar las tensiones entre el poder estatal y la resistencia popular en el Chile de la segunda mitad del siglo XIX. Mientras las élites imponían un orden modernizador y disciplinante, los sectores subalternos articulaban su respuesta a través de la Lira Popular, una expresión periférica que convertía la prensa y la iconografía en herramientas de un “contradiscurso” visual. Bajo la lente de La partición de lo sensible de Jacques Rancière, Cayuqueo demuestra cómo esta producción gráfica operó una verdadera estética de la resistencia, rompiendo con la distribución de lugares impuesta por el Estado y permitiendo que los “sin parte”, los marginados por la narrativa oficial, conquistaran visibilidad en el espacio público.

Ante este panorama, la muerte, frecuentemente resultado de la violencia institucional o de la negligencia sistémica, deja de ser un dato estadístico para transfigurarse en denuncia política, transformando el duelo individual en una subjetividad colectiva e insurgente. Al preservar y analizar este repertorio imagético, el autor evidencia que las representaciones de la muerte trascienden las esferas ritual y religiosa, asumiendo una función discursiva capaz de articular identidades de resistencia y confrontar las estructuras de poder. La importancia de la preservación

patrimonial de estos registros se revela, por tanto, como un imperativo ético e histórico: salvaguardar la Lira Popular es garantizar la supervivencia de memorias contrahegemónicas que, al dar cuerpo e imagen a los dolores de la población subalterna, constituyen un fundamento esencial para la comprensión de las luchas sociales y de la propia democracia.

Considerados en su conjunto, los ensayos que componen este volumen articulan una síntesis teórica de gran alcance, demostrando la amplitud analítica de una obra que transita con erudición por las dimensiones artísticas, patrimoniales y políticas de las representaciones visuales de la muerte. Al amalgamar estos múltiples enfoques, se refuerza la comprensión de la finitud como un fenómeno sociocultural de densidad singular en el contexto de la producción artística chilena.

Al articular las dimensiones rituales, patrimoniales y políticas de la finitud, esta colectánea se consolida como un proyecto intelectual de rigor excepcional, capaz de investigar los regímenes de visibilidad que las sociedades construyen en torno al morir. Reafirmo que el virtuosismo analítico de Samuel Queiroga, Gonzalo Olmedo Espinoza y Pablo Cayuqueo se manifiesta en la habilidad de convertir la documentación histórica y el análisis iconográfico en una

reflexión teórica vibrante, en la cual la imagen deja de ser un registro estático para convertirse en un territorio de disputa, memoria y emoción. En este escenario, la preservación patrimonial asciende a la condición de imperativo ético e intelectual, pues salvaguardar estos artefactos, colecciones artísticas e iconografías es, en última instancia, garantizar la supervivencia de los dispositivos que confieren legibilidad a la experiencia humana, especialmente en lo que respecta a los temas relacionados con la finitud de la vida. La conservación de estos vestigios permite que el patrimonio actúe como un soporte de resistencia contra el olvido, transformando lo que sería ausencia en un manantial crítico para la constitución de identidades y para la comprensión de las subjetividades que moldearon nuestro tiempo.

Invitamos al lector a sumergirse en estos textos que, con notable sensibilidad y refinamiento narrativo, transforman la finitud en un campo de elaboración simbólica y resistencia crítica. La lectura de esta obra constituye una invitación a descifrar los “códigos visuales” que transitan entre el silencio de la imagen y el clamor de la protesta, ofreciendo una oportunidad excepcional para comprender cómo las sociedades confieren sentido a la existencia a través del arte. Al aceptar esta invitación, el lector descubrirá que pensar la muerte desde la perspectiva de estos investigadores

O TERCEIRO VOLUME DA SÉRIE ONDE A MORTE

Habita?, *A arte não morre: transcende*, organizado por Paula Parada, reúne um conjunto de reflexões que atravessam o campo das artes visuais e da literatura, tomando em particular a História da Arte não apenas como um domínio disciplinar, mas como uma matriz conceitual capaz de lançar luz sobre as trajetórias políticas e a cultura no contexto da experiência histórica do povo chileno. Ao articular análise estética, reflexão historiográfica e leitura crítica das imagens, a coletânea busca compreender como a produção artística fomenta disputas de sentido, resgates de memórias coletivas e formas de resistência, reafirmando que a História da Arte como a literatura pode também atuar como um saber distintivo que viabiliza a interpretação dos modos pelos quais a sociedade elabora, visualmente, suas relações com a vida, a morte e o *post mortem* ao longo do tempo.

A História da Arte e a literatura, compreendidas aqui como instâncias interpretativas e não meramente descritivas, revelam-se como um território privilegiado para a identificação de diversas estruturas de visibilidade, imaginários culturais e inflexões políticas que configuram as formas pelas quais a finitude é pensada, representada e experienciada. Para além de um inventário de referências históricas, de análises estéticas ou de apontamentos historiográficos, a coletânea compõe um repertório crítico que atravessa o campo das artes visuais, operando como um dispositivo hermenêutico capaz de (re)dimensionar os processos de produção artística no Chile em variados recortes temporais. Nesse horizonte, a finitude emerge como experiência geolocalizada e historicamente situada,

tensionada por disputas de memória, por construções simbólicas e por regimes de representação que orientam, e por vezes restringem, os modos pelos quais os artistas elaboram, visualizam e conferem inteligibilidade à condição inexorável da vida e de seu término.

Organizada como espaço de diálogos e interlocuções, com temas ligados à finitude da vida, a coletânea, formada pelos ensaios de Samuel Quiroga, Gonzalo Olmedo Espinoza e Pablo Cayuqueo, converge para uma investigação rigorosa e complementar que evidencia a morte como território de intensa produção simbólica e política. Desse modo, cada texto (re)afirma que a história da arte ultrapassa a ideia de um inventário formal para constituir-se como ferramenta crítica de leitura do mundo, demonstrando que, seja na pintura, na gravura impressa ou nos artefatos presentes em museus, a morte, o morrer e o *post mortem* se convertem em discurso visual, memória ativa e gestos que capturam a concepção de transcendência que cada um de nós constrói.

Diante do recorte proposto pela coletânea, a premissa que norteia as reflexões de Michel Vovelle, particularmente em sua obra *As almas do purgatório: ou o trabalho do luto*¹, adverte que a imagem não deve ser reduzida a um mero acessório visual, mas sim compreendida como um documento histórico de primeira ordem, dotado de autonomia discursiva. Dito isso, importa destacar que, ao explorar as fronteiras entre os vivos e os mortos no Ocidente

¹ VOVELLE, Michel. *As almas do purgatório: ou o trabalho do luto*. São Paulo: Unesp, 2010.

cristão, Vovelle ampara seu trabalho em um vasto repertório iconográfico para demonstrar que a pintura opera onde o enunciado verbal está ausente, funcionando como um espaço de atravessamentos temporais no qual sobrevivem gestos ritualizados e imaginários coletivos. Nesse diálogo entre o visível e o invisível, o autor reconstrói a sofisticada arquitetura mental com que a cristandade tentou imaginar e “controlar” sua relação com o além, confinando as almas na “misericordiosa prisão do purgatório” como uma estratégia para domesticar o desconhecido. Assim, a análise das representações artísticas revelam o profundo esforço humano para conviver com os mistérios da finitude, transformando a iconografia em um instrumento essencial para o trabalho do luto e para a sedimentação de uma memória cultural que dialoga, de perto e de longe, com a própria essência da História da Arte, assim como se apresentam as reflexões contidas em cada um dos ensaios aqui presentes.

A coletânea também estabelece um diálogo fecundo com a reflexão proposta por Georges Didi-Huberman em seu livro *Que emoção! Que emoção?*²², ao reconhecer a imagem como lugar de associação e sobrevivência de gestos afetivos que atravessam múltiplas temporalidades, sendo reconhecidas e validadas por aqueles que são por elas atravessados. Ao conceber as imagens como “cristais” nos quais se depositam e se (re)ativam emoções coletivas, Didi-Huberman oferece ao nosso olhar um deslocamento peculiar, quando podemos interpretar as imagens por um conjunto de lentes que, no

²² RANCIERE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009

caso deste texto, não se limita a uma perspectiva meramente estilística que a história da arte nos oferece, mas abre nosso entendimento para um campo de forças no qual a memória e a historicidade se entrelaçam e tensionam possibilidades interpretativas. A interlocução criada por Didi-Huberman com o *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, em suas elucubrações, reafirma a compreensão da cultura visual como uma vasta cartografia de gestos figurados, cujas recorrências e rotas de fuga revelam a persistência de configurações emocionais ao longo do tempo.

No horizonte temático desta coletânea, as representações da morte também transcendem a condição de meras iconografias temáticas para se consolidarem como dispositivos de uma memória sensível, capazes de transpor para o campo da representação visual a densidade da dor e a profundidade da angústia humana. Sob essa ótica, os artistas e as obras aqui abordadas não apenas ilustram o fim; vão além: capturam a atmosfera fúnebre por meio de uma manipulação deliberada de contrastes, seja através do uso da luz que acena para a transcendência, seja pela sombra que evoca o vazio, permitindo, assim, que a imagem funcione como um espaço de diálogo entre o silêncio do luto e a eloquência da forma. Ao converter a finitude da vida em objeto estético, os artistas (re)dimensionam, em diferentes camadas de abordagem, a intensidade dos afetos e tensões, transformando o que seria uma interrupção da vida em um testemunho dos estados da alma. Nessa perspectiva, a obra de arte pode oferecer contrapontos à ideia de finitude, proporcionando ao observador um suporte visual para processar o imensurável, assim como conferindo uma ordem simbólica ao caos provocado pela perda.

A morte, quando figurada na arte, torna-se o ponto de convergência entre experiência histórica e elaboração simbólica, entre trauma e representação visual, na qual a dor do luto e a esperança no *post mortem* são exercitadas. Tal perspectiva amplia significativamente o alcance do que está em jogo no trabalho de Didi-Huberman, especialmente ao evidenciar que as imagens não apenas veiculam emoções, mas as transformam, produzindo moção, ou seja, movimento ou deslocamento nos registros imagéticos imersos em atmosferas fúnebres. É precisamente nessa direção que os ensaios da coletânea se articulam quando examinam a produção artística chilena, marcada por atravessamentos políticos, regimes de violência e disputas em torno da memória. No contexto chileno, profundamente marcado pelas tensões históricas dos séculos XIX e XX e suas reverberações contemporâneas, a produção artística evidencia um campo ativo e privilegiado de disputa simbólica, no qual a finitude da vida se associa tanto à perda individual quanto à memória coletiva de um passado recente.

No interior desse arcabouço teórico, o ensaio de Samuel Quiroga debruça-se sobre o ritual do velório do *Angelito*, prática funerária profundamente enraizada nas tradições rurais chilenas e difundida em diversas regiões da América do Sul, examinando-o como dispositivo cultural de ressignificação da morte infantil. Ao analisar a exposição do corpo da criança, ornamentado com símbolos angelicais, caracterizado por uma veste branca, disposto em altares domésticos entre flores e velas, o ensaísta demonstra como a cerimônia converte a perda em rito de transição espiritual, transformando o luto em celebração da pureza que retorna ao divino. As representações pictóricas do tema,

especialmente nas obras de Ernest Charton (1848) e Manuel Antonio Caro (1873), inseridas no gênero costumbrista, evidenciam o entrelaçamento entre religiosidade popular, sociabilidade comunitária e construção visual do luto, ao mesmo tempo em que revelam um ponto de inflexão histórico marcado pela ascensão do ideário positivista e da dicotomia entre “civilização e barbárie”. Quiroga demonstra que, sob o olhar das elites latino-americanas do século XIX, tais imagens passaram a ser associadas ao atraso colonial e ao chamado “barroco andino”, tornando-se alvo de silenciamento em nome do progresso moderno; assim, as representações do *Angelito* configuram-se como campo de disputa simbólica no qual projetos políticos e modelos culturais antagônicos se confrontam. Nesse horizonte interpretativo, é interessante estabelecer um contraponto com as formulações de Jacques Rancière em *A partilha do sensível*³, sobretudo quando o filósofo compreende a política como reconfiguração do sensível, isto é, como redistribuição do que pode ser visto, dito e reconhecido no espaço comum. A tentativa de inibir a representação do *Angelito* pode, assim, ser lida como operação de “patrulhamento ideológico e artístico”, ou seja, um gesto de ordenamento que delimita os contornos do visível e exclui determinadas formas de sensibilidade do regime legítimo da civilização. Desse modo, o ensaio não apenas recupera a densidade histórica e estética dessas imagens funerárias, mas as reinterpreta como atos de resistência visual, nos quais a morte infantil deixa de ser signo de uma tradição já superada para se afirmar, no plano imagético, em um

³ RANCIERE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.

território de memória no qual a identidade e a disputa política do sensível criam tensionamentos e travam suas batalhas.

Já no ensaio desenvolvido por Gonzalo Olmedo Espinoza, o debate acerca da memória e da finitude é deslocado para a esfera museológica e patrimonial, tomando como objeto de análise a coleção vinculada à trajetória de María del Tránsito de la Cruz Antúnez de Rosales, preservada no Museu O'Higginiano e de Bellas Artes de Talca. A investigação estabelece uma intersecção sofisticada entre morte, memória e paisagem cultural, introduzindo a categoria de “paisagem fúnebre” como um conceito interpretativo capaz de amalgamar práticas rituais, sistemas de crenças e a materialidade artística. Sob essa ótica, o museu transcende a mera guarda de objetos para se consolidar como um espaço de salvaguarda de narrativas afetivas e simbólicas que confrontam a transitoriedade da vida.

O autor ancora sua análise nas formulações de Ernest Becker, que identifica na consciência da mortalidade a força motriz da experiência humana e o ímpeto para o desenvolvimento de estruturas culturais complexas. Ao articular essa dimensão psicológica com a análise de artefatos funerários, o texto evidencia como os itens inanimados deixam de ser matéria inerte para se tornarem dispositivos de memória, mediando a elaboração social da perda e a cristalização de identidades coletivas. Nesse contexto, a preservação patrimonial emerge como um ato político e poético de resistência, ou seja, a arte e o objeto musealizado funcionam como âncoras para a transcendência, oferecendo ferramentas simbólicas para

enfrentar o terror da finitude e transmutar a ausência em uma presença tangível e estruturante do legado histórico.

O panorama reflexivo da coletânea culmina no ensaio de Pablo Cayuqueo, que desloca a análise da morte para uma dimensão explicitamente política ao examinar as tensões entre o poder estatal e a resistência popular no Chile da segunda metade do século XIX. Enquanto as elites impunham uma ordem modernizadora e disciplinadora, os setores subalternos articulavam sua resposta por meio da *Lira Popular*, uma expressão periférica que convertia a imprensa e a iconografia em ferramentas de um “contradiscurso” visual. Sob a lente da *Partilha do Sensível*, de Jacques Rancière, Cayuqueo demonstra como essa produção gráfica operou uma verdadeira estética da resistência, rompendo com a distribuição de lugares imposta pelo Estado e permitindo que os “sem-parte”, os marginalizados pela narrativa oficial, conquistassem visibilidade no cenário público.

Diante desse panorama, a morte, frequentemente decorrente da violência institucional ou da negligência sistêmica, deixa de ser um dado estatístico para se transfigurar em denúncia política, transformando o luto individual em uma subjetividade coletiva e insurgente. Ao preservar e analisar esse repertório imagético, o autor evidencia que as representações da morte transcendem as esferas ritual e religiosa, assumindo uma função discursiva capaz de articular identidades de resistência e confrontar as estruturas de poder. A importância da preservação patrimonial desses registros revela-se, portanto, como um imperativo ético e histórico:

salvaguardar a *Lira Popular* é garantir a sobrevivência de memórias contra-hegemônicas que, ao darem corpo e imagem às dores da população subalterna, constituem um alicerce fundamental para a compreensão das lutas sociais e da própria democracia.

Considerados em sua totalidade, os ensaios que compõem esta coletânea articulam uma síntese teórica de fôlego, demonstrando a amplitude analítica de uma obra que transita com erudição pelas dimensões artísticas, patrimoniais e políticas das representações visualizantes da morte. Ao amalgamar essas múltiplas abordagens, reforça-se o entendimento da finitude como um fenômeno sociocultural de densidade ímpar, considerando o contexto da produção artística chilena. Nesse cenário, a preservação patrimonial ascende à condição de imperativo ético e intelectual, pois salvaguardar esses artefatos, coleções artísticas e iconografias é, em última instância, garantir a sobrevivência dos dispositivos que conferem legibilidade à experiência humana no que tange, especialmente, aos temas relacionados à finitude da vida. A conservação desses vestígios permite que o patrimônio atue como um suporte de resistência contra o esquecimento, transformando o que seria ausência em um manancial crítico concretamente materializado para constituição de identidades e para a compreensão das subjetividades que moldam o nosso tempo.

Ao articular as dimensões ritualísticas, patrimoniais e políticas da finitude, esta coletânea consolida-se como um projeto intelectual rigoroso, capaz de investigar os regimes de visibilidade que as sociedades constroem sobre o morrer.

O virtuosismo analítico de Samuel Quiroga, Gonzalo Olmedo Espinoza e Pablo Cayuqueo manifesta-se na habilidade de converter documentação histórica e análise iconográfica em uma reflexão teórica vibrante, em que a imagem deixa de ser um registro estático para tornar-se um território de disputa e exercício da memória. Ao percorrer estas páginas, o leitor é confrontado com uma história da arte que não se limita à catalogação de estilos, mas que se afirma como uma disciplina de “máxima urgência”, revelando como o domínio dos repertórios visuais – do sagrado altar do *Angelito* ao grito impresso da *Lira Popular* – estrutura a própria identidade e a tradição cultural latino-americana.

Convidamos o leitor a mergulhar nestes textos que, com notável sensibilidade e refinamento narrativo, transformam a finitude em um campo de elaboração simbólica e resistência crítica. A leitura desta obra é um convite para decifrar os “códigos visuais” que transitam entre o silêncio da imagem e o clamor do protesto, oferecendo uma oportunidade rara de compreender como as sociedades conferem sentido à existência por meio da arte. Ao aceitar este convite, o leitor descobrirá que pensar a morte sob a ótica desses pesquisadores chilenos significa, em última instância, investigar os modos pelos quais escolhemos lembrar uns dos outros e como a potência da linguagem artística é capaz de transcender a própria morte, garantindo que a memória e a história permaneçam como espaços vivos de transcendência.

The book cover features a horizontal split design. The top half is divided into two equal-width vertical panels: a blue panel on the left and a red panel on the right. The bottom half of the cover is a solid white background.

**LA TRASCENDENCIA DE LA
MUERTE EN EL ARTE**

PAULA ANDREA PARADA GARCÍA



CUANDO OBSERVAMOS LOS OBJETOS DE ESTUDIO

que reunimos en esta investigación, cabe preguntarnos por el nexo, el hilo conductor de los mismos. ¿qué puede tener en común pinturas, algunas fotografías post mortem, periódicos literarios de principios del siglo XX y un testamento? Pueden estos objetos responder la pregunta que nos convoca: ¿Dónde vive la Muerte? Y he aquí que apreciamos la conducción de los investigadores, que nos guiaran a través de su historia, para mostrarnos el camino de la trascendencia del arte y del individuo en este caso, iluminando los caminos de la muerte.

Desde la ciudad de Concepción, en la región del Biobío en Chile, llegaron dos artículos que exponen la presencia de la muerte, a través del arte, la poesía, la pintura y la fotografía post mortem, desde el pasado hasta nuestros días. La pintura y las fotos, conservadas en la pinacoteca de la ciudad y las letras de la lira popular en textos que se pueden revisar en la biblioteca nacional.

Samuel Quiroga nos presenta su estudio sobre la temática del velorio de angelito, a través del análisis de pinturas y fotografías y otros elementos, que nos hablan de esta costumbre local, presente en la tradición iberoamericana, de rendirle exequias a los niños muertos, con alitas y trajes de ángel, para que puedan alcanzar el cielo prometido a las almas puras. El autor logra ilustrarnos con múltiples ejemplos, la presencia e importancia de esta práctica en la sociedad de la época. Desde la pintura académica hasta el cine, podemos ver reflejado este patrimonio inmaterial hoy en retirada, dado que los índices de mortalidad infantil difieren mucho de los que existían a principios del siglo XX, sin embargo, a veces la persistencia de estas manifestaciones sigue presente, siendo la voluntad de la comunidad, la que mantiene viva sus tradiciones.

Este autor nos devela como una temática de tono local y costumbrista, permea las instancias oficiales de la academia y diversos pintores representan en sus pinturas esta tradición. Los pintores Arturo Gordon y Exequiel Plaza exponen maravillosos ejemplos de estos angelitos en sus obras.

Quiroga también nos enseña dos fotografías post mortem de la colección de la pinacoteca, costumbre que a los ojos de nuestro siglo podría considerarse aterradora, para la época era natural contratar a un fotógrafo o llevar al angelito hasta un estudio fotográfico para obtener un recuerdo permanente de su paso por esta vida de estos niños. Roland Barthes¹ ya expuso en su obra *Cámara lúcida* sobre que la fotografía puede engañarnos sobre el sentido de las cosas, pero no puede jamás mentir sobre su existencia. Lo que no sabía Barthes, era los alcances de lo que hoy puede hacer una sabía inteligencia artificial.

Es interesante descubrir que estas hábitos locales, se desarrollaron y se extendieron por el estos territorio gracias a otro de los elementos de estudio, el que nos presenta Pablo Cayuqueo: la Lira Popular. Estas hojitas literarias, que son herederas de la tradicional literatura de cordel, en las

¹ BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona, España: Paidós Ibérica, 1980.

cuales se publicaban las noticias del momento. Don Rodolfo Lenz² describe estas hojas parecidas a los suplementos editados por los diarios modernos: relatan un asesinato atroz, un accidente o un fusilamiento de algún criminal y se vendían por unos cuantos centavos.

A la sazón la política y la crónica roja llenaban estas hojas, mediante versos que luego eran recitados o cantados. De aquí nace el “canto a lo divino”, y según expresa Salinas³ esta era una poesía eminentemente rural y popular. Hay que destacar que estas hojas llevan impresiones que aluden al texto relatado. Dado los altos niveles de analfabetismo con que se contaba en la época, era necesario ilustrar las noticias para llegar a todo tipo de público. Dichas imágenes las describe exquisitamente Avila Martel⁴ de una simplicidad obligada por el material, ya que son xilografías en tacos de

² LENZ, Rodolfo. “Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile: contribución al folklore chileno”. En: *Separata de los Anales de la Universidad de Chile* (1863-1938). *Memorias Científicas y Literarias*. Mayo-Junio, 1894. Santiago, 1894. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-7746.html>.

³ SALINAS CAMPOS, Maximiliano. *Canto a lo divino y religión del oprimido en Chile*. Santiago: Rehue, 1991. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-7744.html>

⁴ AVILA MARTEL, Alamiro de. *Los grabados populares chilenos. Universitaria* (1918-1990). Santiago, 1973. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-10334.html>.

raulí o en tacos europeos de segunda mano, unido a una técnica rudimentaria, el creador debe hacer verdadero esfuerzo creativo para cubrir la superficie. Rescata el talento interpretativo de un realismo mágico, al que colaboran con frecuencia los temas tratados.

Cayuqueo nos describe el uso que los poetas y grabadores dan a estos pliegos de literatura, para transmitir sus opiniones y críticas, como se adaptan a la tecnología de la impresión para poner en circulación sus ideas y poder establecer canales de comunicación con los sectores subalternos de la sociedad a la cual pertenecen.

Desde la región del Maule, llega la investigación de Gonzalo Olmedo, que nos trae un documento legal, un testamento, archivado en el museo de la ciudad de Talca, y una pintura de la testadora, hecho por el pintor Raymond Monvoisin, quien llega desde Europa para retratar a la sociedad chilena.

Es muy interesante el desglose que hace al autor para contrastar las implicaciones que tienen los objetos de su estudio, disimiles en apariencia, pero íntimamente conectados. En el legado testamentario queda reflejada las intenciones de la retratada por mantener su imagen, después de la muerte, conservando sus valores cristianos y

su fe, protegiendo a las mujeres desfavorecidas de su zona, procurando darles educación y cuidado espiritual, soñando quizás con una época en que el empoderamiento femenino y la lucha por la justicia social sean una realidad.

En el retrato ejecutado por el artista Monvoisin la podemos apreciar vestida de negro, como si vistiera un luto permanente, lo cual no sería extraño, ya que Isabel Cruz⁵ describe que en aquella época se solía vestir por largo tiempo el luto, para exteriorizar su pena. La austeridad también se ve reflejada en el negro, que además de representar el dolor por la pérdida de un pariente, es elegancia, sobriedad y autoridad. Características que el retrato parece querer evocar, sumando las virtudes de la mandante, las que al revisar su juicio y testamento quedan muy claras, ya que supo proveer albaceas y patrones que velaran por sus disposiciones testamentarias.

Tenemos que detenernos un momento en el artista Monvoisin, y ver como lo describe Antonio Romera⁶ en su faceta de retratista, puesto que, si bien se definía al pintor como neoclásico, dice que va más allá que eso, que su dibujo

⁵ CRUZ, Isabel. *El traje: transformaciones de una segunda piel*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile, 1996.

⁶ ROMERA, Antonio. *Historia de la pintura chilena*. Santiago, Chile: Universidad Católica de Chile, 1951.

era escultórico y su color rebajado, que podía aplicar cierta estandarización en sus creaciones, debido a la alta demanda que había de su trabajo. También se decía que era más del romanticismo, por ser alumno de grandes maestros de dicho movimiento. Sin embargo, Monvoisin es una síntesis de elementos plásticos, tomados de todos sus conocimientos y aplicado gracias a su talento. Prueba de ello es la gran cantidad de retratos que dejó su paso por América.

El retrato de doña María del Tránsito hecho por Monvoisin, es un claro resumen, de la trascendencia de la muerte en el arte, en el sentido que alberga aquello que la testadora deseaba, en otras palabras, que la recordaran por sus buenas obras, por una buena representación de su figura, por un buen pintor y que esto sucediera más allá del fin de su existencia. Del mismo modo lo que pide en su testamento es reflejo de lo mismo, deja un retrato virtual, con acciones que procuren dejar en el pensamiento de la comunidad una buena imagen de esta mujer.

Si meditamos en todos los objetos que reunimos para esta investigación, todos están vinculados con ese deseo de trascender la muerte, a través de la poesía, del canto, de la imagen, todos estos elementos por su constitución prevalecerán en el tiempo, más que la construcción humana, pero que sin ella nunca habrían existido.

Agradezco a cada uno de los investigadores por haber participado de esta investigación y poner en juego el ejercicio de responder la pregunta inicial: ¿Dónde vive la muerte?, ha sido muy productivo y sugestivas las respuestas obtenidas y todo lo que hemos podido rescatar de los fondos curatoriales que cada uno conserva.

También es necesario agradecer al Prof. Dr. Rubens de Andrade, Profesor Asociado de la Universidad Federal de Río de Janeiro, profesor de la Escuela de Bellas Artes y del Programa de Posgrado en Arquitectura - PROARQ-FAU UFRJ que nos invitó a participar de este proyecto.

REFERENCIAS

AVILA MARTEL, A.. *Los grabados populares chilenos*. Santiago de Chile: Universitaria, 1973.

BARTHES, R. *La cámara lúcida*. Barcelona, España: Paidós Ibérica S.A. 1980.

CRUZ, I. *El traje: transformaciones de una segunda piel*. Santiago de Chile: Ediciones, 1996.

LENZ, R.. Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile: contribución al folklore chileno. En: Separata de la Universidad de Chile. Memorias Científicas y Literarias. *Anales...* mayo-junio. Santiago, Chile, 1894.

ROMERA, A. *Historia de la pintura chilena*. Santiago de Chile: Pacífico. S.A., 1951.

SALINAS, M. *Canto a lo divino y religión del oprimido en Chile*. Santiago de Chile: Rehue, 1991.

EL VELÓRIO DEL ANGELITO

SAMUEL QUIROGA

Ya se va para los cielos ese querido angelito
A rogar por sus abuelos, por sus padres y
hermanitos
Cuando se muere la carne, el alma busca su
sitio
Adentro de una amapola o dentro de un
pajarito

Rin del angelito, canción de Violeta Parra
[extracto].



LA REPRESENTACIÓN VISUAL DEL “VELORIO DE

angelito”, es una ceremonia funeraria y una de las tradiciones populares más arraigadas en el campo chileno que, con variantes locales, se practicó en América del sur, principalmente en Argentina, Uruguay y Chile. La ceremonia se realizaba cuando el “angelito”, cadáver de niño muerto, disfrazado como ángel, era instalado en un altar construido sobre una mesa donde se disponían imágenes religiosas y se prendía una vela rodeada de flores blancas.

El tema de la representación de estas ceremonias lo encontramos en imágenes, como el “El velatorio del

angelito, costumbre popular chilena” (Il. 1) que Ernest Charton (Francia, Sens, 1816; Argentina, Buenos Aires, 1877) pintó en 1848 y “Velorio del Angelito” (Il. 2) que Manuel Antonio Caro (Chile, Ancud, 1835; Chile, Valparaíso, 1903) pintó en 1873. Obras visuales, en los que el tema del “velorio del angelito” es expresado a través del género de representación costumbrista.



Il. 1: *El velatorio del angelito*, costumbre popular chileno, 1948. Ernest Charton (Francia, Sens, 1816. Argentina, Buenos Aires, 1877). Pintura: óleo sobre tela, 73 x 92,5 cms.

Fuente: Colección particular.

EL ARTE NO
VIVE NI MUERE:
TRASCIENDE



Il. 2: *Velorio del angelito*, 1873. Manuel Antonio Caro Olavarría (Chile, Ancud, 1835, Chile, Valparaíso, 1903). Pintura: óleo sobre tela.
Fuente: Colección particular.

En 1855, Edmond Reuel Smith, publica en Nueva York, EE. UU., una crónica¹, en sintonía con *Civilización i barbarie*: vida de Juan Facundo Quiroga, publicado por Domingo Faustino Sarmiento (Argentina, San Juan, 1811; Paraguay, Asunción, 1888) en 1845, durante su segundo exilio en Chile. La dicotomía civilización y barbarie, serán recurrentes durante la segunda mitad del siglo XIX, para representar y entender la cultura y política desde una visión positivista que aspiraba a pensar y representar el mundo en clave teleológica como un progreso continuo para el desarrollo y bienestar de los nuevos Estados americanos. Ideario que inhibirá la producción de estas imágenes pues se creía que representaban lo bárbaro, lo indígena, el pasado colonial y el estilo barroco andino que las elites hegemónicas querían dejar atrás.

Regresando de esta fiesta a una hora bastante avanzada, tuve ocasión de presenciar otra celebración de carácter muy diferente.

Al pasar por delante de una casita, atrajo mi atención el canto y los fuertes gritos que salían de adentro. Una mujer que estaba de pie en la puerta abierta, viendo que me detenía, me convidó a entrar.

– ¿Qué es lo que pasa?, pregunté.

¹ REUEL SMITH, Edmond. *The Araucanians, or Notes of a Tour among the Indian Tribes of Southern Chile of the U. S. N.* En: *Astronomical Expedition in Chili*. New York: Harper & Brothers, publishers. Fraznklin Square. 1855. 12 + 335 p., 7 planchas y 10 grabados en el texto.

“Estamos velando a un angelito de Dios”, respondió ella.

Una contestación tan poco inteligible no hizo sino aumentar mi curiosidad, y entré.

La pieza estaba llena de hombres y mujeres del pueblo, ocupados en beber y en palmotear al son de la música, dos mujeres, sentadas en el suelo, guitarra en mano, cantaban, con voz pausada versos en que se refería la felicidad de alguien en la gloria.

Pero el objeto que más saltaba a la vista era una especie de altar rodeado de velas encendidas y adornado con flores artificiales. En el medio estaba sentada la figura de un niño de tamaño natural, pintada profusamente de blanco y rosado y vestido de chucherías y adornado con alas de gaza. Es solo la imagen de algún santo, pensé, e iba a retirarme, cuando una segunda mirada me convenció de que la figura presentaba algo extraño. El cabello parecía natural; los ojos eran vagos y apagados, y las uñas de los dedos, perfectamente formada.

Al parecer, había demasiado arte para que fuera natural y, a la vez, era demasiado natural para que fuese todo arte. Me aproximé más para hacer un examen más prolijo.

— ¡Era un cadáver!

— ¿Qué es eso?, pregunté a uno que está presente.

— Un angelito, señor.

— “¿Un qué?”.

– Un niño muerto.

Me retiré disgustado.

Después supe que estos velorios son muy comunes en todos los distritos rurales, y que frecuentemente se continúan, con música, bailes y borracheras, noche tras noche, hasta que el cadáver principia a descomponerse².

Es probable que estas representaciones dejaran de realizarse hacia fines del siglo XIX, pues se relacionaban con un pasado no deseado y que solo a partir del primer centenario de la independencia del Estado chileno, las elites hegemónicas comenzaron a revalorarlo, pues el relato del origen del Estado, encontraba en España como “madre patria” el fundamento para fijar el ethos nacional en el orden de lo considerado civilizado. Es así como en la década de 1910 nos volvemos a encontrar con esta representación visual, esta vez de la mano de Arturo Gordon (Chile, Valparaíso, 1883; Chile, Santiago, 1944), de Ezequiel Plaza (Chile, Santiago, 1892; *Ibid.*, 1947), de fotógrafos desconocidos³

² REUEL SMITH, Edmond. “Los araucanos. Notas sobre una gira efectuada entre las tribus indígenas de Chile meridional” (123- 242), En: SALGADO, Ítalo (Compilador). *Travesías por la Araucanía: Relatos de viajeros de mediados del siglo XIX*. Temuco: Universidad Católica de Temuco, 2016, p.134.

³ Los registros del Archivo Fotográfico de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción, cuenta con dos fotografías que representan el tema del “velorio del angelito”.

y posteriormente en obras visuales de Violeta Parra y de Patricio Kaulen, por mencionar algunos. (Ils. 3 a la 8)



Il. 3: *El velorio del angelito*, (h. 1910). Arturo Gordon (Chile, Valparaíso, 1883. Chile, Santiago, 1944). Pintura: óleo sobre tela, 98 x 120 cms. Fuente: Colección Pinacoteca Universidad de Concepción, Chile.



Il. 4: *El angelito* (h. 1910). Ezequiel Plaza (Chile, Santiago, 1892 – *Ibid.*, 1947). Pintura: óleo sobre tela, 31 x 45 cms.
Fuente: Colección Pinacoteca Universidad de Concepción, Chile.



Il. 5: *Angelito*. Fotografía... (San Pablo, 964). 5,9 x 9,4 cms.
Fuente: Archivo fotográfico. Colección Pinacoteca,
Universidad de Concepción.



Il. 6: *Angelito*. J. María Teresa Cristi R. (1909). Fotografía Castro Sepúlveda. Dradignac, 356, Santiago. 13,7 x 18,6 cms.
Fuente: Archivo fotográfico, Colección Pinacoteca, Universidad de Concepción.



Il. 7: *La muerte del angelito*, (c. 1964). Violeta Parra (Chile, San Carlos, 1917- Chile, Santiago; 1967). Pintura: óleo sobre tela, 154,5 × 136,6 cms.
Fuente: Colección Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Universidad de Chile, Santiago.



Il. 8: *Largo Viaje*, (1967). Patricio Kaulen (Chile, Santiago, 1921, *Ibid.*, 1999). Film: 35mm, blanco y negro, (afiche).
Fuente: Acervo do autor.

Según las fuentes consultadas Violeta Parra creó tres imágenes con el tema del velorio del angelito. La muerte del angelito, (1964) (Il. 7) y dos cuadros que pintó en París que, según Gonzalo Arqueros, solo uno de ellos fue expuesto en el Pabellón Marsan del Museo del Louvre, cuando Violeta Parra expuso en él. De esas dos imágenes es probable que una de ellas fuera adquirida por un coleccionista, mientras que la otra viajó finalmente de vuelta a Chile⁴.

Pocos años después Patricio Kaulen, presenta, en 1967, el filme *Largo Viaje*, que relata el periplo de un niño de los barrios pobres de Santiago, que recorre la ciudad con las alitas perdidas de cartón que su hermano recién nacido muerto ha perdido tras el velatorio, intentando devolvérselas con la ilusión de que así pueda volar al cielo. Es una obra del Nuevo Cine Chileno, considerada una de las películas más importantes de la cinematografía local influida claramente por el neorrealismo italiano. Toma como base de su historia la creencia popular del velatorio del angelito, y el itinerario del niño que deambula por

⁴ ARQUEROS, Gonzalo. Violeta Parra. La muerte del angelito. En: *Museo de Arte Contemporáneo catálogo razonado*: Colección Museo de Arte Contemporáneo. Santiago, 2017.

los bajos fondos de la ciudad de Santiago, caótica y llena de diferencias sociales⁵.

Considerando lo anterior hemos realizado una búsqueda de la expresión visual que representa la tradición popular del “velorio del angelito”. Permitiéndonos rastrear la fortuna, en tanto recepción, de un tema valorado como una costumbre que en la segunda mitad del siglo XIX fue estigmatizada, por un sector de las elites hegemónicas, relacionándola con lo bárbaro. Posteriormente fue revalorado como una expresión tradicional y patrimonial que se relaciona con lo civilizado. Para lo cual metodológicamente los procedimientos y estrategias activados han sido la revisión bibliográfica y documental para un análisis de la representación visual mencionada, desde una perspectiva cualitativa monográfica. En tanto, teóricamente, para articular los casos que nos interesan estudiar, hemos levantado estilos, expresiones y conceptos, provenientes de diversos paisajes teóricos tales como la pintura barroca andina, el velorio del angelito, el canto a lo divino, el estilo neoclásico y la corriente regionalista, que nos dan la posibilidad de analizar el tema

⁵ Centro Cultural La Moneda, (CCLM). Cineteca Nacional de Chile. “Largo viaje. Patricio Kaulen”, disponible en: <https://www.cclm.cl/cineteca-online/largo-viaje/>

de representación visual costumbrista conocido como el “velorio del angelito”.

La independencia de Chile respecto de la Corona española dio como resultado un Estado que los criollos, las elites dominantes, lograron instalar. Sin embargo, las costumbres y tradiciones de la población seguían conectada con las prácticas del periodo colonial. La pintura barroca andina es un movimiento artístico que surgió en el Virreinato del Perú durante la época colonial, producto del sincretismo entre las tradiciones artísticas europeas y las andinas⁶. Fue utilizado como herramienta didáctica por los misioneros españoles para enseñar el cristianismo a la población indígena, combinando temas religiosos con elementos de la cultura andina. Los pintores indígenas lograron imprimir a sus obras rasgos estilísticos que reflejaban su propia sensibilidad y tradiciones. Los principales centros de producción de la pintura barroca andina fueron las escuelas cusqueña y quiteña.

La llegada, en 1583, del pintor jesuita italiano Bernardo Bitti (Italia, Camerino, 1548; Perú, Lima, 1610) marca

⁶ VALENZUELA, Fernando A. Pintura colonial andina: Estructura simbólica y sincretismo, En: *Revista Atenea*, n°. 512, julio-diciembre, 2015, p. 153-169. Concepción, Chile: Universidad de Concepción, p. 153.

un inicio del desarrollo de la escuela cuzqueña, introduciendo el manierismo, caracterizado por un tratamiento alargado de las figuras. Los temas se decantan por asuntos costumbristas como la procesión del *Corpus Christi*, y por la presencia, por vez primera, de la flora y la fauna andinas, así como una serie de retratos de curacas indígenas, de cuadros genealógicos y heráldicos. En el tratamiento técnico, se observa un desentendimiento de la perspectiva sumado a una fragmentación del espacio en escenas compartimentadas, cuyas soluciones cromáticas, con la predilección por los colores intensos, son otro rasgo típico de esta escuela. Se elaboran obras en grandes cantidades por encargo de comerciantes que las vendían en ciudades como Trujillo, Ayacucho, Arequipa y Lima, en el Virreinato del Perú, o incluso en lugares mucho más alejados, como en los actuales territorios de Argentina, Chile y Bolivia.

La escuela quiteña se desarrolló entre la segunda mitad del siglo XVI y el primer cuarto del siglo XIX, en el territorio de la Real Audiencia de Quito, durante el Virreinato del Perú. Mateo Mejía (activo en el siglo XVII), en 1618, fue el primer alumno que empezó a destacarse por su obra y firmarla, algo que no era costumbre en la época. Como expresión cultural, es el resultado de un dilatado proceso

de transculturación entre lo aborigen y lo europeo y es una de las manifestaciones más ricas del sincretismo, en el cual aparentemente la participación del indígena vencido es de menor importancia frente al aporte europeo dominante. En 1830 cuando nace la República del Ecuador, muchos de sus artistas lograron sobrevivir algún tiempo después gracias a la fama que había logrado la escuela y los bajos costos de producción, pero no por mucho. Debieron entonces trasladarse a varias de las nuevas naciones que habían surgido en el continente, siendo Colombia, Venezuela y Chile las más recurrentes.

La costumbre del “velorio del angelito”, fue una práctica observable, en Chile, hasta fines de la década de 1970. Es probable que fuera introducida a Europa desde África, durante la Edad Media, cuando la península Ibérica estaba bajo el dominio musulmán, llegando a América, de la mano de los conquistadores. A propósito de la pintura “El velatorio del angelito, costumbre popular chilena” de Ernest Charton, Marta Penhos señala que es una costumbre propia de toda América Latina, donde:

El aguardiente, la música y los versos, los juegos de prendas y los bailes desenfrenados son algunos de los elementos comunes a este tipo de funeral, durante el cual los padres, padrinos y allegados celebran la

subida al cielo del inocente, que intercede por ellos ante Dios⁷.

Ante la pérdida de un lactante o infante el núcleo familiar próximo al niño muerto, encuentra en el dogma cristiano un fuerte dispositivo de consuelo y esperanza. Gabriela Pizarro y Romilio Chandía, señalan que el sacramento del bautismo es clave pues los menores de edad aseguran a los mayores la “salvación de sus almas”.

Los niños mediante el bautizo obtienen una pareja de padrinos, que toman al párvulo como hijo propio comprometiéndose a ayudarlo hasta que crezca. En caso de fallecimiento deben ayudar con el vestuario y otros implementos del velorio. A su vez el ahijadito muerto asegura un lugar en el cielo a sus mayores, es intermediario para conseguir la Gloria a sus padrinos, esto motiva la búsqueda de ahijados y por eso en su fallecimiento prematuro, padrinos y otros familiares invocarán el derecho de velarlo también⁸.

⁷ PENHOS, Marta. Comentario sobre El velatorio del angelito, costumbre popular chilena. En: *Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires*. Argentina. Disponible en: <https://www.bellasartes.gov.ar/coleccion/obra/1978/>

⁸ PIZARRO S., Gabriela; CHANDÍA T. Romilio. *Veinte tonadas religiosas*. Santiago: Gabriel Pizarro, 1993, p. 50.

El ritual del velatorio se realiza en la casa de los padres del difunto para lo cual se construye un altar donde se instala el cadáver del niño muerto disfrazado como ángel.

[...] acomodan una pieza en el hogar recubriendo las murallas con sábanas, a lo menos la del fondo y retiran todos los adornos cotidianos. En la sábana de la muralla principal prenden flores, adornos de estrellitas de papel plateado, angelitos, estampitas.

Por la orilla de la pieza se ponen bancas y sillas para vecinos y parientes, señoras de edad que lleguen al velorio. Los padres del niño se sientan a un lado del angelito y los cantores en el lado opuesto.

El angelito se dispone sobre una mesa grande también cubierta de una sábana, se prefieren blancas, a veces sentado en una sillita cubierta con otro género de igual color y adornado con flores o paradito para lo cual se le amarra dos tablitas atrás.

Las mujeres acomodan flores en jarros y tarros para completar el arreglo. Los ramos se disponen adornando toda la superficie del altar improvisado, entre los cuales ponen velas. La cantidad tradicional es tres, pero la costumbre no es recordada por todos. Abajo, a ras del suelo está cubierto de jardineras, plantas y flores. También preparan agua de rosa, pétalos hervidos, que se depositan en un tiesto chico, puesto a los pies del angelito. Con una ramita de

laurel u otro vegetal se improvisa un hisopo para rociar al muertito, fue un recurso muy usado en los velorios que duraban varios días⁹.

Una de las expresiones literarias más importantes de la cultura popular chilena es el canto en décimas. Forma métrica que se difundió por América, como muchas otras tradiciones orales, durante el período colonial. Una de estas formas literarias es el canto a lo divino que, ligado a las prácticas de la religiosidad popular, incluyen fundamentos de “creación de mundo”, “fin de mundo”, “historia sagrada”, “nacimiento, pasión y muerte de Cristo”, y “despedida del angelito”. Es una práctica patrimonial en Chile y fue en “el velorio del angelito” un componente importante.

Al comenzar la noche llegan músicos y cantores ubicándose frente al altar. En la región centro sur (Sétima y Octava Región) este papel es desempeñado principalmente por mujeres, entonces el repertorio son tonadas en cuartetos, décimas o romances. Las primeras de la jornada se refieren al angelito describiéndolo o comentando la situación dolida de sus padres, padrinos y familiares. Después vienen diversas tonadas religiosas donde se pueden escuchar desde versos por la Pasión del Señor, hasta sucesos catastróficos relacionados con la iglesia. Estos últimos toman su carácter a lo divino,

⁹ *Idem.*

en el sentido más amplio del concepto por estar referidos al templo¹⁰.

Los orígenes del Canto a lo Divino están en la España del siglo XV, especialmente con la poesía de Íñigo de Mendoza y de Ambrosio de Montecinos. En Chile, sostiene Maximiliano Salinas, si bien hay evidencia en los albores coloniales de los siglos XV y XVI es, durante el siglo XVII, cuando toma la forma de poesía popular y rural¹¹.

Es hacia mediados del siglo XIX, cuando las elites dominantes comienzan a referirse al pasado colonial como un periodo cuyos efectos no están dotados de las legitimidades que pongan a Chile en el orden de las naciones destinadas a alcanzar el progreso. Por lo que había que erradicar ciertas prácticas que consideraban bárbaras, pues los idearios de la independencia, la organización y la creación de las instituciones modernas del Estado estaban enfocadas en la consolidación de una nación civilizada. Es el caso del estilo de la pintura barroca andina, que dominó las producciones visuales coloniales, así como la costumbre del velorio del angelito, que llegó a Chile desde España y que, en los nuevos modelos a seguir, principalmente,

¹⁰ *Idem*, p. 51.

¹¹ SALINAS, Maximiliano. *Canto a lo divino y religión del oprimido en Chile*. Santiago: Rehue, 1991, p. 30.

Francia e Inglaterra, esa costumbre no era parte de sus tradiciones. Es por ello por lo que el estilo neoclásico, entre otras consideraciones, serán estimados como vías y fundamentos para la construcción de un sentido común moderno. El 17 de marzo de 1849¹², en la inauguración de la Academia de Pintura de Santiago, Alessandro Ciccarrelli en su discurso señala con entusiasmo:

Cuando examino, señores, el bello cielo de Chile, su posición topográfica, la serenidad de su atmósfera, cuando veo tantas analogías con la Grecia i con la Italia, me inclino a profetizar que este hermoso pais será un día la Aténas de la América del Sur [sic]¹³.

Sin embargo, no siempre las directrices de las elites dominantes son seguidas. Por un lado, durante gran parte de la primera mitad del siglo XIX muchos artistas locales, junto a otros de origen quiteño, seguían produciendo pintura y escultura religiosa de acuerdo con los patrones técnicos y

¹² CRUZ, I.. La Atenas del Pacifico. En: Alejandro Ciccarelli y el proyecto civilizador de las Bellas Artes en Chile republicano. *Tiempos de América: revista de historia, cultura y territorio*, n° 11, p. 91-104, 2004. p. 91.

¹³ CICCARELLI, Alejandro. Discurso pronunciado en la inauguración de la Academia de Pintura por su directos Alejandro Ciccarrelli, Caballero de la Orden Imperial de Cristo, Maestro Honorario de Pintura de la Real Academia de Nápoles, i condecorado con la gran medalla de oro. Santiago: Imprenta Chilena, 1948, p. 16.

estilísticos del periodo colonial.¹⁴ Por otro lado, la mayoría de las iglesias aún albergaban impresionantes retablos barrocos, dorados y ornamentados con profusión, cuyas hornacinas contenían esculturas de madera policromada y pinturas de los siglos XVII y XVIII¹⁵.

El estilo neoclásico es la estética de los grupos dominantes, fue introducido por el arquitecto italiano Joaquín Toesca hacia fines del siglo XVIII. Pero será hacia fines del siglo XIX en que será adoptado por las elites dominantes de Santiago. Estilo caracterizado por el énfasis en la armonía y equilibrio de las formas, a la vez que por una marcada sobriedad en la decoración. El neoclasicismo fue la expresión artística del racionalismo ilustrado, que pretendía introducir patrones estéticos fundados en principios racionales y abstractos. Inspirado en los ideales y la estética de la antigüedad clásica grecorromana, propiciaba un retorno a las formas y principios estéticos de aquella época. Se caracterizó por la elegancia, la belleza y la pureza de las líneas arquitectónicas, la simetría y la

¹⁴ KENNEDY, Alexandra. *Elites y la nación en obras: visualidades y arquitectura del Ecuador-1840-1930*. Cuenca: Universidad de Cuenca, Núcleo del Azuay, 2015, p. 77.

¹⁵ GUZMÁN, Fernando *et. al.* Roma y la renovación de la imagen y el espacio sacro en Chile durante el siglo XIX. En: *Revista Historia* (Santiago), V. 54, n°. 2, p. 585-617, 2021, p. 591.

austeridad ornamental. Privilegió las formas simples, las líneas rectas, el orden y la proporción, en contraposición a la excentricidad y el exceso decorativo del barroco. Retomó elementos arquitectónicos clásicos como los órdenes dóricos, jónicos y corintios, los frontones, las bóvedas y las cúpulas. Buscó la monumentalidad y la escala en las construcciones, con edificios de gran tamaño y proporciones. Se manifestó en diversas disciplinas artísticas como la arquitectura, la pintura, la escultura y la literatura, influenciado por la Ilustración y la Revolución Francesa.

Hacia 1870, las elites chilenas adoptaron un nuevo estilo de vida basado en los modelos neoclásicos europeos, en particular el francés, que vinieron a cambiar su entorno doméstico. La adopción de este nuevo estilo vino a instalar un nuevo mundo de objetos que se presentaba alejado de la herencia colonial, cuestionada fuertemente desde la intelectualidad representada por José Victorino Lastarria (Chile, Rancagua, 1817; Chile, Santiago, 1888). En este sentido, a través de un proceso construido en torno a la idea del progreso y la civilización, se asistió durante la segunda mitad del siglo XIX al reemplazo del gusto anclado en la tradición colonial, siendo uno de sus últimas representaciones la Exposición del Coloniaje

organizada en 1873 por Benjamín Vicuña Mackenna, y se substituyó por los cánones neoclásicos y eclécticos que se impusieron progresivamente en el panorama urbano, tanto en la arquitectura oficial como en la arquitectura privada.

La Escuela de Bellas Artes de Santiago, que, si bien mantenía un carácter convencional, estaba siendo permeada por muchas de las ideas formales y estéticas del posimpresionismo, así como de las primeras vanguardias históricas y de la corriente regionalista. La corriente regionalista moderna, que se inició a fines del siglo XIX, fue un pensamiento que empujó cambios significativos en la plástica latinoamericana. Influidos por una corriente historicista, que proponía que la respuesta a los problemas de cada región se debía enfrentar a partir de los materiales, cultura, clima y posibilidades económicas particulares de cada territorio, la corriente regionalista rechaza los modelos extranjeros por considerar que atentan contra el carácter propio de cada región. Por ello que emprenden la búsqueda de raíces autóctonas que les permitieran definir una identidad propia.

El redescubrimiento de paisajes naturales, lugares simbólicos, pueblos antiguos, edificios típicos, artesanías y trajes locales distinguieron a la corriente regionalista

como una nueva fase del proceso de construcción nacional¹⁶.

Cabe destacar que Fernando Álvarez de Sotomayor fue contratado en 1908 como profesor de Colorido y Composición, inicialmente y luego tomó el cargo de director de la Escuela de Bellas Artes de Santiago, hasta 1915 cuando regresa a España. En consecuencia, estas ideas que influyeron fuertemente en los artistas latinoamericanos llegaron a Chile de la mano de uno de sus más significativos exponentes.

REPRESENTACIÓN VISUAL DEL VELORIO DEL ANGELITITO

Expresiones culturales como las representaciones de la muerte nos permiten indagar en las ideas, conceptos, costumbres, sentires e identidades que se dan en un tiempo y territorio determinado, con sus complejidades y singularidades. En este sentido, “El velorio del angelito”, de Arturo Gordon y “Angelito” de Ezequiel Plaza y dos fotografías del Archivo fotográfico de la Colección Pinacoteca de la Universidad de Concepción, evidencian la persistencia

¹⁶ MARINO, Marcelo. El color. Antonio Ortiz de Echagüe. Pintor de una modernidad transnacional. En: *Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco. La luz, el color, la palabra: La obra de los hermanos Ortiz de Echagüe* (Catálogo de exposición). Buenos Aires: p. 43-75.

de una cultura fuertemente ligada a las expresiones del barroco andino, en cuanto representación, pues simbolizan las costumbres de las clases subalternas del campo chileno.

Como ya señalamos el barroco andino llegó a Chile como resultado de su dependencia política al Virreinato del Perú. Después de la independencia este estilo representaba para las élites el periodo colonial, y por tanto era parte de todo lo que había que dejar en el pasado. En consecuencia, el estilo neoclásico se adecuaba mejor a sus planes de modernización, pues el barroco andino quedó relacionado con el dominio español, lo indígena y el atraso. Sin embargo, esta operación tiene muy poca influencia en las prácticas culturales de los subalternos, los cuales, como es habitual, se resisten a los cambios orquestados por las élites dominantes. Es por eso por lo que, en el campo chileno, hasta la primera mitad del siglo XX, era habitual que cuando moría un niño se realizara una ceremonia llamada “el velorio del angelito”.

El velorio del angelito fue una de las tradiciones funerarias más populares en los sectores subalternos de las zonas rurales de Chile. Los infantes, considerados libres de pecado, iban directamente al cielo para lo cual se les acompañaban con oraciones cristianas de tradición católica y cantos en décimas conocidas en Chile como canto a lo divino.

Maximiliano Salinas, estudioso de la religiosidad en Chile entre 1870 y 1920, basado en versos “a lo divino” recogidos de la tradición oral y de la literatura de cordel, conocida en Chile como la Lira Popular¹⁷ y en testimonios etnográficos de contemporáneos, señala que los cultores del canto a lo divino, fueron poetas populares que componían sus décimas en torno a temas tales como los versos por la “creación de mundo”, los de “fin de mundo”, los por “historia sagrada” (Antiguo y Nuevo Testamento), los por “nacimiento de Cristo”, los por “pasión y muerte” y los por “despedida de angelito”¹⁸.

En el campo de las artes visuales, diversos pintores, fotógrafos y cineasta registraron y representaron la práctica del velorio del angelito, desde los pintores Ernest Charton¹⁹ y Manuel Antonio Caro en el siglo XIX a Arturo Gordon y Ezequiel Plaza, ya entrado el siglo XX y los registros del Archivo Fotográfico de la Pinacoteca de la Universidad

¹⁷ Cfr.: CAYUQUEO, Pablo; QUIROGA, Samuel. Una discursividad visual paralela a la de la élite chilena: La Lira Popular. En: *Cuadernos Inter. cambio sobre Centroamérica y el Caribe*. V. 16, n.º 2, disponible en: <https://archivo.revistas.ucr.ac.cr/index.php/intercambio/article/view/37709/38656>.

¹⁸ SALINAS, Maximiliano. *Canto a lo divino y religión del oprimido en Chile*. Santiago: Rehue, 1991.

¹⁹ El velatorio del angelito, costumbre popular chilena, 1948. Pintura, óleo sobre tela, 73 x 92,5 cms. En: *Colección Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires, Argentina.

de Concepción, que cuenta con dos imágenes a su cargo para su custodia, conservación, investigación, exhibición y difusión²⁰.

Tras la independencia y cesada la lucha contra España y el periodo de ensayos constitucionales en Chile, llegan entre 1820 y 1850 un gran número de misiones científicas, cronistas, pintores y dibujantes cuya presencia incide en las modificaciones de la mentalidad de los habitantes de las principales ciudades chilenas, como Santiago, Valparaíso, Concepción, Coquimbo, La Serena, Copiapó y Valdivia, convergiendo con los ideales que las elites estaban llevando adelante para la modernización del país.

Desde mediados del siglo XIX, la navegación a vapor, la demanda de trigo desde California y Australia, por la “fiebre del oro”, transforman a los puertos nacionales en lugares de gran actividad, en especial a Valparaíso, Talcahuano, Constitución y Coquimbo, pues ya se habían derogado las restricciones que la Corona española imponía a sus colonias, fue uno de los periodos más significativos de la historia económica chilena, conocido como el

²⁰ La Colección Pinacoteca de la Universidad de Concepción, cuenta con dos fotografías, cuyos datos son: “Angelito. J. María Cristi R.” Fotografía Castro Sepúlveda, Dardignac, 356, Santiago, Chile. 4 de octubre de 1909. Y, “Angelito”. Fotografía [ilegible], San Pablo, 964, Santiago, Chile.

segundo ciclo triguero. Esta coyuntura económica y los ideales reforzados por la llegada de intelectuales, artistas y científicos son congruentes con los intereses de los grupos hegemónicos en Chile de poner fin a una dependencia que es leída como un pasado bárbaro que se quiere dejar atrás.

Francia e Inglaterra principalmente, y en menor escala Italia, Alemania y Estados Unidos, toman en Chile el papel que antes tenía España, transformándose en modelos económicos, políticos y culturales. Intelectuales como Pedro Lira (Chile, Santiago, 1845; Chile, Santiago, 1912) y Benjamín Vicuña Mackenna (Chile, Santiago, 1831; Chile, Quintero, 1886) tuvieron tribuna a través de publicaciones y posiciones de poder desde donde empujaron un sentido común afín a las aspiraciones modernizadoras que los grupos hegemónicos se propusieron implantar para civilizar a las masas subalternas que por su parte se resistían a los cambios en sus modos de vida que ese propósito implicaba. Razón por la cual se elaboraron proyectos para civilizar a las masas, como la educación por el “buen gusto” que tanto preocupaba a Pedro Lira, respecto de la búsqueda de la belleza en las artes visuales.

¡Triste reliquia del coloniaje i de la ignorancia,
que la madre patria procuraba conservar en
sus posesiones americanas!

Tratando de encontrar las causas de esta preocupación, hemos creído que, a mas de ser en parte efecto, como acabamos de indicar, de la dominación española, lo es también la falta de gusto [sic.] [...] ²¹.

Así como también en las costumbres del pueblo que según Benjamín Vicuña Mackenna era necesario normar.

[...]la utilísima i civilizadora medida que representa la reduccion a un redil comun y vijilado por la autoridad de todas las fieras del vicio que pululan en aquellos lugares, i que no es posible domar de otra manera. Ciertamente que sería mui preferible suprimir del todo las chinganas, residuo asqueroso de la primitiva barbarie indígena de que proceden. Pero ya que no es posible estirpar el mal en su totalidad, resignémosnos a minoralo en sus formas exteriores, en su depravacion i en sus funestas consecuencias. [...] i no dudamos que su ensayo práctico aliente al municipio a hacer estensivo igual beneficio a todos los demas barrios de la poblacion que hoi devoran enjambres de chinganas u orjías al aire libre que pagan patente municipal [sic.] ²².

Subjetividad que será problematizada cuando se revalora a la “madre patria”, a propósito del primer centenario de

²¹ LIRA, Pedro. “Las bellas artes en Chile”. En: *Anales de la Universidad*. Tomo 28: 1866, p. 276-292 (p. 277).

²² Vicuña Mackenna, Benjamín. Un año en la Intendencia de Santiago. Santiago: Imprenta de la librería del Mercurio, 1873, p. 198-199.

la independencia de Chile, pues entonces tienen cabida las ideas sustentadas por la corriente regionalista. La contratación del pintor español Fernando Álvarez de Sotomayor, en 1912 como director de la Escuela de Bellas Artes, incidirá en la formación del primer grupo de artistas nucleados en un proyecto colectivo que será conocida en Chile como la Generación de 1913. Estos compartieron características como el modo postimpresionista de construir sus imágenes modelando el color para la representación de lo local a través del retrato, el paisaje y el costumbrismo, como por ejemplo la representación de la costumbre del velorio del angelito.

CONCLUSIONES

El poder de las imágenes es un recurso que los grupos dominantes han usado para la creación de sentido común o subjetividad afín a sus intereses. Ocurrió en los inicios de la Edad Media, cuando la Iglesia Católica se expandió con éxito por Europa occidental. Misma operación realizada en la conquista de América por parte de la Corona española. Los artistas que trabajaron el tema del “velorio del angelito” a través del género de representación visual costumbrista, muy probablemente lo hicieron porque la tradición colonial estaba profundamente arraigada en la población. Por su

parte, las elites dominantes enfocadas en su proyecto modernizador coartaban toda expresión asociada al colonialismo del pasado para fomentar expresiones donde el sentimiento identitario se vinculara a una estética útil a ese proyecto.

Sin embargo, hacia el comienzo del siglo XX, cuando se acerca el primer centenario de independencia del Estado, estas imágenes antes deslegitimadas, se volverán útiles pues el relato del origen del Estado encontraba en España como “madre patria” el fundamento para fijar el ethos nacional en el orden de lo considerado civilizado. Es así como nos volvemos a encontrar con esta representación visual, esta vez de la mano de Arturo Gordon, Ezequiel Plaza, de fotógrafos desconocidos²³ y posteriormente en obras visuales de Violeta Parra y de Patricio Kaulen, por por mencionar algunos.

²³ Los registros del Archivo Fotográfico de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción, cuenta con dos fotografías que representan el tema del “velorio del angelito”.

REFERENCIAS

ARQUEROS, Gonzalo. Violeta Parra. La muerte del angelito. En: *Museo de Arte Contemporáneo* (Catálogo razonado). Santiago: Colección Museo de Arte Contemporáneo, 2017.

CICCARELLI, Alejandro. Discurso pronunciado en la inauguración de la Academia de Pintura por su director Alejandro Ciccarelly, Caballero de la Orden Imperial de Cristo, Maestro Honorario de Pintura de la Real Academia de Nápoles, i condecorado con la gran medalla de oro. Santiago: Chilena, 1948.

CRUZ, I. La Atenas del Pacífico. Alejandro Cicarelli y el proyecto civilizador de las Bellas Artes en Chile republicano. En: *Tiempos de América: Revista de historia, cultura y territorio*, n° 11, p. 91-104, (p. 91), 2004.

GUZMÁN, Fernando, *et. al.* Roma y la renovación de la imagen y el espacio sacro en Chile durante el siglo XIX. En: *Revista Historia* (Santiago), V. 54, n° 2, p. 585-617, 2021.

KENNEDY, Alexandra. *Elites y la nación en obras: visualidades y arquitectura del Ecuador. 1840-1930*. Cuenca: Universidad de Cuenca, Núcleo del Azuay, 2015.

MARINO, Marcelo. El color. Antonio Ortiz de Echagüe. Pintor de una modernidad transnacional. En: *Museo de Arte Hispanoamericano Isasc Fernández Blanco*. La luz, el color, la palabra. La obra de los hermanos Ortiz de Echagüe. Buenos Aires: Catálogo de exposición, 2013, p. 43-75.

LIRA, Pedro. Las bellas artes en Chile. En: *Anales de la Universidad*. Tomo 28, 1866, p. 276-292.

PENHOS, Marta. Comentario sobre El velatorio del angelito, costumbre popular chilena. En: Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina. Disponible en: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/1978/>

Pizarro S., Gabriela y Romilio Chandía T. Veinte tonadas religiosas. Santiago: Gabriel Pizarro, 1993.

REUEL SMITH, Edmond. Los araucanos. Notas sobre una gira efectuada entre las tribus indígenas de Chile meridional (123-242), En: SALGADO, Ítalo (compilador). *Travesías por la Araucanía: relatos de viajeros de mediados del siglo XIX*. Temuco: Universidad Católica de Temuco, 2016.

SALINAS, Maximiliano. *Canto a lo divino y religión del oprimido en Chile*. Santiago: Rehue, 1991.

VALENZUELA, Fernando A. "Pintura colonial andina: Estructura simbólica y sincretismo". En: *Revista Atenea*, n°. 512, julio-diciembre, 2015, (153-169), Concepción, Chile: Universidad de Concepción, 2015.

VICUÑA MACKENNA, Benjamín. *Un año en la Intendencia de Santiago*. Santiago: El Mercurio, 1873.

**EL LEGADO DE MARÍA DEL
TRÁNSITO DE LA CRUZ
ANTÚNEZ DE ROSALES:
desde la Colección del
Museo O'Higiniano y de
Bellas Artes de Talca**

GONZALO OLMEDO ESPINOZA



INVITADOS A REFLEXIONAR SOBRE LA MUERTE Y SUS

representaciones en el paisaje, debemos admitir cierta distancia con el tema debido a nuestros intereses e investigaciones previas. Sin embargo, nos enfrentamos a un desafío intelectual al explorar las colecciones conservadas en el Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca, un reto que busca entrelazar arte, memoria y muerte.

La vida y la muerte son una dualidad presente en cada ser humano, recordándonos nuestra mortalidad y transitoriedad. Ambas forman parte de nuestra cotidianidad y entorno, incluso en objetos inanimados que guardan

recuerdos y emociones, encapsulando la memoria y el legado de aquellos que ya no están entre nosotros. Desde esta perspectiva, estos vínculos han configurado un paisaje fúnebre donde convergen prácticas culturales, relaciones sociales, sistemas de creencias y tradiciones, dejando una huella en el paisaje físico y modelando aspectos como la identidad cultural, la memoria colectiva y las prácticas sociales en las comunidades.

La búsqueda de significado y trascendencia, así como la creación de sistemas simbólicos y representaciones de la vida después de la muerte, son aspectos fundamentales en la forma en que los seres humanos enfrentan y dan sentido a la realidad de su propia mortalidad. Ernest Becker (2003), exploró estas dinámicas psicológicas y sociales relacionadas con la conciencia de la muerte destacando cómo actúa como una fuerza motivacional en la búsqueda de significado y propósito en la vida.

Desde la perspectiva de Becker, la muerte genera ansiedad y temor debido a la finitud de la vida y la inevitabilidad del deceso. La construcción de sistemas simbólicos, como mitologías y religiones, y la búsqueda de significado en la vida, son mecanismos que permiten a los individuos superar esta angustia. Sin embargo, la indagación por la

trascendencia a menudo conlleva competencia y conflicto con otros individuos que escrutan objetivos similares. La obra de Becker ofrece una perspectiva profunda sobre la complejidad de las motivaciones humanas y cómo la conciencia de la muerte moldea nuestras acciones y la búsqueda de significado en un mundo finito (2003, p. 10-12).

Desde la sociología, la perspectiva de Norbert Elias (1989) sobre la vejez y la muerte añade otra capa de comprensión a la discusión sobre la finitud de la vida. Elias destaca que no es tanto el hecho de morir en sí mismo lo que crea problemas a los seres humanos, sino el conocimiento y la conciencia de la muerte. Su análisis resalta la complejidad de los significados asociados a la muerte y subraya la inevitabilidad de la extinción del yo.

Durante la década de los noventa, el enfoque en torno a la muerte experimentó un cambio notable hacia una mirada centrada en lo social desde una óptica interpretativa. Ariel Guance sostuvo que la evolución se caracterizó por un desplazamiento del análisis de los sentimientos individuales frente a la muerte hacia un enfoque en las relaciones entre los vivos y los difuntos. En este sentido, los estudios sobre la muerte en las sociedades del pasado se enfocaron en procesos como las redes de relaciones y los intercambios, así como

en las estructuras de autoridad y poder que configuraban dichas sociedades. Por consiguiente, los difuntos emergieron como reveladores de las prácticas sociales y las dinámicas de poder subyacentes en estas comunidades. Desde ese prisma, Guiance sugiere que en lugar de abordar directamente el tema de la muerte, es más pertinente referirse a la historia social de la muerte o a una historia cultural de la misma, reconociendo su intrincada relación con las dinámicas sociales y culturales de cada época. De esta manera, se brinda una comprensión holística de la muerte: un reflejo de la vida, la cultura, la fe y el poder tanto de aquellos que la experimentan como de aquellos que la estudian, en el contexto de un sistema de valores que puede ser compartido en mayor o menor medida por todos (2020, p. 8).

Jean-Claude Schmitt (1994) ha destacado cómo el imaginario de la muerte ha sido fundamental en las estructuras sociales, tanto en el pasado como en el presente, donde los vivos han creado y recreado representaciones de una vida post-mortem para sus difuntos, y reflejado así sus propias creencias, cultura y tiempo. Esta continuidad en la imaginación de la vida después de la muerte ha contribuido a mantener un vínculo entre los vivos y los muertos, además de proporcionar un sentido de continuidad y permanencia en la sociedad.

Allan Kellehear (2016) añadió otra capa de comprensión a la discusión sobre la finitud de la vida, reconociendo cómo los avances científicos y médicos han extendido la vida humana y han transformado las percepciones y experiencias en torno a la muerte. Argumentó que, a pesar de estos avances, la preparación para la muerte sigue siendo un desafío para las personas en la actualidad, desafío manifestado en formas de negación, distorsión o frustración, idea compartida con Elias, quien también ha abordado cómo el conocimiento de la muerte y las incertidumbres sobre el más allá han generado problemas y dificultades emocionales.

Nuestra investigación ha buscado construir una representación del pasado desde rastros legibles encontrados en la colección del Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca, con el objetivo de comprender la historicidad de fenómenos en el ámbito del paisaje cultural y urbano, así como interpretaciones en el ámbito inmaterial a partir de sentimientos expresados en objetos considerados patrimoniales. Buscamos entonces conjugar y entender el concepto de trascendencia a partir de una obra pictórica y un testamento, de una mujer de la élite de Santiago, María del Tránsito de la Cruz y Antúñez de Rosales

Nuestro trabajo se ha basado en enfoques y herramientas provenientes de los estudios culturales y la microhistoria. Buscamos analizar las prácticas culturales relacionadas alrededor de la muerte y su relación con el legado, la trascendencia, teniendo como punto de referencia a una mujer perteneciente a la élite de Santiago en el siglo XIX. Esto ha implicado interpretar discursos, prácticas culturales y representaciones asociadas a las estructuras sociales y las relaciones de poder en su contexto de producción temporal (Daniel, 2005). Buscamos también entender patrones y procesos culturales a partir de un análisis detallado de lo específico, que permita entonces la comprensión de lo global a partir de la particularidad de un caso (Yun Casalilla, 2019).

Para ello, hemos seleccionado dos objetos ligados a María del Tránsito: un retrato pictórico de mediano formato de la mujer en cuestión, obra del pintor francés Raymond Monvoisin (1844), y un extracto del juicio promovido por el Arzobispo de Santiago, Rafael Valdivieso y Zañartu (1869), sobre el destino de su herencia. Aunque son documentos independientes y llegaron al Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca en momentos distintos (2015 y 1964 respectivamente), ambos están conectados por su relación con la figura femenina y las circunstancias históricas de mediados del siglo XIX. No ha estado en nuestro ánimo

analizar el juicio, así como tampoco conocer el derrotero de las obras benéficas establecidas por María del Tránsito, cuestión descrita por otro investigador (Martínez, 2021), pero ha sido nuestro propósito conocer la última voluntad de la mujer para así intentar establecer una relación con el concepto de trascendencia.

El retrato no solo es una representación visual de una persona, sino también una manifestación del estatus social, la identidad y el poder de la figura retratada. El retrato ha formado parte de convenciones estéticas y culturales de la época, lo que ha permitido la contextualización de la obra desde un punto de vista cultural, histórico y social.

El testamento, por otro lado, es el reflejo de la última voluntad de una persona, abordando no sólo la disposición de los bienes materiales, foco del análisis jurídico, sino también aspectos relacionados con la identidad, los valores y las relaciones sociales del testador, además de su cuerpo y alma, revelando creencias y prácticas culturales en torno a la muerte y la vida después de ella. El testamento pasó también de ser un documento cerrado, expresión de la realidad del testador y de su círculo íntimo, a ser visto como un reflejo de los vínculos comunitarios que han unido a los vivos y los muertos, cruciales para entender la circulación

del conocimiento e información, los recursos económicos y los afectos (Guiance, 2020, p. 14).

Ambos objetos son aparatos culturales que han permitido la construcción de una visión sobre la sociedad y la percepción de uno mismo o de terceros. Están vinculados por el concepto de trascendencia, entendida como la influencia y perduración de una persona más allá de su vida, a través de sus acciones y contribuciones hacia individuos o la comunidad en general. La trascendencia se materializa en vida mediante logros y contribuciones que mantienen un vínculo entre los vivos y los muertos, impactando en la memoria colectiva y las prácticas culturales. Como sostuvo Becker, a través de la trascendencia se buscó alcanzar una inmortalidad simbólica que contrasta con la muerte física del individuo, para de esta manera alcanzar un propósito superior en la vida. Se entiende también la trascendencia como la superación de las preocupaciones individuales y la conexión con algo más amplio y duradero, que implica también la búsqueda del reconocimiento social (Becker, 2003).

Desde las ideas planteadas con anterioridad y la interpretación de los datos, buscamos responder interrogantes bastante sencillas: ¿Cómo relacionar

conceptos como muerte y paisaje con objetos culturales como el retrato y el testamento de María del Tránsito de la Cruz Antúnez? ¿Cómo comprender la idea de la muerte desde la perspectiva de una mujer perteneciente a la élite chilena a mediados del siglo XIX? Son, quizás, preguntas sencillas, pero para nosotros implica brindar valoraciones y significaciones a objetos patrimoniales que no habían sido considerados hasta el momento.

I

En 1868, el arzobispo de Santiago, Rafael Valentín Valdivieso, entabló una demanda contra Bonifacio Vergara, Miguel Concha y Nemesio Antúnez, quienes actuaban como patronos de la obra pía establecida por María del Tránsito de la Cruz Antúnez a través de su testamento redactado en 1848. La voluntad final de esta mujer abarcaba una serie de instituciones de beneficencia destinadas a las personas más desposeídas, las cuales estaban en proceso de materialización al momento de la demanda. Este litigio entre la autoridad eclesiástica y los tres civiles tuvo lugar en un contexto de tensiones entre aquellos que abogaban por una mayor secularización del Estado y aquellos que defendían los intereses de la Iglesia Católica en todos los ámbitos de la vida civil.

Un año después de que la autoridad eclesiástica de Santiago hubo presentado la demanda, un extracto del juicio fue publicado por la Imprenta del Provinciano en la ciudad de Talca (1869), lo que marcó el momento en que el público tuvo conocimiento de la última voluntad expresada por María del Tránsito. La publicación tuvo lugar meses después de la inauguración del colegio de niñas en la villa de Molina, en marzo de 1869. Anteriormente, ya se había establecido la casa de ejercicios en el mismo pueblo, instituciones estipuladas en el testamento.

Aunque el libelo buscó exponer los puntos de vista de las partes involucradas al presentar el testamento de María del Tránsito, la acusación del arzobispo Valdivieso y la defensa de los tres patronos, también señaló tres aspectos negativos sobre la acción del prelado de Santiago: las altas autoridades no siempre actuaban de manera justa; la acusación podría incurrir en errores, desconocía el derecho o se nutría de las miserias humanas; y finalmente, el pastor podía haber sido influenciado por el abogado sin tomar en consideración todos los antecedentes. Sin embargo, no se cuestionó la conducta de los señores Antúnez, Concha y Vergara.

El testamento de María del Tránsito fue redactado en Santiago el 5 de abril de 1848 y otorgado en la misma ciudad

ante un escribano y varios testigos el 7 de enero del año siguiente. La testadora expresó su voluntad motivada por el temor a la muerte natural. Al no tener sucesión forzosa, es decir, cónyuge, hijos o padres, María del Tránsito tuvo la facultad de disponer de sus bienes. En su última voluntad, nombró a sus primos Miguel Concha y Nemasio Antúnez como albaceas encargados de ejecutar sus disposiciones testamentarias.

Después de cumplir con las primeras formalidades, María del Tránsito reveló detalles sobre su identidad, aunque omitió proporcionar información precisa sobre fechas y lugares. Señalamos que nació en 1783, de acuerdo a una carta enviada por su tío Nicolás de la Cruz y Bahamonde a su padre Juan Manuel, desde Madrid a Santiago, el 8 de agosto de 1798. En la misiva, su tío expresó su rechazo a un arreglo matrimonial para su sobrina, “a la verdad una niña de edad de quince años que aun todavía no pierde tiempo” (Martínez Baeza, 1994, p. 258). Descartamos lo sostenido por quienes han señalado los años 1781 y 1800 como años de su nacimiento (Martínez, 2021, p.31. Alcaíno Ocaranza, 2009, p. 10).

La fecha y el lugar exactos de la muerte de María del Tránsito no están claros, aunque el libelo sugiere que

ocurrió en Santiago a mediados del siglo XIX. En la demanda presentada por José Clemente Fábres, abogado del arzobispo Valdivieso, en 1868, se menciona que “la señora doña María del Tránsito Cruz de Rosales falleció hace como diez y ocho años” (Desconocido, 1869, p. 10-11). En el mismo sentido, aunque sin documentación que respalde su afirmación, una crónica de Molina indica que María del Tránsito murió el 13 de noviembre de 1850 (Alcaíno Ocaranza, 2009, p. 11). Es plausible que haya fallecido a los sesenta y siete años de edad.

Con base en estos antecedentes, podemos afirmar que la vida de María del Tránsito transcurrió en un período de transición y crisis, marcado por el declive del imperio español y el surgimiento y consolidación de las repúblicas hispanoamericanas. Esta época estuvo caracterizada por cambios políticos, pasando de la monarquía a la democracia y la república. En el ámbito económico, se observó un cambio desde el monopolio comercial hispano hacia una apertura liberal mercantil. Sin embargo, en el aspecto social, se mantuvo la estructura impuesta por los españoles desde el siglo XVI. En cuanto al plano cultural, persistió la influencia ideológica española, aunque se adoptaron prácticas culturales europeas, en especial francesas.

Según Jorge Hidalgo y Soledad González (2019), el mundo colonial hispanoamericano se caracterizó, entre otros factores, por la dominación social ejercida por los descendientes de los conquistadores españoles, quienes formaron una red influyente de familias criollas, una élite, las que aspiraron a un estilo de vida y producción basado en el modelo europeo mediante el aprovechamiento de los recursos disponibles para insertarse en la economía global. Además de heredar los bienes acumulados por sus antepasados, los individuos también eran herederos del mundo simbólico al que aspiraban mantenerse ligados.

La preservación del estatus superior y del prestigio social estaba estrechamente vinculada al control de la provincia, y se lograba mediante una serie de mecanismos destinados a manejar las tensiones sociales. En este contexto, se proyectaba la imagen de una persona benefactora y piadosa, arraigada en los principios de la religión católica, con el fin de asegurar el orden social. Cada acto de fe se consideraba parte de una estrategia más amplia que permitía, por ejemplo, mantener la paz social en un mundo donde predominaban los intereses de la élite. Así, la religión y la imagen pública de piedad y beneficencia no solo eran expresiones de creencias personales, sino también herramientas estratégicas para obtener y preservar una

posición de prestigio, el estatus social, el control sobre la comunidad y garantizar la salvación eterna (p. 33).

Ambos autores, junto con Jaime Valenzuela Márquez (2017), han sugerido una íntima relación entre el concepto de trascendencia y la construcción y preservación de la identidad social y cultural de las élites coloniales. Hidalgo y González enfatizaron la importancia de comprender que la trascendencia no se restringía únicamente a la esfera espiritual, sino que también tenía implicancias sociales y culturales. En el contexto colonial hispanoamericano, las élites aspiraban a mantener su estatus y prestigio social mediante la conservación del legado histórico y simbólico de sus antepasados. No solo heredaban los bienes materiales, sino también el capital simbólico que englobaba valores como el estatus superior y el prestigio social basado en sus habilidades, logros, posición y reputación (2019, p.33). Esta búsqueda de mantener el estatus y el prestigio puede entenderse como un intento de trascender la mortalidad individual y asegurar la continuidad de la posición familiar privilegiada dentro de la sociedad.

Por su parte, Valenzuela Márquez resaltó la asociación del imaginario aristocrático con la actividad bélica, la cual era considerada un signo de prestigio en la tradición medieval.

La preservación de la memoria de los antepasados beneméritos y su contribución a la conquista de tierras fortalecieron la identidad y el prestigio de las élites coloniales. Este énfasis en la glorificación de las hazañas militares y la contribución a la expansión territorial también puede interpretarse como un intento de trascender la mortalidad individual a través del legado histórico y la conexión con un linaje heroico (2017, p. 37-38).

Tanto Hidalgo y González como Valenzuela Márquez han ofrecido perspectivas complementarias sobre cómo las élites coloniales buscaron trascender la mortalidad individual y asegurar la continuidad de su posición social. Lo hicieron a través de la preservación del legado histórico, el capital simbólico y la glorificación de las hazañas bélicas de sus antepasados. Esta búsqueda de trascendencia no solo tuvo implicaciones sociales y culturales, sino que también estuvo intrínsecamente relacionada con la preservación del orden social y el mantenimiento del poder de las élites coloniales en la sociedad.

El mundo simbólico hispano colonial mantuvo su fuerza pese a la poderosa influencia cultural europea, y particularmente francesa, durante el siglo XIX. En ese contexto vivió María del Tránsito, quien declaró ser hija legítima de Juan Manuel

de la Cruz y Bahamonde, y de Tomasa Antúnez de Silva (Desconocido, 1869, p. 1-2). Tras la temprana muerte de su madre, y a pesar de la oposición de María del Tránsito, su padre contrajo segundas nupcias con María de los Dolores Muñoz Plaza (Martínez Baeza, 1994, p.250). Según nuestras notas, el abuelo paterno de María del Tránsito, el genovés Giovanni della Croce, participó en la expedición naval española del almirante José Alfonso Pizarro, cuyo objetivo fue destruir la flota inglesa del almirante George Anson que operó en el océano Pacífico desde finales de 1740.

Tras llegar a las costas de Chile, Giovanni se radicó en la villa San Agustín de Talca después de su fundación en 1742. Por otro lado, el abuelo materno de María del Tránsito, José Antúnez de Olivera, fue un pequeño comerciante luso-brasileño que se estableció en Talca poco después de la fundación de la villa. Ambos abuelos compartieron la condición de migrantes y su dedicación al comercio, enfrentando cierto recelo por parte de la sociedad talquina y especialmente de las autoridades monárquicas debido a su condición de extranjeros. En contraste, las abuelas de María del Tránsito, María Silveria Bahamonde y Herrera, y Mercedes de Silva y de la Vega Huerta, naturales de Chile, disfrutaron de cierto prestigio dentro de la sociedad local gracias a su linaje

familiar arraigado en el país desde los tiempos de la conquista española en el siglo XVI.

La libertad de comercio decretada entre Chile y España en 1778, junto con el estrecho vínculo que la familia De la Cruz y Bahamonde mantuvo con Ambrosio Higgins, un destacado funcionario de la corona hispana, permitió a la familia ascender socialmente y expandir sus actividades más allá de las fronteras locales. El 14 de enero de 1783, los hermanos Juan Manuel y Nicolás, padre y tío de María del Tránsito, respectivamente, ambos pequeños comerciantes de la villa San Agustín de Talca, establecieron una sociedad comercial en su localidad natal. Como parte del acuerdo, Nicolás se trasladó a Cádiz para facilitar el comercio de productos entre el puerto gaditano y Santiago, ciudad donde Juan Manuel estableció su residencia.

El traslado de Juan Manuel a la capital de Chile le permitió integrarse a la élite santiaguina, gracias a la riqueza generada por el comercio atlántico español y a los vínculos mantenidos con O'Higgins. Designado capitán del Regimiento de La Princesa, Juan Manuel también ocupó cargos importantes como miembro del Real Tribunal del Consulado en 1795 y alcalde de Santiago en 1807. Sus contribuciones a las diversas causas sostenidas por el rey Carlos IV le valieron el

nombramiento como caballero de la Real y Distinguida Orden de Carlos III. Su opulencia quedó reflejada en su residencia, ubicada a una cuadra de la plaza de armas de Santiago, así como en las haciendas de El Culenar y Quechereguas, cercanas a Curicó, tierras fértiles adquiridas en asociación con su hermano Nicolás (Martínez Baeza, n.d.).

La acumulación de riqueza económica a través de actividades agrícolas y comerciales, así como el respaldo de Ambrosio O'Higgins, ya sea como gobernador de Chile o virrey del Perú, permitió a la familia De la Cruz y Bahamonde alcanzar posiciones de poder dentro de la estructura administrativa borbónica. Los diez años de gobierno de Vicente de la Cruz y Bahamonde, tío de María del Tránsito, como subdelegado de Talca (1788-1798), junto con la participación de otros miembros de la familia en el cabildo de Talca, fueron períodos de crecimiento para la villa y progreso para la región, logrados mediante una combinación de poder y beneficencia (Enríquez, 2020, p. 39). El progreso se materializó en diversas obras, como la reconstrucción y ornamentación de la iglesia parroquial, la mejora de las casas del cabildo talquino con los diseños de Joaquín Toesca, la elevación de Talca a la categoría de ciudad en 1796 y la construcción del hospital San Juan de Dios en 1803.

La vida del padre, Juan Manuel de la Cruz y Bahamonde, así como la de sus tíos (Faustino, Juan Esteban, Vicente, Nicolás y Anselmo), ilustra la búsqueda de reconocimiento monárquico y movilidad social dentro de las limitaciones impuestas por la estructura estamental hispana. Gracias a la herencia simbólica materna, la prosperidad derivada de la actividad agrícola y comercial, las conexiones políticas y sociales, así como las contribuciones a la corona española y la comunidad de Talca, Juan Manuel logró trascender las limitaciones locales y obtener el reconocimiento monárquico y el prestigio necesario para ascender en la élite de Santiago. La riqueza y el prestigio familiar también beneficiaron a su hija, María del Tránsito.

La mujer contrajo matrimonio con José Antonio Rosales Mercado, quien recibió una dote de \$ 25.000 pesos. La pareja no tuvo descendencia. A pesar de los logros políticos de José Antonio como diputado y su participación en la suscripción de las actas constitucionales de 1822 y 1833 (Biblioteca del Congreso Nacional, n.d.), la vida económica de María del Tránsito junto a él no fue favorable, como se desprende de su testamento. Su patrimonio, incrementado por la herencia legada por su padre, fue administrado por José Antonio según las convenciones legales de la época, quien “por sucesos contrarios durante la vida del dicho mi marido, quedó en descubierto al tiempo de su muerte”

(Desconocido, 1869, p. 2), lo que llevó a la mujer a enfrentar dificultades financieras durante la vida de su esposo. Las disposiciones testamentarias de María del Tránsito, tanto de carácter espiritual como material, omitieron el nombre de José Antonio, lo que sugiere una falta de recuerdo favorable hacia él. En el testamento apenas menciona a su cónyuge, sin establecer ninguna cláusula en su nombre, ya sea de índole espiritual o material.

A pesar de la adversidad económica declarada al momento de realizar su testamento, María del Tránsito detalló la distribución de aproximadamente \$ 32.000 pesos. Principalmente una serie de familiares, exclusivamente mujeres, fueron las principales beneficiarias, aunque los fondos también alcanzaron a hombres y mujeres que prestaron servicios a María del Tránsito, como personal doméstico o abogados, así como a instituciones como el asilo del Salvador y la cofradía de Dolores.

Los bienes materiales más importantes, sin embargo, fueron las propiedades agrícolas en el departamento de Lontué (provincia de Talca), además de bienes inmuebles en Santiago. En la capital, María del Tránsito fue dueña de cuatro residencias, su hogar ubicado en la calle Estado, otra vivienda en calle Agustinas esquina El Peumo, y dos casa

contiguas a esta última en la calle del Peumo, además de una quinta en la calle del Carmen. Con excepción de esta última propiedad, las casas fueron legadas a familiares mujeres: su sobrina Joaquina Concha recibió el inmueble de calle Estado, mientras que las casas de Agustinas y El Peumo fueron legadas a Dolores, Carlota y Jesús Antúnez.

En este aspecto, las disposiciones testamentarias reflejaron el deseo de mantener la propiedad dentro de la familia, especialmente garantizando el bienestar económico de las mujeres en un contexto social donde la propiedad de tierras y bienes inmuebles era principalmente masculina. Además, esta distribución sugiere la existencia de vínculos emocionales y afectivos, así como el cuidado y apoyo mutuo dentro de la familia extendida, lo que indica la presencia de redes familiares sólidas y relaciones sociales significativas entre las mujeres.

Las propiedades más significativas de María del Tránsito eran las dos haciendas, El Culenar y Quechereguas, situadas cerca de la villa de Molina, pueblo fundado en 1834 a partir de la donación de tierras de Quechereguas (Alcaíno Ocaranza, 2009, p. 10-13). Mientras que El Culenar fue legada a su primo Bonifacio Vergara, la hacienda Quechereguas fue dividida en dos y las tierras fueron repartidas entre sus

primos Miguel Concha y Nemesio Antúnez. Sobre estas tierras, María del Tránsito estableció tres fideicomisos perpetuos para sostener las obras de beneficencia en la villa de Molina, el colegio-internado de niñas, la casa de ejercicios, y la proyección de un hospital para mujeres. Los herederos de las haciendas de El Culenar y Quechereguas fueron designados como patronos de estas instituciones. La conexión entre los patronatos y las haciendas sugiere una planificación y una estrategia en la gestión de la caridad y el bienestar comunitario, aprovechando los recursos locales para apoyar de manera sostenible las obras de beneficencia.

María del Tránsito planteó tres obras en su testamento para la villa de Molina. Dos de estas obras tuvieron un carácter civil y beneficiaban directamente a la población femenina del pueblo, mientras que la tercera tuvo un enfoque religioso. En cierto sentido, María del Tránsito siguió el ejemplo de su familia paterna en la configuración y el desarrollo de la comunidad local, utilizando sus recursos y conexiones familiares para fortalecer el tejido social y promover el desarrollo material y espiritual de la comunidad, especialmente de las más postergadas.

El colegio-internado para niñas y adolescentes, destinado a un centenar de estudiantes de entre 10 y 18 años de edad,

principalmente provenientes de familias pobres y huérfanas de padre, buscó enseñar habilidades relacionadas con las tareas domésticas y el cuidado del hogar, como bordar, cocinar, contar, coser, escribir, hablar, leer, así como también aspectos religiosos y los servicios económicos del hogar. Este énfasis en la enseñanza de habilidades domésticas es un reflejo de la perpetuación de los roles de género tradicionales en la sociedad de la época. Además, el colegio estableció telares para la fabricación de tejidos con el propósito de que las estudiantes “puedan ganar la vida con sus propios recursos i con ventaja del público, para que no sean arrastradas a los vicios por su necesidad” (Desconocido, 1869, p. 3).

Las estudiantes debían permanecer internadas durante un período de cuatro años y demostrar buena conducta, mientras las alumnas destacadas podían acceder preferentemente a los empleos requeridos en la escuela en lugar de personas externas. Las estrictas reglas de conducta y la limitación del contacto con el exterior sugieren una preocupación por mantener un ambiente propicio para el aprendizaje y el control sobre la moralidad y el comportamiento de las alumnas. Son una forma de control sobre la movilidad y autonomía de las educandas, en línea con las normas de género y las expectativas sociales de la época. Los gastos para el mantenimiento del colegio-

internado eran cubiertos por los recursos económicos generados por las haciendas de El Culenar y Quechereguas, lo que incluyó la construcción del establecimiento, la alimentación, el alojamiento, los materiales educativos y el vestuario. También debían financiar los salarios del capellán, los maestros y el personal auxiliar.

El testamento de María del Tránsito reflejó su interés en superar las limitaciones económicas y sociales que enfrentaban las mujeres a través de la educación, la cual consideraba un proceso integral de desarrollo personal y social. Al proporcionar capacitación en un oficio y brindar herramientas de conocimiento básicas, María del Tránsito buscó empoderar a las mujeres, a través del mérito, para lograr la autosuficiencia. De esta manera, la educación fue vista como un legado perdurable más allá de la vida individual, destinada a perpetuar valores, conocimientos y habilidades que contribuyeran al bienestar colectivo.

La gestión del colegio-internado quedó a cargo de los tres herederos de las haciendas de El Culenar y Quechereguas, con el propósito de mantener la calidad educativa y el orden. Cada uno debía dirigir la institución por un semestre, informando de los avances a los otros dos. Sus tareas incluyeron una visita semanal a la escuela, velar por el

cumplimiento del reglamento, supervisar la disciplina de las alumnas, expulsar a las infractoras y seleccionar nuevas alumnas. Además, debían organizar dos eventos anuales en la casa de ejercicios.

María del Tránsito implementó medidas para garantizar la supervisión y la continuidad de las obras benéficas mediante la participación y el control del cabildo de Talca sobre los patronos. Este cuerpo colegiado tuvo la responsabilidad de aprobar los planos y reglamentos del colegio, inspeccionar su funcionamiento semestralmente a través de uno de sus regidores, supervisar a los patronos, resolver las disputas entre ellos y sucederlos una vez extinguidas sus líneas sucesorias. Además, el cabildo de Talca debía ejercer su influencia sobre la casa de ejercicios y el proyectado hospital en Molina.

Como medida de precaución ante posibles violaciones del reglamento por parte de los albaceas, patronos y el cabildo de Talca, María del Tránsito confió en última instancia el patronato al arzobispo de Santiago, “para que lleve adelante el establecimiento a favor de niñas pobres, o en caso de insuperables inconvenientes, distribuya el valor de las haciendas vinculadas a beneficio de los pobres de la provincia de Talca” (Desconocido, 1869, p. 7). La declaración

es un reflejo del papel central que la Iglesia Católica tuvo en la sociedad a mediados del siglo XIX. El arzobispo fue considerado una figura de autoridad moral y social, encargada de garantizar el cumplimiento de las disposiciones legales y éticas relacionadas con las obras benéficas.

La devoción religiosa de María del Tránsito impregnó todos los aspectos de su vida, incluidas las obras benéficas, evidenciando una profunda conexión personal entre la fe y la acción caritativa. La escuela, por ejemplo, debía proporcionar prácticas religiosas y cuidado espiritual a las educandas, contando con un oratorio y un capellán encargado de celebrar misa diaria. Las comuniones, confesiones, misas y oraciones realizadas en el oratorio estaban destinadas al bien del alma de María del Tránsito, así como las misas en la casa de ejercicios. Además, ordenó la construcción de un altar en honor a la Virgen del Tránsito en el templo de la Compañía de Jesús en Santiago, junto con una limosna de \$ 8.000 pesos para la celebración diaria de misa en su beneficio. Estas acciones religiosas, evidenciadas en su testamento, reflejan su temor ante lo desconocido de la muerte y su creencia en la importancia de las oraciones y rituales religiosos para el descanso y la salvación de su alma.

María del Tránsito asignó los terrenos necesarios de la hacienda de Quechereguas para la construcción de la casa de ejercicios, un lugar destinado al retiro y la reflexión espiritual de los habitantes de Molina. Este espacio proporcionó un ambiente para la oración, la meditación y la formación religiosa, con un capellán encargado de celebrar misa en días festivos y cada viernes. Además, estipuló la organización de dos eventos anuales, uno para hombres y otro para mujeres, con la responsabilidad de su organización y gastos en manos de uno de los patronos.

El último proyecto público propuesto para Molina fue la construcción de un hospital para mujeres. Aunque la falta de detalles sugiere que María del Tránsito dejó el tema abierto para sus albaceas, su realización dependía de los excedentes generados por las haciendas, que estaban destinados principalmente al mantenimiento de la escuela-internado y la casa de ejercicios. Sin embargo, María del Tránsito especificó que el hospital estaría ubicado junto al colegio de niñas, con una capacidad de 50 camas, reservando el 20% para atender a las niñas enfermas del establecimiento educativo.

María del Tránsito, a través de su testamento, delineó un proyecto que representaba un respaldo tangible para las mujeres, tanto dentro de su ámbito familiar como para

las desfavorecidas de la comunidad de Molina. Este apoyo material estuvo intrínsecamente ligado a una profunda dimensión religiosa, concebida para promover su bienestar espiritual. Con una visión que trascendió lo meramente material, María del Tránsito buscó no solamente aliviar las dificultades materiales de las mujeres, sino también nutrir su alma mediante prácticas y espacios dedicados a la fe y la reflexión espiritual. En este sentido, su legado se erigió como un acto de compasión arraigado en valores religiosos, con el propósito de ofrecer un sostén integral a las mujeres en su comunidad, combinando el cuidado físico con el fortalecimiento espiritual.

II

La independencia de los Estados hispanoamericanos a comienzos del siglo XIX significó la búsqueda de una identidad nacional y la adopción de ideas de progreso promovidas desde Europa, quien ejerció una atracción cultural dominante en el mundo, impulsada por el capitalismo, la innovación y la fuerza (Osterhammel, 2019, p. 16). En ese contexto, Chile se vio inmerso en un proceso de transformación y modernización que buscó superar el legado español y adoptar modelos europeos. La llegada de artistas, científicos e intelectuales del Viejo

Mundo, invitados por el gobierno o por iniciativa personal, contribuyó significativamente a este proceso. Estos individuos ayudaron al Estado chileno en la exploración y descripción del territorio, así como en la adquisición de conocimientos para fundamentar decisiones políticas y establecer una institucionalidad pública sólida. Mientras tanto, la élite nacional se mostró receptiva a las ideas del progreso vinculadas al discurso modernizador europeo, tanto en el aspecto material como moral, así como en la imitación de las formas de vida, la cultura y los modos de producción (Ortega Martínez, 2018, p. 24).

Bajo los gustos y las percepciones de la élite chilena, pintores extranjeros como Charton de Treville, Johann Moritz Rugendas o Raymond Monvoisin, entre otros, estimularon el desarrollo de la pintura bajo el canon academicista y motivaron la creación de un establecimiento artístico educacional bajo un modelo de influencia francés e italiano. En ese contexto, el retrato fue, quizás, el género pictórico más elaborado por los pintores nacionales y extranjeros durante la primera mitad del siglo XIX (Zamorano Pérez, 2013).

En la Antigua Roma, el retrato tuvo un significado religioso, especialmente en el contexto de las procesiones funerarias, como una forma de honrar a la persona fallecida y mantener

viva su presencia en la comunidad. De esta manera, los retratos no fueron expresiones artísticas como tal, sino que tuvieron una carga ritual y simbólica. En tiempos modernos, el retrato cumplió el rol fundamental de mantener viva la imagen y la memoria de la figura prominente (Gombrich, 2019, p. 70 y 121).

El retrato no es una imagen estática, sino un testimonio visual que nos permite leer e interpretar el pasado, tanto histórico como artístico. La imagen adquirió simbólicamente la capacidad de transmitir influencia y poder, incluso después de la muerte de la persona retratada, siendo un recordatorio tangible del legado y la autoridad, contribuyendo así a su perpetuación en la memoria colectiva. A través de los accesorios, las escenografías, los gestos, y las poses presentes en el retrato, el pintor buscó capturar no solo la imagen de la figura retratada, sino también reflejar sus logros, la posición social y las virtudes del modelo para transmitir un mensaje sobre su vida y personalidad (Martínez, 2021, p. 38).

En la misma línea, Milan Ivelic y Gaspar Galaz (1981) plantearon que el retrato estuvo destinado a un grupo social limitado, no exhibido públicamente. Por lo general, decoró el salón señorial y solo aquellos con acceso a dicho lugar tuvieron la oportunidad de apreciarlo. De esta manera, la

pintura se convirtió en un patrimonio personal o familiar, símbolo de poder y estatus, relegado al ámbito privado y excluido de la mayoría de la sociedad para su apreciación (p. 33).

Una disposición del testamento de María del Tránsito estableció la colocación de su retrato, obra del pintor francés Raymond Monvoisin, en el refectorio o en la sala de labor del colegio, “para que me tenga presente i rueguen al Señor por mí” (Desconocido, 1869, p. 4). La testadora reflejó su preocupación por mantener vigente la memoria de los muertos y honrar su legado de manera pública, en contraposición a la costumbre generalizada de mantener el retrato en el ámbito privado.

En la pintura, María del Tránsito aparece representada de busto completo, mirando directamente al frente, lo que denota confianza y seguridad. Su vestimenta está compuesta por un traje negro y un tul negro que cubre su espalda y cae ligeramente sobre sus hombros, refleja elegancia y sobriedad (Martínez, 2021, p.39). El análisis de la moda femenina de la década de 1840 revela que el uso de un escote pronunciado, mangas pequeñas y una cintura acabada en punta para un talle fino era característico de la época. Este tipo de vestuario femenino era común entre las

mujeres de la élite chilena de la época y comunicaba ciertas cualidades asociadas con la clase dirigente del país, como refinamiento y buen gusto (Alvarado *et al.*, 2014, p.197).

El color negro está asociado comúnmente con la autoridad, la elegancia, la formalidad y el luto. Además, es considerado un símbolo de respeto hacia una figura fallecida o una elección de vestimenta adecuada para eventos formales o ceremonias importantes. Para la mujer que lo lleva, el traje negro puede tener también un significado personal, siendo el reflejo de su estado de ánimo, su sentido del estilo o incluso su identidad.

El contraste entre el traje negro y el cielo azulado puede resaltar su presencia en el paisaje, enfatizando su figura y creando un efecto visual dramático. Esta combinación de colores puede evocar diversas emociones y sugerir diferentes narrativas artísticas. El color negro, asociado con la elegancia y el poder, contrasta con el azul del cielo, que se relaciona con la armonía, la calma, y lo espiritual. La presencia de María del Tránsito en medio de este paisaje puede sugerir una dualidad entre lo terrenal y lo celestial, lo mundano y lo trascendente. Este contraste entre el negro y el azul puede ser interpretado como una representación simbólica de la posición social y espiritual de María del

Tránsito, así como de su conexión con ambos aspectos de la vida: el terrenal y el espiritual.

Bajo estas ideas, surge una hipótesis en relación con el atuendo de María del Tránsito, aunque no la hemos podido validar aún: el posible entorno de luto que envuelve su figura. Aunque carecemos de información precisa sobre la fecha de fallecimiento de su esposo, José Antonio Rosales Mercado, es plausible que este acontecimiento haya tenido lugar previo a la creación del retrato en 1844.

A pesar de la marcada religiosidad evidenciada en el testamento de María del Tránsito, el retrato presenta una notable ausencia de símbolos o gestos que denoten una conexión con lo divino. En cambio, se destaca una representación que resalta lo humano y lo terrenal, prescindiendo de elementos espirituales. El atuendo de riguroso negro y el fondo azulado paisajístico contribuyen a arraigar la figura en el ámbito físico y mundano. Esta elección, posiblemente concertada entre María del Tránsito y Monvoisin, sugiere una deliberada intención de centrar la atención en la mujer retratada, sin distracciones externas.

El traslado del retrato al espacio público, específicamente a la escuela-internado de niñas de Molina, marca un cambio significativo en su significado y función. De ser un

objeto privado que adornaba el espacio familiar, el retrato se convirtió en un símbolo de homenaje comunitario hacia María del Tránsito. Esta transformación destaca su importancia dentro de la comunidad de Molina y su contribución al bienestar de las mujeres, tanto en su entorno familiar como en la sociedad en general.

María del Tránsito emergió en su testamento como una figura compasiva y generosa, preocupada por el bienestar de los demás y comprometida con el bien común. Su actitud altruista y su deseo de dejar un legado perdurable en la memoria colectiva revelan su aspiración a trascender moralmente y obtener el reconocimiento dentro de la comunidad. Este enfoque hacia el servicio y la solidaridad no solo le otorga un estatus especial en la sociedad, sino que también la posiciona como un ejemplo a seguir para las generaciones futuras.

CONCLUSIÓN

El retrato y el testamento de María del Tránsito de la Cruz Antúnez de Rosales emergen como objetos culturales que permiten construir una representación de la sociedad y la percepción de la muerte en el siglo XIX. Estos documentos reflejan no sólo la identidad y el estatus social de la figura retratada, sino también sus creencias, valores y relaciones sociales. El retrato y el testamento se convierten así en

aparatos culturales que nos ayudan a comprender la trascendencia de una persona más allá de su vida física, influyendo en la memoria colectiva y las prácticas culturales de la comunidad.

El testamento de María del Tránsito revela no sólo una preocupación por el bienestar material de las mujeres desfavorecidas de la comunidad de Molina, pueblo que ayudó a fundar, sino también un profundo compromiso con su bienestar espiritual. A través de sus obras benéficas, María del Tránsito buscó no solo proporcionar ayuda material a las mujeres necesitadas, sino también ofrecerles las herramientas y el conocimiento necesarios para ser autosuficientes y contribuir de manera significativa a sus familias y comunidad. Su devoción religiosa impregnó todas sus acciones, reflejando su profundo compromiso con los valores cristianos y su creencia en la importancia de la fe en la vida cotidiana. En última instancia, el legado de María del Tránsito trasciende su propia vida, representando un acto de compasión y generosidad. Su visión de un mundo donde las mujeres tienen acceso a la educación, el empoderamiento y el cuidado espiritual sigue siendo relevante en el mundo contemporáneo en la lucha por la igualdad de género y la justicia social.

El retrato de María del Tránsito no solo refleja su imagen física, sino también su posición social, su estatus y posiblemente su estado emocional, especialmente si se considera la hipótesis de que el atuendo negro podría estar relacionado con un período de luto por el fallecimiento de su esposo. Su decisión de trasladar el retrato al espacio público, a la escuela-internado de niñas de Molina, indica un deseo de dejar un legado que trascienda más allá de su círculo familiar y personal. Esto sugiere un interés por ser recordada y honrada por la comunidad en general, además de reflejar una preocupación por el bienestar de las mujeres, como se evidencia en sus disposiciones testamentarias. Su imagen se convierte así en una representación tangible de sus valores y virtudes, y su deseo de ser recordada como una persona compasiva y generosa.

EL ARTE NO
VIVE NI MUERE:
TRASCIENDE



Retrato de María del Tránsito de la Cruz Antúnez de Rosales (1844),
Raymond Monvoisin.
Fuente: Colección Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca (1405).
Fotografía: Viviana Rivas (CNCR).

REFERENCIAS

ALCAÍÑO OCARANZA, R. Molina. *La ciudad, sus crónicas e historia* (V. I). Gutenberg, 2009.

ALVARADO, I.; GUAJARDO, V.; MEIROVICH, S.. Retratos femeninos del siglo XIX. La representación pictórica del vestuario. En: *Informes de los Proyectos del Fondo de Investigación Patrimonial*, 2013. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2014.

BECKER, E. *La negación de la muerte*. Barcelona: Kairós, 2000.

Biblioteca del Congreso Nacional. (n.d.). Reseña Biográfica José Antonio Rosales Mercado. En: *Reseñas biográficas: Historia política*. BCN. Revisada Enero, 14, 2024, desde https://www.bcn.cl/historiapolitica/resenas_parlamentarias/wiki/Jos%C3%A9_Antonio_Rosales_Mercado.

DANIEL, U. *Compendio de historia cultural: teorías, práctica, palabras clave*. Madrid: Alianza, 2005.

Desconocido. *Principales piezas del juicio promovido por el Ilustrísimo Arzobispo de Santiago contra los patronos de la obra pía mandada fundar en Molina por la señora doña María del Tránsito Cruz*. Imprenta del Provinciano, 1869.

ENRÍQUEZ, Lucrécia Raquel. Cabildos, élites e intendentes en Chile. En: *Fronteras de la Historia*, V. 25, n° 2, p. 36-56, 2020.

GOMBRICH, E. H. *La historia del arte*. Londres: Phaidon Press, 2019

GUIANCE, A. Veinte años de historiografía sobre la muerte: Un balance y un nuevo comienzo. En F. Miranda García & M. T. López de Guereño Sanz (Eds.), *La muerte de los príncipes en la Edad Media: balance y perspectivas historiográficas* (p. 1-16). Casa de Velázquez, 2020.

HIDALGO, J.; GONZÁLEZ, S. *El testamento de Josef Basilio de la Fuente: Sociedad, riqueza y redes de poder en Tarapacá, siglo XVIII*. Santiago: Qillqa, 2019.

KELLEHEAR, A. The nature of contemporary dying: Obsessions, distortions, challenges. En: *Studies in Christian Ethics*, 29, n° 3, p. 272-278, 2016.

Martínez, J. M. . Estudio histórico-contextual. En: C. Ossa & A. Benavente (Eds.). *Memoria de intervención: Conservación-restauración retrato de doña María del Tránsito Cruz Antúnez*. Raymond Quinsac Monvoisin, 1844 (p. 31-33). Santiago: Centro Nacional de Conservación y Restauración, 2021.

MARTÍNEZ BAEZA, S. (n.d.). Juan Manuel de la Cruz y Bahamonde. En: *Real Academia de la Historia*. En Revisado Enero 15, 2024, desde <https://dbe.rah.es/biografias/48633/juan-manuel-de-la-cruz-y-bahamonde>

MARTÍNEZ BAEZA, S. (Ed.). *Epistolario de don Nicolás de la Cruz y Bahamonde, primer conde de Maule*. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Santiago: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1994.

NORBERT, Elias. *La soledad de los moribundos*. Cidade de México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

ORTEGA MARTÍNEZ, L. Chile en ruta al capitalismo. Cambio, euforia y depresión, 1850-1880. Santiago: LOM, 2018.

OSTERHAMMEL, J. *La transformación del mundo: una historia global del siglo XIX*. Crítica, 2019.

SCHMITT, J.-C.. *Les revenants: Les vivants et les morts dans la société médiévale*. Gallimard, 1994.

YUN CASALILLA, B.. *Historia global, historia transnacional e historia de los imperios: El Atlántico, América y Europa (siglos XVI-XVIII)*. Institución Fernando el Católico, Excma. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 2019.

ZAMORANO PÉREZ, P. *La generación del trece cien años después*. Concepción: Universidad de Concepción, 2013.

The book cover is divided into two equal vertical panels. The left panel is a solid blue color, and the right panel is a solid red color. The title and author's name are printed in white text on the blue panel.

**CUANDO LA MUERTE LLEGA
DE LA MANO DEL ESTADO**

PABLO CAYUQUEO



EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX, LAS ÉLITES

abrazan la narrativa moderna del orden y el progreso, y no dudan en ejercer la violencia para controlar la conducta de la población en favor de sus intereses. ¿Cuál fue la respuesta de los sectores populares frente a las políticas de disciplinamiento? En este periodo diversos artistas populares utilizaron la imprenta, una nueva tecnología que se ponía a su alcance, para difundir enunciados y retóricas políticas. En este contexto nace la Lira Popular, como una expresión periférica que tiene un marcado carácter contradiscursivo. A través de creaciones como la Lira Popular los sectores subalternos ponen en circulación imágenes que conectan con las preocupaciones cotidianas de una población que

queda al margen de los círculos de poder, a la vez que van configurando un imaginario simbólico que generó cohesión, sentidos de pertenencia e identidad. En consecuencia, esta investigación busca dar cuenta de la capacidad creativa y combativa que tienen los sectores subalternos en el despliegue de estrategias y articulaciones sociopolíticas frente a una estructura de poder modernizadora que necesita disciplinar a la población, a la vez que trata de dimensionar el alcance y efectividad de sus imágenes en la masificación de sus ideas políticas. La premisa que articula este análisis es que la masiva circulación que alcanzaron las imágenes de la Lira Popular es una muestra de los múltiples mecanismos creativos que los sectores subalternos son capaces de poner en marcha para construir una subjetividad de la resistencia política.

Il. 2: Imagen, xilográfica en:
Los garroteros del pueblo.

Fuente: Colección Raúl Amunátegui,
Archivo Central Andrés Bello, de la
Universidad de Chile, Santiago, Chile.

PRESENTACIÓN

En 1903, el ejército asesino a 50 trabajadores en huelga en el puerto de Valparaíso. En 1905, agentes del Estado asesinaron a cerca de 250 trabajadores para reprimir "La huelga de la carne". En 1906, para terminar con una huelga de ferrocarriles en Antofagasta el ejército asesinó entre 50 y 300 trabajadores (no hay consenso en la cifra exacta). En 1907, en lo que se conoce como "La matanza de la escuela Santa María de Iquique", el ejército asesino cientos de hombres, mujeres y niños que eran trabajadores del salitre que pedían mejores condiciones laborales. En 1921 el Estado ordenó "La masacre de San Gregorio", donde murieron entre 60 y 80 mineros. En 1925, agentes del Estado perpetraron "La matanza de La Coruña", donde se estima que fueron asesinadas 2.000 personas, entre hombres, mujeres y niños; y "La masacre de Marusia", donde fueron asesinadas 500, trabajadores y su familia que participaban de una huelga. En 1934, entre 150 y 500 trabajadores, muchos de ellos mapuches fueron asesinado por la policía en lo que se conoce como "La masacre de Ránquil". En 1973, el ejército dio un golpe de Estado donde miles de personas fueron torturadas y asesinadas, de las cuales 1248 aún permanecen desaparecidas.

Generalmente se asocia el terror y la violencia con agentes externos, a situaciones que están fuera de la legalidad o a organizaciones que surgen en los márgenes de la sociedad. ¿Pero qué sucede cuando el terror y la muerte llegan de la mano del Estado? Cuando esto ocurre, no es algo que surja de manera imprevista o espontánea; se trata de un mecanismo central de una estructura de poder que se pone en marcha necesita disciplinar a la población para que esta no estorbe a los planes de las élites. No se trata de la eliminación de algún enemigo extranjero sino del exterminio de los propios ciudadanos cuando estos se niegan a obedecer los dictados del poder. Y esta es una amenaza de la que muy pocos están a salvo; cualquiera de nosotros podría verse enfrentado al descomunal poder de lo que Thomas Hobbes llamó el Leviatán. Visto de esta forma, la matanza perpetrada por agentes del Estado no es una excepción ni un accidente, es un arma política que se activa para castigar a quienes se atreven a cuestionar al poder.

Las imágenes, al igual que toda expresión cultural, tienen la virtud de transformar la experiencia individual en “conciencia colectiva”. En un período de mutaciones políticas y sociales, los artistas que crearon la Lira Popular se comprometieron con sus comunidades a partir de la puesta en escena en la vía pública de un imaginario que se oponía

a las formas de dominación, la exclusión social y las políticas que buscaban disciplinar a los cuerpos subalternos. Las xilografías de la Lira Popular surgen de un proceso creativo bastante elaborado; en su aparente simplicidad y economía de medios fue una creación estética que utilizó el grabado, una técnica de fuerte preponderancia a fines del siglo XIX. Para la gran masa que habitaba los sectores marginales de las ciudades era más fácil acceder al mensaje directo e inmediato de la imagen que a los textos escritos, por lo que técnica era muy efectiva si lo que se quería era transmitir ideas en una población con niveles de analfabetismo que llegaban al 70%. En el contexto de la segunda mitad del siglo XIX, la eficacia de la Lira Popular tiene relación con que sus destinatarios habitaban más bien el mundo de la oralidad, donde la palabra escrita no tiene el mismo impacto que las imágenes. Por tanto, el hecho de poner estas imágenes en el espacio público de las ciudades tuvo el propósito de transmitir un mensaje político.

El propósito de los objetos, que pueden ser construcciones, monumentos, obras de arte o cualquier producto cultural, no se entienden si no se estudia el contexto o las intenciones que movilizaron su instalación. A partir de esta premisa queremos abordar las imágenes de la Lira Popular, nombre genérico que se le da a la literatura de cordel en

Chile. Como expresión artística de los grupos subalternos de México, Brasil y Chile, la literatura de cordel es una muy buena fuente documental para conocer de primera mano el devenir histórico del bajo pueblo. Estas hojas de papel que se colgaban en las calles para ser vendidas han sido estudiadas desde distintas disciplinas, pero a sus imágenes se les presta poca atención. En la certeza de que la imagen es una fuente más, que como cualquier otra puede ser una herramienta histórica útil para la reconstrucción de ideas, costumbres, hábitos y preocupaciones de un grupo social inmerso en un determinado espacio, nos apartarnos de su contenido poético escrito de la Lira Popular para adentrarnos en la cosmogonía visual de las imágenes impresas en estas hojas. A partir del contexto histórico en el que surgen estas representaciones, nos proponemos hacer un análisis poniendo el foco en aquellas imágenes que muestran la manera en que los sectores populares entendían la relación que se da entre la violencia política y el Estado.

La Lira Popular es una expresión genuina de los sectores subalternos; tanto en su lenguaje visual como en el escrito observamos un discurso propio respecto de las coyunturas históricas que les afectan, como la Guerra del Pacífico (1879-1883), donde si bien no hay un consenso en la cifra

de muertos se calculan casi 10.000 fallecidos¹, o la Guerra civil de 1891, otro hecho donde murió hasta el presidente de la República, José Manuel Balmaceda, y que dejó el devastador saldo de 4.000 muertos en una población de dos millones y medio de habitantes².

La circulación masiva que alcanzó la Lira Popular les dio a los sectores subalternos una tribuna desde la cual exponer su propia escala valorativa de la contingencia nacional, como los fusilamientos o la carestía, aunque dejando siempre un espacio para la sátira y los versos de amor. A la vez, al exponer una visión de mundo paralela a la visión oficial de la cultura dominante fue también una forma de protesta y de resistencia política. Creadas por artistas populares, las imágenes de la Lira Popular tienen el valor de ser la representación de un pensamiento colectivo que le dio cuerpo a una nueva identidad que surgió desde los márgenes. Por tanto, explorar su alcance y la efectividad en la difusión de ideas es una manera de ampliar el conocimiento que se tiene de la experiencia vital de ese gran número de personas que en la segunda mitad del siglo XIX comienza a concentrarse en las ciudades.

¹ <https://revistamarina.cl/es/articulo/medicina-militar-chilena-durante-la-guerra-del-pacifico-enfermedades-y-epidemias>

² <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-706.html>

En la segunda mitad del siglo XIX, hechos coyunturales como el auge salitrero y surgimiento de la banca permitieron las primeras manifestaciones de un proceso de industrialización en Chile. Tanto la expansión de la producción de cobre como el crecimiento de las exportaciones de materias primas y la inversión de capitales en áreas productivas necesarias para el consumo interno generaron un primer ciclo de sustitución de importaciones que logró competir con los bienes manufacturados que llegaban desde el exterior (Sagredo, 1986). Pero si bien la industrialización y la expansión de la oferta laboral propició un aumento en la población de las ciudades, los trabajadores de la industria artesanal, la minería y la agricultura, a pesar de ser fundamentales para la producción de riqueza, enfrentaron condiciones de gran marginalidad social. En consecuencia, los centros mineros, puertos y ciudades chilenas fueron escenario de las primeras manifestaciones de un nuevo movimiento social. La élite gobernante, ocupada en centralizar el poder y en mantener el orden, se caracterizó por ser insensible a las necesidades de los grupos subalternos. Fue así como se gestó un gran descontento entre los sectores populares, que ante la falta de preocupación por sus condiciones de vida se politizaron y lucharon por conseguir derechos. Aprovechando y apropiándose de las

nuevas herramientas que les ofrecía la modernización los sectores populares idearon nuevas formas de adaptación y de lucha. “Lo que los datos históricos ofrecen en este punto indican, con no poca abundancia, que la sociedad civil, la ciudadanía y/o la clase popular estuvieron en permanente cambio conductual y auto-transformación” (Salazar, 2012, p. 27).

II.2: Imagen, xilográfica en:
Los garroteros del pueblo.

Fuente: Colección Raúl Amunátegui, Archivo
Central Andrés Bello, de la Universidad de
Chile, Santiago, Chile.



LOS GARROTEROS DEL PUEBLO

Contrapunto de una Chilena con una Cuyana sobre las bravatas de los Cuyanos

Elio Garofalo, del partito

Poésie d'élégie, d'émotion
 Que sera ton jeu personnel
 Comme nous sommes différents
 Le sera ton engagement

[illegible]

*Chefferson, Carlo i Marcial
Dio tu grande demagogo,
Se neppure avessi di più
Fatto nel tuo paese,
Con un romanzo pieno
Di parole in uso,
Sarebbe tutto un altro
Il tuo costume.
L'unico peccato che ti resta
Che sia mai la guerra.*

Dios, que me mandas
 Conducir del indiano,
 Entrar a casa y conocer
 Que es un indiano varón,
 Era antes de nacer
 En mi vientre de las clemas,
 Y le dije a las legañas,
 Que cuando me pinto indiano,
 Imita y así a los polvos

Una brevedad que repare
 El amor con el de la brevedad,
 Que el perdurable sea humano
 Fama humana temporal;
 En vano elige a sus maridos,
 Segura población venal.
 Una al fin se reconoce
 La que para ser humana
 Se abstrae de la brevedad.

41 Per lei la migliore profumiera
 Quando scende al posto,
 Sente scendere il piacere
 Si levano le piume,
 E il profumo dimagrisce
 S'infila nei suoi capelli,
 Allora qui la segnaletica
 Per tutti al posto ha scritto:
 Questa è la mia casa
 Così la cura del corpo.

Continued

140 CEX. CHINA AND THE NEW
 TR. WORLD. THE EASTERN
 AND WESTERN.

Que venides i intenciu
 De propindre sempre llum,
 Per que jo no hi hagués,
 Embrant a mi mateix!
 Endeu la consciència:
 És jo qui puc creure parlar,
 Quan m'heu de rebre
 Tu jactant a no meu albir,
 Si no deixes la guerra,
 Si no a cançons m'heu.

La Cigana
 Totalment apassionada
 Inclouint una polsera
 Les voluteses elegants
 Però el seu valor ve de
 El gust refinat,
 Per això la nostra dona
 En veu la seva més aferronada,
 Amb el gust més típic,
 Just com calien a l'època
 De la nostra independència.

[illegible]

La Osmia
Enfusa porqu' el Perí
Le resplandece, en su talle,
El sol y el mar en compaña,
Un primer tanto de,
Buenos Aires y de Maripá
Quelcúnculo el herido,
El aliento del marino
En la brisa de la Independencia,
El viento de paz le llama
Hacia el valle del sol.

Al fin serégozoso
Vine mid' d'aleluya muto,
Más que el millemena,
Le dije por pauperrimo
Easta que yohe al juro
Te pueste als bostijos
Ereando en Chile un abrego.
En una monaca pue,
Te he de bludar en aore
N' pueste pueve comuque

52 *Journal of Management Inquiry*

DE LA CORDA DE LOS ANDES
- EL MUNDO DE LOS ANDES
- EL MUNDO DE LOS ANDES

El día el mar del que
te liberas que anhelo.
El cielo que anhelo
Eso: los días, los días.
Te libre al viento al que, vol
Te libre al viento al que, vol

Persepolis de Shapur II
 Sur les murs de l'empire sassanide.
 Corinthe de l'ère romaine.
 Des perennes colonnades.

Sur la suite Les Héroïdes
 Et leurs autres merveilles,
 Tout est en l'air et en poussière.
 A la fin de la persécution
 Des uns et des autres.
 Et l'ensemble de la suite,
 Perses, et de la suite.

Et comme l'homme pense,
 L'homme peut chanter
 En sa seule mortelle langue.

Et comme l'homme pense,
 L'homme peut chanter
 Et chanter, en français
 Ses mots sans groupe, sans grammaire
 Sur les débris qui restent
 De ce qui se décomposait.

Et se levó y se fué
 Cambrando y dando: ¡Basta!
 ¡En aquel momento paró!
 Escuchó el golpe mortal,
 Como padre y como
 El hijo le pudo oír.
 Allí una serpiente larga
 Llevó de un momento

Al fin al fin una volta
il rimediato dal cielo,
I prete di un impero
Impero che possiede
La natura e le pulizie
Signore e re beati,
Amore materno, misericordia,
Per il pulito cuore,
Il cuore per sempre

...and the ...

IN MEMORIAM
JANUARY 1900

En las alturas oscuras,
El silencio del paisaje.
Tu hombre: ¡una mujer
las convulsiones abismales.

El crimen: la seducción
Rumores, como la voz,
El primer amor a guiso
Nobles que sangran eternos.
Las palabras: los sueños

Quand tu fais la machine
Ces sept-croix sont là,
Et dans ce monde-là
Faut de ces croix-là
Mettre la croix sur
Le monde dépeché,
C'est la croix-là.

Una politica comune
Pace, da sempre allora.
Perché l'Europa ha deciso
di unificare le strutture
A più le programazioni
e più si vanno al cuore.

En el mundo de la vida
 Alguien tiene que morir
 Como cuando se muere
 En la vida de una mujer

En el mundo de la vida
 En la vida de una mujer
 En la vida de una mujer
 En la vida de una mujer

En el mundo de la vida
 En la vida de una mujer
 En la vida de una mujer
 En la vida de una mujer

En el mundo de la vida
 En la vida de una mujer
 En la vida de una mujer
 En la vida de una mujer

Al fin, tras haber, bastante
brevemente, sido escrito,
de este mundo impuro,
de la vida sus penurias,
fuecillo de los tres reinos
que los animales en
el mundo algo bello,
de la variedad, como alquero,
y no en su mundo, alquero.

1999

DE LA BIBLIOTHEQUE DE LA FACULTE
DE MEDECINE

Si los que silenciosamente inducen
A los que quise a ser,
El que me es en su conciencia
I yo para quien más.

Wind of invisible heaven,
Breath of life | is being,
Thou art the major part of me
Trusting a sign of love.
Wind of invisible heaven,
Breath of life | is being.

Tornando, però, indietro
Per darvi le cose ancora,
Ho fatto il substituto
Le habet la predication.
E, se credete questo
E se di ciò parlate
Dunque, ancora, ancora, ancora.

Adieu, d'adieu l'illuminato,
Et un lumineux sera,
Et par l'illumination de l'âme
Le cœur se à sa destination.
N'est-ce pas le cœur de l'âme
N'est-ce pas le cœur de l'âme
N'est-ce pas le cœur de l'âme

Elves Pearl, siempre así,
la el pueblo de la zona,
y me voy a encontrar a la
luz de la segunda luz,
fuerza en la Pizarra el bar
como un espectáculo, aquí,
ya que el mundo puede
ser un espectáculo.

[illegible]

Quando tempo prova, rendi
 Tu con la tua mente il tuo
 Quando tempo prova, rendi
 Tu con la tua mente il tuo

La Morsa ha de la morsa
 Poche di crinida morsa,
 Un via, tope tope
 To tope, tope tope,
 E morsa morsa morsa
 Morsa morsa morsa morsa,
 De morsa morsa morsa morsa
 De morsa morsa morsa morsa
 Morsa morsa morsa morsa
 Morsa morsa morsa morsa

[illegible]

1. Add quel che si vuole
 2. E poi con un po' di
 3. E poi con un po' di
 4. E poi con un po' di
 5. E poi con un po' di
 6. E poi con un po' di
 7. E poi con un po' di
 8. E poi con un po' di
 9. E poi con un po' di
 10. E poi con un po' di

Giorno intero, con un bellettino
e un mio, e a due in mano
sempre non siamo né ancora
né più né la repubblica.
In fondo la democrazia
che non è ancora scoperta,
in natura non è qualcosa
della natura, che in natura;
e sempre, dove il tempo
non è, non è, non è, non è.

Al día, un poco atrevido,
 me me das siempre, me es
 más que cualquier día
 la tibia del agua.
 (Tibia, será dándose
 de el agua de tu agua,
 herviendo alguna fuente
 me me hego dando sobre,
 herviendo es de sobre)

MARCO TEÓRICO

Las imágenes bien pueden considerarse un dispositivo más donde se materializan los significados que sostienen un sistema cultural. “No podemos comprender los objetos estéticos como concatenaciones de pura forma, del mismo modo que no podemos comprender el habla como un desfile de variaciones sintácticas” (Geertz, 1994, p. 121). Dicho de otra forma, los sistemas de objetos no se pueden separar de los sistemas de acciones.

El espacio está formado por un conjunto individual, insoluble, solidario y contradictorio, de sistemas de objetos y sistemas de acciones, no considerados aisladamente, sino como un contexto único en el que se realiza la historia (Santos, 2000, p. 54).

El propósito de los objetos, que pueden ser construcciones, monumentos, obras de arte o cualquier producto cultural, no se entienden si no se estudia el contexto o las intenciones que movilizaron su instalación.

Ernst Gombrich explica que la obra de arte no es una representación mimética de la realidad sino un sustituto de ella. Sin embargo, reconoce que “los *sustitutivos* calan profundamente en funciones que son comunes al hombre

y al animal. El gato persigue la pelota como si fuera un ratón. El niño se chupa el dedo como si fuera el pecho materno. En cierto sentido, la pelota «representa» un ratón para el gato, y el pulgar representa el pecho materno para el niño.

[...] la "representación" no depende de semejanzas formales, más allá de los requerimientos mínimos de la función. La pelota no tiene nada en común con el ratón si no el ser perseguible. El pulgar, nada con el pecho, si no el ser succionable (Gombrich, 1999, p. 4).

Desde este punto de vista, el análisis de las imágenes de la Lira Popular nos permite inferir las motivaciones que le dan sentido a las narrativas y relatos de los más desposeídos, y donde la imaginación tiene un rol importante en este despliegue creativo.

De entre los diversos criterios que se pueden usar para describir cognitivamente los fenómenos históricos, en este texto nos parece oportuno suscribir las propuestas metodológicas de la “Historia desde abajo” de Carlo Ginzburg, en cuanto a que los hechos no se deben analizar desde la óptica de las clases dominantes sino desde el punto de vista de aquellas personas que han sido marginadas, explotadas, derrotadas o invisibilizadas.

Este enfoque nos permite conocer otra historia, una que solo aparece cuando nos apartamos de las versiones consagradas por los que detentan mayores cuotas de poder (Ginzburg, 2005, p. 93). En esta misma línea, los enfoques teóricos de Antonio Gramsci nos permiten ampliar la visión sobre los condicionantes estructurales que afectan a los procesos históricos. Siguiendo las ideas entendemos las dinámicas sociales como una relación de fuerzas en permanente conflicto, donde la interpretación de los hechos no puede dejar de lado la dimensión subjetiva de las relaciones sociales y políticas. Conceptos como “subalterno” y “hegemonía” nos permiten entender las complejidades de la subjetivación política de la emancipación y ciertas regularidades que se dan en todo proceso de transformación cultural, como la batalla por la hegemonía cultural (Liguori, 2013, p. 81-97).

También, el trabajo de Sergio Grez es un referente más para la línea interpretativa de este análisis. Respecto de lo que puede definirse como “popular”, Grez señala que

lo popular y lo que le es inherente, aparece como un concepto elástico no limitado al lugar ocupado por los individuos en la estructura económica de la sociedad. Los discursos, el posicionamiento en el conflicto social y el conjunto de prácticas culturales acercarán o alejarán a determinados

sujetos de dicho campo en permanente construcción” (Grez, 1997, p. 32).

De ahí que en este análisis el término “popular” hace referencia a los excluidos del poder, a los sectores subalternos, a los de abajo, a las comunidades indígenas, a los sectores rurales y, en un sentido amplio, a lo no hegemónico.

Para entender las estrategias discursivas del poder y las maniobras de empoderamiento y resistencia de los marginados ante las políticas de normalización, acudimos a conceptos como “discurso” y “contradiscurso”, provenientes de la idea de “poder relacional”, de Michel Foucault, para quien la resistencia es apostar por la lucha política porque se cree que es necesario transformar las relaciones sociales para que surja una sociedad distinta (Foucault, 2007, p. 86-87). Sobre este punto, también nos son valiosos los conceptos provenientes de las interpretaciones que Walter Benjamin hace de las relaciones que se dan entre las imágenes, los avances tecnológicos y la sociedad, para explicar los efectos de un arte basado en la repetición masiva de imágenes en los procesos de cambio y confrontación con la tradición (Benjamin, 1989, p. 22-23). El hecho de que una expresión artística pueda reproducirse una infinidad de veces la vuelve prácticamente incontrolable, razón por la cual está en estrecha relación con los movimientos de masas.

Por último, para el análisis de las imágenes es valiosa la postura epistemológica de Silvia Rivera Cusicanqui, quien propone que la imagen no solo tiene un papel en la dominación, sino que también es una forma de resistencia. Rivera propone que el o la investigadora debiera problematizar su elitismo y colonialismo inconsciente, para poner el foco en la praxis rebelde y liberadora de lo subalterno (Rivera, 2015, p. 21). Para ella, los hechos colectivos son un entretrejo de versiones y narrativas individuales que convergen en estilos culturales, en acciones políticas, en atmósferas discursivas y tipos gestuales que se conectan con los grandes problemas de cada época.

Esta conciencia o sensibilidad permitirá extraer de los microespacios de la vida diaria, de las historias acontecidas y que acontecen ahora mismo, aquellas metáforas y alegorías que conecten nuestra mirada sobre los hechos con las miradas de las otras personas y colectividades, para construir esa alegoría colectiva que quizás sea la acción política (Rivera, 2015, p. 24).

DESARROLLO

Desde sus orígenes el Estado chileno ha utilizado la violencia política contra su propia población. La tortura, el encarcelamiento, la desaparición forzada y el asesinato

de ciudadanos han sido utilizados para reprimir la protesta y mantener el control social de la población en numerosas ocasiones. Ejemplo de esto es la Matanza de la Escuela de Santa María de Iquique en 1907, donde cientos de trabajadores fueron asesinados por el ejército; o la dictadura cívico-militar de Pinochet, donde no solo se asesinó masivamente a los disidentes políticos, sino que también se hicieron desaparecer los cuerpos de muchos. Sin embargo, la mayoría de estos hechos aterradores se trataron de borrar de la historia mediante las amnistías que la clase política convirtió en leyes para evitar que los autores y responsables de estas masacres comparecieran ante la justicia.

Burucúa y Kwiatkowski definen la masacre como “el asesinato masivo de individuos usualmente desarmados y sin posibilidades de defenderse, para el que se utilizan métodos de homicidio excepcionalmente crueles”. A lo largo de la historia de la humanidad, son demasiadas las veces en que se ha exterminado a determinados grupos humanos, y en la historia chilena hay una gran cantidad de este tipo de sucesos atroces. Gabriel Salazar, destacado historiador chileno y Premio Nacional de Historia, hace la siguiente afirmación: “el ejército chileno, entre el año 1819, cuando asesinaron a Manuel Rodríguez, hasta el golpe de Estado de Pinochet, realizó 23 masacres a la clase trabajadora; es un

récord en América Latina. No hay otro ejército en América Latina que haya masacrado a su pueblo 23 veces. Y 22 veces lo hizo impunemente”³.

Michel Foucault, filósofo que estudió qué es el poder y cómo se ejerce el control en la sociedad moderna, señala que los Estados utilizan múltiples mecanismos para disciplinar a la población, y uno de ellos es el miedo a la muerte. Esta necropolítica, que incluye controlar, vigilar y castigar a opositores o disidentes, se lleva a cabo por medio de un conjunto de prácticas, como el uso constante de la violencia, e instituciones, como la policía y los militares. De esta forma, el miedo a la muerte disuade a muchas personas, por ejemplo, de participar en política, de formar sindicatos o de ser parte de algún movimiento social. Visto así, la administración de la muerte es un instrumento de sometimiento cuyo propósito es lograr una población dócil, productiva, obediente, intercambiable y reemplazable.

En el siglo XIX el capitalismo se ha consolidado a nivel mundial, y este nuevo orden mundial requiere instalar nuevos modos de vida que se ajusten a las necesidades de la producción de materias primas y de mercancías. Entonces, para que las personas estuvieran sujetas, controladas y

³ <https://www.youtube.com/watch?v=mzyxwOpBuwo>

dispuestas a aceptar las jerarquías sociales impuestas por las élites surgen múltiples instituciones disciplinarias cuyo propósito es normalizar, disciplinar y rectificar los cuerpos. Para legitimar estas acciones se crea una subjetividad afín a la producción que promueve la domesticación de la masa de trabajadores para que así estuviera disponible para trabajar en las actividades productivas que generaban riqueza. En este escenario, hombres y mujeres que pertenecían al universo de aquellos que ni escribían ni leían por ser analfabetos buscaron maneras para expresar sus aspiraciones respecto del mundo en el que vivían. Estos movimientos, que lidiaron con la inseguridad del terreno en que se movían, no carecen de importancia pues involucran a un sector mayoritario de la población.

Al iniciarse la segunda mitad del siglo XIX estaba bien asentado el paradigma del orden y progreso, esos dos pilares sobre los cuales se construyó un sistema político que rigió hasta 1925. Tal construcción fue llevada a cabo por un pequeño grupo social, una élite aglutinada en torno a ciertos consensos ideológicos y científicos, como la lógica binaria que dividía la realidad entre el mundo de la civilización, donde por supuesto se ubican ellos, y el mundo de la barbarie, habitado por los pobres. Benjamín Vicuña Mackenna, intendente de Santiago entre 1872 y

1875, señala en sus escritos que en la práctica existían dos ciudades: “La ciudad ilustrada, opulenta, cristiana, ordenada, limpia” y “la ciudad bárbara, una inmensa cloaca de infecciones y de vicio, de crimen, de peste, un verdadero potrero de muerte”. Este binomio (civilización y barbarie) aparece una y otra vez en los discursos científicos, médicos y políticos para justificar las desigualdades sociales y las diferencias de clase. Y al igual como sucede hoy en día, no solo se culpaba a los pobres de su miseria, sino que además se les hacía responsables de todos los males que se gestaban en las ciudades.

Tal atmósfera sólo es a propósito para formar bestias, enfermos, valetudinarios, criminales, aplasta almas y cuerpos. Hasta ahora, el malestar de nuestras clases pobres no nos ha traído sino prostitución, inseguridad, epidemias, una considerable recluta para los presidios y alguna ocupación para el verdugo (Gres, 1995, p. 212).

A partir de estas ideas, se pensaba que tanto las viviendas como la vestimenta e incluso las formas de diversión del mundo popular atentaban contra la República:

La chingana tiene celebrado consorcio con el rancho (que también es un legado gentilicio) y la prole de ambos es el roto, es decir, el hijo del vicio i dela miseria, de la chicha i de la quinchita, i así, mientras

el roto viva arrebozado en su rito cubierto con su poncho, como el lépero de México, el llanero de Venezuela i el gaucho de las Pampas, es evidente que no existirá el ciudadano, esto es, que no existirá la república sino como nombre: i como realidad existirán los presidios, las penitenciarías i los lazaretos (Vicuña Mackenna, 1872, p. 89).

Sin embargo, los mecanismos de control propuestos e implementados para acotar el mundo festivo-religioso y acabar con el chinganeo de los “rotos” no tuvo los resultados esperados, y tanto los bodegones como las chinganas siguieron funcionando.

Para las élites la ciudad debía ser el reflejo de la modernidad, y por tanto aspiraban a que se acercara lo más posible a su ciudad emblema: París. Sin embargo, la migración de personas que por distintas circunstancias se veían obligadas a abandonar el campo para buscar un lugar donde vivir en las ciudades generó un explosivo aumento de la población. Esta realidad producía un paisaje muy poco agradable para una élite que anhelaba vivir como la burguesía europea. La solución la ideó el propio intendente: un Camino de Cintura, que a modo de cordón sanitario dejara a la ciudad ilustrada, según él, lejos de “las influencias pestilenciales de los arrabales” (De Ramón,

2007, p. 146). Para mantener a raya a la “ciudad bárbara” propone la creación de una policía:

Es preciso crear a toda costa el custodio civil de la ciudad a costa del soldado que solo es propio del ejército. Es preciso continuar la obra ya emprendida con tan excelentes frutos de civilizar al agente de policía, porque él mismo es un agente activo i directo de civilización. En Europa la policía de cada ciudad es el emblema vivo de su grado de adelanto, de riqueza i de prosperidad (Vicuña Mackenna, 1873, p. 20).

No es difícil imaginar que este desprecio por los sectores populares los convertía en el blanco de toda clase abusos. Se entiende entonces por qué los sectores populares se resistieron tenazmente a los discursos civilizadores y proyectos homogeneizadores propuestos por la élite.

Teniendo a la vista los hechos que denuncian las imágenes de la Lira Popular se puede afirmar que morir a manos del Estado cuando se reclama o protesta por condiciones de vida más dignas era una posibilidad bastante conocida. Por tanto, creemos que estas imágenes sensibilizaron a los sectores subalternos respecto de la importancia de la organización política en la lucha contra las injusticias de las que eran víctimas. Estas imágenes surgen, entonces, de un proceso protagonizado por sectores que habitan un

repertorio cultural muy distinto al de las élites, uno que nace de un sentido común subalterno, rural, indígena y proletario. Tal como sostiene Foucault,

desde el momento mismo en que se da una relación de poder, existe una posibilidad de resistencia [...] siempre es posible modificar su dominio en condiciones determinadas y según una estrategia precisa (Foucault, 2000) (Foucault, 2000, p. 162).

La comunicación de masas fue un elemento central en su lucha por comunicar los abusos de los que eran víctimas. Desafiando las pautas que el poder político quería imponer a la población, aquellos que no tenían acceso a los espacios que otorgan prestigio social combatieron la violencia de Estado instalando en las calles imágenes que pueden leerse como la expresión de la acción política de las clases bajas.

Quién mejor interpretó a los fundadores del estado y la nación fue Diego Portales. En su célebre carta escrita en 1822 plantea que “la democracia que tanto pregonan los ilusos es un absurdo en los países americanos”. En esa carta, Portales asume que Chile necesitaba una República con un gobierno centralizador, cuyos hombres fueran verdaderos modelos de virtud y patriotismo, para enderezar a los ciudadanos por el camino del orden y las virtudes (Pinto, 2015, p. 109). Luego, la constitución portaliana de 1833 ratificó este régimen,

conformando la burocracia estatal encargada de cautelar la existencia del Estado y el control de la población (Pinto, 2015, p. 133). Así, la élite le dio cuerpo a un Estado centrado en la premisa de que lo primordial era mantener el orden, aun si esto requería hacer efectivo el “peso de la noche” sobre los ciudadanos. Pero si bien la oligarquía logró imponer y mantener aquel sistema político rígido, autoritario y centralista ideado por Portales y consagrado en la Constitución de 1833, fueron muchas las ocasiones en que la ciudadanía se alzó en motines y levantamientos para modificar ese orden que se estableció en beneficio de las élites.

Por aquellos años, la mirada de la clase dirigente y de la mayoría de nuestros intelectuales estaban deslumbrados por Europa y estaba muy lejos de sentir alguna valoración por la cultura de este territorio. Ya en el Manuscrito del diablo de José Victorino Lastarria se encuentran los primeros síntomas de una suerte de menosprecio por los chilenos. Lo mismo pensaban Esteban Echeverría, Sarmiento y Alberdi en Argentina y, en Chile, Vicuña Mackenna. Recogiendo las ideas del conde A. de Gobineau, Difundidas en su Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas, publicado en París entre 1853 y 1855, que proclamaba la supuesta superioridad de la raza blanca y degradación del mestizo, estos intelectuales no vacilaron en pregonar su admiración por Europa y

menosprecio por el indio y el mestizo. Paradojalmente, esto ocurría en un continente poblado en su mayor parte por indios y mestizos (Pinto, 2015, p. 122). Nada o muy poco de lo que eran los chilenos parecía tener valor.

En el Chile de la segunda mitad del siglo XIX, entre la élite y el resto de la ciudadanía se había configurado una significativa diferencia. En un Estado construido a partir de la premisa de que lo primordial era mantener el orden, la élite buscó darle cuerpo a una identidad nacional centrada en sus paradigmas culturales. Así, los aspectos relacionados con la cultura pasaron a tener un vínculo directo con la consolidación de la nación. Esta operación de la élite en materia cultural obedeció a la necesidad de recuperar esa legitimidad para ejercer el poder que se vio fracturada luego de la independencia. De ahí que una de las claves del siglo XIX fuera la puesta en marcha de un programa cultural que promovía una identidad nacional, aunque fuera una identidad prefabricada a partir de elementos de las culturas inglesa y francesa. Entonces fue ganando fuerza la convicción de que la llegada de los europeos contribuiría a regenerar la raza y hacerla digna de la historia. Este pensamiento estuvo en la base de las ideas y propuestas de la clase dirigente y de la intelectualidad que fue diseñando la nación en el siglo XIX (Pinto, 2015, p. 123).

Los hombres del siglo XIX hicieron el mismo diagnóstico que habían hecho mucho antes los franciscanos respecto del pueblo mapuche. Habiendo misionado en Chile desde el siglo XVI, los franciscanos, que nunca tuvieron una buena imagen del mapuche, se propusieron “erradicar lo que consideraban una plaga que estorbaba la conversión de los indios que querían escuchar la palabra del señor” (Pinto, 2015, p. 166). Los hombres del siglo XIX estaban convencidos de que el empleo de la fuerza y el exterminio de los indios insubordinados era una necesidad. Y así, tal como los franciscanos habían dejado a los mapuches fuera de la cristiandad, las elites gobernantes colocaron al margen de la humanidad a los sectores populares, y por consiguiente fuera de la posibilidad de ejercer derechos políticos. Por lo tanto, las matanzas de la población eran justificadas como el exterminio de una raza inferior que entorpecía el progreso. La operación de reemplazar a la población chilena por inmigrantes considerados superiores da cuenta de las múltiples estrategias que se utilizaron para construir un Chile de espaldas a la realidad.

El etnocentrismo del conquistador, que subalterniza al mundo indígena, aflora de nuevo en la segunda mitad del siglo XIX con los discursos sobre la supuesta inmoralidad y flojera de las personas que no quieren someter sus vidas a los patrones

de conductas propuestos por las elites. Estos mecanismos retóricos instalaron una subjetividad que posibilitó y legitimó el castigo a las conductas que no tributaban a la producción. La condena a la ociosidad fue una forma de justifica y validar la represión sobre una población a la que se dejó fuera de los círculos donde se tomaban las decisiones. Teniendo a la vista estos hechos se puede afirmar que morir a manos del Estado era una posibilidad bastante conocida por los sectores subalternos. Por tanto, las imágenes de la Lira Popular surgen de un proceso protagonizado por sectores que habitaban un repertorio cultural muy distinto al de las élites. Y al reconocerse e identificarse con estas imágenes los sectores subalternos se aglutinaron en torno a una subjetividad colectiva que fue el sustrato de la organización política que surge en los inicios del siglo XX.

CONCLUSIONES

La Lira Popular en la prueba de que los sectores subalternos se resistieron al disciplinamiento estatal con inteligencia, creatividad e imaginación. Cualquiera podía imprimir una página y así poner en circulación su opinión respecto de aquello que le parecía importante. En cuestión de días los pliegos podían llegar a todos los lugares hasta donde llegaba el tren. La rapidez con la que se imprimía y su bajo costo

permitió una circulación tan masiva que su control se hacía imposible. Y la masificación de este tipo de expresiones forjó una identidad popular urbana que se fortalecía cada vez más con cada nueva creación.

La comunicación de masas fue un elemento central en la lucha y resistencia frente al disciplinamiento estatal. Una nueva tecnología como la imprenta, les permitió a los artistas populares crear y poner en circulación un imaginario propio que se opone al imaginario cultural que la élite busca instalar. Por tanto, las imágenes de la Lira Popular son una compleja pero evidente forma de acción política callejera, pues podían ser vistas por todo los que transitaban por aquellos espacios públicos donde eran colgados los pliegos. Del mismo modo que las redes sociales de hoy, los pliegos de la Lira popular sirvieron para masificar el pensamiento de los sectores subalternos.

Las imágenes de la Lira Popular son la evidencia de que aquellos que habitaban los márgenes del sistema sociopolítico son capaces de incorporar a sus prácticas las tecnologías que se ponen a su alcance para expresar sus ideas en el espacio público y así crear subjetividades que fortalezcan los lazos comunitarios. Este camino hacia la cohesión social que comienza en la segunda mitad del siglo

XIX hizo que los sectores populares desarrollaran un sentido común que afianzó sus vínculos de clase, lo cual generó un sustrato identitario que a inicios del siglo XX les permitió comenzar el camino de la organización política.

REFERENCIAS

BENJAMIN, W. La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica. Buenos Aires: Taurus, 1989.

DE RAMÓN, A.. *Santiago de Chile (1541-1991) historia de una sociedad urbana*. Santiago: Catalonia, 2007.

FOUCAULT, M. Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones. (M. Morey, Trad.), 2000. Madrid: Alianza. Recuperado el 05.mayo.2024, de <https://museo-etnografico.com/pdf/puntodefuga/181003focault2.pdf>

FOUCAULT, M.. *Historia de la sexualidad: la voluntad de saber*, V. 1. Siglo XIX, 2007.

GEERTZ, C.. *Conocimiento local: ensayos sobre la interpretación*. Barcelona: Paidós, 1994.

GINZBURG, C.. *Los benandantis, brujería y cultos agrarios entre los siglos XVI y XVII*. Guadalajara: Universitaria, 2005.

GOMBRICH, E.. *La historia del arte*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999

GOMBRICH, E.. *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*. Madrid: Debate, 1999.

GRES, S.. La “cuestion social” en Chile: ideas y debates precursores (1804 - 1902) (1995). (V. VII). Dirección de bibliotecas, archivos y museos. Recuperado el 01.abril.2024, de <https://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0005041.pdf>

GREZ, S.. *De la “regeneración del pueblo” a la huelga general: génesis y evolución histórica del movimiento popular en Chile (1810-1890)*. Santiago: DIBAM, 1997.

LIGUORI, G.. Tres acepciones de “subalterno” en Gramsci. En: M. Modonesi (Ed.). *Horizontes gramscianos* (2013). Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM. Recuperado el 27.abr.2024, de <https://massimomodonesi.net/wp-content/uploads/2014/04/modonesi-horizontes-gramscianos.pdf>

PINTO, J.. *La formación del estado y la nación, y el pueblo mapuche: de la inclusión a la exclusión*. Temuco: Universidad de la Frontera, 2015.

RIVERA, S.. *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

SAGREDO, R.. La industrialización en Chile: mitos y realidades (1986). En: *Boletín de Historia y Geografía*. n° 2: <https://repositorio.uc.cl/server/api/core/bitstreams/16a51cd9-d8e8-4def-819e-54b6c304c616/content>

SALAZAR, G.. *Movimientos sociales en Chile*. Santiago: Ugbar, 2012.

SANTOS, M.. *La naturaleza del espacio*. Barcelona: Ariel, 2000.

VICUÑA MACKENNA, B.. *La transformación de Santiago: notas e indicaciones* (1872). Santiago, Chile: Imprenta de la Librería del Mercurio. Recuperado el 01.may.2024.

VICUÑA MACKENNA, B.. Un año en la intendencia de Santiago. Lo que es la capital i lo que debiera ser (1873). Santiago, Chile: Imprenta de la librería del Mercurio. Recuperado el 01.may.2024, de https://www.museovicunamackenna.gob.cl/sites/www.museovicunamackenna.gob.cl/files/images/articles-25767_archivo_01.pdf

AUTORAS/AUTORES

GONZALO OLMEDO

Licenciado en Historia por la Universidad de Valparaíso y Doctorando en Ciencias Humanas en la Universidad de Talca. Desde el año 2001 se desempeña como Investigador del Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca (Servicio Nacional del Patrimonio Cultural).

PABLO CAYUQUEO

Doctorando del Programa de Doctorado en Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad de Concepción; Licenciado en Historia por la Universidad ARCIS, Santiago, Chile. Ha participado en encuentros dedicados a la imagen y sus usos, tanto en Chile como fuera del país. También ha sido parte de proyectos de investigación cuyos productos han sido publicados en revistas especializadas y en libros, tales como: *Arte e imagen: el paisaje cultural en Temuco*, 2021, *La resistencia de la mujer mapuche: liderazgo comunitario*", en: *Revista de Historia* (Universidad Nacional de Costa Rica), 2021, Social sustainability in the use of public space, en: *Revista IOP Conference Series: Earth and Environmental Science*, (2020), *El prólogo del libro La pintura en Temuco 1900 – 1960*. Un libro de estampas" de Daniel Iagos.

PAULA ANDREA PARADA GARCÍA

Historiadora del Arte, Conservadora y Restauradora de Bienes Culturales de la Universidad SEK. Fotógrafa y Gestora Cultural. Ha participado en proyectos de investigación cultural y patrimonial, apoyados por el Fondart Nacional. Realiza investigaciones sobre artistas visuales nacionales y sobre conservación y puesta en valor del Patrimonio Funerario nacional. Ha expuesto sus trabajos fotográficos en exposiciones nacionales e internacionales. Integrante del Consejo Asesor de la Corporación Cultural de la Municipalidad de La Florida. Profesora en Saint Michael Archangel International University. Secretaria de la Agrupación Cultural de Amigas y Amigos de los Cementerios de Valparaíso. Presidenta Red Chilena de Cementerios Patrimoniales. Secretaria General *Red Iberoamericana de Gestión y Valoración de Cementerios Patrimoniales*.

SAMUEL QUIROGA

Curador de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción, Chile; Magister en Historia del arte por la Universidad Adolfo Ibáñez, Santiago, Chile. Ha sido curador de “Antonio Smith, el primer rebelde”, en Museo Santa Rosa de Apoquindo, Corporación cultural de Las Condes, Santiago; “Cinco visiones del paisaje”, Centro Cultural de Angol; “Frontera, cuerpos y paisajes subversivos”, Galería de Arte, Universidad Católica de Temuco; y en la Pinacoteca de la Universidad de Concepción: “Santos Chávez: línea, forma y color” “Antiqua Nove”, en 2022, y “Diálogos e imaginarios”, en 2023. Ha participado en encuentros dedicados al análisis de la imagen y sus usos, tanto en Chile como fuera del país: También ha sido parte de proyectos de investigación cuyos productos han sido publicados en artículos de revistas especializadas y en libros, tales como: *Arte e imagem: El paisaje cultural en Temuco*, 2021, *Decolonialidade no espaço público*, en *Arte e Monumentos*, 2021, “Antonio Smith y la pintura de paisaje en Chile: ¿Escuela o tradición?”, en *Revista Goya*, 2020. *El prólogo del libro La pintura en Temuco 1900 – 1960*. Un libro de estampas de Daniel Lagos.

RUBENS DE ANDRADE

Professor Associado da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Docente dos Cursos de História da Arte e Paisagismo da Escola de Belas Artes e do Professor do quadro permanente do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura - PROARQ-FAU UFRJ. Paisagista (Escola de Belas Artes UFRJ), Mestre em Arquitetura (Programa de Pós-Graduação em Arquitetura - PROARQ-FAU UFRJ) e Doutor em Planejamento Urbano e Regional (Programa de Pós-Graduação de Planejamento Urbano e Regional- IPPUR UFRJ). Líder do Grupo de Pesquisas Paisagens Híbridas (GPPH-PROARQ-EBA UFRJ - Diretório de Grupos do CNPq) e Pesquisador do Grupo de Pesquisa História do Paisagismo (EBA UFRJ).

ÍNDICE REMISSIVO

Autores/Autoras

- 1 Gonzalo Olmedo Espinoza
- 2 Pablo Cayuqueo
- 3 Paula Andrea Parada García
- 4 Rubens de Andrade
- 5 Samuel Quiroga

Páginas

102

142

56

8, 32

66



PROARQ UFRJ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA

eba ESCOLA DE
BELAS ARTES
Universidade Federal do Rio de Janeiro



**PAISAGENS
HÍBRIDAS**



**PAISAGENS
HÍBRIDAS**

Grupo de Pesquisas Paisagens Híbridas

<https://paisagenshibridas.eba.ufrj.br/>

paisagenshibridas@gmail.com



ONDE A MORTE HABITA?

Cuando observamos los objetos de estudio que reunimos en esta investigación, cabe preguntarnos por el nexo, el hilo conductor de los mismos. ¿qué puede tener en común pinturas, algunas fotografías post mortem, periódicos literarios de principios del siglo XX y un testamento? Pueden estos objetos responder la pregunta que nos convoca: ¿Dónde vive la Muerte? Y he aquí que apreciamos la conducción de los investigadores, que nos guiaran a través de su historia, para mostrarnos el camino de la trascendencia del arte y del individuo en este caso, iluminando los caminos de la muerte.

PAULA ANDREA PARADA GARCÍA

CURADURÍA DE LA COLECCIÓN ONDE A MORTE HABITA?

RUBENS DE ANDRADE y OSCAR MOLINA PALESTINA

ENSAYOS

GONZALO OLMEDO ESPINOZA

PABLO CAYUQUEO

PAULA ANDREA PARADA GARCÍA

RUBENS DE ANDRADE

SAMUEL QUIROGA

