

***Chile Ilustrado* (1872): un libro en el ocaso del grabado de interpretación**

Ana María Risco

Departamento de Arte UAH

Desde mediados del siglo XIX el mundo del libro y la imagen impresa experimentó transformaciones importantes que repercutieron de manera singular en las culturas visuales asociadas al territorio latinoamericano, donde la institución de las bellas artes estaba en proceso de instalación. Uno de esos fenómenos fue la irrupción, en el último tercio del siglo, de la visualidad fotográfica, cuya colonización implicó el progresivo desalojo de las imágenes grabadas que habían dominado el mundo impreso por siglos. Este proceso, fruto de una apasionante negociación entre modelos industriales y artísticos de producción de imágenes, ocurrió en nuestros contextos en forma paralela a la formación de las academias, contigüidad cuyos efectos han sido poco observados en las historias locales del arte. En esta breve presentación no me propongo de ninguna manera desplegar esa reflexión, sino más bien establecer las condiciones para un estudio de caso que permita ir entrando en este problema: el de la negociación cultural entre sistemas visuales al interior de la cultura impresa, en momentos en que se estaba viviendo en ella el dramático reemplazo de la imagen semi-manualmente facturada (grabada y arraigada en la cultura artística) por la imagen técnica (fotográfica). El caso que tomo es el de un libro clave para la industria editorial local del siglo XIX y para la construcción de una imagen de Chile en ese siglo. Me refiero al *Chile Ilustrado*, un proyecto del chileno de ascendencia española José Santos Tornero, completamente impreso en Francia en 1872 (en la Imprenta Hispano Americana de Rouge, Dunon y Fresné), atribuido sin embargo en su portadilla a *Librerías i agencias del Mercurio*, con sede en Valparaíso, Chile.

Este libro fue un suceso editorial en su momento¹ y es hoy una referencia significativa para los estudios históricos, por varias razones. En primer lugar, porque representa el emprendimiento de una figura prominente en el mundo editorial chileno.

¹ Fue premiado con medalla de oro en la Exposición Universal de Filadelfia de 1876.

Santos Tornero pertenece a una familia de editores y libreros; su padre fue dueño y director del Mercurio, se destacó por introducir al país adelantos técnicos para el mundo de la imprenta y cumplió también relevantes tareas de mediación cultural entre Chile y Europa durante la segunda mitad del siglo XIX². En segundo lugar, el libro es importante por su ambicioso concepto. Se trata de un álbum ilustrado que acomete la ambiciosa tarea de resumir las circunstancias históricas, políticas, industriales y sociales en que se encuentra el país a la fecha de su edición³. Su nota introductoria nos da igualmente noticia

² El prestigio de Recaredo Tornero como editor está marcado por el de su padre, Santos Tornero Montero, comerciante español de considerable cultura que se hizo cargo de la imprenta y el diario *El Mercurio* a partir de 1842. Sin haberlo fundado, Tornero Montero convirtió a *El Mercurio* en una referencia del periodismo impreso. Su administración y dirección dotó al diario de una solvencia económica que le permitió desarrollarse de manera autónoma y contar con la contribución de prestigiosos columnistas (como Sarmiento, Lastarria, Vicuña Mackenna, los hermanos Amunátegui). Al mismo tiempo, Tornero dio vuelo al negocio editorial, editando cuantioso material de divulgación y enseñanza, e impulsó también el comercio del libro, fundando en Valparaíso la Librería Española, el primer negocio especializado en este rubro que se conoce en la historia de Chile. Otra tienda del mismo tipo abierta en Santiago, la Antigua Librería, sobrellevó el negocio del libro cerca de un siglo. Tanto esta librería como la de Valparaíso se surtían directamente de los grandes centros editoriales e importaban las últimas novedades del mundo de los libros, con lo que hacían ingresar constantemente nuevas perspectivas a la cultura local. Todo este legado cultural familiar avalaba al editor de *Chile Ilustrado*, que había tomado a su cargo las empresas *El Mercurio* en 1865.

³El libro se divide en tres partes. Apelo aquí a la detallada descripción que hace de ellas Hugo Ramírez Rivera: “En la primera parte agrupa bajo la forma de guía descriptiva, una multitud de datos históricos, geográficos, geológicos, meteorológicos, demográficos y estadísticos sobre cada una de las capitales de provincia de entonces y de los puertos principales. Llama la atención que en esta parte al comienzo no se encuentra estructurado en estricto orden geográfico norte-sur, sino de acuerdo con su importancia nacional, siendo así que inicia su interesante recorrido por Chile tratando primeramente de la provincia de Santiago y Valparaíso; para después seguir con Atacama, Coquimbo, Aconcagua, Colchagua, Curicó, Talca, Maule, Ñuble, Concepción, Arauco (Territorio Conquistado y Territorio Indígena), Valdivia, Llanquihue, Chiloé y Magallanes. Además de los datos de que hablamos más arriba, entrega también la descripción de cada ciudad, de sus edificios públicos, templos y establecimientos de beneficencia, dando igualmente una reseña sobre el estado de la instrucción pública, su población, sus recursos, sus producciones, su comercio y sus empresas industriales. En la segunda parte, y bajo el título *Descripción Jeneral del Territorio*, recopila todos los antecedentes que cree necesarios para el exacto conocimiento del país, muchos de los cuales estaban diseminados en diversas publicaciones. En efecto, en esta parte sus asertos proceden principalmente de las investigaciones de Ignacio Domeyko, Rodolfo Philippi, Amado Pissis, Benjamín Vicuña Mackenna, Claudio Gay, Pedro Lucio Cuadra, Federico Geisse, Paul Trutler y Alcides D'Arbigni, entre otros. Cabe dejar constancia -así también- de la inclusión en esta parte de unos valiosos cuadros estadísticos relativos al campo chileno. La tercera y última parte, intitulada *Usos i Costumbres Nacionales*, bosqueja a grandes rasgos la psicología, usos y costumbres más resaltantes de la sociedad chilena de esa época, las cuales forman un conjunto de valiosas estampas sobre el ser nacional”. (290)

del trasfondo publicitario y promocional que tenía el proyecto. El libro se refiere a Chile como un país que

entre las repúblicas latinas ha sabido hacer aplicación de los grandes descubrimientos de la ciencia, que ha oído resonar en sus valles el silbido de la primera locomotora que cruzara el continente Sud-Americano, que el primero también, ha unido sus ciudades principales por medio del alambre eléctrico i que, en una palabra, ha marcado siempre la vanguardia de la civilización. (Torneros V)

Un rasgo determinante de este libro –un elemento más para sopesar su importancia- es que describe y comprende un largo territorio nacional, que se extiende entre Atacama y Magallanes, motivo de orgullo para una República que desde el proceso de Independencia se había empeñado en la ampliación y aseguramiento de sus fronteras territoriales y que se apronta, para ese entonces, a una nueva expansión que se hará afectiva después de la Guerra del Pacífico.

Por último el libro es, materialmente, monumental. Sus dimensiones y características nos recuerdan que su finalidad no es sólo recopilatoria e informativa sino que el libro persigue, además, proyectar una imagen esplendorosa del país, que satisfaga los gustos y las expectativas promocionales de los emprendedores chilenos de entonces.

Se comprenderán las razones por las que este libro interesa y ha interesado permanentemente al historiador a secas, que encuentra en él una cantera de datos económicos, políticos y culturales de inestimable valor. Menos evidente resulta el interés que su repertorio visual, compuesto de 200 xilografías y 10 litografías realizadas en su totalidad por ilustradores franceses, representa para la historia del arte y de las imágenes. Lo que él aporta no es solo información visual relevante acerca del desarrollo técnico, urbanístico y demográfico alcanzado por el país para la fecha de su publicación, sino un reservorio de técnicas de fabricación de imágenes, entonces en disputa, y también la base para un archivo iconográfico de los insumos, artísticos y no artísticos, con los que podía contar quien se abocara a la tarea de presentar visualmente el país, hacia las últimas décadas del siglo XIX.

En ese horizonte de indagaciones, que tocan a la mirada del historiador de las imágenes y de la cultura, cabe preguntarse cómo fueron elaborados las litografías y xilografías que contiene el libro, quiénes participaron del proceso, de dónde tomaron sus referencias y cuáles fueron las técnicas que entraron en diálogo al interior de él.

Inercia del grabado en la era fotográfica

Dos preguntas se presentan más o menos encadenadas al momento de atender la dimensión ilustrada del volumen. La primera es por qué hay en este libro grabados y no fotografías, en circunstancias que la técnica fotográfica se encontraba suficientemente desarrollada al momento de su edición y hubiese sido tanto más apropiada para un libro como éste, considerando sus finalidades y connotaciones. Sobre ello, la respuesta es más o menos sencilla y refiere a la evolución histórica de las técnicas de imprenta: la trama fotomecánica para imprimir fotografías usando la misma matriz que se usaba para los textos, comienza a perfeccionarse en Europa a contar de la década del 90 del XIX, por lo que no se hallaba a la mano al momento de producir este libro⁴. La segunda interrogante, atañe directamente a los procedimientos de elaboración de las imágenes del libro, todas a cargo de ilustradores franceses que muy probablemente no conocieron Chile. Es claro que las imágenes que figuran en el libro no fueron resultado de una observación directa de los paisajes, territorios y gentes del país, sino más bien de procesos de reproducción de imágenes que preexistían, por lo que la segunda pregunta debe referirnos a los ejercicios de lectura, traducción e interpretación, hasta ahora no explorados, y que son aquellos que llaman mi atención en este primer tramo de la investigación.

⁴ En Chile se hacían en ese momento publicaciones con fotograbados, es decir, con grabados obtenidos con mediación de la proyección fotográfica, y libros con fotografías, o sea, que contenían en su interior fotografías reproducidas en papel y adheridas a las páginas a través de un procedimiento costoso. (Avila 11,18) No se conocían todavía libros con fotografías impresas. Siendo el *Chile Ilustrado* un libro pensado para contener gran cantidad de imágenes, la foto adherida era claramente un sistema poco apropiado y demasiado caro para él.

Aunque esta condición indirecta de la imagen es muy decisiva para el funcionamiento del repertorio visual de *Chile Ilustrado*, hay que advertir que ella no es para nada un rasgo excéntrico de este libro y más bien nos remite a un uso común del grabado en la modernidad. El grabado fue la herramienta de interpretación y traducción de imágenes, provenientes de la literatura, de la pintura y de la escultura, a gran escala, entre los siglos XIII y XIX, época en la que resulta natural distinguir entre el grabador artista y el grabador copista. Este último reproducía imágenes inventadas por otros, con fines fundamentalmente comerciales y de divulgación⁵. Tal función del grabado, que habla de un proceso reproductivo anterior a la entrada en juego de la fotografía, estaba hacia el siglo XIX sometida a un régimen bastante industrializado que pasaba por la distribución de funciones y por altos niveles de estandarización de los procedimientos, con fines principalmente comerciales. Como afirma William Ivins, autoridad en el estudio de la imagen impresa, para responder a este interés comercial representado y defendido fundamentalmente por el empresario impresor, el ilustrador había tenido que acudir a sistemas de dibujo muy estandarizados, que hacia el siglo XIX se habían convertido en verdaderos códigos lineales: maneras de construir la imagen con una muy calculada administración de las líneas y los achurados, en concordancia con los gustos del público comprador. Estos sistemas identificaban a los distintos talleres, lo que obligaba a los aguafortistas y grabadores dependientes de un editor a volver reiteradamente sobre ellos. Ivins dice: esto explica que estos ilustradores empleados de talleres “mostraran tan escasa inclinación hacia la evolución artística de su obra y realizaran tan pocas planchas experimentales” (103).

Apunto esto porque en la elaboración del libro *Chile Ilustrado* se reconoce precisamente el conjunto de agentes propios de la industria del grabado de

⁵ Como afirma William Ivins, hacia el siglo XIX la producción de ilustraciones grabadas ya había vivido un complejo proceso histórico de especialización e industrialización. Desde que los dibujantes reemplazaron a los orfebres, que fueron quienes originalmente incursionaron sobre las planchas, toda una industria se había echado a rodar y había alcanzado puntos altos en el siglo XVIII. Hacia el siglo XIX el oficio estaba totalmente profesionalizado: “El pintor pintaba. El dibujante copiaba en blanco y negro lo que el pintor había pintado A continuación el grabador trasladaba a la plancha los dibujos de los dibujantes. En consecuencia los grabados no eran solo copias de copias sino traducciones de traducciones” (102). A eso

interpretación: la imprenta litográfica (Lemercier), la imprenta de textos y xiolografías (Hispanoamericana), una amplia gama de firmas en los grabados, que representan tanto al grabador como al dibujante y, en algunos casos, al autor original de la imagen.

Ahora bien, fuera de ser del gusto de la clientela, la condición traductora del grabado debía aplicarse en este caso a producir determinada imagen de un país: la imagen de un país inserto “en la senda del progreso”, objetivo que debía cumplirse tomando fuentes visuales de muy diversa naturaleza, muchas de ellas bastante antiguas y no todas capaces de mostrar o exhibir las características de modernidad que el concepto del libro dictaba. Las estrategias que siguieron los grabadores para responder al encargo convocan al despliegue de una larga indagatoria que no se agota, ni siquiera comienza del todo en este estudio. Por ahora quisiera quedarme en el nivel de la vista panorámica de las imágenes, que permite distinguir por lo menos dos fuentes referenciales, estilística y materialmente contrastadas, que el grabado de *Chile Ilustrado* toma por modelo a lo largo del volumen: la fuente artística manualmente producida -los dibujos y pinturas que sirven de referencia a las ilustraciones de la última parte del libro, dedicada a los “Usos i costumbres nacionales”. Por otro lado la fuente fotográfica, que se encuentra presente en las dos primeras partes del libro, donde se describe el territorio, las principales ciudades, edificios, puertos y áreas productivas. Se diferencia claramente del anterior porque las ilustraciones que comprende están dotadas de una profundidad de campo que revela al lente fotográfico, con grandes y pronunciadas perspectivas, que se ausentan en la tercera parte.

Existen pruebas concretas, aportadas por el historiador Alvaro Jara, para sostener que muchos de los grabados que figuran en estos apartados se basaron en fotografías de al menos un autor conocido: el fotógrafo chileno-británico William Oliver, de quien abordaré a continuación algunas fotos con afanes comparativos.

Antes de entrar en el análisis de imágenes es necesario observar otros objetos impresos con los que *Chile Ilustrado* pudiera vincularse, en una perspectiva histórica. Como lo ha señalado Claudio Rolle, en el estudio introductorio de la edición que la

había que añadir que los grandes artistas autores de grabados “originales”, es decir de primera mano,

Biblioteca Nacional publicó en 2011, el libro entronca en “una tradición cuyos orígenes lejanos estaban en la obra de Alonso de Ovalle y que en alguna medida se prolongó en el trabajo de Claude Gay y su *Atlas...* así como en la *Galería de hombres célebres de Chile* de Narciso Desmadryl” (cvt en Tornero, 2011, XIII). Pero también se vincula con una tradición editorial mucho antigua: la de las publicaciones sobre ciudades, viajes y lugares exóticos, tradición que hacia mediados del siglo XIX, con la impronta de la expansión colonial, había adquirido la forma de publicaciones periódicas, como lo eran por ejemplo *The Illustrated London News*, publicado entre 1842 y 1971, o *Le tour du Monde*, revista fundada en 1862, que circuló hasta 1919. Como estas publicaciones de gran tiraje y difusión internacional que en la segunda mitad del XIX le eran contemporáneas, *Chile Ilustrado* se las jugaba en 1872 por una ilustración basada en el grabado, en el momento en que la fotografía maravillaba al mundo con la fidelidad de su poder testimonial y documental.

Hasta antes de la aparición de la fotografía, muchos impresos sobre ciudades y lugares remotos presentaban con cierta regularidad lo que podría llamarse el síndrome de las Crónicas de Nuremberg, famosa pieza de la historia temprana del libro ilustrado que, entre sus muchas xilografías, contenía la vista de una ciudad con la que se pretendía ilustrar no menos de once ciudades distintas. El uso de una misma imagen para ilustrar ciudades, especies o personas distintas había sido habitual en la era de ilustración grabada. La tendencia a apelar a la fantasía del lector antes que a su necesidad de documentarse acerca de los pormenores genuinos del objeto descrito, había sido dominante entonces. Sin embargo, la herramienta fotográfica había venido a cambiar gravemente las cosas generando fuertes demandas por fidelidad y especificidad de la información entregada por la imagen. Los grabadores del *Chile Ilustrado* estaban trabajando justo en la época de la inminente obsolescencia de su práctica y debieron sentir esa presión. Tenían a su favor el contar con fotografías modelo, pero al mismo tiempo tenían en contra el que buena parte del público objetivo del libro conocía cercanamente la realidad ilustrada y también que la impronta de modernidad que debían introducir en la imagen para el lector internacional no aparecía necesariamente reflejada

habían comenzado a desaparecer de la escena a partir de fines del siglo XVIII.

en las fotografías modelo. Había decisiones estratégicas que tomar a la hora de ilustrar y son la que, preliminarmente, me interesa pensar.

La foto de Oliver y la ilustración grabada: formas básicas de negociación

Daré una noticia breve sobre William Oliver, el fotógrafo, para abrir paso a las imágenes. De origen inglés, nacido en Valparaíso (1844) se educó en Europa. Retornó a Chile con estudios sobre materias mineras y especialmente sobre fabricación de explosivos. Estuvo desde niño interesado por la fotografía, que practicaba con una cámara rústica, mientras viajaba por el país realizando tareas de su especialidad⁶. En la década del 60 y con un poco más de 18 años, explora con su lente un paisaje natural y urbano escasamente fotografiado en ese momento, aportando registros tempranos de la urbe y la fisonomía cultural y natural de Chile, con una mirada que es, en gran medida, la de un extranjero. En ese momento no existe todavía el cliché fotográfico de ciertos lugares determinantes para la identidad visual local, como van a ser la cordillera de los Andes o el desierto nortino. De modo que su trabajo incide tempranamente en la construcción de esas imágenes que luego pasaron a tener connotaciones identitarias.

Hay ciertas cuestiones que se producen en el proceso de interpretación del grabado, respecto de la foto de Oliver, que llamaría ajustes básicos de carácter editorial. El grabador tiende a centrar los encuadres, con lo que neutraliza en varias oportunidades el efecto subjetivo de la foto. Esto puede observarse en la imagen que muestra la “Catedral y Palacio Arzobispal” (Torneró 19), donde el encuadre del grabado es mucho más correcto y frontal que el de la foto de Oliver, y donde el grabador ha hecho ciertos agregados que actualizan la información de la foto y mejoran la vista de la fachada aledaña al templo. Se observa en el grabado la inclusión, probablemente a última hora, del Palacio Arzobispal, recién inaugurado para entonces y una suerte de fuente de agua en primer plano, que

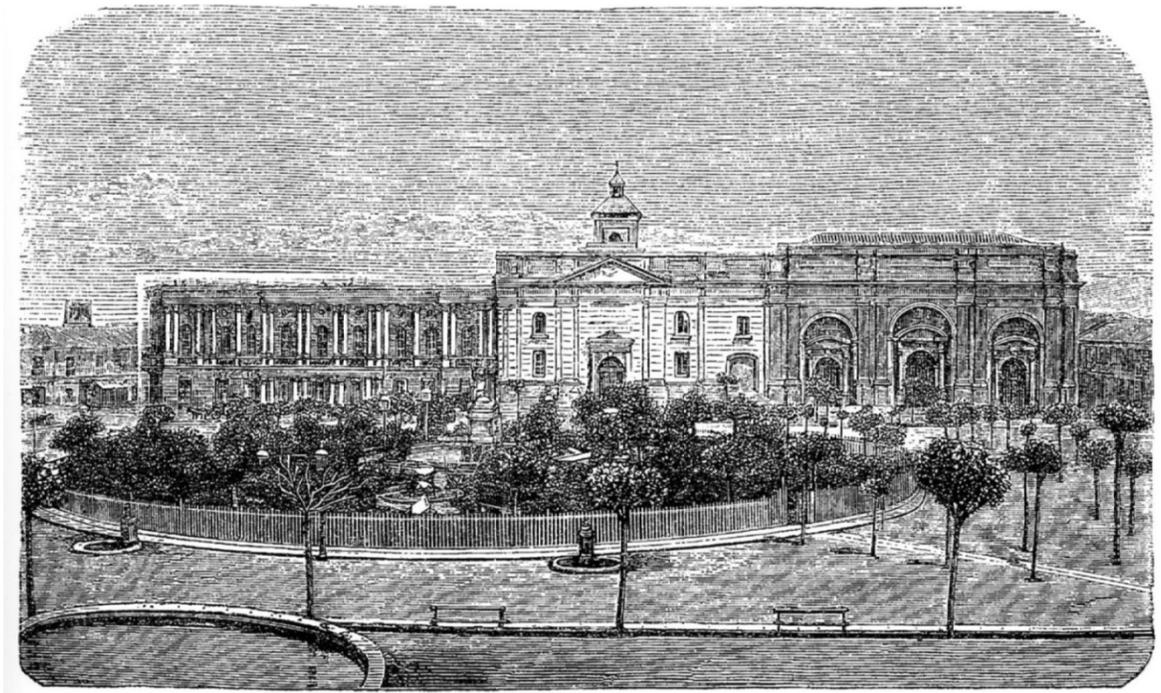
⁶ Como lo advierte Alvaro Jara en su breve obra sobre el personaje, éste deja alguna huella en la historia de la fotografía, ya que como asesor de Eastman Kodak aporta experiencias para el invento del negativo fotográfico, que tiene utilidad durante toda la época de la foto análoga.

reemplaza al bandejón vegetal⁷. Entre las opciones generales, notamos que el grabador ha optado por proponer una plaza más abundante en follaje, menos desnuda, menos joven, tal vez para paliar la sensación de soledad que trasmite la foto que, por razones técnicas, no presenta mucho movimiento humano. En el libro de Tornero encontramos otras tres vistas que completan la visión en 360 grados de la plaza. Las dos siguientes son vista del “Palacio de la Intendencia” (26) y la vista del “Portal Mac-Clure” (20), de las que no se conoce (por el momento) referencia fotográfica. Estas vistas nos recuerdan algo más el punto de vista fotográfico, tal como hoy lo conocemos, ya que dejan ver la cordillera del fondo y una especie de modesta instantánea de la vida social. Sin embargo el verdadero giro en el relación con la visión sobria y solitaria de la plaza que muestra la foto de Oliver, se produce en la litografía de Frederic Sorrieu, donde tenemos una vista del portal Fernández Concha (Tornero s/n), actual calle Compañía, en la que el grabador ha optado por fantasear el espectáculo de la vida social, un día domingo tal vez, con elegantes carros de cuatro ruedas, signo de lujo y de bienestar, damas y caballeros elegantes que pasean, conformando una escena europeizante, que sólo se distingue como chilena por la rusticidad del traje de los personajes en primer plano. A través de estas cuatro imágenes podemos advertir una especie de acicalamiento progresivo de la Plaza de Armas de Santiago, para incrementar su glamour y quitar de ella el adusto aire provinciano que revela la foto.

⁷ Si se afina el ojo se puede notar que el grabador ha eliminado la iluminación, probablemente porque se trataba de un farol a gas y no de luz eléctrica todavía. La plaza queda iluminada con luz eléctrica el año 1883.



W. Oliver. La catedral de Santiago de Chile, 1867



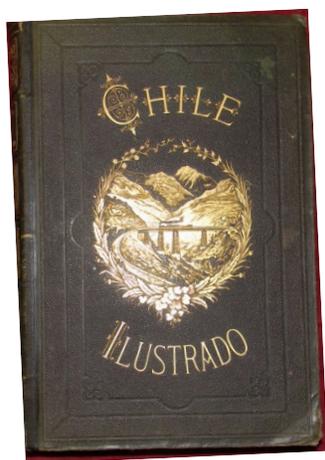
Catedral y Palacio Arzobispal. *Chile Ilustrado*, 1872



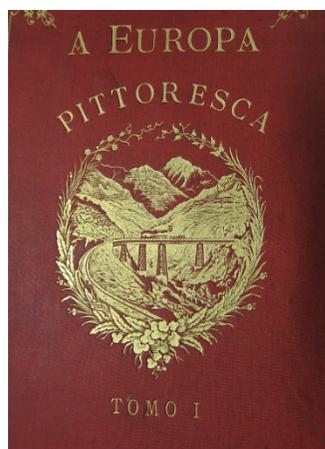
Portal Fernández Concha. *Chile Ilustrado*, 1872.

Es interesante que el libro también proponga contrapuntos a esta forma de interpretación visual con efectos “desaldeanizantes”. Si observamos la ilustración de la “Casa de Pedro de Valdivia i Capilla de Vera Cruz” (Tornero 46), es posible notar que el grabado parece exacerbar el aspecto rústico y colonial de la ciudad, probablemente porque no usa como referencia la foto directamente sino una pintura de Manuel Antonio Caro, a su vez muy probablemente basada en la foto de Oliver (actualmente en la Colección del Museo Histórica Nacional). Vemos en ese caso como las dos versiones manuales, la pintura y el grabado, acentúan los aspectos tradicionales y coloniales de este sector de la ciudad, que es el límite oriente y por lo tanto una zona todavía más rural que el resto, dejándonos imaginar muros de abobe, techos de teja y calle de tierra o huevillo. En la fotografía, en cambio, surgen más destacados los rasgos imponentes y ligeramente neoclásicos de la Iglesia de la Veracruz, diseñada en la segunda mitad del XIX por el arquitecto francés Brunet Debaines.

Desde todo punto de vista el ferrocarril entre Santiago y Valparaíso, que entró en circulación en 1857, es la imagen símbolo del libro y resume la idea de país que él quiere proyectar. La imagen del Puente los Maquis (Torneros 89), obra de ingeniería ubicada en ese tramo ferroviario, tiene como modelo muy probablemente tres fotografías: una de Oliver, otra de Alejandro Cauchoir⁸, fotógrafo del puerto destacado por Pereira Salas en su estudio sobre fotografía (120), y otra de un fotógrafo no identificado. En ninguna de las fotos aparece tan marcado el terreno cordillerano en que se emplaza la obra de ingeniería, como en el grabado. Aquí claramente el grabador ha añadido escenario, para poner de relieve los méritos de la obra ingenieril. Ferrocarril es empresa, ferrocarril es poder industrial, representa un triunfo de la civilización ante los obstáculos naturales y eso es lo que se resalta, con relleno dorado, también, en la portada del libro. (Como dato que nos devuelve al “efecto” Crónicas de Nuremberg, cabe observar que la misma imagen fue usada para la portada de un libro sobre la Europa pintoresca, editado en Brasil en años posteriores).



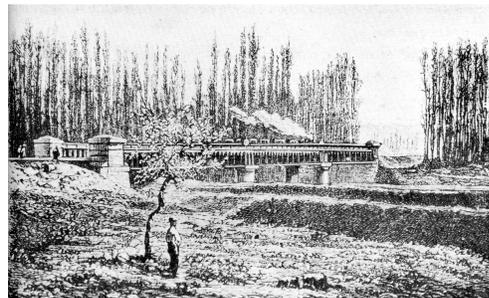
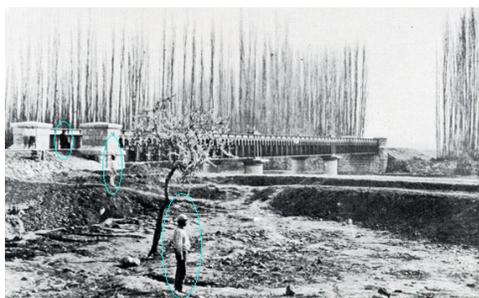
Chile Ilustrado, 1872



A Europa pittoresca, 1883

⁸ Quien firmaba como E. Cauchoir. Fotógrafo en Valparaíso y Santiago desde 1857. (Rodríguez 26)

Habla también de la necesidad de remarcar el signo del tren, como emblema del progreso, el trabajo de traducción que hace el grabador en el caso de “Puente ferroviario sobre el Mapocho” (87). Debido probablemente a su curiosidad experimental, Oliver ha puesto varios sujetos de referencia al lado del puente, que dan una medida para dimensionar el tamaño de la obra. Para el grabador este detalle no ha sido relevante. Ha optado por incorporar al tren y sus vapores de velocidad y por reducir la presencia de la figura humana a un solo sujeto que queda como suspendido en el vacío. Negándose a abandonar sus códigos conocidos y asegurados, el grabador ha neutralizado por completo el ejercicio de relación entre cuerpo humano, técnica y naturaleza que asoma en la foto, gracias a la mirada y táctica indagadora de Oliver.



W. Oliver. Puente del ferrocarril sobre el Mapocho Puente ferroviario sobre el Mapocho, *Chile Ilustrado*, 1872

Podrían inventariarse muchas formas de edición que revelan intentos por agregar elementos publicitarios o borrar de la imagen de Chile aspectos no asimilables por los hábitos compositivos del grabador, como la presencia de eriazos en medio de la urbe, que sí son registrados con toda su aspereza en las fotos. Todas ellas son estrategias presumibles para depurar y presentar como un lugar organizado, articulado e incluso agradable, el paisaje urbano chileno, que en la época tendía a desorganizarse y perder contorno debido a la presencia de amplias zonas no edificadas.

En este sentido, es importante observar la condición contenedora y estructurante que tienen las líneas del grabado, especialmente en el trabajo xilográfico, apropiado para traducir con facilidad los aspectos lineales del trazado urbano y la edificación. Sin embargo, el mismo sistema enfrenta desafíos particulares cuando se vuelve hacia la representación de la naturaleza y se impone traducir un paisaje, especialmente si el

grabador no tiene ninguna experiencia inmediata de éste o una referencia detallada. Se observa que los grabadores de *Chile Ilustrado* optaron por sortear la carencia de información fotográfica precisa sobre flora o relieves geográficos, con soluciones que pueden ser virtuosas a veces, en otros casos, neutralizadoras. En el caso de “Placilla, salto de agua” (Torneró 344), la solución es virtuosa: el ilustrador opta por exhibir su destreza con el achurado, tupiendo profusamente las líneas y generando ritmos diversos y encontrados que deben haber causado satisfacción al ojo consumidor de impresos de la época. En otros casos, como en “Coquimbo, vista general del puerto desde la cordillera” (Torneró 443), se libera del problema de la falta de información y experiencia visual sobre el paisaje, dando una visión muy general y reductiva, que, en esta oportunidad, coincide con el efecto de lejanía.

En lo que refiere estrictamente a la traducción de la práctica fotográfica de Oliver, puede constatarse que casi todos sus esfuerzos por incursionar e interrogar al territorio con la cámara, de tantearlo experimentalmente, capturando sus singularidades y desolaciones, pierden algún atributo en la traducción de su imagen por parte del grabador. En una importante medida, me atrevo a decir –y esa es la más relevante observación general que me permitiré formular a partir de este primer acercamiento a las imágenes del libro– el grabado opera imponiendo sus hábitos y convenciones sobre la propuesta de la foto de un modo que nos obliga a pensar en un problema que está retenido e implicado en las cuestiones que acabo de proponer. ¿Cuál es, desde el punto de vista de los efectos para el ojo, la desviación que produce la fotografía o grabado de luz, respecto del grabado manual, obtenido por incisión de líneas sobre una matriz?, ¿cuál es la enorme revolución que la fotografía implica para el ojo, dentro de los escenarios de la reproducibilidad, y que el grabado de *Chile ilustrado* parece no lograr (o no querer) procesar? Suspendo en este punto, donde se abren preguntas para un nuevo capítulo de la investigación.

Obras citadas

De Ávila Martel, Alamiro. "Diez libros chilenos del siglo XIX ilustrados con fotografías". *Homenaje al profesor Guillermo Feliú Cruz*. Preparado por N. Blanc Renard. Santiago: Biblioteca del Congreso Nacional, 1973, 11-18.

Ivins, William. *Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica*. Trad. Justo Baramendi. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

Jara, Alvaro. *Chile en 1860*. Editorial Universitaria, Santiago, 1973.

Pereira Salas, Eugenio. "El daguerrotipo y la fotografía". *Estudios sobre la historia del arte en Chile Republicano*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1992.

Ramírez, Hugo, "Don Recaredo Santos Tornero y Olmos de Aguilera y su Chile Ilustrado", *Revista de Geografía Norte Grande*, 1997: 289-290.

Rodríguez Villega, Hernán. *Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX. Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico*. Santiago: Ograma, 2001.

Torneno, Recaredo Santos. *Chile Ilustrado*. Impreso en Imprenta hispano Americana de Rouge, Dunon y Fresne. Valparaíso: Librerías i agencias del Mercurio, 1872.

---. *Chile Ilustrado*. Biblioteca Fundamentos de la Construcción de Chile. Santiago: PUC/Biblioteca Nacional, 2011.