



UNIVERSIDAD DE LA FRONTERA

Facultad de Educación, Ciencias Sociales y Humanidades

Pedagogía en Historia, Geografía y Ed. Cívica

La representación de la mujer en las obras artísticas de la Academia de Pintura (1849-1891)

Nombre: Javiera Bello

Profesora guía: Dra. Yéssica González

Profesor de asignatura: Dr. Rolando Díaz

Temuco, 24 de enero de 2019

Contenido	
Resumen.....	3
Introducción	4
Problema de investigación	5
Objetivos de la investigación	7
Marco Teórico.....	8
Metodología	20
Análisis de fuentes	22
Discusión.....	35
Aproximación al ámbito pedagógico	37
Conclusiones	39
Bibliografía	40

La representación de la mujer en las obras artísticas de la Academia de Pintura (1849-1891)

Resumen

La presente investigación pretende analizar la representación de las mujeres en la pintura chilena como sujetos históricos, problematizando las significaciones implícitas en las obras de algunos de los principales exponentes de la Academia de Pintura en el siglo XIX. A partir de este objetivo, se espera avanzar en la identificación de elementos asociados al ideal femenino y los roles de género presentes en el imaginario sociocultural de la sociedad nacional de mediados de siglo XIX. A modo de hipótesis, se plantea que las diferentes formas en las que fueron representadas las mujeres en las obras pictográficas, pudieron influir en la reproducción de una serie de patrones culturales relativos al género. Por lo que, se podría señalar que los artistas acopiados para esta investigación contribuyeron a materializar a través de sus obras un ideal respecto la mujer mediante la graficación de un conjunto de atributos corporales y valóricos que fueron considerados como idóneos por una sociedad de características eminentemente conservadora y patriarcal.

Introducción

Las figuras son las que a menudo transmiten el mensaje principal de una pintura y su significado puede variar según el contexto en el que se encuentre (Carr-Gomm, 2009). En la presente propuesta de investigación, será la representación de la figura femenina y su corporalidad el objeto de estudio a partir del análisis de fuentes pictóricas.

El enfoque de género y el enfoque postmoderno han realizado una revisión de los modos de representación del cuerpo a través de las artes visuales, para señalar que el cuerpo ya no se concibe únicamente como objeto de deleite visual, sino que puede y debe ser considerado como una plataforma artística donde se inscriben conductas sociales y sexuales y donde se refleja la ideología y el poder (Escudero, 2007) debido a que es el cuerpo el primer lugar donde se inscribe la diferencia y donde la cultura sitúa sus signos a través del hecho biológico estableciendo una compleja red de significaciones y simbologías (Báez, 2006) entendidas como roles o idearios de género. Mediante la fantasía y la observación, el cuerpo se convierte en el centro de la imaginación artística, para decodificar y transformarse en soporte de ideas, acciones y un arsenal de recursos que, sin tener valor en sí, sirven a determinados propósitos. De este modo, a través de la imaginación artística, el cuerpo descubierto se convierte en cuerpo aprendido (Zerner, 2005).

Las imágenes y los usos del cuerpo, se encuentran subordinados a los aspectos socioeconómicos y son dependientes de las relaciones de dominio posibles de observar al interior de las sociedades. De acuerdo a lo anterior, sus representaciones también reflejan los patrones de modelación de gestos, posturas y formas que la sociedad impone entorno a éste pudiendo ser entendidos también como un modo de control social (Ariès & Duby, 1988; Elías, 2017). Esta creciente valoración del cuerpo se inserta en el proceso de crecimiento y establecimiento de la hegemonía burguesa europea, la cual busca instaurar una “cultura” de su propio cuerpo y de lo que este podía representar políticamente para el presente y para el porvenir burgués (Foucault, 1988), fórmula que fue imitada, sumado a muchos otros elementos culturales, por la élite chilena decimonónica.

Es así, como la naciente república chilena, inscribe una política del cuerpo en consonancia con las características fisiológicas acuñadas a los sexos, donde se encarnan simbólicamente tradiciones, idearios e imaginarios de los sujetos y de la sociedad, sumados a la influencia de las doctrinas católica e ilustrada, las cuales enfatizan la diferenciación de género en cuanto a apariencias públicas y funciones sociales (Hurtado, 2014).

Problema de investigación

Las fuentes pictográficas son analizadas por la historiografía del arte chileno desde un punto de vista estético e iconográfico, identificando el estilo, las técnicas y las influencias de los artistas (Romera, 1951; Cruz, 1894; Galaz & Ivelic, 2009), sin embargo, no se ha abordado con igual magnitud a los sujetos representados dentro de ellas. A partir de esta afirmación, la presente investigación pretende analizar la representación de las mujeres en la pintura chilena como sujetos históricos, problematizando las significaciones implícitas en las obras de algunos de los principales exponentes del arte en Chile en el siglo XIX. A partir de este objetivo, se espera avanzar en la identificación de elementos asociados al ideal femenino y los roles de género presentes en el imaginario sociocultural de la sociedad nacional de mediados de siglo XIX.

La finalidad de este trabajo no recae únicamente en el análisis meramente artístico y pictórico de las fuentes predispuestas, sino que también busca analizar los modelos de representación aplicados al rol de género femenino de la sociedad decimonónica. De acuerdo a lo expuesto, aquí se sostiene que lo que se entiende por arte, en toda su expresión, puede ser considerado como una producción social y por tanto, una representación material que permite comunicar sentimientos e ideas dentro de un determinado contexto y tiempo. En otras palabras, el arte no es una manifestación de creatividad neutra, tiene sentido y responde a objetivos. Debido a esto, el desarrollo del arte no se puede considerar como una actividad completamente autónoma, desprovista de contenido social y político, o como un fiel reflejo de la sociedad, pues sí posee una carga de intencionalidad que, desde el punto de vista de la historia, puede facilitar la aproximación al contexto, tiempo y espacio de una época, a los intereses y valores de un determinado grupo social, así como a efectos provocados en los grupos específicos que estarán en contacto con dichas obras. (Cubero, 2002)

Consistente con estas consideraciones, aquí se busca aproximarse a aquellos cuadros de significado, que a partir del arte y de modo más específico, de la pintura, pueden permitirnos reconocer los elementos de cambio y continuidad de la sociedad decimonónica en cuanto al rol, visión y representaciones del ideario femenino en el siglo XIX.

El marco temporal seleccionado no proviene del azar, ya que centra su atención en la creación y finalización de la primera institución nacional que sistematiza la producción artística en Chile, la Academia de Pintura. Si bien la fundación de dicha institución obedece al genuino interés por parte de los grupos de élite de promover el desarrollo de la cultura y la estética, como patrones refinados del desarrollo y la civilización alcanzado por la sociedad nacional, tras tal episodio también es posible leer los alcances de un proyecto político que buscó, a través del arte, proyectar un imaginario del prototipo de sociedad al que se aspiraba.

Dilucidar la intencionalidad del Estado a partir de los modelos de enseñanza y los tipos de obra pictórica que se esperaba producir a su alero, forma parte de los desafíos implícitos dentro de este trabajo. Con ello no se busca desmerecer el impulso creativo propio del artista que ejecuta en su momento un cuadro, sino atender al significado y significación que dicho lenguaje tuvo en su momento.

De modo complementario a la lectura en clave política y no neutra que el uso del arte y la producción artística pudo llegar a tener en el tiempo abordado por este estudio, también serán

analizados aquellos aspectos técnicos que permiten entender el peso e impacto que ciertos modelos estéticos, de origen europeo llegaron a tener en la generación de un semillero de artistas nacionales que marcan el itinerario del desarrollo del arte en Chile, al alero de la Academia.

Objetivos de la investigación

Generales:

1. Analizar las diferentes fuentes pictográficas realizadas al alero de la Academia de Pintura en los años 1849-1891 donde esté ilustrada la presencia femenina como temática central.

Específicos:

1. Identificar en las obras artísticas señaladas, modelos de representación y elementos visuales correspondientes al ideario de feminidad del Chile decimonónico, en cuanto a atributos físicos y virtudes deseados.
2. Determinar la influencia del dogma academicista, el estilo y las técnicas en las pinturas seleccionadas.

Marco Teórico

Dado que la temática de la presente investigación centra su atención en la representación de la mujer en el arte chileno, específicamente en pinturas, se debe tener en cuenta la relación existente entre imagen y mujer. En su obra “Mi historia de las mujeres” (2008) Michelle Perrot, señala el carácter tiránico que posee la representación iconográfica hacia el género femenino, al imponer un ideal físico y de vestuario, normado por una serie de códigos que regulan su apariencia bajo el mandato de la belleza idealizada. Para la autora dicho fenómeno se explica por el carácter de espectadoras al cual fueron relegadas las mujeres del pasado al momento de ser representadas, lo que las hizo verse a sí mismas bajo una mirada preponderantemente masculina y patriarcal, regida por los propósitos de seducción, reducción o idealización (Perrot, 2008: 30).

Aunque el arte no dicta estas imposiciones al género, la esfera cultural es especialmente sensible a las construcciones sociales, y facilita su perpetuación mediante la reproducción de dichos elementos, por lo que, los roles de género entendidos como masculino o femenino no son estáticos, sino que varían de acuerdo al contexto en el que se insertan (Scott, 1986).

Al respecto, y sobre el concepto de “representación”, Roger Chartier (2005) si bien no relaciona el concepto específicamente al plano artístico o del género, si permite utilizar su enfoque de manera transversal en ambas temáticas, al señalar que la representación es un instrumento de conocimiento mediato que hacer ver un objeto ausente al sustituirlo por una “imagen” capaz de graficarlo tal cual es, dentro de una realidad construida por los grupos pertenecientes a la sociedad, que reflejan su propia visión de mundo con la intención darla a conocer y perpetuarla. De esta manera, a pesar de los mecanismos asociados a la experiencia vivida que utiliza la representación, comprendiendo los sentidos, la percepción y la “consistencia” del sujeto representado, un cuerpo representado no es nunca un cuerpo real, ya que la distancia situada entre la representación y el referente posee un amplio margen definido por la mirada del artista, sus hábitos culturales y la cultura visual y política de la sociedad (Zerner, 2005: 94).

Las prácticas culturales pueden ser definidas como sistemas de representación, entendiéndolas como producción de significados y posiciones desde las cuales esas significaciones deben ser consumidas. De acuerdo a esto, el concepto de representación hace referencia a un algo que es reformado y codificado en términos retóricos, textuales o pictóricos, como es este caso, de manera diferente a su existencia original, para lograr articular los procesos sociales que determinan la representación con las formas, prácticas y efectos de ésta (Pollock, 1988).

Género, rol de género y feminidad

En este sentido, es necesario definir qué se entiende por género y rol de género. En las ciencias sociales, los estudios relacionados a este enfoque han sugerido la existencia de una dicotomía entre sexo y género causada por el origen que define a estos conceptos y que forma otra relación dicotómica entre naturaleza y cultura. Siguiendo esta línea, el sexo corresponde a los rasgos fisiológicos y biológicos que posee el cuerpo y que marcan la diferencia entre mujer y hombre,

es decir es asignado por la naturaleza. Por otro lado, el género es el conjunto de construcciones sociales atribuidas a la diferencia sexual entre macho y hembra (Stoller, 1964) por lo que es asignado por la cultura en un contexto determinado. Además, es una creación totalmente social que define las identidades subjetivas y los roles apropiados para mujeres y hombres basándose únicamente en sus cuerpos sexuados, lo que ha permitido levantar sistemas simbólicos a partir de los cuales, las sociedades han utilizado la diferencia sexual para normar y jerarquizar las relaciones sociales (Scott, 1986: 7).

En función de lo anterior, el rol de género es el concepto que permite describir los comportamientos social y culturalmente asignados a cada género por las sociedades en diferentes contextos socioculturales y temporales al concebirlos como naturales de su identidad social (Goffman, 1970) lo que permite inferir que las características consideradas femeninas y masculinas no son innatas ni otorgadas por el sexo biológico, sino que son el resultado de la interpretación cultural e histórica que los sujetos y la sociedad realizan sobre la diferencia sexual entre géneros mediante un complejo proceso individual y social (Lamas, 1986). De modo específico, la condición femenina ha sido definida históricamente según determinaciones biológicas e inmutables que suponen un conjunto de atributos sexuales de las mujeres, que abarcan sus propios cuerpos, sus comportamientos, actitudes, capacidades intelectuales y físicas (Lagarde, 1990). La expresión de estos atributos mediante un proceso de repetición y asimilación sistemática, se inserta en las corporalidades de los sujetos, en este caso las mujeres, con el fin de obtener una especie de naturalización de dichas significaciones socio-culturales referidas al género (Butler, 2007). En otras palabras, se materializa la femineidad en su fisonomía y comportamiento mediante complejos procesos de aprehensión y aprendizaje social. Es específicamente, la diferencia anatómica entre los órganos sexuales, la que ha servido como la justificación natural de la diferencia social establecida entre los sexos, mediante un simbolismo convencional, percibido por las sociedades como natural (Bourdieu, 2000).

Por consiguiente, la dualidad masculino-femenino ha establecido rígidos estereotipos en función del género de los individuos, condicionando roles sociales y limitando diferentes potencialidades humanas mediante la represión o estimulación de comportamientos y habilidades expresados por estos, bajo la premisa de atributos naturales que legitiman el trato diferencial hacia hombres y mujeres, naturalizando la desigualdad y la subordinación del género femenino (Lamas, 1986: 4).

Para entender cómo ha operado este fenómeno dentro de la sociedad nacional en el siglo XIX, se debe entender qué características y roles definieron la femineidad, por ende, el cuerpo y espíritu de la mujer para consagrar su posición dentro de la sociedad.

Lo femenino en el Chile del siglo XIX

En las diferentes sociedades las definiciones dadas al género son a su vez axiomas de poder proyectadas al campo de las relaciones sociales y las convenciones valóricas, dentro de un sistema funcional (Montecino, 2014).

Las relaciones de género en Chile durante el siglo XIX fueron de un carácter desigual en cuanto a participación y autonomía en lo político y en lo económico, debido al confinamiento al espacio doméstico y privado al que se sometía a las mujeres, en lo que fue un modelo

compartido por otras sociedades latinoamericanas y de Europa para aquel entonces. De acuerdo al modelo cultural y de fuerte raigambre cristiano católica, las mujeres debían contar con una serie de atributos estéticos, físicos y valóricos, que a su vez se proyectaban de un modo también ideal en torno a la institución del matrimonio, la familia y la función reproductiva vinculada a la maternidad.

Dichas asignaciones se encontraban avaladas por el pensamiento moderno hegemónico de dualidades antagónicas, tales como la antes mencionada cultura/naturaleza, razón/emoción y político/doméstico poseedoras de un carácter jerarquizante de la complementariedad, amparadas en las ideas social-darwinistas de división de los sexos que influyeron en la producción discursiva de la ambivalencia que dictó los estereotipos de género, invisibilizando las jerarquías impuestas mediante el argumento irrefutable de la naturaleza y la ciencia que justificaban esta estructura disímil (Vera, 2016).

Es así cómo se construye la feminidad, en oposición y no como complemento de la masculinidad. Así, ser mujer, como ser hombre dentro de una sociedad estuvo y sigue estando determinado por la mayor o menor coherencia con los valores e imaginarios establecidos por ésta (Lagarde, 1990: 3).

Dussaillant (2010) explica cómo dentro de las sociedades decimonónicas en su etapa adolescente la señorita debía de ser inocente, recatada y cariñosa para recalcar su aspecto infantil y la ternura propia de la edad, atributos que la situaban en un plano casi decorativo y fuertemente vinculado a la contemplación. Luego, en la etapa de madurez mantener esa dulzura, sumisión y recato acompañadas de otras virtudes, entre las que destacan la devoción a los hijos y al esposo, daban cuenta del imaginario servil y maternal proyectado en torno a la mujer en el seno de la familia tradicional. De objeto decorativo u objeto fundante, en su tránsito etario y social, las mujeres eran consignadas a los espacios privados y domésticos vinculados a sus roles más tradicionales de hija, esposa y madre.

Este conjunto de valores relacionados a la feminidad, pueden ser reunidos dentro de la principal virtud asociada a la mujer decimonónica; el honor. El honor femenino se relacionaba con el ámbito privado de la vida de la mujer, ya que significaba el resguardo de la pureza y castidad de su cuerpo en lo sexual, pero también alcanzaba a reflejarse en el comportamiento y la personalidad, mediante el recato y la sumisión en el espacio doméstico. (Figueroa, 1997) Esta evolución de los rasgos de personalidad deseados son bien resumidos en un extracto de la Revista Católica (s.f.) (Figueroa, 1997: 88) donde se explica:

“El ideal de una mujer consistía en ser virtuosa cuando era jovencita, honorable cuando era prometida, leal cuando era esposa y amorosa cuando era madre. Era por medio del matrimonio como la mujer hacía su más importante contribución a la sociedad.”

El valor otorgado al matrimonio posee diferentes razones; en primer lugar, el honor femenino se encontraba basado en valores androcéntricos protegidos por los eclesiásticos, los cuales eran los encargados de su promoción mediante la instrucción religiosa, en segundo lugar, dentro del ideario católico el cuerpo femenino adquiere un sitio de relevancia y constante vigilia al tener de ejemplo a María, cuya principal virtud era su virginidad sexual, en consecuencia, toda mujer devota a la religión debía de conservar su castidad en pos de mantener intacto su honor físico y valórico, en tercer lugar y en consonancia con lo anterior, la institución del matrimonio es la única forma aceptada para transgredir esta virtud (Figueroa, 1997: 71-73). Por consiguiente, la mujer constituye el centro del hogar, donde desarrolla el cuidado de los hijos y los quehaceres

domésticos, los cuales son catalogados como las más importantes actividades que podían realizar desde la óptica de una sociedad y familia de estructura patriarcalmente jerarquizada (Santa Cruz, 1978).

El impacto de este conjunto de valores logró alcanzar a gran cantidad de mujeres en la época, debido a la reproducción que la Iglesia Católica hacía de ellos, sumado a esto, el principal contingente de la masa creyente y fiel es mayoritariamente compuesto por mujeres, lo que las convirtió en las perpetradoras de este imaginario que las ponía en tensión a ellas mismas. En consecuencia, Veneros (1997: 26) señala que una mujer católica casada debía ser discreta, hacendosa y ahorrativa, paciente y dispuesta al sacrificio, obediente y sumisa a la voluntad del marido, modesta y siempre de buen talante. No debía quejarse jamás ni menos traspasar al marido los problemas domésticos.

Los atributos que se encontraban fuera de la norma eran socialmente castigados y mal vistos, su origen se hallaba en la desobediencia y el desacato, características completamente opuestas de la disciplina y la sumisión. El más grave constituía sin lugar a dudas el libertinaje sexual, es por esto que era frente al cual existían más restricciones; como el resguardo de la virginidad hasta el matrimonio, la imposición de una pareja sexual única para toda la vida, la contención del deseo sexual y el erotismo y el severo castigo para con las adúlteras. La razón de ello radica en que si bien la mujer poseía una mayor espiritualidad y moralidad, no poseía un control adecuado sobre estos (Veneros, 1997: 26) En adición, se cuenta con otros defectos menores, pero igualmente desdeñables como la superficialidad y frivolidad, aumentadas por su escaso desarrollo intelectual en la mayoría, los cuales servían como argumento de exclusión de las mujeres en la discusión política o económica, temáticas asociadas directamente al rol masculino. Se criticaba también el carácter nervioso tendiente a la histeria, fantasioso e impresionable, dotado de cierto infantilismo, el ser “porfiada”, es decir, cuestionar la sumisión frente al marido, el ser “lengua suelta” antítesis del carácter discreto y exhibir mal humor o quejarse frente al esposo, especialmente si era relativo a temáticas domésticas, por ende inferiores e innecesarias para el cónyuge (Veneros, 1997: 27).

Además del honor y el conjunto de características valóricas anteriormente mencionadas, el modelo femenino decimonónico también exigía una serie de atributos físicos que plasmaran en el cuerpo de la mujer, los valores que poseía su personalidad.

Al abordar el género, es difícil disociar de este el análisis de las corporalidades, ya que es a partir del cuerpo en su sentido funcional biológico donde se han inscrito la diferencia sexual biológica y de género en un sentido cultural y de dominación, basado en ciertos procesos cíclicos que habitan el cuerpo femenino como la menstruación o el embarazo, se ha construido un sistema simbólico que establece roles y posiciones jerarquizados en el ámbito social, político y económico legitimados por un discurso que justifica estas relaciones de poder desiguales en causas biológicas, lo que implícita su carácter de innegable e inevitable (Montecino, 2008). Es a partir de esta creencia que surge la noción del sexo débil, de un cuerpo más desmedrado e indefenso por su mayor fragilidad y deterioro físico, causado al ser víctima de su propia naturaleza, lo que permitió justificar la subordinación al varón y a su vez, dotarla de una carga simbólica dicotómica, que otorga a la mujer una connotación angelical y misteriosa por un lado y una tendencia a la perversión moral para con el hombre por el otro (Veneros, 1997: 24). En este sentido, nuevamente operan los dualismos, los cuales se ordenan de manera que se asocia a la mente el control, lo racional y el orden; por el contrario se relaciona

con el cuerpo el descontrol, lo irracional, la naturaleza y el caos, conformándose de esta manera los estereotipos imputados a la masculinidad y a la femineidad (Alemany & Velasco, 2008).

Es por esto, que se debe tener en consideración lo expuesto por Le Breton (2002) el cual señala: “Las representaciones sociales le asignan al cuerpo una posición determinada dentro del simbolismo general de la sociedad. (...) Las representaciones del cuerpo y los saberes acerca del cuerpo son tributarios de un estado social, de una visión del mundo y, dentro de esta última, de una definición de la persona. El cuerpo es una construcción simbólica, no una realidad en sí mismo. (...) Nunca es un dato indiscutible, sino el efecto de una construcción social y cultural.” A raíz del extracto anterior, se puede comprender el porqué de la existencia de estos parámetros para la corporalidad femenina, ya que las diferentes sociedades poseen sus estándares idealizados y son elaborados en función de su cultura y las características del componente social, en este caso, se puede evidenciar que la construcción cultural del cuerpo de la mujer chilena se ha hecho por y para el ideario del rol de género femenino presente en la época estudiada. La fisiología del cuerpo femenino debe representar los elementos valóricos que caracterizan a la mujer y viceversa, debido a que del cuerpo nacen y se propagan las significaciones que constituyen en base la existencia individual y colectiva (Le Breton, 2002), en este caso, referente a su rol de género. Desde esta perspectiva, el cuerpo femenino es entendido como aquello posible de ser invadido, colonizado, poseído, dominado. En tanto que su realización plena, de acuerdo al peso de la tradición cultural cristiano católica, sólo es posible de alcanzar a través de la maternidad y de la mano de un varón. Debido a esto, los rasgos corporales deseados eran bastante específicos y estaban directamente relacionados a la capacidad reproductora de su sexo, por lo que se privilegiaban ciertos aspectos que fueran reflejo de fertilidad, que a su vez significaba gozar de buena salud. En función de esto, la silueta debía ser delicada pero no desvalida, conservando un mayor grosor de las carnes en lugares como las caderas, este contraste hacía resaltar la corpulencia y el escote. Además la piel debía de poseer una blancura natural sin recaer en la palidez enfermiza o en la sospecha de la mezcla mestiza tan inevitable como indeseable dentro del contexto de lo americano. Debía también complementar la figura un abundante cabello largo, rizado y dotado de brillo, el cual debía de usarse recogido durante el día y para el ámbito público o de socialización doméstica ya que le otorgaba más altura a la figura (Dussallaint, 2010: 459-460), transmitiendo además la idea de orden. Estos patrones estéticos eran mayormente acatados por las mujeres de clase acomodada, ya que eran necesarios para lograr un aire distinción y romanticismo, de manera que era tendencia utilizar vestidos de terciopelo francés que realcen el talle, la cabellera generalmente castaña se peinaba con una partidura en medio muy aplastada, para así soltar el resto del cabello en bucles formados, lo cual otorgaba mayor volumen y despejaba la frente, siempre teniendo en cuenta en destacar los rasgos del rostro, donde una nariz afilada y ojos oscuros y profundos eran los más deseados (Santa Cruz, 1978: 77).

Estas características físicas impuestas a las mujeres, son en definitiva representaciones sociales e imágenes que condensan significados complejos, que permiten interpretar el contexto en el que vivieron, ya que si bien su creación se inserta en lo imaginario, logran trascender y desenvolverse en la práctica (Moscovici, 1976). El alcance de estas representaciones es lo que interesa, si las imposiciones de este ideario se reflejaron en las corporalidades femeninas o no. Veneros (1997: 27) es categórica al señalar que el ideal femenino decimonónico permeó todas las clases sociales chilenas, pero sus trazos son más visibles e identificables en las clases altas

y medias de la sociedad. Esto se ha de suponer debido a la cantidad y calidad de las fuentes que se tiene de las mujeres según su condición socioeconómica, además de la cercanía y devoción que mantenían con la Iglesia, lo que limita en parte la visión que se puede obtener del panorama global, pero sí permite direccionar algunas ideas generales.

Contexto político y cultural en el Chile republicano

El proyecto de Estado y nación que lleva a cabo la élite gobernante nacional comienza su despliegue tras los procesos de Independencia y consolidación de la institucionalidad, donde buscaba articular el territorio, la población, los cuerpos jurídicos y el aparato burocrático en un Estado único, centralizado y autoritario, legitimado por una nación cultural y política, que mediante un sentido de pertenencia al territorio, de cohesión social y el reconocimiento de elementos comunes engendrara un sentimiento de chilenidad, lo cual facilita su control por parte de este aparato estatal (Pinto Rodríguez, 2000). Para la concretación de este propósito la élite imperante vio su realización sin mayores inconvenientes, debido a que esta clase dirigente no se enfrentó a ninguna contrapropuesta o rivalidad, ya que eran “el grupo naturalmente llamado a gobernar” (Stuven, 2000).

Para consolidar la identidad y conciencia nacional, la educación fue vista como el medio que posibilita la formación de ciudadanos e impondría el dominio de la razón (Pinto Rodríguez, 2000: 113). Con los impulsos institucionales en materia educacional y cultural, que buscaban darle la espalda a los resabios coloniales presentes aún en la sociedad, se levanta un proyecto cultural ideado por la élite social, que ansiaba construir una alta cultura para sí mismos, a distancia de la cultura popular del bajo pueblo (Jocelyn-Holt, 1997). Es así como el sector ilustrado aspira a una modernización regida por el modelo ideológico-cultural francés, bajo la premisa de una renovación artística y cultural que traería consigo y de manera espontánea, una renovación de la sociedad, al entender a la cultura como un campo en disputa que reconoce ejes unificadores capaces de generar sistemas simbólicos según las intenciones de quienes perfilan dicho imaginario (Subercaseaux, 1997).

El ámbito de la cultura y el saber en el país gozaba de dinamismo y contingencia gracias a la apertura de la democracia que caracterizó al gobierno de Manuel Bulnes en pos de estabilizar las instituciones republicanas tras la era autoritaria portaliana, lo que favoreció el ambiente intelectual de tendencia más liberal con el surgimiento de la generación del '42 liderada por L. V. Lastarria y D. Sarmiento, que precisamente criticaba los principios conservadores del gobierno (Subercaseaux, 1997: 52-53). Sumado a esto, el arribo de artistas viajeros europeos como Johann Moritz Rugendas de Alemania y Raymond Quinsac Monvoisin de Francia entre otros, remece el circuito cultural al marcar un precedente en el desarrollo de la pintura nacional, catalogando a estos artistas como sus precursores (Cruz, 1984: 124).

Frente a este efervescente panorama tanto conservadores como liberales llegaron a un consenso, la política y su frecuente reflejo en la cultura, era un campo de acción destinado a los hombres cultos, de preferencia extranjeros, es así como diversas personalidades se incorporan de lleno en la vida pública nacional, aportando a la élite en su construcción cultural e intelectual de la nación (Subercaseaux, 1997: 52-53).

El desarrollo de las bellas artes en Chile, entendiéndolas como la pintura y escultura, comenzaron su despliegue durante el gobierno del Presidente Manuel Bulnes (1841-1851), período en el cual se fundó la Universidad de Chile (1842), se creó la Escuela de Artes y Oficios (1849), y se financió la llegada de intelectuales y artistas extranjeros, en un intento por impulsar una serie de medidas orientadas a la materialización de un proyecto cultural que debía ser una especie de correlato y sustento a la institucionalidad política que recientemente se había afianzado con la Constitución de 1833 (de la Maza, 2014). Dicho proyecto se encontraba fuertemente imbuido por un imaginario diseñado por la elite gobernante, vinculado al orden y la homogeneidad racial y cultural, en pos de obtener un cierto grado de similitud con Europa (Pinto Rodríguez, 2017). La construcción de esta cultura nacional buscaba hacer del campo visual un espacio donde distribuir sus estrategias expositivas, que configuran representaciones sociales según los lugares de poder en los que se ubican los individuos que se busca representar, mediante mecanismos de selección que visibilizan ciertos rasgos mientras ocultan otros (Hernández & Arendt, 2006).

En el plano cultural y artístico, específicamente se pretendía imitar el modelo francés, debido a esto, se aplica el concepto europeo de “academia” para la institucionalización de la enseñanza artística nacional (Montt, 2010), el cual se remonta a la época del rey Luis XIV de Francia, donde dicho monarca crea la Real Academia de Arte de París. El modelo academicista posee un lineamiento determinado en cuanto a la enseñanza, donde la técnica y la tradición adquieren principal relevancia en la producción pictórica realizada en dicho contexto educativo. La adaptación chilena del sistema de la Academia francesa, perpetuó varios de sus elementos, tales como sus planes y programas de enseñanza, los modos de ejecución pictórica, el empleo del dibujo de rigor lineal davidiano, el eclecticismo propio de la pintura académica, y a su vez, la forma de ver y entender el arte, predisponiendo el gusto y la dinámica creativa (Galaz & Ivelic, 2009). Este afán eurocentrista no permitió una valoración adecuada de la producción artística ya existente en el país, ya que dispuso a la sociedad nacional una generalización positiva respecto la calidad del arte europeo, por lo que, cualquier obra que no se rigiera bajo tales patrones culturales o que, simplemente no fuera originaria del Viejo Continente, no era acogida en los círculos intelectuales. En otras palabras, se había trasplantado un paradigma artístico a una sociedad o más bien, a un grupo reducido de esta sociedad, que no se condice con el contexto socio-histórico en el cual se encuentra ni con el bagaje cultural de los individuos presentes en dicha sociedad, en comparación a los países europeos, donde la pintura académica arrastraba consigo siglos de desarrollo y tradición propia (Galaz & Ivelic, 2009: 73)

Al igual que en los casos europeos, es el Estado chileno quien posee el tutelaje de la Academia, donde permea sus ideales liberales y positivistas de progreso y educación, que entendían a las Bellas Artes como muestra de los avances culturales e intelectuales propios de una nación moderna (Pérez & Herrera, 2017), animado también por una élite imperante poseedora de una tendencia eurocéntrica en cuanto a arte y literatura, que ansiaba reflejar su propia idiosincrasia europeizada mediante las obras de los jóvenes aprendices del lápiz y pincel.

Se debe destacar la creación de la Academia de Pintura como un hecho trascendental para el desarrollo de las artes en el país como señalan Galaz e Ivelic (2009: 71), ya que significó la

sistematización de una producción eminentemente nacional e ininterrumpida de piezas artísticas bajo un organismo centralizado y estructurado, que garantizó una sólida formación para jóvenes artistas que quisieran cultivar la pintura histórica y tradicional. Por otro lado, antes de la creación de la Academia, no existía como tal una “pintura nacional”, ya que la república sólo contaba con un par de décadas de existencia y no se tenían claros los elementos culturales articuladores de la recién formada nación, por lo que dicho establecimiento le permitía al Estado chileno facilitar su tarea hegemónica, volviendo a ciertos personajes, lugares y elementos geográficos como símbolos identitarios de la nacionalidad, no sólo para el propio país, sino que también hacia el extranjero, para de esta forma afianzar una identidad nacional única, emanada de un Estado único, autoritario y conservador.

En palabras de Foucault, el gobierno es el arte de “conducir las conductas” de los sujetos interviniendo en su medio y en sus representaciones, antes de someterlos bajo su disciplina (Romanutti, 2014), por lo que es posible inferir que el Estado chileno, mediante la creación de instituciones educacionales y culturales buscaba, además de homogeneizar la identidad sociocultural de la población, disciplinar ciertos roles y conductas relativos a estas identidades, los cuales podía normalizar en diversas representaciones, en este caso pictográficas, previamente a la aplicación directa de la disciplinaria gubernamental. El surgimiento de un arte netamente nacional servía también a dicho propósito, como una especie de propaganda del modelo de ciudadanos y ciudadanas que encarnan el espíritu cívico de la naciente república. Ahora bien, se debe tener en cuenta que este imaginario al ser difundido por las esferas culturales y letradas de la institucionalidad, sólo logró permear directamente a la clase socioeconómica privilegiada del país, ya que es este grupo el principal consumidor de cultura al tener niveles educacionales superiores al resto de la población, en su mayoría analfabeta y ajena a la realidad aristocrática. Además de ser atentos seguidores de las tendencias artísticas europeas, en un anhelo por alcanzar cierta similitud con el Viejo Continente.

La Academia de Pintura, significaba en su conjunto, la instancia ideal para el sometimiento de una rigurosa disciplina escolar (Galaz & Ivelic, 2009) que traería consigo un arte laico, patriótico, de belleza clásica y equilibrio compositivo (Montt, 2010) mediante un programa de estudios basado en el de las academias europeas dotado de un plantel especializado, cuya enseñanza se regía bajo los principios clasicistas y las normas de enseñanza académica europea tradicionalista (Cruz, 1984). Para garantizar dicho resultado, el gobierno chileno deja a la cabeza de la institución al pintor napolitano Alessandro Cicarelli, pese a los cuestionamientos surgidos en la esfera pública en torno a su contratación.

Según Romera (1951), la rígida enseñanza academicista de Cicarelli no permitió a sus discípulos guiarse por la vocación, la sensibilidad o los estímulos interiores, debido a su falta de ductilidad y eclecticismo, que lo hacían concentrarse a la hora de enseñar en el contenido temático, la minuciosidad objetiva del diseño y el análisis de las formas. En efecto, el primer director de la Academia tenía una profunda admiración por el arte grecorromano, lo cual no es nada extraño debido a la preponderancia del estilo neoclásico en la enseñanza y producción artística realizada en Europa, sin embargo, como maestro no intentó implantar sus preferencias estilísticas en sus discípulos o formar pintores que respondieran a una única tendencia. Sino que, su objetivo era el de formar artistas que realizaran cuadros históricos y religiosos, en grandes proporciones de ser posible, con un dibujo preciso, un gran sentido de composición y

una factura lisa y pulida en la técnica (Cruz, 1984), debido a que éste era el fin primero de la institución que dirigía.

Cicarelli estuvo a cargo de la Academia durante veinte años, desde su fundación hasta el año 1869, por lo que, un gran grupo de artistas se formaron bajo su tutela, atraídos por esta nueva oportunidad educativa. Entre los más destacados se encuentran; Antonio Smith, Manuel Antonio Caro, Pedro Lira, Nicolás Guzmán, Pascual Ortega, Miguel Campos, Onofre Jarpa, Cosme San Martín, Agustina Gutiérrez y Manuel Tapia. Lo anterior permite dilucidar que, exceptuando algunos casos excepcionales, las diferentes generaciones de artistas que estuvieron bajo su docencia, podrían presentar ciertas similitudes en cuanto a técnica y tratamiento de la temática, lo que carga de intencionalidad del cuadro, la cual cabe destacar, no emana únicamente de quien lo ejecuta.

Con el fin de nutrir el llamado arte nacional, los pintores anteriormente señalados se plantaron en diferentes áreas, según su propia percepción artística referente a que entendían por “nacional”. Así es como tenemos a un grupo encabezado por Antonio Smith que cultivó la pintura de paisajes en una especie de contra-movimiento hacia la Academia y las enseñanzas de Cicarelli, asumiendo a ciertos elementos geográficos como los más representativos del contexto nacional. Por otro lado, están quienes siguiendo el legado pictórico del pintor alemán Johann Moritz Rugendas, se dedicaron a la pintura costumbrista, graficando una realidad más agreste y campesina, la cual era en la que se desarrolló la mayor parte de la población chilena, donde podemos visualizar las características y labores cotidianas de dicho sector de la sociedad. A su vez, la producción de retratos fue el área que más obras acumuló, no sólo por impulso creativo propio del artista, sino que también por el notable interés de la élite por ellos y su inagotable adquisición. Lo que nos deja una muestra numerosa, que permite retratar a la clase aristocrática nacional, tanto en similitud física como en su comportamiento y características. Curiosamente, las temáticas religiosas e históricas, las cuales eran las que tenían el principal apremio de Cicarelli, son las que menos producciones cuentan bajo el alero de la Academia.

Las diferentes tendencias pictóricas mencionadas anteriormente, las podemos dividir en dos grandes vertientes bien definidas que caracterizan a la pintura creada con la fundación de la Academia; una de tipo academicista y otra de tipo paisajista. La primera basada en principios estéticos y prejuicios formales, apoyados en una técnica rigurosa que tendía a respaldar una jerarquía temática (Galaz & Ivelic, 2009) que mantuvo sumisos a sus postulados a un gran número de artistas, gracias a la estricta enseñanza del primer director de la Academia. Por su parte, la segunda se podría catalogar como una reacción frente al eclecticismo y el academicismo, que encontró sus raíces estilísticas en el romanticismo y su impulso en la insatisfacción y la rebeldía. Mediante la existencia de estas dos vertientes, podemos identificar la pertenencia de variados artistas a una u otra tendencia, a través de las técnicas utilizadas en sus obras y la temática que éstas abordan. No obstante, debido a la materia de análisis que se pretende abordar, sólo se considerará para su estudio la corriente academicista.

Mientras la polémica entre Antonio Smith y Alessandro Cicarelli tomaba lugar en los círculos letrados, la Academia de Pintura mantenía su curso normal, formando a los futuros pintores nacionales que seguían la línea del academicismo rígido que mantenía el director de la institución. Si bien, la primera generación de artistas graduados de la Academia no cumplió con las expectativas depositadas en ella, debido al escaso o nulo conocimiento previo y desarrollo de habilidades artísticas que caracterizó a sus integrantes, las posteriores trajeron

consigo a nombres que se consolidaron en la historia de la pintura nacional decimonónica (Pereira Salas, 1992) Dentro de estos nombres, se ha seleccionado a quienes dedican en gran proporción en su repertorio, la representación de mujeres en posición protagónica.

El pintor Francisco Javier Mandiola merece ser mencionado en primer lugar debido a que inicia su formación artística antes de la existencia de la Academia, asistiendo al taller del pintor francés radicado en Chile Monvoisin, llegando a ser su “más importante discípulo y seguidor...” (Romera, 1951; 41), para luego formar parte de las primeras generaciones de estudiantes de Cicarelli. Sus composiciones son principalmente retratos en los que se puede evidenciar claramente la influencia neoclásica de su primer maestro en cuanto a lo escultórico de las corporalidades retratadas, visible en elementos tales como la pose, el modelado del rostro y los nítidos volúmenes de las figuras, delimitados gracias la superficie homogénea del cuadro lograda por una pincelada lisa y determinada (Cruz, 1984). A medida que fue perfeccionando su técnica, sus cuadros destacados por el uso de una apropiada gama de colores, fueron adquiriendo mayor expresividad y fluidez en la ejecución, ya que Mandiola no se ceñía estrictamente al dibujo o a la composición, sino que era un colorista de carácter detallista, que buscaba la armonía mediante la delicadeza de los tonos y claroscuros que utilizaba (Pereira Salas, 1992: 81).

Otro aventajado estudiante de Cicarelli fue Cosme San Martín, quien es considerado un pintor de carácter realista, poseedor de un dibujo correcto y puro, quien desarrolló de manera prematura en comparación a otros asistentes de la Academia, lo que le valió llegar a ser docente de este mismo establecimiento a los 18 años de edad. (Romera, 1951: 60) Fue un fiel seguidor del estilo academicista, lo cual es visible en su rigurosa técnica y la presencia de ciertos convencionalismos en la expresividad y pose de sus figuras. (Cruz, 1984: 180) Dentro de su obra, se encuentran principalmente retratos, acompañados de unos pocos lienzos de temática histórica. En su repertorio, la presencia femenina se encuentra en gran proporción, tanto en retratos, como en cuadros que ilustraban la cotidianeidad de la aristocracia chilena.

Dentro de los últimos estudiantes del pintor napolitano se encuentra Pedro Lira, quien es catalogado como uno de los grandes maestros de la pintura nacional, no sólo por su obra y vocación, sino que también por sus continuos esfuerzos por la difusión y consolidación de las artes en el país. Fue un artista fecundo y de variada minerva creadora, debido a la diversidad de los temas que aborda en su nutrido repertorio, donde es posible encontrar retratos, cuadros de composición y de historia, naturalezas muertas, paisajes y otros de temática social. (Romera, 1951: 74) El elemento en común en sus obras es la influencia del academicismo con sus rígidas concepciones en cuanto a la estética, temática y el detalle, propio de su formación, con ciertos toques de romanticismo en algunos cuadros paisajísticos. Esto se debe a que Lira experimentó el mismo desencanto con las enseñanzas impartidas por la Academia que aquejó a otros pintores nacionales, lo cual se acrecentó cuando pasó a ser estudiante del segundo director del establecimiento, Ernest Kirchbach. Sin embargo, no significó su distanciamiento definitivo con la Academia como en los otros casos, ya que mediante una larga carrera como gestor de las bellas artes en el país, llegó a ser docente y director de esta institución. (Galaz, Ivelic, 2009: 110)

Luego de dos décadas de docencia, el pintor napolitano se retira del cargo, lo que sucede a la llegada del nuevo director en el año 1869. Kirchbach debe asumir la docencia de un numeroso grupo de discípulos del directivo anterior entre los cuales se encontraban San Martín y Lira,

lo cual permitió un leve cambio de estilos en algunos pintores, gracias a cierta flexibilidad que poseía el pintor alemán, sin dejar de lado obviamente el influjo academicista que tenía que perpetuar por su cargo. (Cruz, 1984: 173) Su temperamento neurótico y melancólico, lo hacían tener cierta predilección por las temáticas medievales y el romanticismo, sin embargo, es el neoclasicismo impuesto por la enseñanza academicista el cual caracteriza a sus cuadros de temas religiosos y míticos, los cuales no tuvieron mayor trascendencia en un contexto artístico que ansiaba renovación. (Pereira Salas, 1992: 186) Bajo su tutela inicial estuvo otro de los grandes maestros, Alfredo Valenzuela Puelma, sin embargo, las fuentes historiográficas lo señalan más cercano a las enseñanzas del sucesor del pintor alemán.

Tras aproximadamente seis años en la directiva, Kirchbach deja vacante el puesto al pintor florentino Giovanni Mochi, poseedor de un ímpetu renovador, caracterizado por el ejercicio de una enseñanza más libre y personalizada según las inquietudes y habilidades de sus aprendices, permitiéndoles gestar sus propios estilos y haciéndolos más sensibles a la realidad circundante por su predilección por las temáticas más simples, es decir, alejado de la imposición temática que ofrecía la Academia, incentivó el desarrollo de cuadros costumbristas, de paisajes, de temáticas populares, sin dejar de lado el tema histórico. (Cruz, 1984: 178)

Dentro de sus estudiantes, destaca sin lugar a dudas Magdalena Mira, una de las primeras mujeres en asistir a la Academia de Pintura. Si bien, las condiciones socioculturales y el rol de esposa-madre a los que estaban designadas las mujeres no le permitió ejercer la pintura como profesión, su talento se ve plasmado en la calidad de sus obras. Su interés por el dibujo y la pintura fue incentivado desde su niñez junto con su hermana Aurora, ya que su padre Gregorio Mira era un pintor aficionado y discípulo del taller de Monvoisin, lo que le permitió ingresar al establecimiento con un notorio bagaje cultural cultivado a lo largo de varios años. (Pereira Salas, 1992: 200-201) Los retratos son los que poseen la mejor elaboración, pincelada y exuberancia del color dentro de su obra, ya que no se dedica a retratar figuras únicamente de frente como la mayoría de los artistas, y a su vez, logra otorgarles una carga sentimental y psicológica en su expresividad dentro de las imposiciones de la enseñanza academicista (Galaz, Ivelic, 2009: 84). Además, realizó cuadros de temática histórica europea y escenas paisajistas. Por otro lado, se encuentra el ya antes mencionado Valenzuela Puelma, quien priorizó el dominio de las técnicas y los trucos de la pintura académica, antes de dedicarse a un estilo o corriente artística. A lo largo de su obra se puede identificar una técnica reflexiva marcada por pinceladas modeladoras precisas del relieve del cuadro. Este artista fue pionero en la realización y valoración de desnudos en sus obras. Debido a su escaso interés en la naturaleza, concentró su trabajo en el valor plástico y psicológico del ser humano. (Romera, 1951: 85) Su repertorio pictográfico cuenta con retratos, pinturas naturalistas, temáticas de Medio Oriente, temáticas bíblicas y una gran cantidad de réplicas.

En síntesis, se puede señalar que a pesar de las diferencias generacionales entre los artistas mencionados, el dogma academicista tuvo una fuerte influencia en la ejecución de sus obras, en aspectos técnicos tales como el dibujo, el cromatismo y la pincelada, sin embargo, no logró imponer una hegemonía temática según lo deseado por las entidades gubernamentales, es decir, pinturas históricas que permitieran incentivar un imaginario cultural identitario, sino que más bien, los retratos se consolidaron como el tipo de obra mayormente realizada, principalmente por los beneficios económicos que le generaban a los artistas, lo que a su vez constituye una fuente valiosa para el estudio de la historia, ya que permite una aproximación plástica a ciertos

elementos, roles y características de la sociedad del siglo XIX y cómo ésta es entendida y retratada por trabajadores del pincel y trazo.

Metodología

La complejidad derivada del estudio de las diferentes manifestaciones de la realidad humana y social han puesto en evidencia la necesidad de las ciencias sociales de lograr y demostrar un mayor entendimiento de su quehacer, es en este contexto en el cual la investigación cualitativa adquiere relevancia como un método capaz comprender e interpretar apropiadamente los asuntos humanos en contextos socioculturales determinados, convirtiendo a la realidad subjetiva e intersubjetiva en su campo de acción e incorporando dinamismo, multidimensionalidad y diversidad como características de las personas y sociedades en los estudios investigativos. (Mieles Barrera, Tonon & Alvarado Salgado, 2012) Las críticas a esta metodología son variadas y centran su argumento en la poca fiabilidad que pudiera poseer la investigación, en primer lugar por subjetividad del investigador y en segundo lugar por el carácter selectivo de las fuentes, las cuales pueden no ser una muestra representativa de lo que se está analizando. Para evitar estos inconvenientes, la presente investigación recoge como fuentes tentativas a una serie de cuadros donde se ilustre la presencia femenina realizados por artistas pertenecientes a la Academia de Pintura en distintas generaciones, para de esta forma, evitar la selectividad y tendenciosidad en la muestra.

En consonancia con la temática central de la investigación y su soporte de fuentes, la reflexión en torno al tema se hará a partir de un análisis iconográfico de las obras pictóricas. Según el Diccionario de la Real Academia Española, el término “iconografía” proviene del vocabulario griego, significando “imagen” y “descripción”, por lo que explica que consiste en un análisis descriptivo de imágenes, retratos, cuadros y esculturas. La aplicación de este método de estudio ve sus inicios en la época del Renacimiento, donde se analizan retratos, figuras y medallas principalmente provenientes de la Antigüedad clásica. No es hasta el siglo XIX cuando el método iconográfico adquiere mayor relevancia gracias a los estudios realizados por la escuela francesa entorno a la iconografía cristiana, los cuales realizan un grato aporte a la historia del arte (González de Zárate, 1991).

Según Panofsky (1983) la iconografía es una rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras artísticas en contraposición a su forma, constituye una descripción y clasificación de las imágenes que explicita los elementos presentes en las obras para lograr una captación del contenido de manera articulada.

El método iconográfico propuesto por este autor consta de tres niveles de significación en el análisis de la fuente visual; en el primer nivel se debe realizar una significación primaria o natural, la cual corresponde a la etapa más simple, ya que consiste en identificar las formas puras, la representación de objetos naturales y la identificación de relaciones mutuas entre los elementos y sujetos presentes en la imagen. Una vez realizado esto, se da inicio a la segunda etapa, de significación secundaria o convencional, en la cual trata de establecer relaciones entre los motivos artísticos y composiciones con los temas y conceptos abordados en la obra. Se señala que los motivos reconocidos como portadores de significación secundaria son las llamadas “imágenes”, cuando el espectador se encuentra con un conjunto de “imágenes” estas pasan a llamarse “alegorías”. Por último, el último nivel de significación es la de tipo intrínseca o de contenido, donde se da paso a la identificación de principios subyacentes matizados y

condensados por la personalidad propia del artista en la obra, manifestados a través de los procedimientos de composición (Panofsky, 1983).

Estos niveles de significación corresponden a cada una de las etapas del análisis de obras visuales descritas por este autor, la significación primaria se realiza durante la etapa pre-iconográfica y basa su realización en la descripción visual y sensorial, la significación secundaria encuentra su aplicación en la etapa iconográfica, la cual consiste en la identificación de alegorías mediante el bagaje cultural y la familiaridad con los temas y conceptos específicos en la obra que posea el observador. Finalmente, es en la etapa iconológica donde toma la lugar la significación intrínseca, es aquí donde se desvela el significado más profundo de la obra, mediante lo que Erwin Panofsky llama “intuición sintética” la cual permite conocer los pensamientos y motivos del autor de la obra, tomando en cuenta su contexto sociohistórico, presentes en ella.

Ahora bien, a la hora de analizar los esquemas de representación femenina dispuestos en las obras, dejando de lado el enfoque estético, se utilizarán como base teórica los postulados feministas en historia del arte de Griselda Pollock y las teorías sobre reproducción y dominación acuñadas por el sociólogo Pierre Bourdieu.

Los estudios feministas en general, señalan que la construcción de la identidad y la sexualidad femenina, la definición de lo permitido y prohibido, de lo subversivo y lo legítimo se reflejan de una clara manera en los códigos artísticos, ofreciendo imágenes estereotipadas de la feminidad en el arte occidental (Cubero, 2002: 31). Estas imágenes de la feminidad se construyen y sustentan en base a imaginarios, sin embargo, no operan sólo en la representación, sino que traspasan el discurso hasta las prácticas sociales para modelar comportamientos e identidades demarcando una organización social basada en la diferencia sexual, por lo que, la feminidad es en tanto la condición y el efecto (Pollock, 1988: 128).

Por otro lado, las obras de arte según Bourdieu (1989) tienen como fin reproducir y perpetuar la cultura y el sistema de valores de la clase dominante, ya que la reproducción cultural del arte contribuye a la reproducción del orden social e interviene en el proceso de dominación, esto se debe a que el campo literario y artístico se encuentra englobado dentro del campo del poder, al mismo tiempo que dispone de cierta autonomía de éste, pero no la suficiente para estar ajeno a las fuerzas simbólicas.

A partir de lo anterior, se busca dilucidar la influencia de la élite chilena en el proceso de producción artístico de la Academia, en cuanto su posicionamiento como “cultura dominante” además, de los imaginarios respecto la feminidad y cómo estos elementos pudieran influir en las fuentes pictográficas seleccionadas.

Análisis de fuentes

Retrato de niña

Con el fin de identificar las influencias artísticas de estilo y ejecución en las obras dispuestas a analizar, se mantendrá la estructura temporal según la generación a la que pertenecen los artistas de la Academia. Por lo que, es la obra de Francisco Javier Mandiola la primera en abordar. Como fue mencionado anteriormente, el repertorio de este pintor consta principalmente de retratos, debido a la influencia que su primer maestro, el francés Raymond Monvoisin. Sin embargo, lo que dista entre las obras de ambos artistas, es el corte aristocrático que marca el repertorio de retratos del bordelés, al contrario de su discípulo quien prefiere retratar a personas comunes y corrientes, niños e integrantes de su familia (Romera, 1968: 41). “Retrato de niña” (Figura 1) es ejemplo de lo anterior, en cuanto al rango etario de su protagonista, pero es en la pose frontal y refinada, el vestuario y ornamentación, junto a una sobria actitud lo que le otorgan un dote aristocrático a la joven, donde se puede apreciar la sombra del estilo de Monvoisin en la obra.



Figura 1. “Retrato de niña” Francisco Javier Mandiola. Óleo sobre tela. Colección particular.

Ahora bien, en cuanto a los aspectos referidos a la técnica pictórica, es el claroscuro el que toma principal relevancia, otorgando luminosidad al rostro dentro de la gama de colores opacos utilizados por el artista, que si bien pueden ser reducidos, logran transmitir cierta profundidad

psicológica a través de la mirada y la expresión facial (Galaz & Ivelic, 2009: 65) además de delimitar suavemente la corporalidad respecto del fondo, el cual al ser de tonalidades más oscuras, permite centrar la atención directamente en la retratada. La preocupación por el color, además de ser una característica personal de Mandiola, responde a las exigencias del academicismo imperante en la época.

En cuanto a los elementos referidos a la feminidad, es posible observar como la modelo lleva arreglado su cabello según el tradicional estilo de peinado, dividido en el centro de la cabeza y recogido de manera pulcra y cuidadosa, dotado a su vez de un brillo aparentemente natural. El cuello, blanco y lozano es adornado con joyería de color dorada, lo que hace posible intuir que la joven retratada pertenezca a un nivel socioeconómico acomodado o que esa sea la imagen que se pretende representar, al posar con joyas presumiblemente de oro, un libro empastado y vestimentas de tipo neo clásicas. Si bien la pintura no destaca la calidad o belleza de la tela, ésta se adecua a las características corpóreas de la modelo, al ser un traje más ceñido que cuenta con transparencias, características propias de la moda neoclásica, que buscaba revelar el modelado del cuerpo a través de los pliegues de las telas y los efectos de su superficie (Cruz, 2013).

En las representaciones pictóricas, la vestimenta adquiere gran importancia, ya que revela la posición social de quien es representado, además los ropajes buscan evidenciar el cuerpo implícitamente, al encontrarse en un espacio de exhibición y consumo visual y conceptual, se intenta revelar una anatomía sexualizada, que resulte atractiva a la vista del espectador, quien preferentemente es, o debería ser varón (Pollock, 1988: 140). Desde esta premisa, es posible advertir cómo, a pesar de la presumible corta edad de la retratada, ésta posee una apariencia correspondiente a una mujer adulta, tanto en los elementos más visibles a simple vista, como el tipo de vestuario y la joyería, y en otros que requieren de una observación más profunda, tales como en la pose y el carácter que desvela a través del cuadro, donde no vemos a una niña de espíritu infantil o inocente, sino que a una joven con un temple sereno, sugestivo y ligeramente confrontacional, sabe que es observada en el momento en que fue retratada y que lo seguirá siendo, busca encontrar directamente la mirada del espectador. Lo anterior, se debe a que el pintor realiza una sexualización de su cuerpo y su persona, con el objetivo de dotar a esta niña de cierta feminidad, con una apariencia recatada y elegante acorde a los cánones femeninos existentes, para de esta forma realzar el atractivo, no sólo de la modelo sino que también del cuadro en sí.

Por otro lado, la existencia del pequeño libro que sujeta la niña en su mano izquierda sugiere una carga de intencionalidad, ya que al ser esta fuente un retrato, es posible inferir que algunos elementos presentes en ella, no sean únicamente propios de la creatividad de Mandiola, sino que pudieron señalarse como pedido. Debido a que en la época la afición a la lectura era un rasgo poco común entre las jóvenes (Santa Cruz, 1978: 93), a pesar de ser instruidas en las letras a una temprana edad, el querer graficar la imagen de esta niña portando un libro refleja el deseo implícito del cliente o del artista, de representar la posesión de una cultura y una educación innata y porque no, superior. No sólo de la joven quien es retratada, sino que también de la clase social a la cual pertenece y representa a través de esta pintura. La relación de dominación simbólica en la cual se encuentra sometido el campo de las artes frente al campo del poder (Bourdieu, 1989: 15) es visible en la dinámica de este cuadro, donde si bien siempre existe cierto grado de autonomía en el despliegue artístico, finalmente los ideales y

simbolismos de la élite son los que permean la obra, en un intento propagandístico de apropiación de determinados valores, como la educación, como propios y característicos de su grupo social, específicamente de las mujeres de dicho grupo, las cuales destacan por su temprano acercamiento a la actividad intelectual según lo interpretado en esta fuente pictográfica, lo que además se traduce en una interesante cualidad para ellas y un atractivo para el sexo puesto.

Por otro lado, a modo de suposición, el libro en cuestión pudiera también tratarse de una biblia, lo cual adquiere sentido si se considera el marco temporal en el que se ejecuta la obra y la fuerte tradición católica que impera en la república decimonónica. La graficación de la joven modelo sosteniendo una biblia no está ajena de significaciones, hay un propósito de destacar su cercanía a la religiosidad, su carácter devoto y recatado, elementos claves dentro de las exigencias sociales que poseía la Iglesia Católica para con las mujeres, los cuales eran seguidos con rigurosidad, ya que estos eran a su vez cualidades necesarias para cumplir apropiadamente los roles de madre y esposa.

La lectura

A continuación se presenta una de las obras más conocidas del pintor Cosme San Martín, llamada “La lectura” (Figura 2) donde se presenta la cotidianidad de la vida privada de una familia burguesa de la época. El artista otorga al espectador un rol de observador dentro de la escena, otorgando una imagen amplia de ésta para no perder ningún detalle de lo que está ocurriendo, pero al estar establecida a partir de cierta distancia, no es posible interactuar con los personajes para de esta forma, no interrumpirlos.

La técnica de San Martín se caracteriza por su prolijidad y realismo y este caso, no es la excepción. La influencia del academicismo es notoria en la obra de este pintor, debido a su apego a la composición y las fórmulas convencionales (Pereira Salas, 1992: 191). Un ejemplo de esto son las posturas corporales que adoptan los personajes de la obra, las cuales advierten cierta incomodidad, pero son graficadas de igual forma para destacar el dominio de la técnica y la pincelada firme en cuanto a la textura, un recurso habitualmente usado por la tendencia neoclásica, por consiguiente, por su maestro el nápoles Cicarelli.



Figura 2. “La lectura” Cosme San Martín. (1874). Óleo sobre tela (109 x 144,5 cm) Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

El carácter realista de la obra, permite admirar cada preciso detalle presente en el cuadro, haciendo un adecuado uso de los colores y las luces, centra la atención en las dos jóvenes mujeres de la familia, realzando la textura de sus vestidos y sus poses. La relevancia otorgada al color, el cual es protagonista del cuadro en un sentido técnico, se debe a aplicación de los estándares academicistas.

Como se señalaba anteriormente, los personajes que concentran la atención son la joven que está leyendo un libro de gran tamaño en la mesa familiar con una elegante postura y la que escucha atentamente en el primer plano de la imagen, que si bien posee una pose más descuidada, no alcanza a ser indigna de su honor femenino, ya que da cuenta de su estado de concentración respecto la lectura, lo que ha llevado a que detenga su costura, una práctica habitual para las féminas de la élite en su día a día. Ambas mujeres se encuentran representadas con vestimenta típica de la época decimonónica, los cuales destacan por sus refinadas y aterciopeladas telas, y peinados cuidadosamente elaborados, que resguardan sus cabellos cobrizos y castaños, a la vez que permiten despejar su blanco rostro.

El acto de la lectura adquiere un valor solemne en esta situación, lo cual ha desplazado a un miembro masculino del grupo familiar, al fondo oscuro del cuadro, mientras que el infante, posicionado fuera del acto, pero dentro de la escena, adquiere una presencia de tipo decorativa, debido a que ninguna de las mujeres del cuadro le está prestando atención. Los personajes de mayor edad supervisan con atención lo sucedido, lo que posiciona al padre de la familia en una posición central en la imagen, pero no en primer plano, es decir que no posea el protagonismo

no implica que pierda su posición jerárquica en el sistema familiar patriarcal, ya que se ubica en un lugar estratégico donde puede controlar la situación y el ambiente de ésta, es decir, si la lectura se está llevando a cabo es porque él lo permite. No debemos olvidar el contexto conservador que caracteriza a la élite decimonónica, el cual si bien comienza a cambiar en torno a la importancia del conocimiento y la educación mantiene a el hogar familiar como el espacio de desenvolvimiento femenino. Esto permite vigilar los nuevos roles de género advertidos en la pintura, los cuales son ilustrados con cautela ya que pudieran constituir una amenaza al orden y roles tradicionales.

Cabe destacar la presencia y posicionamiento de la mujer mayor del grupo, quien debe ser la madre o abuela, la cual ya no está en el núcleo de la actividad, sino que en una posición ligeramente periférica, lo que no le quita la dignidad y elegancia propia en su vestimenta o postura. Sin embargo, el artista implícitamente brinda un mensaje a través del posicionamiento de este personaje y de ciertas técnicas pictóricas; las mujeres jóvenes de la familia poseen un notorio protagonismo en cuanto a distribución espacial, además el claroscuro se encarga de concentrar la luminosidad en el sector del salón que ellas ocupan, con el fin de iluminar sus rasgos y posturas corporales, en contraste con la mujer mayor quien ocupa un lugar alejado del centro, posee una luminosidad más tenue para destacar los diseños de su vestimenta de colores oscuros, los cuales tienden a mimetizarse con la oscuridad del fondo del salón donde se encuentra. Lo anterior implica que, ese momento para esa familia es para sus miembros femeninos más jóvenes, quienes con su belleza y habilidades deslumbran la cotidianidad de la escena, donde por otro lado, los miembros más viejos deben retroceder para cederles el protagonismo. Es aquí donde observamos el relevo generacional acompañado del relevo y cambio de los roles femeninos dentro del grupo familiar, donde la mujer de mayor edad, que ya no posee un físico atractivo y ya ha cumplido sus roles maternos y conyugales pasa a segundo plano, para que las hijas y nietas, tomen sus respectivos roles, es el cambio de un cuerpo cansado y viejo que ya no irradia la femineidad que solía representar, por uno joven que sí posee esa cualidad, lo que explica la distribución de dichas corporalidades en el cuadro.

Por otro lado, la atención que adquiere la joven lectora por parte de su familia, dilucida un elemento del cual carece la escena; naturalidad. Esta actividad familiar no debe ser practicada con regularidad, sino los demás integrantes de la familia no tendrían esa concentrada y supervisora expresión, sin embargo, eso es lo que busca comunicar, la unión familiar en torno a una actividad intelectual, que cuenta con la participación de todos los integrantes de dicha familia. Es así, como podemos observar la fuerte inspiración que tiene la figura del burgués sobre las representaciones artísticas, mediante lo que Bourdieu (1995) señala como la subordinación estructural en las sociedades, donde el campo literario y el campo político sufren una profunda imbricación, debido a que quienes detentan el poder político también obtienen la hegemonía del poder cultural, de esta forma imponen su visión al mundo artístico y legitiman sus rasgos y características como los que deben ser consagrados en las diferentes expresiones culturales. Es decir, entendiendo el contexto donde se elabora esta obra, da a entender que es propio de las clases sociales acomodadas el hábito de la lectura, el cual es incluso disfrutado por familias enteras, en una especie de ritual solemne, donde las señoritas desarrollan en un ambiente privado y doméstico diferentes aptitudes, dentro de los márgenes de la femineidad, que ensalzan su individualidad. La graficación pictórica de esta escena incluso, pudiera llegar a tener fines propagandísticos, en favor de las clases acomodadas, al representarlas como un

grupo social aventajado, que posee superioridad respecto los demás, no sólo por su situación económica, sino que también por su educación y cultura elevadas. Se debe tener en consideración, que los artistas no experimentan una relación directa con la élite en todos los casos, pero sí dialogan a través del arte con las instituciones que encarnan las necesidades de esta, en este caso, la Academia de Pintura (Bourdieu, 1989: 22).

La carta de amor

Es uno de los cuadros más reconocidos de Lira y una de las obras con la mayor influencia romántica de su repertorio, el cual se caracteriza por poseer numerosos ejemplares protagonizados por mujeres. “La carta de amor” (Figura 3) surge en un período de bastante flexibilidad artística del pintor, donde publica cuadros de índole histórica y academicista como “La fundación de Santiago”, otros de tipo realista como “El niño enfermo” y una serie de numerosos paisajes inspirados en el territorio nacional, junto a los infaltables retratos. La madurez profesional y sus numerosos viajes a Europa, vuelcan la atención del artista hacia el tema de sus cuadros, por sobre los asuntos plásticos y técnicos, los cuales parece dominar en cada tipo de obra pictórica (Galaz & Ivelic, 2009: 112).

Las figuras femeninas pintadas por Lira se caracterizan por ser hermosas damas envueltas en pesados terciopelos y rasos, en medio de atmósferas frías y brumosas, para de esta forma realzar su belleza, dentro de lo que sería una figura idealizada y romántica de la mujer aristocrática, tal como es el caso de “La carta de amor” (Cruz, 1984: 204).

En cuanto a la técnica, el dominio de la pincelada se vislumbra claramente en el vestido de la figura, cuyas aterciopeladas telas se encuentran perfectamente pintadas, realzando el detalle y el contraste del color del vestido con los colores del fondo. Las luces y sombras del cuadro, permiten destacar la figura y concentrar la mirada en ella, adentrando al espectador en un ambiente íntimo del hogar decimonónico. El carácter furtivo y la postura de la mujer invitan a perseguirla con la mirada, esperando a que no sea encontrada con la carta que esconde tras su espalda. A su vez, la postura denota cierta gracia en su movimiento, el cual es precavido y delicado, a pesar de encontrarse a escondidas no pierde su elegancia y feminidad.



Figura 3 “La carta de amor” Pedro Lira (1885-1890). Óleo sobre tela (116 x 58 cm) Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

La representación física de esta dama no difiere de las otras figuras femeninas de Lira, ya que es poseedora de una belleza que irradia el cuadro, sin mostrar el rostro. Posee una piel blanca y tersa, cuidadosamente tapada a excepción del escote, el cabello es largo y abundante, pero se encuentra ordenado mediante el clásico peinado de la época. La fisonomía es esbelta, cuenta con una cintura estrecha demarcada por el vestido, el cual por sus características permite dilucidar que la mujer graficada es perteneciente a una clase social acomodada. Además de sus ropas, sus características físicas siguen el patrón que se ha identificado como estándar de belleza femenina en la época.

Si bien el cuadro no es narrativo en su totalidad, sí entrega el idealismo de Lira al respecto de una joven enamorada, que aguarda pacientemente en el interior de su hogar, recibir correspondencia de su amado, la cual atesora y cuida. La escena está situada en un ambiente de interior lo cual no es casual, ya que establece una relación imaginaria para el espectador, entre la mujer y donde se desenvuelve, lo que a su vez conlleva a una dislocación entre lo que es el espacio femenino y el mundo que se encuentra más allá de sus fronteras personales, lo cual es acentuado debido a la oscuridad del fondo y la inexistencia de ventanas que permitan una mirada al exterior (Pollock, 1988: 124). Es decir, implícitamente la pintura señala al espacio doméstico como el espacio femenino por excelencia impuesto por su rol de género, donde las mujeres realizaban actividades acordes a su feminidad, como lo es el habitual intercambio de correspondencia, que en el ámbito amoroso previo al matrimonio podía llegar a constituir la única forma de comunicación entre una pareja, debido a ciertas normas de la sociedad tradicional que institucionalizan las relaciones afectivas (Salinas, 2013). Es así, como a través de la pintura, las mujeres retratadas funcionan como sujetos que cumplen actividades

propias en una localización específica, con el objetivo de lograr que el espectador se vuelva parte de ello (Pollock, 1988: 161).

En el balcón

Debido al amplio trabajo artístico de Lira que tiene como temática central la representación femenina, es que se ha decidido incluir dos de sus pinturas, para de esta manera también ofrecer una mirada y un análisis más amplio respecto de su obra. “En el balcón” (Figura 4) es un cuadro que no escapa al sello característico de Lira; composición y técnica académica en contraparte de una temática y gama de colores romántica.



Figura 4. “En el balcón” Pedro Lira. Óleo sobre tela (103 x 90 cm) Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

Ningún detalle presente en la obra ha sido descuidado, el dibujo y la pincelada concentran toda la dedicación en la modelo, con el fin de obtener una representación realista y minuciosa, en contraste con el fondo el cual se encuentra más difuminado gracias a un pincel ligeramente más libre. Esto se debe a que, el principal esfuerzo del cuadro se encuentra en la proyección emocional y los rasgos psicológicos que se buscan transmitir a través de esta mujer, es la exaltación de lo personal y el sentimiento lo que define el espíritu de la obra (Romera, 1951 :78). La postura adquiere naturalidad gracias a la expresión del rostro, que invita a adivinar qué es o a quien ella está mirando a distancia o esperando pacientemente, aspecto emotivo que es realzado con el juego de colores anaranjados del cielo en pleno atardecer.

Nuevamente, el pintor representa a una romántica e idealizada fémina, poseedora de una belleza natural y simple, cargada con los atributos propios del período, tales como su cabello castaño arreglado en un tradicional peinado, piel blanca con tonalidades rosadas, delicados

rasgos faciales, silueta esbelta con una demarcada cintura la cual es acentuada mediante su postura y un elegante vestido, el cual cubre gran parte de su cuerpo, dejando a la vista sólo las manos y el rostro, como era lo habitual.

Cabe destacar, que en el caso de este cuadro, la mujer no está realizando ninguna acción en sí y queda a imaginación del espectador su actitud a través de la mirada. Según Pollock (1988: 159) la mirada en las obras artísticas se ajusta a políticas sexuales binarias tales como actividad/pasividad, mirar/ser mirado y sujeto/objeto. Es a través de estos códigos, donde se inscriben significaciones ideológicas y se articulan ciertos conceptos que responden a los imaginarios presentes en la sociedad. En este caso, vemos retratada la pasividad como atributo femenino debido a que la figura solo se limita a posar y teniendo en cuenta que el cuadro no es un retrato a pedido, esto es posible de aseverar. La mujer del cuadro sabe que es observada, sin embargo no busca la mirada del espectador, debido a que hay algo más que requiere su atención, a pesar de esto su lenguaje corporal es muy bien cuidado ya que mantiene una postura femenina, gracias a su brazo en la cintura, de manera grácil y delicada. Su belleza física, distribución corporal y el color de su vestimenta confirman dichas características. Por último, la categoría “objeto” señalada por la autora, permite comprender el sentido de esta obra, ya que la mujer representada no realiza acciones directas ni es un personaje célebre, sólo es una persona que ha sido reducida a sus atributos físicos, los cuales se encuentran a disposición del espectador, preferentemente masculino para que los admire en su observación.

La bordadora

Magdalena Mira es la más genuina exponente de la emancipada generación femenina de artistas visuales de fines del siglo XIX, a pesar de no haberse podido dedicar a la pintura de manera profesional debido a las exigencias sociales propias de la época, su talento espontáneo la hizo destacar en diversas exposiciones, haciéndose de premios y medallas (Pereira Salas, 1992: 201). Debido a la influencia de su padre y su prematuro acercamiento a las artes, Mira se caracteriza por su apego a las normas academicistas en sus diferentes obras.

“La bordadora” (Figura 5) es uno de sus cuadros más conocidos, ya que es de los pocos que no se encuentran en posesión de privados, a su vez es una de sus últimas obras, el cual destaca por su técnica vigorosa, el dominio del dibujo en personajes de gran tamaño y la utilización de masas de colores ocres y rosas que permiten envolver a la figura en un hálito de melancolía (Cruz, 1984: 230). La protagonista de esta obra, es una joven mujer que se encuentra bordando una elegante tela floreada durante la mañana, debido a el tipo de luz presente en el cuadro que ilumina sólo a la figura. Su corporalidad es el elemento de mayor proporción en la obra, con una postura natural y solemne que intenta comunicar la seriedad con la que se dedica a su tarea, sumado a la expresión del rostro el cual demuestra una completa concentración.

Los detalles se encuentran delicadamente cuidados a través de la pincelada con un dibujo preciso, tales como el florero o el vestido. Los colores utilizados en el fondo, permiten generar una atmósfera íntegra, donde ningún elemento se encuentra fuera de lugar en la escena. Por su parte, las luces, permiten matizar el rostro cabizbajo y le otorgan una radiante luminosidad al vestido y cabello de la mujer.



Figura 5. “La bordadora” Magdalena Mira. Óleo sobre tela (144 x 100 cm) Pinacoteca Universidad de Concepción.

Respecto a la representación de la feminidad presente en el cuadro, es posible advertir la presencia de una mujer de clase social acomodada, debido a las características del salón en el que se encuentra y de su propia vestimenta. Su cuerpo es grácil y de mayor altura que el común, hecho el cual es realzado mediante su postura. Su cabello castaño y brillante se encuentra pulcramente peinado según la moda de la época. Por otra parte, la expresión pensativa del rostro da a entender la total abnegación con la cual ésta mujer se entrega a una labor históricamente acuñada al género femenino, como lo es la costura y el bordado. Actividad que desarrolla además en un espacio íntimo, diseñado para el libre despliegue de labores que pudiera realizar según su sexo, hecho el cual es corroborado por la gama de colores y la atmósfera íntegra que representa el cuadro.

Nuevamente, nos encontramos con la graficación pictográfica de los denominados “espacios femeninos” que describe Pollock (1988: 124) los cuales se presentan como el hábitat natural en el que se desenvuelven los personajes femeninos, realizando acciones o actividades propias de su rol de género. En este caso, volvemos a evidenciar al espacio doméstico como el lugar de desenvolvimiento de la mujer, como parte de un imaginario que busca naturalizar los códigos de género que le asignan al género femenino un sistema de valores y posiciones

inherentes a su condición, como lo es el ser dueña de casa y realizar las tareas propias de este rol (Montecinos, 2014).

Ahora bien, es posible preguntarse el porqué de esta situación pictórica siendo que la artista en cuestión es también una mujer. Las pinturas en las que se representan mujeres de manera protagónica tienden a utilizar al espacio pictórico como un lugar de reclusión y encierro debido a que simplemente se atienen a los límites prescritos por los códigos burgueses de la feminidad, donde la colocación de la figura femenina en un espacio comprimido y de poca profundidad, como en el caso de “La bordadora” hace referencia a la restricción social en la que viven las mujeres en general (Pollock, 1988: 125). Aislamiento al cual ni la propia Magdalena Mira pudo eximirse, debido a que su fructífera y prometedor carrera artística se vio truncada por las exigencias sociales femeninas que requerían su atención, tales como la maternidad y el matrimonio. Por lo que, en su pintura no vemos una crítica o pasividad absoluta al respecto, sino que la representación de la realidad doméstica femenina, que la misma artista vivió, sólo que embellecida con diversos atributos y colores.

La perla del mercader

Las obras de Valenzuela Puelma se encuentran influenciadas por sus viajes e intereses principalmente, sumado a la libertad artística que le otorgó su maestro Giovanni Mochi, no hacen posible encasillar su obra en una tendencia artística definida. Lo que sí es posible señalar con claridad, es el valor plástico presente en sus cuadros, los cuales se encuentran cruzados por diversas corrientes y una línea estilística invariable, que lo ha catalogado como uno de los grandes maestros de la pintura nacional decimonónica (Romera, 1951 : 87).

La temática histórica de Medio Oriente cautivó a este artista y es precisamente la temática del cuadro a analizar en cuestión. Si bien, “La perla del mercader” (Figura 6) no gráfica a la mujer chilena, es posible dilucidar cuáles eran los atributos femeninos deseados por la sociedad y cómo estos se hacen presentes en el cuadro a través del imaginario propio del artista insertos en la graficación de la mujer del cuadro. Debido a que, como fue mencionado anteriormente esta obra es el primer desnudo femenino realizado dentro de la pintura chilena académica.

Tanto como en el general de su repertorio, como en el cuadro a analizar, es posible dilucidar la persistencia del academicismo en la ejecución de su obra. La textura pulida, la pincelada metódica y el realce de los detalles, específicamente de las telas con una precisión exacta, permiten aseverar la influencia de la Academia. La gama de colores cálidos es bien utilizada, ya que contextualiza la situación que se está llevando a cabo, la cual a juzgar por el título, sería la venta de una doncella en un mercado de personas de Medio Oriente.

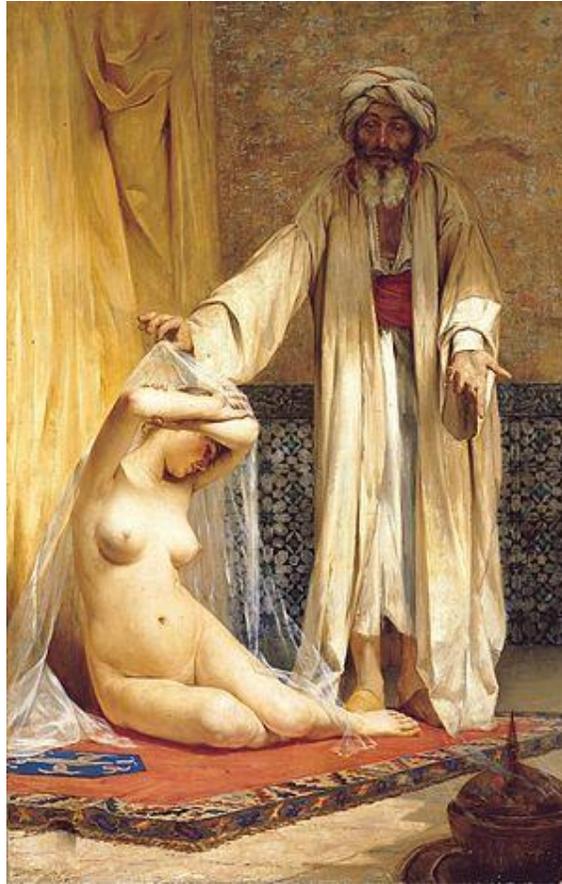


Figura 6. “La perla del mercader”. Alfredo Valenzuela Puelma (1884). Óleo sobre tela (215 x 138 cm) Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

A pesar de la diferencia respecto la temática en comparación con las otras obras analizadas, el modelo de representación femenino no difiere en cuanto a sus características. Es posible observar a una joven mujer de tez blanca y cabellos castaños, quien con una postura grácil y femenina que oculta la zona genital, demuestra su pudor y recato a ser exhibida. Cabe destacar que la corporalidad de la joven se encuentra sujeta a los cánones pictóricos del academicismo e inclusive, del neoclasicismo debido a la pose carente de naturalidad y comodidad, la tonalidad pálida de la piel, la inexistencia de vello corporal y la esbeltez de la figura. Sin embargo, algunos de estos rasgos también se puede relacionar al ideario de belleza femenina de la época, donde las pieles lozanas y los cuerpos delicados dictaban la norma.

Si bien en las fuentes pictóricas anteriores, se señalaba la exposición de las mujeres retratadas como objetos dispuestos al sujeto espectador, en este caso, es la exhibición misma de joven mujer la temática central de la pintura, la cual nos insinúa como esta doncella es la propiedad más preciada del anciano mercader, por lo que presumiblemente la debe vender en una fortuna. De acuerdo con lo anterior, el cuadro representa una práctica cultural ajena a la sociedad chilena, la cual se presenta como un soporte de significados y posiciones que deben ser consumidos por un espectador y a la vez, consumidor (Pollock, 1988 : 28). Las significaciones que contiene el cuadro no son inocentes, ya que grafica la dominación y subordinación de el otro, en este caso una mujer, la cual es utilizada como un objeto hermoso, pasivo y erótico desde el punto de vista de la creatividad y formación ideológica masculina, el cual es ofrecido

para el deleite visual de los consumidores insertos dentro de la narrativa del cuadro y para los espectadores/consumidores de arte (Pollock, 1988: 165). La joven mujer no es solamente “la perla del mercader” sino que también viene a ser la perla del propio artista, al ser reducida a una simple corporalidad erotizada que otorga realce a la obra, dispuesta a la exhibición y escrutinio del ojo masculino.

Discusión

Es necesario recordar, que el campo de producción cultural se encuentra englobado dentro del campo del poder, donde existen diversas fuerzas simbólicas y jerarquizaciones que permean las obras de arte (Bourdieu, 1989: 15). En el caso del Chile decimonónico, el campo de producción cultural se encontraba supeditado a una autoridad cultural institucional, llamada Academia de Pintura la cual poseía el monopolio de la producción y consagración de obras artísticas dispuestas sólo para consumidores dotados de la disposición y competencia necesaria para su apreciación y valoración, quienes pertenecían a la élite nacional (Bourdieu, 1995: 81). Debido a esto, el contenido de dichas obras es ajustado según las preferencias y expectativas de los consumidores privilegiados insertos en el campo del poder (Bourdieu, 1989: 21) es decir, vemos principalmente mujeres de clase acomodada protagonizando las pinturas porque son los miembros de dicha clase social quienes participan activamente en las esferas artísticas e intelectuales, lo cual permite dilucidar una de las primeras semejanzas presentes en las fuentes seleccionadas.

Tomando en consideración lo anterior, es posible enumerar una serie de patrones visuales presentes en las obras referidas netamente a la condición femenina de sus protagonistas las cuales Pollock (1988: 12) describe como el canon occidental de las artes plásticas, que naturaliza ciertos aspectos técnicos de la pintura, como el uso de colores delicados presentes en “La bordadora” (Figura 5) y otros conceptos referidos a la temática de los cuadros, tales como “intimidad” o “sensibilidad” presentes en “La carta de amor” (Figura 3) como propios de la representación del género femenino.

En primer lugar, un patrón que se hizo presente en todos los cuadros a excepción de “La perla del mercader” (Figura 6) fue la graficación de las mujeres dentro de un espacio doméstico, lo cual no causa sorpresa si se toma en cuenta que el rol social acuñado a la mujer se encuentra ligado directamente a su función reproductora, por ende limitado a funciones en relación a esto, las cuales se llevan a cabo en el ámbito doméstico (Montecino, 1997). Haber hecho lo contrario, significa desacato ya que dentro de las representaciones culturales la mujer es signo de orden social y utilizar el signo de manera incorrecta puede amenazar el orden establecido perpetuado a través de las prácticas sociales (Pollock, 1988: 79).

En segundo lugar, se evidencia otro patrón temático relacionado directamente al anterior referido a las acciones o actividades que llevan a cabo las mujeres de los cuadros. Tomando en cuenta la cercanía de la mujer al espacio doméstico, las actividades que ésta desarrolla o se le permite desarrollar se encuentran entrelazadas a sus relaciones intra e inter familiares (Montecino, 1997: 18) y a los quehaceres que demanda y/o permite la cotidianidad del hogar. De esta forma, adquiere sentido que estas mujeres realicen una reducida gama de actividades tales como leer apaciblemente dentro del hogar como en el caso de “La lectura” (Figura 2), mantener correspondencia íntima como en el caso de “La carta de amor” (Figura 3) o realizar costuras y bordados como ocurre en “La bordadora” (Figura 5). La representación pictográfica de mujeres en estos escenarios obtiene una doble intencionalidad ya que por un lado, se representa la cotidianidad femenina durante el siglo XIX mediante hermosos colores y cuidadas técnicas, por otro se perpetúa un imaginario sexista que atribuye este tipo de actividades como innatas y propias de las mujeres sólo por su género. Esto se debe a que, para realizar una representación se deben cumplir dos requisitos, el primero exige semejanza con la

realidad de lo representado y el segundo, el repliegue de la imaginación (Foucault, 1988) de esta forma, se idealizan de manera romántica ciertos prejuicios que contienen los roles de género en la sociedad chilena decimonónica.

Por otro lado, de manera paradójica también tenemos el caso dentro de la muestra de mujeres que no se encuentran realizando acciones o actividades, sino que se limitan a posar o mantenerse inmóviles en una posición corporal que intenta sugerir algo, como en el caso de “Retrato de niña” (Figura 1), “En el balcón” (Figura 4) y “La perla del mercader” (Figura 6). Es aquí donde podemos ver la presencia de otro binarismo acuñado al género, donde lo masculino/femenino se traduce en activo/pasivo debido a la supuesta complementación que existe entre ambos géneros que permite reafirmar la relación de subordinación de lo femenino mediante la degradación simbólica (Veneros, 1997: 24). De esta forma, se legitiman relaciones de dominación a través de un trabajo de construcción simbólico que orienta y estructura las representaciones, el cual tiene su punto de partida en el cuerpo, donde impone definiciones diferenciadas respecto los usos legítimos de las corporalidades según sea su sexo (Bourdieu, 2000: 37).

En tercer lugar, relacionado a los usos que se hacen del cuerpo femenino es posible destacar una cierta similitud fenotípica entre las diferentes figuras representadas. Ciertos aspectos físicos como la piel blanca, el color y forma del cabello, las proporciones corporales y los rasgos faciales tienden a ser bastantes similares, los cuales a su vez son los mismos que detallados en la descripción del ideal femenino presente en Chile durante el siglo XIX. Sin embargo, cabe destacar que el arribo de artistas extranjeros y la fundación de la Academia de Pintura tuvieron un alto impacto social para la clase alta, quienes constantemente se hicieron retratar multiplicando en gran cantidad la producción de este tipo de cuadros, lo que generó a su vez el abandono de un realismo puro y la acentuación de la idealización de los rostros, cuerpos, posturas y proporciones que se vieron modificadas según el ideal estético de la época (Rojas, 2010).

Por último, otro patrón visible en los cuadros a excepción de “La perla del mercader” (Figura 6) es el parecido en la vestimenta de estas mujeres, lo cual es posible atribuirlo a otras razones además del contexto socio temporal. Es necesario tomar en cuenta que existían estrictas prohibiciones eclesiásticas heredadas de la Colonia que velaban el ocultamiento del cuerpo femenino a través de las ropas (Góngora, 2010) pero en el caso de la representación pictórica esto podía ser utilizado a conveniencia ya que si bien la función de la ropa es la de proteger y ocultar el cuerpo, también puede marcar y destacar sus cualidades (Zerner, 2005: 92). Por lo que se puede apreciar la persistencia del ocultamiento que sólo deja visibles las manos y el rostro, pero que al mismo tiempo destaca el contorno del cuerpo con trajes ceñidos a la cintura que le otorga relieve a la figura, define el busto y otorga una postura estilizada. Es decir, la femineidad del cuerpo se asoma a pesar de las pesadas capas de tela y terciopelo, donde se entrega una imagen más cercana a la realidad en contraste con el desnudo inmaculado e idealizado.

Aproximación al ámbito pedagógico

Las representaciones artísticas son ampliamente utilizadas en los libros de texto de Historia, Geografía y Ciencias Sociales debido a que actúan como objetos mediadores para la comprensión del contenido, gracias a que las imágenes permiten visualizar diferentes contextos. De esta forma el relato visual y el textual se complementan en favor del aprendizaje (Hernández, 2008). Sin embargo, no se advierten los riesgos de considerar a una fuente pictográfica como una fiel representación de la realidad del período histórico que se está estudiando. Se debe tener en cuenta que sin importar la época, el arte tiende a servir a intereses ideológicos provenientes principalmente de las clases dominantes, por lo que se entrega un modo de ver el mundo que suele estar sesgado, como el único válido y/o existente (Berger, Blomberg & Fox, 2000).

Teniendo en consideración lo anterior, el arte puede ser una herramienta y un método muy fructífero para el aprendizaje gracias a que puede ser mucho más accesible para los estudiantes que otras formas de discurso académico, puede ser utilizado para expresar lo inefable o lo que no puede ser expresado en palabras, es memorable al demandar atención sensorial, emocional e intelectual, permite estimular teorías a través de símbolos o códigos culturales y puede ser utilizado de una manera más holística combinando a la vez la totalidad y la parte de esa totalidad que enseña la obra (Hernández, 2008: 108-110), lo que vuelve a las obras de arte un elemento indispensable en la educación. Por consiguiente, pueden ser utilizadas a la hora de analizar y comprender diferentes aspectos de la sociedad, tales como los roles e idearios de género presentes en el contexto abordado.

El programa de Historia, Geografía y Ciencias Sociales correspondiente a 1° año de enseñanza media, en la Unidad 1 “La construcción de estados nacionales en Europa, América y Chile y los desafíos de su consolidación en el territorio nacional” contextualiza el panorama republicano nacional durante el siglo XIX. El objetivo de aprendizaje número dos “Caracterizar la cultura burguesa, su ideal de vida y valores durante el siglo XIX (por ejemplo, modelo de familia, roles de género, ética del trabajo, entre otros), y explicar el protagonismo de la burguesía en las principales transformaciones políticas, sociales y económicas del período” nos introduce en la temática de la investigación al abordar los roles de género e idearios sociales presentes en la época, destacando su rol hegemónico en las construcciones culturales de la sociedad chilena decimonónica. Este “OA” posee dos indicadores de evaluación afines a la temática, el primero propone “Describen características relevantes de la cultura burguesa, tales como el ideal del individuo, la ética del trabajo, la relación con el consumo y el ocio, el modelo de familia, la visión de los roles de género y el concepto de vida privada, argumentando a partir de evidencia histórica” y el segundo señala “Discuten la vigencia de aspectos heredados de la cultura burguesa en la actualidad, comunicando de forma argumentada y respetuosa sus conclusiones” (Ministerio de Educación, 2016).

El primer indicador de evaluación se puede complementar utilizando obras pictóricas dentro de las diversas evidencias históricas señaladas. A través de este indicador, es posible introducir en el aula la problematización de las diferentes fuentes que existen para el estudio de la historia, específicamente fuentes pictográficas y cómo se puede identificar implícitamente a través de ellas, ciertos rasgos de la sociedad nacional, como es en este caso, los roles de género y las

características de estos, específicamente de la feminidad y su desenvolvimiento dentro de la esfera doméstica y privada. En el caso del segundo indicador de evaluación, es posible realizar un ejercicio de cambio y continuidad respecto de cómo esta idealización de lo femenino se mantiene vigente en la actualidad o si es posible identificar similitudes en la forma de cómo son representadas las mujeres en imágenes de circulación pública, como lo fueron en su tiempo las pinturas y en el presente la publicidad.

Es importante estimular la reflexión y el pensamiento crítico respecto de cómo a través de la cultura se introduce un conjunto de prácticas, ideas, discursos y representaciones sociales que permean en el imaginario colectivo formando construcciones simbólicas que discriminan en función del sexo mediante el género y que condicionan la conducta objetiva y subjetiva de las personas (Lamas, 1996). La educación formal es importante productora, reproductora y transmisora de elementos sexistas junto a otras desigualdades y exclusiones en las relaciones de clase, etnia y sexualidades, lo que la hace parte constitutiva del sistema patriarcal al transmitir el orden dominante de la sociedad y reproducir el orden simbólico cultural que se ha sostenido por generaciones (Palestro & Red Chilena contra la violencia, 2016).

Es por esta razón, que se debe tratar con cuidado los contenidos y los recursos presentes en los libros de texto, ya que en el caso de las ilustraciones presentes en los libros de Historia se destaca la presencia de las mujeres en roles y comportamientos estereotipados alusivos al cuidado de la familia y la apariencia física, sin realizar algún otro tipo de actividad o ejercer otro tipo de rol (Palestro & Red Chilena contra la violencia, 2016: 18). Lo anterior adquiere mayor sentido si se consideran los patrones temáticos presentes en los cuadros analizados, donde las acciones retratadas insertan a las mujeres en contextos domésticos sujetos a estereotipos e idealizaciones. El material educativo utilizado en la educación formal es un medio de transmisión de la cultura androcéntrica, el cual reproduce estereotipos insertos a cada sexo sobre el rol que deben desempeñar los estudiantes en la sociedad (González & Red Chilena contra la violencia, 2016).

La reproducción de estos estereotipos y representaciones tradicionales de género que efectúan los patrones culturales presentes en la educación involucra una serie de desigualdades e inequidades entre los géneros (Ministerio de Educación, 2015). Sumado a la exclusión de las mujeres en el relato histórico universal, es necesario problematizar la forma en la cual ellas se encuentran descritas o representadas en las diferentes fuentes que utiliza la historiografía, como lo son las pinturas en este caso ya que influye directamente en el imaginario de los estudiantes. Por lo que, implementar un enfoque de educación no sexista permitiría ejecutar un instrumento de transformación social que contribuya a reconocer los prejuicios y prácticas discriminatorias que históricamente han marcado la forma de mirar y tratar a las mujeres con el fin de quebrar la tendencia histórica de devaluación hacia éstas (Hormazábal, Hormazábal & Red Chilena contra la violencia, 2016).

Conclusiones

La representación artística puede entenderse como la articulación visible de procesos sociales que determinan a la representación en sí, pero que luego afectan y alteran sus formas, prácticas y efectos, a la vez que condicionan la existencia de los sujetos representados (Pollock, 1988: 29). En consonancia con lo anterior, el arte en su búsqueda por representar de una manera estéticamente bella a las mujeres siguiendo los imaginarios referidos a su género, ha condicionado la apariencia y expresión corporal de éstas, divulgando desde esferas institucionales, como lo fue la Academia de Pintura, imágenes idealizadas de ellas mismas.

La influencia de las normas académicas es vasta y permeó todas las obras analizadas, a pesar de la distancia temporal entre ellas y los diferentes docentes que guiaron la actividad artística de cada uno de los pintores. Esto responde al apego que poseía la institucionalidad chilena sobre lo que sucedía en el Viejo Continente, por lo que se intentó recrear un ambiente artístico y cultural basado en elementos extranjeros en la sociedad nacional decimonónica de clase alta, que se encontraba ajena a esto, pero que deseaba ser retratada. Es por esto, que no resulta azaroso que las mujeres que protagonizan las fuentes pictóricas seleccionadas, fueran precisamente, pertenecientes a la aristocracia. A través de la Academia nacional, la élite pudo representarse a sí misma, divulgando de manera propagandística sus propias características, en este caso, referidas a las de sus miembros femeninos.

El ideario de belleza femenina del siglo XIX descrito por medio de la bibliografía, es perfectamente ilustrado en las diferentes pinturas analizadas, donde es posible observar cómo este ideal es referido a la mujer de clase acomodada, el cual consiste en un cuerpo esbelto cuidado con elegantes vestidos, piel blanca, lozana y saludable, cabello cuidadosamente recogido en un peinado, postura grácil y delicados rasgos faciales. Por otro lado, estas mujeres además de poseer estos rasgos físicos, se encuentran realizando actividades propias de su género dentro del espacio doméstico tales como realizar correspondencia, bordar o simplemente posar. Es mediante ésta última donde se puede dilucidar cómo para el arte decimonónico las mujeres no son sujetos activos que realizan actividades o hechos relevantes, sino que son relegadas a ser un objeto pasivo, reducido a sus características corporales como único atractivo digno de observar, que se encuentra excluido de la esfera pública o el acontecer nacional, al pertenecer al ámbito doméstico y privado, donde puede llevar a cabo ciertas acciones acordes a su contexto. Es a partir de la diferencia sexual, el cómo se crean y perpetúan estos modelos de representación, que impactan a la sociedad que se encuentra susceptible a su consumo y que a su vez, se adapta para otorgarle un correlato a estas representaciones cargadas de contenido ideológico y sexista.

Bibliografía

- Alemaný Anchel, M^a José, & Velasco Laiseca, Javier. (2008). Género, imagen y representación del cuerpo. *Index de Enfermería*, 17(1), 39-43.
- Ariès, P., & Duby, G. (1988). *Historia de la vida privada/Histoire de la vie privée* (No. 392 (4)(091)). Taurus,.
- Báez, R. (2006). Marianismo y mestizaje. Notas sobre arte y cultura virreinal. En J. M. Martínez *Arte americano: contextos y formas de ver*. Santiago, Chile: RIL Editores.
- Berger, J., Blomberg, S., & Fox, C. (2000). Modos de ver. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bourdieu, P. (1989). El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método. *Revista Criterios*, 25(20), 20-42.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Anagrama
- Bourdieu, Pierre. (2000) La dominación masculina. Editorial Anagrama.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Carr-Gomm, S. (2009). Historia del Arte. Editorial BLUME. Londres, UK.
- Chartier, R. (2005). *El mundo como representación. Estudios sobre la historia cultural*. Ed. Gesida, España.
- Cruz, I. (1984). *Arte, lo mejor en la historia de la pintura y escultura en Chile*. Editorial Antártica.
- Cruz, I. (2013). Seducciones de lo íntimo, persuasiones de lo público. El lenguaje del vestido en Chile. En R. Sagredo *Historia de la vida privada en Chile: El Chile tradicional. De la conquista a 1840*. Vol. 1. Taurus
- Cubero, A. V. (2002). *La percepción social del desnudo femenino en el arte (siglos XVI-XIX): pintura, mujer y sociedad* (Doctoral dissertation, Universidad Complutense de Madrid).
- De la Maza, J. (2014) De obras maestras y mamarrachos. Santiago: Ediciones Metales Pesados.
- Dussaillant, J. (2010) Consumo y belleza. Los cuidados del cuerpo femenino, siglos XVIII-XX. En A. Góngora y R. Sagredo *Fragmentos para una historia del cuerpo en Chile*. Santiago de Chile: Aguilar Chilena de Ediciones (Taurus)
- Elías, N. (2017). *La sociedad cortesana*. Fondo de Cultura Económico.
- Escudero, J. (2007). El cuerpo y sus representaciones. *Enrahonar: Quaderns de filosofia*, (38-39), 141-157.
- Figueroa, C. (1997) El honor femenino. Ideario colectivo y práctica cotidiana. En D. Veneros *Perfiles Revelados. Historias de mujeres en Chile siglos XVIII-XX* Santiago. Editorial Universitaria.
- Foucault, M. (1988). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo xxi.
- Foucault, M. (1998). The will to knowledge: The history of sexuality vol. I.
- Galaz, G., & Ivelic, M. (2009). *La pintura en Chile desde la colonia hasta 1981*. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Goffman, E. (1970) *Estigma: la identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu
- Góngora, A. (2010) El cuerpo en la ciudad. Santiago, 1541-1850 En A. Góngora y R. Sagredo *Fragmentos para una historia del cuerpo en Chile*. Santiago de Chile: Aguilar Chilena de Ediciones (Taurus)

- González, P. & Red chilena contra la violencia. (2016). Efectos de la educación sexista en la vida de las mujeres. *Red chilena contra la violencia, Educación no sexista. Hacia una real transformación*, 69-80.
- González de Zárate, J. M. (1991). Análisis del método iconográfico. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 4(7).
- Hernández, C., & Arendt, H. (2006). Capítulo 8 Chile a fines del siglo XIX: exposiciones, museos y la construcción del arte nacional. *Galerías del progreso: Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*, 17, 261.
- Hernández, F. H. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio siglo XXI*, 26, 85-118.
- Hormazábal, R., Hormazábal, M. & Red Chilena contra la violencia. (2016) Derribando paradigmas patriarcales en la educación. *Red chilena contra la violencia, Educación no sexista. Hacia una real transformación*, 83-91.
- Hurtado, M. (2014) Cuerpo y mujer chilena en la urbe ilustrada del siglo XIX. En A. M. Stiven *Historia de las mujeres en Chile* tomo I.
- Jocelyn-Holt, A. (1997). El peso de la noche. *Nuestra frágil fortaleza histórica*, 13-14.
- Lagarde, M. (1990). Identidad femenina. *Secretaría Nacional de Equidad y Género*, 25-32.
- Lamas, M. (1986). “La antropología feminista y la categoría de género”, *Nueva Antropología*, vol. VIII, n° 30, México.
- Lamas, M. (1996). La perspectiva de género. *Revista de Educación y Cultura de la sección*, 47, 216-229.
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. 1ra ed. Buenos Aires: Nueva Visión
- Le Breton, D. (2002). *La sociología del cuerpo*, ediciones Nueva Visión. Buenos Aires.
- Mieles Barrera, M. D., Tonon, G., & Alvarado Salgado, S. V. (2012). Investigación cualitativa: el análisis temático para el tratamiento de la información desde el enfoque de la fenomenología social. *Universitas humanística*, (74).
- Ministerio de Educación de Chile. (2015). *Educación para la igualdad de género. Plan 2015-2018*.
- Ministerio de Educación de Chile. (2016) *Historia, Geografía y Ciencias Sociales. Programa de estudio Primero Medio*. Santiago
- Montecino, S. (1997). *Palabra dicha: escritos sobre género, identidades, mestizajes*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile.
- Montecino, S.(2008). Hacia una antropología de género en Chile. En S. Montecino *Mujeres chilenas. Fragmentos de una historia*.
- Montecino, S. (2014). Casa y calle como engranajes de las construcciones de género en vez de lo público y privado. En A. M. Stiven. *Historia de las mujeres en Chile* (Vol. 2). Taurus
- Montt, V. R. (2010). Academia de Pintura en Chile: sus momentos previos. *Intus-Legere Historia*, 4(1), 127-153.
- Moscovici, S. (1976). *Psicología social*. Editorial Paidós Ibérica S. A. Barcelona
- Palestro, S., & Red chilena contra la violencia. (2016). Androcentrismo en los textos escolares. *Red chilena contra la violencia, Educación no sexista. Hacia una real transformación*, 15-24.
- Panofsky, E. (1983). El significado en las artes visuales.
- Pereira Salas, E. (1992). Estudios sobre la historia del arte en Chile republicano. *Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile*, 158.
- Pérez, P. E. Z., & Herrera, P. (2017). Institucionalidad y bellas artes en Chile: el rol tutelar del Estado en el sistema de gestión de la enseñanza, la difusión y el patrimonio. *Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte*, (15).
- Perrot, M. (2008). *Mi historia de las mujeres*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

- Pinto Rodríguez, J. (2000). *De la inclusión a la exclusión: la formación del estado, la nación y el pueblo Mapuche*. Editorial de la Universidad de Santiago de Chile.
- Pinto Rodríguez, J. (2017). A la conquista del mundo. Chile en el siglo XIX y su participación en las exposiciones universales. Ediciones Universidad de la Frontera. Temuco.
- Pollock, G. (1988). *Vision and difference: Feminism, femininity and the histories of art*. Psychology Press.
- Rojas, J. (2010). *Los rasgos físicos de los chilenos*. En A. Góngora y R. Sagredo *Fragmentos para una historia del cuerpo en Chile*. Santiago de Chile: Aguilar Chilena de Ediciones (Taurus)
- Romanutti, H. G. (2014). El Estado según Foucault: soberanía, biopolítica y gubernamentalidad. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 19(66).
- Romera, A. R. (1951). *Historia de la pintura chilena*. Editorial del Pacífico.
- Santa Cruz, L. (1978). Tres ensayos sobre la mujer chilena: siglos XVIII-XIX-XX. Editorial Universitaria.
- Salinas, R. (2013) La pareja: comportamientos, afectos, sentimientos y pasiones. En R. Sagredo *Historia de la vida privada en Chile* Tomo II.
- Scott, J. W. (1986). El género: una categoría útil para el análisis histórico.
- Stoller R. (1964) Sex and gender. Science House. New York.
- Stuven, A. M. (2000). *La seducción de un orden: las elites y la construcción de Chile en las polémicas culturales y políticas del siglo XIX*. Ed. Univ. Católica de Chile.
- Subercaseaux, B. (1997). Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Tomo I: Sociedad y cultura liberal en el siglo XIX: JV Lastarria. *Santiago: Universitaria*.
- Veneros, D. (1997). Continuidad, cambio y reacción 1900-1930. En D. Veneros *Perfiles Revelados. Historias de mujeres en Chile siglos XVIII-XX* Santiago. Editorial Universitaria.
- Vera, M. A. (2016). «La superioridad moral de la mujer»: sobre la norma racializada de la femineidad en Chile. *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, (36), 211-240.
- Zerner, H. (2005). La mirada de los artistas. In *Historia del cuerpo* (pp. 87-116). Taurus Ediciones.