

Ilustrar la historia bélica: Luis Fernando Rojas y la cultura visual de la Guerra del Pacífico en Chile, 1879-1928*

Illustrating war history:
Luis Fernando Rojas and the visual culture of the War of the Pacific in Chile,
1879-1928

Gabriel Cid
Instituto de Historia
Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad San Sebastián-Chile
gabriel.cid@uss.cl

Resumen

El artículo examina la obra gráfica de Luis Fernando Rojas referente a la Guerra del Pacífico y su contribución a la formación de la cultura visual del conflicto. Por medio de un análisis de los recursos visuales y estéticos desplegados en sus trabajos se da cuenta de la creación de un imaginario heroico en torno a la guerra y su vínculo ideológico con el nacionalismo chileno. La narrativa visual de la guerra proporcionada por las ilustraciones del artista se propagó de manera sistemática en la opinión pública de la época, alcanzando una gran difusión social y popularidad.

Palabras clave: Luis Fernando Rojas, Cultura Visual, Guerra del Pacífico, Nacionalismo, Ilustración editorial.

Abstract

The article examines the graphic work of Luis Fernando Rojas referring to the War of the Pacific and his contribution to the formation of the visual culture of the conflict. Through an analysis of the visual and aesthetic resources deployed in his works, the paper analyzes the creation of a heroic imaginary around the war and its ideological relation with Chilean nationalism. The visual narrative of the war provided by the artist's illustrations was systematically propagated in the public opinion of the time, reaching a great social diffusion and popularity.

Keywords: Luis Fernando Rojas, Visual Culture, War of the Pacific, Nationalism, Editorial Illustration.

* Este artículo forma parte del proyecto Fondecyt Regular 1201399, El imaginario de la "Esparta americana": nacionalismo y memoria colectiva en torno a la Guerra del Pacífico, 1879-1929; y contó con el apoyo de la Vicerrectoría de Investigación y Doctorados de la Universidad San Sebastián a través del proyecto VRIDFAI20/03

Recibido: 25 de abril 2021 · Aceptado: 12 de julio de 2021

Introducción: guerra y cultura visual

En las últimas décadas los estudios sobre la guerra han sufrido transformaciones significativas que han renovado los paradigmas interpretativos, los aspectos metodológicos y los ejes temáticos con los que tradicionalmente se examinaban los fenómenos bélicos. Esta corriente, la “nueva historia militar”, ha remarcado la necesidad de transitar hacia una historia cultural de la guerra, apoyándose en una perspectiva interdisciplinar, en diálogo permanente con la antropología, la sociología y la psicología (Bourke, 2006:267). Dentro de estos diálogos disciplinares uno que parece particularmente fecundo es aquel que vincula el análisis de los conflictos bélicos con los estudios de “cultura visual”.

En este trabajo entiendo el concepto de “cultura visual” en el sentido en el que lo definió Mitchell (2001: 91), como la “construcción visual de lo social”, para denotar el hecho de que lo visual es un medio de expresión y comunicación que conforma significados sociales de manera tan poderosa como los textos. El así llamado “giro icónico” (Moxey, 2008) en este ámbito de estudios, resultado de la constatación de la importancia y la omnipresencia de los recursos visuales en la sociedad, recoge esta atención predilecta hacia las imágenes —ya no como meros ornamentos, sino como fuentes por derecho propio— relevando su papel decisivo en la construcción de imaginarios y visiones de mundo.

Entre fines del siglo XIX e inicios del siglo XX la historiografía chilena ha constatado la eclosión y masificación de la cultura visual asociada a los medios de imprenta, vinculadas a la prensa satírica y los medios magazinescos, que contribuyeron a visibilizar diversas representaciones sociales, políticas, religiosas y étnicas (Cornejo, 2019; Galdames, Ruz y Díaz, 2018). En el caso específico de la construcción del imaginario chileno en torno a la Guerra del Pacífico (1879-1884) las imágenes tuvieron un rol fundamental, sirviendo a diversos propósitos: graficar los rostros de los héroes del conflicto, escenificar las escenas de la guerra más icónicas, representar los valores de la nación y satirizar al enemigo. En todas estas dimensiones la circulación de imágenes fue clave.

Afortunadamente en el último lustro la historiografía ha revalorizado el uso de las imágenes para abordar el conflicto de 1879, examinando su impacto en la configuración de la cultura visual de la guerra a través de soportes tan diversos como la fotografía (Marini, 2021), la caricatura (Ibarra, 2016) y la pintura de historia (Cid, 2011), temas que han sido objeto de análisis. El objeto de esta pesquisa es centrarme en otra técnica de representación visual, ligada a las artes gráficas, como la ilustración editorial, especialmente en sus variantes del grabado y la litografía. Para eso abordaré el conjunto de la obra gráfica que el artista chileno Luis Fernando Rojas dedicó a

la representación de episodios de la Guerra del Pacífico.

Luis Fernando Rojas (1857-1942) fue sin duda uno de los artistas gráficos más importantes de su época, constituyéndose en el “principal cronista visual del imaginario republicano liberal”, como lo llaman Carola Ureta y Pedro Álvarez (2014: 119) en el trabajo más completo —definitivo, diríamos— que se ha publicado sobre el ilustrador y su obra. Los epítetos para calificar su trabajo son elocuentes. Pedro Pablo Figueroa, prolífico autor y quien trabajó estrechamente con Rojas en más de alguna publicación —incluyendo su célebre *Diccionario biográfico de Chile*— fue el primero que trazó su biografía, refiriéndose al artista oriundo de Casablanca como “el primer dibujante chileno, siendo el autor de los dibujos de las obras y de las publicaciones más notables del país”, agregando que “ha sobresalido como artista dibujante en el género del retrato histórico, en el que ha producido su lápiz páginas verdaderamente hermosas” (Figueroa, 1897-1901, v. 3: 155-156). El reconocimiento también vino de sus pares. El dibujante Jorge Délano (1964: 55) lo llamó “el decano de los caricaturistas chilenos”. Paz Vásquez (2014: 36), por su parte, sostiene que “la mano prodigiosa de Rojas está presente en la mayoría de las obras que moldearon la imagen histórica y visual chilena entre fines del siglo XIX y la primera mitad del XX. Parte importante de nuestra identidad colectiva, en suma”.

La importancia de Luis Fernando Rojas no debe ponderarse solamente desde su condición de pionero de la ilustración gráfica en el país, sino también desde el impacto cualitativo y cuantitativo de su

obra. En efecto, hasta las primeras dos décadas del siglo XX ningún otro ilustrador tuvo tanta incidencia en la formación visual del imaginario histórico del país, ni tanta popularidad en la distribución de su trabajo por medio de las revistas ilustradas y magazinescas. En esto reside la importancia y singularidad de Rojas, a quien el cronista Joaquín Edwards Bello (1976: 112) calificó como “el primer dibujante del pueblo”, gracias al vasto alcance social de su obra que, irónicamente, contribuyó a desmerecerla justamente por su masividad y fácil acceso.

En este sentido, en la formación de la cultura visual de la guerra probablemente ningún otro artista fue tan prolífico en el registro gráfico de los héroes y batallas del conflicto, ni tampoco otro alcanzó el grado de masividad en su difusión de su obra como él. Este es uno de los argumentos que orientan esta investigación. En parte, esto se debió a dos motivos. En primer término, por la formación artística de Rojas. Instruido en la Academia de Pintura a la que ingresó en 1875, coincidió formativamente con profesores europeos como Ernest Kirchbach —de quien aprendió dibujo al carboncillo— y se vinculó con pintores de historia, como Cosme San Martín, Pedro León Carmona y Nicolás Guzmán.

Esta formación le permitió adquirir competencias en el retrato y la sensibilidad para la representación de escenas históricas, que serían muypreciadas posteriormente (Ureta y Álvarez, 2014: 33-38; Berríos et al., 2009: 259-260). La ruptura con el nuevo director de la Academia, el florentino Giovanni Mochi, fue clave para el segundo aspecto. En efecto, su alejamiento del medio

académico implicó su incorporación al mundo de la ilustración gráfica, especialmente a través de sus destrezas en el dibujo litográfico. Esto le permitió su incursión en la industria editorial y periodística al poseer habilidades escasas en el país y altamente demandadas en un escenario de modernización de la opinión pública. Como señalamos, esta actividad ayudó a poner a su obra masivamente al alcance del gran público.

La difusión sistemática de algunos de estos discursos iconográficos a través de la prensa periódica es especialmente importante para un análisis como el que aquí se propone. Como argumenta Jean-Pierre Bacot (2001), la divulgación de representaciones visuales estereotipadas sobre lo nacional permite la construcción de sentimientos de pertenencia en el público lector al estar sistemáticamente expuesto al “poder retórico” de las imágenes que conforman un “espacio simbólico de representaciones” que allanan la difusión de imaginarios nacionalistas. Esta dimensión resulta especialmente acentuada en lo que se refiere específicamente a la difusión prolongada en el tiempo de representaciones visuales de la guerra, cuyo impacto “no verbal” al estilizar la violencia e incorporarla al discurso nacionalista por medio de los periódicos y revistas son claves en la formación de imaginarios patrióticos y en la construcción de la cultura visual de los conflictos bélicos (Martin, 2006).

Este artículo aborda la construcción de a cultura visual de la Guerra del Pacífico en la obra gráfica de Luis Fernando Rojas, enfocándose entre las producciones comprendidas entre 1879 —justamente con el estallido del conflicto— y aquellas

realizadas en torno a la época del Centenario de la independencia, en 1910. Utilizando un vasto corpus de imágenes compuestas por el artista en este amplio marco temporal presentes en diferentes soportes —libros de historia, novelas, revistas culturales y magazinescas, además de litografías individuales—, se pueden identificar patrones recurrentes usados para narrar visualmente la Guerra del Pacífico, siendo también posible dividir su producción al respecto en diferentes etapas narrativas y estéticas. Y es que las imágenes proporcionan “relatos visuales” de los sucesos históricos que buscan representar, especialmente aquellas que creativamente fueron concebidas no de manera singular, sino como un conjunto, una serie, con sus propias convenciones estilísticas y propósitos (Burke, 2005: 177-182).

En un primer acápite, examino el despliegue de una primera serie de representaciones de la guerra, contemporáneas al conflicto mismo, que se cerrará con la elaboración, en conjunto al historiador Benjamín Vicuña Mackenna, del *Álbum de la gloria de Chile* a mediados de la década de 1880. En un segundo apartado analizo un nuevo ciclo de representaciones en el marco de la actividad de Rojas en las revistas culturales del cambio de siglo, especialmente en *La Lira Chilena*, serie caracterizada por la masividad de su alcance y la incorporación del color. Por último, investigo en el conjunto de imágenes sobre el conflicto realizadas por Rojas en revistas magazinescas como *Corre Vuela* y aquellas destinadas al público infantil, como *El Peneca*, a fines de la primera década del 1900, donde se evidencia un importante giro estético en las maneras de representar la guerra, aunque

siempre con una marcada impronta patriótica en sus propósitos.

2. La Guerra del Pacífico y el *Álbum de la Gloria de Chile*

La Guerra del Pacífico (1879-1884), incidió de manera significativa en la imaginación patriótica local, ampliando el abanico de sucesos y personajes considerados dignos de recordar históricamente. Esto implicó una creciente demanda social por imágenes que remitiesen a la guerra, ya sea mediante la representación de los sitios de los sucesos, hechos de armas, retratos de soldados, imágenes del enemigo, etc. En este sentido, los artistas cumplieron un papel relevante, satisfaciendo una demanda que surgió con el mismo estallido del conflicto. La circulación de imágenes diversas, como fotografías, litografías, caricaturas hasta pinturas históricas supuso una expansión de la visualidad de la guerra, estéticamente en sintonía con el patriotismo local. Dentro de los artistas que desempeñaron en aquel momento un rol clave, especialmente por el alcance social de sus producciones sociales, uno de los más importantes fue Luis Fernando Rojas, quien un lustro antes de la guerra había desempeñado una destacada labor en la Exposición Internacional de 1875 llevada a cabo en Santiago, ilustrando las páginas del *Correo de la Exposición*.

El combate naval de Iquique (21 de mayo de 1879) fue la ocasión propicia para que Rojas posicionara a sus obras en la esfera pública a nivel masivo. En efecto, la batalla contribuyó a alentar el culto más importante del conflicto, Arturo Prat, devenido inmediatamente en un ejemplo de las

virtudes marciales y cívicas del pueblo chileno, constituyéndose en un verdadero “santo secular”, al decir de William F. Sater (2005). La demanda social por retratos del héroe encontró en Rojas a su proveedor más destacado, que supo leer la efervescencia patriótica local. El propio artista recordaría ese momento: “El entusiasmo era delirante. Había gente que lloraba. De súbito a mí se me ocurrió la idea de hacer una alegoría de Prat para repartir profusamente en el pueblo. Fuimos a una litografía y como un delirio de fiebre trabajamos” (Martínez, 2008: 101). La representación alegórica de Prat (Imagen 1) alcanzó niveles de popularidad inauditos para la época, especialmente porque la capacidad de reproductibilidad técnica del grabado podía satisfacer la demanda social de imágenes del héroe de Iquique. El cronista Joaquín Edwards Bello (1976: 115) recordó cómo las “litografías baratas” del retrato de Prat realizadas por Rojas fueron un verdadero furor, agotándose en pocos días 40 mil copias.



Imagen 1. Luis F. Rojas, “21 de mayo de 1879”, 1879. Colección Museo Histórico Nacional

No fue una imagen aislada. Inaugurando lo que sería una amplia trayectoria de colaboración, apenas un mes después de los sucesos Benjamín Vicuña Mackenna (1879) daría a la luz su narración de los sucesos en *Las dos Esmeraldas*, obra en cuya primera página se incluía un nuevo retrato de Prat realizado por Rojas (Imagen 2), impreso en la Litografía Cadot. El retrato ya imponía una estética que caracterizaría en adelante a la producción de Rojas, al engalanar a la figura central con ornamentos asociados a la gloria y a la nación,

como los laureles y la bandera, constituyéndose en una especie de sello autorral.



Imagen 2. Luis F. Rojas, “Arturo Prat”, 1879.

El vínculo entre el historiador Benjamín Vicuña Mackenna y Luis Fernando Rojas se intensificó tras el fin de la guerra, al asociarse en un proyecto de una envergadura editorial mayor, el *Álbum de la gloria de Chile* (1883-1885), publicado por la Imprenta Cervantes. El estilo de la obra no era inédito en el país. De hecho, explícitamente fue conceptualizada como la continuación de aquella realizada en la década de 1850 por Hermógenes de Irisarri y Narciso Desmadryl (1854), la *Galería nacional*, destinada a homenajear a los héroes del período independentista.

Para Vicuña Mackenna, que redactó el prólogo del *Álbum* sintomáticamente el 21 de mayo de 1883, los héroes de la Guerra del Pacífico eran los hijos

“de los antiguos fundadores de la nación chilena”, de modo que su obra sería el “remate a una obra antigua y perseverante de glorificación”. Dar cuenta de los rasgos biográficos de un centenar de soldados y civiles calificados como héroes fue el propósito de la obra de Vicuña Mackenna, quien se encargó de trazar la historia de aquellos hombres, mientras que Rojas daría a la luz sus rostros. Así, con el “doble buril del arte y de la historia”, sus páginas fueron concebidas con un monumento que preservaría a la gesta bélica de 1879 del olvido, fijando el panteón heroico y sus integrantes. “Una conmemoración de esta especie era debida como un tributo, casi como un monumento no perecedero, a la memoria y a la virtud de los preclaros chilenos, jóvenes, ancianos y niños, que en la guerra ofrecieron a su suelo el más grande de los humanos holocaustos”, afirmaba el prolífico historiador (Vicuña Mackenna, 1883-1885, v. 1: 5-6).

La empresa editorial de Vicuña Mackenna y Rojas fue bien acogida por la prensa. “Obra preciosa y verdaderamente monumental con la cual todos los chilenos se apresurarán a adornar sus estantes o simplemente sus hogares”, afirmaba *El Mercurio de Valparaíso* (2 de junio de 1883), diario que reparaba en los méritos estéticos del libro, que lo convertían en un hito en el medio editorial nacional. “Desde el punto de vista del arte y de la tipografía no se ha publicado jamás en Chile nada que se le parezca”, añadía. Y estas cualidades eran el resultado del trabajo de Luis Fernando Rojas. Sus retratos distaban de la monotonía habitual de este tipo de compilaciones. Porque el ilustrador, “tan ventajosamente conocido”, realizó “esfuerzos supremos por captarse las simpatías del público,

lo que no dudamos habrá conseguido ya”. Cada uno de los “muertos ilustres” de la obra tenía su “retrato auténtico y primorosamente dibujado”, concluía la reseña.

No es nuestro propósito volver al análisis de la obra de Vicuña Mackenna, cuestión realizada con solvencia por Patricio Ibarra (2012) al enfocarse en la utilización del modelo hagiográfico para narrar las biografías y acciones de los héroes incluidos en el *Álbum* con un fuerte sentido patriótico y una marcada vocación de pedagogía cívica. De modo complementario, buscamos centrar la atención en aquella dimensión omitida en el estudio de esta obra, la iconográfica, y observar qué recursos estilísticos desplegó Luis Fernando Rojas para reforzar desde lo visual lo que Vicuña Mackenna afirmó desde el texto.

El *Álbum de la gloria de Chile* incluyó 54 grabados, compuestos en la Litografía Cadot, distribuidos en dos volúmenes. La relevancia de los héroes representados, es decir, su jerarquía interna dentro del panteón literario construido por Vicuña Mackenna, también poseía su correlato en las ilustraciones de Rojas: para los héroes más relevantes, cuya biografía era más abultada en el texto, los retratos eran individuales; en otras ocasiones, la representación era colectiva y correspondía a soldados de menor rango militar. Aunque la lógica de la representación era la del retrato, su estética no era neutral. La misma intencionalidad de la obra incidió en la profusión de alusiones clásicas a la gloria y a la idea de un olimpo republicano chileno que recompensaba a los caídos en combate, pero también a la imaginería cristiana asociada

a los ángeles que retribuían en la inmortalidad a estos “mártires” laicos.

Esta concepción estaba presente desde la portada del trabajo (Imagen 3) que mezclaba los elementos ambas tradiciones mientras en el fondo se representaba el combate naval de Iquique al tiempo que Prat ascendía a la gloria. Pero no era el único caso. En las representaciones de Eleuterio Ramírez —muerto en el combate de Tarapacá (Imagen 4)— y en la del comandante del regimiento Atacama Juan Martínez (Imagen 5), caído en la batalla de Miraflores, la estética de la representación seguía un patrón similar.



Imagen 3. Luis F. Rojas, portada del *Álbum de la gloria de Chile*, 1883



Imagen 4. Luis F. Rojas, “Eleuterio Ramírez”, *Álbum de la gloria de Chile*, vol. 1

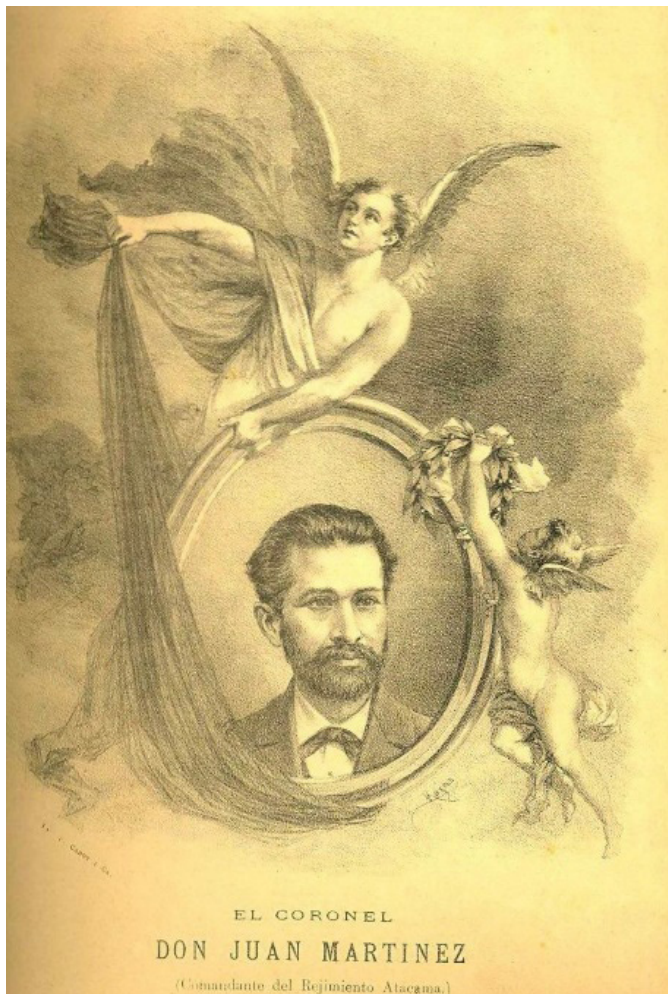


Imagen 5. Luis F. Rojas, “Juan Martínez”, *Álbum de la gloria de Chile*, vol. 1

En general los retratos estaban decorados con alegorías patrióticas, identificables por la profusión de estrellas, la presencia de la bandera nacional o el escudo, cóndores o alusiones a la república; en otras ocasiones, la estética remitía al mundo clásico, presente en musas, famas, coronas de laureles, fascas de lictores, columnas dóricas, etc. Por último, otro recurso ornamental propio de las

representaciones bélicas fue incorporar elementos asociados al mundo castrense, como cañones, balas, espadas y bayonetas. Esta panoplia de recursos visuales reforzaba el relato histórico, al asociar la representación con una gama de conceptos de amplia aceptación social como patriotismo, virtud cívica, heroísmo, abnegación, sacrificio, martirio, inmolación, virilidad, valentía, bravura, gallardía. Esto permitía entender la guerra como una experiencia colectiva donde tales valores se expresaban en intensidades mayores.

Así, por ejemplo, mientras en la representación colectiva de los héroes de la Concepción, encarnados en los oficiales Ignacio Carrera Pinto, Arturo Pérez, Julio Montt y Luis Cruz (Imagen 6) la imagen evoca la idea de sacrificio colectivo y abnegación patriótica, mezclando elementos de tragedia y valentía; en otras composiciones la mezcla de retratos no remite tanto a un hecho histórico, sino a la representación de los valores expresados en las biografías redactadas por Vicuña Mackenna. Es, por ejemplo, el caso de la imagen donde confluyen el subteniente Aníbal Guerrero, el sargento mayor Polidoro Valdivieso y el subteniente Miguel Bravo, pertenecientes a unidades militares diferentes, con participaciones disímiles —Valdivieso murió en combate en Tarapacá, en noviembre de 1879; mientras que Bravo en Santiago, en 1881, a causa de sus heridas en la campaña de Lima— y que nunca confluyeron realmente en una escena como la representada por Rojas, pero que sin embargo contribuyeron a reforzar la idea del arrojo en la batalla, valentía ante la adversidad y virilidad del soldado chileno expresada en el texto (Imagen 7).

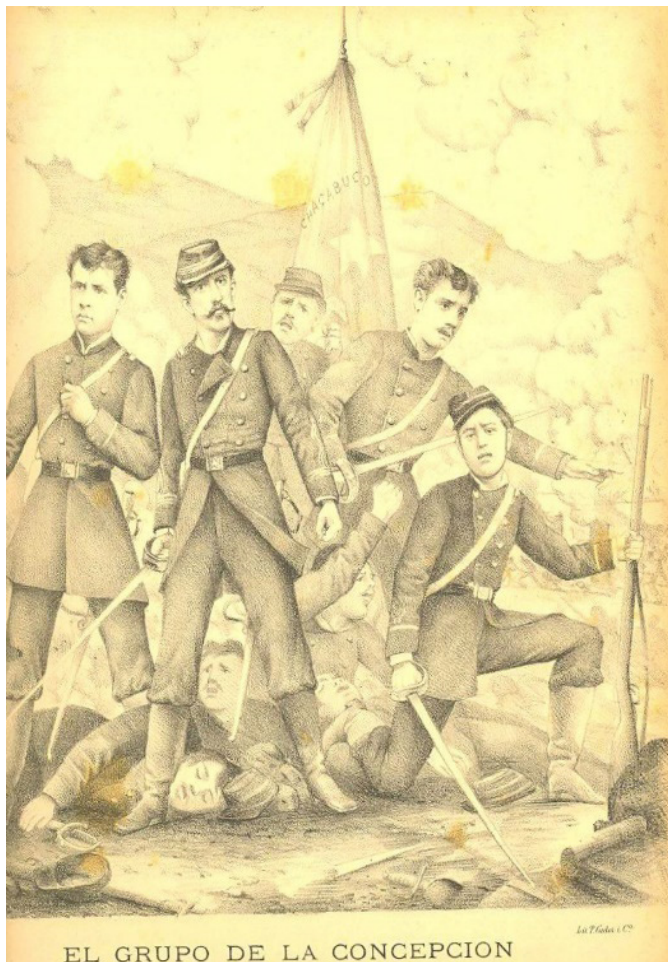


Imagen 6. Luis F. Rojas, “El grupo de la Concepción”, *Álbum de la gloria de Chile*, vol. 2

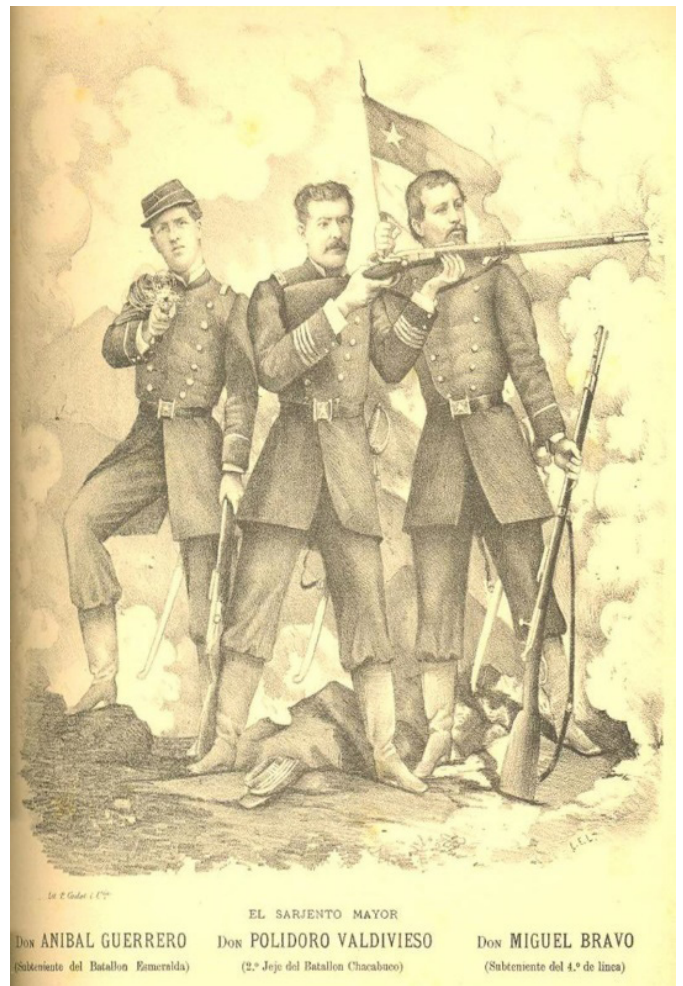


Imagen 7. Luis F. Rojas, “Aníbal Guerrero, Polidoro Valdivieso, Miguel Bravo”, *Álbum de la gloria de Chile*, vol. 2

Aunque en su abrumadora mayoría la configuración visual del relato de Luis Fernando Rojas se realizó desde el retrato, en un par de ocasiones la representación fue insertada dentro de un contexto de batalla, dotando a las imágenes de mayor dinamismo y dramatismo, especialmente en el caso de personajes ampliamente reconocibles por el público. Esto fue así en el caso de los compañeros de Arturo Prat muertos en Iquique, como Ernesto Riquelme, luchando en la Esmeralda,

de Ignacio Serrano representado en el momento en que aborda el acorazado *Huáscar* (Imagen 8) o de Rafael Torreblanca, combatiendo denodadamente en Pisagua, conquistando las posiciones del enemigo (Imagen 9).

Estas representaciones serían claves dentro de la trayectoria artística de Rojas en su relación con la Guerra del Pacífico, en tanto evidencian un tránsito desde la reproducción de retratos a una elaboración técnica y estéticamente más compleja de representaciones de la guerra, mediante la incorporación de los héroes en escenarios de combate. Esta dimensión será aquella que predominará en lo que llamaremos el segundo ciclo de representaciones visuales sobre la guerra, aquella que inaugurará en el cambio de siglo y en otros soportes editoriales.

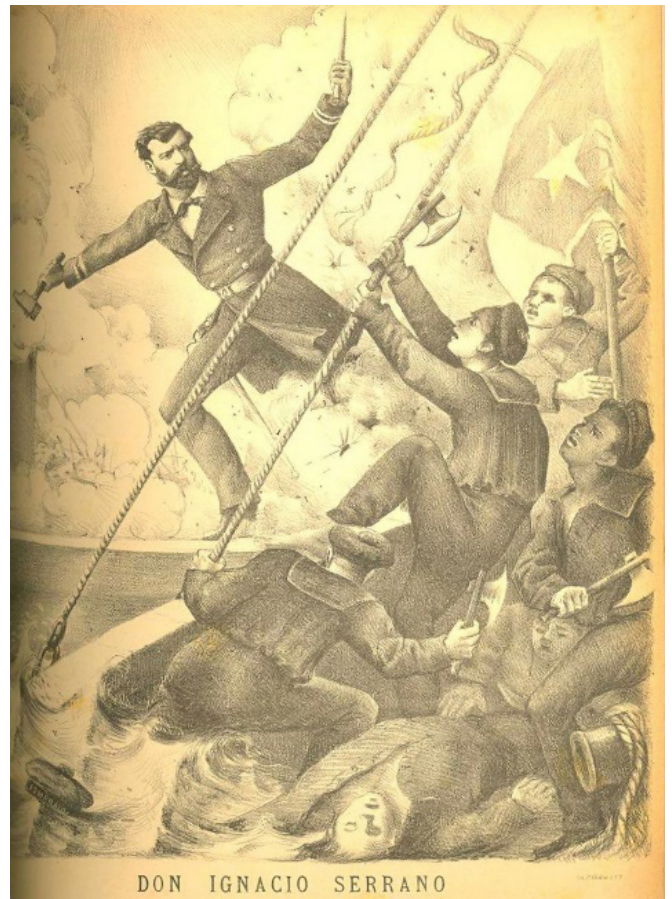


Imagen 8. Luis F. Rojas, “Ignacio Serrano”, *Álbum de la gloria de Chile*, vol. 1

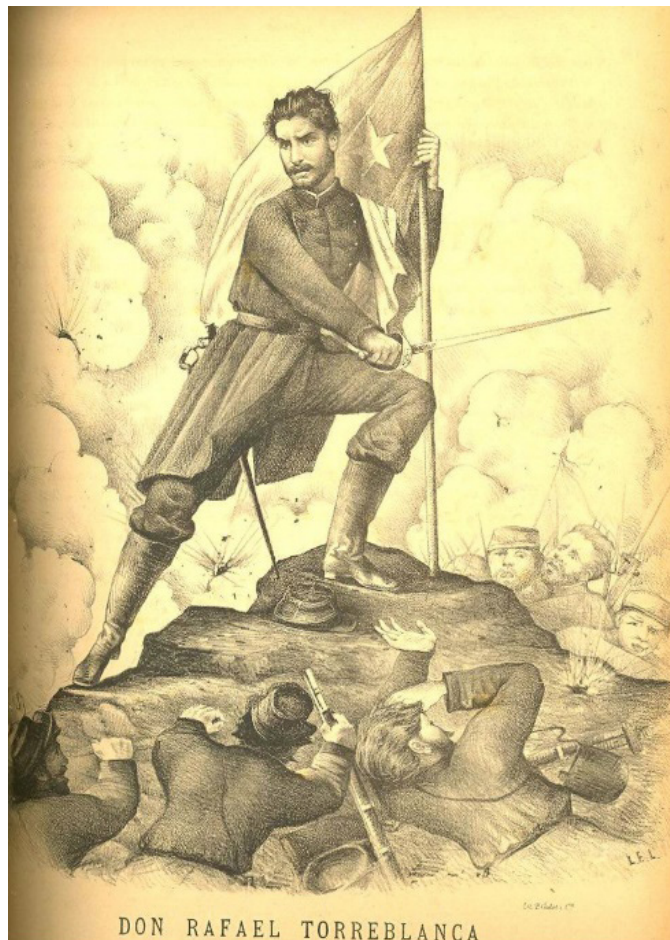


Imagen 9. Luis F. Rojas, “Rafael Torreblanca”, *Álbum de la gloria de Chile*, vol. 1

3. La guerra por entregas semanales. Luis Fernando Rojas y la Guerra del Pacífico en las revistas culturales de inicios del siglo XX

Tras la publicación del *Álbum de la gloria de Chile* la labor de Luis Fernando Rojas se volcó a la prensa satírica, trabajando junto a Juan Rafael Allende con el cual desarrolló una labor especialmente destacada a fines de la década de 1880 e inicios de la de 1890. Sus habilidades como eximio retratista fueron ocupadas ya no para la exaltación de los héroes sino, como apunta Tomás

Cornejo (2019: 240), para la “ridiculización” de los hombres públicos. Esto fue especialmente patente en periódicos como *El Padre Padilla* o *El Fígaro*. Sin embargo, aún en esos espacios tuvo espacios formales —especialmente a propósito de efemérides— para continuar representando retratos de héroes como Arturo Prat o Patricio Lynch, con estéticas afines a las desplegadas en el *Álbum*[1]. Ese fue el momento más político de la producción gráfica de Rojas, identificado con el balmacedismo.

El vínculo de Luis Fernando Rojas con los historiadores también continuó, ahora con Diego Barros Arana. El historiador le encargó una serie de retratos —asociados a la época de la conquista, colonia e independencia— para su monumental *Historia General de Chile*, cuya publicación se iniciaría en 1884 y culminaría en 1902. Además, colaboró activamente con novelistas como Ramón Pacheco, ilustrando *Los héroes del Pacífico* o *aventuras de la ex-jenerala Buendía*, ambientada en la Guerra del Pacífico (Imagen 10) y memorialistas militares, como Florentino Salinas. Su texto, *Los representantes de la provincia de Aconcagua en la Guerra del Pacífico*, contó con una serie de ilustraciones de Rojas —principalmente retratos— pero también escenas de guerra, como su representación de la batalla de Miraflores (Imagen 11).

Estos vínculos con el mundo de las letras serían importantes, pues en el siglo XX la relación íntima que forjó Rojas con publicistas, poetas y literatos se expresaría en las páginas de las nuevas revistas culturales, donde el dibujante sería un actor clave. Su labor dejaría de estar asociada al trabajo de historiadores de trayectoria —como

Vicuña Mackenna o Barros Arana— y al retrato de próceres, para asociarse con la ilustración de cuentos y efemérides de la historia patria que demandaban mayor creatividad y nuestras estrategias visuales.

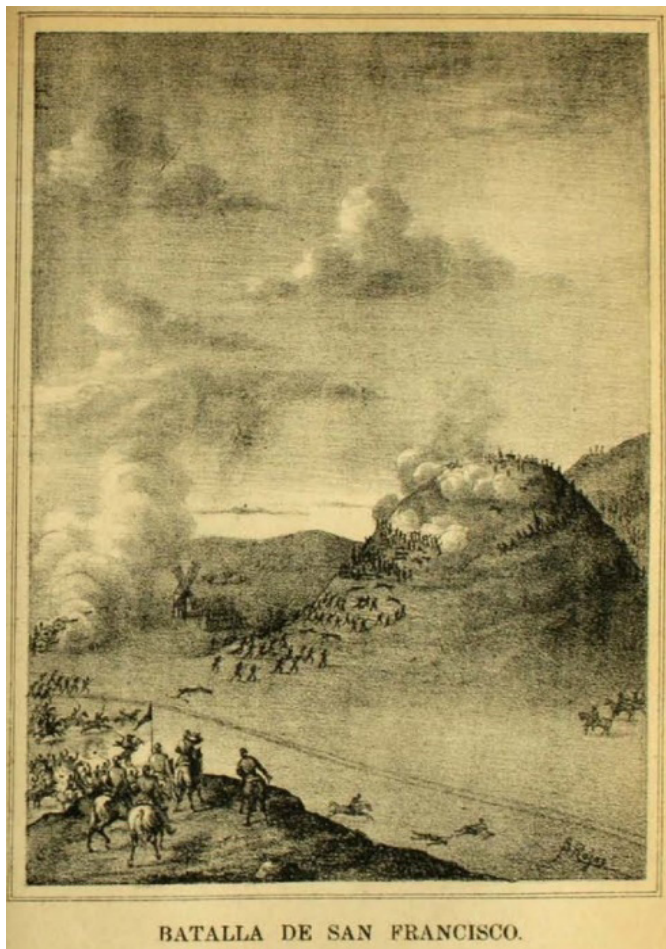


Imagen 10. Luis F. Rojas, “Batalla de San Francisco”, 1887.^[2]

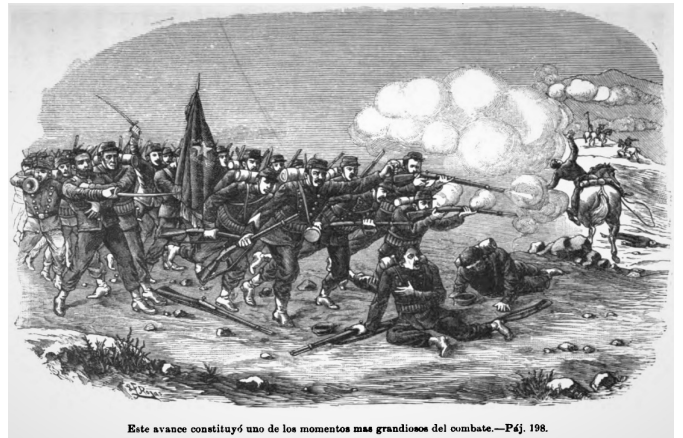


Imagen 11. Luis F. Rojas, Batalla de Miraflores, 1893.^[3]

El vínculo entre Luis Fernando Rojas y el mundo de las letras fue particularmente fructífero durante la década de 1890. Allí el dibujante logró instalar su propia imprenta y taller litográfico, con el que editó algunos trabajos de nuevos escritores y poetas que en adelante pulularían en las redacciones de las nuevas revistas culturales. Algunas de estas fueron editadas justamente en su imprenta, como *La Revista Cómica* (1895-1899), publicada en colaboración del escritor Ricardo Fernández Montalva. De sesgo caricaturesco —aunque no con el estilo satírico propio de las ilustraciones que realizó durante su colaboración con Juan Rafael Allende—, en la nueva publicación liderada por Rojas también hubo espacio, aunque marginal, para abordar facetas visuales de la Guerra del Pacífico. Como sería una tónica en sus representaciones posteriores, las ilustraciones eran frecuentemente utilizadas para aludir a las efemérides patrióticas y homenajear a los héroes del conflicto^[4].

El trabajo interdisciplinario de Rojas en el marco de *La Revista Cómica* es ilustrativo de un cambio fundamental que estaba operando en el campo cultural. En efecto, durante el tránsito del siglo XIX al XX un conjunto de revistas culturales vio la luz casi de manera simultánea, instalándose en una esfera pública más amplia y heterogénea, con el propósito de captar la atención de un público lector más diverso. Algunas de las más destacadas fueron *La Lira Chilena* (1898-1906), *La Ilustración* (1899-1905), *Pluma y Lápiz* (1900-1904), *Instantáneas* (1900), *Luz y Sombra* (1900), *Chile Ilustrado* (1902-1905), y *Selecta* (1909-1912); a las que deben agregarse aquellas de corte magazinesco como *Sucesos* (1902-1931), *Pacífico Magazine* (1913-1921) y, especialmente, la revista *Zig-Zag* (1905-1964). Las nuevas revistas marcarían una ruptura estética y de contenidos con aquellas propias del siglo XIX. Esto obedeció a una serie de factores: la modernización de sus estrategias empresariales, el ensanchamiento de la esfera pública y la expansión del universo periodístico, la ampliación de su alcance y cobertura social de los nuevos medios, la inclusión de nuevas estrategias narrativas, la especialización temática de las nuevas revistas y el desarrollo técnico que permitió la incorporación de la fotografía en sus páginas.

La transformación de las revistas culturales del período implicó el desarrollo de una sensibilidad estética expresada en la explotación de los medios visuales como el grabado, la pintura y la fotografía. Este fue uno de los cambios más destacables de los nuevos medios, siendo clave en el argumento que aquí se propone, pues intensificó el vínculo establecido en sus páginas entre escritores y artistas visuales, como escultores, dibujantes,

grabadores, pintores y fotógrafos. Las revistas y periódicos incorporaron masivamente a artistas visuales para ilustrar novelas, crónicas, editoriales y cuentos, destacándose los nombres de Pedro Subercaseaux, Ricardo Richon Brunet, Julio Bozo, Nataniel Cox Méndez, Luis E. Gutiérrez, Santiago Pulgar, José Foradori, Alejandro Fauré, Galvarino Lee y, por cierto, Luis Fernando Rojas, que a esas alturas estaba en un proceso de madurez artística fácilmente perceptible en sus producciones.

De modo sintomático, el primer volumen de *La Lira Chilena*, la revista más importante del conjunto de publicaciones culturales del cambio de siglo, dedicó su portada a la figura de Luis Fernando Rojas, en ese entonces director artístico de *La Revista Cómica*. De acuerdo con su editor, el poeta Samuel Fernández Montalva, Rojas era “el primero de nuestros artistas, por sus dibujos al lápiz y retratos. Es el único que sabe hacer ilustraciones litográficas”. Y agregaba que con “su raro tacto para sorprender los secretos del arte, su criterio ilustrado para escoger los asuntos y fecunda imaginación para tratarlos, ha conquistado gloriosos laureles, que nadie ha osado ni podido arrebatarse” (Fernández Montalva, 1898: 1).

Un par de años después de este elogio, *La Lira Chilena* incorporó a Luis Fernando Rojas en la dirección artística de la publicación, cargo en el que permaneció por más de un año, alejándose por razones personales (Fernández Montalva, 1901: 1). Después de un breve receso, en diciembre de 1902 la revista anunciaba el retorno del “eximio dibujante” a la dirección de la revista (*La Lira Chilena*, 7-XII-1902: 1). Su etapa al interior de la publicación fue una de las más fructíferas de Rojas:

no solo tuvo a su cargo la supervisión estética de los contenidos, sino también diseñó las portadas, ilustró contenidos e incursionó en el diseño gráfico publicitario. Esto le permitió difundir su obra visual a un amplísimo auditorio, pues la revista alcanzó una circulación de hasta 30.000 ejemplares semanales. La misma publicación se jactaba en sus portadas de ser “la revista de más vasta circulación en Chile”.

En términos de contenidos, la presencia de la Guerra del Pacífico fue variada. En un nivel más evidente, Rojas colaboró ilustrando escenas relacionadas con fechas de aniversarios de combates o conmemoraciones luctuosas, especialmente en la sección “Glorias nacionales”. De manera interesante, las páginas de *La Lira Chilena* contribuyeron a la reutilización de ilustraciones elaboradas originalmente por Rojas en el marco del *Álbum de la gloria de Chile*, que se constituyeron en la época en un repositorio habitualmente utilizado para representar visualmente los rostros de los héroes de la guerra, como lo haría, entre otros, Nicanor Molinare en su serie de trabajos con los que popularizaría la historia del conflicto.^[5]

Así, la portada del número especial dedicada a los héroes de la Concepción de 1904 utilizó la imagen colectiva del grupo elaborada en 1885 por Rojas; mientras que la del 22 de enero de 1905 incluyó el retrato de Roberto Souper. Las mejoras técnicas de la revista permitieron editar en colores algunas de estas ilustraciones, como el retrato en acción de Ignacio Serrano, incluida el 15 de mayo de 1904, o el caso del guardiamarina Ernesto Riquelme, que ocupó la portada en el número de aniversario de mayo de 1904 (Imagen 12).



Imagen 12. Luis F. Rojas, “Héroe de Iquique. Ernesto Riquelme”, *La Lira Chilena*, 29 de mayo de 1904.^[6]

Con todo, el aporte más significativo y original de Luis Fernando Rojas fue la elaboración de grandes ilustraciones de escenas de la historia chilena, a color y colocadas en el centro de la publicación. Esta disposición no era azarosa, pues en términos editoriales estaba pensada explícitamente para que pudieran separarse del ejemplar y ser desplegados, a modo de póster, para ornamentar las casas de los sectores medios y populares. Como recordaría Joaquín Edwards Bello (1976: 115), en aquella época “no hubo rancho ni casa de clase media que no conociera algún grabado

suyo”. Estas mismas láminas posteriormente serían incorporadas como material educativo para ser desplegadas en las salas de clases de las escuelas, en tanto transmitirían representaciones visualmente estimulantes para aproximarse a la historia patria y ser, así, de utilidad pedagógica para los estándares de la época (Orellana y Martínez, 2010)[7].

En esta serie, la Guerra del Pacífico -incluso por sobre la Independencia, el otro hito histórico que tuvo una visibilidad importante en la víspera del centenario- fue el evento histórico más representado. Esto incluía nuevos retratos a color de héroes y heroínas del conflicto —como Manuel Baquedano (25 de octubre de 1903) o Irene Morales (16 de octubre de 1904)— como escenas de batallas de gran impacto, inspiradas en la estética canónica de la pintura de historia en la cual había sido instruido en la década de 1870. En esta serie, cuyo objetivo era graficar la historia nacional, he logrado identificar un conjunto de 15 ilustraciones alusivas a la Guerra del Pacífico[8]. La elección de los hitos históricos, el uso intensivo del color, la composición que subrayó el papel específico de los héroes o la ampliación de la perspectiva para tener una imagen global de alguna batalla específica, fueron aspectos originales utilizados por Rojas en esta serie de representaciones, que contribuyeron a exaltar el imaginario nacionalista y el culto a los héroes.

En efecto, aunque las imágenes en tanto fuentes poseen una autonomía de análisis, su inclusión en el marco de las revistas culturales iba de la mano con refrendar a nivel visual discursos instalados a nivel textual. Las mismas imágenes fueron

tituladas para reflejar su propósito y los valores que deseaban reflejar, primando la categoría de “heroísmo”. La inspiración vino de un conjunto de batallas que refrendasen a nivel individual estos valores —como en el caso de José Olano (Imagen 13), caído en el combate del Manzano— o a nivel colectivo, como la toma de Pisagua (Imagen 14) o la batalla de Chorrillos (Imagen 15), enfocándose en las victorias nacionales que contribuían a asociar el heroísmo con la valentía, la superioridad militar y el orgullo patrio por haber vencido en la guerra.



Imagen 13. Luis F. Rojas, “Sangriento encuentro del Manzano. Episodio de la Guerra del 79, diciembre de 1880”, *La Lira Chilena*, 4 de diciembre de 1904.



Imagen 14. Luis F. Rojas, “La heroica toma de Pisagua”, *La Lira Chilena*, 6 de noviembre de 1904.



Imagen 15. Luis F. Rojas, “Batalla de Chorrillos. Carga de los granaderos”, *La Lira Chilena*, 18 de enero de 1903.

Resulta evidente que la manera de ilustrar los episodios de la Guerra del Pacífico considerados dignos de dibujar por Rojas para el caso chileno diferían significativamente de cómo, en paralelo, los dibujantes e ilustradores en Perú estaban representando para sus auditorios el conflicto de 1879. Porque la narrativa visual de la guerra mediante la ilustración también se plasmó en el país

vecino, desarrollando estrategias visuales en los medios editoriales de la época. Quizá el proyecto más importante, en términos de su ambición y alcance, fue la serie *Episodios nacionales de la Guerra del Pacífico* o *Nuestros héroes*, publicada en diferentes entregas entre 1898 y 1903, editada por J. Boix Ferrer.

En sus volúmenes confluyeron los escritores Ernesto Rivas, Víctor Mantilla y Nicolás González e ilustradores —de origen catalán en su mayoría dadas las conexiones editoriales de Boix— como Joan Pellicer Montseny, Ramón Miró Folguera y A. Sánchez Narváez. En ellas, y dada la naturaleza de las narraciones que remarcaban no solo la valentía de los soldados peruanos, sino también el patriotismo de los sectores populares ante la ocupación chilena, las ilustraciones remarcaron ambos aspectos, siendo especialmente gráficas para representar las tropelías, arbitrariedades, desmanes, barbarie, injusticia y salvajismo con el que caracterizaron a las fuerzas chilenas (véase, por ejemplo, Imagen 16).



Cojió en sus brazos á la indiecita y la arrojó al fuego.

Imagen 16. A. Sánchez Narváez, “La hoguera” (González, 1903).

Como vemos, estos repertorios de imágenes contribuyeron a modelar una visión del conflicto que difería sustancialmente en ambos países. Como sugiere Mirzoeff (2016: 19-20, 71), la cultura visual permite ensamblar percepciones del mundo previamente asentadas que son confirmadas y refrendadas por medio de las imágenes. En otros términos, hay valores e imaginarios preexistentes que proporcionan inteligibilidad a los insumos visuales y orientan las lecturas de las que son susceptibles. En este caso, las imágenes de la guerra suministradas por los ilustradores se amoldaron a las necesidades de los contextos sociales de

producción, que incidieron en formas específicas de representar la guerra a sus auditorios: ya sea desde la perspectiva que exaltaba la conquista y la superioridad militar demostrada en la victoria en la guerra — como en el caso chileno — o bien la valentía y resistencia popular ante los vejámenes del enemigo, como en el caso peruano.

4. Del magazine a las revistas infantiles: la guerra en *Corre Vuela* y *El Peneca*

La desaparición de *La Lira Chilena* en 1907 se debió a su incapacidad para competir con la eclosión de las revistas de tipo magazinesco surgidas durante la primera década del siglo XX, publicaciones que ampliaron su producción para copar diferentes nichos comerciales, enfocándose en diversas audiencias. Una de estas, propiedad del gigante editorial de la época, la empresa Zig-Zag, fue la revista *Corre Vuela*. Editada entre enero de 1908 y septiembre de 1927, la publicación se propuso acercar el género magazine a los sectores populares, por medio de una estrategia que refrendaba en sus páginas contenidos de corte satírico y una orientación editorial de tipo nacionalista (Ossandón y Santa Cruz, 2005: 101-123). Esto se expresó, por ejemplo, en el abordaje de lo nacional por medio de cuentos costumbristas y, especialmente, narraciones históricas de episodios con un fuerte contenido patriótico, vinculado a la noción de efemérides y con el propósito de exaltar a los héroes locales.

Dentro de las secciones de la publicación dirigida por Roberto Alarcón Lobos una importante fue “Leyendas de la patria”. En términos de sus contenidos, la sección estaba a cargo de Enrique

Blanchard-Chessi, prolífico escritor, historiador, publicista, bibliófilo e impresor y que a esas alturas fungía como presidente del Círculo de Periodistas del país. Con el seudónimo de “Cabo Moya”, Blanchard-Chessi narró historias breves semi-noveladas inspiradas en la historia nacional, con énfasis en las guerras del siglo XIX chileno, especialmente en la Guerra del Pacífico. Para ilustrar estos episodios, se recurrió a la consagrada figura de Luis Fernando Rojas. Los efectos narrativos de las imágenes en su relación con los textos encontraron en esta instancia una dimensión inédita para la obra de Rojas, que logró cumplir de manera adecuada. Esto implicó una adaptación de los medios de representación de la guerra tradicionalmente utilizados por el dibujante, pues el contenido de la mayoría de las narraciones no se vinculaba con las batallas habituales o actuaciones de héroes reputados —lo que implicaba generalmente ilustraciones convencionales— sino con vivencias de soldados comunes, aunque el contenido patriótico continuaba estando presente.

Así, por ejemplo, en “El Sargento Rebolledo”, logró transmitir la emoción del relato en el que el soldado José Daniel Rebolledo consiguió elevar la bandera chilena en las trincheras enemigas durante la batalla de Chorrillos, simbolizando la valentía de una nación (Imagen 17); el esfuerzo del tambor del 4° de Línea para graficar el ingenio y picardía del soldado chileno (Imagen 18); las vicisitudes cotidianas de enfrentar la guerra en un escenario inhóspito como el desierto, con la consiguiente ausencia de alimentos y agua —expresadas en relatos como “El delito de ser gorda” (29 de enero de 1908) y “¡Tacna...agua! Tacna...

agua” (3 de junio de 1908)—, entre otros relatos por el estilo.^[9]



Imagen 17. Luis F. Rojas, “El Sargento Rebolledo”, *Corre Vuela*, 12 de febrero de 1908.

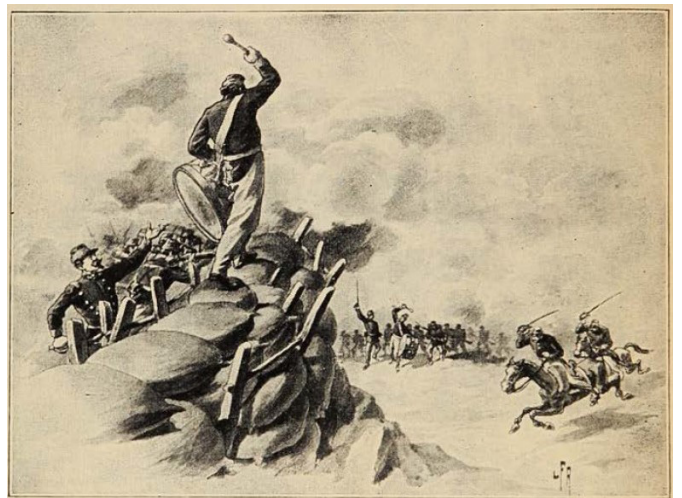


Imagen 18. Luis F. Rojas, “Artillería moderna y... ¡cosas de negro!”, *Corre Vuela*, 26 de febrero de 1908.

La relación entre Enrique Blanchard-Chessi y Luis Fernando Rojas iniciada en esta sección de *Corre*

Vuela sería clave en aquella época, especialmente cuando a fines de 1908 el escritor asumió como el primer director de una nueva publicación que alcanzaría gran impacto: *El Peneca*. La empresa Zig-Zag descubrió las potencialidades económicas del mercado infanto-juvenil, creando una publicación exclusivamente destinada a esta audiencia, que a inicios del siglo XX comenzaba a ser objeto de una creciente atención comercial (Rojas Flores, 2016: 298). *El Peneca*, cuya publicación se extendería hasta 1960, tenía el propósito de “entretener e instruir”, y “enseñar, hacer el bien, inculcar la moralidad, desarrollar el germen de lo bueno, de lo noble, de lo siempre digno; tender a formar si es posible caracteres sanos, fuertes y patriotas” (*El Peneca*, 23 de noviembre de 1908: 3). Para esto se recurrió a una serie de estrategias editoriales, desde la profusa colaboración de niños y jóvenes con cartas, cuentos y crónicas; hasta secciones más convencionales, como juegos, pasatiempos, efemérides patrióticas, reportajes científicos, biografías con un sentido moralizante y literatura local y universal (Tessada, 2009).

La historia tuvo un rol gravitante en las páginas del *Peneca*, especialmente mientras estuvo Enrique Blanchard-Chessi como su editor, hasta inicios de 1911. Por la propia trayectoria del director, que posteriormente asumiría como jefe de la sección chilena de la Biblioteca Nacional, el énfasis de las narraciones históricas recayó sobre las guerras del siglo XIX. La víspera del centenario de la Independencia chilena incidió en que la mayoría de los relatos coincidiera con ese período histórico. El énfasis editorial de los primeros años del *Peneca* permite entender la incorporación de Luis Fernando Rojas como uno de sus ilustradores

principales. Las páginas centrales de la publicación —tal como había acontecido años atrás, en *La Lira Chilena*— fueron dedicadas a ilustraciones de grandes dimensiones, cuyo propósito era quitarlas de la revista y desplegarlas a modo de póster, poniendo de relieve la importancia que adquirió la historia en la socialización patriótica a los niños de la época.

El mismo Rojas fue objeto del reconocimiento público en las páginas de la revista. En la sección “Galería nacional”, un conjunto de biografías de hombres célebres del país con un énfasis patriótico y moralizante, Blanchard-Chessi narró la vida del dibujante desde la perspectiva narrativa del “self-made man”, subrayando su historia de esfuerzo y el despliegue de su talento que lo convirtieron, en su época, en “el único dibujante artístico de Chile”. “No ha obra histórica de Chile o de arte de años atrás que no haya sido ilustrada por él”, aseguraba el editor de *El Peneca*, lamentando la falta de reconocimiento hacia su obra y la precariedad en la que vivía a pesar de su talento (Blanchard-Chessi, 1911: 2-4).

En términos comparativos, en las páginas de *El Peneca* el lugar conferido a la Guerra del Pacífico en esta nueva serie de representaciones visuales sobre la historia patria elaboradas por Rojas fue significativamente menor, especialmente en comparación a la Independencia. Sin duda, la inminencia de los festejos del Centenario incidió en el mayor protagonismo asignado a dicho período. No obstante, las representaciones siguieron el patrón habitual de incorporación de batallas y sucesos reconocibles por el público en fechas asociadas a efemérides, en ocasiones acompañada

de un texto que, en tono evidentemente patriótico, orientaba la lectura y significado que debía conferirse a la imagen. Así, mientras que en *La batalla de Tarapacá* (Imagen 19), se indicaba que la representación aludía a la “gloriosa defensa del heroico jefe chileno don Eleuterio Ramírez”; en *La toma del Morro de Arica por los chilenos* (Imagen 20), se afirmaba: “Esta lámina da a conocer los esfuerzos y sacrificios hechos por el Ejército de Chile en la Guerra del Pacífico. Conquistó el baluarte de Arica a costa de su sangre. Fue esa acción guerrera un acto de audacia heroica y un timbre de gloria”. En otras, el mismo título remarcaba el carácter dramático de la ilustración, *La gloriosa defensa de La Concepción* (Imagen 21), que refrendaba lo expuesto por el texto central del cual era representación, en el que Blanchard-Chessi (1909: 9-10) sostenía que en ese combate la fuerza chilena “sucumbió heroicamente por defender su bandera, ante fuerzas inmensamente superiores, prefiriendo la muerte honrosa a la vida de la ignominia”, trazando “con su sangre una de las páginas más bellas y más brillantes de la historia militar de Chile y de todas las guerras del mundo”.



Imagen 19. Luis F. Rojas, “Batalla de Tarapacá. 27 de noviembre de 1879”, *El Peneca*, 22 de noviembre de 1909.



Imagen 20. Luis F. Rojas, “La toma del Morro de Arica por los chilenos”, *El Peneca*, 7 de junio de 1909.

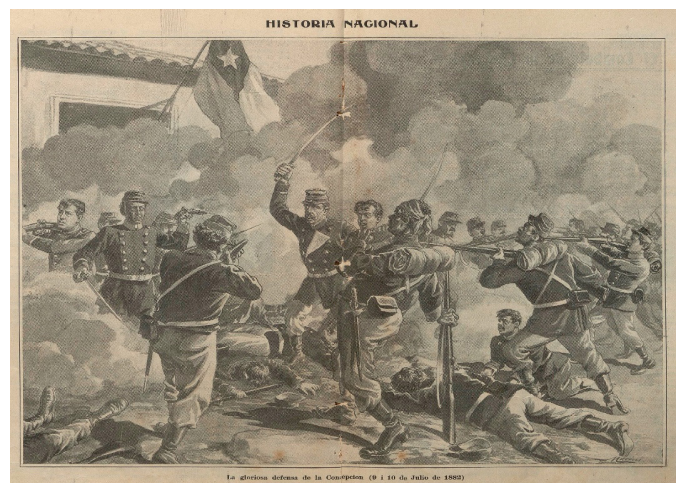


Imagen 21. Luis F. Rojas, “La gloriosa defensa de la Concepción”, *El Peneca*, 12 de julio de 1909.

Como lo reflejan las imágenes, el trabajo de Rojas en *El Peneca* coincidió también con un cambio evidente en la estética de sus ilustraciones. De hecho,

en adelante comenzaría a firmar sus obras con el seudónimo de “Marius”, reflejando una transición en su forma de dibujar que sería especialmente patente en esta última serie de representaciones visuales sobre la Guerra del Pacífico. El uso de la luz y la sombra en esta nueva serie de ilustraciones se encuentra mejor logrado que en la llevada a cabo en su etapa en *La Lira Chilena*, destacando asimismo la mayor expresividad en los rostros de los personajes (aunque eso no fuera acompañado por la precisión de sus fisonomías reales). Y aunque las ilustraciones pierden algo de su atractivo al carecer de colores, la técnica utilizada en este período logra transmitir mayor dramatismo en sus escenas, especialmente en aquellas asociadas a hitos dramáticos y épicos.

La mayor expresividad presente en las ilustraciones no se condecía, sin embargo, con el auditorio para el cual estaban destinadas las obras visuales. De hecho, más que una readaptación al formato infantil en esta etapa, lo que hay es un perfeccionamiento en las formas convencionales de representación histórica que habían caracterizado a sus trabajos. En este sentido, su aproximación estética no privilegió una estrategia más sensible al público infantil, en buena medida porque Rojas estaba en una etapa de madurez técnica evidente y también porque la misma línea editorial de *El Peneca* bajo la dirección de Blanchard-Chessi aún no definía bien cuales serían las estrategias más apropiadas y creativas para conseguirlo. Esto solo llegaría en la segunda etapa de la revista, bajo las conducciones de Emilio Vaïse y, sobre todo, de Elvira Santa Cruz (Blanco, 2008: 156-163).

El alejamiento de Blanchard-Chessi de la dirección de *El Peneca* en 1911 implicó también el cese de la actividad de Rojas al interior de la publicación, cuya obra entraría así en una fase de declive. Esto obedeció no solo al ascenso de nuevos ilustradores que lo reemplazarían y que serían más solicitados por los medios, sino también por cambios estructurales en las publicaciones. En efecto, como señalan Carola Ureta y Pedro Álvarez (2014: 144), las innovaciones tecnológicas en los medios de comunicación impresos, especialmente la inclusión de técnicas de reproducción fotográfica, incidió en el repliegue de la ilustración gráfica manual y por ende en una etapa de decadencia de la producción de Rojas, cuyas intervenciones en adelante serían cada vez más intermitentes.

5. Reflexiones finales

A modo de corolario, me gustaría cerrar el argumento desplegado en este artículo examinando una última ilustración sobre la Guerra del Pacífico realizada por Luis Fernando Rojas, casi dos décadas después de su alejamiento de *El Peneca*. En 1928 el artista volvió sobre la figura de Prat desde una lógica alegórica (Imagen 22). Aquí se enfocó en representar el momento en el que el capitán de la *Esmeralda* salta a la cubierta del *Huáscar* al grito de “¡Al abordaje, muchachos!”, escena fácilmente reconocible por el auditorio. El contenido patriótico de la imagen es evidente no solo por la elección de una escena de alto contenido épico y el protagonismo asignado al héroe, sino por la inclusión de la alegoría de la patria que, empuñando la bandera nacional, inspira a Prat para ejecutar su acto de arrojo. Entre la primera representación alegórica de Prat realizada en

1879 y esta, realizada casi medio siglo después, resulta evidente el perfeccionamiento técnico de Luis Fernando Rojas.

En la nueva imagen el punto de fuga está mejor delimitado y los trazos para modelar la fisonomía de los personajes, junto a sus rasgos, se encuentran mejor logrados, en buena medida debido a la ductilidad que permitía la técnica mixta utilizada en esta nueva creación. La misma imagen transmite un mayor dinamismo. A diferencia de la litografía de 1879, donde Prat contempla impasible el horizonte, transmitiendo la idea del héroe que inicia tranquilo su camino a la posteridad, aquí el capitán de la *Esmeralda* está en plena acción. La misma figura del héroe no está aislada, sino que, conservando el protagonismo, lo asume desde una perspectiva colectiva, liderando e inspirando al resto de los marineros con su acto de valentía. Sin embargo, en ambos casos las imágenes elaboradas por Luis Fernando Rojas conservan su capacidad de interpelar al observador, orientando su interpretación mediante el uso de alegorías asociadas al patriotismo y la gloria. Esta obra, adquirida por el coleccionista Luis Álvarez Urquieta, fue la única que, en vida, fue expuesta en la instancia consagratoria para un artista local: el Museo Nacional de Bellas Artes (1930: 43), con ocasión de la muestra conmemorativa realizada en el cincuentenario de la institución, en 1930.



Imagen 22. Luis F. Rojas, “Arturo Prat”, 1928. Técnica Mixta, 56 x 38 cm.

Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

Estas imágenes, tal como el conjunto que hemos evaluado en esta investigación, presentan patrones recurrentes en términos de sus formas de representación histórica, que la distancian de otras maneras de recrear la visualidad del conflicto como la fotografía, donde por sus condiciones técnicas el despliegue de imágenes remitió a la idea de reivindicar nociones de dominio espacial sobre los vencidos y organización del poder militar en campaña (Marini, 2021; Babilonia, 2005). Por el

contrario, en el caso de la ilustración editorial de Luis Fernando Rojas destacan elementos como la persistencia de componentes alegóricos, el énfasis en el rol protagónico de los héroes, la transmisión de ideas de valor colectivo y superioridad militar en el caso de las batallas victoriosas, y el sentido de abnegación sacrificial y valentía al momento de representar las derrotas, como en el caso de los combates de Iquique, Tarapacá y la Concepción.

Resulta evidente que más que perseguir la exactitud histórica y la verosimilitud en la representación, Rojas procuró la exaltación del orgullo patrio. Además de las razones estéticas, esto se debe en buena medida a la naturaleza de la obra gráfica de Rojas. En efecto, sus ilustraciones fueron indisolubles de los contenidos textuales a los cuales acompañaba a modo de refuerzo iconográfico, subrayando desde un plano visual contenidos discursivos nacionalistas establecidos en los relatos escritos. Para ponerlo en términos de Barthes (1986: 42-45), los significados de connotación de la imagen fueron proporcionados ideológicamente por el nacionalismo, que incidió en la capacidad retórica del mensaje visual.

La narrativa visual del conflicto elaborada por Luis Fernando Rojas contribuyó decisivamente a modelar en las audiencias una visión nacionalista de la historia, jalonada de victorias y héroes castrenses que refrendarían la permanencia de valores como el sacrificio, la virtud cívica, el patriotismo y la valentía en la comunidad nacional representada. Cada nueva ilustración elaborada por su lápiz servía como insumo para enfatizar estos aspectos de manera periódica en las audiencias alcanzadas por sus imágenes. El alcance social

de las representaciones visuales de la Guerra del Pacífico elaboradas por Rojas fue impresionante, y esto se debe a los soportes editoriales en los cuales fue incluida su obra.

En efecto, a diferencia de otras narrativas visuales del conflicto, como las elaboradas por la pintura histórica, que por el tiempo demandado en su creación muchas veces requería el apoyo de fondos estatales y por su tamaño eran realizadas intencionalmente para ser exhibidas en espacios públicos, la obra de Rojas era creada para su goce privado y para ornamentar el espacio doméstico. Permitió acercar masivamente la cultura visual de la guerra a los hogares del país.

Así, la obra gráfica de Luis Fernando Rojas contribuyó de manera clave a exaltar el nacionalismo marcial de fines del siglo XIX e inicios del siglo XX. Este aporte no pasó inadvertido para sus contemporáneos. En algunos momentos críticos de su vida el mismo Rojas, ya anciano, pasó un tiempo en el Hogar de Veteranos de la Guerra del Pacífico, siendo admitido también en la asociación debido a las afinidades ideológicas con su producción gráfica y el deseo de aquellos círculos militares de reposicionar simbólicamente a la guerra de 1879 como el hito más importante de la historia patria reciente. De manera sintomática, el dibujante fue sepultado en el mausoleo de la sociedad en julio de 1942. Ahí reposa su cuerpo, con la inscripción “Fernando Rojas, veterano del 79” (Ureta y Álvarez, 2014: 146-147). Que el cronista visual del conflicto haya tenido este tipo de reconocimiento es, quizá, el mejor testimonio de su labor en la construcción de la cultura visual de la Guerra del Pacífico.

Referencias citadas

- Babilonia, R. (2005): "Memoria de una invasión: la fotografía y la Guerra del Pacífico (1879-1884)", *Pozo de Letras*, 4 (4), pp. 43-53.
- Bacot, J. P. (2001): "Le role des magazines illustres dans la construction du nationalisme au XIXe siècle au debut du XXe siècle", *Réseaux*, 107 (3), pp. 265-293.
- Barthes, R. (1986): *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós.
- Berrios, P., et. al. (2009): *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*, Santiago, Estudios de Arte.
- Blanchard-Chessi, E. (1909): "El combate de la Concepción (recuerdos gloriosos de la guerra del Pacífico)", *El Peneca*, 12 de julio, 9-10
- Blanchard-Chessi, E. (1911): "El dibujante Rojas", *El Peneca*, 16 de enero, 2-4.
- Blanco, J. (2008): "El Peneca: un niño centenario", *Mapocho*, 64, pp. 155-178.
- Bourke, J. (2006): "New Military History", en M. Hughes y W. J. Philpott, eds., *Palgrave Advances in Modern Military History*, Londres, Palgrave MacMillan, pp. 258-280.
- Burke, P. (2005): *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica.
- Cid, G. (2011): "Arte, guerra e identidad nacional: la Guerra del Pacífico en la pintura de historia chilena, 1879-1912", en C. Donoso y G. Serrano, eds., *Chile y la Guerra del Pacífico*, Santiago, Universidad Andrés Bello/Centro de Estudios Bicentenario, pp. 75-113.
- Cornejo, T. (2019): *Ciudad de voces impresas. Historia cultural de Santiago de Chile, 1880-1910*, Santiago, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana/ El Colegio de México.
- Délano, J. (1964): *Botica de turnio*, Santiago, Zig-Zag.
- Edwards Bello, J. (1976): *Crónicas del tiempo viejo*, Santiago, Nascimento.
- Fernández Montalva, S. (1898): "D. Luis Fernando Rojas", *La Lira Chilena*, 14 de febrero, 1.
- Fernández Montalva, S. (1901): "Don Luis Fernando Rojas", *La Lira Chilena*, 7 de julio, 1.
- Figueroa, P. P. (1897-1901): "Rojas, Luis Fernando", en *Diccionario biográfico de Chile*, Santiago, Imprenta Barcelona, vol. 3.
- Galdames, L., Ruz, R. y Díaz, A. (2018): *Imaginario nacionales de la frontera norte chilena. Revistas magazinescas (1883-1930)*, Arica, Ediciones Universidad de Tarapacá
- González, N. (1903): *Nuestros héroes. Episodios de la Guerra del Pacífico*, Lima, J. Boix Ferrer / Joya Literaria.
- Ibarra, P. (2012): "Hagiografías republicanas: ciudadanos y guerreros en el Álbum de la gloria de Benjamín Vicuña Mackenna", *Bicentenario. Revista de Historia de Chile y América*, 11 (1), pp. 77-101.

- Ibarra, P. (2016): "Peruanos y bolivianos en la sátira chilena de la Guerra del Pacífico", *Historia y Comunicación Social*, 21 (1), pp. 75-95
- Irisarri, H. y Desmadryl, N. (1854): *Galería nacional o colección de biografías i retratos de hombres célebres de Chile*, Santiago, Imprenta Nacional.
- Marini, C. (2001): "War photography: Díaz & Spencer's coverage of the War of the Pacific (1879-1883)", *Fotocinema*, 22, pp. 49-74
- Martin, M. (2006): *Images at War. Illustrated Periodicals and Constructed Nations*, Toronto, University of Toronto Press.
- Martínez, J. M. (2008): "El develamiento de la visualidad heroica, el sacrificio de Prat", *Intus-Legere Historia*, 2 (2), pp. 91-107
- Mirzoeff, N. (2016): *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual*, México D.F., Paidós, 2016.
- Mitchell, W. J. T. (2001): "Showing seeing. A critique of visual culture", en Nicholas Mirzoeff, ed., *The Visual Culture Reader*, Routledge, 2001, pp. 86-101.
- Molinare, N. (1911a): *Batalla de Tarapacá*, Santiago, Imprenta Cervantes.
- Molinare, N. (1911b): *Asalto y toma de Arica*, Santiago, Imprenta de El Diario Ilustrado, 1911
- Molinare, N. (1912): *Asalto i toma de Pisagua*, Santiago, Imprenta Cervantes.
- Moxey, K. (2008): "Visual Studies and the Iconic Turn", *Journal of Visual Culture*, 7 (2), pp. 131-146.
- Museo Nacional de Bellas Artes (1930): *Museo Nacional de Bellas Artes. Cincuentenario de su fundación 1880-1930. Catálogo de la exposición extraordinaria*, Santiago, Imprenta Siglo XX.
- Orellana, M. y Martínez, M. (2010): *Educación e imagen: formas de modelar la realidad*, Santiago, Museo de la Educación Gabriela Mistral.
- Ossandón, C. y Santa Cruz, E. (2005): *El estallido de las formas. Chile en los albores de la 'cultura de masas'*, Santiago, Lom / Universidad Arcis.
- Pacheco, R. (1887): *Los héroes del Pacífico o aventuras de la ex-jenerala Buendía*, Santiago, Casa del Autor.
- Rojas Flores, J. (2016): *Historia de la infancia en el Chile republicano*, Santiago, Ediciones de la JUNJI.
- Salinas, F. (1893): *Los representantes de la provincia de Aconcagua en la Guerra del Pacífico 1879-1884*, Santiago, Imprenta Albion.
- Sater, William F. (2005): *La imagen heroica en Chile: Arturo Prat, santo secular*, Santiago, Centro de Estudios Bicentenario.
- Tessada, V. (2009): "El Peneca y Billiken. Ser niño en Chile y Argentina a principios del siglo XX", en E. Oliva, et. al., eds., *América Latina en el nuevo milenio: procesos, crisis y perspectivas*, Santiago, Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos Universidad de Chile, pp. 17-37.

Ureta, C. y Álvarez, P. (2014): *Luis Fernando Rojas. Obra gráfica 1875-1942*, Santiago, Lom.

Vázquez, P. (2014): “Luis Fernando Rojas, ilustrador ilustre”, *Patrimonio de Chile*, 54, pp. 35-43.

Vicuña Mackenna, B. (1879): *Las dos Esmeraldas*, Santiago, Rafael Jover.

Vicuña Mackenna, B. (1883-1885): *El Álbum de la gloria de Chile*, Santiago, Rafael Jover.

Notas

[1] Véanse, por ejemplo, sobre Prat, los números del Padre Padilla del 21 de mayo de 1885 y 20 de mayo de 1886. También su “Homenaje al heroísmo”, sobre Patricio Lynch, en el número del 14 de mayo de 1887.

[2] Reproducida en Pacheco (1887).

[3] Reproducida en Salinas (1893).

[4] Véanse, por ejemplo, las portadas de *La Revista Cómica* dedicadas a Juan José Latorre, del 1 de octubre de 1895; o a Manuel Baquedano, de la primera semana de julio de 1897. El número correspondiente a la cuarta semana de mayo de 1896 incluyó tanto un retrato de Prat como una representación del combate naval de Iquique. El número de la primera semana de octubre de 1895 incluyó una representación del combate de Angamos.

[5] A modo de ejemplo, en *Batalla de Tarapacá* (Molinare, 1911a), incluyó los retratos elaborados por Luis Fernando Rojas de los siguientes soldados: Carlos Silva Renard, Bartolomé Vivar, Froilán Guerrero, Francisco

Olivos Bustamante, Telésforo Barahona, Belisario López y Telésforo Gajardo. En *Asalto y toma de Arica* (Molinare, 1911b), se insertaron los de Cenobio Molina, Benjamín Montoya, Juan Rafael Álamos y Roberto Souper; mientras que en *Asalto y toma de Pisagua* (Molinare, 1912), se publicaron los retratos de Juan Martínez, Moisés Arce, Rafael Torreblanca, Ricardo Jordan, Amadeo Mendoza y Luis Víctor Contreras.

[6] Riquelme también había protagonizado la portada de la edición del 22 de mayo de 1902, ilustrada por Rojas.

[7] Una revisión de las colecciones del Museo Histórico Nacional, en específico aquellas asociadas a la sección Decorado y Proyecciones Escolares, pone en evidencia la utilización de estas imágenes como “láminas educativas” en el contexto de la década de 1920. Entre estas destacan escenas como la de Ignacio Serrano abordando el Húascar (blanco y negro y coloreada), Ernesto Riquelme en el hundimiento de la Esmeralda (en blanco y negro como coloreada); El combate de la Concepción; Arturo Prat el 21 de mayo de 1879 (versión coloreada de la primera imagen incluida en esta investigación). Los códigos de inventarios de las láminas respectivas son las siguientes: S-001468; S-001467; S-001470; S-001469; S-001471; S-001478.

[8] Los títulos de las composiciones son las siguientes: *Batalla de Chorrillos. Carga de los granaderos* (18 de enero de 1903); *Batalla de Tacna* (31 de mayo de 1903); *Captura del transporte Rímac* (26 de julio de 1903); *Heroico combate de La Concepción* (26 de julio de 1903); *La captura del Huáscar* (4 de octubre de 1903); *La heroica defensa de Dolores* (15 de noviembre de 1903); *Batalla de Miraflores* (17 de enero de 1904); *El héroe y su epopeya* (15 de mayo de 1904); *Toma de Arica* (5 de junio de 1904); *La mañana antes del*

ataque (31 de julio de 1904); Heroico combate de La Concepción (7 de agosto de 1904); La heroica toma de Pisagua (6 de noviembre de 1904); Batalla de Dolores (20 de noviembre de 1904); Batalla de Tarapacá (27 de noviembre de 1904); Sangriento encuentro del Manzano. Episodio de la guerra del 79, diciembre de 1880 (4 de diciembre de 1904) A esto deben sumarse otras también en formato póster, alusivas a la Guerra del Pacífico como Por la humanidad y la patria (12 de abril de 1903); El regreso del soldado (1 noviembre de 1903); Homenaje al 21 de mayo de 1879. Arturo Prat (22 de mayo de 1904) y Los héroes de La Concepción (17 de julio de 1904).

[9] Véanse, además, las ilustraciones de Rojas en *Corre Vuela* contenidas en las narraciones “El sargento Aldea. Gloria del 21 de mayo” (20 de mayo de 1908); y en “Más vale maña que fuerza” (24 de marzo de 1909).