



## LA CORRECCIÓN DE LOS CUERPOS: RACISMO ESTATAL Y ESCULTURA ACADÉMICA EN CHILE (1854-1910)

*The Correction of Bodies: State Racism and Academic Sculpture in Chile (1854-1910)*

*A correção dos corpos: racismo de Estado e escultura acadêmica no Chile (1854-1910)*

Patricia Herrera Styles<sup>1</sup>  

<sup>1</sup> Pontificia Universidad Católica de Chile, CHILE

### RESUMEN

El racismo científico, una de las teorías de pensamiento más significativas del siglo XIX, suponía la superioridad de una de las razas humanas: la blanca o aria. Esta jerarquía debía ser mantenida en un sentido biológico para protección de la especie. En este escenario, el Estado asumiría el rol de protector de la integridad, la superioridad y la pureza de esta raza actuando a través de múltiples campos e instituciones. Uno de estos ámbitos fueron las bellas artes, la Academia y la disciplina de la escultura que jugaron un papel fundamental por su pregnancia y su presencia en el espacio público. El presente trabajo indaga sobre este fenómeno en Chile entre 1854 y 1910, analizando casos de la estatuaria local que representan las diferentes razas: afros, indígenas y blancos, detallando las estrategias que los escultores nacionales utilizaron para corregir estéticamente los cuerpos y demostrar que la supuesta raza blanca tenía el monopolio de la belleza, la inteligencia y la fuerza en un país eminentemente mestizo.

**Palabras clave:** escultura, racismo científico, Academia Neoclásica, Foucault, Chile.

### ABSTRACT

Scientific racism, one of the most significant theories of thought of the 19th century, assumed the superiority of one of the human races: the white or Aryan, a hierarchy that had to be maintained in a biological sense for the protection of the species. In this scenario, the State would assume the role of protector of the integrity, superiority and purity of this race, acting through multiple fields and institutions. One of these areas was the fine arts, the Academy and the discipline of sculpture, which played a fundamental role due to their pregnancy and presence in public spaces. The present work investigates how this happened in Chile between 1854 and 1910, analyzing cases of local statuary that represent different races: Afros, indigenous people and whites, detailing the strategies that national sculptors used to aesthetically correct the bodies and demonstrate that the supposed The white race had a monopoly on beauty, intelligence and strength in an eminently mestizo country.

**Keywords:** sculpture, scientific racism, neoclassical academy, Foucault, Chile.

### RESUMO

O racismo científico, uma das teorias de pensamento mais significativas do século XIX, assumia a superioridade de uma das raças humanas: a branca ou ariana, uma hierarquia que devia ser mantida no sentido biológico para a proteção da espécie. Neste cenário, o Estado assumiria o papel de protetor da integridade, superioridade e pureza desta raça, atuando através de múltiplos campos e instituições. Uma dessas áreas foram as artes plásticas, a Academia e a disciplina de escultura, que desempenharam um papel fundamental pela sua gravidez e presença nos espaços públicos. O presente trabalho investiga esse fenômeno no Chile entre 1854 e 1910, analisando casos de estatuária local que representam diferentes raças: afros, indígenas e brancos, detalhando as estratégias que os escultores nacionais utilizaram para corrigir esteticamente os corpos e demonstrar que a suposta raça branca detinha o monopólio da beleza, da inteligência e da força num país eminentemente mestiço.

**Palavras-chave:** escultura, racismo científico, Academia Neoclássica, Foucault, Chile.

Fecha de Recepción	2024-05-30
Fecha de Evaluación	2024-06-06
Fecha de Aceptación	2024-08-30

## INTRODUCCIÓN

Según Michel Foucault, desde el siglo XVIII, una de las bases articuladoras del discurso del poder y la soberanía de Occidente ha sido el concepto de raza y su presencia ha sido casi total durante todo el siglo XIX. Esto pues desde entonces estaría instalada en Europa la lógica de una sociedad binaria dividida entre dos “razas”, en las que las “diferencias étnicas, diferencias de idiomas; diferencias de fuerza, vigor, energía y violencia; diferencias de salvajismo y barbarie; conquista y sojuzgamiento” (Foucault, 2001, p. 64), habrían creado la idea de una dinámica permanente de “guerra” entendida como la trama ininterrumpida de la historia, es decir, la vivencia permanente de una “guerra de razas”, con intervalos de paz.

Este discurso, con diferentes transcripciones a partir de entonces, pareciera haber adoptado recién en el siglo XIX una connotación biológica, ya que, según Foucault, aparece en ese momento la idea de una “pureza” y “superioridad” de “la raza” (en singular) que debe ser cautelada, surgiendo así

el discurso de un combate que no debe librarse entre dos razas, sino a partir de una raza dada como la verdadera y la única, la que posee el poder y es titular de la norma, contra los que se desvían de ella, contra los que constituyen otros tantos peligros para el patrimonio biológico. (Foucault, 2001, p. 65)

Este racismo biológico se articularía, entonces, a partir de una serie de teorías y prácticas “científicas” que tendrían más o menos vigencia a lo largo del siglo. De este modo, disciplinas como la fisiognomía o fisionomía (creada en 1775 por Johan Caspar Lavater) y la frenología (fundada por Franz Gall en 1796), producirían profundas repercusiones en la forma de clasificar los distintos grupos humanos.

A lo largo de la centuria decimonónica surgirían, además, nuevas teorías que reforzarían el discurso. En 1853, por ejemplo, el filósofo Joseph Arthur de Gobineau publicaría en París *La desigualdad de las razas humanas*, obra clave donde propone la raza como un conjunto de rasgos físicos y psíquicos heredado por la sangre, y según la cual la raza aria (blanca) poseería “el monopolio de la belleza, de la inteligencia y de la fuerza” (Gobineau, 1937, p. 152). Para Gobineau, además, cualquier mezcla racial supondría degeneración. Cuatro años más tarde, en 1857, el médico francés Benedict Morel publicaría el *Tratado sobre las degeneraciones físicas, intelectuales y morales de la especie humana*, base de su teoría psiquiátrica de la degeneración<sup>1</sup>. Mientras que en 1877, Gustave Le Bon, darwinista

---

<sup>1</sup> Es necesario mencionar que el concepto de “degeneración”, así como el de “decadencia” fueron parte de la sensibilidad de la época hasta transformarse en medida de juicio en los más diversos ámbitos y no solo para referirse a las supuestas “razas inferiores”. De hecho, a fines de siglo, según algunos teóricos, incluso la raza

social, publicará *El hombre y las sociedades*, y en 1895 *Las leyes psicológicas de la evolución de los pueblos*, obras en las que plantea que cada raza tendría rasgos anatómicos y psicológicos comunes, por lo que la historia de un pueblo dependería más de su raza que de sus instituciones. Algo similar en esta línea propondrá en 1890, el historiador y filólogo también francés Ernest Renan con su estudio *El porvenir de la ciencia*, donde plantea que “lo propio de las razas inferiores es, no solamente ser primitivas o no civilizadas, sino también no ser civilizables, ni capaces de progresar” (Todorov, 2005, p. 133).

De forma paralela, una de las disciplinas gravitantes en la época sería la eugenesia o “el arte del buen engendrar”, propuesta por el erudito inglés Francis Galton a partir de su obra *Genio hereditario, sus leyes y consecuencias* publicada en 1869, así como en otras posteriores. En su obra, a modo de la selección natural de Darwin, Galton proponía un sistema de selección artificial de los mejores rasgos de la humanidad por medio de matrimonios seleccionados para mejorar la raza. La disciplina, que tuvo un desarrollo paralelo a la teoría de la degeneración de los franceses Morel y Magnan, afirmaba que la especie humana podía modificarse científicamente por lo que se enfocó inicialmente en la cualidades mentales y morales del individuo. La eugenesia buscaba elevar o descender las cualidades raciales, tanto física como mentalmente, aplicando las leyes de la herencia al cuidado y perfeccionamiento de la raza. A partir de estas ideas se articularía entonces el discurso del “racismo biológico” que, según Foucault, se constituiría adicionalmente a partir de otro hecho totalmente nuevo como lo sería la organización desde el Estado, pues a partir de entonces

el Estado no es el instrumento de una raza contra otra, sino que es y debe ser el protector de la integridad, la superioridad y la pureza de la raza. La idea de la pureza de la raza, con todo lo que implica a la vez de monista, estatal y biológico, es lo que va a sustituir la idea de la lucha de razas. (Foucault, 2001, p. 79)

Por lo tanto, sentencia el filósofo, desde ese momento “el racismo está ligado al funcionamiento de un Estado obligado a servirse de la raza, de la eliminación de las razas y de la purificación de la raza, para ejercer su poder soberano” (Foucault, 2001, p. 234).

Otra connotación inédita en esta tendencia de protección de la raza, según el autor francés, será su orientación monista, es decir, homogeneizadora. Esto pues se pensaba que solamente los pueblos con características homogéneas eran capaces de crear una nación en la que la raza blanca era la única capaz de fundar una civilización. En consecuencia, el mestizaje racial se entendía como causa de degeneración tanto en sentido biológico, como intelectual y moral.

---

blanca estaría degenerada y sufriría de un claro debilitamiento físico, tal como lo plantea Max Nordau en su obra *Degeneración* de 1892.

Según Foucault, este “racismo de Estado” inserto en lo que él ha caracterizado como biopoder o biopolítica, habría asumido el control de la vida desde el individuo hasta la “población” entera, pues

el racismo permitiría establecer, entre mi vida y la muerte del otro, una relación que no es militar y guerrera de enfrentamiento, sino de tipo biológico: —cuanto más tiendan a desaparecer las especies inferiores, mayor cantidad de individuos anormales serán eliminados, menos degenerados habrá con respecto a la especie y yo —no como individuo sino como especie más vivirá, más fuerte y vigoroso seré y más podré proliferar. (Foucault, 2001, p. 231)

En este escenario, por lo tanto,

la muerte del otro no es simplemente mi vida, considerada como mi seguridad personal; la muerte del otro, la muerte de la mala raza, de la raza inferior (o del degenerado o el anormal), es lo que va a hacer que la vida en general sea más sana; más sana y más pura. Relación, por lo tanto, no militar, guerrera o política, sino biológica. (Foucault, 2001, p. 231)

Según Deborah Poole, en el siglo XIX se dio, además, otro cambio radical en la forma de concebir la raza, pues habría comenzado a intervenir la visualidad, ya que si en el Renacimiento y hasta la Ilustración del siglo XVIII, la “raza” se entendía como “un linaje histórico esencialmente invisible que podría trazarse a través de genealogías y relaciones de sangre” (Poole, 2000, p. 203), en el siglo XIX esto cambia radicalmente pues “los teóricos de las razas vieron la identidad racial de una persona a partir de un conjunto de signos visibles inscritos en la superficie del cuerpo” (Poole, 2000, p. 203). Una de las cosas más interesantes es que según estas ideas, la raza blanca tendría el monopolio de la belleza entendida desde un punto netamente visual.

En Latinoamérica muchas de estas teorías tendrían gran recepción por parte de las elites intelectuales y políticas que se encontraban dando forma a los estados nacionales en el siglo XIX — sobre todo durante la segunda mitad— y en el caso de Chile, estas ideas asumirían un cariz particular debido a sus características históricas, geográficas y demográficas.

En este contexto, y al igual que sus vecinos, el Estado chileno adherirá al discurso civilizatorio con estas ideas raciales y muchas de las directrices sobre el tema se obtendrán gracias a la ávida recepción que tuvieron en el país los escritos de Ernest Renan, Gustave Le Bon, el Conde de Gobineau y Vacher de Lapouge, entre otros, obras que entregaron algunas de las orientaciones a la nueva nación. A partir de ello, una de las bases ideológicas del Estado y sus instituciones será precisamente este racismo científico por medio del cual se asumirá la idea de la existencia de una supuesta “raza blanca chilena”. Los gobiernos, en consecuencia, propiciarán la búsqueda de la pureza y protección de esta raza, lo que obviamente significará también eliminar o al menos invisibilizar a “la gente de color”,

como se denominaba entonces a mestizos, morenos, indios y negros entendiendo que constituían un “peligro biológico”.

Así, a lo largo de este período varias serían las estrategias desplegadas por el aparato estatal chileno en su objetivo de “defender la raza”, las que incluirían discursos historiográficos, iniciativas urbanísticas, experimentos científicos, incursiones militares, políticas públicas de medicina, higiene o eugenesia, entre otras<sup>2</sup>. Esto se produjo porque si, en definitiva, lo que el país quería era civilizarse no le quedaba otra alternativa que “blanquearse” tanto física como culturalmente.

Lo interesante es que este discurso racista no solo impregnaría ámbitos militares, sociales o médicos, sino también artísticos y, en este sentido, una faceta muy poco estudiada es lo que sucedió en el campo de las artes visuales —entonces denominadas “bellas artes”— que se transformaron en una herramienta fundamental para los objetivos del Estado de proteger y homogeneizar la raza. No debemos olvidar lo que señala Deborah Poole, en el sentido de que el racismo del siglo XIX era algo eminentemente visual.

## ESTADO, RACISMO Y ESCULTURA

La relación entre Estado, raza y bellas artes sería estrecha especialmente en los inicios de la segunda mitad del siglo XIX, sobre todo a partir de una institución: la Academia, desde la cual el Estado impondría sus prerrogativas. Esta, un centro de enseñanza público y gratuito donde se formaban los futuros artistas del país (pintores, escultores y arquitectos), actuaba configurando los imaginarios visuales locales de acuerdo con estrictos reglamentos y normas que tenían íntima relación con el poder político. Tal como sostiene el historiador Pedro Zamorano (2011a): “este modelo (el neoclásico) tuvo en Chile un carácter oficial. El Estado y los principales jerarcas sociales lo valoraban, entre otras cosas, porque respondía a las necesidades de testificación iconográfica que requería el país en ese entonces” (p. 258). Esto sería particularmente relevante en el terreno de la escultura pues esta disciplina era una de las más grandes productoras de imágenes que una nación necesitaba para

---

<sup>2</sup> Desde esta lectura podríamos entender entonces el surgimiento de iniciativas como la ocupación militar del territorio mapuche (conocida como la Pacificación de la Araucanía), entre 1860 y 1883, que implicaba no solo la apropiación de las tierras por parte del Estado sino, además, la eliminación de sus habitantes originarios, entendiendo que junto con tener fines económicos y políticos en esta acción habría habido un trasfondo de preservación biológica. Esto pues la ‘raza araucana’ se entendía entonces como degenerada, deficiente e incapaz en todo sentido. Este mismo trasfondo biológico y de protección de la raza estaría también en la forma en que el Estado chileno afrontaría, casi paralelamente, la problemática denominada como “cuestión social” a partir de 1880, donde se aplicaron en la ciudad de Santiago medidas urbanísticas de separación de la población e higiénicas de “mejoramiento de la raza” a grupos pobres y marginales considerados un “peligro”.

materializar sus discursos de identidad, origen común y liderazgo, lo que se hacía a partir de monumentos, bustos, estatuas y relieves que engalanaban la ciudad y que permitían otorgarle su carácter de civilizada, y porque, además, la escultura era el ámbito de privilegio de representación del cuerpo humano<sup>3</sup>.

De este modo, las academias de escultura que se encontraban inspiradas en el neoclasicismo impondrían a sus alumnos no solo conocer a la perfección la anatomía humana, sino además representarla a partir de cánones del cuerpo blanco, bello e ideal, transformándose, de esta forma, en uno de los mayores motores de este racismo estatal, biológico y monista que buscaba “ser el protector de la integridad, la superioridad y la pureza de la raza”. A partir de ello, podemos entender porque una de las bases de la enseñanza académica (tanto en pintura como en escultura, pero sobre todo en la segunda), contenida en reglamentos y decretos oficiales, fue el método de la “copia de la copia”, a partir del cual los alumnos aprendían a dibujar y luego a modelar solo un tipo de cuerpos, al tener como únicos referentes reproducciones en yeso de esculturas clásicas griegas<sup>4</sup>. Lo interesante aquí es que la escultura realizaría su labor a partir de altos valores morales, que promovían la belleza, la verdad y el bien.

No es raro entonces que en estas instituciones tuvieran eco, adicionalmente, ideas de disciplinas como la fisionomía y la frenología, por ejemplo, las que se enseñaban a los futuros artistas y que avalaban lo anteriormente dicho<sup>5</sup>.

## LA CORRECCIÓN ESCULTÓRICA DE LOS CUERPOS

Tanto el neoclasicismo como la teoría racial soñaban con la creación y contemplación de cuerpos perfectos, por lo que todos los esfuerzos de la academia se enfocaron en la formación de artistas que

---

<sup>3</sup> Respecto al tema de la relación entre Estado y Bellas Artes, y especialmente sobre el rol de la escultura en el espacio público y el proceso de construcción identitaria en el siglo XIX chileno, están los trabajos de Alfonso Salgado (2010) y los de Pedro Zamorano (2011a, 2011b).

<sup>4</sup> Con respecto a las acciones del Estado chileno en relación a formación y administración de las Academias de Pintura en 1849, y Escultura en 1854 (reformada en 1859), es posible mencionar varios ejemplos que comprueban lo que estamos mencionando, como son el contrato entre el primer director de la Academia de Pintura, Alejandro Cicarelli, y el Estado de Chile, en el que el primero se comprometía a facilitar su propia colección de yesos de temática grecolatina con fines pedagógicos (Pereira Salas, 1992, p. 63), o por otro lado, el Decreto Supremo de 1859, que dividía la clase de escultura en estatuaria y ornamental, teniendo la primera como misión “la reproducción en relieve de los modelos antiguos (clásicos griegos)” (Berríos, 2009, p. 208).

<sup>5</sup> Artistas chilenos como José Miguel Blanco tenían la práctica, promovida por Lavater en su Manual de Fisionomía, de retratar a difuntos en su lecho de muerte, pues según el suizo este era el mejor momento de capturar el rostro de un individuo.

manejaran el conocimiento técnico para ello. No es de extrañar entonces que en la época las figuras de Pígalión (el personaje griego que insufló vida a la escultura de una mujer de la cual se enamoró) y Prometeo (el héroe que creó a los humanos a partir de una estatua de arcilla) se asociaran a la figura de los escultores, pues tal como sostenía el artista chileno José Miguel Blanco: “Es natural: somos tierra i trabajar en lodo es casi lo mismo que moldear con carne” (R. B. A., 1888, p. 3). Como la raza blanca poseía “el monopolio de la belleza, de la inteligencia y de la fuerza” esto debía quedar claramente expresado en una estatua de mármol o bronce, siendo los modelos el dios Apolo para el hombre y la diosa Venus para la mujer, es decir, seres bellos y superiores. Bajo esta premisa, y como muchas veces los retratados de carne y hueso no cumplían con estos estándares el escultor se veía en la obligación de idealizar y, de ser necesario, “corregir” el cuerpo de sus modelos.

Para entender esto es necesario conocer los postulados que desde la estética y la naciente historia del arte propondrá Johann Joachim Winckelmann en el siglo XVIII, propagados, entre otros, por el pintor y teórico Anton Rafael Mengs y reactualizados en el siglo XIX por el filósofo positivista Hipólito Taine, pues todos ellos fueron autores de gran influencia en las academias de arte de la época. Para Winckelmann la escultura era la expresión más alta de la belleza y la civilización, la que habría sido alcanzada por el mundo griego clásico y al escultor moderno no le quedaba más que imitar al antiguo. Para el autor, el escultor debía lograr la ‘belleza ideal’ en sus obras, y esto solo podía hacerlo a través de la selección y ‘corrección’ de la naturaleza, pues si en esta la belleza se encontraba desperdigada, el escultor tiene la posibilidad de reunir en una sola representación los fragmentos más bellos del mundo natural<sup>6</sup>. En términos concretos, en escultura esto significaba utilizar procedimientos técnicos como la fragmentación, la castración y el injerto de partes de diferentes cuerpos para lograr, finalmente, una sola unidad armónica, sencilla e indefinida, que eran los tres valores más importantes para Winckelmann. En este proceso, ciertas características como la ambigüedad sexual, la eterna juventud y la piel blanca serían valores básicos. Por lo mismo, según el autor alemán en la escultura sería totalmente aceptable la supresión de algunos elementos corporales tales como nervios, venas o pezones, pues esto permitiría la mantención de la expresión de la juventud y virginidad eternas.

---

<sup>6</sup> Winckelmann se inspiraba en la leyenda clásica del pintor de Zeuxis, muy popular en los círculos artísticos del siglo XIX, quien habría retratado a Helena de Troya seleccionando las partes más bellas de las cinco mujeres más bellas de Crotona, según relata Cicerón (1997), en su *De inventione*.

En cuanto al injerto, al igual que en la botánica, Winckelmann lo asumía como un recurso necesario en escultura con tal de lograr el cuerpo perfectamente bello, ya que planteaba que

Raras veces carecen de defectos la naturaleza y la figura del cuerpo más bello, el cual tiene formas o partes que en otros cuerpos aparecen o pueden imaginarse más perfectas, y, partiendo de esta experiencia, aquellos sabios artistas procedieron como un hábil jardinero que injerta en un tallo distintos esquejes de especies nobles; y del mismo modo que una abeja liba en muchas flores, los conceptos de la belleza no quedaron limitados a una única belleza individual [...], sino que trataron de unificar la belleza de muchos cuerpos bellos. (Winckelmann, 2011, p. 80)

Por eso en las Academias de Bellas Artes fue tan importante el uso de fragmentos corporales como método de enseñanza y creación. En los talleres los estatuarios contaban con cabezas, torsos, manos o pies de hermosa factura, generalmente de yeso, que les permitía ensamblar —igual que un jardinero que injerta una planta— las partes del cuerpo humano a voluntad. Además, contaban con las copias más bellas de Venus, Apolos, Adonis y efebos griegos para reforzar permanentemente la idea de la supremacía de la blanquitud. Ahora bien, específicamente en cuanto a la relación entre belleza y raza, Winckelmann aportaría ideas clave para la noción de corrección de los cuerpos. Posiblemente influido por las ideas sobre este tema que la historia natural proponía en su época, Winckelmann asocia la máxima belleza del cuerpo humano al color blanco propio de la piel griega. Al respecto sostiene en su *Historia del Arte*:

El color contribuye a la belleza, pero no es la belleza misma, sino que la resalta, a ella y a sus formas. Pero como el color blanco es el que más rayos de luz devuelve y, por tanto, se hace sensible, un cuerpo bello será tanto más bello cuanto más blanco sea, y hasta desnudo parecerá más grande de lo que es en realidad, y esto lo comprobamos en todas las figuras copiadas en escayola, que parecen más grandes que las estatuas de las que son copia. (Winckelmann, 2011, p. 77)

En comparación, las características corporales de las otras razas, tanto la negra como la amarilla, a Winckelmann le parecen aberraciones, imperfecciones o bien atributos cercanos a los animales, tal como se demuestra en este párrafo: “La mejor demostración de la forma de los griegos [...] es que entre ellos no se encuentran narices achatadas, que es la peor desfiguración de un rostro” (Winckelmann, 2011, p. 23), así como en el siguiente:

La boca abultada y carnosa que los negros tienen en común con los monos que habitan en sus países, es un abultamiento superfluo y una protuberancia causada por el clima caluroso, igual que el calor o algún líquido fuerte o salado, y en algunas personas también la ira, nos producen hinchazón en los labios. Los pequeños ojos de los pueblos remotos septentrionales y orientales guardan relación con la imperfección de su desarrollo corporal, que los hace menudos. (Winckelmann, 2011, p. 76)

Por su parte, Hipólito Taine, filósofo y escritor francés del siglo XIX, actualizará estas ideas al alero del positivismo y determinismo racial, y dentro de su discurso de la defensa de la raza incorporará nuevas ideas que serán clave para el ejercicio escultórico de la época. En su libro *Filosofía del arte* de 1869, Taine coincide con Winckelmann en la idea de que el gran referente de belleza es el cuerpo griego clásico y, según él, el logro de estos cuerpos perfectos en la Grecia Antigua se habría alcanzado gracias a dos disciplinas específicas: la orquestrica (música y declamación poética) y, principalmente, la gimnástica. Para Taine, en Grecia fue importante la consolidación de la gimnasia como un sistema, que incluía los juegos de Olimpia y gimnasios en todas las ciudades. Sostiene Taine “Desde los dieciséis a los dieciocho años, el adolescente pasaba en ellos sus días [...], dispuestos no para la cultura del espíritu, sino para el perfeccionamiento del cuerpo” (Taine, 1944, p. 290). En su afán de exaltación compara un cuerpo griego modelado en el gimnasio con aquellos de los que denomina “salvajes robustos”, pertenecientes a otras culturas de la antigüedad, cuando sostiene:

los maestros, verdaderos artistas, ejercitaban el cuerpo para darle no solamente vigor, velocidad y resistencia, sino también simetría y elegancia. El *Galo moribundo*, que pertenece a la Escuela de Pérgamo muestra, comparado con las estatuas de atletas, la distancia que separa un cuerpo sin cultura física de un cuerpo cultivado. La cabellera, esparcida en ruda melena como un crin, pies y manos de campesino, piel espesa, músculos chatos, codos agudos, venas hinchadas, contornos angulosos, líneas perdidas; nada más que el cuerpo de un salvaje robusto. (Taine, 1944, p. 292)

Para Taine, la escultura tenía una misión clave en este afán de perfección de los cuerpos pues terminaba de realizar lo que la naturaleza no alcanzaba. De este modo, aseveraba: “Para hacer el hombre de mármol o de bronce, han hecho primero el hombre viviente, y la gran escultura se desarrolla entre ellos en el mismo momento que la institución por la cual se forma el cuerpo perfecto” (Taine, 1944, p. 276).

## ESCULTURA Y CUERPOS CHILENOS

Desde 1854, año de su fundación, la Academia de escultura chilena tendría la misión de representar los cuerpos nacionales desde estas prerrogativas, tarea que no sería fácil considerando que la población del país —lejos de poseer las características del sujeto helénico— tendía mayoritariamente a una constitución mestiza producto de la mezcla de indígenas americanos con descendientes de europeos y, en menor medida, pero no inexistente, de descendientes de esclavos africanos. Como es de esperar, los jóvenes chilenos que se formaban en la academia desde entonces recibirían una formación fuertemente influida por el neoclasicismo francés e italiano, cuyas bases teóricas estaban influidas por las teorías de Winckelmann, Mengs y Taine, entre otros autores, como ya hemos

mencionado. Evidencia de esto existen muchas, como, por ejemplo, las ideas contenidas en el discurso de inauguración de la Academia de Pintura pronunciado por Ciccarelli en 1849, el que influido por Winckelmann, sostenía que la escultura había alcanzado su punto más alto a partir de las civilizaciones clásicas o que el pintor Pedro Lira traduciría del francés la *Filosofía del arte* de Taine en 1869 y desde allí esta obra sería un libro fundamental en la enseñanza de la academia de Santiago, tanto en pintura como en escultura.

La academia, en definitiva, sería una de las instituciones que cumpliría con la misión estatal de protección, homogeneización y purificación de la raza desde un punto de vista ideológico, lo que en términos concretos consistiría en la visibilización y exaltación de ciertos individuos por medio de los formatos escultóricos (monumentos, bustos, relieves), el uso de materiales nobles (mármol, bronce) y el emplazamiento de las obras en lugares públicos de importancia (plazas, parques, instituciones), concretando paralelamente la obliteración de las otras razas las cuales casi no serían representadas, salvo honrosas excepciones. De esta forma, la escultura chilena contribuía a la conformación de una identidad nacional forzada y excluyente que tenía en la visualidad una de sus herramientas más poderosas. La muestra permanente de estas obras en el espacio público de seguro instaba a los chilenos a desear ser más bellos y más claros. Por ende, los primeros escultores nacionales, entre ellos, Nicanor Plaza (1844-1918), José Miguel Blanco (1839-1897) y Virginio Arias (1855-1941) se abocaron a la representación de ciertos individuos y cuerpos donde las operaciones de corrección, selección de partes, injertos, e idealizaciones marcaron su trabajo, pues ante todo debían “blanquear”, evitando la representación de cuerpos feos, menudos, bocas abultadas, narices chatas, ojos rasgados y piel oscura, entre otros “defectos”.

Es importante mencionar que estos tres artistas tuvieron largas estancias en París y Roma entre 1870 y 1890 (incluso Plaza fallece en Italia en 1918), años de efervescencia de varias de las teorías raciales, pues fueron becados por el gobierno para continuar sus estudios allí. Los tres recibieron su formación en la Escuela Superior de Bellas Artes de París, la Academia francesa, donde, sin duda, profundizaron —tanto en lo teórico como en lo práctico— sus conocimientos en relación con la idealización y corrección racial más allá de los postulados que les entregara la academia chilena. No es de extrañar, entonces, que José Miguel Blanco, por ejemplo, conociera claramente los postulados de la fisionomía, la frenología y la estética de Winckelmann y Mengs, según consta en los artículos de su periódico *El Taller Ilustrado* que circuló en Santiago entre 1885 y 1889, y que asimismo, el uso de fragmentos para la observación y construcción de los cuerpos fuera practicada por Nicanor Plaza y sus alumnos (posiblemente a partir de varias de estas piezas traídas personalmente por él desde

Europa) lo que se promociona en un aviso publicitario que Plaza publica en 1877 en la capital chilena, cuando es el director de la academia de escultura de Santiago:

Nicanor Plaza, Estatuario: [...] Posee i tiene a disposición de los artistas i estudiantes de Bellas Artes [...] 6 torsos de mujer de varios tamaños i de diferentes museos, piernas i brazos de hombre i mujer tomados de los mejores modelos vivos en diferentes épocas.  
Una colección de 40 piezas, manos i pies, de hombre i mujer en diferentes movimientos.  
4 grandes magnificas cabezas en bajo relieve de diferentes épocas. (Plaza, 1877, p. 67)

Así como en el de Plaza, en los talleres de estos artistas se conservaban además una cantidad considerable de copias de yeso, libros de arte, revistas, álbumes, grabados y fotografías que los hacía funcionar como verdaderos museos y bibliotecas, lo que les permitía tener una enorme cantidad de referencias visuales sobre arte, belleza y raza. De estos espacios creativos particulares, así como de los que se encontraban en la misma academia estatal, salieron la mayoría de las representaciones escultóricas de la “raza chilena” de la época —salvo escasas excepciones— y como es de esperar en su mayoría los retratados serían individuos de esa supuesta “raza blanca nacional”. Sin embargo, también salieron de sus cinceles algunos ejemplos del mundo indígena, que es un repertorio que vale la pena analizar en detalle. La mayoría de los casos que abordamos corresponde a encargos oficiales y unos pocos surgen como proyectos privados (los tres escultores nacionales que hemos venido analizando) por ello, todas estas creaciones las consideramos dentro del influjo del racismo estatal aun cuando no estaría de más reconocer la existencia en el país de un racismo más transversal que operó en todos los ámbitos y capas sociales.

## LA RARA ESCULTURA DE UN AFROCHILENO

Producto de las políticas de exclusión racial practicadas en el país, es fácil suponer que la representación escultórica de individuos de ascendencia africana en Chile no estuvo presente en este período a pesar de que el país contaba con una población de afrodescendientes reducida pero significativa, pues algunos de ellos, descendientes de esclavos o migrantes, habían tenido destacada participación en el ámbito militar, artístico y musical, entre otros. Sin embargo, esta omisión visual del “negro” o “pardo” (considerado por la teoría racista como el último eslabón de la evolución humana), contribuía al sueño de la homogeneización racial nacional, pues al no verlo podía crearse la ilusión de que realmente no existía, contribuyendo al discurso popular de que ‘Chile es un país de blancos’.

La única excepción que conocemos hasta hora es el busto del Sargento Mayor José Romero (1794-1858), militar mulato chileno conocido popularmente como Zambo Peluca —debido a su rizada

cabellera—, quien tuvo una destacada participación en las guerras de independencia y que gozaba de especial fervor popular<sup>7</sup>. Como un caso raro, de él contamos en la actualidad con tres imágenes, una fotografía (Figura 1) y una pintura al óleo (Figura 2) que se conservan en la Biblioteca Nacional y el Museo Histórico Nacional, además del busto de mármol (Figura 3) que permaneció en su tumba en el Cementerio General de Santiago hasta 2016<sup>8</sup>. Si observamos estos tres retratos podemos darnos cuenta de que son enormemente parecidos, sin embargo, en dos de ellos las características faciales del mulato fueron levemente alteradas disimulando sus rasgos africanos. Al parecer la fotografía, tomada en el estudio fotográfico Ovalle de Santiago con fecha desconocida, habría servido de modelo para las otras dos obras —la pintura y la escultura— en las cuales se realizó este proceso de “blanqueamiento”. De esta forma, en el óleo Romero aparece con una nariz más afilada que en la foto y con los pómulos menos prominentes. En la escultura, por su parte, su torso y semblante fueron corregidos no solo por el hecho de ser representado en mármol, sino porque además, su pelo rizado, por ejemplo, aparece más alisado. Cabe destacar que esta estatua realizada para su mausoleo ni siquiera es de factura chilena, fue mandada a hacer a París, por orden del ministro de Chile en Francia Francisco Javier Rosales, e inaugurada en el Cementerio General de Santiago en 1863. Esta constituye un ejemplo singular dentro de la historia de la escultura chilena al ser el retrato de un individuo nacido como esclavo en las postrimerías del siglo XVIII y homenajeadado como ciudadano ejemplar a mediados del siglo XIX, siendo posiblemente la única escultura de un afrochileno.



**Figura 1.** *José Romero* (Fuente: Fondo Bibliográfico José Toribio Medina, Biblioteca Nacional de Chile).

<sup>7</sup> Para conocer mayores antecedentes históricos y biográficos de Romero revisar el libro de Guillermo Feliu Cruz (1973); el artículo de Claudia Arancibia (2005), así como de Mercedes Marín del Solar (1858).

<sup>8</sup> Año que fue vandalizado en el contexto de protestas callejeras, produciendo su desmembramiento.



Figura 2. Retrato del Sargento Mayor José Romero (Fuente: Museo Histórico Nacional, [www.surdoc.cl](http://www.surdoc.cl))

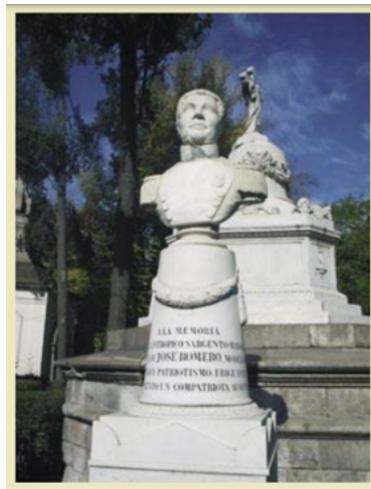


Figura 3. Mausoleo de José Romero, Cementerio General (Fuente: Revista Historia Militar, N° 4, 2005).

### ¿CÓMO ESCULPIR AL INDIO?

La representación escultórica del indígena en este período también resulta interesante porque presenta varias aristas que vale la pena mencionar. Si bien podríamos esperar la aplicación de los preceptos neoclásicos a toda regla a partir de la idealización, adecuación al canon y corrección de un grupo de la población del país que se consideraba ‘degenerada’ racialmente, sorprendentemente esto no ocurrió así en todos los casos, pues encontraremos ejemplos donde el indígena y especialmente el mapuche fue representado sin idealización. Esto nos demuestra que este fue un problema complejo de resolver para los artistas chilenos del período formados al alero de las políticas raciales hegemónicas, y porque es posible que otras vertientes estéticas —como el romanticismo o el realismo, por ejemplo— empezaran a influir en el quehacer de la academia y en sus ideas con respecto a la raza.

Por una parte, la adecuación al canon y el uso de las técnicas de corrección para cuerpos 'inferiores' se ve claramente, por ejemplo, en las obras *Caupolicán* de 1869 (Figura 4) y el *Jugador de chueca* de 1880 (Figura 5), ambas de Nicanor Plaza, así como en *Galvarino* de 1873 (Figura 6) de José Miguel Blanco. Tanto *Caupolicán* como *Galvarino* son figuraciones ficticias de personajes legendarios de la historia chilena, mientras el *Jugador de chueca* es la representación de un individuo anónimo que practica un juego ancestral indígena. Son, en definitiva, 'versiones a la chilena' del modelo neoclásico que representan un 'tipo racial' —no retratos de individuos— y que con un afán de construcción de identidad incorporan pequeños elementos que darían un aire autóctono al representado (tocados de plumas, collares, aros u objetos ancestrales).

*Caupolicán*, que fue realizado por Plaza en su calidad de becado del gobierno chileno en Europa en 1868, y que es la representación de un héroe mapuche del siglo XVI, es uno de los casos más emblemáticos en este sentido, no solo por la notoriedad que la obra tiene a lo largo del tiempo (y hasta el día de hoy en el imaginario nacional), sino además porque cumple precisamente con los preceptos neoclásicos de construcción del cuerpo académicamente bello<sup>9</sup>. Si bien su rostro presenta rasgos un poco distintos al del canon clásico, corresponde a la representación impersonal de una anatomía tipo a la que se le añadieron elementos casi decorativos para inscribirlo como mapuche. Tal es su impersonalidad que la historia lo llevó a convertirse en la misma época en una versión del "último de los mohicanos" al ser presentado como tal en un concurso en Estados Unidos<sup>10</sup>. Este *Caupolicán-Mohicano*, presenta plumas, aretes circulares, arco y flecha, todos elementos ajenos al pueblo mapuche —y posiblemente al mohicano también—, así como facciones del rostro que también difieren de la fenotipia tradicional de la etnia del sur de Chile. Según el crítico de arte de la época, Vicente Grez, Plaza se habría tomado ciertas "licencias esculturales" al presentar a *Caupolicán* con estos ornamentos "aros y vestidos con plumas [...], faltando de esta manera a la verdad histórica" (Grez, 1872, I, p. 452), lo que, según él, estaría totalmente justificado en pos de la búsqueda de la belleza y de la representación de un espíritu. El *Jugador de chueca*, por otro lado, también realizado como parte de la labor del becario Plaza en Europa, es la representación de otro joven mapuche que hace gala de su destreza física para jugar a la chueca o palín, juego tradicional mapuche, el que sí presenta un perfil bastante griego. Su rostro de nariz recta, pequeña y pómulos suavizados armonizan

---

<sup>9</sup> Para mayores antecedentes con respecto a la obra debe revisarse el libro de Pedro Zamorano (2012).

<sup>10</sup> Sobre este tema en particular se sugiere revisar también los artículos de Marcela Drien (2013) y de Patricia Herrera (2017).

con el cintillo que lleva en la cabeza, elementos que le confieren una apariencia de efebo griego más que de adolescente mapuche.

A su vez, la trabajada musculatura del *Caupolicán-Mohicano* recuerda los postulados de Taine sobre la importancia del cultivo del cuerpo masculino en los gimnasios de la Antigua Grecia. Aquí el escultor no solo hace alarde de su pericia técnica al momento de esculpir la anatomía humana, demostrando su conocimiento de estructuras óseas, músculos o tendones, sino que, además, refuerza la idea de la importancia de corregir el cuerpo a través del ejercicio físico.

*Galvarino*, por su parte, ejecutado en 1873 por Blanco en la misma condición de becado que Plaza, es una versión neoclásica con ciertos tintes de romanticismo de otro guerrero mapuche de la época de la Conquista. El escultor eligió para su representación tal vez el momento más álgido de su vida como fue el instante en el cual sus manos son cercenadas por el enemigo en pleno campo de batalla. A pesar del dolor, sin embargo, *Galvarino* aparece en la obra con una postura corporal estoica y un rostro sereno, características que nuevamente nos recuerdan las orientaciones de Winckelmann en relación a la imitación de la belleza clásica griega.

Nicanor Plaza realiza tanto el *Caupolicán* como el *Jugador de chueca* en París, mientras que Blanco ejecuta su *Galvarino* en Roma cuando ya han adquirido importantes conocimientos de la academia francesa. En todos estos casos, de seguro sus métodos de trabajo inmersos en la norma neoclásica oscilaron entre el uso de fragmentos corporales que permitieron la construcción idealizada de los rostros, el tronco y las extremidades, así como posiblemente el uso de fotografías y hasta modelos vivos que difícilmente tenían un aspecto cercano a la etnia del sur de Chile.

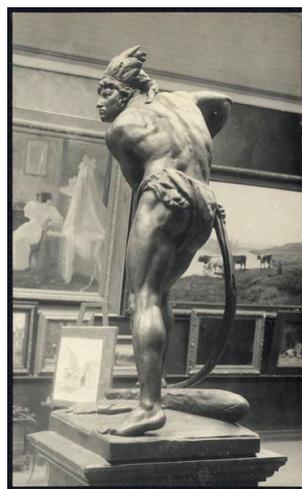
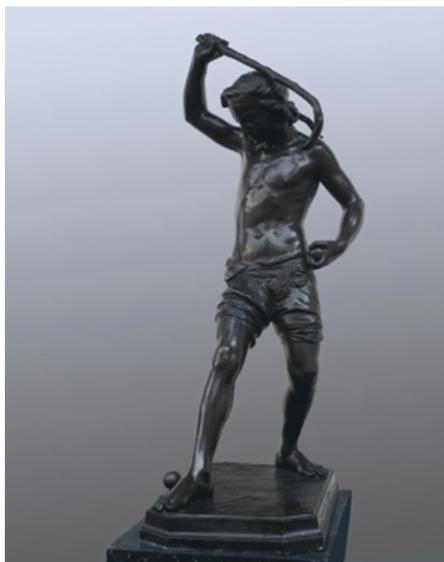


Figura 4. *Caupolicán*, Nicanor Plaza (Fuente: Museo Nacional de Bellas Artes, [www.surdoc.cl](http://www.surdoc.cl)).



**Figura 5.** *Jugador de chueca*, Nicanor Plaza (Fuente: Museo Nacional de Bellas Artes, [www.surdoc.cl](http://www.surdoc.cl))



**Figura 6.** *Galvarino*, José Miguel Blanco (Fuente: Museo Nacional de Bellas Artes, [www.surdoc.cl](http://www.surdoc.cl))

Además, es importante hacer notar que los cuerpos de los indígenas aparecen la mayoría de las veces semidesnudos, en posiciones retorcidas o mutilados, en pie de guerra o vencidos. Este último es el caso de *Galvarino*, figura que sintoniza con la idea de corrección de los cuerpos del siglo XIX, que ve amputadas sus manos como forma de escarmiento. En cierta forma, la leyenda de Galvarino cuenta como su cuerpo fue 'corregido' por el

conquistador español. Por otra parte, resulta interesante además el cubrimiento que el escultor hace de su cuerpo a través de una túnica más bien raída, y su drapeado, que más que recordar alguna indumentaria mapuche, recuerdan las vestimentas de dioses griegos. Nuevamente pareciera ser que el escultor chileno seguía las indicaciones de Winckelmann al vestir al héroe mapuche, pues para el erudito alemán este tipo de drapeado era fundamental para entender y realzar la belleza del cuerpo joven e ideal.

La desnudez o casi desnudez con la que se representa en estos casos a los mapuche como si fuera una condición generalizada de este pueblo, en realidad no es más que el uso en tierras chilenas del estereotipo del salvaje americano construido a partir de experiencias europeas en tierras tropicales, y que, por lo demás, poco tiene que ver con la realidad geográfica de este grupo humano que habita en zonas bastante frías del sur del continente.

Como mencionábamos, el escenario de la escultura chilena de la época fue más complejo que solo los intentos de blanqueamiento por parte de los artistas con sus cinceles. Otra forma de racismo estatal puede evidenciarse en el destino que tuvieron otras dos obras de tema indígena de José Miguel Blanco, tituladas *Cacique Ancatén* (Figura 7) de 1877 y *Cacique Pormas* (Figura 8) de 1890, las que por proponer una representación de sujetos indígenas distinta a lo establecido por la academia —porque en cierta forma escapaban de los mecanismos de corrección— fueron invisibilizadas.



**Figura 7.** *Ancatén, cacique de Paicavi*, José Miguel Blanco (Fuente: Archivo Fotográfico Museo Histórico Nacional).



**Figura 8.** *Pormas, cacique de Cañete, José Miguel Blanco* (Fuente: Archivo Fotográfico Museo Histórico Nacional)

La historia de creación de ambas obras resulta sumamente interesante, pues lejos de la norma neoclásica y más cercanas al realismo, ambos caciques sirvieron como modelos vivos al escultor dentro de su propio taller en Santiago, sin la intermediación de copias de yeso de la estatuaria clásica, de fotografías, ni de fragmentos del cuerpo humano usados como injertos. Por el contrario, en ambas ocasiones, el escultor retrató a los líderes indígenas respetando sus características fenotípicas.

Quizás precisamente por su realismo, ni *Ancatén* ni *Pormas* tuvieron buena recepción en los círculos sociales de la época. *Ancatén* se presentó en la Exhibición Nacional que en 1883 organizaron el pintor Pedro Lira y José Miguel Blanco y es probable que de allí en adelante solo haya permanecido en el taller de su autor y, al parecer, *Pormas* nunca fue exhibido públicamente. En 1895, en un viaje que Blanco realizó a París, llevó una versión de *Ancatén* para ser fundida en la fundición Rudier de esa ciudad, sin embargo, por motivos económicos el busto en bronce quedó en la ciudad francesa. En 1899, el hijo del escultor, Arturo Blanco solicitó al Estado chileno el rescate de estas esculturas, sin embargo, según relatan fuentes históricas<sup>11</sup>, no hubo interés de la autoridad por rescatar estas obras a pesar de ser de uno de los más destacados escultores nacionales. En estos dos casos, el racismo estatal se evidencia por la invisibilización que se dio a estas creaciones ya que a pesar del interés de su autor el Estado chileno no las quiso. Actualmente, se encuentran desaparecidas.

---

<sup>11</sup> Como en el artículo de Arturo Blanco (1938) titulado “Asuntos araucanos tratados por escultores chilenos”.

## BLANCOS, BELLOS E INTELIGENTES CHILENOS

En el caso de la representación del hombre blanco se hizo necesario recurrir a todos los recursos y normas que dictaban tanto el neoclasicismo como la doctrina de la supremacía racial para demostrar su belleza, inteligencia, fuerza y superioridad moral. Como es de esperar, los tres principales escultores del momento que ya hemos mencionado realizaron una significativa cantidad de esculturas de los miembros de la élite nacional, principalmente en forma de estatuas y bustos, las que fueron encargadas en forma privada o a través de iniciativas públicas de conmemoración. En general, la representación de esta 'raza blanca chilena' corresponde a sujetos de ascendencia española y en algunos casos inglesa, francesa u otra de origen europeo que no tendrían mezcla racial con los otros grupos étnicos presentes en el país.

Ejemplos podrían ser muchos, pero hemos seleccionado tres por ser representativos de lo que hemos venido proponiendo. La obra de Nicanor Plaza al empresario, minero, político chileno y uno de los fundadores del Partido Radical, don Pedro León Gallo Goyenechea (1830-1877) (Figura 9), es un busto en yeso que hoy se conserva en el Museo Histórico Nacional. El artista lo realiza como un encargo de la familia y un homenaje póstumo en 1889. Era común la realización de bustos a este tipo de personajes connotados como una forma de conmemoración privada o para ser exhibida en instituciones públicas. En este caso Gallo es mostrado como un joven elegante y de refinado perfil clásico que aparece sereno a pesar del espíritu revolucionario que lo inspiró en vida.

Otra forma común de representar a este grupo social en la época fue la figura sedente por medio de la cual el retratado parecía descansar sobre sus logros y éxitos. Es el caso de la obra de Virginio Arias dedicada a Diego Barros Arana (1830-1907) (Figura 10), historiador liberal, diplomático y rector de la Universidad de Chile, de ascendencia vasca, que sería una de las figuras intelectuales de mayor peso en el país en el siglo XIX. En este caso, don Diego aparece sentado en un imponente sillón ya en edad madura, en una actitud plácida y serena, con la mirada elevada hacia el horizonte. Este monumento se encuentra hasta hoy en la ciudad de Santiago a un costado de la Biblioteca Nacional. Por último, otro de los formatos más utilizados fue la figura exenta de cuerpo entero, como es el caso de la obra también de Nicanor Plaza dedicada al empresario Arturo Edwards Ross (1861-1889) (Figura 11), la que fue realizada como un homenaje de su familia tras su muerte en 1895. Edwards muere a los 28 años, pero a pesar de su corta edad tuvo un destacado papel como político y filántropo. Miembro de una de las familias más prominentes del país y de ascendencia

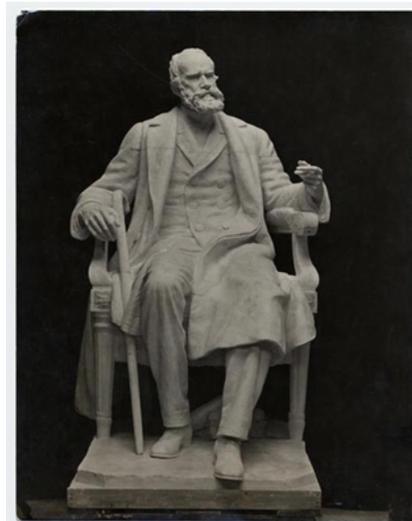
inglesa, fue miembro además de la comisión directiva del Museo de Bellas Artes en 1887. La obra se exhibe hasta hoy precisamente en este centro artístico.

Como podemos apreciar en las imágenes, a diferencia de la representación del indio, en estos casos el hombre blanco cautela celosamente la forma en que será exhibido su cuerpo por medio de la escultura, permitiendo mostrarse vestido y ataviado de acuerdo a la moda de la época y con poses propias del hombre civilizado, sentado o de pie. Aquí no es posible la desnudez, ni el alarde de fuerza física ni la expresión de actitudes apasionadas o violentas, pues los cuerpos son caracterizados con otro tipo de atributos, no se muestra su musculatura, pero sí elementos que demuestran su poder político, su superioridad intelectual, o su liderazgo económico, tales como insignias, medallas, libros, entre otros. Edwards, por ejemplo, aparece representado con unos planos enrollados y un busto de Atenea —diosa griega de las artes y de la sabiduría— a sus pies. En su brazo porta un abrigo lo que le concede elegancia y permite el uso del drapeado que tanto fascinaba a Winckelmann. Mientras que Barros Arana aparece sentado en un momento de reflexión, con un bastón que le otorga un aire señorial y con libros bajo su sillón.

Adicionalmente, los tres personajes son representados con las características físicas comunes a su clase social: barbas, bigotes o como en el caso de Barros Arana con aquella frente amplia que, según la fisonomía de Lavater, denotaba inteligencia y rectitud moral. Sin duda, eran cuerpos que habían sido corregidos e idealizados por el escultor ya que la solidez de la raza quedaba clara en sus semblantes armónicos, actitudes corporales, poses y atuendos, intentando dejar claro que este era el único grupo racial capaz de fundar una civilización, tal como proponían autores como Ernest Renan o Gustave Le Bon. Una civilización, no está de más decirlo, que intentaba fundarse en base a contradicciones y exclusiones y sobre cimientos exclusivamente masculinos ya que de todo el conjunto de esculturas de la época casi ninguna es el retrato de una mujer. Sus representaciones, en definitiva, reflejaban los miedos y fobias hacia la mezcla racial y a la presencia pública femenina.



**Figura 9.** *Busto de Pedro León Gallo, Nicanor Plaza.* (Fuente: Museo Histórico Nacional, [www.surdoc.cl](http://www.surdoc.cl))



**Figura 10.** *Diego Barros Arana, Virginio Arias.* (Fuente: Museo Histórico Nacional, [www.surdoc.cl](http://www.surdoc.cl))



**Figura 11.** *Arturo Edwards Ross, Nicanor Plaza.* (Fuente: Museo Nacional de Bellas Artes, [www.surdoc.cl](http://www.surdoc.cl))

## PALABRAS FINALES

Como hemos visto a lo largo de este estudio, dentro de las acciones del Estado como defensor de la raza, el caso de la escultura fue solo una arista. El aparato estatal tenía la misión de defender la supuesta 'pureza de la raza' y corregir los cuerpos tanto a nivel simbólico como biológico, por lo tanto, no sería extraño pensar en la existencia de un paralelo entre esta escultura académica y las primeras aproximaciones en el país de doctrinas como el higienismo en el siglo XIX y de la eugenesia ya en el siglo XX, la primera entendida como una forma de corregir los cuerpos a nivel estético, las segundas a nivel médico y hereditario.

Por ello, tal vez no es casualidad que el mismo año de 1869, cuando se publica en París la obra de Hipólito Taine *Filosofía del arte*, aparece simultáneamente en Londres el libro *Genio Hereditario* de Francis Galton, quien proponía el mejoramiento de la raza humana a través de la selección artificial de ciertos rasgos hereditarios, tal como se hacía en perros o caballos. Taine enfoca sus inquietudes raciales desde un punto de vista histórico-estético de inspiración clasicista mientras que Galton lo hace desde una visión biologicista y darwiniana de sobrevivencia del más apto.

En las primeras décadas del siglo XX, la eugenesia asumió legitimidad científica sobre todo en el campo de la medicina y la salud pública, promoviendo la reproducción de ciertos individuos y la prohibición a otros. Uno de los debates durante la conmemoración del Centenario chileno en 1910, fue que el país estaba decadente y enfermo en gran medida debido a su 'raza'. En su libro *Raza Chilena* de 1904, el médico Nicolás Palacios proponía la existencia de una raza nacional homogénea —tal como lo había promovido la escultura con sus estrategias visuales desde décadas antes— e instaba a la población que, por ejemplo, pudiera mantener 'sangre negra' a "eliminar ese resto de naturaleza inferior" mediante una serie de matrimonios seleccionados como mecanismo de "limpieza racial" (Palacios, 1904, pp. 221-222). Sin duda, las bellas artes chilenas, en general, y la escultura, en particular, cimentaron el camino para estas reflexiones centenarias excluyentes y lapidarias.

## REFERENCIAS

- Arancibia, C. (2005). Un soldado de la Independencia. *Revista de Historia Militar*, 4, 14-16.
- Berrios, P., Cancino, E., Guerrero, C., Parra, I., Santibáñez, K. y Vargas, N. (2009). *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*, Estudios de Arte.
- Blanco, A. (1938). Asuntos araucanos tratados por escultores chilenos. *El Mercurio*, Santiago, 13 de febrero.

- Cicerón, M.T. (1997). *La invención retórica*. Gredos.
- Drien, M. (2013). Caupolicán: Imagen e identidad en la estatuaria pública chilena. *Revista de Historiografía*, 19, 101-110.
- de Gobineau, A. (1937). *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas*. Ediciones Apolo.
- Feliu Cruz, G. (1973). *La abolición de la esclavitud en Chile*. Ed. Universitaria.
- Foucault, M. (2001). *Defender la Sociedad, Curso en el College de France*, Fondo de Cultura Económica.
- Grez, V. (1872). *Una visita artística: Nicanor Plaza*, Revista de Santiago, Tomo I, Imprenta Nacional.
- Herrera, P. (2017). Caupolicán, carácter de bronce: Una aproximación a la invención del héroe, el monumento y lo indígena en Chile (1868-1910). En Brandão, A., Tatsch, F., y Drien, M. (Orgs.). *Políticas da História da Arte, Redes, contextos e Discursos de mudança* (pp. 102-110), Programa de Pós-graduação em História da Arte, UNIFESP.
- Marín del Solar, M. (1858). *Canto Fúnebre a la memoria del ciudadano José Romero*. Imprenta del Conservador.
- Palacios, N. (1904). *Raza chilena, libro escrito por un chileno y para los chilenos*. Editorial Gustavo Schaffner.
- Pereira Salas, E. (1992). *Estudios sobre Historia del arte en Chile Republicano*, Ed. Universitaria.
- Plaza, N. (1877). *Revista Chilena*, Imprenta La República.
- Poole, D. (2000). *Visión, raza y modernidad. Una introducción al mundo andino de imágenes*. Casa de Estudios del Socialismo.
- R. B. A. (17 de diciembre de 1888). *Estatua de barro*, *El Taller Ilustrado*, 4(159).  
<https://bit.ly/4iPWFi>
- Salgado, A. (2010). Escultura pública e identidad nacional: Chile, 1891-1932. En: Cid, G. y San Francisco, A. (Eds.). *Nacionalismo e identidad nacional en Chile. Siglo XX* (pp. 159-190). Ediciones Centro de Estudios Bicentenario.
- Taine, H. (1944). *Filosofía del arte*. Editorial Ateneo.
- Todorov, T. (2005). *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*. Siglo XXI.
- Winckelmann, J. J. (2011). *Historia del arte de la Antigüedad*. Editorial Akal.
- Zamorano, P. (2011a). Gestación de la escultura en Chile: dilemas, actores e influjos. *Estudios Ibero-Americanos*, 37(2), 250-270. <https://doi.org/10.15448/1980-864X.2011.2.5913>
- Zamorano, P. (2011b). Escultura en Hispanoamérica durante el siglo XIX: el caso chileno. *Archivo Español de Arte*, 84(333), 25-40. <https://doi.org/10.3989/aearte.2011.v84.i333.454>
- Zamorano, P. (2012). *Gestación de la escultura en Chile; la figura de Nicanor Plaza*. Ediciones Artespacio.