

Cooperativa de Estudios Históricos y Ciencias Sociales, Cehycso.
Revista Norte Histórico.
N° 2, 2014: 13-43
Issn: 0719-4587

LA PINTURA EN EL MARCO DEL NACIONALISMO: INTERPRETACIÓN ICONOLÓGICA DEL ÓLEO “EL ÚLTIMO CARTUCHO”

PAINTING UNDER NATIONALISM: ICONOLOGICAL INTERPRETATION OF “EL ÚLTIMO CARTUCHO”

*José Soto Lara*¹

*Pablo Chávez Zúñiga*²

Recibido: Octubre de 2014

Aceptado: Diciembre de 2014

RESUMEN

Se analiza bajo la propuesta metodológica de Erwin Panofsky el cuadro “El último cartucho” del pintor peruano Juan Lepiani realizado a fines del siglo XIX. El contexto político de la post Guerra del Pacífico determinado por los términos de la paz entre Chile y Perú permitieron la existencia de movimientos culturales que resaltaron los valores nacionalistas de ambos países en clave de oposición y enemistad. En el cuadro analizado se detectaron los elementos que permitieron realizar una descripción pre-iconográfica, iconográfica

1 Universidad de Valladolid, Valladolid, España, jose.julian.soto@gmail.com

2 Universidad de Chile, Santiago, Chile, pablo.chavez.zuniga@gmail.com

e iconológica, concluyendo, en base a lo anterior, que esa pintura ha sido utilizada como un “artefacto cultural” que ha permitido llegar a amplios sectores de la sociedad peruana propagando la ideología del nacionalismo.

Palabras clave: método iconológico – Juan Lepiani – “El último cartucho” – nacionalismo peruano – Arica

ABSTRACT

There analyzes under Erwin Panofsky’s methodological offer the picture “El último cartucho” of the Peruvian painter Juan Lepiani realized at the end of the 19th century in the political context of the post War of the Pacífico where the terms of the peace between Chile and Peru had allowed the existence of cultural movements that were highlighting certain values of both countries in key of opposition and hatred. In the analyzed picture there were detected the elements that allowed to realize a pre-iconographic, iconographic description and iconologic, concluding that this painting has been used as a “cultural artifact” that allows to come to wide sectors of the Peruvian society radiating in this one the nationalistic ideology.

Keywords: *iconologic method – Juan Lepiani – “El último cartucho” – Peruvian nationalism – Arica*

INTRODUCCIÓN

Hoy no es novedad, dentro del mundo de los historiadores, la multiplicación extraordinaria de las fuentes con las cuales se puede escribir la historia de las sociedades. Los situados en la vanguardia, lejos de tener una fe ciega en los documentos escritos, han comprendido que

no sólo la escritura permite el conocimiento del pasado. Con esa certeza, han transitado hacia el pensamiento exploratorio de fuentes alternativas que tienen mucho que decir. Un caso concreto son las imágenes.

Éstas, al igual que las palabras, poseen historicidad, por lo cual van adquiriendo en la sociedad que las consume unos significados variables o cambiantes (Pericot, 2002. p. 15; Joly, 2003, p. 13; Brisset, 2011, p. 49). En la ciencia, ese carácter dinámico se debe considerar a la hora de estudiar una imagen, puesto que las conclusiones de un momento podrían diferir notoriamente a las de otro.

Esa disparidad interpretativa es una de las mejores pruebas del carácter científico de la investigación histórica, ya que los frutos de aquella son sólo respuestas transitorias y enmarcadas en un periodo estable en la labor del cientista. O, dicho de otro modo, cuando se asoma la revolución científica, en nuestro caso en la historia, contemplando los resultados se detectan las distancias entre la cognición y las formas de preguntar a los objetos de estudio. Eso se evidencia, como lo apuntó Kuhn, cuando “la búsqueda de un cuerpo de reglas pertinentes para constituir una tradición de investigación normal dada, se convierte en una fuente de frustración continua y profunda”.³

Asumida esa situación, no se podría eludir la obra de Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, la cual supera la intención de realizar una descripción de los elementos contenidos en una imagen. Por el contrario, el sentido consistiría en interpretar las intenciones, muchas veces de tipo político (como el nacionalismo), que hay detrás del objeto. Burke ve las imágenes como documentos históricos favorables para plantear nuevas cuestiones, sosteniendo que “al igual que los textos o los testimonios orales, las imágenes son una forma importante

3 Kuhn, Thomas, *La estructura de las revoluciones científicas*, 4ª reimpresión, Fondo de Cultura Económica, México, 1971, p. 118.

de documento histórico”⁴.

A partir de los ejemplos presentados en esta investigación, queda patente lo que Michel Baxandall llama, “el ojo de la época”⁵, apreciando que la intención de quién construyó la imagen corresponde a un momento artístico determinado. De ese modo, la obra artística debe ser significada desde el punto de vista del espectador, pasando desde el texto creado al contexto en el que fue producida.

Nos encontramos con un movimiento articulador entre los discursos sobre la nación, y en particular, el arte su representación. En este ámbito el discurso arquitectónico de la nación se transforma en una evidencia para el análisis cultural sobre las manifestaciones artísticas generadas a partir de la Guerra del Pacífico.

Su valor fundante va tejiendo en el espacio simbólico, representaciones de la realidad y caracterizaciones de los “actores” o “héroes” que la conforman. Esta capacidad de inventar, de prefigurar el entorno que pretende describir, es realizada desde las elites que entendieron sus fortalezas como medio persuasivo modelando y reforzando ciertas interpretaciones sobre el pasado nacional⁶.

Siguiendo a Gabriel Cid, existe una estrecha vinculación entre la pintura histórica y el imaginario nacional. Entendiendo este último concepto como el conjunto de discursos e imágenes con pretensiones de homogeneidad que se encuentra sustentado en la historia nacional, donde se unen “lo

4 Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2005, p. 17.

5 Baxandall, Michael, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p. 13.

6 Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, “El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica”, *Historia Mexicana*, Vol. LIII, N° 2, 2003, p. 341.

simbólico, lo típico y lo convencional”⁷, cuya finalidad será constituir una identidad chilena que margina aquellas ideas no relacionadas con aquel discurso.

En ese sentido, excluyendo las intenciones esteticistas, intentaremos develar y contextualizar los significados que subyacen en el óleo “El último cartucho” aprovechando su influencia en el nacionalismo peruano. En efecto, es objetivo general de esta investigación determinar la función socio-política de ese óleo aplicando la metodología iconológica propuesta por Erwin Panofsky⁸.

7 Cid, Gabriel, “Arte, Guerra e Imaginario Nacional: La Guerra del Pacífico en la pintura chilena, 1879-1912”, en Carlos Donoso y Gonzalo Serrano (ed.), *Chile y la Guerra del Pacífico*, Universidad Andrés Bello/Centro de Estudios Bicentenario, Santiago, 2011, p. 77.

8 Como es sabido, para Panofsky el proceso interpretativo ocurría en una secuencia de tres niveles caracterizado por poseer una descripción pre-iconográfica, requisito previo para que ocurra el segundo nivel de análisis o iconografía, y éste a su vez es condición para el último nivel de interpretación iconológico (Gómez, 2003, p. 8). De lo anterior, debemos considerar que el esquema tripartito de Panofsky tiene una dirección desde las partes al todo y viceversa. O, dicho en palabras de Castiñeiras (2007, p. 91), para Panofsky “la obra de arte constituye, pues, un todo orgánico compuesto de tres elementos: la forma materializada; la idea (tema), y el contenido. Estos elementos reflejan el esquema triple de los niveles de significado y son vistos como una unidad, pues todos concurren por igual en lo que se llama el goce estético del arte”. Desde entonces una parte importante del análisis propuesto por Panofsky se enfocaría en los símbolos de la obra reconociendo dos tipos, los “símbolos ordinarios” o imágenes que pueden ser fácilmente traducidas por el solo hecho de compartir una tradición cultural y los “símbolos cassirianos” los que “requieren una inteligencia muy sutil y sintética, en la que es necesario conocer las fuerzas que hicieron posible la creación de la obra de arte (políticas, económicas, etc.)” (Pérez, 2003, p. 35). Según Panofsky, en la descripción pre-iconográfica se reconocen las formas puras con significaciones primarias o naturales las cuales conforman el universo de los motivos artísticos. Cuando esos motivos poseen significaciones secundarias o convencionales es correcto denominarlas imágenes. Las combinaciones de imágenes constituyen historias o alegorías las cuales corresponden al

JUAN LEPIANI: PINCELADA BIOGRÁFICA

Juan Lepiani Toledo nació en Lima el 20 de septiembre de 1864⁹. Se sintió rápidamente atraído por la pintura histórica haciéndose discípulo del pintor español Ramón Muñiz. Aún es recordado en el Perú, por los círculos cultos, como el pintor de la Guerra del 79, abarcando esa temática más de la mitad de su quehacer artístico. La amplitud de su obra fomentó el culto peruano a los santos varones que lucharon en la Guerra del Pacífico contra Chile. Aquella obra “fue y sigue siendo impactante”.¹⁰

En el caso de “El último cartucho”, se sostiene que Lepiani visitó varias veces el Morro, realizando un trabajo etnográfico con los soldados participantes en la lucha cuerpo a cuerpo del “Asalto y Toma del Morro de Arica”. Así, por lo menos, lo afirmó el Arzobispo metropolitano de Piura, José Antonio Eguren Anselmi, quien además opinó: “el cuadro transmite un mensaje de unidad y amor común por el Perú”.¹¹

dominio de la iconografía. Para lograr la interpretación final y dar con la significación intrínseca o de contenido se debería investigar “aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época... matizada por una personalidad y condensada en una obra... El descubrimiento y la interpretación de estos valores simbólicos (que con frecuencia ignora el propio artista y que incluso puede ser que difieran de los que deliberadamente intentaba éste expresar) constituye el objeto de lo que podemos llamar iconología” (Panofsky, Erwin, *El significado de las artes visuales*, 3ª edición, Alianza Editorial, Madrid, pp. 49-50, 1983).

9 Santa Cruz Gamarra, Nicomedes (1982), *La décima en el Perú*, Instituto de estudios peruanos, Perú, p. 187.

10 República del Perú (2010), *Revista del Comando Conjunto de las Fuerzas Armadas*, Perú, p. I.

11 Super User, “Monseñor José Antonio Eguren: Que brille el espíritu de unión y reconciliación en el Perú”, en *El Regional de Piura*, 8 de junio de 2011. [En línea], <<http://www.elregionalpiura.com.pe/antiguo/index.php/regionales/noti-region/piura/17047-monsenor-jose-antonio-eguren-qque-brille-el-espiritu-de-union-y-reconciliacion-en-el-peruq>>, (Consultado el 20 de diciembre de 2013).

El óleo, que mide 650 x 450 cms., se encuentra en el Museo de los Combatientes del Morro de Arica, en Lima, no obstante, su “reproductibilidad técnica”¹² lo ha incluido en una cantidad importante de manuales colegiales, libros de historia y revistas de corte nacionalista consumidas masivamente por la población peruana. En la actualidad se puede apreciar en variadas páginas de internet.¹³

La intención de masificar la pintura se encuadra en lo que Paul Veyne (2009) denominó “propaganda política”, propia de las sociedades contemporáneas que buscan y apelan al consenso popular. En la época de Lepiani no se trataba de pinturas o esculturas como las usadas por las monarquías europeas analizadas por el historiador galo y que según él habrían sido mal entendidas como “propaganda” por los expertos actuales, pues la mayoría poseían detalles poco visibles que “eran difícilmente comprensibles para el hombre de la calle, el cual por lo demás, se preocupaba muy poco por mirarlas”¹⁴. En nuestro caso, ignoramos la intencionalidad de Lepiani, pero en el Perú es conocido el uso social que de ésta se ha realizado.

Los antecedentes comentados permitieron a Leonardini (2009) clasificar a Lepiani dentro de un segundo periodo iconográfico en el Perú. Si bien, la investigadora reconoce una nula participación del gobierno peruano en la formación y apoyo de los artistas, apunta un hecho trascendental: el pueblo peruano adquirió nuevos valores sociales que formaron “su identidad e inconsciente colectivo... sentir procesado a fines del siglo

12 Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, ITACA, México, 2003, p. 39.

13 Nosotros hemos usado la imagen disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Batalla_de_Arica#mediaviewer/File:Batalla_de_Arica.jpg, la que permite bajo la licencia Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported (CC BY SA 3.0) realizar transformaciones en la imagen original.

14 Veyne, Paul, *El Imperio Grecorromano*, AKAL, Madrid, 2009, p. 335.

XIX y principios del siglo XX a través de la pintura histórica nacional”¹⁵. Aquella obra apuntó a revalorar el “coraje patriótico” de los peruanos y de esa forma “el pueblo peruano conoce e identifica el acontecimiento grabado en su imaginario colectivo visual..., aunque por lo general desconoce el nombre del autor”¹⁶.

MATERIAL Y MÉTODO: EL ÓLEO “EL ÚLTIMO CARTUCHO” DE JUAN LEPIANI



15 Leonardini, Nanda, “Identidad, ideología e iconografía republicana en el Perú”, en *Revista ARBOR Ciencia, pensamiento y cultura* n° 740, 2009, p. 1262.

16 *Ibíd*, p. 1263.

Primer nivel: análisis pre-iconográfico

La contemplación de la obra, a simple vista, nos permite realizar la enumeración de una serie de elementos en donde resalta aproximadamente un centenar de figuras antropomorfas masculinas. Entre esas la mayoría se encuentra de pie, simulando movimiento, sobre todo de las extremidades inferiores y superiores. Además, identificamos alrededor de nueve cuerpos tumbados y uno solo detenido en la parte central-superior del óleo.

En el centro de la obra, destaca un hombre de pelo canoso en el suelo apoyándose en su mano izquierda. Posee una frente amplia y el dedo índice de su mano derecha aprieta el gatillo de su revólver. Se diferencia, además, porque el cabello de los demás es de color oscuro, algunos poseen solamente bigotes (a excepción del hombre detenido en la parte central-superior) o tienen la cara rasurada. En su mayoría son figuras de varones adultos.

Respecto a los elementos a enumerar, centrándonos en los uniformes de las figuras antropomorfas masculinas, identificamos por lo menos seis diferentes formas de vestimenta: 1.- pantalón rojo, chaqueta azul, parche de grado militar en los hombros bordado de color amarillo, botones amarillos, correa amarilla, botas de color café. 2.- pantalón azul, chaqueta azul con bordados de color amarillo en los puños, botones amarillos, correa amarilla, zapatos negros. 3.- pantalón azul, chaqueta azul de puños rojos, botas de color café. 4.- pantalón azul, blusa azul, boina azul. 5.- pantalón blanco, blusa blanca. 6.- pantalón rojo, chaqueta azul, quepí de dos colores: azul y rojo.

Así mismo podemos enumerar una serie de accesorios que portan las figuras antropomorfas masculinas, entre las que destacan las armas de guerra: 1.- revólveres. 2.- bayonetas. 3.- fusiles. 4.- espadas. 5.-

cantimploras. 6.- guarda balas.



El terreno donde se encuentran las figuras es montañoso y rocoso. Se pueden ver algunas fisuras del terreno y algunas piedrecillas afiladas. Al fondo del óleo se destaca una loma en donde se visualiza un conjunto de hombres transitando por aquella. En el sector derecho de la pintura, al fondo, se nota una montaña gris y de gran pendiente. El cielo se encuentra cubierto y si bien los tonos de un azul claro son fáciles de detectar, prevalece un gris característico del humo o del polvo levantado por el contacto entre los allí presentes.

Segundo nivel: análisis iconográfico

La obra de Lepiani posee a nuestro juicio por lo menos “seis lugares” en donde se desarrolló el “Asalto y Toma del Morro de Arica” un 7 de junio de 1880, una de las tantas batallas libradas en el contexto de la Guerra del Pacífico entre las repúblicas de Chile, Perú y Bolivia.

Las causas de la Guerra del Pacífico han sido analizadas por las historiografías de los tres países implicados repercutiendo, actualmente, en los nacionalismos de esas sociedades. Las posturas de Perú y Bolivia hablan, *grosso modo*, de la codicia y la ambición chilena para hacerse con los territorios ricos en guano y salitre compartidos por Perú y Bolivia o, como elegantemente lo expresó el peruano Eusebio Paz Soldán al referirse a “asuntos de orden económico y financiero estatal”.¹⁷

La posición chilena “oficial” asegura que Bolivia no respetó la existencia del Tratado de 1874 sobre límites y política económica de los recursos naturales. Aquel impedía aumentar los impuestos a las exportaciones chilenas de salitre en territorio boliviano. A lo anterior se sumó la firma de un Tratado secreto entre Perú y Bolivia en 1873¹⁸.

Luego de que Chile dominara el Océano Pacífico Sur gracias al poder de su Marina, comenzó la Campaña Terrestre. Dentro de esa, el 7 de junio de 1880 se libró en el Morro de Arica la batalla que Lepiani representó en su pintura. Sobre ese episodio, una cantidad de historiadores se ha centrado en las tácticas militares usadas por los estrategas chilenos y peruanos,

¹⁷ Paz Soldán, Eusebio, “Antecedentes diplomáticos de la Guerra del Pacífico”, *Revista Historia* n°2, Universidad Nacional de San Agustín, Perú, 1983, pp. 138-169.

¹⁸ Visiones historiográficas que propenden a superar los rencores del pasado, pero que aún no se instalan por completo en las sociedades de las tres repúblicas son las guiadas por el historiador chileno Eduardo Cavieres: *Chile-Perú, Perú-Chile en el siglo XIX: la formación del Estado, la economía y la sociedad* (2005) y *Chile-Bolivia, Bolivia-Chile: desarrollos políticos, económicos y culturales* (2008).

puesto que días antes, en la batalla del “Campo de la Alianza”, las tropas bolivianas se habían retirado de la guerra dejando al Perú batallando solo contra Chile. Por su parte, otros historiadores han rastreado con documentación de archivo el número de los soldados allí presentes sin lograr dar a una cifra aceptada por toda la comunidad de especialistas.

Por mencionar algunos ejemplos, Diego Barros Arana escribió:

La infantería chilena que estaba acampada frente de Arica ascendía a cuatro mil hombres... Esas fuerzas iban a empeñar el combate contra una guarnición de más de dos mil hombres. Colocadas en posiciones inexpugnables, defendida detrás de parapetos excelentes, armados de la más poderosa artillería, y con minas de pólvora y dinamita para hacer volar a todos los que se acercasen a los fuertes.¹⁹

Gonzalo Bulnes señaló:

Cada uno de los fuertes del alto tenía su guarnición propia... Junto a los artilleros estaban los otros defensores de la plaza, unos 1.500 hombres de las divisiones de infantería n° 7 y 8, mandadas por el Coronel Alfonso Ugarte, a los que había que agregar los tripulantes del monitor Manco; en total unos 2.000 hombres.²⁰

Oswaldo Silva Galdames redactó: “para dominar totalmente la región era necesario apoderarse de Arica, ciudad defendida por dos mil hombres al

19 Barros Arana, Diego, *Historia de la Guerra del Pacífico (1879-1881)*, Gutemberg, Chile, 1880, tomo 1, p. 310.

20 Bulnes, Gonzalo, *Resumen de la Guerra del Pacífico*, Editorial Andrés Bello, Chile, 2008, p. 163.

mando del Coronel Bolognesi, apostados en el morro de aquella ciudad"²¹. Y un antiguo manual usado en el sistema educativo chileno afirmaba que:

El morro, peñón casi inaccesible, de 129 metros sobre el mar, estaba guarnecido por 2.000 hombres, al mando del Coronel Francisco Bolognesi. Poderosos fuertes, dilatadas trincheras y una complicada red eléctrica de minas automáticas que reventaban con la presión del pie sobre el fulminante invisible, hacía de él una posición casi inexpugnable.²²

Por último, el diplomático italiano Tomás Caivano anotó que:

Derrotado el ejército peruano-boliviano de Tacna, habiendo caído esta ciudad en poder de los chilenos, Arica no podía sostenerse. Rodeada por mar y tierra de chilenos, no le quedaba camino de salvación y debía necesariamente caer, sea más o menos tarde por hambre, cuando se hubieran agotado las pocas provisiones que le quedaban, sea en el primer momento en que el ejército chileno ocupaba Tacna se adelantara contra ella. Ni siquiera este último caso podía oponerse una larga y seria resistencia, porque su guarnición que llegaba escasamente a 1.800 hombres, debía ser necesariamente por un enemigo cinco o seis veces más numeroso.²³

21 Silva Galdames, Osvaldo, *Historia de Chile-la gran depresión*, vol. 5, COPESA, Chile, 2005, p. 221.

22 Frías Valenzuela, Francisco, *Manual de historia de Chile. Desde la prehistoria hasta 1973*, Zigzag, Chile, 1986, p. 351.

23 Caivano, Tomás, *Historia de la Guerra de América entre Perú, Chile y Bolivia*, Lima S.A., Perú, 1979, p. 393.

Dicho lo anterior, procedamos al microanálisis de los “seis lugares” identificados:

1.- El “primer lugar” del óleo está compuesto por la lucha cuerpo a cuerpo de soldados chilenos y peruanos, así como de, por lo menos, cuatro cadáveres de ambas nacionalidades. A la izquierda del óleo se observa el momento preciso en que un soldado chileno, vestido con el uniforme clásico de la infantería, pantalones rojos y chaqueta azul, es aniquilado por un soldado peruano vestido de blanco (fig. 1). Ese soldado posee una expresividad en los ojos que el pintor agudizó a diferencia de los demás combatientes.

En la esquina derecha, de pie, se distingue la resistencia de un marino peruano que está próximo a ser embestido por la bayoneta de un soldado chileno (fig. 2). A los pies de éste, yace boca abajo un camarada que a sus espaldas tiene por lo menos dos enemigos peruanos muertos también. En la esquina inferior izquierda sólo se aprecia la pierna de un soldado con una bota de color café que, según el color usado por Lepiani para pintar las botas de los demás participantes, correspondería a un miembro del ejército chileno.

Por último, en el centro de este primer nivel se encuentra un alto mando del ejército peruano con el brazo izquierdo extendido y las piernas un tanto separadas con las rodillas flexionadas (fig. 3). No sabemos con certeza de qué jefe peruano es el cuerpo aludido, pues fueron varios los muertos en el campo de batalla. Como lo expresó un contemporáneo: “Han sucumbido en la lucha los coroneles don Francisco Bolognesi, don Juan Guillermo Moore, don Alfonso Ugarte, don José I. Incland, don Justo Arias i Aragües, don Mariano 2º Bustamante, los tenientes coroneles don Ricardo O’Donovan, don Ramón Zavala, don Francisco Cornejo i don Benigno Cornejo; los sargentos mayores don Armando Blondel, don

Felipe A. Zela y don Fermín Nacarino y muchos señores oficiales”.²⁴



Fig. 1

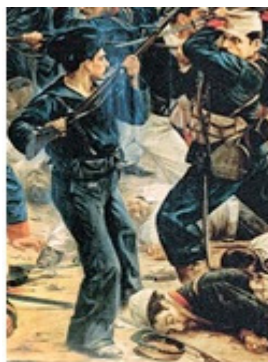


Fig. 2



Fig. 3

2.- El “segundo lugar” intenta demostrar el momento en que el coronel peruano, Francisco Bolognesi, disparó el último cartucho de su revólver (fig. 4). Esa había sido la promesa del anciano militar, o por lo menos así lo han intentado explicar varios historiadores de ambos países. Según lo reconocen los estudiosos del combate, días antes del Asalto y Toma del

²⁴ Fernández, S., Izquierdo, G. y Fuenzalida, R., *Boletín de la Guerra del Pacífico*, Andrés Bello, Chile, 1979, p. 758.

Morro, el Mayor del Ejército chileno Juan de la Cruz Salvo fue ordenado a parlamentar con Bolognesi para declarar que un enfrentamiento entre fuerzas militares desiguales sería un derrame innecesario de sangre.

La rendición de Arica ante el ejército chileno hubiese supuesto la eterna vergüenza para los militares liderados por Bolognesi. Por esa razón respondió dando muestra de su valentía. El diálogo ha sido replicado en varias obras de carácter histórico y lo citamos a continuación²⁵:

-Señor, el General en Jefe del Ejército de Chile, deseoso de evitar un derramamiento inútil de sangre, después de haber vencido en Tacna al grueso del Ejército aliado, me envía a pedir la rendición de esta plaza, cuyos recursos en hombres, víveres y municiones conocemos.

-Tengo deberes sagrados y los cumpliré hasta quemar el último cartucho.

-Entonces está cumplida mi misión.

25 Ver: Vicuña Mackenna, Benjamín, *Historia de la campaña de Tacna y Arica, 1879-1880*, Editor Rafael Jover, Chile, 1881; Mellafe, Rafael y Pelayo, Mauricio, *La Guerra del Pacífico: en imágenes, relatos, testimonios*, Ediciones Centro de Estudios Bicentenario, Chile, 2007; Ortega, Eudoxio, *Manual de Historia General del Perú*, Ediciones Populares Los Andes, Perú, 1986; Reaño, Guillermo, *Historia del Perú IV. Los años difíciles (1865-1919)*, Ediciones Los Reyes Rojos, Perú, 1990; Elías, Julio, *Marinos peruanos en Arica*; Vargas, Instituto de Estudios Histórico-Marítimos del Perú, Perú, 1962; Vargas, Gerardo, *La Batalla de Arica, 7 de junio de 1880*, Imprenta Americana, Perú, 1921; Muñiz, Carlos, *Historia del patriotismo, valor y heroísmo de la nación peruana en la guerra con Chile*, Tipografía Muñiz, Perú; Guimet, Armando, *Los grandes del Perú: índice heroico*, Editorial “Siempre Adelante”, Perú, 1937; Congrains, Eduardo, *Batalla de Arica*, Editorial Ecoma, Perú, 1973.



Fig. 4

A diferencia del heroísmo con que, se supone en el Perú, murió el anciano militar, el relato de Ricardo Silva Arriagada, capitán chileno, supone una visión crítica. Comentó que, luego del fragor de la batalla, vio los cadáveres de Bolognesi, Moore y Ugarte, de los cuales se decía habían optado por la rendición. Agregó además que “la tropa los había ultimado a culetazos, porque, con felonía, estando rendida la plaza, le dieron fuego a los cañones, reventándolos”.²⁶

3.- El “tercer lugar” pintado por Lepiani está compuesto por la lucha encarnizada entre soldados chilenos y peruanos, pero que no representan a altos mandos del Ejército (como es el caso de Bolognesi y el difunto del primer plano). Entre ellos podemos detectar cuatro sub-lugares que conforman el conjunto. De izquierda a derecha podemos mencionar las figuras 5, 6, 7 y 8.

²⁶ Pelayo, Mauricio, “Relatos de la Guerra del Pacífico. Asalto y Toma del Morro de Arica”, *La Guerra del Pacífico*, [En línea], < <http://www.laguerradelpacifico.cl/Relatos/Arica/Relatos.htm>>, (consultado el 1 de enero de 2014).



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

La figura n° 5 trata del enfrentamiento entre un marino peruano y un soldado chileno que, con la bayoneta sostenida por ambas manos, intenta atacar al hombre de mar quien tiene un rostro serio en contraste con el de su rival. Para el caso n° 6 llama la atención la contextura y fenotipo de un soldado de paño blanco en la cabeza con aspecto asiático. La alineación de chinos al ejército peruano no fue extraña. El sur de ese país estaba habitado densamente, desde mediados del siglo XIX, por asiáticos

ocupados en las extracciones guaneras.

Lo anterior no impide que esa presencia cultural hunda sus raíces en periodos más profundos de la historia, pues también se pueden encontrar chinos en la época colonial. Según García, "La presencia de los chinos en el Perú se remonta al periodo español. Según el censo del Marqués de Montesclaros de 1613, existían 38 chinos en Lima".²⁷

Volviendo con el soldado chino-peruano, su tamaño es inferior y su cuerpo más delgado que el común de los hombres retratados. Por otro lado, en el caso de la figura 7 nos percatamos del arrojo y la fortaleza de un marino peruano el cual, con una mano detiene la bayoneta del soldado chileno, mientras que con la otra intenta estrangularlo. Por último, en la figura 8 se divisan una serie de rostros resaltando el de un chileno particularmente agresivo.

4.- El "cuarto lugar" identificado tiene como sub-temática la captura de uno de los jefes peruanos el cual se encuentra en posición inmóvil y rodeado por cinco soldados chilenos. El que se encuentra frente al superior peruano lo mantiene sujetado de la correa (fig. 9). Como lo publicó Molinare en 1911, el Asalto del Morro dejó al Perú un saldo de 884 muertos con Bolognesi a su cabeza y el resto rendido y prisionero.

5.- El "quinto lugar" está compuesto por una serie de enfrentamientos cuerpo a cuerpo entre soldados chilenos y peruanos. Resaltan los fusiles y un revólver en posición horizontal apuntando a los enemigos, así como las espadas en posición vertical impidiendo apreciar el cuerpo completo de los guerreros. La distancia que tiene este lugar de los anteriores no permite fijarse con claridad en las expresiones faciales. Por el contrario, los colores de los quepis usados ayudan a comprender la superioridad

27 García, Oliver, "Los chinos en la Guerra del Pacífico", en *Revista de Marina*, n° 5, p. 471.

numérica de la tropa chilena por encima de la tropa peruana (figs. 10 y 11).

6.- Por último, en “sexto lugar”, se contempla el arribo veloz de tropas de infantería al sitio en donde se está librando el combate. Son soldados chilenos que distribuidos en cuatro grupos de 14, 3, 4 y 5 infantes descenden el montículo del Morro que se aprecia en el fondo del cuadro (fig. 12).



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

Tercer nivel: interpretación iconológica

La intención de este segmento es ensayar una interpretación de los significados profundos que pueden encontrarse en “El último cartucho”. Con pocos riesgos de error, sabemos que el cuadro fue pintado hacia fines del siglo XIX, aproximadamente en la década de los noventa, momentos en los que Chile y Perú se encontraban atrapados en un litigio diplomático como consecuencia de los arreglos de la posguerra.

En esa etapa, una vez firmado el Tratado de Ancón, Chile había obtenido a perpetuidad los territorios de Tarapacá, en donde se encontraban los más ricos yacimientos salitreros del mundo. Más aún, en el mismo tratado, su artículo tercero había cedido a favor de Chile las provincias de Tacna y Arica por una década, tiempo necesario para coordinar un plebiscito popular y finalizar la controversia. La verdad es que, por una serie de conflictos entre elites dirigentes, nunca se efectuó el ritual democrático.

Desde ambos países se construyeron imágenes aterradoras, en clave enemiga, con lo cual se pudo dar pie a una rivalidad y distanciamiento cultural que en la actualidad persiste sin mayores diferencias reforzándose, por ejemplo, con recreaciones *in situ* de la “sangrienta batalla en presencia de gobernantes y gobernados”²⁸. Lepiani aborda esos estereotipos en su obra centrándose, en primer lugar, en el coronel Bolognesi.

Él, por antonomasia es el “superhombre” del Perú. Demostró con valentía cómo realizar la defensa de la patria, no rindiéndose ante la oferta de un enemigo superior, el ejército chileno y coordinando entre el miedo, la incertidumbre y la presencia de los rivales, las formas de defender al Perú.

28 Soto Lara, José, “La Federación Obrera de Chile (FOCH) como movimiento popular nacionalista en Arica (1920)”, en *Revista Tradición y Saber*, año 10, n° 2, Centro de Estudios Históricos Universidad Bernardo O’Higgins, 2013, p. 66.

Lepiani se enfoca en su último momento antes de morir, mostrando al peruano sin claudicar en su palabra y disparando “el último cartucho” haciendo alusión así a los deberes sagrados que había contraído con su patria. No importaba su edad avanzada (había nacido en los estertores virreinales), acudiendo al combate con todas las complejidades de un cuerpo cansado por el paso de los años.

Se nota, entre uno de los soldados chilenos que están de frente al derribado Bolognesi, un gesto, quizás humanitario, conteniendo con su mano izquierda a un camarada situado también a la izquierda de él. Ese soldado tiene en posición de ataque la bayoneta para repasar a un Bolognesi acorralado y sin escapatoria.

Evidentemente, ese momento de la pintura tiene su opuesto en la actitud que toma otro soldado chileno situado en la espalda de Bolognesi. A menos de un metro del coronel, con la vista fija en su cuerpo, tiene en alto la culata de su rifle para aturdir al “superhombre” peruano. Una expresión flácida en el rostro del chileno parece dotar de normalidad el clímax que significó en la batalla la muerte del hoy héroe nacional.

Debajo de Bolognesi ya había muerto otro jefe peruano, al cual no hemos podido reconocer. Su cuerpo quedaba de momentos en el olvido. Con una vestimenta distinguida, estaba rodeado de pequeñas luchas en donde un aspecto de los rostros es digno de mencionar: las miradas de los luchadores ahora sí demostraban sentimientos, entregando mayor vivacidad a la obra.

Por ejemplo, en el caso del soldado peruano, hacia la izquierda del cuadro, vestido de blanco y que está matando al chileno que se encuentra de espaldas, podemos constatar unos ojos vivaces incrustados en una cara redonda, robusta, con poco cuello, y de cuerpo rechoncho, todas características de algunos fenotipos andinos del, por ese entonces, sur

peruano. En el extremo derecho, el marino peruano que se alista a recibir el castigo del soldado chileno parece no inmutarse; por el contrario, la ira del chileno con un fruncido de cejas apela a demostrar su bestialidad. Esa formación bajo la frente no la posee ninguno de los peruanos, a excepción, en parte y dudable, del chino ubicado hacia el lado derecho de Bolognesi.²⁹

Sobre la figura de un Mayor del Ejército peruano que se encuentra detenido por los soldados chilenos, es probable que la desidia demostrada al ser capturado concuerde con el realce que se pretende para Bolognesi. Así, Lepiani buscaba particularizar al coronel quien no trepidaba, incluso al ver a sus camaradas falleciendo a su alrededor, continuar su leitmotiv.

Cercano a él, un marino peruano combatía encarnizadamente con un soldado chileno y en su pulsión por la vida tomaba la bayoneta de este sin dar muestras de dolor. La adrenalina esparcida por su cuerpo y el de todos los concurrentes al Asalto y Toma no daba pie, en el momento, a los dolores de las heridas. La fortaleza de ese marino y su carencia de padecimientos permitía dominar por el cuello a su contrincante.

Eran los momentos finales de una batalla en donde muertos los integrantes de la plana mayor peruana poco podrían realizar los subalternos. Es por eso que en los momentos más difíciles de su resistencia la llegada de

²⁹ Permítasenos un comentario sobre la presencia del chino-peruano en un lugar importante del óleo de Lepiani. José Antonio Eguren, Arzobispo de Piura, ha querido ver en aquel sujeto el mejor ejemplo de la unidad y amor común por el Perú. Sin duda que las tropas peruanas participantes en el Asalto y Toma del Morro eran variopintas y multirraciales. En ese sentido, se debe tener en consideración también, por ejemplo, una cantidad importante de afrodescendientes que vivían en la ciudad para la época de la guerra y que no fueron tomados en consideración por el pintor de raíces italianas. Y se podría pensar, también, que muchos de los chinos guerreros fueron alineados con el Perú por “leva” o reclutamiento obligatorio, lo que sin duda tensionaría la idea de la unidad planteada por el religioso peruano.

varios chilenos más, a toda velocidad, bajando por las lomas del Morro dan la sensación de la invasión de uno de los últimos bastiones que el Perú poseía en su región meridional: Arica.

CONCLUSIONES

Las imágenes y su uso como fuentes para la historia representan para ésta un soplo de aire fresco que aún tiene mucho que decir y dar. De su utilización masiva y de su estudio con rigor científico se pueden extender impensablemente los conocimientos históricos, siempre y cuando la especialización no la lleve al laberinto –sin salida– que opta por erradicar a las voces disidentes, así como a los aportes de otras áreas del saber comentado. Como solía decir Gombrich, el historiador debe seguir siendo humilde ante la evidencia teniendo en consideración que “el arte siempre estará abierto a nuevas reflexiones...”³⁰

De ello ya se había dado cuenta desde muy temprano el historiador alemán Erwin Panofsky y más recientemente el historiador inglés Peter Burke, los que gracias a sus *status* en el campo del saber al momento de plantear sus ideas lograron que un conjunto de seguidores hayan echado mano a sus propuestas teórico-metodológicas transformándose en los líderes paradigmáticos al momentos de analizar, desde la historia, las imágenes.

En este trabajo, la intención no ha sido rastrear los cabos desde donde parten los supuestos teóricos de ambos adalides en el estudio de la imagen con perspectiva histórica. Ahondar en la epistemología, labor siempre necesaria para coadyuvar a la generación de saber, no ha sido el *quid* de esta investigación. Por el contrario, se intentó analizar una

30 García, Rafael, *Iconografía e iconología. Volumen I. La historia del arte como historia cultural*. Ediciones Encuentro, Madrid, 2008, p. 407.

imagen, en este caso la obra “El último cartucho” del pintor peruano Juan Lepiani, bajo las directrices de los 3 niveles de E. Panofsky. Ese ejercicio nos llevó a percatarnos de como una visión penetrante en esa obra, la que muchas veces se había visto sin mayor detención, encierra claves para la comprensión de su función socio-política en la sociedad peruana.

Tal función es de carácter nacionalista. En el Perú, así como en todas las repúblicas de occidente, la obsesión de las clases dirigentes desde el siglo XIX fue construir la “nación”, fabricarla y, en no pocas oportunidades, en base a elementos mitológicos que poca relación guardaban con la historia, socializar valores inexistentes o por lo menos discutibles en el cuerpo social.

Las bases de ese cuerpo, poco críticas, han aceptado sin mayor análisis y en otras veces con alegría, el optar a una identidad colectiva y a un sentimiento de pertenencia que los aúne frente a la otredad nacional. De lo anterior, no caben dudas de que el cuadro de Lepiani ha sido usado en el Perú como artefacto cultural, el que luego de su creación y circulación social se volvió modular, es decir, que pudo ser trasplantado con “grados variables de autoconciencia, a una gran diversidad de terrenos sociales, de mezclarse con una diversidad correspondiente amplia de constelaciones políticas e ideológicas”³¹

De allí que el uso reiterado en el Perú de la obra “El último cartucho” propenda a mantener los mensajes más claros y profundos que de ella se desprendan. Así, un niño de corta edad, de cualquier clase social, un deportista, un obrero o un profesional, llegarán a conclusiones similares sobre la temática que muestra fácilmente o esconde herméticamente el cuadro: la guerra, el odio, la rivalidad, la traición el anti-chilenismo y la superioridad valerosa de los héroes peruanos.

31 Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 21.

Nos interesó comprender como un problema histórico, la conquista chilena de Arica, en tanto problema histórico de escala regional reducido se puede complejizar “dependiendo del acercamiento heurístico y método [resolviendo] cuestiones en las que no se han enfocado con gran atención historiadores chilenos [y] peruanos”³²

Como lo ha dicho Burke, la imagen pudo tener por objeto comunicar su propio mensaje, pero “no es raro que los historiadores hagan caso omiso de él para ‘leer entre líneas’ las imágenes e interpretar cosas que el artista no sabía que estaba diciendo”³³. Los observadores de la obra de Lepiani seguramente tendrán, en algún modo, el “espíritu” del historiador retratado por Burke, pero difícilmente podrán escapar a las formas socializadas de sentir la peruanidad y representar la realidad.

32 Soto Lara, José Julián, “La prensa española como fuente histórica para el problema de Tacna y Arica (1880-1901): heurística y método”, en *Tordesillas Revista de Investigación Multidisciplinar*, n° 7, Universidad de Valladolid, 2014, p. 42.

33 Burke, Peter, ob. cit., p. 18.

BIBLIOGRAFÍA

Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

Barros Arana, Diego, *Historia de la Guerra del Pacífico (1879-1881)*, Gutemberg, Chile, tomo 1, 1880.

Baxandall, Michael, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, ITACA, México, 2003.

Brisset, Demetrio, *Análisis fílmico y audiovisual*, Editorial UOC, Barcelona, 2011.

Bulnes, Gonzalo, *Resumen de la Guerra del Pacífico. Redacción de Oscar Pinochet de la Barra*, Chile, Editorial Andrés Bello, 2008.

Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2005.

Caivano, Tomás, *Historia de la Guerra de América entre Chile, Perú y Bolivia*, Lima S.A., Perú, 1979.

Castiñeiras, Manuel, *Introducción al método iconográfico*, Ariel, Barcelona, 2007.

Cavieres, Eduardo y Cristóbal Aljovín de Losada (Compiladores), *Chile-Perú, Perú-Chile. Desarrollos políticos, económicos y culturales*, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile,

2005.

Cavieres, Eduardo (Editor), *Chile-Bolivia, Bolivia-Chile: 1820-1930. Desarrollos políticos, económicos y culturales*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Chile, 2008.

Cid, Gabriel, “Arte, Guerra e Imaginario Nacional: La Guerra del Pacífico en la pintura chilena, 1879-1912”, en Carlos Donoso y Gonzalo Serrano (ed.), *Chile y la Guerra del Pacífico*, Universidad Andrés Bello/Centro de Estudios Bicentenario, Santiago, 2011.

Congrains, Eduardo, *Batalla de Arica*. Volumen II, Editorial Ecoma, Perú, 1973.

Super User, “Monseñor José Antonio Eguren: Que brille el espíritu de unión y reconciliación en el Perú”, en *El Regional de Piura*, 8 de junio de 2011. [En línea], <<http://www.elregionalpiura.com.pe/antiguo/index.php/regionales/noti-region/piura/17047-monsenor-jose-antonio-eguren-qque-brille-el-espiritu-de-union-y-reconciliacion-en-el-peru>>, (Consultado el 20 de diciembre de 2013).

Elías, Julio, *Marinos peruanos en Arica*, Instituto de Estudios Histórico-Marítimos del Perú, Perú, 1980.

Fernández, S., Izquierdo, G. y Fuenzalida, R., *Boletín de la Guerra del Pacífico*, Andrés Bello, Chile, 1979.

Frías, Francisco, *Manual de Historia de Chile. Desde la Prehistoria hasta 1973*, Zigzag, Chile, 1986.

García, Oliver, “Los chinos en la Guerra del Pacífico”, en *Revista de Marina* n° 5, 2012.

García, Rafael, *Iconografía e iconología. Volumen I. La historia del arte como historia cultural*, Ediciones Encuentro, Madrid, 2008.

Gómez, María, “La iconología. Un método para reconocer la simbología oculta en las obras de arquitectura”, en *Revista Argos*, n° 38, 2003.

Guimet, Armando, *Los grandes del Perú: índice heroico*, Editorial “Siempre Adelante”, Perú, 1937.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, “El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica”, *Historia Mexicana*, Vol. LIII, N° 2, 2003.

Joly, Martine, *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*, Paidós comunicación, España, 2003.

Kuhn, Thomas, *La estructura de las revoluciones científicas*, 4ª reimpresión, Fondo de Cultura Económica, México, 2012.

Leonardini, Nanda, “Identidad, ideología e iconografía republicana en el Perú”, en *Revista ARBOR Ciencia, pensamiento y cultura*, n° 740, 2009.

Mellafe, Rafael y Pelayo, Mauricio, *La Guerra del Pacífico en imágenes, relatos, testimonios*, Ediciones Centro de Estudios Bicentenario, Chile, 2007.

Muñiz, Carlos, *Historia del patriotismo, valor y heroísmo de la nación peruana en la guerra con Chile*, Tipografía Muñiz, Perú, 1908.

Ortega, Eudoxio, *Manual de Historia General del Perú*, Ediciones

Populares Los Andes, Perú, 1986.

Panofsky, Erwin, *El significado de las artes visuales*, 3ª edición, Alianza Editorial, Madrid, 1983.

Paz Soldán, Eusebio, “Antecedentes diplomáticos de la Guerra del Pacífico”, en *Revista Historia*, n° 2, Universidad Nacional de San Agustín, Perú, 1983.

Pérez, M., Durante, I., Ucles, M., Doval, G. y Flores, A., *Historia del Arte. Dibujo*, Volumen 4, Editorial MAD, España, 2003.

Pericot, Jordi, *Mostrar para decir. La imagen en contexto*, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2002.

Reaño, Guillermo, *Historia del Perú. Los años difíciles (1865-1919)*, Ediciones Los Reyes Rojos, Perú, 1990.

Silva, Osvaldo, *Historia de Chile: Guerra del Pacífico-La Gran Depresión*, COPESA, Chile, 2005.

Soto Lara, José, “La Federación Obrera de Chile (FOCH) como movimiento popular nacionalista en Arica (1920)”, en *Revista Tradición y Saber*, año 10, n° 2, Centro de Estudios Históricos Universidad Bernardo O’Higgins, 2013.

Soto Lara, José Julián, “La prensa española como fuente histórica para el problema de Tacna y Arica (1880-1901): heurística y método”, en *Tordesillas Revista de Investigación Multidisciplinar*, n° 7, Universidad de Valladolid, 2014.

Vargas, Gerardo, *La Batalla de Arica, 7 de junio de 1880*, Imprenta Americana, Perú, 1921.

Veyne, Paul, *El Imperio Grecorromano*, AKAL, Madrid, 2009.

José Soto, Pablo Chávez. La pintura en el marco del nacionalismo: interpretación iconológica del óleo "El Último Cartucho"

Vicuña Mackenna, Benjamín, *Historia de la campaña de Tacna y Arica (1879-1880)*, Editor Rafael Jover, Chile, 1881.