



**UNIVERSIDAD ALBERTO HURTADO**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES**  
**DEPARTAMENTO DE ARTE**

**La mirada emplazada:  
La forma del cuerpo desnudo en la fotografía  
estereoscópica de Julio Bertrand Vidal**

**TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE  
MAGISTER EN ESTUDIOS DE LA IMAGEN**

**Por**  
**Alex Celis Conejeros**

**Directora de Tesis: Ana María Risco**

**Santiago, Chile**  
**2015**

## Índice

<b>Introducción.....</b>	<b>4</b>
<b>Capítulo I: La mirada emplazada.....</b>	<b>13</b>
La mirada revelada.....	13
Simbólica heredad.....	15
La fotografía y Los Diez.....	20
Julio Bertrand y Los Diez.....	26
La Torre.....	30
El claroscuro.....	36
<b>Capítulo II: El medio estereoscópico.....</b>	<b>40</b>
La fotografía estereoscópica.....	40
El medio estereoscópico en Chile.....	46
El positivado.....	53
<b>Capítulo III: La imagen estereoscópica.....</b>	<b>59</b>
La ilusión.....	59
La aparición de una forma.....	65
La forma del cuerpo real.....	69

<b>Capítulo IV: La forma del cuerpo desnudo en la fotografía estereoscópica de Julio Bertrand Vidal.....</b>	<b>78</b>
Tres momentos.....	78
Serie del río.....	81
X Paris X.....	89
Serie de Taormina.....	94
Ninfa y Sátiro y Mujer semi desnuda.....	100
Niño desnudo.....	105
<b>Conclusión.....</b>	<b>112</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>117</b>
<b>Anexo de imágenes.....</b>	<b>122</b>

## Introducción

La presente investigación tiene por objeto de estudio el trabajo fotográfico estereoscópico del arquitecto y artista chileno Julio Bertrand Vidal (1888-1918). De su colección fotográfica completa, compuesta por 1.800 fotografías en negativo y 1.300 en positivo, aproximadamente, nuestro interés se centra en una selección de siete imágenes. Éstas fueron publicadas bajo la categoría “Desnudos” en el libro *La mirada recobrada*, que constituyó, además, el catálogo de la exhibición homónima del trabajo fotográfico de Bertrand realizada el año 2004.

Estas siete imágenes componen nuestro corpus de imágenes, a partir del cual nos proponemos realizar un análisis de la *experiencia del visionado estereoscópico del cuerpo desnudo en las fotografías de Julio Bertrand Vidal*.

Para conseguir nuestro objetivo, hemos abordado cuatro grandes ámbitos que entran en juego en la experiencia del visionado estereoscópico. El primero de ellos corresponde a la *mirada emplazada*, abordado a partir de un análisis comparativo de croquis, ilustraciones y fotografías estereoscópicas realizadas por Bertrand en sus labores como arquitecto, su participación en el grupo artístico chileno Los Diez y a lo largo de toda su historia fotográfica.

En este punto han sido fundamentales para esta investigación el trabajo de los historiadores Hernán Rodríguez y Miguel Laborde, quienes han situado la obra general de Bertrand dentro de un aspecto común denominado “simbólica heredad”, que da cuenta de la importancia de los afluentes familiares paterno y materno reunidos en el artista. Bajo esta noción hemos podido comenzar a comprender la unidad que existe entre las facetas de arquitecto, fotógrafo aficionado y artista de Bertrand, la cual se traducía finalmente en un interés por la representación y creación de formas volumétricas emplazadas en un espacio tridimensional.

En este sentido, nos hemos detenido en la figura de la torre, ilustración realizada por Bertrand en el contexto de la revista de Los Diez. Aquí hemos seguido el trabajo realizado por Patricio Lizama, quien establece que aquella construcción forma parte de un proyecto más amplio del grupo decimal que daría cuenta de una reflexión en torno al acto de mirar del artista. Lo que nos interesa de su lectura son dos aspectos. Primero, la identificación de la torre y el artista, lo que determina una mirada emplazada que sólo desde la altura puede acceder a una visión que supera el panorama común. Segundo, la representación en base a claroscuros, recurso visual que permite resaltar el volumen por medio de las variaciones de luces y sombras, y recurso expresivo que otorga una atmósfera particular al espacio representado.

Estos aspectos han sido desarrollados por el arquitecto Juhani Pallasmaa, a quien hemos acudido para presentar una idea particular de arquitectura que homologa la experiencia de la fotografía estereoscópica. Esta concepción propone una reconsideración de la arquitectura como un arte que no se reduce sólo a una experiencia visual, sino que comprende al cuerpo completo. En este sentido, como veremos en el desarrollo de esta investigación, la fotografía estereoscópica no será entendida como un fenómeno sólo visual, sino también capaz de convocar al cuerpo dentro de la experiencia, sobre todo por la capacidad de representar formas volumétricas. Siguiendo esta misma lógica, la luz no sólo es el garante de posibilidad de hacer visible esos objetos en el registro fotográfico, sino también de modelar las formas, texturas y el escenario que pueden seducir al observador a un acercamiento que trascienda lo exclusivamente visual.

El segundo ámbito que comprende esta investigación corresponde al *medio*. Esto lo hemos desarrollado a partir de una descripción de las particularidades del instrumento de reproducción estereoscópica, la cámara, y de las características propias del instrumento de visionado estereoscópico.

En este nivel, nuestro punto de partida es el trabajo del inglés Charles Wheatstone, quien en 1840 inventa el estereoscopio, primer instrumento capaz de permitir la recreación de la visión tridimensional de los objetos sólidos a partir del visionado de dos imágenes bidimensionales, también llamadas par estereoscópico, que replican lo que vería cada ojo si

el mismo objeto fuera visto directamente en la realidad. La capacidad de ver los objetos de forma tridimensional es resultado de una síntesis que se produce naturalmente en el ser humano, sin embargo es sólo a partir del invento de Wheatstone que es posible acceder a una representación de esa tridimensionalidad.

A partir de aquel hito nos hemos centrado en el desarrollo que David Brewster realiza en el campo de la fotografía estereoscópica, sobre todo en la creación de la cámara binocular que permite el registro simultáneo del par estereoscopio, necesario para el efecto tridimensional, como así también en la creación de un nuevo modelo de estereoscopio que difiere del ideado inicialmente por Wheatstone.

Para ampliar el análisis de este punto hemos acudido al trabajo del arquitecto Pedro Cabezos, específicamente a su investigación *Imágenes estereoscópicas aplicadas a la representación arquitectónica*, con el cual hemos podido presentar las características técnicas específicas de los instrumentos utilizados por Bertrand. Estos son, por un lado, la cámara binocular ortoestereoscópica, que permite una representación tridimensional sin distorsión de las proporciones de los objetos; y por el otro lado, el estereoscopio Verascope Richard, que hace posible el visionado de la imagen estereoscópica “dentro” de una caja oscura de reducidas dimensiones, lo que supone que la mirada del observador no sólo está emplazada, sino también aislada dentro de un espacio reducido. Como veremos, esto potencia el carácter erótico de la experiencia, pero también refuerza la ilusión estereoscópica.

Estas constataciones nos han permitido comprender que la fotografía estereoscópica depende, necesariamente, del uso complementario de la cámara y el estereoscopio, lo que supone que el visionado de las imágenes producidas por este medio de representación técnica es esencialmente mediado. La fotografía estereoscópica no puede ser vista directamente en el soporte fotográfico, sino que es preciso un instrumento (estereoscopio) que genere las condiciones para que el observador acceda a la imagen tridimensional.

A la base de todas estas consideraciones está el hecho que la fotografía estereoscópica es un tipo de representación visual que supera el paradigma monocular de la perspectiva, planteado por León Batista Alberti en el siglo XV. En este sentido, el trabajo de Jonathan

Crary, como así también lo propio hecho por la arquitecta Penelope Haralambidou, nos han orientado para reconocer las características de una representación basada sobre la visión binocular, siendo las más importantes para nuestro trabajo la creación de la ilusión del relieve de los objetos y el emplazamiento de la mirada del observador en el estereoscopio.

El tercer ámbito refiere a *la imagen estereoscópica*, que hemos abordado por medio de una descripción de sus particularidades, recurriendo constantemente al contraste con la imagen bidimensional. En este caso hemos aludido a la noción de fotografía desarrollada por Roland Barthes en su libro *La cámara lúcida*, quien establece que la imagen fotográfica puede ser entendida como una huella inscrita por el referente real sobre el soporte fotográfico. Esta idea la hemos utilizado como un fondo de contraste para referirnos a Oliver Wendell Holmes, quien entiende la fotografía estereoscópica no como resultado de una inscripción sobre una superficie plana, lo que daría como resultado “una pintura hecha por el sol” (*sun picture*), sino como la captura de formas que permite representar “esculturas hechas por el sol” (*sun sculpture*).

Para nosotros, esto es fundamental puesto que supone, por un lado, que la fotografía estereoscópica no se encuentra inscrita en un soporte fotográfico, sino que ocurre como resultado de un encuentro mediado con el observador; es decir, como una experiencia. Pero también supone, por el otro lado, el engaño que es provocado en ese encuentro, en la medida que el observador ve imágenes con profundidad y relieve a partir de la observación simultánea y mediada de dos imágenes bidimensionales. En este sentido, la fotografía estereoscópica puede ser entendida fundamentalmente como una ilusión.

Teniendo esto en consideración, la ilusión consiste en ofrecer al observador una forma carente de materia, pero que se presenta con todos los aspectos visibles y volumétricos de los objetos y sujetos que encontramos en la realidad. Esta noción de forma ilusoria ha sido vital dentro de nuestra investigación, pues nos ha permitido comprender la representación estereoscópica del cuerpo real, la escultura y la arquitectura bajo una perspectiva común.

El cuarto ámbito corresponde a *la forma del cuerpo real desnudo*. Siguiendo la propuesta de Barthes, nuestra aproximación ha comenzado desde el hecho que el referente fotográfico es necesariamente un objeto real expuesto frente a la cámara. Esto significa que el cuerpo desnudo en la fotografía es un sujeto particular, identificable, lo que determina la reproducción de este tipo de imágenes ya desde el encuentro entre el fotógrafo y el fotografiado.

En este contexto hemos presentado la distinción de André Rouillé, quien diferencia entre dos tipos de representaciones del cuerpo humano real, el retrato (*portrait*) y el desnudo artístico (*nude*), basado exclusivamente en la capacidad de comunicación que tiene el cuerpo. En el primer caso, el cuerpo es un sujeto y tiene el poder de comunicar; mientras que en el segundo el cuerpo particular deviene un objeto que sólo expresa las intenciones del fotógrafo.

En esta misma línea, hemos reconocido las propuestas de Kenneth Clark y John Berger, quienes establecen que el desnudo (*nude*) se entiende como un objeto en el cual se pierde la identidad particular del cuerpo. En el primero el desnudo es resultado de un ejercicio de transformación del intelecto que transforma el cuerpo particular en el cuerpo ideal del arte; mientras que el segundo niega la existencia de un cuerpo ideal, estableciendo que el desnudo artístico deviene objeto a partir de un modo de ver el cuerpo.

Sin embargo, lo que nos ha interesado destacar ha sido que el deslizamiento hacia la conformación de un objeto, como sucede con el desnudo artístico (*nude*), se da también de modo inverso. Siguiendo a David Freedberg, hemos presentado el poder que tienen las imágenes de seducir al observador que, en el caso de la representación del cuerpo, pueden dotar de vida a esos objetos representados y comenzar a comportarse frente a ellas como si fueran cuerpos reales.

En el caso de la representación estereoscópica del cuerpo desnudo, esto nos ha parecido más plausible, lo que abre una dimensión erótica de la experiencia. Este erotismo, que hemos explorado basándonos en el trabajo de Jonathan Crary, es resultado tanto de la exhibición de la forma del cuerpo real desnudo, que presenta al observador un objeto

sólido que conserva su relieve y todos sus atributos visibles; como del medio estereoscópico que exige una cercanía del referente real con respecto a la cámara, con el propósito de potenciar la ilusión de la representación estereoscópica. Esto quiere decir que el medio no sólo nos presenta el cuerpo tridimensionalmente, sino que también exige que éste se exponga cerca del observador.

Pero lo erótico de esta experiencia no se reduce sólo a la exposición o exhibición de la forma del cuerpo desnudo, sino al hecho que esto estimula la dimensión háptica en el observador, ya sea como un recuerdo de sensaciones pasadas o como un deseo de tocar aquello que contempla, de acuerdo a lo que señala Penelope Haralambidou. Esto significa, finalmente, que la experiencia del visionado, donde inicialmente sólo se veía comprometida la mirada emplazada, deviene una experiencia donde el cuerpo completo se ve involucrado.

Luego de haber desarrollado cada uno de estos cuatro ámbitos, todos ellos ligados íntimamente a lo que hemos denominado como la experiencia del visionado estereoscópico del cuerpo desnudo, presentamos un análisis de nuestro corpus de imágenes siguiendo el orden cronológico de su producción.

En un primer momento, desde una perspectiva general, nos referiremos a los tres momentos que han sido identificados en la historia fotográfica de Julio Bertrand Vidal. Fueron establecidos por Catalina Rozas en su investigación *Documentación de la colección particular de fotografías estereoscópicas Julio Bertrand Vidal. Herramienta de trabajo para su conservación, investigación*, que es la única investigación en profundidad que se ha realizado en torno a la producción fotográfica de Julio Bertrand.

Dentro de aquella historia fotográfica, Rozas reconoce un primer momento de “formación fotográfica”, que va desde 1905 a 1907; un segundo momento de “madurez fotográfica”, que comprende sus años de formación en Europa entre 1908 y 1911; y un tercer momento de “fotografía familiar”, que comienza en 1911, con su retorno a Chile, y termina en 1917, un año antes de su muerte. Dentro de esta historia, la fotografía de cuerpos desnudos realizada por Bertrand se encuentra repartida a lo largo de cada uno de estos momentos, sin embargo, se concentra fundamentalmente en los dos primeros momentos.

En el segundo momento del análisis de nuestro corpus nos referiremos particularmente a cada una de las fotografías de nuestro corpus, en un proceso que se divide en tres partes. En la primera parte entregamos la información actualmente disponible respecto a las fotografías y una descripción del soporte fotográfico, basándonos principalmente en el “Inventario de negativos estereoscópicos” creado por el propio Bertrand. Asimismo, entregamos información relacionada con otras imágenes ajenas a la producción del artista que nos permitan develar otros aspectos relacionados a la producción de este material.

En la segunda parte, nos centramos en las consideraciones en torno a la representación del espacio estereoscópico, entendido como un escenario dentro del cual se emplazan los objetos y sujetos representados. En la tercera parte, nos abocamos al análisis de la representación del cuerpo desnudo y del uso de las herramientas estereoscópicas usadas o no por el artista. Debido a la intrincada relación entre la representación del cuerpo y el espacio, las partes segunda y tercera se desarrollan en algunos momentos paralelamente.

En el análisis de nuestro corpus de imágenes nos interesa ver de qué manera cada uno de los cuatro ámbitos relacionados con la representación estereoscópica del cuerpo desnudo, presentados más arriba, se encuentran presentes o no en las fotografías de Julio Bertrand. La claridad sobre estas cuestiones nos interesa como paso previo a una comprensión respecto al uso que el artista chileno hizo del medio y el resultado que esto tuvo en la creación de una escena estereoscópica donde la figura central es el cuerpo desnudo. Esto quiere decir, por tanto, que dejamos al margen de nuestro objetivo el dar cuenta de las eventuales intenciones que habría tenido Bertrand al producir este tipo de imágenes estereoscópicas de cuerpos desnudos.

En términos de estructura, la tesis se compone de cuatro capítulos, que no se corresponden necesariamente con los cuatro ámbitos presentados anteriormente (a saber, *mirada emplaza, el medio, la imagen estereoscópica y la forma del cuerpo real desnudo*). Debido a esto el lector notará que la investigación en su conjunto no sigue una continuidad lineal, sino que se trata más bien de un avance en espiral, donde algunos temas tratados volverán a emerger y a desarrollarse en distintos momentos de la investigación.

El primer capítulo, titulado “La mirada emplazada”, presenta las condiciones bajo las cuales fue revelada la colección fotográfica de Julio Bertrand Vidal. A partir de ahí, siguiendo la idea de “simbólica heredad” desarrolla la presencia de la fotografía tanto en un contexto familiar, profesional y artístico, proponiendo como elemento unificar la noción de emplazamiento, que da cuenta tanto de la mirada del observador como de la posición del objeto observado dentro de un espacio tridimensional.

El segundo capítulo, titulado “El medio estereoscópico”, es una presentación de las cualidades propias de la fotografía estereoscópica, siendo una de ellas la necesidad de dos instrumentos diferentes pero complementarios, a saber, la cámara y el estereoscopio. A partir de ello nos hemos referido a las exigencias que imponen ambos instrumentos para la reproducción y visionado de la imagen estereoscópica, como así también a la particularidad del soporte fotográfico donde se encuentran inscritas dos fotografías bidimensionales que hacen posible la experiencia estereoscópica.

El tercer capítulo, titulado “La imagen estereoscópica”, tiene por objetivo dar cuenta de la imagen estereoscópica en tanto que ilusión, es decir, como resultado del encuentro mediado entre el observador y el soporte fotográfico. En este contexto, nos referiremos, además, a los recursos fotográficos que entran en juego en la representación del relieve y la profundidad, como así también a los recursos pictóricos o propios de la representación bidimensional que son utilizados para reforzar la experiencia estereoscópica. En un último momento, nos referiremos a la forma del cuerpo desnudo y a las potencialidades hápticas y eróticas asociadas tanto a la desnudez como a las condiciones específicas del medio estereoscópico.

El cuarto capítulo, titulado “La forma del cuerpo desnudo en la fotografía de Julio Bertrand Vidal”, presenta el análisis de nuestro corpus de imágenes. A partir de una distinción general de la historia fotográfica de Bertrand, abordamos cada fotografía y su relación con otras fotografías presentes dentro de la obra fotográfica completa del artista.

Una vez concluido el desarrollo de los cuatro capítulos que componen esta investigación, presentamos al lector las conclusiones sugeridas durante el desarrollo de nuestro trabajo y las proyecciones hacia futuras investigaciones que se puedan desprender de él.

## Capítulo I: La mirada emplazada

### *La mirada revelada*

En septiembre del año 2004 se presentó en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago la exposición *La mirada recobrada*, que reunía el trabajo fotográfico inédito del artista chileno Julio Bertrand Vidal (1888-1918), reconocido arquitecto y miembro del grupo artístico chileno de principios del siglo XX Los Diez. La muestra se conformó a partir de una pequeña selección de fotografías estereoscópicas capturadas por el artista entre los años 1905 y 1915, entre un total de 1800 imágenes aproximadamente que comprende su colección.

La muestra itineró por ciudades de Chile y Europa<sup>1</sup> presentando al público reproducciones en dos dimensiones de las fotografías de Bertrand, como así también imágenes en anáglifo y estereoscópicas montadas en estereoscopios, ambos medios que permiten al observador experimentar la ilusión de relieve. Estos aspectos, tal como desarrollaremos a lo largo de este trabajo, son inherentes a la mirada del artista.

Para el historiador Miguel Laborde, la muestra fotográfica de Bertrand era valiosa, entre otras cosas, porque permitió un ejercicio de memoria y enriquecimiento del acervo visual identitario chileno. Desde su punto de vista,

Es escasa la fotografía de la época, por lo que toda imagen es un valioso documento histórico; es Chile, pero también es Europa vista por un chileno a comienzos del siglo XX; la mirada de un “patiperro”. Sus imágenes de 50 ciudades del mundo, su meticuloso registro de los estragos causados por el terremoto de Valparaíso, las

---

<sup>1</sup> En Chile la exposición *La mirada recobrada* se presentó en Valdivia, Concepción, Santiago y Viña del Mar, mientras que en Europa lo mismo ocurrió en las ciudades de Barcelona y París. La gira se llevó a cabo entre los años 2004 y 2005. Ver Imágenes 1, 2 y 3.

fotos del sur de Chile y de la arquitectura y personajes de la época, constituyen un patrimonio nacional inestimable<sup>2</sup>.

No obstante, pese a la novedad que podría presentar para el público chileno la particularidad de aquella colección de fotográfica, en un formato actualmente de difícil acceso tanto por su escasez como por su alta cotización comercial, uno de los aspectos más destacados de la exhibición fue la revelación de Julio Bertrand Vidal como un “fotógrafo secreto”<sup>3</sup>; un fotógrafo chileno de principios del siglo XX hasta entonces absolutamente desconocido<sup>4</sup>.

Pero lo cierto es que de esta novedad ya existían noticias. Tres años antes de la exposición, el año 2001, Miguel Laborde publica en la Revista Universitaria “El archivo Bertrand”<sup>5</sup>, un breve artículo ilustrado con doce fotografías del hasta entonces escondido fotógrafo. Las imágenes eran presentadas como “adelanto de registros inéditos”<sup>6</sup> que formaban parte de un proyecto de difusión gestionado por descendientes del propio artista, que comprendía además la restauración y clasificación de la colección fotográfica legada por Bertrand. En aquella oportunidad, el autor estableció: “Julio Bertrand Vidal tuvo otra faceta, desconocida hasta hoy: la de pionero de la fotografía en Chile”<sup>7</sup>.

Al volver años más tarde sobre sus primeras impresiones, esta vez en su artículo “Tras la pista de Julio Bertrand”, Laborde afirmó,

Me sorprendió no saber nada de él. Muy pocos eran los arquitectos en el Chile de 1910: ¿por qué no era famoso? Más aún, el más célebre de la época, Cruz Montt, se

---

<sup>2</sup> Laborde, Miguel. "El Archivo Bertrand." Revista Universitaria de la Pontificia Universidad Católica de Chile 2001. P. 16.

<sup>3</sup> De la Sotta, Romina. "Julio Bertrand, de fotógrafo secreto a autor recobrado". El Mercurio 23 de Noviembre de 2014. El Mercurio. Diciembre, 2014. [Http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={74a56f84-8cea-4fa4-9d81-ddd06f7d8847}](http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={74a56f84-8cea-4fa4-9d81-ddd06f7d8847}).

<sup>4</sup> *Ibíd.*

<sup>5</sup> Laborde, Miguel. "El Archivo Bertrand." *Op. cit.*, p. 16.

<sup>6</sup> *Ibíd.*

<sup>7</sup> *Ibíd.* Desde nuestro punto de vista, la afirmación de Laborde puede parecer desmedida, sobre todo considerando que la historia de la fotografía en Chile se inicia a mediados del siglo XIX, es decir, prácticamente a la par con países como Francia e Inglaterra. Sobre la posición de Bertrand dentro de la historia de la fotografía chilena volveremos en el segundo capítulo de esta investigación.

formó en la Beaux Arts de París, en cambio Bertrand lo hizo en la École Spéciale, la de los avanzados. Ignorancia de uno, nada más<sup>8</sup>.

Pero esta ignorancia de la que habla Laborde, en cierto sentido, estaba bien justificada. Como veremos a continuación, pese a que antes del año 2001 ya existían publicaciones referidas a la fotografía de Bertrand, éstas sólo se limitaban a describir aquellas fotografías, pero sin presentar al lector imagen alguna. Por ello, desde este punto de vista, el artículo “El archivo Bertrand” de Miguel Laborde fue crucial, pues sólo a partir de su publicación se pudo comenzar a llenar aquel concepto vacío que se tenía del Bertrand fotógrafo.

### *Simbólica heredad*

Uno de los primeros, si no el primer escrito que aludió a lo que hemos denominado como la faceta fotográfica de Julio Bertrand Vidal fue el artículo “Los Diez y la Arquitectura”, del historiador Hernán Rodríguez Villegas. El trabajo formó parte del libro “Los Diez en el arte chileno del siglo XX”<sup>9</sup>, publicado el año 1976, y fue editado con motivo de la conmemoración de los 60 años de la primera exposición pública de Los Diez, realizada entre el 19 de junio y el 2 de julio de 1916. El libro recopila escritos en torno a distintos ámbitos de la labor artística del grupo, siendo uno de ellos la arquitectura, que es precisamente donde Rodríguez sitúa la fotografía de Julio Bertrand Vidal.

Con un excelente y moderno equipo fotográfico plasma en negativos de vidrio las imágenes de las más tradicionales ciudades, edificios y jardines de la antigua Europa, así como las obras más interesantes de la nueva arquitectura<sup>10</sup>

Si bien Rodríguez no especifica que aquel “equipo moderno” consistía en un equipo fotográfico estereoscópico, que no sólo fue utilizado por el artista en Europa sino también en Chile, lo que el historiador sí deja en claro es la estrecha relación que existía entre la

---

<sup>8</sup> Laborde, Miguel. "Tras la pista de Julio Bertrand." Nuestro.cl. Diciembre 2005: 1-4. Corporación del Patrimonio Cultural de Chile . 19 febrero de 2015. [Http://www.nuestro.cl/opinion/columnas/julio\\_bertrand1.htm](http://www.nuestro.cl/opinion/columnas/julio_bertrand1.htm).

<sup>9</sup> VV.AA. *Los Diez en el arte chileno del siglo XX*. Edición de Valeria Maino Prado, Jorge Elizalde Prado y Adolfo Ibáñez Santa María. Chile: Editorial Universitaria, 1976.

<sup>10</sup> *Ibíd.*, p. 54.

fotografía y la arquitectura de Julio Bertrand durante sus años de formación en Europa. Sobre esto vuelve más adelante y agrega,

Cargando innumerables cuadernos de apuntes bellamente dibujados, el precioso material de sus fotografías y algunos libros, entre los cuales, el Diccionario de la Arquitectura Francesa de Viollet le Duc, Julio Bertrand, arquitecto, llega a Santiago en 1911. Tenía 23 años<sup>11</sup>.

Es destacable que Rodríguez, siendo arquitecto e historiador y conociendo el material fotográfico de Bertrand, presentara la fotografía como un instrumento más dentro de los apercibidos propios de la arquitectura que el artista traía consigo desde Francia. Como veremos en el desarrollo de este trabajo, la utilidad prestada por la fotografía estereoscópica radica en su capacidad de capturar el relieve de los objetos, su forma, como así también la profundidad del espacio donde esos objetos se emplazan. Todo esto prestaba una gran utilidad para Bertrand, quien estaba inmerso en una disciplina como la arquitectura cuyo arte consiste en el diseño, proyección y construcción de estructuras volumétricas emplazadas en el espacio.

Otro de los aspectos que nos parecen interesantes del artículo de Rodríguez es que luego de situar la fotografía en el campo de la arquitectura, sitúa a esta disciplina dentro de un campo más amplio que abarcaría tanto la vida como la obra de Bertrand. Este campo lo denomina "simbólica heredad"<sup>12</sup>, expresión con la que el autor da cuenta de la importancia de los afluentes familiares reunidos en la figura del artista que habrían determinado tempranamente su camino hacia un tipo de formación profesional, en línea con la de sus ascendientes, todos ellos dedicados a la transformación de la joven República de Chile.

Julio Bertrand fue hijo de Alejandro Bertrand Huillard, ingeniero y geógrafo influyente dentro del panorama político chileno, "autor del Mapa de Chile de 1884, encargado de definir los límites con Argentina y defenderlos en Londres, autor del mapa catastral de

---

<sup>11</sup> *Ibíd.*, p. 54.

<sup>12</sup> *Ibíd.*, p. 53.

Santiago y Valparaíso”<sup>13</sup>. Su madre, María Vidal Gormaz, fue hermana de Francisco Vidal Gormaz, marino e hidrógrafo chileno, primer Director de la Oficina Hidrográfica de la Marina Nacional y actualmente considerado como el “padre de la Hidrografía Nacional”<sup>14</sup>. Para Rodríguez, la continuación de esta senda familiar se inició para Julio Bertrand en el Instituto Nacional y continuó en París, donde se formó como arquitecto en L'École Spéciale d'Architecture. Posteriormente trabajó en “la prestigiosa oficina de arquitectura de Sue et Huillard, éste último pariente de su padre”<sup>15</sup>. Este periodo de formación concluye el año 1911, cuando Alejandro Bertrand le exige a su hijo retornar a Chile, aduciendo que “lo que había estudiado tenía que entregarlo en su patria”<sup>16</sup>. Sin embargo, la prematura muerte de Julio Bertrand, el año 1818, dejó inconcluso el proyecto familiar e impidió, según las palabras de Rodríguez, que el artista recorriera el camino que “sus progenitores enmarcaron”<sup>17</sup>.

En este contexto la fotografía posee un lugar interesante, pues en ella se reúnen tanto el ámbito familiar como profesional destacados Rodríguez en aquella heredad. De acuerdo a Catalina Rozas<sup>18</sup>, habría sido el propio Alejandro Bertrand quien el 16 de octubre de 1905 regaló a su hijo, como motivo de su cumpleaños, su primera cámara fotográfica estereoscópica. Se trataría de un hecho simbólico en un doble sentido, puesto que, por un lado, la fotografía estereoscópica era considerada como un instrumento de entretención y símbolo de estatus al que familias de clase acomodada podían tener acceso. Pero, por el

---

<sup>13</sup> Laborde, Miguel. "Tras la pista de Julio Bertrand." Op. cit.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> VV.AA. *Los Diez en el arte chileno del siglo XX*. Op. cit, p. 54.

<sup>16</sup> Esta es la versión que presenta María Isabel Carrasco Bertrand, nieta del artista. VV.AA. *Bertrand, Julio. La mirada recobrada: fotografías, 1905-1918*. Chile: Morgan Ediciones, 2004. P. 151. Hernán Rodríguez, probablemente basado en esta misma versión, sostiene que el retorno de Bertrand a Santiago fue el “insistente deseo” de su padre por devolver a Chile lo que había aprendido en Europa. VV.AA. *Los Diez en el arte chileno del siglo XX*. Op. cit, p. 54. Por otro lado, a partir de algunas de las notas de Diario de Viaje de Julio Bertrand, publicadas en el libro *La mirada recobrada*, esta misma confluencia de torrentes familiares podría también ser vista como algo más bien problemático, sobre todo por el agobio frente a la autoridad paterna y el malestar por sentirse incomprendido, expresado claramente en las notas. No abordaremos esto en la presente investigación.

<sup>17</sup> *Los Diez en el arte chileno del siglo XX*. Edición de Valeria Maino Prado, Jorge Elizalde Prado y Adolfo Ibáñez Santa María. Santiago: Editorial Universitaria, 1976. P. 53

<sup>18</sup> VV.AA. *Bertrand, Julio. La mirada recobrada: fotografías, 1905-1918*. Op. cit, p. 166.

otro lado, se trataba también de un instrumento de precisión técnica, manifestación prístina de la modernidad, según la expresión del historiador Gonzalo Leiva<sup>19</sup>.

Fue precisamente debido a su capacidad de registro fidedigno de la realidad que la fotografía fue utilizada por el propio Alejandro Bertrand, en su condición de ingeniero y geógrafo al servicio de la república de Chile, en labores que tenían por objeto la delimitación de los márgenes territoriales chilenos<sup>20</sup>. Por esta misma razón no llama la atención que los primeros registros fotográficos de Julio Bertrand conservados correspondan a los viajes que hizo junto a su padre como parte de la comitiva del Presidente Pedro Montt a las ciudades de Valdivia y Valparaíso, éste último con motivo del terremoto ocurrido el año 1906; y que los registros familiares y arquitectónicos sean precisamente los dos temas recurrentes en la colección fotográfica de Bertrand (Imágenes 4 a 6). La cámara fotográfica, por tanto, representaba no sólo aquel ambiente social y cultural moderno en el cual se había formado y al cual pertenecía, sino aquella heredad a la cual Bertrand paulatinamente se iba incorporando.

Esta idea de “simbólica heredad” desarrollada por Rodríguez tiene por antecedente la carta dirigida por Pedro Prado a su amigo Julio Bertrand con motivo de su muerte. En ella, el poeta considera también la importancia de la herencia familiar recibida por el artista, pero centrándose en un aspecto diferente.

Al reunir su sangre la mezcla de esas dos corrientes generosas, en su espíritu, como en la confluencia de dos arroyos, sonaba más claro y agudo el son de las aguas y

---

<sup>19</sup> Leiva, Gonzalo. "Historicismo fotográfico: corte y confección de la visualidad modernista chilena." *Artelogie*. Abril, 2015. Equipe Fonctions imaginaires et sociales des arts et des littératures. Abril, 2015. [Http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article355](http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article355).

<sup>20</sup> Alejandro Bertrand participó, entre otros proyectos, en la demarcación de los límites con Argentina en 1895, que tuvo por resultado la confección de un mapa que representaba todo el territorio de Chile que se encontraba en litigio con el país vecino durante esa fecha. En la muestra pública del mapa, junto a otros ingenieros, Alejandro Bertrand debía dar explicaciones de carácter geográfico respecto a su trabajo, para lo cual reunieron, “para ponerlas a la vista de los visitantes, cerca de dos mil fotografías de los lugares que los ingenieros habían reconocido en sus exploraciones”. Barros, José Miguel. "Cuestión de límites chileno-argentina a fines del siglo XIX: un manuscrito inédito de Diego Barros Arana". *Boletín de la Academia chilena de la Historia*. 2009: 239-344.

también sobre ellas nacía constantemente renovada, como hervir de espumas, ese algo inconsútil, frágil y puro que es la exaltación artística<sup>21</sup>.

En este caso, para Prado el énfasis de aquella herencia no está en el ámbito del deber profesional de Bertrand frente a su familia y la patria, como establece Rodríguez, sino más bien en una sensibilidad orientada particularmente al ámbito de las artes. En esta misma línea Miguel Laborde retoma esta idea de heredad<sup>22</sup>, entendiéndola como una base sobre la cual se habría configurado un “ambiente moderno”<sup>23</sup> en el cual Bertrand habría crecido y se habría educado. Moderno no sólo por la participación de sus familiares en actividades ligadas a las altas capas políticas chilenas de la época involucradas en las actividades de progreso y transformación del panorama nacional, sino también por su fuerte vínculo familiar con París, que por aquel entonces era considerada uno de los centros más importantes del desarrollo cultural y artístico, y modelo del quehacer cultural chileno. Para Laborde fue precisamente a partir de esta base que se fue configurando la mirada particular del artista<sup>24</sup>, la cual lo habría conducido a formar parte de uno de los grupos más reconocidos dentro de la escena cultural y artística de principios del siglo XX, como lo fue el grupo de Los Diez.

Pero lo que llama la atención es que contrario a lo que sucede en el ámbito familiar y profesional destacado por Rodríguez, la fotografía en este contexto artístico se encuentra ausente. Asentado en un ambiente creativo y artístico como lo era la cofradía decimal, su producción fotográfica no sólo se redujo de manera considerable, sino que simplemente no se incorporó dentro de las actividades del grupo. Desde nuestro punto de vista, éste era el escenario ideal para el despliegue de una búsqueda fotográfica que Bertrand desarrolló años antes en Europa; sin embargo, contrario a lo que se podría esperar, ello no ocurrió.

---

<sup>21</sup> Silva Castro, Raúl. *Pedro Prado. 1886-1952*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1965. P. 171.

<sup>22</sup> Intentando dar forma a la figura de Bertrand, Laborde señala, “siempre conviene revisar la familia”. Laborde, Miguel. “Tras la pista de Julio Bertrand”. Op. cit.

<sup>23</sup> *Ibídem*.

<sup>24</sup> *Ibídem*.

## *La fotografía y Los Diez*

El *Diccionario de movimientos y grupos literarios chilenos* define a Los Diez como un “grupo de intelectuales chilenos -pintores, escultores, músicos, arquitectos, escritores- de vocación multifacética y cuyas especialidades artísticas se complementaban entre sí”<sup>25</sup>. La cofradía se congregaba fundamentalmente en la ciudad de Santiago y, pese a su breve y enigmática trayectoria<sup>26</sup>, ha sido considerada como uno de los grupos culturales y artísticos más importantes en la historia chilena<sup>27</sup>.

Aun cuando el número de integrantes de esta cofradía no ha sido del todo precisado, Pedro Maino en su artículo “Panorámica de Los Diez”<sup>28</sup> señala que el núcleo fundamental lo conformarían Pedro Prado (escritor, arquitecto, pintor y reconocido líder del grupo), Manuel Magallanes Moure (poeta y pintor), Juan Francisco González (pintor), Armando Donoso (crítico literario), Eduardo Barrios (escritor), Alberto García Guerrero (músico), Alberto Ried (escritor, pintor, escultor), Acario Cotapos (músico), Ernesto Guzmán (poeta), Augusto D’Halmar (escritor), Alfonso Leng (músico) y Julio Bertrand Vidal (arquitecto y *fotógrafo*<sup>29</sup>).

Llamamos la atención sobre el hecho que en la reedición de la Revista de Los Diez se hable de Bertrand como un fotógrafo, pues, como ya hemos anunciado, aquella faceta se volvió conocida mucho tiempo después de la muerte del artista, en 1918, e incluso después de lo

---

<sup>25</sup> Muñoz, Luis y Oelker, Dieter. *Diccionario de Movimientos y Grupos Literarios Chilenos*. Chile, Ediciones Universidad de Concepción, 1993. P. 105.

<sup>26</sup> Los orígenes precisos de la formación del grupo no están definidos. El desacuerdo se encuentra tanto en la fecha de fundación, que va desde 1913 a 1914, como en sus circunstancias. Según la versión del compositor Acario Cotapos, el grupo ya existía en los años inmediatamente anteriores a la Primera Guerra Mundial; Alfonso Leng afirmó que Los Diez se reunía *más o menos* en los años 1913 y 1914; mientras que Pedro Prado definió los orígenes en el año 1914. Véase Muñoz, Luis y Oelker, Dieter. *Diccionario de Movimientos y Grupos Literarios Chilenos*. Op. cit, p. 105.

<sup>27</sup> VV.AA. *Revista de Los Diez. (1916-1917)*. Reedición Verónica Méndez M. y Gonzalo Montero Y. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2011. P. 9

<sup>28</sup> *Ibíd.*, p. 12. Véase también Zamorano, Pedro. Zamorano, Pedro. "Artes visuales en Chile durante la primera mitad del siglo XX: Una mirada al campo teórico". Atenea, 2011: 193-212. Scielo. Noviembre, 2014. [Http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-04622011000200011&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-04622011000200011&script=sci_arttext).

<sup>29</sup> VV.AA. *Revista de Los Diez. (1916-1917)*. Op. cit, p. 12.

que se considera como el fin de la cofradía decimal, en 1924<sup>30</sup>. De acuerdo a lo que hemos constatado, Bertrand jamás figuró dentro de las actividades públicas y editoriales de Los Diez como fotógrafo, sino siempre como arquitecto. Esto incluye los cuatro números de la Revista de Los Diez (Imagen 7), los libros publicados por la editorial del grupo, llamada “Ediciones de Los Diez”, y sus actividades públicas. Por su parte, en la ya citada carta de despedida de Prado dirigida a Bertrand, el poeta no se refiere a esta faceta fotográfica de su malogrado amigo<sup>31</sup>, sino sólo a su trabajo como arquitecto y a su habilidad como dibujante. Asimismo, en uno de los manuscritos publicados en la reedición de la Revista de Los Diez, el mismo poeta se refiere al “arquitecto y pintor”<sup>32</sup>, mas no así al fotógrafo.

Sin embargo este silencio en torno a la fotografía de uno de los hermanos decimales no se limita al caso de Bertrand. En las obras completas de Magallanes Moure se señala que este poeta y pintor también fue “fotógrafo aficionado y tomó gran cantidad de fotos durante su vida y revelaba personalmente las placas y negativos”<sup>33</sup>. Al igual como sucedió con Bertrand, ninguna de sus fotografías fue publicada dentro del trabajo editorial de Los Diez (Imagen 8).

Uno de los aspectos que se deben considerar en esta distante relación entre Los Diez y la fotografía es la función que este medio de representación técnica cumplió dentro de la

---

<sup>30</sup> En 1924 Prado redactó el ensayo *Bases para un nuevo Gobierno y un nuevo Parlamento*, en respuesta a la crisis política que afectaba a Chile durante esos años. Sin embargo, el escrito ha sido considerado un manifiesto más bien de Prado, y no de Los Diez. Para Silva Castro, “en realidad es un proyecto personal de Prado (...) y el nombre de Los Diez debe en este caso ser considerado simplemente como seudónimo”, en la medida que Los Diez no era reconocido realmente como un agente político, pese a que algunas de sus figuras realizaron actividades dentro de esta esfera, como el propio Prado que fue embajador en Colombia y Ried cónsul de Chile en Burdeos. Silva Castro, Raúl. *Pedro Prado. 1886-1952*. Op. cit, p. 68. Véase también Muñoz, Luis y Oelker, Dieter. *Diccionario de Movimientos y Grupos Literarios Chilenos*. Op. cit, p. 112.

<sup>31</sup> Silva Castro, Raúl. *Pedro Prado. 1886-1952*. Op. cit, págs. 171-173. El texto fue publicado en El Mercurio, el 28 de noviembre de 1918.

<sup>32</sup> VV.AA. *Revista de Los Diez. (1916-1917)*. Op. cit, p. 473. Lamentablemente no hemos tenido acceso a las pinturas realizadas por Julio Bertrand Vidal.

<sup>33</sup> Magallanes Moure, Manuel. *Obras Completas*. Edición Pedro Maino. Santiago: Editorial Origo, 2012. P. 690. En un texto dedicado a Magallanes Moure, publicado en El Mercurio el 2 de octubre de 1921, Prado tampoco hace alusión a esta faceta fotográfica de Magallanes. En Silva Castro, Raúl. *Pedro Prado. 1886-1952*. Op. cit, págs. 174-177. Por otro lado, Magallanes Moure no fue incluido en el catastro de fotógrafos realizado por Hernán Rodríguez. Rodríguez Villegas, Hernán. *Fotógrafos en Chile 1900-1950: Historia de la fotografía*. Santiago: Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, 2011. Véase también Redondo Magallanes, Amalia. *Manuel Magallanes Moure. Cartas a su hija Mireya: El Melocotón, 1917 – 1921*. Santiago: RIL Editores, 2010.

misma revista de Los Diez: difundir obras de arte, sobre todo pinturas y esculturas. Este no era un caso aislado, pues en otras revistas de la época la fotografía cumplía este mismo fin de difusión, como sucede en el caso de “Galería de pinturas”, publicado en Pacífico Magazine por Alberto Riesco a propósito de la exposición internacional de Bellas Artes realizada en Santiago el año 1910.

En el artículo se puede leer,

No hemos podido resistir al deseo de dar a conocer a nuestros lectores, siquiera sea en la forma imperfecta de reproducciones fotográficas, algunas de las muchas bellezas artísticas contenidas en esa galería<sup>34</sup>.

Esto podría sugerir que la fotografía como forma de arte visual no se encontraba al mismo nivel de la escultura y la pintura, lo que permitiría comprender al menos en parte por qué la fotografía no tuvo un rol visible ni preponderante dentro de la actividad de Los Diez. En estos casos, no estaba en cuestión el carácter artístico de la fotografía, sino más bien su jerarquía frente a otras artes, pues ya en 1901 se podía leer al respecto en el artículo “El arte en la fotografía documental. Los trabajos de don Teodoro Schenck”, publicado en Pacífico Magazine.

Esa belleza artística, cuyo ideal existe en mayor o menor grado en todos los hombres cultos, puede ser producida por medios muy diferentes (...) A nadie se le ocurriría por cierto llamar arte a un bello paisaje o a una mujer hermosa. Pero al transportar esas imágenes sobre la plancha fotográfica, el hombre puede producir el arte, y de hecho lo produce<sup>35</sup>.

En un contexto más amplio, cabe también señalar que desde fines del siglo XIX en Europa y Estados Unidos, principalmente, el movimiento Pictorialista llevó a cabo una reivindicación de la fotografía como “una forma válida de expresión artística, del mismo modo que los pintores utilizaban pintura, pinceles y lienzos, y los escultores, mármol y

---

<sup>34</sup> Riesco, Alberto. “Galería de Pintura”. Pacífico Magazine, 1910: 450-457.

<sup>35</sup> N.N. "El arte en la fotografía documental. Los trabajos de don Teodoro Schenck." Pacífico Magazine 1910: 769-783.

cinceles”<sup>36</sup>. La posición del movimiento estaba en contra de quienes consideraban este medio de representación como “un vehículo para intentar reproducir obras de arte”<sup>37</sup>; pues, a sus ojos, se trataba de “un medio para crear una realidad nueva, puramente fotográfica, que sólo podía existir en una fotografía”<sup>38</sup>. En Chile este movimiento encontró eco en el trabajo del comerciante y fotógrafo francés León Durandin, quien en 1905 capturó fotografías haciendo uso del *soft-focus*, característico de este movimiento (Imágenes 9 y 10), e incluso basó uno de sus registros en el trabajo del francés Charles Émile Joachim Constant Puyo, una de las figuras representativas dentro del movimiento pictorialista en Francia<sup>39</sup> (Imágenes 11 y 12).

Todo esto llama la atención, sobre todo considerando la apertura de Los Diez a la producción artística nacional sino también internacional<sup>40</sup>, como así también por aquella “vocación multifacética”<sup>41</sup> que se ha reconocido en el grupo con respecto al arte. Esta vocación fue pregonada por el propio grupo en su manifiesto “Somera iniciación al Jelsé”, redactado por Prado, que establece que Los Diez “no pretenden otra cosa que cultivar el arte con una libertad natural”<sup>42</sup>, entendiendo esta acción artística como un “proceso de liberación, de pureza y de alegría desbordante”<sup>43</sup> que exigía la unificación de “diferentes formas -medios, procedimientos y maneras- de la creación artística”<sup>44</sup>, sin despreciar “ninguno de los ideales y ocupaciones en que los hombres consumen esta existencia pasajera”<sup>45</sup>.

---

<sup>36</sup> Roberts, Pam. *Alfred Stieglitz. Camera Work. The complete photographs. 1903-1917*. Los Ángeles: Taschen 2013. P. 10.

<sup>37</sup> VV.AA. *Revista de Los Diez. (1916-1917)*. Op. cit, págs. 69-75.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> Nos referimos a la fotografía “Las tres gracias”. Esto nos parece evidente, aun cuando la escena de las Tres Gracias sea un tema relativamente definido dentro del arte, tanto por la posiciones de las Gracias como por el entorno natural.

<sup>40</sup> En la anteportada de cada revista de Los Diez se podía leer, “Aunque las <<Ediciones de Los Diez>> salen a la luz con el objeto de mostrar, dentro y fuera de nuestro país, las producciones de autores chilenos, creemos necesario advertir que sus páginas están a la disposición de los escritores y artistas sudamericanos y extranjeros. Todos serán acogidos, no por el crédito de las firmas, sino por la bondad de los trabajos que envíen”. Véase VV.AA. *Revista de Los Diez. (1916-1917)*. Op. cit.

<sup>41</sup> Muñoz, Luis y Oelker, Dieter. *Diccionario de Movimientos y Grupos Literarios Chilenos*. Chile, Ediciones Universidad de Concepción, 1993. P. 105.

<sup>42</sup> VV.AA. *Revista de Los Diez. (1916-1917)*. Op. cit, págs. 69-75.

<sup>43</sup> Muñoz, Luis y Oelker, Dieter. *Diccionario de Movimientos y Grupos Literarios Chilenos*. Op. cit, p. 115.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> VV.AA. *Revista de Los Diez. (1916-1917)*. Op. cit, p. 75

Sin embargo, es necesario también mencionar que dentro de Los Diez el tipo de representación propio de la fotografía, en tanto que representación fiel de la realidad, había sido objeto de rechazo por una de las figuras más importantes y fuertes dentro de la cofradía, la del pintor Juan Francisco González<sup>46</sup>, uno de los más longevos hermanos decimales. Como señala el historiador del arte Pedro Zamorano, “la gran premisa y fundamento de González fue creer que el secreto de la belleza consiste en lograr el máximo de efecto, con el mínimo de detalles”<sup>47</sup>, de tal manera que la fotografía no podía sino encontrarse lejos de aquel secreto<sup>48</sup> (Imagen 13).

González fue profesor de croquis y dibujo en la Escuela de Bellas Artes desde 1908<sup>49</sup>, donde se dedicó a promover un rechazo del dibujo académico que, desde su perspectiva, era análogo al medio de representación fotográfico.

El maestro no prestaba atención al “dibujo acabado”, rechazando categóricamente el detallismo *fotográfico* que habitualmente servía para evitar los desbordes del color; según aquella técnica, el color se aplicaba una vez corregidas, retocadas y muy bien definidas las líneas. Para el maestro, ni la línea ni el color estaban destinados a cumplir esos fines, sino que ambos eran una síntesis de la realidad observada<sup>50</sup>.

Sin embargo, el rechazo del pintor no era contra la fotografía misma, sino más bien contra aquellos llamados artistas que no hacían más que replicar la imagen fotográfica. Dentro de este grupo González consideraba al británico W.H. Walton, pintor y fotógrafo radicado en

---

<sup>46</sup> Respecto a la influencia de González al interior del grupo Los Diez véase Zamorano, Pedro. “Educación artística en Chile: Fernando Álvarez de Sotomayor, Juan Francisco González y Pablo Burchard, tres maestros emblemáticos”. Atenea, 2007: 185-211. Scielo. Noviembre, 2014. [Http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-04622007000100011](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622007000100011)

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> En un sentido similar, el poeta Charles Baudelaire respecto a las exposiciones realizadas en el *Salon* del año 1859 en París también expresó su rechazo a la fotografía como medio de representación afirmando: “progresivamente, el arte se pierde respeto a sí mismo, se prosterna ante la realidad exterior y el pintor tiende cada vez más a pintar no lo que sueña sino lo que ve”. Citado en Sougez, Marie-Loup. *Historia de la fotografía*. Madrid: Editorial Cátedra, 2011. P. 338.

<sup>49</sup> Galaz, Gaspar e Ivelic, Milán. *La pintura en Chile: desde la Colonia hasta 1981*. Chile: Eds. Universitarias de Valparaíso, 1981.p. 133

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 134. La cursiva es nuestra.

Valparaíso, quien habría basado sus pinturas en retratos fotográficos realizados por él mismo<sup>51</sup>. Contra él, el pintor escribe en 1894,

Y no menos ancho de tragaderas que el público deben ser los susodichos cronistas, para dejarse embaucar por estos pordioseros de alabanzas, que para lograr reputación asaltan las imprentas sin perdonar ocasión. Cada vez que han hecho la gracia de iluminar en tela la fotografía agrandada con la cámara solar, con cuya superchería y con la desvergüenza en que les ayudan los cronistas, la pegan al público pasándole por arte lo que no es sino la adulteración industrial de la fotografía y la falsificación más injuriosa que se puede hacer del arte de Velázquez y Rafael<sup>52</sup>.

La crítica de González no se dirige a la representación industrial de la fotografía, a la que de todos modos se refiere con cierto desdén, sino al cruce que se produce entre este medio de representación y la pintura. Este cruce, como veremos en el próximo capítulo, fue algo inevitable tras la incorporación dentro del escenario cultural y artístico de un nuevo medio de representación a través de imágenes.

Todas estas consideraciones pueden ayudarnos a comprender la posición de la fotografía dentro del círculo de Los Diez, y a su vez nos permiten entender que si bien la cofradía decimal pudo haber sido un buen lugar para el ejercicio de las artes, esto no tiene que haber sido necesariamente así en el caso de la fotografía por el mero hecho de tener, como lo tuvo, un estatuto de arte.

---

<sup>51</sup> Véase Zamorano, Pedro. "Educación artística en Chile: Fernando Álvarez de Sotomayor, Juan Francisco González y Pablo Burchard, tres maestros emblemáticos". Op. cit.

<sup>52</sup> *Ibíd.*, p. 133. En este caso, las palabras de González podrían relacionarse con las de Eugène Delacroix (1789-1863), pintor francés que abiertamente hacía uso de fotografía para sus lienzos, pero al modo de "punto de partida", según la expresión de Sougez. La misma autora cita las palabras del pintor francés que dan cuenta de su postura: "a esos artistas que en lugar de tomar el daguerrotipo como un consejo, como una especie de diccionario, hacen de él el cuadro mismo (...) su trabajo no es, pues, más que la copia, necesariamente fría, de esa copia imperfecta en otros aspectos". Citado en Sougez, Marie-Loup. *Historia de la fotografía*. Op. cit, p. 345

## *Julio Bertrand y Los Diez*

La participación de Julio Bertrand en el contexto de las actividades de Los Diez, como ya hemos señalado, no tuvo relación con fotografías, pero sí con otro tipo de imágenes. Éstas fueron publicadas en el primer y cuarto número de la revista Los Diez, en 1916 y 1917 respectivamente, años que son considerados como el periodo de “verdadera actividad” decimal<sup>53</sup>.

El 19 de junio de 1916 se realiza la primera aparición pública del grupo en el hall del diario El Mercurio, y antes de cumplirse el mes, el 2 de julio, Pedro Prado lee el manifiesto decimal “Somera iniciación al Jelsé” en la Biblioteca Nacional. Meses más tarde, el 16 de septiembre de 1916, se publica el primero de los cuatro números de la revista Los Diez. Desde ese momento, y hasta agosto de 1917, <<Ediciones de Los Diez>><sup>54</sup>, publica ocho libros de autores ligados y ajenos a la cofradía. Teniendo todos estos hechos a la vista, Verónica Méndez y Gonzalo Montero, editores de la Revista Los Diez, señalan que en estos dos años “Los Diez se asumieron a sí mismos como agentes activos dentro del campo cultural de las primeras décadas del siglo veinte”<sup>55</sup>.

En este contexto de efervescencia creativa todas las ilustraciones de Bertrand que ven a luz estaban ligadas a distintos proyectos arquitectónicos. En el primer número son publicadas dos ilustraciones para el proyecto decimal La torre de Los Diez (Imágenes 14 y 15), y una para el proyecto público Subida al Cerro Santa Lucía (Imagen 16); mientras que

---

<sup>53</sup> Muñoz, Luis y Oelker, Dieter. *Diccionario de Movimientos y Grupos Literarios Chilenos*. Op. cit, p. 109.

<sup>54</sup> “Según certificado notarial publicado el 12 de abril de 1917 en *La Nación*, “Los Diez” iniciaron su trabajo como editores el 5 de agosto de 1916”. Nota recogida en *Ibíd.*, p. 110.

<sup>55</sup> VV.AA. *Revista de Los Diez. (1916-1917)*. Op. cit, p. 9. De acuerdo a Pedro Zamorano, a principios del siglo XX las publicaciones en formato revista, como era el caso de Los Diez, Juventud y Claridad, permitieron una diversificación de la crítica de arte diferente a la que hasta entonces figuraba en la prensa escrita, la cual estaba relacionada “con un tipo de información más genérica e informativa, muy confiada a “impresiones” y a la sensibilidad de la pluma de sus autores”. Lejos de este modelo, el trabajo de artistas e intelectuales convocados en revistas como Los Diez no sólo objetó las normas académicas establecidas, sino que llevó a cabo también una valoración de las tendencias emergentes. Véase Zamorano, Pedro. “Artes visuales en Chile durante la primera mitad del siglo XX: Una mirada al campo teórico”. Atenea, 2011: 193-212. Scielo. Noviembre, 2014. [Http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-04622011000200011&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-04622011000200011&script=sci_arttext).

en el cuarto número son publicadas dos ilustraciones para un proyecto privado, denominado Casa de Campo (Imágenes 17 y 18).

Cabe señalar que dentro de la colección fotográfica de Bertrand se conservan algunas imágenes del Cerro Santa Lucía pero que datan del año 1905 aproximadamente, de tal manera que pueden haber servido de referente, mas no necesariamente (Imagen 19). Por otro lado, algo similar ocurre con dos fotografías que dan cuenta del proceso de ejecución del proyecto Casa de Campo (Imágenes 20 y 21); sin embargo, por una cuestión cronológica, no podrían tratarse de referentes para la ilustración de Bertrand.

En un análisis comparativo de las cinco ilustraciones, podemos identificar un elemento recurrente en tres de ellas, a saber, *Subida al cerro Santa Lucía* y a las dos ilustraciones de *Casa de campo*. Lo común de estas ilustraciones es que en ellas la mayoría de los objetos y estructuras es detallada y minuciosa, y se observa también un interés por recrear el espacio dentro del cual esos objetos y construcciones se emplazan.

En *Subida al cerro Santa Lucía* se pueden distinguir, por ejemplo, las pequeñas grietas de los muros y los detalles ornamentales de la construcción, como así también las lejanas construcciones y el contorno general de la ciudad de Santiago. Estas formas dentro del espacio poseen también un volumen que es recreado por medio del achurado, en el caso del gran torreón; a través de puntos que le dan su textura graduada al pasto; o por medio del juego de luces y sombras.

Es precisamente en las sombras donde Bertrand ubica al observador, entre o detrás de unos arbustos. Desde esa posición es visible la figura de una persona a cuerpo completo que recorre el camino ayudada de un bastón. Su presencia, cuya sombra se proyecta sobre el cemento y el césped, nos sirve como una unidad de referencia de las proporciones del proyecto y de la ubicación de la única fuente de luz.

En *Casa de campo* el interés por el detalle en el caso de la vista interior se vuelve más evidente, sobre todo en el cielo raso y el dintel, como así también en la chimenea, la madera y la alfombra. Al igual que en *Subida al cerro Santa Lucía*, la representación

detallada depende de la claridad de las líneas, que hace posible que todos estos elementos puedan ser identificados con facilidad. La excepción dentro de la ilustración está dada una vez más por la figura humana que aparece difusa, probablemente porque su función es más bien servir como una referencia para entender las proporciones del espacio que se está representando. Dicho de otro modo, no importa la figura humana en sí, sino el espacio donde se encuentra emplazada.

Por su parte, la vista exterior de Casa de campo podría ser comparada con una de las ilustraciones realizadas por Prado en su libro *Los diez, El claustro, La barca*, publicado el año 1915<sup>56</sup> (Imagen 22). Se trata de imágenes que comparten un evidente parecido, no sólo por la ubicación de la estructura de la casa y su torre, sino también por la perspectiva desde donde son observadas. En la ilustración de Prado la representación es más bien sencilla, dado que no existe una graduación tonal de los objetos que permita dar la impresión de una forma volumétrica, ni tampoco se ve un interés por situar la construcción dentro de un espacio determinado. Entendemos que la ilustración de Prado no pretende ser un proyecto arquitectónico, sino más bien ilustrar un libro donde “la poesía de Prado se vertía en prosa”<sup>57</sup>, según la expresión de Raúl Silva Castro. No obstante, nos sirve como contraste para comprender de qué manera Bertrand se interesa en incorporar otros elementos del entorno, aunque no de un modo tan prolijo, como es el caso de la cordillera y las nubes en el cielo, que son dos elementos que podemos identificar en las fotografías del proyecto en ejecución. Estos elementos no nos parecen del todo accesorios, puesto que permiten profundizar el campo de representación y extender, por tanto, el espacio donde se emplaza la edificación.

Desde nuestro punto de vista, este tipo de ilustraciones tienen por antecedentes los registros fotográficos y croquis realizados por Bertrand durante sus años de formación como arquitecto en Francia, entre los años 1908 y 1911 (Imágenes 23 a 26). De acuerdo al Diario de Viaje del artista, la fotografía y el dibujo cumplieron un fin análogo de registro de estructuras volumétricas, permitiendo incluso un ejercicio cruzado donde la

---

<sup>56</sup> Prado, Pedro. *Los diez, El claustro, La barca*. Santiago: Imprenta Universitaria, 1915. P. 15.

<sup>57</sup> Silva Castro, Raúl. *Pedro Prado. 1886-1952*. Op. cit, p. 74.

representación fotográfica estereoscópica ocupaba el lugar de la estructura real que el artista ocupaba de modelo para sus croquis<sup>58</sup>.

Pero esta relación de identidad entre el dibujo y la fotografía no estaba dada sólo por la función de registro, sino también por el tipo de representación detallada de la realidad. Esto exige, entre otras cosas, un dominio del dibujo y la línea, ambas capacidades que fueron destacadas por Pedro Prado, quien elogió “la firmeza y soltura de la línea”<sup>59</sup> de su colega y amigo Julio Bertrand. Como ya hemos señalado, dentro de la misma comunidad de Los Diez Juan Francisco González establecía que el problema de la línea en la pintura, como veíamos anteriormente, estribaba en que se trataba, finalmente, de un tipo de representación que replicaba un método técnico de la fotografía.

Teniendo esto en consideración, se puede proponer que las tres ilustraciones para los proyectos *Subida al cerro Santa Lucía* y *Casa de campo* poseen también un carácter fotográfico, tanto por el cuidado de la línea y el registro de los detalles, como así también el interés por un registro del relieve de las formas representadas y el espacio donde ellas se emplazan. En este último sentido, el uso de diferentes técnicas como el achurado, la perspectiva y el uso de la luz y sombra recrean un espacio que permite al observador imaginar un espacio extenso y objetos volumétricos, que es una capacidad propia de la representación fotográfica estereoscópica, la cual ofrece al observador la ilusión de relieve en los objetos y de profundidad del espacio tridimensional.

---

<sup>58</sup> En el Diario de Viaje inédito de Julio Bertrand se puede leer: “De vuelta a París seguí trabajando hasta concluir N.D s/h. y unos croquis de mi viaje, algunos hechos *sur place* otros a *après* fotografías hechas por mí”. Sobre esto volveremos más adelante.

<sup>59</sup> Asimismo, refiriéndose a la tarea de concluir la construcción del Palacio Bruna, proyecto iniciado por Bertrand pero que deja inconcluso tras su muerte, Prado señala, “en los numerosos planos y en sus prolijas indicaciones, quiero y busco ver la especial y noble idiosincrasia artística de mi buen y malogrado amigo”. Silva Castro, Raúl. *Pedro Prado. 1886-1952*. Op. cit, p. 173.

## *La Torre*

Dentro del conjunto de imágenes producidas por Bertrand para la Revista de Los Diez, las dos destinadas al proyecto de La Torre de Los Diez merecen una atención especial por tres razones. En primer lugar, estas ilustraciones presentan características que las diferencian de las tres que hemos presentado anteriormente. Se trata de representaciones donde no existe un interés tan marcado en un registro detallado, sino que el énfasis está más bien en la creación de una atmósfera particular, como ocurre en el caso de la imagen de la Torre; mientras que, por el otro lado, se trata de un ejercicio realizado en un lenguaje técnico, propiamente arquitectónico.

En segundo lugar, ambas ilustraciones se enmarcan dentro de un proyecto más amplio que involucra a los dos arquitectos del grupo, Prado y Bertrand. El trabajo en conjunto de estos dos hermanos decimales comprende una estrecha relación laboral<sup>60</sup> y una fuerte amistad<sup>61</sup>, que habría sido el origen de la “afinidad espiritual y creadora”<sup>62</sup> de Los Diez. Desde nuestro punto de vista, al menos uno de los frutos de esta relación es precisamente el proyecto de La Torre de Los Diez, presentado en el primer número de la revista del grupo, que involucra además una idea de representación y arquitectura transversal que ya hemos ido reconociendo en los trabajos de Bertrand.

---

<sup>60</sup> De acuerdo a lo que señala Hernán Rodríguez Villegas, en su texto “Los Diez y la arquitectura”, Pedro Prado y Julio Bertrand se habrían conocido siendo estudiantes en el Instituto Nacional de Santiago. Sin embargo, no habría sido sino hasta el año 1914, en la oficina de Bertrand, que se llevaría a cabo el reencuentro entre ambos arquitectos. A partir de ese momento trabajaron juntos hasta la muerte de Bertrand, el año 1918.

<sup>61</sup> Pero esto es también extensivo a la comunidad misma de Los Diez. De acuerdo a las palabras de Manuel Magallanes Moure, aquella “unión tiene una más firme atadura: nos unen el arte y la amistad (...) nos acerca el placer de estar juntos, entre camaradas”. VV.AA. *Los Diez en el arte chileno del siglo XX*. Op. cit, p. 78. Esto quiere decir que así como el arte, la amistad fue otro de los ejes que funcionó como un garante de la unidad decimal, y quizá uno más fuerte. En las palabras del músico Acario Cotapos, “la verdad es que nunca nos tomamos en serio a nosotros mismos, pero le teníamos un inmenso cariño a nuestra hermandad”. Hurtado, María Elena. *Acario. El músico mágico*. Santiago: RIL Editores, 2009. P. 68.

<sup>62</sup> VV.AA. *Los Diez en el arte chileno del siglo XX*. Op. cit, p. 55. El encuentro se describe de la siguiente manera:

“Bertrand lo ve [a Prado], a la vez que urgido económicamente, tan lleno de ardor y tan alegre que le pregunta si existen en Santiago otras personas que posean una idiosincrasia semejante. Prado sonrío y trata de hacer un recuento.

- “Quizá buscando, buscando, habrá otras diez personas más”.

- “Me gustaría conocerlas”, dice Bertrand.

He ahí el origen de Los Diez.” *Ibíd.*, p. 69.

En tercer lugar, siendo uno de los íconos más emblemáticos de grupo, nos parece al menos interesante que la Torre haya sido ligada a la figura de Bertrand, quien era llamado El Hermano arquitecto<sup>63</sup> dentro de la cofradía. En la Casona de Los Diez, ubicada en la intersección de las calles Santa Rosa y Tarapacá en la ciudad de Santiago (Imagen 27), aún se conservan ocho columnas románicas trabajadas por el escultor Alberto Ried<sup>64</sup>, cuyos capiteles, según sus propias palabras, “perpetúan o trataron de perpetuar, la obra ideológica de cada uno de nosotros “Los Diez””<sup>65</sup>. En el primero de ellos, ubicado por el costado norte, Ried esculpió “la silueta del arquitecto Julio Bertrand, rodeada de sus preocupaciones arquitectónicas”<sup>66</sup>, con la mirada fija en una pequeña torre que sostiene con su mano izquierda (Imágenes 28 y 29).

Dada la particularidad del proyecto, nos parece necesario detenernos en la figura de la torre con el fin de reconocer, de haberlas, claves que nos permitan comprender la llamada mirada fotográfica de Julio Bertrand. Para esto seguiremos el artículo *Pedro Prado y el poema en prosa: alta torre y ala inmensa ebria de vuelo*, de Patricio Lizama, quien desarrolla las relaciones que se establecen entre los distintos elementos que dan forma al proyecto de la torre de Los Diez.

Según el orden de publicación, el primer elemento es la ilustración de Bertrand, que consiste en una solitaria torre hecha en tinta, que es seguido por el texto “La Torre de Los Diez”, escrito por Pedro Prado. El tercero es la ilustración de Bertrand, que consiste en un boceto para el proyecto que representa las dos elevaciones y las seis plantas de la construcción de “La torre de Los Diez en Las Cruces”, tal como lo indica la inscripción que la acompaña. Finalmente, el cuarto elemento es un texto sin firma titulado “Crónica”. En éste se entrega información sobre la visita que una comisión de Los Diez, compuesta por Juan Francisco González, Pedro Prado, Julio Bertrand, Alfonso Leng y Alberto Ried,

---

<sup>63</sup> En su despedida a Bertrand, Prado comenzará diciendo: “Ha muerto uno de Los Diez, a quien cariñosamente llamábamos nuestro Hermano Arquitecto”. Silva Castro, Raúl. *Pedro Prado. 1886-1952*. Op. cit, p. 171.

<sup>64</sup> Los capiteles siguen un estilo románico, estilo trabajado por Bertrand en su investigación para recibir el título de arquitecto en L'École Spéciale d'Architecture en 1910. VV.AA. *Los Diez en el arte chileno del siglo XX*. Op. cit, p. 54.

<sup>65</sup> Ried, Alberto. *El mar trajo mi sangre*. Santiago: Editorial del Pacífico, 1956. Págs. 345 – 346.

<sup>66</sup> *Ibíd.*

realizó a Las Cruces de Cartagena con el fin de iniciar el proyecto de construcción de la Torre de Los Diez.

Desde nuestro punto de vista, los últimos dos elementos forman un subconjunto dentro de este proyecto, en la medida que se tratan de partes que dan cuenta de lo que podríamos considerar una empresa plausible. En el caso de la imagen se trata de un dibujo técnico, pese a la carencia de detalles y medidas más específicas; mientras que en Crónica se dan noticias sobre un momento de la ejecución en terreno. Todo esto se aleja, según vemos, del otro subconjunto, compuesto por el primer y segundo elemento que posee un carácter más bien simbólico y poético. Es por esta misma razón, según vemos, que Lizama centra su lectura del proyecto de la Torre de Los Diez en ésta imagen y en éste texto para desarrollar su argumento.

Si bien Lizama desarrolla distintos aspectos en su lectura del proyecto, lo que nos interesa específicamente son dos de ellos. El primero es la identificación que el autor establece entre el artista y la figura de la torre; mientras que el segundo es el uso del claroscuro como medio de representación de una realidad contradictoria.

En el primer caso, Lizama propone que el proyecto de la Torre constituiría una reflexión “acerca del intelectual y el contenido de su “acto de mirar”<sup>67</sup>, que tendría su origen en la imagen de Bertrand. Para el autor, el texto “La torre de Los Diez” de Prado cumple la función de revelar la naturaleza completa del proyecto, en la medida que establece las referencias, diálogos y potencia los enlaces entre los distintos elementos<sup>68</sup>; es decir, consiste en un garante de sentido del conjunto. Sin embargo, éste se construye bajo la forma de un poema efrástico<sup>69</sup>, que tiene como base la ilustración de Bertrand<sup>70</sup>. Se trata,

---

<sup>67</sup> Lizama, Patricio. “Pedro Prado y el poema en prosa: alta torre y ala inmensa ebria de vuelo”. *Anales de Literatura chilena*. Junio 2014: 95-112. Universidad Católica de Chile. Noviembre, 2014. <https://repositorio.uc.cl/bitstream/handle/11534/7359/000641994.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. P. 103.

<sup>68</sup> *Ibíd.*, p. 101.

<sup>69</sup> *Ibíd.*, p. 100. Lizama más adelante además agrega, “La éfrasis, tropo definido en la retórica como “representación verbal de una representación visual” porque indica el intento de alcanzar por medio de la palabra la percepción visual: es una “descripción que hace accesible”. *Ibidem*.

<sup>70</sup> Aun cuando no se especifica la razón de este orden, lo más probable es que se deba al orden como es presentado el proyecto en la Revista de Los Diez; es decir, primero la torre de Bertrand y luego el texto de Prado.

por tanto, de “una representación de la representación, una mimesis doble pues la obra de arte está contenida en el texto literario”<sup>71</sup>. Es decir, la ilustración de Bertrand es el punto de partida.

A partir de esta premisa, reconocemos en los siguientes versos, ubicados en el parágrafo *Las Campanas* del poema en prosa de Prado, una descripción bastante cercana a lo que observamos en la ilustración de Bertrand.

La torre alta y oscura como un faro abandonado,  
entrará en la noche hasta confundirse con ella.  
Ningún navegante, de los perdidos en la sombra,  
encontrará en su invisible silueta rumbo de esperanza ni anuncio verdadero.  
Solamente un vuelo de campanas cruzará por sobre las gavias rotas  
en la hora trágica de los naufragios<sup>72</sup>

Para Lizama, tanto la torre como el intelectual, entendido como “creador, letrado y artista”<sup>73</sup>, son el punto de encuentro de dos ejes. Por un lado, el eje vertical, que representa la posición erguida del hombre y la torre sobre la tierra. Su proyección hacia el cielo les permite alcanzar una mirada que supera el panorama común; una mirada abierta hacia el mar, hacia el horizonte cruzado por viajeros en navíos imperceptibles, pero también abierta hacia la tierra, donde caminantes y labradores lejanos siempre serán visibles. Por otro lado, el eje horizontal, que traza la extensión del mar y de la tierra, y que es el límite de ambos mundos que marca el inicio y final de cada uno. Torre y artista son a la vez puntos de llegada, un “rompiente que corta el curso de las olas”, y punto de partida, para aquellos que se aventuran a “prodigiosas lejanías”<sup>74</sup>.

Emplazada en un lugar estratégico que permite el cruce de ambos ejes, vertical y horizontal, la torre para Lizama da forma a la “X”, otro de los símbolos representativos de Los Diez. Para Lizama, “esta letra es una figura de inversión e imagen del lazo que acerca

---

<sup>71</sup> *Ibíd.*

<sup>72</sup> VV.AA. *Revista de Los Diez. (1916-1917)*. Op. cit, p. 126.

<sup>73</sup> *Ibíd.*, p. 97.

<sup>74</sup> *Ibíd.*, p. 99.

a los contrarios, el arriba y el abajo, de modo que es una nueva sinécdoque de la torre”<sup>75</sup>. De esta manera, la unión de los ejes es también la unión de la totalidad, de tres mundos<sup>76</sup>; “Cielo, mar y tierra, todos en torno de la torre iréis abiertos”<sup>77</sup>, según la sentencia Prado. La mirada que supera el panorama común, por tanto, permite al artista-torre ser “un vidente con una conciencia visionaria superior que “desde la elevada terraza de la torre”, indaga todos los horizontes, penetra en lo desconocido, persigue la belleza escondida e intenta registrar las fuerzas que mueven al mundo”<sup>78</sup>.

Uno de los aspectos que nos interesa de la lectura de Lizama es que establece una identificación formal entre la figura humana y la torre a partir de la verticalidad de ambas figuras; es decir, una identificación en su forma. Ésta se define no sólo por su posición erguida, sino también por el hecho de estar emplazada en un lugar determinado, fijo. En este sentido, en la medida que la torre sirve como alegoría y punto de partida para una reflexión en torno a la mirada, lo que se desprende de la lectura de Lizama es que la mirada supone necesariamente lugar determinado, eje horizontal que limita entre mar y tierra; y una altura determinada, eje vertical que permite unir a través de la mirada los tres mundos: mar, tierra y cielo. Esto quiere decir que esa mirada sólo es posible gracias a ese emplazamiento. Por tanto, es sólo en la medida que es emplazada que la mirada puede acceder a una perspectiva privilegiada que le permite “indagar todos los horizontes y penetrar en lo desconocido”.

En su libro *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, el arquitecto finés Juhani Pallasmaa señala que la función de la arquitectura es servir como un agente mediador que “facilita” el encuentro entre el ser humano y la totalidad que lo rodea. En sus palabras, “la arquitectura es el instrumento principal de nuestra relación con el tiempo y el espacio y de nuestra forma de dar una medida humana a esas dimensiones; domestica el espacio eterno y el tiempo infinito para que la humanidad lo tolere, lo habite y lo comprenda”<sup>79</sup>. No se trata sólo del abrigo, sino de un lugar que “facilita el terreno para la percepción y el

---

<sup>75</sup> Ibídem.

<sup>76</sup> Ibídem.

<sup>77</sup> Ibídem.

<sup>78</sup> Ibídem.

<sup>79</sup> Pallasmaa, Juhani. *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006. P. 16.

horizonte de la experiencia existencial”<sup>80</sup>. Pero esa posibilidad de relación, esa domesticación del tiempo y el espacio suponen, nuevamente, el emplazamiento, un arraigo.

Esta condición estuvo a la vista de Los Diez, puesto que habría sido precisamente esa la razón que habría motivado la renuncia al proyecto. De acuerdo a lo que señala Marta Brunet en su texto “Una capilla literaria chilena”, la decisión se resolvió de la siguiente manera:

–Pero, ¡cómo!... ¿Tendremos a nuestra torre para siempre aquí, fija, sin movimiento, sin que nunca pueda nadie darle nueva forma, sin que nunca se haga a la mar ni llegue a playas desconocidas?... ¿La torre de Los Diez, aquí, inmóvil para siempre, tangible, de piedra y cemento?...

Y resolvieron que jamás la torre sería otra cosa que un sueño más bello que toda realidad...<sup>81</sup>

Para Lizama, la posibilidad del movimiento y el viaje se cumplía en un segundo momento, específicamente por medio de dos figuras que también identifica como alegorías del artista<sup>82</sup>. Estas son la barca, “una embarcación que navega y vuela”<sup>83</sup>, y Alsino, “un hombre que camina y vuela”<sup>84</sup>, presentadas y desarrolladas por Prado en sus libros “Los diez, El claustro, La barca” y “Alsino”, respectivamente. Desde nuestra perspectiva, esta necesidad de recurrir a otras figuras que permitan el vuelo del artista decimal reafirman la condición arraigada y emplazada de la solitaria torre.

Como veremos en el desarrollo del trabajo, esta idea de emplazamiento se encuentra también asociada a la experiencia de la estereoscopia, puesto que, por un lado, este medio de representación técnica exige al observador adoptar una posición normada frente al

---

<sup>80</sup> *Ibíd.*, p. 43.

<sup>81</sup> Brunet, Marta. "Una capilla literaria chilena (Los Diez)". Atenea. 1942: 203-209. Teniendo en cuenta el carácter jovial y lúdico atribuido siempre a Los Diez, se debe tomar con cierta distancia la seriedad de este proyecto. Esto no afecta, por otro lado, la seriedad del proyecto poético presentado en la Revista Los Diez.

<sup>82</sup> *Ibíd.*

<sup>83</sup> Lizama, Patricio. "Manifiestos y utopías, viajes y videncia: una lectura mística de Pedro Prado." Revista chilena de Literatura. Noviembre 2012: 159-177. Universidad de Chile. Noviembre, 2014. [Http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/24865/26227](http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/24865/26227). P. 159.

<sup>84</sup> *Ibíd.*

medio estereoscópico, una posición única que le permite acceder a la ilusión de la estereoscopía. Por el otro lado, la noción de emplazamiento nos permite entender lo que sucede con los objetos que son representados estereoscópicamente, los cuales no aparecen adheridos a un soporte material como es el caso de la fotografía tradicional, sino más bien como la ilusión de un objeto sólido que se emplaza dentro del instrumento estereoscópico.

### *El claroscuro*

El segundo aspecto que nos interesa de la lectura de Lizama respecto al proyecto de la Torre de Los Diez es la idea del claroscuro como medio expresivo, que en el caso de la alegoría de la torre da cuenta de la realidad contradictoria que el artista observa desde la altura de dicha construcción.

El ingreso de la luz por la izquierda ilumina gran parte de la estructura, lo que provoca profundas sombras que son proyectadas en la parte derecha de la torre. Esto genera, a su vez, una graduación de tonos que recrean para el observador la forma tridimensional del edificio. Esto pone de manifiesto que “la sombra da forma y vida al objeto en la luz”<sup>85</sup>, según la expresión de Pallasmaa, en la medida que a través de ella el edificio conserva lo que tiene de más propio, su volumen, su forma.

Dentro de la producción fotográfica de Bertrand este juego de luces y sombras asociadas a la representación fotográfica arquitectónica es frecuente. Esto se debe no sólo al uso del proceso monocromo (generalmente en blanco y negro), sino sobre todo a los fuertes contrastes en tomas interiores. Dado que Bertrand utilizaba para sus fotografías una fuente de luz natural, en la mayoría de este tipo de registros la incidencia de la luz que ingresa a la escena por los vanos propios de las edificaciones condiciona el registro y, por tanto, el modo como las figuras se nos presentan. Esto sucede tanto en los registros arquitectónicos y familiares, como así también en algunas fotografías de desnudos<sup>86</sup>. En

---

<sup>85</sup> Pallasmaa, Juhani. *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Op. cit, p. 48.

<sup>86</sup> Nos referimos específicamente a las fotografías “X Paris X” (Imagen 92) y “Niño desnudo” (Imagen 123).

estos casos el claroscuro no se limita a recrear el volumen de los objetos, sino también a dar un carácter o atmósfera particular a la escena que se registra.

Teniendo esto a la vista, Pallasmaa establece que la sombra cumple una función dual, puesto que además de “dar vida” a los objetos, como vimos anteriormente, “proporciona el reino del que emergen las fantasías y sueños”<sup>87</sup>, pues “la imaginación y la ensoñación se estimulan mediante la luz tenue y la sombra”<sup>88</sup>. Si volvemos sobre la ilustración de la torre de Bertrand, podemos reconocer una escena “fantástica”<sup>89</sup>, o según las palabras de Lizama, “un universo tenebroso” donde “la luz emerge desde lo hondo de las tinieblas, sube por uno de los muros de la torre, llega a los campanarios y entra en la oscuridad de la noche”<sup>90</sup>.

Debido a esta cualidad “fantástica”, la ilustración de la Torre de Los Diez fue comparada con una de las ilustraciones del poeta, dramaturgo y escritor francés Víctor Hugo, cuya faceta como dibujante es generalmente desconocida. La comparación fue hecha por el periodista chileno y colaborador del grupo Los Diez Carlos Silva Vildósola (1871-1939)<sup>91</sup> y se publicó en el tercer número de la revista bajo el título “Carta, Octubre 1917”. En ella se lee,

La torre parece un dibujo de Víctor Hugo, uno de esos castillos ideales con mucha luz en las almenas y los cimientos hundidos en la sombra que tanto le gustaba imaginar (...) la base parece algo oscura e indecisa, pero la cúspide sale por encima de ese vapor, de ese vaho sucio que arrastra sobre la superficie de la tierra, y se baña en la luz de allá arriba<sup>92</sup>.

---

<sup>87</sup> *Ibíd.*

<sup>88</sup> *Ibíd.*

<sup>89</sup> Silva Castro, Raúl. *Pedro Prado. 1886-1952*. Op. cit, p. 47.

<sup>90</sup> Lizama, Patricio. “Pedro Prado y el poema en prosa: alta torre y ala inmensa ebria de vuelo”. Op. cit, págs. 95-112.

<sup>91</sup> Silva Vildósola estaba casado con Amelia Pastor, hermana de Marta Pastor, esposa de Julio Bertrand.

<sup>92</sup> VV.AA. *Revista de Los Diez. (1916-1917)*. Op. cit, p. 318. Véase también Silva Castro, Raúl. *Pedro Prado. 1886-1952*. Op. cit, p. 50.

Dentro del conjunto de dibujos que se han conservado de Víctor Hugo, específicamente uno titulado *La tour des rats* presenta un evidente parecido con la torre de Bertrand<sup>93</sup> (Imagen 30). Pese a que existen diferencias importantes como la perspectiva y la reducción de elementos dentro del cuadro, nos parece interesante que ambas coincidan en sus figuras centrales y en la oscura atmósfera de la escena. Esto nos da pie para pensar que la imagen de Víctor Hugo puede haber servido como un referente, lo que podría a su vez justificar la particularidad de la imagen de Bertrand con respecto a las otras cuatro publicadas en el primer número de la Revista Los Diez, donde la utilización de luz y la sombra no están dadas como un recurso expresivo, sino más bien como un medio para recrear el volumen de los objetos.

Para Lizama, este juego de luces y sombras que componen la imagen de la torre de Bertrand daría cuenta no sólo de un estado particular de cosas, sino también de la naturaleza misma de esa totalidad contradictoria que el artista observa e intenta comprender desde la cima de la torre. Este panorama, finalmente, es una realidad que se conforma a partir de opuestos complementarios, donde “todo se organiza y percibe a base de una asociación de opósitos, antítesis y paradojas que sin fin tejen y destejen el mundo”<sup>94</sup>. Esta contradicción se manifiesta tanto a un nivel particular, “el sujeto es risueño y sufriente y sus acciones son nobles y también sórdidas”, como general, “la naturaleza posee campos estériles y bosques llenos de porvenir”<sup>95</sup>. En ambos casos, el claroscuro, “con sus antítesis y contrastes”<sup>96</sup>, es el recurso visual que permite dar cuenta de la antinomia.

---

<sup>93</sup> Gérard Audinet, Director y Conservador general de patrimonio de Maisons de Victor Hugo Paris / Guernesey, señala que “La torre de las ratas es uno de los dibujos más emblemáticos promovido por los viajes de Víctor Hugo por el Rhin”, en el cual se evoca “el Maüsethrum o «torre de las ratas» que se alza cerca de Bingen”. Dado el tiempo que Bertrand pasó en Francia, y considerando que la obra fue exhibida a partir de 1903, es probable que la ilustración haya sido conocida por el chileno. Y puesto que se trata de una torre que existe hasta la actualidad, es probable también que Bertrand la haya conocido personalmente. El dibujo de Víctor Hugo mezcla la visita onírica de la torre y la leyenda del arzobispo de Mayence, Hatto, quien habría quemado vivos a los pobres de la ciudad. Las víctimas, finalmente, convertidas en ratas le forzaron a refugiarse en la torre situada en una isla del Rhin, donde le devoraron”. Audinet, Gérard. “La Torre de las ratas”. [Http://maisonsvictorhugo.paris.fr](http://maisonsvictorhugo.paris.fr). 2015. Maisons Victor Hugo. Marzo, 2015. [Http://maisonsvictorhugo.paris.fr/es/obra/la-torre-de-las-ratas](http://maisonsvictorhugo.paris.fr/es/obra/la-torre-de-las-ratas).

<sup>94</sup> Lizama, Patricio. “Pedro Prado y el poema en prosa: alta torre y ala inmensa ebria de vuelo”. Op. cit, p.106.

<sup>95</sup> *Ibíd.*

<sup>96</sup> *Ibíd.*, p. 103. La cursiva es nuestra.

Dentro de la producción fotográfica de Bertrand, el uso del claroscuro no está ligado directamente a aquella experiencia contradictoria de la realidad, identificada por Lizama en el seno del proyecto de la Torre. Al menos no de un modo evidente. No existe, por otro lado, una fuente escrita que cumpla la función de revelar el sentido de la producción fotográfica del artista, como ocurre con el texto de Prado “La torre de Los Diez” que nos permite acceder al sentido del proyecto decimal, de acuerdo a la propuesta de Lizama. Como hemos señalado anteriormente, las fotografías de Bertrand, mientras él vivía, no sólo se mantuvieron ausentes, sino que también rondó el silencio en torno a ellas.

Sin embargo, siguiendo la idea de Pallasmaa, la arquitectura como así también la fotografía encuentran en las luces y sombras, precisamente, la fuente que da vida a la realidad que representan y/o crean. De la fotografía, en tanto que *escritura con o de luz*, se puede decir también: “la sombra da forma y vida al objeto en la luz”<sup>97</sup>. En este sentido, el claroscuro, sin necesariamente ser una manifestación de la insalvable antinomia de la realidad, es un recurso transversal que reconoceremos en la fotografía estereoscópica que tiene la capacidad de dar forma no sólo a una representación bidimensional de los objetos, como ocurre en la ilustración de la Torre y en los otros trabajos realizados por Bertrand para la Revista de Los Diez, sino también, como veremos en el siguiente capítulo, a los objetos tridimensionales propios de la arquitectura y la estereoscopia.

---

<sup>97</sup> Pallasmaa, Juhani. *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Op. cit, p. 48.

## Capítulo II: El medio estereoscópico

### *La fotografía estereoscópica*

Las investigaciones en torno al fenómeno de la visión binocular humana y la posibilidad de ver tridimensionalmente tienen una historia de larga data que se remonta a las figuras de Euclides, Galileo y Leonardo da Vinci<sup>98</sup>. El problema que se encontraba en el centro de sus disquisiciones, de acuerdo a lo que señala Jonathan Crary en su texto *Las técnicas del observador*, se reducía a lo siguiente: “dado que el observador percibe una imagen diferente con cada ojo, ¿cómo son éstas experimentadas de manera unitaria?”<sup>99</sup>.

En la modernidad el problema fue retomado por el físico inglés Charles Wheatstone, quien en 1838 presentó el *estereoscopio*, primer instrumento que permitía al observador ver una imagen unitaria tridimensional a partir de la visión mediada de dos imágenes bidimensionales ligeramente diferentes, o también llamadas par estereoscópico (Imágenes 31 y 32). A través del instrumento se pudo recuperar el relieve de los objetos, que es precisamente lo que se pierde en la fotografía tradicional y en otro tipo de representaciones bidimensionales, como el dibujo y la pintura. Fue precisamente de esta capacidad de hacer presente “figuras sólidas”<sup>100</sup> que el invento recibió su nombre: στερεός (ster-eh-os') “sólido”, “firme” y σκοπέω (skop-eh'-o): “mirar”, “observar”.

Para Crary, el invento sólo pudo ser posible gracias a la cuantificación del fenómeno de la binocularidad, o más específicamente de la distancia “normal” entre los ojos humanos<sup>101</sup>,

---

<sup>98</sup> Sougez, Marie-Loup. *Historia de la fotografía*. Op. cit, p. 287.

<sup>99</sup> Crary, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: CENDEAC, 2008. P. 158.

<sup>100</sup> Wheatstone, Charles. "Contributions to the Physiology of Vision.—Part the First. On some remarkable, and hitherto unobserved, Phenomena of Binocular Vision". Stereoscopy.com. Enero, 2004. Stereoscopy.com. Enero, 2015. <http://www.stereoscopy.com/library/wheatstone-paper1838.html>.

<sup>101</sup> De acuerdo a lo que señala Jonathan Crary, fue a partir de la primera mitad del siglo XIX que “la estimación de la ‘normalidad’ en medicina, psicología y otros campos se convirtió en una parte esencial de la constitución del individuo según los requerimientos del poder institucional en el

correspondiente a sesenta y cinco milímetros<sup>102</sup>. Esto permitió establecer el grado de disparidad retinal de cada ojo y con ello los grados de diferencia del escorzo con que cada ojo se dirige hacia un mismo objeto. Con esa información se podía replicar la visión humana normal a través de dos imágenes (una para cada ojo) y a partir de ellas percibir el relieve de los objetos a través del estereoscopio, de manera análoga a la percepción del sonido estereofónico por dos canales (derecho e izquierdo)<sup>103</sup>.

La particularidad del instrumento de Wheatstone no radica sólo en su capacidad de replicar las condiciones de la visión binocular humana<sup>104</sup>, sino en el hecho que exige la presencia de un instrumento que medie la experiencia estereoscópica. Esto configuraba una experiencia diferente de visionado, puesto que el observador ya no tiene un acceso directo e inmediato a las imágenes, sino que debe necesariamente recurrir a un instrumento adicional que le permita llevar a cabo la síntesis que genera la sensación de relieve de los objetos.

Dicho de otro modo el invento de Wheatstone permitió el acceso a la experiencia de la tridimensionalidad por medio de imágenes, pero bajo la condición que el visionado fuera un encuentro mediado. Esto suponía, finalmente, que la mirada del observador debía ser emplazada en un lugar determinado, lo que reducía la libertad de la mirada directa del observador de pinturas y fotografías bidimensionales, que puede acceder a ellas sin necesidad de instrumento alguno.

Sin embargo, esto no supuso la reducción del observador a un mero agente pasivo dentro de la experiencia de visionado. Por el contrario, investigaciones posteriores que se enmarcan en el mismo espíritu de cuantificación de la visión humana dieron como

---

siglo XIX". Crary, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Op. cit, p. 35. En este sentido, la fotografía estereoscópica, que se basa en esa cuantificación precisa, no sería resultado directo del desarrollo técnico de la fotografía, sino de un interés de época enfocado en "una compleja reconstrucción del individuo, en tanto observador, en algo calculable y regulable, y de la visión humana en algo mensurable y, por tanto, intercambiable"; en otras palabras, "en un proceso más amplio de normalización y sujeción del observador". *Ibíd.*, p. 36.

<sup>102</sup> Sougez, Marie-Loup. *Historia de la fotografía*. Op. cit, p. 287.

<sup>103</sup> *Ibíd.*

<sup>104</sup> La construcción del medio estereoscópico basado en una visión "normal" exige la adecuación del observador al medio. En el caso de personas con estrabismo, por ejemplo, la visión estereoscópica a través del estereoscopio no es posible, al menos no naturalmente.

resultado que la síntesis que permite la percepción en relieve se encuentra en el propio observador, específicamente en la corteza visual del cerebro, que es “la principal estructura encargada de la visión y, en particular, de la visión en tres dimensiones, ya que en ella se da la unión, relación e integración de la información obtenida en la retina de cada ojo”<sup>105</sup>. De esta manera, como señala Crary, “el observador aparentemente pasivo del estereoscopio (...), en virtud de determinadas capacidades fisiológicas, se convertía de hecho en un productor de formas de verosimilitud<sup>106</sup> (Imágenes 33 y 34).

Como veremos en el transcurso de esta investigación, al ser resultado de una experiencia mediada, la imagen estereoscópica depende tanto de la presencia del estereoscopio, que permite que el observador vea con cada ojo la imagen correspondiente del par estereoscópico, como así también del observador, que es quien produce finalmente la síntesis que devuelve la forma y el volumen a los objetos representados.

El desarrollo de la técnica fotográfica y su capacidad de representación detallada y precisa de la realidad, como veíamos en el capítulo anterior, permitió llevar la estereoscopia un paso más lejos, principalmente porque superaba el problema de reproducir manualmente los pares estereoscópicos. La representación de figuras geométricas podría no presentar grandes dificultades (Imagen 32), sin embargo en el caso de representación de paisajes o retratos el ejercicio se volvía claramente más complicado.

En 1849 Sir David Brewster, quien estaba familiarizado con la incipiente técnica fotográfica<sup>107</sup>, presentó la primera máquina capaz de realizar fotografías estereoscópicas. Su primer modelo capturaba dobles vistas consecutivas con sólo un objetivo, lo que suponía desplazar la cámara horizontalmente sobre una plancha graduada que indicaba la distancia normal entre los ojos humanos. Su segundo modelo, sin embargo, facilitó el registro pues consistía en una cámara binocular que simultáneamente generaba el par estereoscópico<sup>108</sup>. Así, con dos objetivos, tal como si se trataran de dos ojos, la cámara

---

<sup>105</sup> Fajnzylber, Víctor (Editor). *La imagen táctil: de la fotografía binocular al cine tridimensional*. Chile: Fondo de Cultura Económica, 2013. P. 38

<sup>106</sup> Crary, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Op. cit, p. 173.

<sup>107</sup> Sougez, Marie-Loup. *Historia de la fotografía*. Op. cit, p. 288.

<sup>108</sup> *Ibíd.* Las cursivas son nuestras.

replicaba la estructura fisiológica de la visión humana y también, de alguna manera, nuestra mirada (Imágenes 35 y 36).

De acuerdo al arquitecto Pedro Cabezos, una de las particularidades de los instrumentos estereoscópicos creados por Brewster, a partir de los cuales se desarrollaron posteriormente los modelos más populares dentro de la fotografía estereoscópica, es que se basan sobre “un planteamiento ortoestereoscópico”<sup>109</sup>. Esto quiere decir que su fundamento es la decisión de no alterar la escala perceptiva de la escena a través del registro fotográfico, permitiendo así que “los objetos se perciban de igual tamaño que los reales”<sup>110</sup>. Brewster sostenía que el registro estereoscópico era un asunto fundamentalmente científico, de tal modo que la decisión de optar por una postura ortoestereoscópica no era algo que se debía definir según el gusto de cada uno. Para él, “ningún asunto científico puede ser una cuestión de gusto, ni la ilusión puede ser artística, lo que supondría una tergiversación de la naturaleza”<sup>111</sup>.

Teniendo en cuenta esta convicción ortoestereoscópica, la cámara binocular de Brewster contaba con lentes fijos con sesenta y cinco milímetros entre cada uno, tal como sucede en el caso de los ojos. Sus lentes estaban posicionados paralelamente y con una amplia profundidad de campo, lo que permitía que el espacio de representación óptica fuera extenso y que los objetos presentes fueran visibles claramente. Asimismo, situó a una corta distancia el centro óptico del objetivo y el soporte fotográfico donde se formaban los pares estereoscópicos, lo que finalmente permitía reproducir en el soporte fotográfico “mediante un estereopar, las mismas imágenes retinianas que produciría la escena tridimensional”<sup>112</sup>.

Sin embargo, pese al avance que la fotografía hizo posible en el campo de la estereoscopia gracias a su capacidad de reproducción mecánica de los pares estereoscópicos, la

---

<sup>109</sup> Cabezos, Pedro. *Imágenes estereoscópicas aplicadas a la representación arquitectónica*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2014. P. 224.

<sup>110</sup> *Ibíd.*

<sup>111</sup> Citado en *Ibíd.*, p. 182. Mientras una representación del tamaño real de los objetos se denomina ortoestereoscopia, “las tergiversaciones de la naturaleza consistirían en la hipoestereoscopia, que se produce cuando el tamaño es mayor a sus proporciones reales; y en la hiperestereoscopia, que sucede cuando el objeto aparece en un menor tamaño en comparación a la realidad. *Ibíd.*, p. 182.

<sup>112</sup> *Ibíd.*, p. 197.

dependencia del medio fue insalvable. Más aún, dentro del campo de la fotografía estereoscópica esta dependencia se duplicó, puesto que era necesario tanto un instrumento específico de reproducción (cámara estereoscópica), como un medio específico de visionado (estereoscopio).

En su *Tratado práctico de fotografía para el uso de aficionados*<sup>113</sup>, cuya reedición circuló en Chile a partir del 1903, León Durandin resume de manera bastante clara el fenómeno de la estereoscopía, pero demostrando también la complejidad del medio estereoscópico.

Estos aparatos están basados en el mismo principio que la vista; así, si miramos con un solo ojo cualquier objeto, no nos podemos dar exactamente idea de su forma; nos aparecerá como nos aparece un cuadro, es decir como si fuera pegado sobre un fondo plano; pero, si lo miramos con los dos ojos, *lo veremos con su relieve y la forma real que este objeto tiene en el espacio.*

Lo mismo pasa en la fotografía, si tomamos una vista con un solo objetivo, obtendremos una copia que nos dará la simple perspectiva lineal del sujeto, pero si lo hacemos con dos objetivos colocados uno al lado del otro y separados por cierta distancia, obtendremos *dos imágenes diferentes, que miradas respectivamente con ambos ojos (cada una al frente de cada ojo), nos darán el efecto exacto del relieve y la forma de los objetos tal como los observamos á la simple vista.*

*Para alcanzar perfectamente este resultado, es preciso mirar las dos vistas colocándolas una al lado de la otra, y observarlas con un aparato especial llamado estereoscopio armado de lentes que amplían la vista y provisto de una separación que unifica las vistas de manera que el ojo izquierdo no pueda mirar sino la vista izquierda y viceversa*<sup>114</sup>.

---

<sup>113</sup> Durandin, León. "Tratado práctico de fotografía para el uso de aficionados". Santiago: León Durandin Editor, 1903. Se trata de un breve manual que abarcaba prácticamente todas las áreas involucradas en el terreno fotográfico, partiendo por una introducción a la teoría de la imagen fotográfica, para proseguir con la presentación de los distintos tipos y modelos de cámaras y soportes fotográficos disponibles en el mercado chileno ese año, incluyendo por supuesto el estereoscópico. No hemos tenido acceso a la primera edición de este Tratado.

<sup>114</sup> *Ibíd.*, págs. 24-25. Las cursivas son nuestras.

Lo que nos interesa de la explicación de Durandin es que describe los distintos elementos constitutivos del medio fotográfico estereoscópico: la cámara binocular, que permite el registro por escorzo de la realidad; el soporte fotográfico, donde es adherido el par estereoscópico; el estereoscopio, mediador del encuentro entre el soporte fotográfico y el observador, agente activo dentro de este proceso.

Pero además señala que el efecto buscado en la fotografía estereoscópica sólo puede tener resultado por medio de un uso correcto de aquellos elementos. Esto no refiere sólo a un uso adecuado de la cámara fotográfica y de una exposición correcta, que es algo aplicable a todos los formatos fotográficos; sino también al visionado de la imagen, es decir, al momento en que el observador intenta ver la imagen estereoscópica por medio del estereoscopio. Esto significa, por ejemplo, que un registro estereoscópico como el producido por la cámara de Brewster debe ser visto con un estereoscopio que cumpla con el mismo planteamiento ortoestereoscópico, pues de lo contrario se producirían anomalías que harían variar las proporciones de los objetos “sólidos” o simplemente impedirían al observador acceder a la representación de una imagen con relieve.

Por esta razón el arquitecto Pedro Cabezos señala,

“Los medios de reproducción y visionado están íntimamente relacionados, pues es necesario el correcto funcionamiento de ambas partes para lograr un buen efecto estereoscópico (...) Cada medio de visionado suele requerir una técnica de reproducción específica”<sup>115</sup>

Teniendo esto a la vista, Brewster no sólo debió diseñar una cámara fotográfica estereoscópica, sino también un modelo particular de estereoscopio que replicara las mismas condiciones de reproducción de la imagen. Esto significaba, por tanto, que el acto de visionado del par estereoscópico era análogo al acto de reproducción o registro de ese par estereoscópico, no solo porque cámara y observador compartan la misma condición binocular, sino porque el objeto real que se encuentra frente a la cámara y la representación vista a través del estereoscopio son formas volumétricas.

---

<sup>115</sup> Cabezos, Pedro. *Imágenes estereoscópicas aplicadas a la representación arquitectónica*. Op. cit, p. 263.

## *Fotografía estereoscópica en Chile*

El inicio de la historia de la fotografía y la incorporación de Chile en ella es temprana. Entre el 14 de agosto de 1839, día en que Jacques Mande Daguerre patenta en Inglaterra el primer procedimiento fotográfico, el daguerrotipo, y la producción de las primeras imágenes fotográficas en Chile no alcanza a transcurrir un año. De acuerdo al historiador Hernán Rodríguez<sup>116</sup>, el 1ro de junio de 1840 llega al puerto de Valparaíso la fragata francesa *Oriéntale*, que llevaba consigo una expedición pedagógica proveniente de Europa. Entre la tripulación se contaba el Abate Compte, religioso francés que habría traído entre sus pertenencias la primera máquina daguerrotipo de la que se tenga noticia en nuestro país. Tres años más tarde, el primer retratista fotográfico, también francés, abre su estudio en la ciudad de Valparaíso.

La intervención de extranjeros involucrados en el inicio de la historia de la fotografía en nuestro país tiene sus razones. De acuerdo a lo que señala Andrea Jösch, la próspera situación económica que el país atravesaba gracias al “triunfo contra la confederación Perú-Boliviana (1836/39), el auge de las exportaciones de trigo y la explotación de yacimientos de cobre”<sup>117</sup>, insertó a Chile dentro de un circuito de relaciones e intercambios internacionales que motivó la llegada de extranjeros conocedores de la técnica fotográfica<sup>118</sup>, quienes encontraron un escenario social y económicamente propicio para la aceptación de este tipo de tecnología. Gracias a esto, el mercado fotográfico para el año 1900 cubría prácticamente todo el territorio chileno<sup>119</sup>, lo que permitió una consolidación de esta actividad en distintos ámbitos, tales como la creación de material pedagógico, la estimulación del turismo en nuestro país y la ilustración de publicaciones en papel, sobre todo en revistas culturales y de arte<sup>120</sup>.

---

<sup>116</sup> Rodríguez, Hernán. "Historia de la fotografía en Chile: Registro de daguerrotipistas, fotógrafos, reporteros gráficos y camarógrafos: 1840-1940". Boletín de la Academia Chilena de la Historia. 1985: 189-340. Instituto de Chile. Septiembre, 2015.

<sup>117</sup> Jösch, Andrea. "Elementos básicos de una imagen fotográfica y breve historia de la Fotografía Chilena." Cuaderno Docente Universidad de las Comunicaciones, UNIACC. Nro. 5. 2007.

<sup>118</sup> Rodríguez Villegas, Hernán. *Fotógrafos en Chile 1900-1950: Historia de la fotografía*. Op. cit, 13.

<sup>119</sup> *Ibidem*.

<sup>120</sup> *Ibidem*.

En este ambiente propicio para el desarrollo de la técnica, la fotografía estereoscópica también ocupó un lugar. En su texto “Referentes, técnicas y composición en la fotografía estereoscópica chilena”, Camilo Pardow realiza una división en tres momentos de la historia de este medio de representación técnica en Chile, que se extiende desde mediados del siglo XIX hasta la tercera década del XX.

El primer momento lo denomina periodo de “los positivos directos”, es decir, aquellos procesos que prescindían de un negativo y que tenían por resultado la creación de una imagen única, como sucede en el caso del daguerrotipo, el ambrotipo y el ferrotipo. Este periodo se inicia aproximadamente a partir de 1855 con la producción de daguerrotipos estereoscópicos de William Helsby. Sus imágenes, que consistían en vistas de la costa chilena, el puerto de Valparaíso y la isla Juan Fernández<sup>121</sup>, fueron distribuidas en su propia casa fotográfica, inaugurada en 1846 en la ciudad Valparaíso.

El segundo es el periodo de “las copias de papel”, proceso que permitía la reproducción de distintas fotografías a partir de un negativo original, como es el caso de las albúminas y las planotipias. Aquí destaca el trabajo de Carlos Bischoff y Eduardo Spencer, quienes desde 1869 realizaron fotografías estereoscópicas para ser comercializadas en papeles albuminados<sup>122</sup>.

El tercer periodo es el de “las placas de vidrio sobre gelatino bromuro de plata (placa seca a la gelatina)”<sup>123</sup>, procedimiento fotográfico revolucionario que redujo el tiempo de las exposiciones normales, que pasaron “de durar segundos a fracciones de segundo, lo que marcó el inicio de lo que hoy llamamos fotografía instantánea”<sup>124</sup>. En este caso, Pardow

---

<sup>121</sup> Fajnzylber, Víctor (Editor). *La imagen táctil: de la fotografía binocular al cine tridimensional*. Op. cit, p. 75.

<sup>122</sup> *Ibíd.*

<sup>123</sup> *Ibíd.*

<sup>124</sup> Lavédrine, Bertrand. *Photographs of the past. Process and Preservation*. Translated by John McElhone. California: Getty Publications, 2009. P. 244. La traducción es nuestra. El año 1871 Richard Leach Maddox propuso la utilización de la *gelatina* como aglutinante. Una de las ventajas que ésta ofrecía era que “podían ser preparadas semanas antes de la exposición y (...) no era necesario revelarlas inmediatamente después de tomada la fotografía” (Csillag, Ilonka. *Conservación de fotografía patrimonial*. Publicaciones Centro Nacional de Conservación y Restauración. Chile: Dibam, 2000. P. 24), lo que dio gran libertad a los fotógrafos y, por supuesto, a los retratados. En 1878 el procedimiento fue mejorado por Charles Bennett, quien descubrió que calentando la

menciona el caso de Manuel Rodríguez Cerda, “un pionero de la industria fílmica chilena”<sup>125</sup>, al odontólogo Carlos Mujica Varas y a nuestro arquitecto Julio Bertrand, todos aficionados que comenzaron sus registros a partir del año 1905 próximamente.

Este último momento identificado por Pardow, que es precisamente el que ahora nos interesa, fue posible en gran medida gracias al trabajo de ingeniero e industrial francés Jules Richard. En 1876, Jules y su hermano Félix-Max heredaron de su padre, Félix Richard, la Maison Richard, una fábrica dedicada a la fabricación de instrumentos de precisión que alcanzó gran prestigio y prosperidad en la segunda mitad del siglo XIX. Sobre la base de este éxito, Jules inició una nueva línea de producción dentro de la empresa dedicada a la fotografía, la cual comprendía cámaras, estereoscopios y otros accesorios y suministros fotográficos que distribuía bajo la marca Verascope Richard (Imágenes 37 a 40).

En 1893, mezclando este interés con una aguda visión para los negocios, Richard creó y lanzó al mercado la Verascope, un nuevo tipo de cámara estereoscópica que obedecía al mismo planteamiento ortoestereoscópico del modelo Brewster. La cámara se volvió inmediatamente popular debido a que era más ligera y compacta que sus predecesoras, lo que daba más libertad y comodidad al usuario. Esto se debía fundamentalmente a que utilizaba un soporte fotográfico más pequeño a los hasta entonces existentes, fabricado por el propio Richard, que consistía en una placa de vidrio sobre gelatino bromuro de plata de 45x107 milímetros<sup>126</sup> (Imágenes 41 y 42).

En Chile, los instrumentos Richard Verascope eran distribuidos por distintas casas fotográficas, entre las cuales se encontraban la de Hans Frey y Comptoir D’Optique et de Photographie, de León Durandin, que antes del año 1908 se encontraba adscrita a la

---

emulsión desarrollada por Maddox por varias horas, en un proceso denominado “maduración” (*ripening*), la sensibilidad de la sustancia se elevaba extraordinariamente. Lavédrine, Bertrand. *Photographs of the past. Process and Preservation*. Op. cit, p. 244. La traducción es nuestra.

<sup>125</sup> Laborde, Miguel. "El Archivo Bertrand.". Op. cit.

<sup>126</sup> El impacto de Verascope Richard dentro de la fotografía estereoscópica fue de tal magnitud que ha sido comparado como un fenómeno análogo al provocado por George Eastman al momento de lanzar al mercado el rollo de película fotográfica que sustituyó a la placa de cristal y que dominó la producción fotográfica del siglo XX. PW1949. "Jules Richard et le verascope." Plateau Hassard: Le blog. Noviembre 2012. Plateau Hassard. Diciembre 2015. [Http://plateauhassard.blogspot.com/2012/11/jules-richard-et-le-verascope.html](http://plateauhassard.blogspot.com/2012/11/jules-richard-et-le-verascope.html).

Droguería Nacional en la ciudad de Santiago. En el caso de Bertrand, si bien no existe información respecto al modelo de la cámara que utilizaba<sup>127</sup>, sí se conservan dos estereoscopios marca Verascope y algunos positivos en sobres tipo camisa de la misma marca, lo que podría hacernos pensar que la cámara utilizada era un modelo como los diseñados por Jules Richard. Esto se vuelve más plausible si se comparan los modelos Verascope populares durante aquellos años y la cámara que se logra ver un retrato contra espejo que forma parte de la colección fotográfica del artista (Imagen 43).

Sin embargo, como parte de la colección privada de los descendientes de Julio Bertrand, se conserva un documento de la Droguería Francesa, con fecha 15 de Diciembre de 1907, que refiere a la compra de un “aparato estereoscopio Block Notes Nro. 1645”, vendido al Sr. Julio Bertrand Vidal (Imagen 44). En el recibo figura también Guillermo Caro Tagle, quien participó junto al padre del artista en tareas tales como la creación del mapa chileno, ya mencionado. El modelo Block Notes estereoscópico de Gaumont (Imagen 45) comenzó a ser producido el año 1905, aproximadamente. En este caso, la cámara fotográfica parece ajustarse al modelo que figura en el auto retrato de Bertrand.

Esta información en ningún caso anula la versión de Catalina Rozas respecto al origen de la cámara estereoscópica recibida por Bertrand el día de su cumpleaños. Lo que la constatación nos permite, y que nos parece más relevante, es pensar en la decisión del artista por utilizar particularmente este medio de representación técnica, y no otro de los formatos disponibles en el mercado<sup>128</sup>. Teniendo a la vista su viaje a Europa con motivo de su formación como arquitecto, tal como hemos visto en el capítulo anterior, el uso de este medio de representación técnica cumplía una función de registro análoga al dibujo, con la ventaja de ser capaz de conservar las proporciones y el volumen real de las formas, como era el caso de los modelos Verascope y Gaumont, que estaban basados en el planteamiento ortoestereoscópico.

---

<sup>127</sup> De acuerdo a la investigación de Catalina Rozas. Rozas, Catalina. *Documentación de la colección particular de fotografías estereoscópicas Julio Bertrand Vidal. Herramienta de trabajo para su conservación, investigación*. Op. cit., p. 85.

<sup>128</sup> Durandin, León. “Tratado práctico de fotografía para el uso de aficionados”.

Como anunciábamos anteriormente, como parte de la colección fotográfica de Bertrand se conservaban dos estereoscopios utilizados por el artista para la visualización de sus registros. Uno de ellos se trataba de un instrumento portátil Verascope, que figura como parte de la donación entregada por los descendientes del artista a la Biblioteca Nacional el año 2014<sup>129</sup> (Imagen 39 y 40). El otro, tal como consta en la investigación de Catalina Rozas, es un estereoscopio mueble que puede ser identificado con el modelo Jules Richard Taxiphote Louis XVI, fabricado en Francia en 1905 aproximadamente (Imágenes 46 a 48).

Entre estos dos modelos existen algunas diferencias que determinan de una u otra manera el visionado, lo que revela a su vez la influencia que el medio estereoscópico tiene dentro de la experiencia del observador en su encuentro con la imagen. La primera, y acaso más evidente, son las dimensiones de los instrumentos. El estereoscopio portátil al ser ligero puede ser utilizado y transportado fácilmente en distintos contextos; mientras que el mueble debía ser ubicado en un lugar determinado, generalmente un espacio que permitiera una visualización adecuada de las fotografías, esto es, que contara con una cantidad mínima de luz, natural o artificial.

Esta necesidad de mantener el mueble en un lugar fijo obedece también a la fragilidad de su contenido. Según la descripción de Rozas<sup>130</sup>, el estereoscopio mueble en la casa de Bertrand contaba con catorce gavetas, cada una con un espacio para 25 placas de vidrio, que además de ser contenedores servían como carretes para el estereoscopio incorporado en la parte superior del mismo mueble. Gracias a ellos, las imágenes se podían visualizar en secuencias de 25 fotografías y el observador podía sumergirse dentro de un circuito o recorrido de imágenes más prolongado. En el caso del estereoscopio portátil tal recorrido no era posible, puesto que al ser visible sólo una placa de vidrio a la vez, era necesario que el observador manipulara el soporte fotográfico cada vez que quisiera ver una nueva imagen (Imagen 40). Además, el Taxiphote contaba con un “dispositivo de lectura de

---

<sup>129</sup> Comunicado de prensa de la donación de la colección fotográfica Julio Bertrand Vidal. Museo Nacional de Bellas Artes.

<sup>130</sup> Rozas, Catalina. *Documentación de la colección particular de fotografías estereoscópicas Julio Bertrand Vidal. Herramienta de trabajo para su conservación, investigación*. Op. cit., p. 86.

títulos”<sup>131</sup> que al ser accionado mostraba al observador las inscripciones hechas entre los dos pares estereoscópicos (Imagen 41) sin necesidad de manipular directamente el soporte fotográfico, lo que le permitía identificar las vistas durante el visionado.

No obstante, ambos modelos estereoscópicos compartían una característica determinante en la experiencia estereoscópica, a saber, que en ellos la imagen estereoscópica se presenta “dentro” del instrumento, contrario a lo que sucede con otros modelos, como el Wheatstone, donde el efecto estereoscópico se da “fuera” de él.

De acuerdo a Jonathan Crary, la virtud de estos instrumentos donde la imagen aparece “dentro”, es que el aislamiento de la mirada impide que el observador quede expuesto a lo que se podría considerar como el truco detrás de la ilusión estereoscópica.

A diferencia del estereoscopio de Brewster, inventado a finales de la década de 1840, o del conocido visor de Holmes, inventado en 1861, el modelo de Wheatstone hacía evidente la naturaleza atópica de la imagen estereoscópica percibida, la disyunción entre la experiencia y su causa (...) no disimulaba la naturaleza alucinatoria y fabricada de la experiencia<sup>132</sup>.

Lo que sucede con el modelo Wheatstone es similar al caso de las gafas de anaglifo, que es el medio que hemos utilizado en este trabajo para presentar al lector el efecto estereoscópico de las fotografías (Imagen 50). Las gafas anaglifos permiten recrear la visión estereoscópica a partir de una imagen en dos dimensiones donde han sido superpuestos los pares estereoscópicos, cada uno con un color complementario. Estas imágenes deben ser vistas con gafas que poseen filtros de estos mismos colores que tienen por función, al igual que el estereoscopio, mostrar a cada ojo sólo el par que le corresponde,

---

<sup>131</sup> Richard, Jules. "Catalogue Jules Richard. Juin 1931". <http://www.galerie-photo.com>. 2005. Galerie Photo. Noviembre, 2014. [Http://www.galerie-photo.com/manuels/catalogue-jules-richard-juin-1931-2.pdf](http://www.galerie-photo.com/manuels/catalogue-jules-richard-juin-1931-2.pdf).

<sup>132</sup> Crary, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Op. cit, p. 170. Creemos que en la cita la palabra “atópica” se trataría de una errata donde se debería leer, más bien, “atípica”. Por otro lado, el estereoscopio Holmes efectivamente muestra la imagen como una aparición que sucede “dentro” del instrumento, aun cuando sea un mecanismo abierto, puesto que la mirada queda aislada con respecto al entorno (Imagen 49). Sobre la figura de su inventor, Oliver Wendell Holmes, volveremos más adelante.

lo que consiguen filtrando cada una su color respectivo. De esta manera, el observador percibe cada una de las imágenes y consigue la síntesis<sup>133</sup>.

Pero lo que sucede durante el visionado es que la imagen estereoscópica no se revela como un fenómeno que ocurre “dentro” de un espacio reducido, sino en un espacio abierto. La principal consecuencia de esto es que la mirada no se aísla en un espacio de intimidad donde se produce el encuentro con la imagen, como sucede en el caso de los estereoscopios, sino que ese encuentro se produce junto a otros elementos, algunos de ellos en movimiento, que ingresan en el campo visual del observador<sup>134</sup>. La mirada, por tanto, no estaría emplazada en un espacio delimitado, siempre definido por aquella oscuridad e intimidad que reconocemos en los estereoscopios; sino que sería una suerte de mirada errante, en tanto que vaga por distintos escenarios, siempre cambiantes<sup>135</sup>.

Desde nuestro punto de vista, lo que está en juego en las consideraciones de Crary es que el observador no se salga de la experiencia del visionado a través de un distanciamiento crítico sobre su funcionamiento. En el caso de la imagen en anaglifo esto se produce de un modo más marcado, sobre todo cuando el observador tiene dificultades para conseguir la síntesis de algunas formas representadas. Aquí, la representación tridimensional se presenta como un problema del medio, como una imagen que no ha sido correctamente construida, revelando lo que Crary entiende como la naturaleza fabricada de la experiencia.

En el caso del estereoscopio la situación es diferente, puesto que la mirada no sólo está aislada con la imagen, sino que la experiencia estereoscópica es mucho más amigable, sobre todo en equipos como el Verascope que permiten pequeños ajustes durante el

---

<sup>133</sup> Cabezos, Pedro. *Imágenes estereoscópicas aplicadas a la representación arquitectónica*. Op. cit., p. 269.

<sup>134</sup> Esto es lo que ocurrirá al lector al momento de observar las imágenes anaglifo en este trabajo, pues además de la imagen verá el documento mismo y parte del resto de los elementos de su entorno, que es algo que no ocurre en el caso de la visión a través del estereoscopio.

<sup>135</sup> Teniendo esto en consideración, la imagen estereoscópica se acerca a la experiencia del cine en un doble sentido, puesto que no sólo se trata de un espacio cerrado y oscuro dentro del cual el espectador descubre la imagen cinematográfica; sino que ese espacio es estándar, siempre el mismo. Sin embargo, ambos difieren en la medida que la mirada dentro del estereoscopio se encuentra sola, mientras que dentro del cine el visionado es simultáneo con otras personas.

visionado<sup>136</sup>. De esta manera, el observador no repara en los aspectos que componen el truco de la estereoscopia, sino que se entrega directamente a la contemplación de la imagen. Por ello, lo que Crary señala es que la vulnerabilidad de la ilusión estereoscópica es variable según las cualidades del instrumento mediador.

### *El positivado*

La doble dependencia de la fotografía estereoscópica de un medio específico de reproducción (cámara binocular) y de visionado (estereoscopio), revelan que la imagen estereoscópica no se encuentra inscrita al soporte fotográfico, como ocurre con la fotografía tradicional. No se trata de la información que contienen cada una de las imágenes del par estereoscópico, sino de la síntesis que el observador, por medio del estereoscopio, puede hacer a partir de aquellas.

En este punto de la investigación, cobra más sentido lo que planteábamos al inicio del primer capítulo de este trabajo, cuando afirmábamos que uno de los problemas asociados al conocimiento de la faceta fotográfica de Julio Bertrand estuvo ligado precisamente a las condiciones de visionado de sus imágenes. Lo que nos ha interesado recalcar en ese momento fue que el año 2001 el artículo “El archivo Bertrand” de Miguel Laborde fue un primer paso, pero que sólo pudo revelar el *qué* de su fotografía, mas no el *cómo*. Siendo presentadas en un formato bidimensional, como lo es una revista en papel, las fotografías sólo podrían dar cuenta de los referentes fotográficos pero no de la experiencia mediada del visionado estereoscópico.

Teniendo a la vista la complejidad del proceso que hemos descrito en este capítulo, el libro *La mirada recobrada* incorporó no sólo las imágenes bidimensionales digitalizadas de la colección fotográfica de Bertrand, sino también reproducciones de las placas de vidrio estereoscópicas, es decir, los pares estereoscópicos que permiten la síntesis; mientras que

---

<sup>136</sup> Los modelos más avanzado de estereoscopios Verascope, como el Taxiphote Louis XVI, poseen ajustes para el foco de las imágenes y también para la distancia de separación entre los ojos (Imágenes 46 a 48).

la exhibición, como señalábamos, puso a disposición del público instrumentos que permitían acceder a la visión estereoscópica de algunas fotografías de la colección.

Uno de los aspectos interesantes del libro *La mirada recobrada* fue el proceso de digitalización realizado para presentar las fotografías, que consistió en unir ambas imágenes del par estereoscópico para conformar una sola gran imagen rectangular.

De acuerdo a lo que señala Catalina Rozas,

se decidió trabajar en Photoshop las imágenes dobles obtenidas en el proceso de digitalización de los negativos estereoscópicos. Se entrega así una sola imagen rectangular que une las dos vistas captadas por los lentes de la máquina original. En esta interpretación se puede contemplar la mirada completa del autor, todo su campo de encuadre, sin perder detalles de los costados<sup>137</sup>.

El proceso de digitalización comprendió, por tanto, dos etapas. La primera fue la digitalización de las placas en negativo y su conversión digital al positivo; mientras que la segunda consistió en la construcción de la imagen rectangular final que incorporaba los márgenes horizontales internos de cada par estereoscópico<sup>138</sup>, los cuales se pierden en el proceso del positivado análogo<sup>139</sup>.

El proceso análogo consiste en la inversión horizontal de los pares estereoscópicos; es decir, no se trataba de un giro horizontal del soporte fotográfico completo, sino sólo de cada estereograma. Si se gira la placa de vidrio se cambia el orden de los pares estereoscópicos con respecto a los ojos, mientras que lo que se busca es invertir horizontalmente cada par de tal modo que los ojos puedan ver lo “visto” por la cámara. Durante este proceso los pares estereoscópicos en negativo eran reducidos de 50 mm a 42 mm aproximadamente, pues dada la distancia entre la retina y el soporte fotográfico era

---

<sup>137</sup> VV.AA. *Bertrand, Julio. La mirada recobrada: fotografías, 1905-1918*. Op. cit., p. 167.

<sup>138</sup> Es decir, el margen derecho de la fotografía del lado izquierdo de la placa; y el margen izquierdo de la fotografía del lado derecho de placa de vidrio.

<sup>139</sup> De acuerdo a lo que consta en el mismo libro, Bertrand tuvo su propio taller fotográfico donde llevaba a cabo el positivado de sus fotografías, de tal manera que, al igual que su hermano decimal Magallanes Moure, era conocedor del proceso. *Ibíd.*, p. 152.

precisamente ésta la medida que permitía replicar la imagen retiniana tal como se produce en una observación directa de la realidad<sup>140</sup>. Finalmente, el par estereoscópico conservaba una forma prácticamente cuadrada y no rectangular, como sucede con las imágenes publicadas en *La mirada recobrada*.

Por su parte, el proceso de digitalización de las placas de vidrio que sólo eran conservadas en positivo, que es el caso de la mayoría de las imágenes de nuestro corpus, fue más sencillo. La primera etapa consistió sólo en la digitalización de la placa de vidrio; mientras que la segunda etapa no fue más que la selección de una de las dos vistas como la imagen que finalmente sería publicada, siendo generalmente la imagen de la derecha de la placa de vidrio la seleccionada. No se llevó a cabo, por tanto, una construcción de las imágenes, como ocurrió en el caso de las placas en negativo, puesto que la información en los pares estereoscópicos era prácticamente la misma, salvo por la variación del escorzo.

Para Rozas, la virtud de este proceso de digitalización radicaba en el hecho que permitía, por medio de la incorporación de los márgenes perdidos en el proceso de positivado, recobrar “la mirada completa del autor”<sup>141</sup>, presente aún en los negativos. Efectivamente, si comparamos los positivos realizados por Bertrand y aquellos publicados bidimensionalmente en el libro, notaremos una gran diferencia con respecto a la información visual que cada uno entrega. Las consecuencias de esto en términos cuantitativos, es decir, en términos de cantidad de información es la misma; siempre se añade información. Sin embargo, en términos cualitativos la situación es diferente, puesto que el tipo de información es variable.

Tomemos el caso de las imágenes “Nro. 220. Santiago 1906. Casa de Amalia V. de Bertrand, ella en su salón” y “Nro. 768. París. L'École Spéciale d'Architecture. Modelo italiano de perfil. Mayo 1909” (Imágenes 52 y 53). En ambas imágenes se incorporan más elementos visuales; sin embargo, en uno se trata de objetos de algún modo irrelevantes, un sitial y un pequeño mueble con figuras, mientras que en el otro se incorpora una figura que

---

<sup>140</sup> A partir del año 1920 comenzaron a ser producidos por Verascope Richard instrumentos que automatizaban este proceso, como en el caso del Verascope Automatic Inverseur 45x107. Aun cuando Bertrand no pudo conocer este instrumento, incluimos las imágenes que explican claramente cómo funciona el procedimiento (Imagen 51).

<sup>141</sup> VV.AA. *Bertrand, Julio. La mirada recobrada: fotografías, 1905-1918*. Op. cit., p. 167.

podría determinar la lectura de la imagen. Se trata de un hombre mayor sentado frente a una pequeña mesa, sobre la cual se logra distinguir un boceto del modelo, probablemente de su propia autoría. Tiene los brazos cruzados y sonríe abiertamente mientras mira directamente hacia el modelo, en quien no es posible identificar una respuesta.

No nos interesa aquí definir la intención del fotógrafo, sino sólo demostrar cómo la incorporación de los márgenes abre la posibilidad de nuevas lecturas. Por esta razón, es pertinente preguntar si efectivamente el ejercicio de construcción digital de esta imagen rectangular nos permite “contemplar la mirada completa del autor, todo su campo de encuadre, sin perder detalles”<sup>142</sup>. O dicho de otro modo, ¿la incorporación de los márgenes permite contemplar *la mirada completa* de Bertrand o de lo que se trata más bien aquí es la incorporación de otros elementos ajenos a su mirada? ¿Dónde debemos buscar su mirada, en el positivo o en el negativo?

Teniendo esto en consideración, Ezio Mosciatti, editor de *Una mirada recobrada*, sostiene que la mirada de Bertrand se podría pesquisar precisamente en el paso del negativo al positivo. La teoría de Mosciatti <sup>143</sup> es que Bertrand, conocedor del mecanismo estereoscópico, incorporaría dentro del cuadro un conjunto amplio de elementos que sabía que desaparecerían al momento de su traspaso al positivo. Así entendido el asunto, la mirada de Bertrand se presenta como un mecanismo dialéctico que suprime del positivo ciertos elementos sensibles que conservaría en el negativo. Esta conservación permanece desapercibida en el estereoscopio, sin embargo en la contemplación directa de los negativos el juego dialéctico se revelaría.

Los tres casos paradigmáticos que Mosciatti ofrece para sostener su teoría<sup>144</sup> son la fotografía “Nro. 231. Santiago 1906. Grupo de cuatro generaciones” (Imagen 54), donde la figura de su padre desaparece; la fotografía “Nro. 295. Penco. Refinería de azúcar. 1907” (Imagen 55), donde el trabajador que carga un saco desaparece; y la fotografía “Nro. 1018. París. Mi cuarto, perfil contra el espejo. Marzo, 1908” (Imagen 56), donde sería el propio

---

<sup>142</sup> *Ibíd.*, p. 167.

<sup>143</sup> Esta teoría fue presentada por Mosciatti tanto en la donación de la colección en la Biblioteca Nacional, el 11 de noviembre de 2014, como en la presentación realizada en el Palacio Bruna, el 22 de noviembre del mismo año.

<sup>144</sup> Estas imágenes fueron presentadas en su presentación en el Palacio Bruna.

Bertrand quien desaparece de la imagen. Lo que se ha hecho en *La mirada recobrada* a través del proceso de digitalización y unión del par estereoscópico ha sido precisamente recuperar estos personajes y traerlos nuevamente a la luz, los que para Mosciatti serían parte de una información cualitativamente relevante.

Sin embargo, estos tres personajes excluidos se encuentran presentes, incluso de modo recurrente, en otras fotografías que forman parte de la colección de Bertrand. En el caso de Alejandro Bertrand, lo podemos reconocer en varias fotografías, tanto en un contexto familiar y laboral, sobre todo en sus viajes al Sur de Chile (Imágenes 57 y 58). Algo similar sucede con la figura del trabajador. En una revisión de la colección fotográfica completa hemos constatado que el trabajador o el inquilino es un personaje que aparece en distintos momentos, sobre todo en los viajes realizados por Bertrand y en los registros que el artista hace de los avances de sus proyectos arquitectónicos en la ciudad de Santiago de Chile (Imágenes 59 y 60). Finalmente, en el caso de la figura del propio Julio Bertrand tampoco creemos que la exclusión se deba necesariamente a una decisión de carácter cualitativo, según lo que ya hemos presentado. En este caso, existen también otras fotografías que han sido tomadas o por terceros y/o por el propio artista. Al igual que el caso presentado por Mosciatti, la mayoría de los autorretratos han sido tomados incluyendo un espejo, sobre el cual no sólo se ha reflejado el autor, sino también otros personajes cercanos a él<sup>145</sup> (Imágenes 61 y 62).

Teniendo todos estos elementos en consideración, creemos que la incorporación de los márgenes perdidos en el proceso de positivación puede efectivamente darnos información adicional al contexto de una captura fotográfica, sin embargo afirmar que ello nos revele algo más de la mirada del fotógrafo es algo complejo. En el caso de la fotografía de Bertrand, sobre todo durante viajes y en escenas familiares, la incorporación fugaz de algunas figuras dentro del cuadro es más común, debido fundamentalmente a que se tratan de capturas de eventos en desarrollo. Se tratarían de una suerte de accidente fotográfico, presente también en otras fotografías de la colección, que sucede cuando alguien se cruza frente a la cámara. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, con el caso de “las nanas”<sup>146</sup> que

---

<sup>145</sup> Sobre este tipo de auto retratos volveremos en el último capítulo de este trabajo.

<sup>146</sup> *Ibíd.*, p. 136.

generalmente aparecen marginalmente en las actividades ligadas al primogénito del artista, Jaime (Imagen 63). Aquí no reconocemos un deseo de quitarlas del campo visual; lo que se manifiesta, más bien, es el interés del artista por retratar a su hijo, tal como sucede en el ejemplo de Alejandro Bertrand<sup>147</sup>, dado por Mosciatti, donde son las mujeres el centro de interés del fotógrafo.

Lo que interesa de todo esto es que la mirada de Bertrand, como hemos venido desarrollando en este trabajo, no debe ser entendida como ajena a las condiciones particulares del medio estereoscópico. Se trata de una mirada estereoscópica y, por tanto, de una mirada emplazada. Desde nuestro punto de vista, no sólo la reducción de los márgenes del negativo, sino también las condiciones establecidas del registro y del visionado son parte integral de la mirada fotográfica de Julio Bertrand que se refleja, precisamente, a través de lo que denominaremos la ilusión de la imagen estereoscópica.

---

<sup>147</sup> Parte de los textos del Diario de viaje de Bertrand, incorporados a *La mirada recobrada*, reflejan una relación al menos sufrida por parte de Julio con respecto a la figura de su padre. Este tema, por falta de información y porque no se relaciona directamente con nuestro objeto de interés, hemos preferido no desarrollarlo. Cfr. Nota 16.

### Capítulo III: La imagen estereoscópica

#### *La ilusión*

La imagen estereoscópica consiste en una ilusión en la medida que se trata efectivamente de un engaño. Como hemos desarrollado anteriormente, aquella imagen no se encuentra adherida al soporte fotográfico, sino que sólo surge como resultado de un encuentro donde el estereoscopio y el propio observador recrean el relieve de los objetos a partir de dos imágenes bidimensionales. El engaño consiste, por tanto, en que observamos una imagen que finalmente no existe en ninguna parte; una imagen que sin tener en sí misma una realidad, se nos presenta como si la tuviera.

Teniendo esto en consideración, y luego de haber presentado los elementos involucrados en el encuentro mediado entre el observador y la imagen estereoscópica, lo que nos interesa ahora es describir los elementos que componen esta ilusión. Para esto, lo primero que debemos identificar es la superficie plana a partir de la cual aparece la imagen estereoscópica, denominada “ventana estereoscópica” (Imágenes 64 y 65). Esta superficie puede ser una “pantalla”, como ocurre en el caso de medios transparentes como las placas de vidrio, o puede ser un “medio impreso” opaco, como sucede en el caso del anaglifo. La ventana es el cuadro que limita los márgenes inferiores, superiores y laterales del espacio volumétrico donde se produce la percepción del relieve de la escena <sup>148</sup>, que es resultado de la síntesis estereoscópica.

Esta síntesis permite que el espacio se expanda en dos direcciones, hacia el observador o hacia el fondo. Ambas proyecciones se deben a lo que se denomina “paralaje sobre pantalla”, que refiere a la separación existente entre puntos homólogos del par estereoscópico que nos permiten llevar a cabo la síntesis que genera la ilusión de relieve<sup>149</sup>. Como veíamos anteriormente, la síntesis estereoscópica consiste precisamente en unir la

---

<sup>148</sup> Cabezos, Pedro. *Imágenes estereoscópicas aplicadas a la representación arquitectónica*. Op. cit., p. 161.

<sup>149</sup> *Ibíd.*, p. 197

información de cada una de las imágenes del par estereoscópico, lo cual es posible gracias a que la corteza visual del cerebro reconoce la información de cada una guiándose por los puntos comunes que conforman una figura. Por esta razón, se puede decir en términos pictóricos que la imagen estereoscópica depende más de la línea que del color, pues si en uno de los pares estereoscópicos una figura es difusa o está movida, o simplemente está presente en una de las dos imágenes del par estereoscópico, el efecto de la tridimensionalidad se pierde, lo que por supuesto perjudica la experiencia de visionado. Esto debido no sólo a que el ojo se esfuerza y fatiga al intentar observar esa figura, sino también porque al no existir puntos homólogos definidos, claros, nuestro cerebro no recibe la información suficiente para dar forma a la figura (Imágenes 66 y 67).

En la ya citada investigación “Imágenes estereoscópicas aplicadas a la representación arquitectónica”, Pedro Cabezos identifica tres tipos de paralaje que permiten entender cómo el espacio estereoscópico se extiende frente al observador. Para ello utiliza la imagen en anaglifo de un cubo donde se reconocen los puntos homólogos y la dirección hacia la cual se proyectan en relación a la ventana estereoscópica (Imagen 68).

Si centramos nuestra atención sobre el punto a, podemos apreciar la separación horizontal existente entre el punto correspondiente al ojo derecho y el correspondiente al izquierdo. Puede verse como el punto correspondiente al ojo derecho queda del lado izquierdo de la imagen y viceversa. Cuando se produce este cruzamiento, el paralaje se denomina negativo y los rayos visuales que pasan por el punto convergen por delante de la ventana estereoscópica y el punto se percibe delante de ella.

Si nos fijamos en los puntos b y d, podemos observar que el paralaje es nulo, por tanto, los rayos visuales convergen sobre el plano que define la ventana estereoscópica y precisamente ahí es donde se perciben.

El último tipo de paralaje se aprecia en el punto c, cuyos puntos homólogos quedan del mismo lado que el ojo al que le corresponde. En este caso el paralaje se

denomina positivo y los rayos visuales se cortan por detrás de la ventana estereoscópica, por lo que el objeto se percibe tras ella<sup>150</sup>.

Al observar la imagen en anaglifo del cubo se aprecia, efectivamente, cómo el objeto adquiere volumen gracias a la proyección de los puntos tanto hacia el observador (paralaje negativo, también conocido como efecto *out of the screen*) como hacia atrás (paralaje positivo). Tal como ocurre en el visionado de la fotografía estereoscópica en placas de vidrios, el ejemplo del anaglifo muestra que la posición de los puntos homólogos se encuentra a una misma altura en el eje vertical, tal como sucede con los ojos humanos, mientras que sólo varía su posición en el eje horizontal, lo que pone de manifiesto la disparidad retinal del ojo izquierdo y el derecho.

Otro de los aspectos que nos parece relevantes en el ejemplo de Cabezos es que el espacio se abre como resultado de la representación del objeto que aparece delineado, punto por punto, en la ventana estereoscópica. En este ejemplo no existe un espacio real en la medida que el fondo es plano y de un color uniforme; sin embargo, su extensión puede ser proyectada por el propio observador al momento de ver el objeto tridimensionalmente. En este sentido, el espacio estereoscópico se extiende y abre gracias a esos puntos y, por tanto, a través del objeto. Por esta razón, es posible sostener que la representación estereoscópica no se debería pensar como un espacio vacío que se encuentra lleno de objetos, puesto que son éstos los que permiten que el espacio estereoscópico aparezca.

Una de las cualidades de este espacio estereoscópico es que no se trata de una extensión infinita. Al igual que la visión humana, las cámaras estereoscópicas basadas en el planteamiento ortoestereoscópico están limitadas por un punto mínimo y máximo de distancia, dentro del cual la visión tridimensional es posible. El mínimo ha sido establecido en 1,5 metros aproximadamente, distancia que marca el inicio de la intersección de la pirámide visual de cada lente. A partir de este punto se constituye lo que Cabezos denomina como una “zona segura” estereoscópica, donde los objetos pueden ser observados tridimensionalmente sin problemas, por oposición a una “zona de violación”

---

<sup>150</sup> *Ibíd.*

que es menester esquivar para evitar una “incongruencia perceptiva”<sup>151</sup> que impida al observador acceder a la ilusión del relieve (Imagen 69).

Esta incongruencia, o “fusión ocular malograda”<sup>152</sup>, puede ocurrir cuando el objeto se muestra fuera de los márgenes de la ventana estereoscópica, o cuando el objeto es visible pero se encuentra demasiado cerca de la cámara. Esto es similar a lo que sucede cuando nos vemos la punta de la nariz; la disparidad retinal no presenta puntos homólogos claros y la síntesis estereoscópica se vuelve imposible puesto que el objeto ha transgredido el espacio de la zona segura (Imágenes 70 y 71).

Por su parte, la distancia máxima está dada por lo que se denomina “infinito estereoscópico”, que es el punto a partir del cual la síntesis ya no es posible; es decir, cuando somos incapaces de ver a los objetos con relieve. Si vemos un objeto demasiado alejado de nosotros cada uno de nuestros ojos percibirá prácticamente lo mismo, de tal manera que no habría disparidad retinal y, por ello, la síntesis no sería posible. Todo esto supone, finalmente, que en el caso de imágenes fotográficas estereoscópicas de un lugar abierto, donde reconocemos una figura en primer plano y un extenso paisaje de fondo, por ejemplo, lo que vemos no es sólo un espacio estereoscópico, sino también áreas bidimensionales que se encuentran fuera de la zona segura (Imágenes 86 a 89). En la medida que la cámara tiene una profundidad de campo amplia, como hemos visto, todos estos elementos son visibles y, en principio, nítidos, sin embargo esto no significa que por nítidos se vean con relieve.

No obstante, de acuerdo a Cabezos la imagen estereoscópica no se construye sólo a partir de la disparidad retinal, sino que existen además otros recursos que denomina “claves pictóricas”, propios de los medios de representación bidimensionales, tales como el dibujo, la pintura y la fotografía. La virtud de estas claves es que refuerzan la experiencia estereoscópica pues ayudan a “evocar en el espectador la sensación de profundidad”<sup>153</sup>.

---

<sup>151</sup> *Ibíd.*, págs.. 208-209.

<sup>152</sup> Fajnzylber, Víctor (Editor). *La imagen táctil: de la fotografía binocular al cine tridimensional*. Op. cit., p. 67.

<sup>153</sup> Cabezos, Pedro. *Imágenes estereoscópicas aplicadas a la representación arquitectónica*. Op. cit., p. 86.

Algunos de estas claves ya las hemos identificado previamente al hablar de las ilustraciones realizadas por Bertrand en el contexto de la Revista de Los Diez. Como veíamos en su momento, el claroscuro no sólo permite percibir de mejor manera el relieve de las cosas y su posición en el espacio, considerando la sombra que proyectan; sino que también tienen un potencial expresivo que permite dar un carácter particular a una determinada escena, como ocurre en el caso de la Torre de Los Diez. En una línea similar, Cabezos identifica la clave “perspectiva aérea”, que se pueden aplicar a algunas fotografías de paisajes realizadas por Bertrand, donde los objetos más alejados adquieren “un tono blanquecino y pierden detalle”, lo que “se intensifica con la distancia”<sup>154</sup> (Imagen 72).

Otro de los elementos que Cabezos menciona es el “gradiente de textura”, entendido como la variación de la textura de una superficie en la medida que varía su distancia con respecto al observador, lo que hemos reconocido sobre todo en la ilustración para el proyecto Subida al Cerro Santa Lucía. En esta misma imagen reconocimos las claves “tamaño relativo”, indicador de la distancia entre los objetos y el observador según su tamaño<sup>155</sup>, sobre todo en el lado izquierdo de la ilustración donde se observa la ciudad de Santiago. Asimismo, la clave “oclusión”, que se da en los casos que un objeto cubre a otro parcialmente, lo que nos indica que un objeto cubierto se encuentra más alejado de nosotros que el que lo cubre, como es el caso de los arbustos en la zona baja de la imagen que marcan la distancia entre el observador y la subida del cerro.

Dentro de sus consideraciones, Cabezos también incluye como clave pictórica la “perspectiva lineal”. Para el autor, las representaciones realizadas en perspectiva “obedecen a un mismo principio; la proyección cónica de una serie de puntos en el espacio, sobre un plano, denominado plano del cuadro”<sup>156</sup>. A la base de todo, se reconoce, por supuesto, el trabajo de León Battista Alberti, quien en su tratado *De Pictura*, de 1435, define la pintura como una intersección plana de la pirámide visual, cuyo ápice era ubicado en uno de los ojos del observador (Imagen 73).

---

<sup>154</sup> *Ibíd.*, p. 89.

<sup>155</sup> *Ibíd.*, p. 88.

<sup>156</sup> *Ibíd.*, p. 90.

La importancia que reconoce Cabezos en la perspectiva lineal dentro de la representación estereoscópica es que permite al observador distinguir líneas imaginarias que convergen en un punto de fuga, lo que le sirve como “señal de profundidad”. A partir de ahí se pueden identificar distintos planos, siendo los frontales más cercanos al observador una primera capa a partir de la cual se suceden hacia atrás las demás capas y/u objetos de la escena. Lo que supone la presencia también de otras claves pictóricas, como la oclusión y el tamaño relativo<sup>157</sup>.

Todo esto nos parece interesante puesto que en el ámbito de la fotografía estereoscópica, que depende de la visión binocular, la presencia de esta clave se complejiza. En su artículo “The stereoscopic veil”, la arquitecta Penelope Haralambidou señala que uno de los asuntos cuya importancia es subestimada al momento de identificar la visión con la perspectiva lineal es que ésta se basa en la observación monocular<sup>158</sup>. Esto tiene por consecuencia que “el otro ojo” que forma parte de la visión binocular normal es “ostracizado” (*ostracised*) del régimen escópico de la perspectiva (*perspectival scopic regime*)<sup>159</sup>.

Teniendo esto en consideración, Crary señala que el estereoscopio, al incorporar en el proceso de visionado los dos ojos,

señala una erradicación del «punto de vista» en torno al cual, durante siglos, los significados habían sido asignados recíprocamente al/a la observador/a y al objeto de su visión. Con una técnica de contemplación tal ya no existe la posibilidad de perspectiva. La relación del observador respecto a la imagen ya no es la de un objeto que se cuantifica en función de su posición en el espacio, sino la de dos imágenes cuya posición simula la estructura anatómica del cuerpo del observador<sup>160</sup>.

---

<sup>157</sup> *Ibídem*.

<sup>158</sup> Haralambidou, Penelope. "The stereoscopic veil". *Architectural Research Quarterly* Marzo, 2007: 36-52. Cambridge University Press. Enero, 2015. [Http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=1293988&fileId=S1359135507000486](http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=1293988&fileId=S1359135507000486). P. 38. La traducción es nuestra.

<sup>159</sup> *Ibídem*.

<sup>160</sup> Crary, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Op. cit, p. 169.

Dado que la experiencia estereoscópica no puede prescindir del “otro ojo” para generar la síntesis, y dado que ésta sólo es posible a partir de una disparidad retinal, la perspectiva lineal desaparece en el campo de la zona segura estereoscópica. Sin embargo, es posible al menos plantear, de acuerdo a lo que hemos venido desarrollando anteriormente, que el problema de la incorporación del “otro ojo” desaparecería más allá del infinito estereoscópico, es decir, donde no existe una disparidad retinal evidente (sobre todo esto volveremos al final de este capítulo).

Lo que nos parece interesante de estas claves pictóricas y su aporte en la reproducción de una imagen técnica estereoscópica es que ofrecen un conjunto de herramientas que le permiten al fotógrafo tener acceso a lo que Camilo Pardow denomina “una tridimensionalidad selectiva”<sup>161</sup> que se encuentra a su disposición al momento de hacer la toma. Esto supone, por cierto, un conocimiento del medio fotográfico y sus limitaciones, sobre todo aquellas referidas a la zona segura donde se extiende el espacio estereoscópico; como así también un dominio de las herramientas propias de otras disciplinas, lo que provoca estos cruces naturales entre distintos medios de representación visual que hemos desarrollado en el primer capítulo de este trabajo.

### *La aparición de una forma*

De acuerdo a lo que hemos venido desarrollando, la particularidad de la imagen estereoscópica en tanto que ilusión complejiza y vuelve prácticamente insostenible la idea de una “imagen” estereoscópica. Para Crary, simplemente “no se puede hablar de una imagen estereoscópica”<sup>162</sup>, sino que se trataría más bien de “una aparición, un efecto de la experiencia que el observador extrae de la diferencial entre dos imágenes”<sup>163</sup>. Por esta misma razón, y en tanto que el observador juega un rol activo en la experiencia del visionado la imagen fotográfica estereoscópica no puede ser entendida como una “huella”,

---

<sup>161</sup> Fajnzylber, Víctor (Editor). *La imagen táctil: de la fotografía binocular al cine tridimensional*. Op. cit, p. 79.

<sup>162</sup> Crary, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Op. cit, p. 160

<sup>163</sup> *Ibíd.*

es decir, como una inscripción sobre el soporte fotográfico, puesto que, como ya hemos visto, la imagen no se encuentra ahí<sup>164</sup>.

En su libro “La cámara lúcida” Roland Barthes establece que uno de los puntos de partida en una consideración sobre la fotografía es que “nunca puedo negar en la Fotografía que *la cosa haya estado allí*”<sup>165</sup>. Es decir, “la cosa *necesariamente* real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía”<sup>166</sup>. A partir de este hecho la fotografía no sería más que una “huella fotográfica”<sup>167</sup>, en la medida que se trata de la inscripción de un reflejo de luz que desde la superficie del objeto llega hasta el soporte fotográfico.

Al ser una huella de algo que “ha sido”<sup>168</sup>, lo que Barthes destaca de esa inscripción es su aspecto temporal, específicamente su carácter de “pasado”. Así, la fotografía es considerada como una representación técnica temporal de la realidad, que tiene como resultado la creación de una imagen que no es sino la inscripción o huella que deja el paso de algo o alguien frente a la cámara. En la medida que este registro siempre es de algo que ha pasado, para Barthes, “la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente”<sup>169</sup>.

Sin embargo, la imagen estereoscópica, siendo el resultado de una ilusión, no se ajusta completamente a este carácter de inscripción del pasado destacado por Barthes. No se trata propiamente de la inscripción de lo que ha sido, sino que el énfasis está más bien en

---

<sup>164</sup> Desde nuestro punto de vista, la idea de una imagen independiente de un soporte material se encuentra insinuada en el mismo soporte fotográfico, que se divide en tres elementos. El primer elemento es el *soporte primario*, que consiste en la base material de la fotografía, como lo son el papel, el vidrio, el cartón, o cualquier otra superficie. El segundo elemento es el *aglutinante*, una sustancia que permite adherir elementos independientes al soporte primero. Mientras que el tercero es *la emulsión sensible*, una suspensión de partículas sólidas de plata sensibles a la luz que gracias al aglutinante se adhieren al soporte primario, lo que da forma, finalmente, a la imagen fotográfica (Csillag, Ilonka. *Conservación de fotografía patrimonial*. Op. cit.). Desde nuestro punto de vista, la distinción entre diferentes partes del soporte fotográfico permite, al menos, pensar en la posibilidad de una imagen independiente de una base material, puesto que es en la emulsión sensible donde se da el fenómeno fotográfico.

<sup>165</sup> Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1990. P. 136. La cursiva es nuestra.

<sup>166</sup> *Ibíd.*, p. 134.

<sup>167</sup> *Ibíd.*, p. 120.

<sup>168</sup> *Ibíd.*, p. 136.

<sup>169</sup> *Ibíd.*, p. 31.

la posibilidad de recrear el objeto sólido, según la expresión de Wheatstone; en crear la ilusión de hacer presente no la huella, sino el objeto mismo que dejó su huella sobre el soporte fotográfico.

En este sentido, el médico y escritor estadounidense Oliver Wendell Holmes<sup>170</sup> establece una distinción bastante clara en su artículo “Sun-Painting and Sun-Sculpture; with a Stereoscopic Trip across the Atlantic”, entre la imagen fotográfica en dos dimensiones, análoga a una pintura hecha por el sol “Sun-Picture”<sup>171</sup>; en oposición a las esculturas sólidas hechas por el sol, “Sun-Sculpture”, propia de la fotografía estereoscópica<sup>172</sup>. De esta manera, la colección fotográfica estereoscópica de Bertrand, como cualquier otra colección de fotografías estereoscópicas, no se reduce sólo a una inscripción del pasado, según la idea de Barthes, sino fundamentalmente a un registro espacial y volumétrico.

Para Holmes todo se reduce, finalmente, a una cuestión de “formas”. En otro de sus artículos, titulado “Stereoscope and stereograph”, el escritor señala,

De ahora en adelante, la forma está divorciada de la materia. De hecho, materia en tanto que objeto visible ya no cumple ninguna gran función, excepto la de ser el molde donde la forma se define. Denos algunos negativos de alguna cosa que valga la pena ver, tomadas desde diferentes puntos de vista, y eso es todo lo que necesitamos de ello<sup>173</sup>

La escisión entre materia y forma tiene dos grandes consecuencias, de acuerdo a la idea de Holmes. Por un lado, la fotografía estereoscópica tiene la capacidad de llevar a cabo una duplicación de la realidad a partir de aquello que la constituye y la vuelve visible, la forma,

---

<sup>170</sup> Holmes fue el creador de un particular modelo de estereoscopio, al cual hemos referido en la cita 132.

<sup>171</sup> Aquí Holmes alude claramente a la sentencia de Daguerre tras el descubrimiento del proceso fotográfico del daguerrotipo: “He forzado al sol a pintar imágenes (pictures) para mí”. Citado en Hess, Scott. “William Wordsworth and Photographic Subjectivity”. *Nineteenth-Century Literature*. Diciembre 2008: 283-320. *Nineteenth-Century Literature*. Enero, 2015. [Http://ncl.ucpress.edu/content/63/3/283](http://ncl.ucpress.edu/content/63/3/283). La traducción es nuestra.

<sup>172</sup> Holmes, Oliver W., *Soundings from the Atlantic*, Ticknor and Fields, Boston, 1864. Pp. 176 y 177. La traducción es nuestra.

<sup>173</sup> *Ibíd.*, p. 161. La traducción es nuestra.

en oposición a la materia informe<sup>174</sup>. Pero, por el otro lado, sugiere la posibilidad de duplicar esa misma realidad a partir del registro de sus formas, lo que abre una puerta para la conservación de aquello que Barthes ha llamado “lo que ha sido”.

Desde nuestro punto de vista, ha sido precisamente éste el uso que Bertrand le ha dado a la fotografía estereoscópica, sobre todo en el caso de sus registros arquitectónicos donde una gran cantidad de antiguas edificaciones europeas han sido conservadas en su colección, la cual compone, siguiendo las ideas de Holmes, una gran biblioteca de diversas formas.

Pronto la consecuencia de esto será una enorme colección de formas que deberán ser clasificadas y organizadas en amplias librerías, tal como sucede hoy con los libros. Vendrá el tiempo en que un hombre que desee ver cualquier objeto, natural o artificial, irá a la Biblioteca Imperial, o Nacional, o a la Biblioteca Estereográfica de su ciudad, y pedir por su *piel o forma*, así como lo haría con un libro en cualquier biblioteca<sup>175</sup>.

Lo interesante de la cita es que Holmes considera dentro de estas librerías de formas no sólo los objetos naturales y artificiales inertes, como es el caso de los grandes monumentos arquitectónicos y los paisajes capturados por Bertrand, sino que también habla de “pieles” o “cáscaras” de seres vivos, incluyendo por supuesto a los seres humanos. Para Holmes “la superficie de cada objeto concebible en la Naturaleza y el Arte será medido para nosotros”<sup>176</sup>.

Desde nuestro punto de vista, bajo las optimistas pretensiones de Holmes respecto a la fotografía estereoscópica subyace también la idea de Pallasmaa respecto a la arquitectura como un medio que permite domesticar la inmensidad del espacio y el tiempo por medio de la construcción de un espacio limitado, aprehensible. Mientras la arquitectura proyecta y

---

<sup>174</sup> Se trataría de una suerte de superación de la teoría Hilemórfica de Aristóteles, que entendía la sustancia como un compuesto indisoluble entre materia y forma; sólo el entendimiento podría acceder a una separación analítica de cada una de esas partes. Aquí Holmes ve la posibilidad de dividir materia y forma por medio de un instrumento técnico de representación: la fotografía estereoscópica.

<sup>175</sup> *Ibíd.*, p. 162. Traducción y cursivas nuestras.

<sup>176</sup> *Ibíd.* La traducción es nuestra.

erige locaciones reales donde las luces y sombras dan vida al espacio, la fotografía estereoscópica captura lo esencial de la realidad, su forma, presentándola en su extensión y volumen por medio de una ilusión que puede atraer al observador con tanta fuerza que lo lleve a abstraerse del engaño detrás de la ilusión.

Para Pallasmaa la arquitectura domestica el espacio y el tiempo con el fin de volverlos habitables, lo que supone una experiencia a cuerpo completo, y no sólo una aproximación únicamente visual. Desde su perspectiva, se trata de una experiencia “multisensorial”, en tanto que “las cualidades del espacio, de la materia y de la escala se miden a partes iguales por el ojo, el oído, la nariz, la piel, la lengua, el esqueleto y el músculo”<sup>177</sup> Esto significa, finalmente, que habitar el espacio y el tiempo consisten en una experiencia absolutamente encarnada y emplazada.

La fotografía estereoscópica, por su parte, sin la necesidad de erigir formas volumétricas reales, lleva consigo la posibilidad de generar una experiencia que trascienda el mero ámbito de lo visible. Como vemos a continuación, la fuerza de la ilusión estereoscópica tiene el poder de despertar también otros sentidos que emplazan al cuerpo en la experiencia del visionado, sobre todo cuando el cuerpo humano es el representado. En estos casos, si bien sólo la mirada participa del encuentro mediado con la imagen, aislándose dentro del espacio acotado del estereoscopio, ello no significa necesariamente que el cuerpo quede fuera de la experiencia.

### *La forma del cuerpo real*

De acuerdo a lo que hemos presentado anteriormente, la particularidad del registro fotográfico radica en su capacidad de representar objetos sólidos, formas que replican las características volumétricas de su referente real. Esto significa, en el caso de nuestro corpus de imágenes, que ha sido precisamente un cuerpo particular, identificable, real, que existe o ha existido, el que ha estado frente a la cámara estereoscópica. Lo que nos interesa

---

<sup>177</sup> Pallasmaa, Juhani. *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Op. cit, p. 43.

en este punto de nuestra investigación es develar de qué manera la naturaleza de ese referente real determina o condiciona el visionado de la forma del cuerpo desnudo.

En su libro *The body: photographs of the human form*, William A. Ewing desarrolla la distinción de André Rouillé que nos permite diferenciar entre dos tipos de representaciones del cuerpo humano real, el retrato (*portrait*) y el desnudo artístico (*nude*) (Imágenes 74 y 75). En el primer caso, hablamos de retrato cuando “el cuerpo específico (la persona) retratada es el sujeto”<sup>178</sup>. Esta condición de sujeto significa, de acuerdo a Ewing, que el retratado da inicio a una relación que sostiene con el fotógrafo, es decir, una “transacción” donde “el fotógrafo es un mero facilitador”<sup>179</sup> del mensaje, cualquiera que sea, que el sujeto quiere comunicar. Por su parte, en el caso del desnudo artístico la situación es inversa, puesto que el fotógrafo inicia el evento, mientras que el referente ya no se trataría propiamente de un sujeto, tal como en el caso del retrato. Aquí “el cuerpo es despersonalizado, es el objeto”<sup>180</sup>, el cual no tiene nada que comunicar por sí mismo, sino que sería más bien el “mero facilitador” del mensaje, cualquiera que sea, que quiere comunicar el fotógrafo.

Lo que nos interesa de esta distinción es que no se basa sobre una diferencia respecto a los vestidos, no se trata del cuerpo vestido y desvestido, sino en quien inicia la transacción y, por tanto, en quien es el que comunica algo a través de la imagen. En este contexto, la posibilidad de comunicación por parte del cuerpo real que posa para ser convertido en un desnudo artístico es nula, ya que, en tanto que objeto, no es él sino el fotógrafo el sujeto que está comunicando en esa relación<sup>181</sup>. Para Ewing, “al igual que la fotografía médica, policial y antropológica, el desnudo artístico es una imagen hecha por y para el escrutinio de otros”<sup>182</sup>.

---

<sup>178</sup> Ewing, William A. *The body: photographs of the human form*. San Francisco: Chronicle Books, 1994. P. 21. La traducción es nuestra.

<sup>179</sup> *Ibidem*. La traducción es nuestra.

<sup>180</sup> *Ibidem*. La traducción es nuestra.

<sup>181</sup> Si bien el desnudo artístico puede comunicar algo respecto al cuerpo humano en general, lo que se vuelve nulo es la capacidad de comunicación de la particularidad de ese cuerpo cuya identidad se anula con el propósito de acceder a la representación del objeto “desnudo artístico”.

<sup>182</sup> *Ibidem*. La traducción es nuestra.

A la base de esta noción de desnudo artístico se encuentra la distinción clásica de desnudo planteada por Kenneth Clark en su libro *El desnudo: Un estudio de la forma Ideal*, de 1956. En éste desliza una distinción básica respecto a dos modos diferentes de estar *desnudo*. Por un lado, la desnudez corporal o *the naked*, que va ligada a una sensación de incomodidad o embarazo cuando nos encontramos *despojados* de nuestras ropas; y, por el otro lado, el desnudo artístico o *the nude*, que proyecta en nuestro espíritu la imagen de un cuerpo “equilibrado, feliz o lleno de confianza: el cuerpo re-formado”<sup>183</sup>. Así, mientras la desnudez corporal supone la sensación de incomodidad de un cuerpo real, tal cual es, el desnudo artístico supone la conformación de un cuerpo ideal que se constituye como una forma de arte.

La noción de desnudo (*nude*) que propone Clark es resultado de una investigación en torno a la producción de este tipo de figura dentro de la historia del arte, de tal manera que no se trata de una noción propiamente moderna. Es por esto que en nuestro país, el año 1919, el escritor y crítico de arte chileno Miguel Luis Rocuant, quien estuvo directamente ligado a Los Diez<sup>184</sup>, en un breve artículo titulado “El Desnudo” se refiere al desnudo en los mismos términos que propondrá Clark treinta años más tarde. En el artículo, el chileno señala que el desnudo “es una claridad del espíritu más que una forma de la naturaleza”<sup>185</sup>. No se trata, por tanto, de lo particular, sino de la forma ideal de una figura que ha pasado por el cedazo del espíritu; es decir, sólo a través del espíritu nos podemos abstraer de todo lo contingente que pueda estar asociado a la materialidad del cuerpo. En este sentido, afirma, “el desnudo alcanza, pues, la plenitud de su vida si prescinde de todo lo que pueda unirlo a determinado punto de la tierra o de la historia”<sup>186</sup>.

Lo que nos parece destacable es que bajo las consideraciones de Clark y Rocuant en torno al desnudo se vuelve evidente la necesidad de distinguir el cuerpo real con respecto al ideal. Para Clark el cuerpo real “no es uno de esos temas que se pueden convertir en arte por

---

<sup>183</sup> Clark, Kenneth. *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*. España: Alianza Editorial, 1987. P. 17.

<sup>184</sup> Miguel Rocuant fundó junto a Fernando Santiván *La Revista de Artes y Letras*, publicada durante el año 1918, sucesora de la revista Los Diez. El nombre de Rocuant figura entre las personas a quienes Los Diez habrían solicitado su colaboración, según consta en el Prospecto de Los Diez. VV.AA. *Revista de Los Diez. (1916-1917)*. Op. cit., p. 484.

<sup>185</sup> Rocuant, Miguel. “El desnudo”. Op. cit., P. 278.

<sup>186</sup> *Ibíd.*, p. 278.

transcripción directa”<sup>187</sup>, pues no son bellos, o al menos “no conmueven nuestra empatía, sino que nos producen desilusión y desaliento. Por ello lo que deseamos no es imitar, sino perfeccionar<sup>188</sup>, lo que se lleva a cabo por medio de un ejercicio intelectual, para Clark, o por el espíritu, en los términos de Rocuant. En estos términos, siguiendo la idea de Rouillé, el desnudo artístico sería incapaz de comunicar algo porque, finalmente, no sería realmente el cuerpo desnudo particular lo que se representa, sino aquella idea de desnudo. Esto en el caso de la pintura o la escultura podría ser más plausible, sin embargo, en el caso de la fotografía, se torna más complejo, en tanto que el referente real siempre es un cuerpo particular, imperfecto, identificable<sup>189</sup>.

En ámbito de la representación fotográfica del cuerpo desnudo, las academias, o también llamados “estudios de naturaleza”<sup>190</sup>, responden precisamente a la intención de anular la condición particular del cuerpo humano para convertirlo en un objeto a disposición del escrutinio de otros. Estas imágenes permitían a los artistas prescindir de modelos vivos y de “escudriñar el cuerpo en una pose específica y volver a él tanto como fuese necesario”<sup>191</sup>. En este contexto, entre los pioneros del uso de esta herramienta técnica se cuenta al pintor francés Eugène Delacroix (1798-1863) quien trabajó junto con el fotógrafo Eugène Durieu (1800-1874) en la creación de series de academias que, pese a haber servido como punto de partida para el trabajo de sus pinturas, actualmente poseen un valor artístico en sí mismo<sup>192</sup> (Imágenes 76 y 77). El propio Bertrand, quien sabemos tenía una faceta de pintor, produjo una serie de cinco fotografías el año 1909 en L'École Spéciale d'Architecture que caben precisamente dentro de este género (Imágenes 53 y 74).

Sin embargo, como William Ewing advierte, aun cuando este tipo de fotografías fuera producido para ser utilizado dentro de mundo del arte, siempre existía el riesgo que “un fotógrafo, involuntariamente o no, dejara que una copia extra se escabullera para luego emerger como una fotografía erótica”<sup>193</sup>. Lo que el autor señala es que la misma imagen

---

<sup>187</sup> Clark, Kenneth. *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*. Op. cit., p.18.

<sup>188</sup> *Ibíd.*, p. 19.

<sup>189</sup> Ewing, William A. *The body: photographs of the human form*. Op. cit., p. 22.

<sup>190</sup> *Ibíd.* La traducción es nuestra.

<sup>191</sup> *Ibíd.* La traducción es nuestra.

<sup>192</sup> *Ibíd.*, p. 14.

<sup>193</sup> *Ibíd.*, p. 22. La traducción es nuestra.

producida con fines artísticos podría llegar a convertirse en una imagen erótica, pero sin sufrir ningún cambio en la representación, sino sólo en el contexto de su circulación. Lo que cambiaba no era la fotografía, sino más bien cómo esa imagen era vista.

En su libro *Modos de ver*, John Berger vuelve sobre la distinción entre “naked” y “nude” de Clark, pero ya no situando el asunto en lo representado, sino más bien en la mirada del observador. Para Berger la desnudez está siempre ligada a un modo particular de ver el cuerpo humano, y puesto que siempre observamos desde una cultura particular que influye en nuestro modo de ver, “el desnudo está siempre convencionalizado”<sup>194</sup>. No existe, por tanto, el desnudo ideal, en la medida que no existe *una* manera de ver el cuerpo desnudo.

Sin embargo, para Berger lo fundamental también era que el cuerpo particular, finalmente, se vuelva un objeto. Lo que cambiaba, por tanto, eran sólo las condiciones en que ese cuerpo particular se volvía un objeto. Para el autor,

ser un desnudo equivale a ser visto en estado de desnudez por los otros y, sin embargo, no ser reconocido por uno mismo. Para que un cuerpo desnudo se convierta en “un desnudo” es preciso que se le vea como objeto.

Lo que nos interesa de todo esto no es sólo la capacidad de ver en el cuerpo desnudo un objeto, sino también la posibilidad del movimiento inverso. En su libro *El poder de las imágenes*, David Freedberg establece que es posible, mas no necesario, que una pintura o una escultura despierte en el observador un deseo de poseer el cuerpo ahí representado<sup>195</sup>. Esto se produce cuando percibimos el cuerpo representado como un objeto real y dotado de vida, lo que es resultado de una acción del propio observador sobre la representación. Para el autor, somos nosotros mismos quienes “invertimos al cuerpo de vida y respondemos ante él como tal (...) Entonces, al percibir el cuerpo como algo real y vivo, somos capaces de desearlo”<sup>196</sup>. En estos casos, el cuerpo ideal desaparece frente a los ojos

---

<sup>194</sup> Berger, John. *Modos de ver*. España: Editorial Gustavo Gili, 1975. P. 62.

<sup>195</sup> Freedberg, David. *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra, 1992. P. 361.

<sup>196</sup> *Ibíd.*, p. 367.

del observador y deja su lugar al cuerpo particular, a través de un deslizamiento donde “mirarlo –el objeto– se convierte en *mirarla* –la persona–”<sup>197</sup>.

Este acto de animación en el caso de la fotografía estereoscópica adquiere un matiz particular no sólo porque se trata de la forma de un cuerpo real, y por tanto imperfecto, reconocible, sino también porque el medio en sí mismo exige que esa forma, réplica de la realidad, se posicione a una distancia relativamente cercana con respecto al observador. Como hemos desarrollado anteriormente, lo que distingue a la estereoscopia frente a otro tipo de representaciones es su capacidad de recrear las formas de la realidad, pero esto sólo es posible dentro del área segura estereoscópica y mientras más cercano se encuentra el objeto a la cámara, más marcado será el efecto. Por esta razón, Jonathan Crary identifica como una cualidad propia del medio estereoscópico la capacidad de despertar en el observador “una tangibilidad que ha sido transformada en experiencia puramente visual”<sup>198</sup>.

La particularidad del cuerpo desnudo y las exigencias del medio estereoscópico con el fin de conseguir una representación ideal de la forma tridimensional tuvieron como consecuencia, de acuerdo a lo que señala Crary, que la fotografía estereoscópica haya sido considerada como “sinónimo de imaginaria erótica y pornográfica”<sup>199</sup>. Mientras menor era la distancia entre la cámara y el cuerpo real, más cerca del observador se exponía y ofrecía la forma de ese cuerpo real “dentro” de la intimidad y aislamiento del estereoscopio. Por esta razón, la tangibilidad asociada al medio se convirtió “en una forma de posesión ocular masiva”<sup>200</sup>. Finalmente, el cuerpo seguía siendo un objeto, según la expresión de Rouillé, pero ahora dirigido hacia un tipo diferente de consumo. Lo que nos parece interesante es que Crary establece que son las propiedades del medio y no sólo la particularidad del cuerpo lo que potencia el uso erótico de la fotografía estereoscópica.

Estos tres elementos que ahora enlazamos, a saber, fotografía estereoscópica, cuerpo desnudo y erotismo, fueron trabajados y desarrollados por el artista francés Marcel

---

<sup>197</sup> *Ibíd.*, p. 390.

<sup>198</sup> Crary, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Op. cit., p. 162.

<sup>199</sup> *Ibíd.*, p. 168.

<sup>200</sup> *Ibíd.*

Duchamp. Sus dos últimas obras, *El gran vidrio* y *Etant Donnés* son consideradas precisamente una reflexión en torno al deseo de la mirada y el acto mismo de ver, como así también un ejercicio crítico contra el “sistema representacional basado en el método perspectivo”<sup>201</sup> (Imágenes 78 y 79). Lo que sucede en el caso de *Etant Donnés* nos interesa particularmente puesto que se trata de una obra que exige ser vista bajo las mismas condiciones del estereoscopio; esto quiere decir que la mirada binocular se aísla dentro de un espacio reducido para contemplar la imagen que aparece “dentro” del aparato de visionado.

En el ya citado artículo “The stereoscopic veil”, Haralambidou aborda las relaciones entre estereoscopía, desnudo y erotismo en el trabajo de Duchamp y propone la noción de *blossoming* (*épanouissement*), sugerida por el propio artista, quien recurre a ella para dar cuenta de distintos tipos de “florecimientos” o “aperturas” que tienen lugar en su obra. El significado más general de *blossoming* alude a “una transformación, un cambio de estado”<sup>202</sup>, aplicable al crecimiento vegetal, específicamente al florecimiento de las flores; al inicio del desarrollo hormonal de las niñas; e incluso da cuenta de la onda expansiva que provoca una explosión. Adicionalmente, por su parecido con *évanouissement*, “desvanecimiento”, posee también una connotación sexual implícita que de acuerdo a la arquitecta habría estado a la vista del propio Duchamp.

Sin pretender profundizar en el trabajo de Duchamp, lo que nos interesa específicamente es la reflexión de Haralambidou en torno a la experiencia del visionado estereoscópico a partir de la obra *Etant Donnés*, donde la noción de *blossoming* se encuentra directamente ligada al rol activo del observador. Para la arquitecta, la experiencia binocular propuesta por el artista francés permite el “florecimiento” del espacio, es decir, el paso de lo bidimensional a la tridimensionalidad<sup>203</sup>. De esta manera, el cuerpo expuesto de la mujer deviene una forma emplazada en un espacio tridimensional.

---

<sup>201</sup> Fajnzylber, Víctor (Editor). *La imagen táctil: de la fotografía binocular al cine tridimensional*. Op. cit., p. 60.

<sup>202</sup> Haralambidou, Penelope. "The stereoscopic veil". Op. cit., p. 42. La traducción es nuestra.

<sup>203</sup> *Ibíd.*, p. 49. La traducción es nuestra.

Pero esta escena no se reduce sólo a un encuentro visual, pues el florecimiento del espacio y de las formas sólidas despiertan en el observador una tangibilidad visual<sup>204</sup> que le permite participar de la ilusión de recorrer las texturas y formas de los objetos representados. Tal como veremos más adelante en la “ciudad háptica” de Pallasmaa (Imagen 105), las formas no se presentan al observador como planos bidimensionales, sino en toda su complejidad formal, lo que tiene como consecuencia la incorporación del cuerpo completo dentro de la experiencia de visionado, puesto que a partir de un primer contacto visual el cuerpo “florece”, cargado recuerdos visuales, táctiles y cenestésicos<sup>205</sup>. En el caso de la ilusión que nos presenta *Etant Donnés*, podemos sentir la hierba, el frío, el cuerpo, incluso la relativa soledad del cuerpo dentro de aquel espacio extenso.

A partir de ello, dada la presencia de esa forma desnuda, su pose y la soledad del observador se reconoce finalmente la dimensión erótica de la obra. El cuerpo desnudo y expuesto de la mujer configura un espacio del deseo a disposición del observador, quien participa también de este “florecimiento”. El cuerpo femenino desnudo como objeto artístico emblemático del arte se expone, por tanto, a la mirada masculina, que ha sido entendida como el observador ideal dentro de la historia del arte occidental<sup>206</sup>.

A la base de todas las manifestaciones de la experiencia de “florecimiento” a la que se refiere Haralambidou se encuentra el observador como agente activo de la experiencia estereoscópica. De acuerdo a lo que aquí hemos presentado esto no se reduce sólo a la síntesis estereoscópica que permite la visión tridimensional, sino también a lo que este florecimiento del espacio provoca: la incorporación del cuerpo en la experiencia del visionado. En este sentido, nos parece interesante que el observador, finalmente, sea agente de una ilusión que él mismo termina creyendo. La disposición de los medios estereoscópicos, sobre todo en el caso del estereoscopio, tienen por función provocar el olvido del artificio en beneficio de una experiencia que trasciende lo visual. Es por este motivo que el medio estereoscópico, tal como señala la arquitecta, es un “puente entre

---

<sup>204</sup> *Ibíd.*, p. 46. La traducción es nuestra.

<sup>205</sup> *Ibíd.*, p. 48. La traducción es nuestra.

<sup>206</sup> Sobre este tema no profundizaremos, puesto nos aleja del cometido de esta investigación. Véase Berger, John. *Modos de ver*. Op. cit. y Nead, L. *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Editorial Tecnos, 1998.

visión y tacto”<sup>207</sup>, lo que fortalece nuestra idea de la mirada como una experiencia emplazada en un espacio determinado y en un cuerpo particular.

---

<sup>207</sup> Haralambidou, Penelope. "The stereoscopic veil". Op. cit., p. 48.

**Capítulo IV:**  
**La forma del cuerpo desnudo**  
**en la fotografía estereoscópica de Julio Bertrand Vidal**

*Tres momentos*

En su artículo “Estereoscopía. Desde sus inicios hasta la fotografía estereoscópica”<sup>208</sup>, publicado en “La mirada recobrada”<sup>209</sup>, Catalina Rozas propone una división en tres momentos de la historia fotográfica de Julio Bertrand. El primer periodo, denominado “Aprendizaje fotográfico”, se extiende desde el año 1905, fecha en que habría recibido la cámara estereoscópica como regalo, hasta el año 1907, cuando inicia su viaje a Europa con motivo de su formación como arquitecto en L'École Spetiale d'Architecture de París. De este periodo se conservan aproximadamente 330 fotografías de “paisajes y personajes de Chile, donde destacan los viajes que realizó acompañando a su padre”<sup>210</sup>, como ya hemos anunciado anteriormente.

A partir de este viaje, se inicia el segundo momento, denominado de “Madurez fotográfica”<sup>211</sup>, que comprende desde 1907 a 1911, año en que regresa a Chile luego de su formación. En estos años se concentra la mayor producción fotográfica del artista, con un total de 1260 tomas aproximadamente, siendo uno de los principales temas la arquitectura europea.

El tercer momento denominado “Fotografía familiar”, comprende desde el año 1911 a 1916, aproximadamente. Con respecto a lo hecho en Europa, la producción fotográfica de

---

<sup>208</sup> VV.AA. *Bertrand, Julio. La mirada recobrada: fotografías, 1905-1918*. Op. cit., págs.164-168.

<sup>209</sup> Uno de los problemas que presenta la distinción de Rozas es que se basa en hitos históricos y no en consideraciones específicamente fotográficas. Esto supone, entre otras cosas, que la madurez fotográfica estaría supeditada, o sería una consecuencia directa, de su viaje a Europa. No obstante, Hernán Rodríguez también reconocería el viaje como una experiencia formadora al señalar que “luego de estudiar arquitectura en Europa regresa a Chile en 1911, ya iniciado como fotógrafo”. Rodríguez, Hernán. "Historia de la fotografía en Chile: Registro de daguerrrotipistas, fotógrafos, reporteros gráficos y camarógrafos: 1840-1940". Op. cit., p. 205.

<sup>210</sup> VV.AA. *Bertrand, Julio. La mirada recobrada: fotografías, 1905-1918*. Op. cit, págs. 166-167.

<sup>211</sup> *Ibíd.*, p. 167.

este periodo se reduce de modo considerable; sólo se conservan 200 fotografías, fundamentalmente registros de carácter íntimo, o familiar, centrados en su primogénito.

Del total de fotografías realizadas por Bertrand, en *La mirada recobrada* fueron incorporadas 96 fotografías. 94 de ellas distribuidas en las siguientes categorías: Chile, 32 fotografías; Viejo Mundo, 33 fotografías; Desnudos, 7 fotografías; Fotos de Familia, 22 fotografías. Las dos fotografías restantes son el autorretrato del artista que figura en la portada<sup>212</sup> y el retrato de una niña junto a un estereoscopio<sup>213</sup> que ilustra el artículo de Catalina Rozas, recién citado. Ha sido de entre la selección de fotografías clasificadas en la categoría “Desnudos” que hemos elegido nuestro corpus central de imágenes.

Todas las imágenes, salvo las dos últimas no clasificadas, fueron identificadas en el *Índice de estereoscópicas publicadas*<sup>214</sup> a través de un procedimiento que comprendía, por un lado, la publicación de una imagen a escala del soporte fotográfico a la cual corresponde la imagen; y, por el otro lado, una descripción que incluía su respectiva numeración y descripción de acuerdo al *Inventario de negativos estereoscópicos*, publicado íntegramente en *La mirada recobrada*<sup>215</sup> (Imágenes 80 y 81). En aquellos casos en que la imagen publicada se conservaba sólo en placa de vidrio en positivo, además de la imagen a escala, se añadía simplemente el siguiente título: *Sin título (no se encontró negativo)*.

Lo que nos proponemos en este tercer capítulo es una descripción de nuestro corpus de imágenes a partir de la visualización mediada del soporte fotográfico estereoscópico. Teniendo en consideración el desarrollo y propósito de nuestro trabajo, en este análisis nos interesan dos aspectos principalmente. Las condiciones del encuentro con la forma del cuerpo desnudo; como así también las potencialidades estereoscópicas a las que pudo haber recurrido Bertrand para la representación, tanto fotográfica como pictórica.

---

<sup>212</sup> *Paris, 98 Boulevard Saint Michel. Sur la glace. Juillet 1911. Negativo Nro. 1550.*

<sup>213</sup> *Paris. María Eugenia Villalón Luco. Août 1910. Negativo Nro. 1019.*

<sup>214</sup> *Ibíd.*, p. 125.

<sup>215</sup> Este inventario fue hecho por Julio Bertrand y consiste en una sistematización cronológica de 1795 placas de vidrio negativas que abarca un periodo que va desde el verano de 1905 a enero de 1915. En la mayoría de los casos cada placa inventariada contiene, además de un número, una pequeña descripción que da cuenta de su contenido, lugar y fecha de registro.

El objetivo de esta descripción es constatar algunos elementos comunes entre las fotografías de cuerpos desnudos de Bertrand con el fin de acercarnos y poder proponer una cualidad propia de su mirada. Nuestra metodología no consiste en un ejercicio comparativo con otros autores de la época, sino por medio de la identificación de elementos recurrentes dentro de su propio trabajo.

En lo que respecta al procedimiento de visionado, el análisis se ha realizado a partir de la experiencia de uso del estereoscopio Verascope Richard que forma parte de la colección fotográfica de Julio Bertrand Vidal, actualmente en la Biblioteca Nacional de Santiago. Esto quiere decir que nos basamos en lo observado en un medio donde la imagen estereoscópica aparece “dentro” del instrumento.

Dado que la placa de vidrio indexada bajo el nombre “X Paris X. agosto 1908. (Negativo Nro. 716)” se encuentra sólo en negativo, en este caso hemos basado nuestra descripción en una imagen en anaglifo generada digitalmente<sup>216</sup>. Por tanto, la descripción se basa en una experiencia de visionado donde la imagen aparece “fuera” del instrumento.

El orden de la presentación de las imágenes es cronológico según el año de captura de cada fotografía. Esto significa que no seguimos el orden de publicación de las imágenes en *Una mirada recobrada*. Nuestra intención es dar cuenta del recorrido que desde 1905 a 1915, aproximadamente, Julio Bertrand emprendió en su escasa representación del cuerpo desnudo.

---

<sup>216</sup> Utilizamos el programa StereoPhoto Maker, de libre distribución. URL: <http://stereo.jpn.org/eng/stphmkr/index.html>

### *Serie del río*

Las dos primeras imágenes de nuestro corpus han sido identificadas en “La mirada recobrada” bajo el título genérico “Nos, 1905. Desnudo a caballo en el río. (No se encontró negativo)” (Imágenes 82 y 83). De acuerdo a esto, se trata de registros que forman parte del periodo de “Aprendizaje fotográfico”, donde abundan precisamente los registros de viajes realizados por el artista junto a su padre.

Estas dos fotografías conforman, junto a otras dos que no fueron incluidas en el catálogo de la colección (Imágenes 84 y 85), lo que denominaremos la *Serie del río*. Las cuatro imágenes se conservan sólo en positivo, por lo que no figuran en el “Inventario de Negativos Estereoscópicos” de Julio Bertrand. Además, el soporte fotográfico no presenta inscripciones de ningún tipo (Imágenes 86 a 89).

En lo que respecta al contenido de las imágenes, se puede constatar que, en las tres primeras fotografías de la serie, la posición de la cámara es prácticamente la misma, pese a que se puede percibir una variación menor. De acuerdo a esto, y considerando sobre todo la toma en picado en la imagen 84, se puede imaginar al fotógrafo sobre un caballo o sobre una porción de tierra o una roca elevada.

Es también debido a la posición de la cámara que las tres fotografías presentan un espacio similar, que se extiende desde el fotógrafo hacia atrás, siguiendo el mismo sentido del flujo del río. La captura nítida de la corriente en conjunto con el reflejo de la luz en las olas agrega la sensación del movimiento que se potencia por la profundidad de la imagen. Por su parte, el gradiente de textura permite que no sólo el río, sino también los arbustos y cerros se muestren como superficies complejas y no simplemente como formas planas, puesto que el follaje, las rocas y la tierra que le dan forma se presentan cada uno con una textura particular que varía en intensidad de acuerdo a la cantidad de luz que reciben y a su distancia.

No obstante, pese a esa complejidad tonal y de texturas los cerros parecen conformar una suerte de zona independiente, sobre todo en los puntos límites de la forma. Por ejemplo,

sobre las ramas del cerro más cercano y el fondo se produce un contraste donde la transición entre un cerro y otro parece estar mediada por un vacío. Crary ha destacado este fenómeno como un aspecto común en la fotografía estereoscópica, señalando que el modo propio de organización de este medio de representación es “planar”<sup>217</sup>. Esto significa que las formas, como el cerro, “nos proporciona una acusada sensación de <delante> y <detrás> que parece organizar la imagen como una secuencia de planos en recesión”<sup>218</sup>.

Sin embargo, esto no es algo absolutamente general. Si tomamos el caso del cerro más lejano, veremos que no existe un contraste tan marcado con el cielo, sino que se produce una suerte de *sfumato* que aplaca la forma “planar” del cerro. Esto también es visible, aunque de una manera no tan marcada, en las formas centrales de los jinetes (Imágenes 82 y 83). Notamos que el primer hombre y su caballo se desprenden del fondo, sin embargo el cuerpo sigue pareciéndonos una forma y no un remedo bidimensional plano. En el caso de la imagen 84 este emplazamiento de la forma es similar e incluso reforzado por las ondas que circundan a los cuerpos, lo que da cuenta de la presencia del objeto sólido. Por su parte, en la imagen 85 la situación es diferente, dada la distancia que existe entre la cámara y los cuerpos. Estos aparecen como formas independientes del fondo, aunque su volumen se debe más a las sombras que al registro estereoscópico.

Lo que sucede con la imagen 85, en lo que refiere a la conformación del espacio tridimensional, es curioso. La mitad de la imagen se encuentra cubierta por un gran arbusto que, visto en una imagen en dos dimensiones, más que enriquecer puede molestar al visionado. Se le podría atribuir un valor expresivo a dicho objeto, dando así una connotación de voyeur a la escena; sin embargo, se trata finalmente de algo problemático en términos visuales. La experiencia es diferente si accedemos a la escena a través del visionado estereoscópico, pues el arbusto se nos aparece en toda su complejidad, relieve y profundidad. En este caso no sólo somos capaces de distinguir gran parte de las ramas en su individualidad, sino también el espacio que se abre entre ellas que las organiza a una distancia variable con respecto al observador, como si se trataran, siguiendo a Crary, de planos sucesivos que dan forma al arbusto.

---

<sup>217</sup> Crary, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Op. cit., p. 165.

<sup>218</sup> *Ibíd.*

Si observamos los cerros más alejados de esta misma imagen (Imagen 84), notamos que la situación es diferente en lo que respecta al carácter planar, pues se construye sobre todo por claves pictóricas más que fotográficas. Dicho de otro modo, la sucesión de cerros en el fondo se inicia con los más cercanos que colindan con el río, los cuales aún podemos ver estereoscópicamente, pero los cerros más alejados se encuentra más allá del infinito estereoscópico y, por ello, se aparecen como planos bidimensionales. En estos casos la profundidad está construida sobre todo por las claves pictóricas de la luz, la perspectiva aérea y el gradiente de textura.

La consecuencia que Crary saca de este tipo de efectos es que el espacio estereoscópico finalmente no es cohesionado, contrario a lo que ocurre en la fotografía y la pintura. En estos casos la representación se construye a partir de la proyección de la pirámide desde un solo ojo, lo que significa que al ver binocularmente una imagen de este tipo “nuestros ojos permanecen en un único ángulo de convergencia, proporcionando así a la superficie de la imagen una unidad óptica”<sup>219</sup>. Tal como desarrollamos en el capítulo anterior, con la incorporación del “otro ojo” en la representación estereoscópica, la unidad que da el ángulo de convergencia se pierde, lo que puede generar problemas al observador al momento de recorrer la fotografía.

En el caso de esta serie esto se vuelve más visible dado que la escena ocurre en un espacio abierto que incorpora elementos distantes, más allá del infinito estereoscópico. Esto significa que la imagen que observamos en el estereoscopio es una mezcla entre una representación tridimensional, que corresponde al campo de la zona segura, y un conjunto de planos bidimensionales. Estando más allá del infinito estereoscópico, estos planos no pueden ser capturados en su relieve, como sucede con las formas del cuerpo, por lo tanto es por medio de las claves pictóricas que su profundidad y formas se representan.

Este tipo de fenómenos no sólo se reduce a la incorporación de elementos bidimensionales más allá de la zona segura estereoscópica, sino también dentro de ella. En una fotografía de Julio Bertrand tomada a una gárgola en la catedral de Notre Dame, este efecto se ve de

---

<sup>219</sup> *Ibíd.*, p. 166.

una manera más clara<sup>220</sup> (Imagen 90). Si observamos la figura central podremos enfocarla sin problemas; sin embargo, si dirigimos la mirada hacia la esquina inferior derecha e intentamos enfocar los edificios que se ubican en las esquinas, notaremos que el enfoque no es inmediato. Se trataría de algo que podríamos entender como un problema de distribución del efecto estereoscópico, que a ojos de Crary tiene por principal consecuencia la configuración de un espacio desarticulado. En sus palabras, “nuestros ojos nunca atraviesan la imagen aprehendiendo completamente la tridimensionalidad del campo, sino en experiencias localizadas y áreas separadas”<sup>221</sup>, lo que finalmente daría el efecto de un “patchwork”, es decir, una construcción hecha a partir de la unión de distintas piezas o elementos.

Respecto al modo de aparecer de las figuras centrales de la *Serie del río*, lo primero que podemos señalar es que han sido ubicados al centro del cuadro, siguiendo lo que se denomina ley de los tres tercios. Asimismo, pese a lo variable de las posiciones, todas las figuras se encuentran dentro de la zona segura de tridimensionalidad. La única excepción la encontramos en las imágenes 82 y 83, específicamente en el caso del tercer hombre en la escena. Ubicado al costado izquierdo, parece haber sido excluido involuntariamente en la composición. Esta vez es claro que no se trataría de un figura que se cruza frente a la cámara, como veíamos en la lectura que Mosciatti ofrece del proceso de corte de algunas figuras en la fotografía de Bertrand, pues, al igual que en aquellas fotografías, el interés parece estar en las figuras centrales. Dado que la cámara de Bertrand posee, como hemos visto, lentes fijos, no era posible una reducción del cuadro, por lo tanto el tercer hombre simplemente habría quedado dentro de la imagen.

Dada la posición fija de la cámara y lo abierto del encuadre, el paralaje negativo de las formas de los jinetes en las imágenes que componen nuestro corpus es más bien reservado; es decir, no se trata de figuras que se abalancen desde la ventana estereoscópica hacia el observador, pese a extenderse y ocupar un espacio importante del cuadro. Esto tiene como consecuencia, de acuerdo a lo que hemos visto anteriormente, una reducción del efecto de relieve propio de la fotografía estereoscópica.

---

<sup>220</sup> De acuerdo a nuestra experiencia, este tipo de fenómenos es más recurrente en el caso de los anaglifos.

<sup>221</sup> *Ibíd.*

No obstante, en las dos primeras fotografías el jinete y caballo más cercanos se encuentran a una distancia que permite observar detalles anatómicos de ambos, como así también ciertas texturas, tales como el pelaje del caballo y el cabello del jinete. En este sentido, la luz permite la construcción de la figura pues delinea el contorno de la forma; pero también crea sombras que complejizan esa forma, tanto en el anca y los flancos del caballo, como en la pierna izquierda y los brazos del jinete. El jinete y caballo más alejados replican la misma posición de sus pares, lo que se refuerza tanto por la mirada como por la postura de la pierna izquierda, que sobresale y se proyecta hacia el observador.

Pese a esta distancia que existe entre la cámara y las formas representadas es posible reconocer algunos aspectos hápticos que son resultado de un proceso de identificación. En este sentido, el contacto físico entre los hombres y el jinete puede motivar en el observador, como señala Haralambidou, recuerdos táctiles y cenestésicos. De la misma manera, el hombre que mira hacia la cámara en la imagen 84 nos comunica el frío. Se trata de algo que no es resultado de un registro estereoscópico, puesto que la identificación no pasa a un nivel de la forma, sino por una identificación que sería también efectiva en un registro bidimensional.

Desde nuestro punto de vista, la *Serie del río* no se caracteriza por la proyección de las formas hacia el observador, sino que se da, más bien, como un juego de proyecciones de la mirada. La historiadora mexicana Patricia Massé señala que a través de la mirada de los retratados se puede identificar al menos dos tipos generales de relaciones que ellos establecen con el fotógrafo. Cuando la mirada “se fija fría y penetrante en el operador o en la cámara”, reconoce una resistencia, una actitud que incluso puede ser desafiante<sup>222</sup>; mientras que en aquellos casos donde se manifiesta una “supresión de la mirada”, Massé reconoce el sometimiento que el o la retratada experimentó al momento de posar frente al fotógrafo<sup>223</sup>. Estas miradas, que pueden ir acompañadas de gestos que las refuerzan o refutan<sup>224</sup>, son un medio de comunicación a través del cual el retratado puede decir algo

---

<sup>222</sup> Massé, Patricia. "Realidad y actualidad de las prostitutas mexicanas fotografiadas en 1865". Política y Cultura. 1996. Universidad Autónoma del Estado de México. Julio, 2015. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26700608>. P. 115.

<sup>223</sup> *Ibíd.*, p. 118.

<sup>224</sup> “Y aún cuando el modelo posaba con el rostro de frente y la mirada hacia la cámara, la suavidad del gesto atenuaba casi siempre el enfrentamiento”. *Ibíd.*, p. 115.

más que aquello que el fotógrafo desea comunicar. En este sentido, la propuesta de Massé se alinea con la distinción de Rouillé presentada anteriormente entre el retrato, que en tanto sujeto posee una capacidad de comunicación, y el desnudo, que siendo un objeto es incapaz de comunicar.

Teniendo esto en consideración, si observamos las imágenes 82 y 83 podemos afirmar, tanto por la pose de los jinetes como por sus miradas, que la fotografía se trata de un acto consentido por los retratados. La exposición ha sido voluntaria, los sujetos se han detenido frente a la cámara. No ha sido la captura del “instante decisivo” del fotoperiodismo. Acaso por esta misma razón, la exposición del cuerpo no ha sido sin reservas. Esto es lo que sucede específicamente en el caso del primer jinete, el más cercano a la cámara, quien se cubre los genitales. Su gesto es aislado, pues el segundo jinete permanece cubierto como resultado de una serie de elementos diversos (distancia, oscuridad, posición de las riendas); mientras que en el primer caso la posición de la mano acusa incluso cierta presión. El gesto distingue a uno y otro, y da a entender que no se trató de una imposición del fotógrafo; por el contrario, se podría afirmar que el fotógrafo registró más bien la decisión del hombre.

Este gesto de reserva puede ser asociado, también, a la presencia del tercer hombre en escena ubicado en la orilla de la izquierda de la imagen, quien, al encontrarse vestido, establece un nuevo elemento de oposición con respecto a la situación de las formas centrales. Como señalábamos anteriormente, su ubicación dentro del cuadro es prácticamente marginal y la composición parece haber sido hecha fundamentalmente teniendo en consideración las dos figuras centrales que ocupan el centro del cuadro; no obstante, al encontrarse vestido abre una relación de contraste entre las figuras del cuerpo desnudo y el cuerpo vestido.

Tal como señalamos anteriormente respecto a la figura del desnudo, uno de los elementos que establece Clark al distinguir *naked* y *nudes* es la sensación de vergüenza que se encuentra asociado a la exhibición del cuerpo desnudo, contrario a la belleza y plenitud de un cuerpo pasado por el cedazo del intelecto o el espíritu. En estos mismos términos, el chileno Rocuant establece que, para alcanzar esta plenitud, es necesario prescindir de

cualquier elemento que permita anclar una figura ideal a un determinado punto de la tierra o de la historia. En ambos casos, el cuerpo desnudo ideal no sólo desconoce la vergüenza, sino que se trata de un “estado” alcanzado, una forma ideal ajena al devenir histórico. En el caso del jinete en la *Serie del río*, si bien no es posible reconocer un gesto de vergüenza, lo que nos interesa de su caso es que mientras la mirada acepta y conviene un registro, la mano provoca un gesto que impone las condiciones del retratado.

Otro de los elementos que nos interesa destacar de esta serie es la doble exposición de la imagen 83. En este caso, al tratarse de dos capturas llevadas a cabo con un margen de tiempo mínimo entre una y otra, la mayoría de los elementos del fondo se encuentran quietos, mientras que el agua parece un tanto turbulenta en comparación a la imagen 82. No obstante, no se pierde el efecto de movimiento que motiva a la imaginación a proyectar el recorrido del río más allá del fondo visible.

Una de las consecuencias de esta doble exposición es el registro de una síntesis del movimiento del jinete y el coceo de su caballo. No se trata de un efecto cinético, como en el caso del río, sino de algo propio de las fotografías de Eadweard Muybridge, hechas durante la segunda mitad del siglo XIX (Imagen 91). En la medida que en la fotografía del artista chileno las partes son reconocibles en cada una de las imágenes del par estereoscópico, la visión estereoscópica sigue siendo efectiva. Sin embargo, la leve exposición del animal tiene como resultado la creación de una figura volumétrica transparente, al modo de una burbuja. Esto en la imagen en dos dimensiones pasa desapercibido, o puede ser captado por medio del ejercicio de la imaginación; tridimensionalmente, sin embargo, la grupa transparente del animal aparece creando una suerte de cuenca que da volumen y extensión a esta fantasmagoría.

Este es el único caso de doble exposición que se presenta en el conjunto de la obra fotográfica estereoscópica de Julio Bertrand Vidal. De acuerdo a lo que hemos podido constatar, tampoco son comunes en la fotografía estereoscópica en términos generales debido a la necesidad de la limpieza de la imagen. Como hemos señalado en el capítulo anterior, este tipo de formato fotográfico exige una nitidez en los contornos de las formas que permite que los puntos homólogos de intersección en el par estereoscópico sean

reconocibles y, por tanto, sintetizables. La doble exposición mezcla y confunde los contornos de las figuras en los que precisamente se sostiene la visión estereoscópica, como ocurre en este caso con los caballos. Esto puede generar un efecto atractivo, sin embargo la forma se pierde, lo que pone en juego la ilusión de la experiencia estereoscópica.

Es difícil establecer si esta doble exposición fue una decisión de Bertrand o sólo un resultado fortuito. Durante este periodo las cámaras estereoscópicas contaban con un porta placas que contenía 10 placas sin exponer, lo que permitía que el fotógrafo no tuviera que cargarla después de cada exposición, sino simplemente deslizar un mecanismo que cargaba inmediatamente la cámara con una placa de vidrio sin exponer. Esto facilitaba el registro de series, pero podría también ocasionar o permitir, según corresponda, dobles exposiciones como la que aquí presentamos. Habiendo sido tomada en los primeros años de formación fotográfica, es también probable que se tratara de un error por parte del fotógrafo. Lo que sí es seguro es que el propio Bertrand conservó esta placa como parte de sus registros, lo que nos hace pensar que aún siendo un accidente quedó conforme con el resultado.

## ***X Paris X***

La tercera imagen de nuestro corpus es “X Paris X” (Imagen 92). De acuerdo a las anotaciones en el *Índice de negativos estereoscópicos*, la fotografía fue tomada en agosto de 1908 en la ciudad de París, durante los años de formación como arquitecto de Bertrand; es decir, en el segundo periodo fotográfico reconocido por Rozas. Se trata de una fotografía aislada que no forma parte de una serie y que se conserva sólo en soporte fotográfico negativo (Imagen 93), razón por la cual hemos realizado nuestro análisis a partir del visionado del anáglifo.

La particularidad del anáglifo, como hemos visto anteriormente, es que la imagen tridimensional se muestra “fuera” del instrumento, por lo que la mirada del observador pierde esa soledad y aislamiento propios del estereoscopio, contaminándose con otros elementos que entran en el campo de visión. La idea de la imagen como una ventana, por tanto, no es posible puesto que la mirada tiende a chocar con la base material opaca, contrario a lo que sucede con la pantalla transparente de la placa de vidrio, visible sólo a través del estereoscopio. Todo esto determina un encuentro donde la ilusión estereoscópica es posible, pero donde también es posible que el observador pueda tomar cierta distancia con respecto al efecto. En este sentido, el anáglifo puede dar al observador algunos problemas al momento de la síntesis, como el *Ghosting* o *Crosstalk*, que sucede cuando el contenido de una imagen que era destinada para un ojo es visto por el otro<sup>225</sup>, lo que da por resultado la aparición de un contorno adicional transparente junto a la forma.

En lo que respecta a “X Paris X”, la escena nos sitúa en un espacio interior reducido, en las antípodas de la *Serie del río* vistas anteriormente. Una de las particularidades de esta imagen es que las paredes de la habitación, que delimitan el área dentro del cual los objetos se distribuyen, podrían perfectamente ser imaginadas como una extensión del espacio oscuro del estereoscopio.

Que se trate de un espacio reducido es bastante auspicioso para la experiencia estereoscópica, puesto que en un escenario tan reducido como éste todos los objetos

---

<sup>225</sup> Cabezos, Pedro. *Imágenes estereoscópicas aplicadas a la representación arquitectónica*. Op. cit., p. 206.

reciben una cantidad suficiente de luz para ser vistos como figuras sólidas, incluso en aquellos espacios con tonos más bajos. Esto permite que el conjunto posea también una unidad y coherencia estereoscópica, contrario a lo que hemos visto en las fotografías del río. Además, acaso por esta misma situación de relativa estrechez, y a la inversa de lo que se podría pensar teniendo en consideración lo dicho en el capítulo anterior respecto a la violación de la zona de seguridad, la salida de algunas formas del área de seguridad, como la cama y el baúl, no perturba ni desestructura el conjunto de la escena. El observador no tiene problemas, finalmente, en identificarlas ni menos le resulta complicado contribuir a imaginar el resto faltante de esas formas.

La forma central de la escena es claramente el cuerpo de la mujer, enfocado de cuerpo entero ligeramente ubicado hacia la derecha del observador. La forma recibe luz directa uniformemente con el resto de objetos que la acompañan. La distancia entre el cuerpo y la pared del fondo, como así también la que existe entre el cuerpo y el baúl, también es perceptible. Puesto que se trata de una luz frontal, el cuerpo puede ser observado claramente, pero ello tiene como contrapartida una reducción de los juegos de luces y sombras sobre la forma. En el caso de las piernas es más evidente, pero lo mismo ocurre con el vientre. Éste, aun cuando parece estar algo abultado, al recibir la luz directamente, sin mayores variaciones de tonos, parece más bien aplanarse.

Uno de los aspectos interesante de esta fotografía son los distintos avatares de las telas, dentro de los cuales el cuerpo se encuentra también incluido: la ropa de cama, el velo que cubre parte del cuerpo de la mujer y las telas sobre el baúl. Esto determina particularmente la escena, que parece ser el epílogo de un encuentro íntimo entre la mujer y el fotógrafo (volveremos sobre esto); pero determina también el modo como la forma se le presenta al observador. Desde nuestro punto de vista, es gracias al velo que el cuerpo en su parte superior se encuentra dentro de una suerte de cuenca formada por la tela. Esto nos parece relevante, pues, como veíamos anteriormente, la ilusión de relieve no sólo construye formas, sino también vacíos. En este sentido, todo el espacio estereoscópico que no posee objetos es un vacío que se construye a partir de la ilusión de relieve y profundidad, tal como sucedía en el ejemplo del cubo tridimensional presentado por

Cabezos, donde no existe más referente que la forma que se extiende más allá y más acá de la ventana estereoscópica.

Por ello, “X Paris X” es una fotografía que desde el punto de vista de la representación estereoscópica del cuerpo nos parece más bien débil, pues son los demás objetos los que aparecen de una manera tridimensional más marcada. El cuerpo, como decíamos, se separa del fondo y ocupa su lugar en el espacio tridimensional, pero dada su postura, el ingreso plano de la luz, el potencial estereoscópico y la posición de la cámara (toma a nivel) el cuerpo no se expone en toda su complejidad, sino más bien con una verticalidad que sólo se vuelve atractiva en la parte superior, con la apertura de sus brazos y con el juego de la tela. Contrario es lo que ocurre en las imágenes 82 y 83 de la *Serie del río*, donde la posición del cuerpo permitía que la luz creara sombras tanto en el cuerpo del jinete como en el del caballo, lo que potencia claramente la experiencia estereoscópica. En “X Paris X” la distancia entre la cámara y su referente es menor a la que hemos visto en el caso de la *Serie del río*, pero aún así no se aprovechan los recursos que habrían permitido una captura más rica de la forma del cuerpo.

Por esta razón nos parece que el atractivo de esta imagen está más bien en la escena. Como decíamos anteriormente, los distintos avatares de las telas y la incorporación del cuerpo dentro de este recorrido otorgan a la imagen una atmósfera particular que podemos asociar al epílogo de un encuentro íntimo. En este sentido, tal como sucede en el caso de la Torre de Los Diez dibujada por Bertrand, más que el registro volumétrico, que es efectivo pero no potenciado plenamente, el énfasis lo reconocemos más bien en la atmósfera de la escena que configura la distribución de las luces y sombras dentro de ese espacio.

Bajo esta premisa, otro de los elementos que refuerzan el carácter más bien oscuro y onírico de “X Paris X” es la inscripción hecha seguramente por el propio Bertrand sobre cada una de las imágenes del soporte fotográfico. Esta inscripción sobre el soporte

fotográfico impide ver el rostro de la mujer, volviendo su identidad inaccesible<sup>226</sup>. De acuerdo a Ezio Mosciatti<sup>227</sup>, la inscripción del soporte fotográfico habría sido realizada por Bertrand una vez conformada la cofradía de Los Diez, es decir, a partir de 1914 aproximadamente. Esto, para nosotros, tiene sentido, pues la figura de los “cuernos”<sup>228</sup> y la “X” son precisamente parte de los símbolos decimales, sin embargo no existe más información que nos permita confirmar esta hipótesis.

El resultado tras la inscripción es la representación de una mujer que evoca un tipo de registro que generalmente se asocia al trabajo del estadounidense Ernest J. Bellocq (1873-1949), quien realizó fotografías de prostitutas a comienzos de la segunda década del siglo XX en la ciudad de Nueva Orleans, Luisiana (EE. UU.) (Imágenes 94 y 95). Las fotografías no pudieron ser conocidas por Bertrand puesto que se hicieron públicas por primera vez el año 1970<sup>229</sup>, sin embargo existe un parecido en la escena y el gesto de cubrir el rostro de la mujer, como así también en la intervención del soporte fotográfico<sup>230</sup>, que en ambos casos se trataba de placas de vidrio, mas estereoscópicas sólo en el caso de Bertrand.

En “X Paris X”, como así también en la *Serie del río*, reconocemos un distanciamiento entre la cámara y el referente real que repercute en la posibilidad de una experiencia háptica de las formas del cuerpo. Como veíamos en el capítulo anterior, lo háptico y lo erótico dependen de una reducción de la distancia entre el referente y la cámara. En los casos que aquí hemos presentado, esto ha impedido que la forma se despliegue por el espacio

---

<sup>226</sup> También durante 1908 Bertrand escribe en su Diario de Viaje respecto a “X”. “Quiero a X y no la dejaré de querer nunca aunque me case con otra. El amor que sentiré por mi esposa será terrestre y muy leal, pero este otro es sublime y no quiero ahogarlo para olvidarlo”. Inédito.

<sup>227</sup> Entrevista inédita.

<sup>228</sup> La figura del Chivo se instaura dentro del imaginario decimal a partir de la disputa sostenida entre Pedro Prado y el crítico Omer Emeth, con motivo de la publicación del libro *Los Diez*, el año 1915. Más información en Maino, Pedro, “Panorámica de Los Diez”, en VV.AA. *Revista de Los Diez*. (1916-1917). Op. cit., págs. 11-19.

<sup>229</sup> Sontag, Susan. “Sobre Bellocq.” *Cuestión de énfasis*. Madrid: Editorial Cátedra, 2011. 251-254. P. 251.

<sup>230</sup> Además, sabemos por el Diario de viaje que Bertrand en 1908 durante sus años en Francia también frecuentó “casas de mujeres”, lo que permite imaginar una situación al menos similar a lo que observamos en el caso de Bellocq. El fotógrafo norteamericano Peter Joel-Witkin tiene como antecedente el trabajo de Bellocq y fue precisamente la fotografía “X Paris X” de Bertrand una de las imágenes que acompañó su exhibición “Vanitas”, el año 2014. Catálogo exposición *Vanitas: Joel-Peter Witkin en Chile*. Chile: Museo Nacional de Bellas Artes, 2013.

estereoscópico cercano y que se proyecte desde la ventana estereoscópica hacia el observador, aun cuando la escena en sí misma tenga un atractivo propio que atraiga la mirada del observador, como ocurre en esta fotografía.

### *Serie de Taormina*

La cuarta fotografía de nuestro corpus se titula “Taormina. En el castillo. Modelo contra el cielo. Marzo 1911” (Imagen 96) y ha sido incorporada con el mismo título en el Índice de negativos. La imagen forma parte de una serie de 8 fotografías tomadas en Taormina, ciudad ubicada en la costa este de Sicilia. Del total, cuatro fotografías corresponden a desnudos masculinos, mientras que el resto son tomas propias del castillo (Imágenes 97 a 100). La *Serie de Taormina* es la segunda serie que contiene desnudos masculinos dentro de la colección fotográfica de Julio Bertrand (Imágenes 101 a 104).

La serie fue tomada durante el último año de viaje de Julio Bertrand en Europa, en 1911; es decir, ya finalizando su periodo de formación como arquitecto. Como hemos señalado previamente, es en esta época donde abundan registros fotográficos arquitectónicos, interés que se ve reflejado en el caso de esta serie, donde el cuerpo y el espacio aislado, pero abierto, del castillo se articulan de manera más estrecha.

Uno de los aspectos que llama la atención en estas fotografías es que conforman un relato completo que incorpora una mirada general del lugar, su interior y del un solitario hombre desnudo. Así, al contemplar la serie, el observador puede imaginarse un recorrido por la fortaleza, sobre todo si pensamos en un visionado a través del Taxiphote, que no rompe la continuidad entre una imagen y otra, pues permite visualizar series de 25 fotografías sin interrupción (Imágenes 47 y 48).

Uno de los elementos que enriquece el recorrido del observador por el castillo es la irregularidad de los muros de piedra que es captada en toda su complejidad por la cámara estereoscópica. Esto permite que las rocas y la hierba sean percibidas con una relativa independencia, lo que dada su cercanía con respecto al observador logra motivar un recorrido no sólo visual, sino también táctil a través de sus texturas.

En este sentido, nos parece oportuno volver al ya citado arquitecto Pallasmaa, quien confronta dos tipos de espacios; los que se ofrecen sólo a la vista y aquellos que lo hacen a la vista y al tacto. El primero de ellos es “la ciudad del ojo, de la distancia y la

exterioridad”<sup>231</sup>. Para el arquitecto, en este tipo de lugares “los edificios pasan a ser repulsivamente planos, de bordes afilados, inmateriales e irreales”<sup>232</sup>, contrario a lo que sucede con el castillo de Taormina, que responde más bien a una “ciudad háptica (...) de la interioridad y de la proximidad”<sup>233</sup>. Estas ubicaciones no sólo dan cuenta de las manos que construyeron y dieron forma y lugar a la piedra, sino que también nos comunican la particularidad de la materia, porosa, fría, húmeda (Imágenes 105 y 106).

Esta idea se refuerza cuando constatamos que la forma del cuerpo en esta serie es presentado por Bertrand en un contacto físico directo con los muros, que llenan el campo visual de cada escena. Sentado o de pie bajo un dintel, o junto a los vanos, el cuerpo siempre se sitúa en un punto de transición hacia otros espacios, visibles o imaginarios, interiores o exteriores; siempre en contacto con la construcción. No obstante, la transición que se insinúa jamás se concreta, pues sólo su mirada la indica, ya sea en un gesto reflexivo de proyección interior, o hacia un espacio lejano.

Aquellos vanos donde se sitúa la forma humana generan lo que Camilo Pardow<sup>234</sup> denomina “efecto ventana”, el cual origina un corte en un plano para permitir una proyección de la mirada del observador hacia planos sucesivos que se alejan. Esto se da prácticamente en la mayoría de las fotografías de esta serie, como así también en varias que conforman el conjunto de fotografía arquitectónica en la colección de Bertrand.

En la *Serie de Taormina* el caso paradigmático lo encontramos en la imagen 97, “Modèle de dos”, donde vemos aparecer más allá del dintel el conjunto de rocas, que conforman un plano más dentro del espacio estereoscópico. Por su parte, en el caso de la imagen 96, “Modèle sur le ciel”, la abertura del torreón no se produce para dar visibilidad a otro plano más alejado, pero permite al observador un recorrido háptico de la mirada por la construcción. En el muro de la izquierda, el recorrido se lleva a cabo, diremos, por una iniciativa del observador; nos vemos obligados a hacerlo en la medida que nuestra vista

---

<sup>231</sup> Pallasmaa, Juhani. *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Op. cit., P. 31.

<sup>232</sup> *Ibíd.*, p. 30.

<sup>233</sup> *Ibíd.*

<sup>234</sup> En Pardow, Camilo, “Referentes, técnicas y composición en la fotografía estereoscópica chilena”, en Fajnzylber, Víctor (Editor). *La imagen táctil: de la fotografía binocular al cine tridimensional*. Pp. 75-81. P.79.

choca con el muro. En el caso del margen de la terraza de la construcción la posición de la cámara nos señala el recorrido que va hacia la mano del hombre. La misma materialidad del muro configura una experiencia háptica, dados sus relieves, contornos y la misma frialdad que nos comunica.

Otra de las características de la imagen 96 es el ingreso de la luz en la escena. Se trata de una fotografía a contraluz que hemos reconocido en fotografías arquitectónicas de Bertrand, mas no en las precedentes de nuestro corpus. Este hecho dificulta el ejercicio del observador por identificar algún elemento en esa zona de tonos altos que carece de información visible. Ubicado detrás de la forma del cuerpo, esta luz provoca un “halo”, que se da precisamente en los casos que el fondo refulgente comienza a cubrir las formas con “una especie de difusión”, según los términos de Durandin<sup>235</sup>, tal como veíamos en el *sfumato* del cielo en el caso de la *Serie del río*. En este sentido, pese a la carencia de información visual, esta fuente de luz es utilizada por Bertrand como un recurso expresivo que tiene como resultado la configuración de una atmósfera onírica que es similar al efecto *flou*, utilizado por el movimiento pictoralista, al cual anteriormente hemos aludido (Imágenes 9 y 10).

Es difícil establecer si este efecto fue o no buscado por Bertrand, sin embargo en una revisión general de la colección no hemos encontrado este mismo efecto asociado a la representación de escenas que podríamos llamar oníricas ni tampoco en el caso de retratos o desnudos, como sucede en este caso. Por el contrario, de acuerdo a lo que hemos podido constatar existe más bien un interés por retratar el cuerpo limpio, por lo general bien iluminado, lo que, por otro lado, es una de las condiciones propias del medio de representación estereoscópico. Es precisamente por ello que hemos dicho que es la línea uno de los elementos fundamentales para la reconstitución del relieve y, por tanto, de la forma.

De acuerdo a lo que hemos venido constatando a lo largo de este capítulo, es posible afirmar que no sólo en esta serie sino también en las fotografías precedentes existe un interés en Bertrand en registrar el cuerpo completo absolutamente expuesto. Como hemos

---

<sup>235</sup> Durandin, León. “Tratado práctico de fotografía para el uso de aficionados”. Op. cit., p. 35.

visto, esto supone un tipo de encuadre abierto y, por lo tanto, una distancia mayor entre la cámara y el cuerpo, lo que tiene como consecuencia la inclusión del espacio circundante dentro del cuadro. En este caso, la *Serie de Taormina* no se trataría sólo de un registro de academias<sup>236</sup>, como sucede con las fotografías del modelo italiano donde el cuerpo se ubicaba sobre un fondo uniforme, sino que existiría también un interés por incorporar estereoscópicamente el entorno.

De acuerdo a lo que hemos presentado anteriormente, en las academias el interés estaba dado principalmente en el cuerpo, que era representado adoptando poses que seguían las convenciones propias del arte<sup>237</sup>. Sin embargo, dentro de este género fotográfico podían ser identificados, de acuerdo a lo que señala William Ewing, al menos dos grandes tipos de academias. Aquellas donde el cuerpo aparecía sin decoración, “con el énfasis solamente en el cuerpo”<sup>238</sup>, que es lo que sucede en el caso del “modelo italiano de perfil” (Imágenes 53 y 74); y aquellas donde el cuerpo “era parte de un esquema decorativo”<sup>239</sup>, como sucede en el caso de esta serie donde el fotógrafo aprovecha la locación y saca partido a su potencial estereoscópico.

Desde nuestra perspectiva, en las fotografías de Bertrand es recurrente el interés por la forma del cuerpo emplazado dentro de un espacio estereoscópico. Este espacio se ve reflejado de mejor manera en esta serie puesto que, pese a ser un lugar abierto y bien iluminado, se encuentra limitado por los muros, lo que permite que la mayoría de los elementos se encuentren dentro de la zona segura estereoscópica. Contrario es lo que ocurre en la *Serie del río* donde se incorporaban planos más allá del infinito estereoscópico impiden al observador acceder a la ilusión de relieve.

Teniendo estos elementos a la vista, podemos afirmar que esta serie tiene una connotación diferente a la del río, pues se trata de una construcción realizada por el propio artista, considerando no sólo una locación sino también el emplazamiento solitario de la figura del

---

<sup>236</sup> El mismo Bertrand identifica estas fotografías por medio de ese lenguaje: “Modèle de bous”, “Modèle de assis”, “Modèle de sur le ciel”, “Modèle de dos”.

<sup>237</sup> Ewing, William A. *The body: photographs of the human form*. Op. cit., p. 22. La traducción es nuestra.

<sup>238</sup> *Ibidem*.

<sup>239</sup> *Ibidem*.

hombre desnudo. Algo similar ocurre en “X Paris X”, pero en esa fotografía los recursos fotográficos estereoscópicos no son potenciados como aquí. Todo esto manifiesta indirectamente el proceso de aprendizaje fotográfico de Bertrand, lo que le ha permitido no sólo tomar consciencia de las potencialidades del medio, sino que también le ha dado la libertad de decidir cómo usar ese medio de representación a partir de sus personales intereses.

Un último elemento que deseamos destacar de esta serie es la locación utilizada por Bertrand. Dentro de la historia de la fotografía, Taormina se encuentra marcada por un signo erótico fuerte, sobre todo en el caso de la representación del cuerpo desnudo masculino. En este contexto, considerando la formación cultural de Bertrand y el ambiente en el cual se formó durante sus años en Europa, resulta probable que el artista chileno haya conocido las figuras que dieron su fama a Taormina, como es el caso de Wilhelm Von Gloeden y Wilhelm Plüschow, ambos fotógrafos alemanes que se asentaron en dicha ciudad a fines del siglo XIX, y el fotógrafo italiano Vincenzo Galdi (Imágenes 107 a 109).

Lo que nos interesa de todo esto es que el conocimiento de aquellos fotógrafos podría haber influenciado a Bertrand para la creación de la *Serie de Taormina*; sin embargo, desde nuestra perspectiva, existen más bien diferencias que distancian el trabajo del chileno con respecto a la obra de los europeos.

Una de ellas consiste en que la mayoría de las fotografías realizadas por los fotógrafos europeos recrean antiguas escenas áticas, lo que explica la aparición de accesorios como cintillos formados con flores y velos. En estos casos el cuerpo aparece como un personaje que juega un rol frente al observador, que asume su presencia, tal como sucede en la representación de la mujer en “X Paris X”. Por su parte, lo que sucede con el cuerpo en la *Serie de Taormina* es diferente, pues el modelo no representa un personaje, no aparece bajo una máscara, sino que se pierde más bien en sus propias cavilaciones ignorando al observador.

Es acaso por esta misma razón que en las escenas montadas por von Gloeden, Plüschow y Galdi el cuerpo no posee un rol preponderante con respecto al entorno, contrario a lo que

sucede en el caso de Julio Bertrand. De acuerdo a lo que hemos desarrollado en este trabajo, para el artista chileno el interés no radica sólo en el cuerpo, sino también en el espacio que lo rodea, que en el caso de esta *Serie de Taormina* se traduce en un registro volumétrico de los muros del castillo a un mismo nivel de la representación del cuerpo humano.

Teniendo ambos aspectos a la vista, podemos entender que las fotografías que componen esta serie de Bertrand se encuentren alejadas del erotismo presente en el trabajo de los tres fotógrafos europeos mencionados anteriormente. Esto no sólo por la distancia entre la cámara y el cuerpo real que condiciona el registro fotográfico estereoscópico, sino también porque desde su lugar de emplazamiento el cuerpo no se dirige hacia el observador, sino que sólo se vuelca sobre sí mismo.

### *Ninfa y Sátiro y Mujer semi desnuda*

A pesar de las diferencias que existan entre “Ninfa y Sátiro” y “Mujer semi desnuda”, hemos querido presentarlas juntas porque forman parte de la misma historia (Imágenes 110 y 111). Se trata de fotografías que no fueron tomadas por Julio Bertrand, sino que formarían parte de la producción fotográfica del ingeniero y fotógrafo Jules Richard.

Además de ser ingeniero y llevar una de las empresas fotográficas más prósperas a principios del siglo XX, Jules Richard fue un aficionado a la fotografía y dejó como legado una gran producción de imágenes de desnudos. Esta faceta se hizo públicamente conocida el año 2010, cuando el coleccionista francés Alexandre Dupouy publicó *L'atrium de Jules Richard & ses amis* (Imagen 112). El libro contiene una selección de alrededor de 200 fotografías tomadas por Richard<sup>240</sup>, todas ellas producidas en placas de vidrio estereoscópica de 45x107 milímetros, las cuales tienen por único tema la representación de cuerpos desnudos femeninos.

Entre fines del siglo XIX y principios del XX, la gran producción de fotografías eróticas en Europa, no sólo de Richard sino también de otros fotógrafos profesionales y aficionados, se vio reforzada por la mejora del procedimiento negativo-positivo, que permitía la creación de copias baratas y en grandes cantidades de este tipo de material. Esto dio forma a un mercado que se sostenía por medio de redes y estrategias de venta solapadas<sup>241</sup>, tanto en Europa como alrededor del mundo. En este contexto, y dada su prolongada estancia en dicho continente, es probable que Bertrand haya adquirido las fotografías “Ninfa y Sátiro” y “Mujer semi desnuda” entre un conjunto más vasto imágenes disponibles (Imágenes 113 a 115).

Sin embargo, otra posibilidad es que Bertrand haya tenido acceso a este tipo de imágenes aquí en Chile. Como señalamos al inicio de este capítulo, Comptoir D'Optique et de Photographie adquirió importancia no sólo por ser un lugar de venta, sino porque el

---

<sup>240</sup> Dupouy, Alexandre. *Erotic Photography*. New York: Parkstone International, 2014. P. 148. Uno de los fotógrafos con que Richard trabajó fue Jean Agelou, quien es considerado como el mayor productor de postales eróticas entre los años 1908 y 1916.

<sup>241</sup> Koetzle, Hans-Michael. *1000 Nudes. A History of Erotic photography from 1839-1939*. Traducción al español de Luis Muñoz. Alemania: Taschen, 2012. P. 12.

propio Durandin, que dirigió esta casa fotográfica, era una buena fuente de información en términos fotográficos gracias a los contactos que tenía con las casas fotográficas más importantes del mundo. Entre ellos se encontraba Verascope Richard, lo que pudo haber generado un canal de importación de fotografías de corte erótico.

En el catálogo de la exposición “Imagen latente: Bitácora fotográfica de León Durandin 1872 – 1955”, realizado en el Museo de Bellas Artes el año 2009, se indica que uno de los temas fotográficos trabajados por Durandin fue el desnudo. Sin embargo, en el libro homónimo a la exposición no fueron publicadas este tipo de fotografías debido a que se dudaba de su autoría<sup>242</sup>. Habiendo tenido acceso a algunas de ellas<sup>243</sup> (Imágenes 116 y 117) pudimos identificar ciertos elementos presentes en otras fotografías de Richard que aclaran, finalmente, la autoría de las imágenes que forman parte de la colección de León Durandin (Imágenes 118 y 119). A partir de todo esto, tiene sentido que el mismo Bertrand, que fue cliente de Durandin y que tenía en su poder al menos dos fotografías de Richard, se haya visto involucrado dentro de este circuito de imágenes eróticas.

Aun cuando no podamos afirmar a ciencia cierta cómo llegaron estas imágenes a manos de Bertrand, lo primero que podemos sacar como conclusión es que este hallazgo reduce el corpus de imágenes de siete a cinco fotografías, quedando así sólo un desnudo femenino. De acuerdo a esto, la producción de Bertrand se concentra fundamentalmente en desnudos masculinos, puesto que además de las fotografías incluidas en *La mirada recobrada*, existen al menos siete imágenes más de este tipo que componen la *Serie del río* y la *Serie de Taormina*. Asimismo, podemos también constatar que este tipo de fotografías se encontraban disponibles en nuestro país entre fines del siglo XIX y la primera parte del siglo XX; que Durandin pudo haber sido un medio de distribución; y que existía, al menos, un interés por parte de Bertrand por conservarlas como parte de su colección.

Volviendo a nuestros corpus, y teniendo todo esta información a la vista, podemos afirmar que la fotografía “Ninfa y Sátiro” fue tomada precisamente en el pequeño atrio mandado a

---

<sup>242</sup> Conversación inédita con Camila Schneider, bisnieta de León Durandin y responsable de su colección fotográfica.

<sup>243</sup> Las imágenes fueron cedidas gentilmente por Camila Schneider.

construir por el propio Richard a un costado de su fábrica en París<sup>244</sup>. El lugar y su jardín habrían sido decorados con la intención de recrear la sala principal de una antigua casa romana donde las mujeres podrían interpretar libremente a náyades jugando alrededor de la piscina o acostadas sobre los mosaicos y las diferentes pieles de animales<sup>245</sup>, lo que explica la extraña escena de esta fotografía.

La extensión de este lugar va desde la parte baja de la imagen siguiendo el césped hasta el cerco de madera, más allá del cual se divisan árboles lejanos, fuera de la visión estereoscópica. Por la derecha, entre arbustos y árboles, se identifica una roldana, su cuerda y una noria, aparentemente. Los planos compuestos por los muros de hierba poseen también una textura o relieve propio gracias a la luz sobre sus hojas, tal como sucede en el caso de los muros de piedra de la *Serie de Taormina*.

En el centro del cuadro se ha montado la escena entre una ninfa y el busto de un sátiro. La mujer mira fijamente la escultura en una posición desafiante mientras sostiene con el brazo derecho una suerte de báculo en *contrapposto*. En esta posición la forma del cuerpo adquiere una complejidad atractiva, contrario a lo que sucede en “X Paris X” donde el cuerpo se muestra como una sola estructura vertical, tal como la figura del sátiro en su base, que no representa mayor atractivo estereoscópico. Sin embargo, la escultura alcanza mayor complejidad en la zona media, donde se reconocen los pliegues duros tallados en piedra y luego en el rostro, donde se encuentran y realzan más detalles. Los arreglos o accesorios, incluyendo el cinto de rosas blancas, son visibles estereoscópicamente, lo que permite la autonomía de estos elementos con respecto a la figura de piedra.

---

<sup>244</sup> Reconocemos el mismo jardín en el libro *La photographie Érotique*, de Alexandre Dupouy (Imagen 120).

<sup>245</sup> Dupouy, Alexandre. "L'Atrium de Jules Richard & ses amis". [Http://www.editionsastarte.com](http://www.editionsastarte.com), 2015. Éditions Astarté. Enero, 2015. <http://www.editionsastarte.com/site/sscat.php?id=13723>. De acuerdo a Alexandre Dupouy, “sus modelos venían de diferentes caminos de la vida; modelos profesionales o ocasionales; bailarinas del music hall, especialmente de Le Tabarin, donde Jules Richard fue asiduo visitante; y algunas veces sus propias trabajadoras, a quienes el jefe destacaba por su gracia<sup>245</sup>. Dupouy, Alexandre. *Erotic Photography*. Op. cit., p. 148. La traducción es nuestra.

Por su parte, “Mujer semi desnuda” difiere del tipo de escenificación del Atrium<sup>246</sup>. Se trata del retrato de una mujer en una pose clásica que podría identificarse directamente con las academias. No obstante, al estar semi vestida con atuendos y accesorios que podríamos identificar como cotidianos, como el anillo y los pendientes, la figura de la academia se distorsiona, quedando así el desnudo artístico opacado por el desnudamiento de esta mujer. En este sentido, esta fotografía se encuentra más cerca de “X Paris X”, donde hemos asumido la presencia no de una modelo, sino más bien una mujer particular, razón por la cual creemos que podría haber sido necesario ocultar su identidad.

En el caso de la fotografía “Mujer semi desnuda” todo ocurre dentro de un estudio con un fondo monocromo opaco que permite que la forma del cuerpo de la mujer, bien iluminado, adquiera una perfecta autonomía. No existe más que el cuerpo de la mujer y su sombra para darnos una idea de la distancia entre el fondo y la cámara, que es reducida, lo que en el visionado se destaca sensiblemente.

Uno de los recursos más valiosos en la representación del cuerpo en esta fotografía es la variación de la distancia entre distintas partes del cuerpo, que es algo que no hemos visto en las fotografías de Bertrand. Si bien es cierto que en el caso de la *Serie del río* y en Taormina el cuerpo se presenta en perfiles de tres cuartos, el problema de la distancia de la forma con respecto al observador impide que unas partes adquieran mayor relevancia y volumen, como ocurre en esta imagen.

Si observamos la forma de la mujer notaremos que el lado derecho se encuentra más cerca de la cámara que el lado izquierdo. Esto hace visible, por ejemplo, el cuenco que se forma en la mano izquierda y la distancia que existe entre el mentón y el hombro del mismo lado. Lo mismo ocurre con la hendidura que va desde los pechos al ombligo, que en la experiencia estereoscópica abre el cuerpo verticalmente, contrario a lo que se insinúa en la imagen en dos dimensiones. Todos estos elementos son los que se pierden en el caso de “X Paris X” tanto por la distancia de la cámara, su posición frontal y el ingreso frontal de la luz.

---

<sup>246</sup> Además de las fotografías tomadas en el Atrium, son numerosas las locaciones, en interiores y exteriores, utilizadas por Richard para sus desnudos (Imágenes 121 y 122).

Uno de los ejemplos más marcados está dado por el pezón derecho, ubicado en el centro del cuadro. Además de adquirir volumen, en la visión estereoscópica parece acercarse al observador en la medida que se proyecta más allá del pecho. El pecho izquierdo, por su parte, también se aleja, pero hacia la izquierda, lo que nos permite observar claramente su perfil. La línea del cuerpo por este lado se remarca fuertemente, dando una sensación de distancia con respecto al fondo que es complementada por la sombra. Todos estos elementos estimulan lo háptico de la mirada, tanto por la textura del cuerpo como por el desprendimiento autónomo de sus partes, sobre todo aquellas en paralaje negativo.

Lo que aquí proponemos no es la descripción de un tipo de representación estereoscópica ideal que Bertrand no haya seguido, sino más bien mostrar el fuerte contraste en términos estereoscópicos asociados sólo a una variación de la distancia entre el cuerpo y la cámara. Desde nuestro punto de vista, la distancia que Bertrand toma con el cuerpo no responde a un desconocimiento de las potencialidades del medio de reproducción y visionado estereoscópicas, sino, más bien, a un interés por capturar las formas emplazadas en un espacio estereoscópico, que es lo que hasta ahora hemos constatado en la mayoría de las fotografías de nuestro corpus.

## *Niño desnudo*

La última fotografía de nuestro corpus no posee título (Imagen 123). Se conserva actualmente sólo el soporte fotográfico positivo y no fue incorporada por Bertrand en su Índice de negativos estereoscópicos (Imagen 124). Todo indica que se trata de Jaime, el primogénito de Julio Bertrand y Marta Pastor, su esposa, nacido el año 1912. Según la edad del niño en esta fotografía, la captura podría haber ocurrido el año 1913 o 1914, es decir, luego del retorno del artista a Chile después de sus años de formación en Europa y, además, en los albores de la comunidad de Los Diez.

De acuerdo a lo que hemos señalado en el desarrollo de este trabajo, el tercer periodo fotográfico de Bertrand está marcado, primero, por una reducción de su producción fotográfica en comparación a los años anteriores, sobre todo en Europa. Segundo, por un fuerte interés por el registro de escenas familiares, siendo precisamente Jaime uno de sus temas recurrentes. Tercero, por una menor, pero no por ello menos importante producción de fotografías arquitectónicas, particularmente del desarrollo de sus propios proyectos. Todos estos elementos nos entregan luces para comprender el contexto donde esta fotografía fue producida.

Teniendo todo esto en consideración, es interesante constatar que “Niño desnudo” fuera incorporada en *La mirada recobrada* bajo la categoría “Desnudos”, y no en “Fotos de familia”. En una comparación con las fotografías familiares de ese mismo periodo (Imágenes 125 y 126), la fotografía del niño no desencaja absolutamente de la manera que aquellas fueron capturadas. Siendo en su mayoría fotografías de interior, la ventana se utiliza generalmente como una fuente de luz que ilumina la escena desde los costados; por otro lado, si bien las primeras fotos familiares suelen ser más bien de “instantes” dentro de una actividad determinada, existen también algunos retratos y fotografías grupales donde las tomas han sido preparadas, como creemos que pasó en el caso de “Niño desnudo”.

No obstante aquellas semejanzas, el resultado final parece estar alejado de la fotografía familiar. Dentro de la categoría “Desnudos”, la fotografía del niño podría ser más bien relacionada con “X Paris X”, más todo por el modo como aparece la forma y se emplaza en

el espacio que por una cuestión de composición y luz. En términos estereoscópicos, en la fotografía del niño Bertrand saca más partido al medio, reduciendo la distancia con respecto al cuerpo fotografiado, lo que limita el ingreso de otras formas dentro del espacio estereoscópico<sup>247</sup>. Entre estas formas podemos identificar la alfombra, la cortina y la gamuza del sitial y su cojín, cuya presencia y texturas dan una calidez y cierta hospitalidad particular al espacio. Por la izquierda es visible un mueble, sobre el cual se encuentra una pequeña caja de metal que refleja la luz, cuya forma es visible pese a encontrarse en el límite de la zona segura estereoscópica. El caso del sitial es particularmente interesante, puesto que se trata de nuestra referencia de profundidad del espacio, pero además enmarca la figura del niño. Este marco, cuyos tallados son visibles estereoscópicamente, da una complejidad volumétrica y atractiva al conjunto.

La textura del cuerpo y sus relieves aparecen claros, gracias a su postura y a la luz que divide esta forma en dos partes. La luz permite que los contornos de la derecha se definan perfectamente, potenciados por el fuerte contraste de los tonos bajos del sitial. Por el lado izquierdo el contraste desaparece, sin embargo los contornos siguen siendo perceptibles, lo que tiene como resultado la configuración de una figura completa e independiente. Expuesto el cuerpo en toda su verticalidad, la expresión *sun-sculpture* de Holmes se ajusta perfectamente a esta fotografía de Bertrand, tal como sucede también en el caso de la “Mujer semi desnuda”. En comparación a “X Paris X”, se vuelve evidente la importancia de la luz no sólo en términos expresivos, sino también en términos estereoscópicos.

Uno de los aspectos que llama la atención en esta imagen es que las manos del niño queden fuera del encuadre. Durante aquellos años, posteriores a lo que se ha denominado su periodo de “Madurez fotográfica”, se asume que Bertrand conoce no sólo de las potencialidades de la cámara, sino también saberes fotográficos básicos, como la composición. Aun cuando se trate sólo de un error, esta omisión agrega un elemento estético y dramático a la figura puesto que permite que el cuerpo completo del niño quede expuesto, mientras que el rostro quede oculto bajo la sombra, quedando así los pies, parte

---

<sup>247</sup> Esto, sin embargo, puede ser relativo, pues la figura extendida del niño cubre una altura menor a la de la mujer, lo que permite una composición más cerrada. Por otro lado, es también cierto que en “X Paris X” Bertrand deja una zona de aire mayor en la zona superior, lo que permite que otros elementos como la cama y el baúl, relevantes desde nuestro punto de vista para la lectura de esa fotografía, ingresen al cuadro.

del torso y el pene con los tonos más altos, estando estos últimos, además, en la zona de intersección de las diagonales del cuadro.

No obstante, en este caso no reconocemos un intento de ocultar la identidad del niño. En el visionado a través del estereoscopio, el observador podrá notar con cierto esfuerzo que bajo la sombra se reconoce la sonrisa del niño y su mirada. Dada la expresión se puede pensar que se trata de alguien cercano, acaso familiar, lo que abre inmediatamente un nuevo espacio dentro de la misma escena. No se trata de un espacio estereoscópico, visible, sino de una dimensión ausente en la fotografía que aparece gracias a la mirada del niño; dicho de otro modo, aparece el espacio que él niño observa.

La forma del niño capturada por Bertrand permite relacionarla también con su faceta de arquitecto, que por aquellos años ya se desarrollaba profesionalmente y con buenos resultados en Chile. A partir de 1915, aproximadamente, Julio Bertrand comienza los trabajos para la construcción del Palacio Bruna, para el cual consideró la incorporación de bajo relieves de pequeños y diferentes *puttis* en la cornisa de la construcción (Imágenes 127 y 128). Pese a que existe una distancia temporal entre la fotografía del niño y el inicio del proyecto del palacio, al menos de acuerdo a nuestros antecedentes, se podría pensar que la fotografía fue utilizada como un estudio para la construcción de los bajo relieves. Para estos efectos, la representación fotográfica estereoscópica presentaba ciertamente una gran utilidad para Bertrand, puesto que la figura volumétrica permitía contemplar la forma, que en comparación a un registro en dos dimensiones, es una versión bastante más ajustada a cómo se vería finalmente la misma figura representada en el edificio.

Esto no sería algo fuera de la lógica del registro fotográfico del artista, puesto que dentro de su colección existen numerosos registros de esculturas, la mayoría de ellas desnudos (Imágenes 129 a 131), como así también de modelos humanos, tanto en Francia como en Italia, a los cuales nos hemos referido anteriormente. Todos estos registros dan cuenta del interés de Bertrand por capturar el cuerpo volumétrico, accesible tanto en el cuerpo real como así también en la escultura. En este sentido, cuerpo y escultura, carne y piedra, se vuelven análogos en tanto que formas en el medio estereoscópico.

Desde nuestro punto de vista, todo esto se ve también reforzado por la presencia dentro de la colección de un grupo de fotografías donde figura una pequeña escultura, réplica de la obra *Esclavo moribundo*, de Miguel Ángel (Imagen 132). La obra original se encuentra en el museo Louvre desde el año 1794, de tal manera que Bertrand pudo conocer la original. La réplica aparece en un par de fotografías en Francia y en Chile, lo que da a entender que el artista trajo la pieza a Chile consigo como parte de sus pertenencias.

Aparentemente la escultura tenía una ubicación importante dentro de la casa de Bertrand, o al menos esto podemos suponer por la fotografía “Santiago. La Martita y gran estante del estudio. Marzo 1912” (Imagen 133), donde su mujer es retratada junto a la figura, ambos en una misma posición opuesta. La figura se ubica al centro de un gran estante lleno de detalles que, por otro lado, potencian la experiencia estereoscópica en tanto que permiten al observador un recorrido táctil de la mirada los distintos recovecos de la imagen.

La misma escultura se encuentra también en otra fotografía que no forma parte de la colección de Bertrand, sino que es conservada en formato papel por Pelagia Rodríguez, bisnieta del artista (Imagen 134). Se trata de un retrato de perfil de Bertrand observando directamente la figura del *Esclavo moribundo*. En esta imagen la luz cae sobre la forma desde un costado, en un sentido similar a lo que hemos visto en el caso del desnudo del niño. Sin embargo, la posición del esclavo es más compleja, pues se trata de una postura *serpentinata*, lo que tiene como resultado que la luz no divida la forma en dos partes relativamente iguales, como sucede con el niño, sino que se distribuye de una manera más compleja por la escultura, lo que vuelve también más atractiva la representación.

En un autorretrato hecho por Bertrand el año 1908 en su dormitorio en París, la escultura también es visible, pero esta vez a través del reflejo del espejo de un gran armario (Imagen 70). A través del cristal podemos identificar la pequeña escultura, la cual se refleja una segunda vez en el espejo que hay detrás de ella. Este juego de reflejos genera problemas para la visión estereoscópica, fundamentalmente porque el ángulo de la cámara impide que la escultura sea vista por ambos ojos en el espejo, lo que significa que la síntesis estereoscópica no es posible. En el caso de “Casa de Amelia V. de Bertrand, ella en su salón”

(Imagen 135) también se trata de un reflejo en ángulo, no obstante la forma se puede distinguir sin problemas. Desde nuestra perspectiva, esto se debe al tamaño reducido del espejo y a la corta distancia que existe entre éste y la cámara, lo que tiene como consecuencia que la mirada se enfoque sólo en un elemento, el rostro.

En la fotografía tomada por el artista en casa de Amalia V. de Bertrand (Imagen 136) la situación es diferente, puesto que la cámara está ubicada en una posición frontal con respecto al espejo. Por esta razón la mayoría de los elementos son reflejados en el cristal, lo que permite que algunos de ellos, como las figuras ubicadas sobre el estante, se vean estereoscópicamente. Si bien el espejo invierte la imagen que refleja, en términos estereoscópicos la posibilidad de percibir el relieve a través del cristal se mantiene.

De acuerdo a esto, el espejo en la fotografía estereoscópica permite la incorporación de un espacio adicional al espacio estereoscópico, pero invertido horizontalmente, donde las formas se vuelven visibles bajo las mismas condiciones a las que se someten los objetos dentro de la zona segura. En este sentido, se presenta al observador un efecto similar al efecto ventana, que nos permite abrir el espacio estereoscópico hacia un campo más alejado, que hemos identificado en la *Serie de Taormina*.

Lo interesante de la captura de la forma por medio del espejo es que nos permite comprender, o corroborar, que el fenómeno de la estereoscopía es un fenómeno absolutamente visual, específicamente binocular. La forma que aparece en el espejo no es realmente una forma, sino su reflejo sobre una superficie plana, bidimensional. No obstante, su volumen se puede construir o reconstruir por medio de la mirada. Lo que vemos en el espejo es, de alguna manera, lo mismo que se encuentra en el soporte fotográfico.

En un breve texto titulado “El ser especial”, Giorgio Agamben aborda la cuestión de la imagen en el espejo dentro del pensamiento filosófico medieval, centrándose específicamente en la naturaleza de esa imagen. Sin pretender extendernos en este asunto, nos parecen interesantes y pertinentes sus acotaciones para este trabajo, pues echa luces sobre el fenómeno de la imagen estereoscópica y la experiencia del visionado.

De acuerdo a lo que señala Agamben, la particularidad de la imagen en el espejo para los medievales es que ella misma no posee una sustancia, en el sentido que no es una realidad independiente, como lo es el cuerpo que origina ese reflejo. Este carácter insustancial determina dos características propias de la imagen especular. La primera es que ella no tiene una realidad continua, no tiene un movimiento propio, sino que “es engendrada a cada instante según el movimiento o la presencia de quien la contempla”<sup>248</sup>. Esto significa, finalmente, que la imagen en el espejo es un “Ser de generación y no de sustancia”<sup>249</sup>. La segunda característica es que la imagen especular, al ser insustancial, no puede ser determinada cuantitativamente, no se trataría de “una forma o una imagen”, sino más bien de una “especie de imagen o de forma”<sup>250</sup>, entendiendo el término *species* como “apariencia”, “aspecto”, “visión”<sup>251</sup>.

Agamben lleva más allá su argumento, pero lo que nos interesa ahora son precisamente estas cualidades básicas de la imagen especular, que finalmente son análogas a las que hemos reconocido en el transcurso de esta investigación en la imagen estereoscópica. De acuerdo a lo que hemos desarrollado, ésta no sólo carece de sustancia en sí misma, sino que también depende de la mirada del observador para aparecer. En este sentido, cuando hemos entendido la experiencia estereoscópica como un encuentro, lo que hemos destacado ha sido precisamente el hecho que sin el observador la ilusión estereoscópica no existe; contrario a lo que ocurre en el caso de la fotografía en dos dimensiones que se encuentra adherida a un soporte material. La ilusión que resulta del encuentro, por tanto, es sólo una “especie” de forma, una apariencia, pero capaz de representar todo lo que ella tiene de visible y de motivar, incluso, un recorrido háptico sobre ella. Por tanto, la experiencia estereoscópica es análoga a la experiencia especular.

Sin embargo es necesario también considerar la gran diferencia que existe entre ambas, el movimiento. De acuerdo a Agamben, la imagen en el espejo posee un movimiento, pero éste no le pertenece a ella, sino a quien la contempla; el movimiento del observador genera que la imagen en el espejo se desplace. Por su parte, en el caso de la fotografía

---

<sup>248</sup> Agamben, Giorgio. *Desnudez*. Argentina: Adriana Hidalgo Editora, 2011. P. 72

<sup>249</sup> *Ibidem*.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 73.

estereoscópica el movimiento no existe; no es posible ni en la ilusión de la forma ni en el observador, pues ambos, tal como sucede con la Torre de Los Diez, se encuentran emplazados, enraizados en un lugar concreto.

## Conclusiones

El presente trabajo ha tenido por objetivo dar cuenta de la experiencia del visionado estereoscópico del cuerpo desnudo en las fotografías de Julio Bertrand Vidal. Interesados en un primer momento por la imagen del cuerpo, que aparecía como un aspecto singular e interpelante al interior de la heterogénea obra del arquitecto, durante el transcurso de la investigación se fue haciendo cada vez más evidente la importancia del medio estereoscópico como condición de posibilidad de la representación estereoscópica.

Tras esta constatación, comprendimos que una investigación abocada a indagar en la imagen estereoscópica no puede resolverse sólo con un análisis descriptivo de la misma, sino que debe ahondar en las cualidades del medio, que en el caso de la fotografía de Bertrand son, precisamente, aquellos elementos que quedan fuera del campo visual del observador. Esto es lo que hemos realizado en este trabajo, centrándonos principal, pero no únicamente, en los instrumentos utilizados por Julio Bertrand, a saber, la cámara binocular ortoestereoscópica y el estereoscopio.

El análisis del medio estereoscópico nos reveló uno de los aspectos más determinantes de la experiencia de visionado estereoscópica, que consiste en el emplazamiento tanto de la mirada de observador como de la forma volumétrica representada “dentro” del estereoscopio. Esta condición compartida por ambas partes es resultado de las imposiciones que el medio estereoscópico hace al observador, quien debe situarse en una posición definida y rígida frente al estereoscopio, y a los referentes fotográficos, los cuales deben necesariamente situarse en una zona segura de representación dentro de la cual es posible el registro volumétrico.

La idea de emplazamiento la hemos identificado también en el proyecto de la Torre del grupo Los Diez, donde hemos constatado, siguiendo al lectura de Patricio Lizama, la condición arraigada de la mirada del artista. La torre permite un punto de vista privilegiado que trasciende los márgenes visibles comunes, pero a condición de estar emplazado en aquella construcción, punto de encuentro de los ejes vertical y horizontal.

El rol de las claves pictóricas, que recrean sobre un plano bidimensional el volumen y profundidad de las cosas, nos han permitido entender que la imagen estereoscópica posee zonas bidimensionales. El fenómeno sucede principalmente en imágenes que representan objetos más allá del infinito estereoscópico, es decir, fuera de la limitada zona segura estereoscópica. Esto se encuentra ligado al carácter “planar” de este tipo de imágenes, reconocido por Crary.

Dos de estas claves nos han parecido especialmente importantes en este trabajo, pues configuran el carácter particular de la imagen estereoscópica. La primera de ellas es la perspectiva, la cual es superada en el ejercicio de la representación estereoscópica, que se basa en un registro binocular de la realidad. La segunda es el claroscuro, que cumple también la función de recrear el volumen de los objetos reales, como ocurre en el caso de la escultura y la arquitectura, sobre todo siguiendo la línea de pensamiento de Juhani Pallasmaa, como así también, y esto de un modo más evidente, en el caso del dibujo y la fotografía.

En éste último caso, la comparación entre las ideas *sun-picture* y *sun-sculpture* de Holmes ha sido iluminadora para establecer la diferencia entre la fotografía estereoscópica y la fotografía bidimensional. Esta distinción se basa en la relativa independencia de la primera con respecto al soporte fotográfico. Lo que hemos comprendido a partir de esto es que la imagen estereoscópica no es autosuficiente, sino que depende del medio estereoscópico (condición de posibilidad), que es aquello que permite al ser humano generar la síntesis entre dos imágenes bidimensionales.

En este sentido, la imagen estereoscópica se nos ha presentado, sobre todo, como un trampantojo, una ilusión visual que es agenciada por el propio observador. Lo destacable de esta ilusión es su poder de convocar la presencia del cuerpo en la experiencia de visionado, como resultado de lo que hemos entendido como un florecimiento del espacio y las formas tridimensionales.

Lo que hemos evidenciado en cada uno de los pasos de este trabajo es el conocimiento que Bertrand tenía de las condiciones que presentaba el medio estereoscópico fotográfico. De

esto no sólo da cuenta la gran cantidad de fotografías que componen su colección, sino también el uso que hizo de éste medio de representación técnica para sus labores como arquitecto y el tipo de representación (ilustraciones) desarrollada durante sus breves años junto a la comunidad de Los Diez. Desde nuestro punto de vista, todas estas facetas desplegadas por el artista nos permiten comprender no sólo una vocación multidisciplinaria, sino un denominador común dentro de ellas, el cual se manifiesta, de acuerdo a lo que hemos mostrado en este trabajo, a través de la representación visual y el interés por las formas y espacios tridimensionales.

En el análisis de nuestro corpus de imágenes esto se ha visto reforzado fundamentalmente por la distancia que Bertrand establece con respecto a sus referentes fotográficos. Como hemos señalado, la representación volumétrica de los objetos no se reduce a incorporar las formas dentro de la zona segura de representación, sino que el efecto se refuerza a medida que aquella distancia se reduce. En el caso de nuestro artista esta distancia suele ser media, lo que tiene como resultado una captura de la forma del cuerpo incorporando el entorno, pero en detrimento del efecto volumétrico de las formas.

El caso de la fotografía “Mujer semi desnuda” ha servido como un claro ejemplo del potencial estereoscópico del medio y de la riqueza de la forma del cuerpo, que se extiende en el espacio como un conjunto complejo, donde cada extremidad, curva y vacío es realizado. Sin embargo, esto también ha en claro que la aproximación de la cámara al referente exige una captura mermada de la figura humana. Teniendo esto a la vista, es posible reconocer en Bertrand un interés por la forma del cuerpo completo, como una unidad generalmente representada verticalmente.

Este uso distanciado del medio estereoscópico determina claramente la experiencia de visionado de la forma del cuerpo desnudo, puesto que reduce la posibilidad del observador de proyectar este encuentro con la imagen más allá de una relación exclusivamente visual. La particularidad de este medio de representación técnico, que aísla la mirada del observador en una experiencia de encuentro solitario con la imagen estereoscópica, da forma a una dimensión erótica que se ve potenciada por el carácter siempre interpelante del desnudo. Sin embargo, esta cualidad del medio estereoscópico desde nuestro punto de

vista no fue trabajada completamente por Bertrand, precisamente por mantener a distancia el cuerpo real de la cámara y, por tanto, la forma del cuerpo desnudo alejado del observador.

No obstante, sobre todo en los casos en que la forma del cuerpo es emplazada en interiores o en locaciones más bien aisladas, el observador puede acceder a un recorrido háptico de las formas y planos. Esto lo hemos visto en los casos de *La serie de Taormina*, “X Paris X” y “Niño desnudo”, donde las texturas de las distintas superficies, como la piedra, la tierra, los velos y la gamuza motivan una experiencia que trasciende el plano de lo exclusivamente visual. Lo que nos ha parecido interesante en este tipo de fotografías es que la figura del cuerpo se incorpora dentro de estos recorridos hápticos, ya sea en un contacto directo con las superficies del entorno, como sucede en cada una de las imágenes de Taormina; configurando una escena íntima donde el velo revela el desnudamiento del cuerpo, como vimos en “X Paris X” y sirviendo como un fondo cálido y familiar, como sucede en el caso del “Niño desnudo”.

Una de las revelaciones de nuestra investigación ha sido que la producción de fotografías estereoscópicas de cuerpos desnudos de Bertrand se reduce principalmente a desnudos masculinos. Dentro de la colección del artista hemos reconocido tres series de fotografías donde la forma masculina del cuerpo ha sido representada, siendo la más trabajada en términos estereoscópicos la serie de los desnudos realizados en Taormina. Estas fotografías, junto con las academias del desnudo italiano, poseen un carácter que se ajusta a la representación del cuerpo artístico ideal, contrario a lo que ocurre en el caso de la *Serie del río*, realizada el año 1905, donde las fotografías no evidencian una puesta en escena, sino más bien un registro de retratos, todos ellos capturados en distintos momentos dentro de un viaje.

Ambas series pueden ser entendidas como antecedentes dentro de la fotografía chilena, específicamente, en investigaciones futuras que tengan por objeto la producción de fotografías del cuerpo desnudo en Chile. Sin embargo, es preciso también tener a la vista que con el inicio del siglo XXI diferentes colecciones fotográficas privadas en distintos formatos han comenzado a ingresar al espacio público, tales como la del francés León

Durandin, el austriaco Ignacio Hochhäusler, el chileno Carlos Mujica Varas, por nombrar algunas, dentro de las cuales se han revelado diversos registros del cuerpo que entregan cada vez más información respecto a la producción fotográfica de este tipo de tema. Esto quiere decir que el interés de Bertrand no fue aislado, sino que se desarrolló en un ambiente donde otros fotógrafos, profesionales y aficionados compartían una curiosidad similar.

Esta constatación nos ha mostrado que una investigación respecto a la fotografía del cuerpo desnudo, como así también una proyección más específica de estos estudios orientados a la creación de contenido erótico fotográfico, debe abocarse a una indagación dentro de colecciones privadas. Pues esta parte de la historia de la fotografía chilena sigue perteneciendo, mayoritariamente, del ámbito privado.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Desnudez*. Argentina: Adriana Hidalgo Editora, 2011.
- Audinet, Gérard. "La Torre de las ratas". [Http://maisonsvictorhugo.paris.fr](http://maisonsvictorhugo.paris.fr). 2015. Maisons Victor Hugo. Marzo, 2015. [Http://maisonsvictorhugo.paris.fr/es/obra/la-torre-de-las-ratas](http://maisonsvictorhugo.paris.fr/es/obra/la-torre-de-las-ratas).
- Barros, José Miguel. "Cuestión de límites chileno-argentina a fines del siglo XIX: un manuscrito inédito de Diego Barros Arana". *Boletín de la Academia chilena de la Historia*. 2009: 239-344.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1990.
- Berger, John. *Modos de ver*. España: Editorial Gustavo Gili, 1975.
- Brunet, Marta. "Una capilla literaria chilena (Los Diez)". *Atenea*. 1942: 203-209.
- Cabezos, Pedro. *Imágenes estereoscópicas aplicadas a la representación arquitectónica*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2014.
- Catálogo exposición *Imagen latente: Bitácora fotográfica de León Durandin 1872 – 1955*. Chile: Museo Nacional de Bellas Artes, 2009.
- Catálogo exposición *Reflejos de modernidad: Fotografía Estereoscópica de la colección Carlos Mujica Varas*. Chile: Biblioteca Nacional de Chile, 2012.
- Catálogo exposición *Vanitas: Joel-Peter Witkin en Chile*. Chile: Museo Nacional de Bellas Artes, 2013.
- Clark, Kenneth. *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*. España: Alianza Editorial, 1987.
- Crary, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: CENDEAC, 2008.
- Csillag, Ilonka. *Conservación de fotografía patrimonial*. Publicaciones Centro Nacional de Conservación y Restauración. Chile: Dibam, 2000.
- De la Sotta, Romina. "Julio Bertrand, de fotógrafo secreto a autor recobrado". *El Mercurio* 23 de Noviembre de 2014. *El Mercurio*. Diciembre, 2014. [Http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={74a56f84-8cea-4fa4-9d81-ddd06f7d8847}](http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={74a56f84-8cea-4fa4-9d81-ddd06f7d8847}).

- Dupouy, Alexandre. "L'Atrium de Jules Richard & ses amis". [Http://www.editionsastarte.com](http://www.editionsastarte.com), 2015. Éditions Astarté. Enero, 2015. <http://www.editionsastarte.com/site/sscat.php?id=13723>.
- Dupouy, Alexandre. *Erotic Photography*. New York: Parkstone International, 2014.
- Durandin, León. "Tratado práctico de fotografía para el uso de aficionados". Santiago: León Durandin Editor, 1903.
- Ewing, William A. *The body: photographs of the human form*. San Francisco: Chronicle Books, 1994.
- Fajnzylber, Víctor (Editor). *La imagen táctil: de la fotografía binocular al cine tridimensional*. Chile: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Freedberg, David. *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Galaz, Gaspar e Ivelic, Milán. *La pintura en Chile: desde la Colonia hasta 1981*. Chile: Eds. Universitarias de Valparaíso, 1981.
- Haralambidou, Penelope. "The stereoscopic veil". *Architectural Research Quarterly*. Marzo, 2007: 36-52. Cambridge University Press. Enero, 2015. [Http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=1293988&fileId=S1359135507000486](http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=1293988&fileId=S1359135507000486).
- Hess, Scott. "William Wordsworth and Photographic Subjectivity". *Nineteenth-Century Literature*. Diciembre 2008: 283-320. *Nineteenth-Century Literature*. Enero, 2015. [Http://ncl.ucpress.edu/content/63/3/283](http://ncl.ucpress.edu/content/63/3/283).
- Holmes, Oliver W. *Soundings from the Atlantic*. Boston: Ticknor and Fields, 1864.
- Hurtado, María Elena. *Acario. El músico mágico*. Santiago: RIL Editores, 2009.
- Jösch, Andrea. "Elementos básicos de una imagen fotográfica y breve historia de la Fotografía Chilena." Cuaderno Docente Universidad de las Comunicaciones, UNIACC. Nro. 5 2007.
- Koetzle, Hans-Michael. *1000 Nudes. A History of Erotic photography from 1839-1939*. Traducción al español de Luis Muñoz. Alemania: Taschen, 2012.
- Laborde, Miguel. "El Archivo Bertrand." *Revista Universitaria de la Pontificia Universidad Católica de Chile* 2001: 16-25.

- Laborde, Miguel. "Tras la pista de Julio Bertrand." *Nuestro.cl*. Diciembre 2005. Corporación del Patrimonio Cultural de Chile . 19 febrero de 2015. [Http://www.nuestro.cl/opinion/columnas/julio\\_bertrand1.htm](http://www.nuestro.cl/opinion/columnas/julio_bertrand1.htm).
- Lavédrine, Bertrand. *Photographs of the past. Process and Preservation*. Translated by John McElhone. California: Getty Publications, 2009.
- Leiva, Gonzalo. "Historicismo fotográfico: corte y confección de la visualidad modernista chilena." *Artelogie*. Abril, 2015. Equipe Fonctions imaginaires et sociales des arts et des littératures. Abril, 2015. [Http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article355](http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article355).
- Leiva, Gonzalo.. "Cuerpo retenido/rozagante: estéticas fotográficas en Chile". *PhotoEspaña*. 2012. *PhotoEspaña*. Agosto, 2014. [Http://phe.es/es/noticias/1/noticias\\_phe/21/encuentro\\_de\\_criticos\\_e\\_investigadores\\_en\\_miami](http://phe.es/es/noticias/1/noticias_phe/21/encuentro_de_criticos_e_investigadores_en_miami).
- Lizama, Patricio. "Manifiestos y utopías, viajes y videncia: una lectura mística de Pedro Prado." *Revista chilena de Literatura*. Noviembre 2012: 159-177. Universidad de Chile. Noviembre, 2014. [Http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/24865/26227](http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/24865/26227).
- Lizama, Patricio. "Pedro Prado y el poema en prosa: alta torre y ala inmensa ebria de vuelo". *Anales de Literatura chilena*. Junio 2014: 95-112. Universidad Católica de Chile. Noviembre, 2014. [Https://repositorio.uc.cl/bitstream/handle/11534/7359/000641994.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositorio.uc.cl/bitstream/handle/11534/7359/000641994.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Magallanes Moure, Manuel. *Obras Completas*. Edición Pedro Maino. Santiago: Editorial Origo, 2012.
- Massé, Patricia. "Realidad y actualidad de las prostitutas mexicanas fotografiadas en 1865". *Política y Cultura*. 1996. Universidad Autónoma del Estado de México. Julio, 2015. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26700608>.
- Muñoz, Luis y Oelker, Dieter. *Diccionario de Movimientos y Grupos Literarios Chilenos*. Chile, Ediciones Universidad de Concepción, 1993.
- N.N.. "El arte en la fotografía documental. Los trabajos de don Teodoro Schenck." *Pacífico Magazine* 1910: 769-783.
- Nead, L. *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Editorial Tecnos, 1998.

- Pallasmaa, Juhani. *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.
- Prado, Pedro. *Los diez, El claustro, La barca*. Santiago: Imprenta Universitaria, 1915.
- PW1949. "Jules Richard et le vérascope." Plateau Hassard: Le blog. Noviembre 2012. Plateau Hassard. Diciembre 2015. [Http://plateauhassard.blogspot.com/2012/11/jules-richard-et-le-verascope.html](http://plateauhassard.blogspot.com/2012/11/jules-richard-et-le-verascope.html).
- Redondo Magallanes, Amalia. *Manuel Magallanes Moure. Cartas a su hija Mireya: El Melocotón, 1917 – 1921*. Santiago: RIL Editores, 2010.
- Richard, Jules. "Catalogue Jules Richard. Juin 1931". <http://www.galerie-photo.com>. 2005. Galerie Photo. Noviembre, 2014. [Http://www.galerie-photo.com/manuels/catalogue-jules-richard-juin-1931-2.pdf](http://www.galerie-photo.com/manuels/catalogue-jules-richard-juin-1931-2.pdf).
- Ried, Alberto. *El mar trajo mi sangre*. Santiago: Editorial del Pacífico, 1956.
- Riesco, Alberto. "Galería de Pintura". Pacífico Magazine, 1910: 450-457.
- Roberts, Pam. *Alfred Stieglitz. Camera Work. The complete photographs. 1903-1917*. Los Angeles: Taschen 2013.
- Rocuant, Miguel. "El desnudo". Pacífico magazine, 1919: 277-280.
- Rodríguez Villegas, Hernán. *Fotógrafos en Chile 1900-1950: Historia de la fotografía*. Santiago: Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, 2011.
- Rodríguez, Hernán. "Arquitectura y Poesía". El Mercurio. Artes y Letras (1992): A3.
- Rodríguez, Hernán. "Historia de la fotografía en Chile: Registro de daguerrotipistas, fotógrafos, reporteros gráficos y camarógrafos: 1840-1940". Boletín de la Academia Chilena de la Historia. 1985: 189-340. Instituto de Chile. Septiembre, 2015. [Http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-76264.html](http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-76264.html).
- Rozas, Catalina. *Documentación de la colección particular de fotografías estereoscópicas Julio Bertrand Vidal. Herramienta de trabajo para su conservación, investigación*. Chile, Universidad Internacional SEK, 2004.
- Silva Castro, Raúl. *Pedro Prado. 1886-1952*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1965.
- Sontag, Susan. "Sobre Bellocq." *Cuestión de énfasis*. Madrid: Editorial Cátedra, 2011. 251-254.
- Sougez, Marie-Loup. *Historia de la fotografía*. Madrid: Editorial Cátedra, 2011.

- VV.AA. *Bertrand, Julio. La mirada recobrada: fotografías, 1905-1918*. Chile: Morgan Ediciones, 2004.
- VV.AA. *Los Diez en el arte chileno del siglo XX*. Edición de Valeria Maino Prado, Jorge Elizalde Prado y Adolfo Ibáñez Santa María. Chile: Editorial Universitaria, 1976.
- VV.AA. *Revista de Los Diez. (1916-1917)*. Reedición Verónica Méndez M. y Gonzalo Montero Y. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2011.
- Wheatstone, Charles. "Contributions to the Physiology of Vision.—Part the First. On some remarkable, and hitherto unobserved, Phenomena of Binocular Vision". Stereoscopy.com. Enero, 2004. Stereoscopy.com. Enero, 2015. [Http://www.stereoscopy.com/library/wheatstone-paper1838.html](http://www.stereoscopy.com/library/wheatstone-paper1838.html).
- Zamorano, Pedro. "Artes visuales en Chile durante la primera mitad del siglo XX: Una mirada al campo teórico". Atenea, 2011: 193-212. Scielo. Noviembre, 2014. [Http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-04622011000200011&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-04622011000200011&script=sci_arttext).
- Zamorano, Pedro. "Educación artística en Chile: Fernando Álvarez de Sotomayor, Juan Francisco González y Pablo Burchard, tres maestros emblemáticos". Atenea, 2007: 185-211. Scielo. Noviembre, 2014. [Http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-04622007000100011](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622007000100011)

## **Anexo**

### **Selección de imágenes**



La mirada recobrada

MUESTRA ITINERANTE DE FOTOGRAFIA  
JULIO BERTRAND VIDAL (1905 – 1918)  
CHILE

**Barcelona**  
Inauguración: miércoles 13 de Octubre 2005  
Cierre: 30 de Octubre  
Districte Ciutat Vella  
«CENTRE CIVIC PATULLI MORA»  
Ragómir, 2 - 08002 Barcelona, Spain  
Teléfono 932684700 – Fax 932682170

**Paris**  
Inauguración: 8 de Noviembre 2005  
Cierre: 26 de Noviembre  
« LA PASSARELLE »  
3 rue Saint-Hubert 75011 Paris  
Code APE 553A – N° SIRET : 444-931-000-00012 – RCS de Paris B 444 931 000

*Imagen 1*  
Volante de la exposición “La mirada recobrada”.



*Imágenes 2 y 3*  
Exposición “La mirada recobrada”.  
Centre Civic Pati Llimona, Barcelona.



*Imágenes 4 y 5*

Julio Bertrand Vidal (JBV). Paseo a Bellavista. Valdivia. 1906. Negativo Nro. 106.

(JBV) Catedral de Notre Dame. París, Francia. 1908. Negativo Nro. 489.



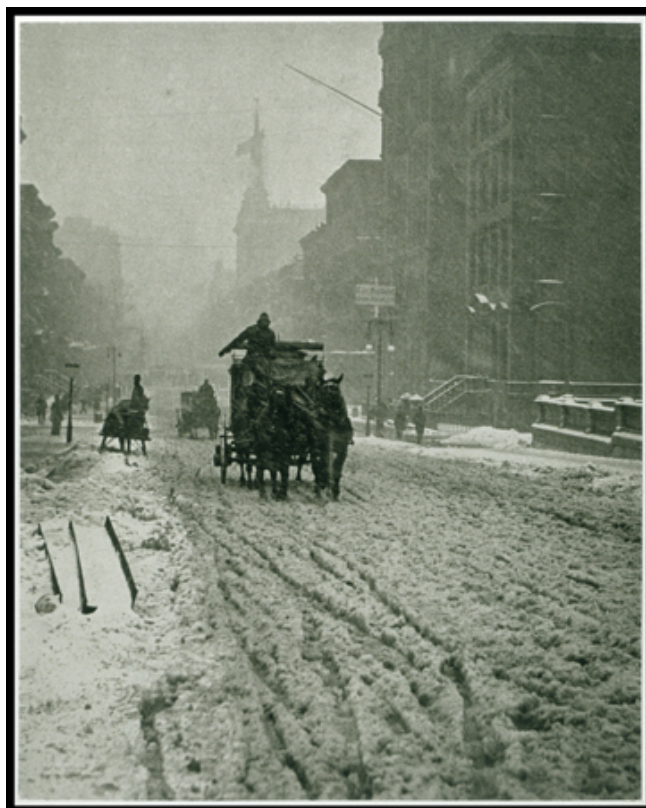
*Imagen 6*  
(JBV) Terremoto de Valparaíso, 1906. Sin negativo.



*Imagen 7*  
Portada primer número de la revista Los Diez, 1916.



*Imagen 8*  
"Mireya". Fotografía de Manuel Magallanes Moure.  
Archivo Magallanes Moure.



*Imágenes 9 y 10*

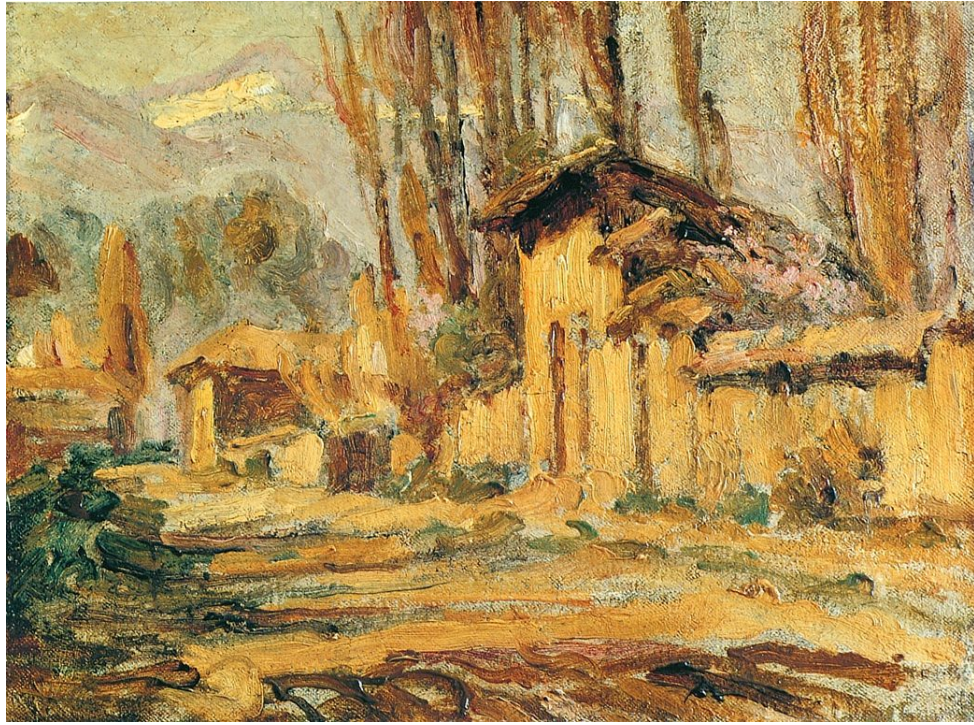
“Yunta de Bueyes en la niebla en los Tajamares”. Santiago. c.1905. León Durandin.

“Winter - Fifth Avenue”, New York. 1893. Alfred Stieglitz

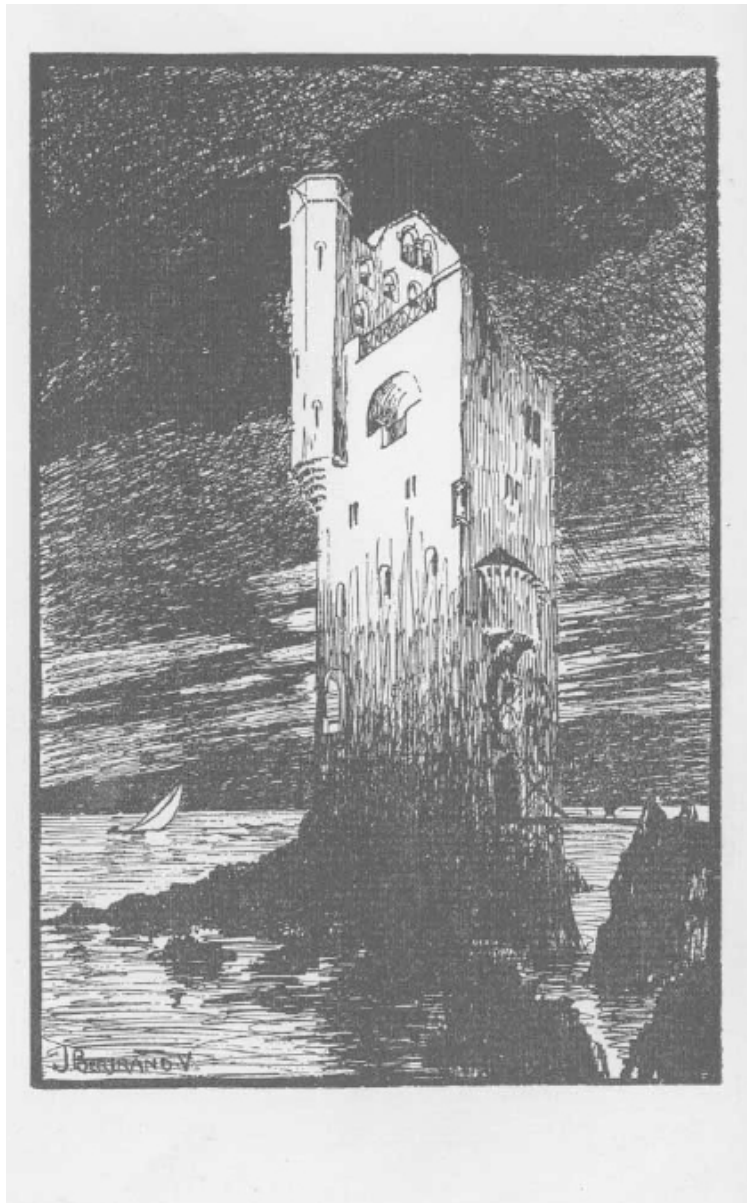


*Imágenes 11 y 12*

“Las tres gracias. Hermanas Ravailhe entre las flores”. Peñaflo. c.1905. V León Durandin.  
“Au Jardin Fleuri”. 1899. Émile Joachim Constant Puyo.



*Imagen 13*  
Calle de San Fernando. Juan Francisco González.



*Imagen 14*  
La Torre de Los Diez. Julio Bertrand Vidal.  
Primer número de la revista Los Diez. 1916.

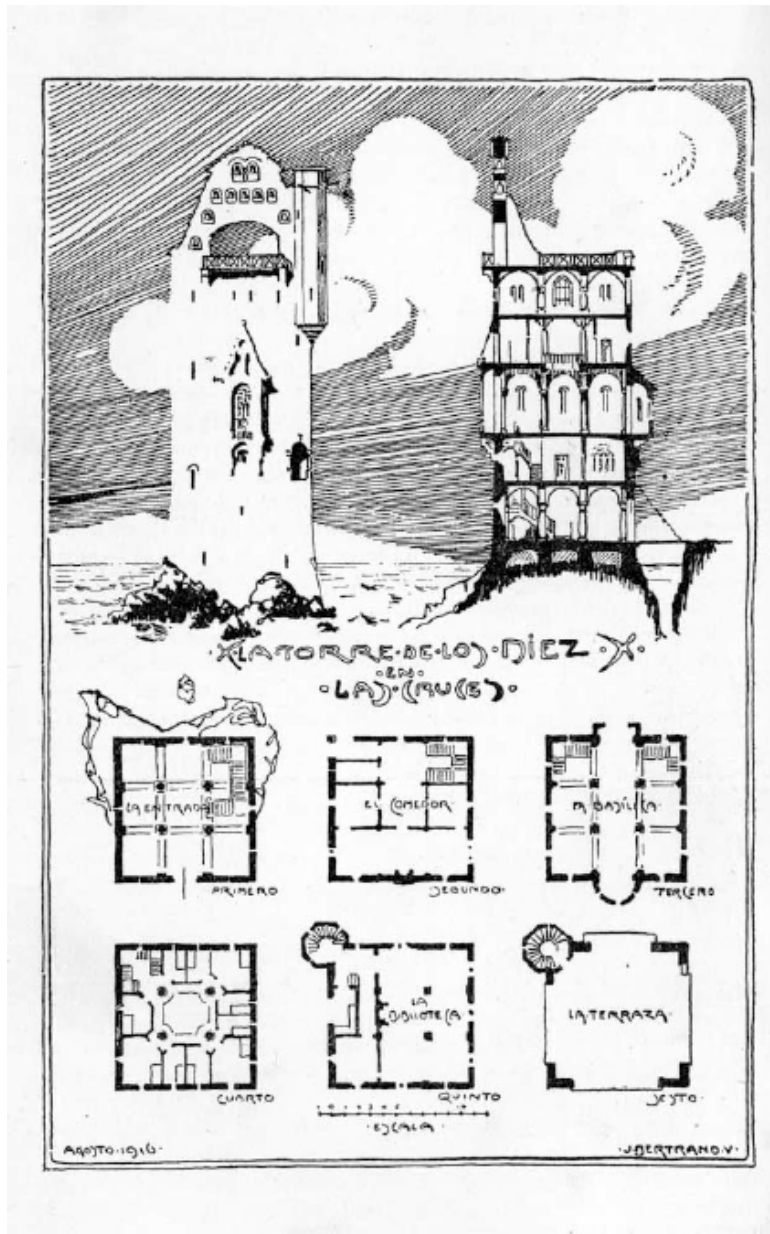
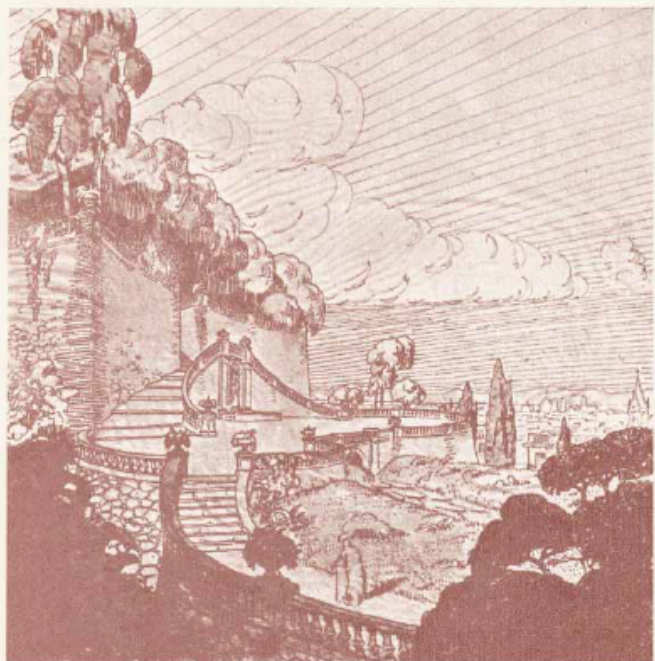


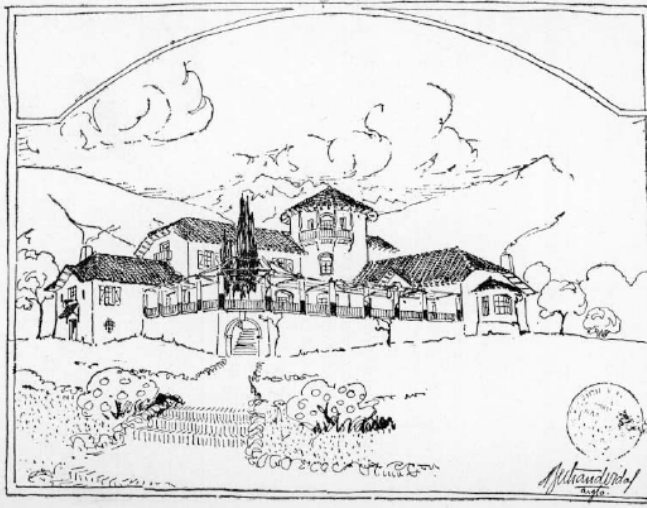
Imagen 15  
 La Torre de Los Diez en Las Cruces. Julio Bertrand Vidal.  
 Primer número de la revista Los Diez. 1916.



SUBIDA AL CERRO SANTA LUCÍA JULIO BERTRAND VIDAL

*Imagen 16*  
Subida al Cerro Santa Lucía. Julio Bertrand Vidal.  
Primer número de la revista Los Diez. 1916.

PROYECTO  
DE CASA  
DE CAMPO



JULIO  
BERTRAND  
VIDAL



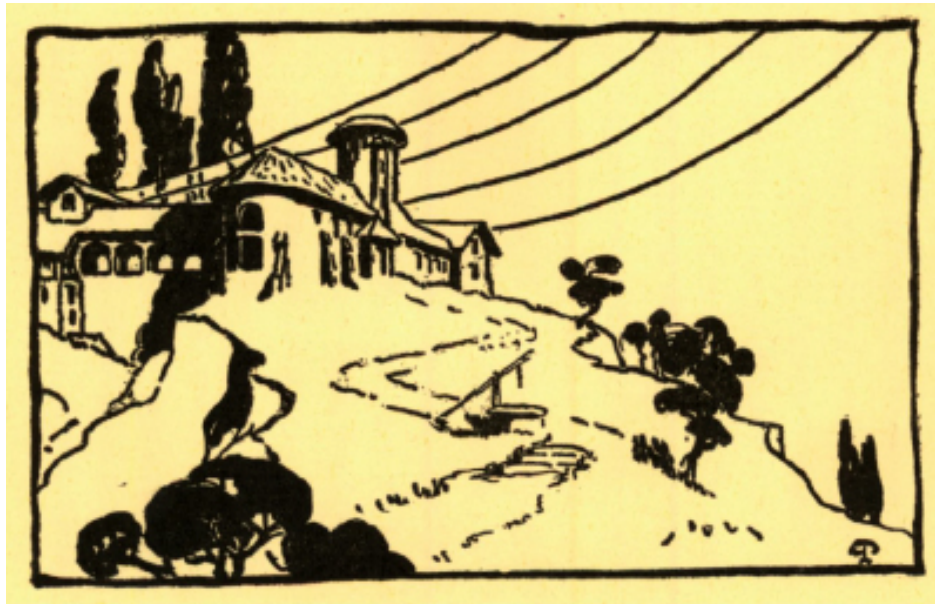
*Imágenes 17 y 18*

Proyecto de Casa de Campo. Vista Exterior e Interior. Julio Bertrand Vidal.  
Cuarto número de la revista Los Diez. 1917.

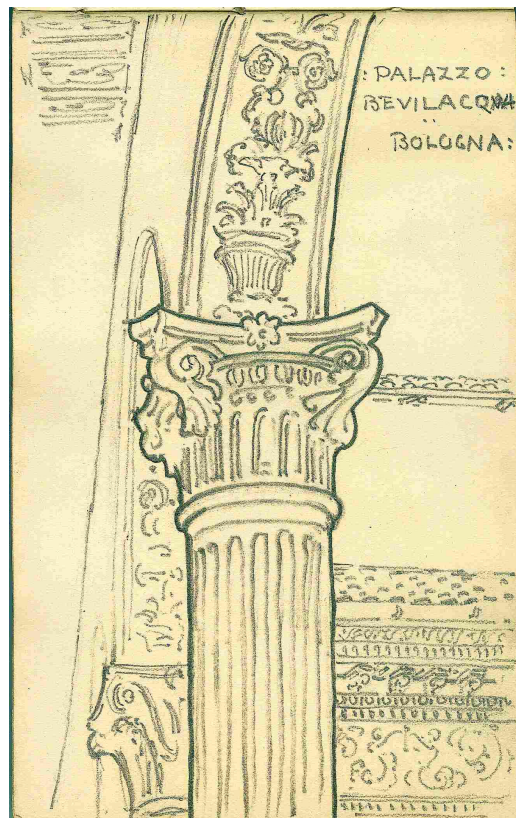


*Imágenes 19, 20 y 21*

(JBV) Cerro Santa Lucía, Terraza. c. 1906. Negativo Nro. 144.  
(JBV) Avances proyecto Casa de Campo. Negativos sin indexar.



*Imagen 22*  
"El claustro". c. 1915. Pedro Prado.



*Imágenes 23 y 24*  
Croquis. Julio Bertrand Vidal. c. 1911.



*Imágenes 25 y 26*

(JBV) Château de Chantilly, Francia. 1908. Negativo Nro. 744.

(JBV) Catedral de Notre Dame, entre las dos torres. Francia. 1908. Negativo Nro. 468.



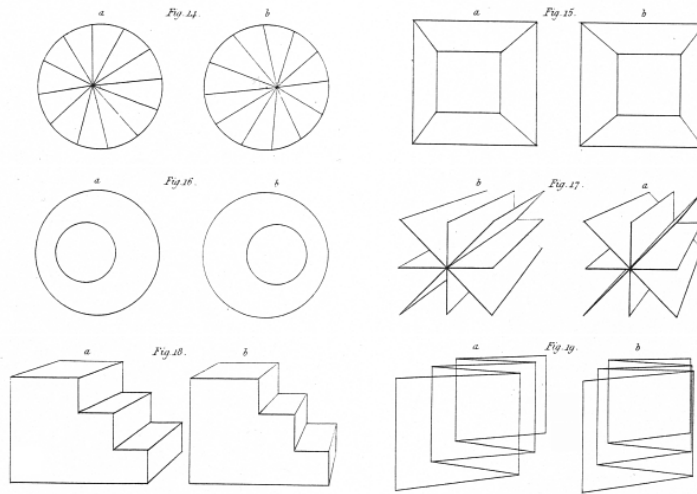
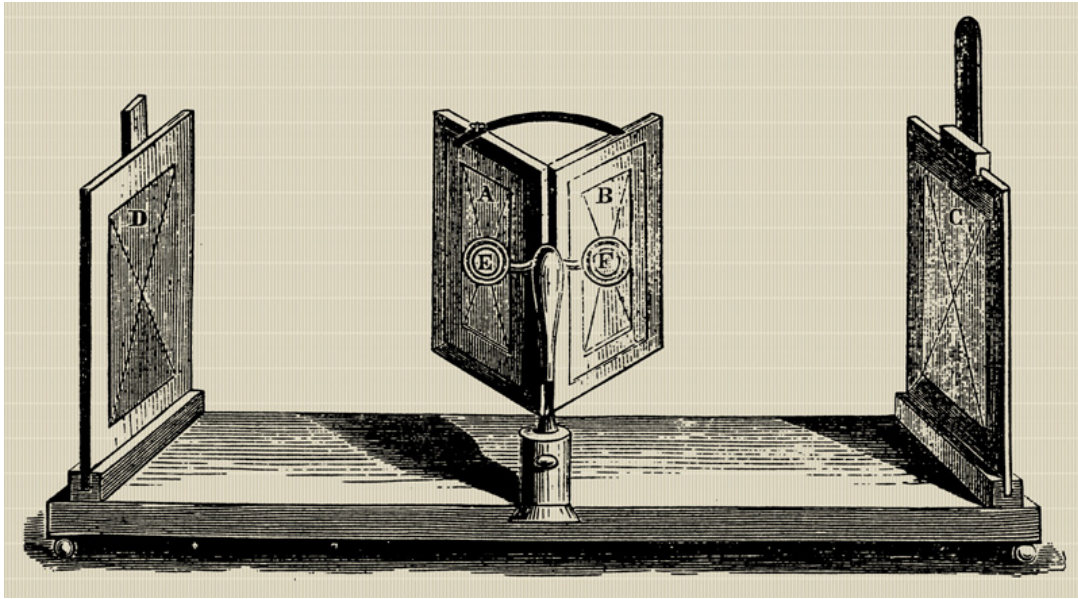
*Imagen 27*  
Casa de Los Diez. 2014. Fotografía de Alex Celis.



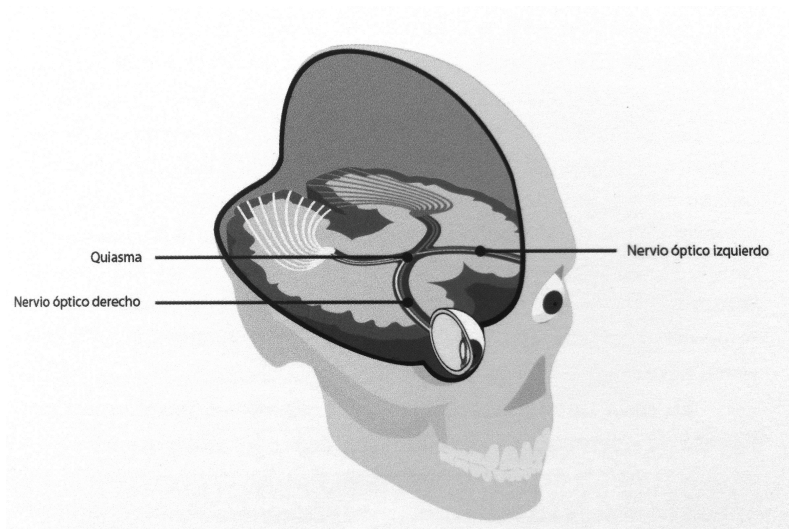
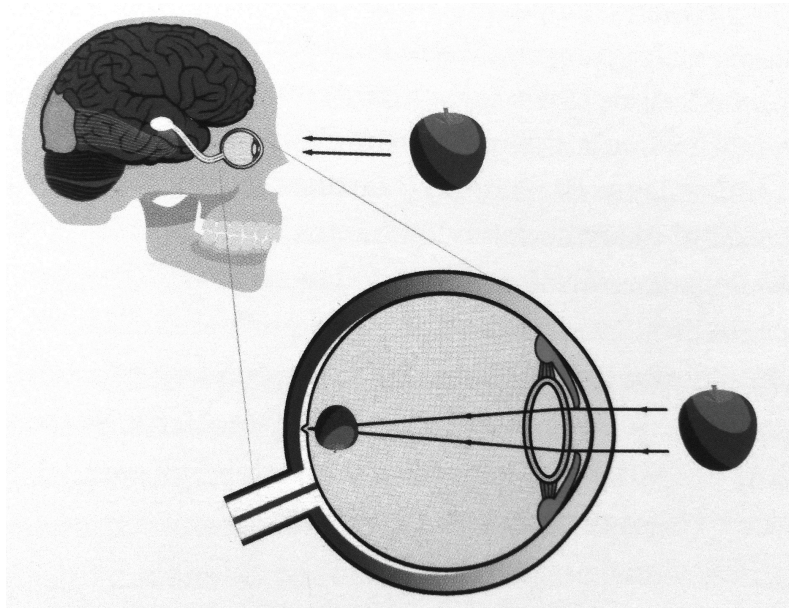
*Imágenes 28 y 29*  
Capital Julio Bertrand Vidal. Casona de Los Diez. 2014.  
Fotografías de Alex Celis.



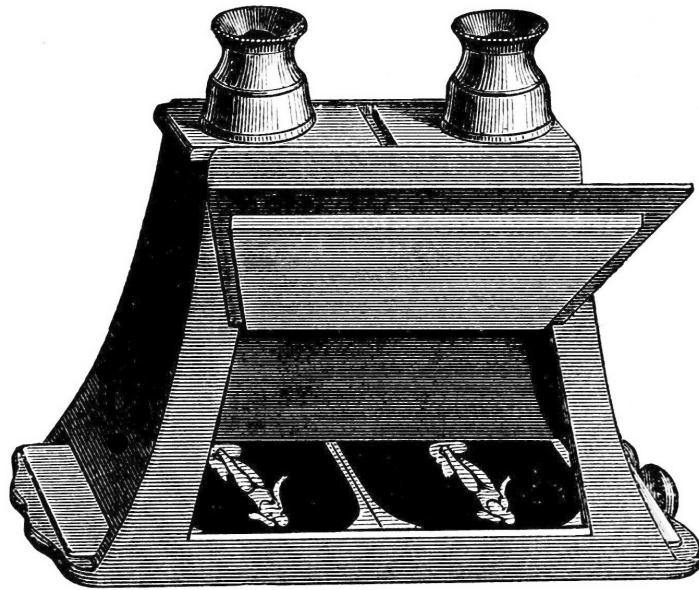
*Imagen 30*  
"La tour des rats". c. 1840-1847. Víctor Hugo.



*Imágenes 31 y 32*  
 Estereoscopio Wheatstone.  
 Pares estereoscópicos creados por Wheatstone  
 para su presentación del estereoscopio, c. 1838.



*Imágenes 33 y 34*  
Formación de la imagen en la retina.  
Estructura de la vía visual.  
Ilustraciones de Claudia Goya, Francisco Andrighetti y Fabiola Cerfogli.



*Imágenes 35 y 36*  
Estereoscopio Brewster.  
Pares estereoscópicos.



*Imágenes 37 y 38*  
Primeros modelos de cámaras Verascope Richard.



*Imágenes 39 y 40*  
Estereoscopios Verascope Richard.  
Colección Julio Bertrand Vidal. Biblioteca Nacional de Chile.



*Imágenes 41 y 42*

(JBV) Jaime en la playa de Curanipe. Marzo, 1914. Negativo no identificado.

(JBV) "X Paris X". Negativo Nro. 716.



*Imagen 43*

Portada libro *La mirada recobrada*.

Fotografía de portada: Blvd. Saint Michel. Sur la glace. Paris, 1911.

Negativo Nro. 1911.

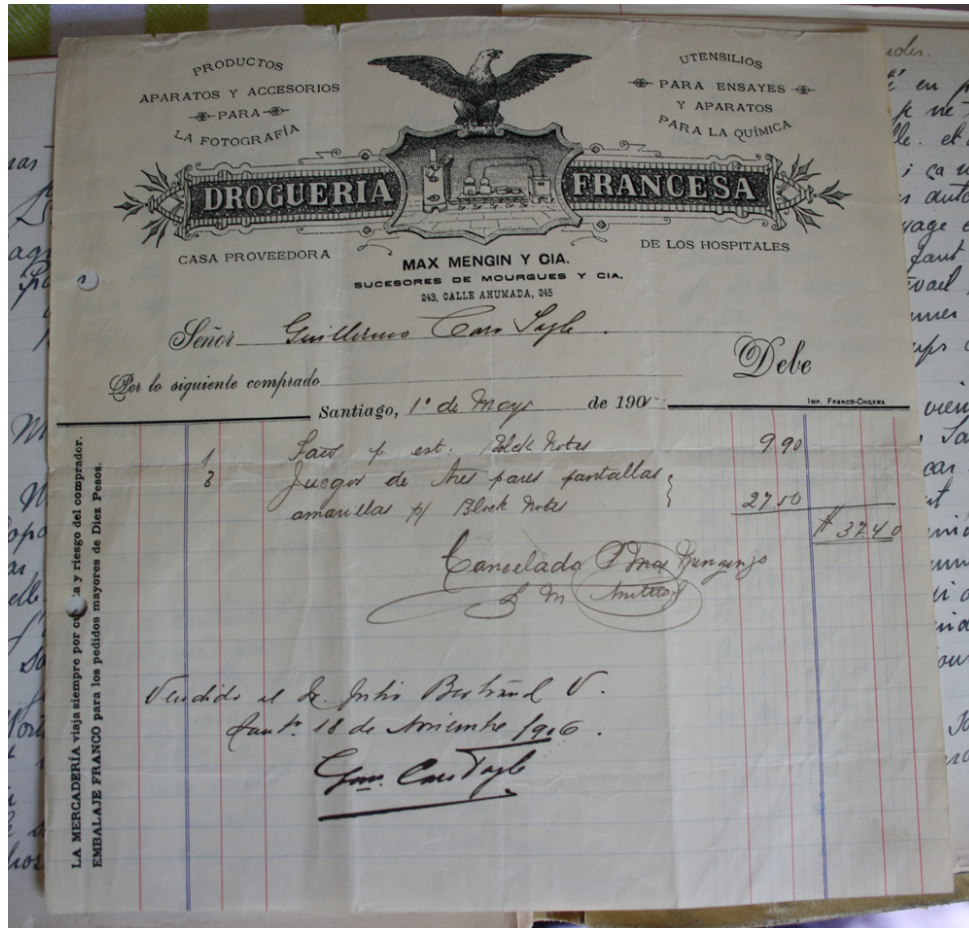


Imagen 44  
Recibo Droguería Francesa. 1906 – 1907.



*Imagen 45*  
Cámara binocular modelo Block-Notes.



*Imágenes 46, 47 y 48*  
Pelagia Rodríguez, bisnieta de Julio Bertrand,  
junto al Taxiphote de la colección privada del artista. Fotografía de Catalina Rozas.  
Abajo, detalle de un estereoscopio Taxiphote Louis XVI. Verascope Richard.



*Imagen 49*  
Estereoscopio modelo Holmes. c. 1986.



*Imagen 50*  
Anaglifo (JBV) Avances proyecto Casa de Campo. Negativo sin indexar.



*Imagen 51*

Inversor Verascope Richard.

En el lado izquierdo vemos en orden descendente el proceso de positivado. Primero, el inversor se encuentra vacío. Segundo, se monta la placa de vidrio en negativo. Tercero, se monta la placa de vidrio en positivo sin exponer de la lado izquierdo. Cuarto, el mismo procedimiento anterior, esta vez del lado derecho.



*Imágenes 52 y 53*

(JBV) Casa de Amalia V. de Bertrand, ella en su salón. Santiago, 1906. Negativo Nro. 220.

La imagen ha sido dividida en las partes que se pierden en el proceso de positivado.

(JBV) L'Ecole Spéciale d'Architecture. Modelo italiano de perfil. París, 1909.

Negativo Nro. 168.



*Imágenes 54, 55 y 56*

(JBV) Grupo de 4 generaciones. Santiago, 1906. Negativo Nro. 231.

(JBV) Penco. En la refinería de azúcar. 1907. Negativo Nro. 295.

(JBV) Mi cuarto, perfil contra el espejo. París, 1908. Negativo Nro. 465.



*Imágenes 57 y 58*

(JBV) Casa de Amalia V. de Bertrand, Olguita en coche con abuelito.  
Santiago, 1906. Negativo Nro. 227.

(JBV) En Antilhue... (ilegible). Valdivia, 1907. Negativo Nro. 295.



*Imágenes 59 y 60*

(JBV) Nos. El fundo Lepanto. Ño Valenzuela. 1905. Negativo Nro. 36.

(JBV) Matucana 530, pasaje. Santiago, 1913. Negativo Nro. 1723.



*Imágenes 61 y 62*

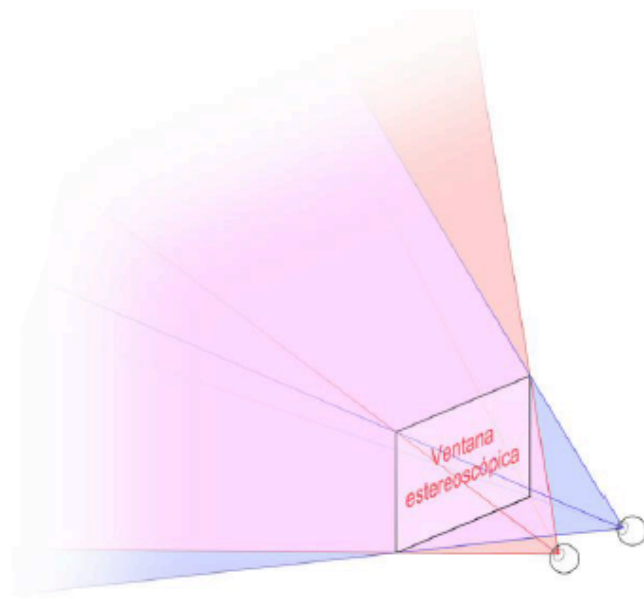
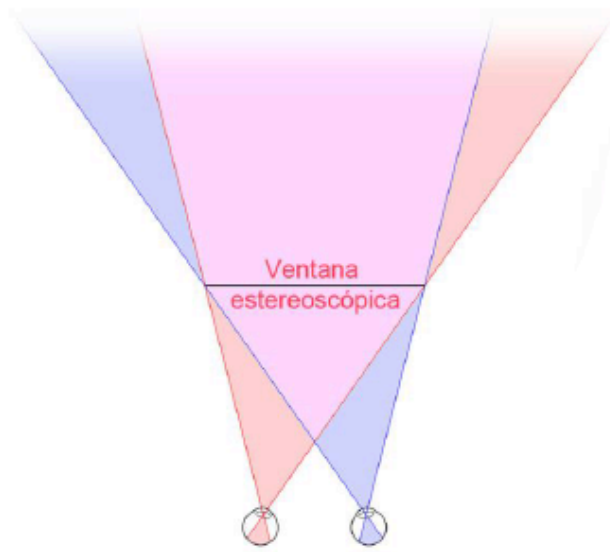
(JBV) Casa de Amalia V. de Bertrand, grupo en el espejo del dormitorio.  
Santiago, 1906. Negativo Nro. 223.

(JBV) Venecia. J.B. avec le pigeons. 1911. Negativo Nro. 1454.



*Imagen 63*

(JBV) Las nanas con los niños en Peñaflo. Sin negativo.

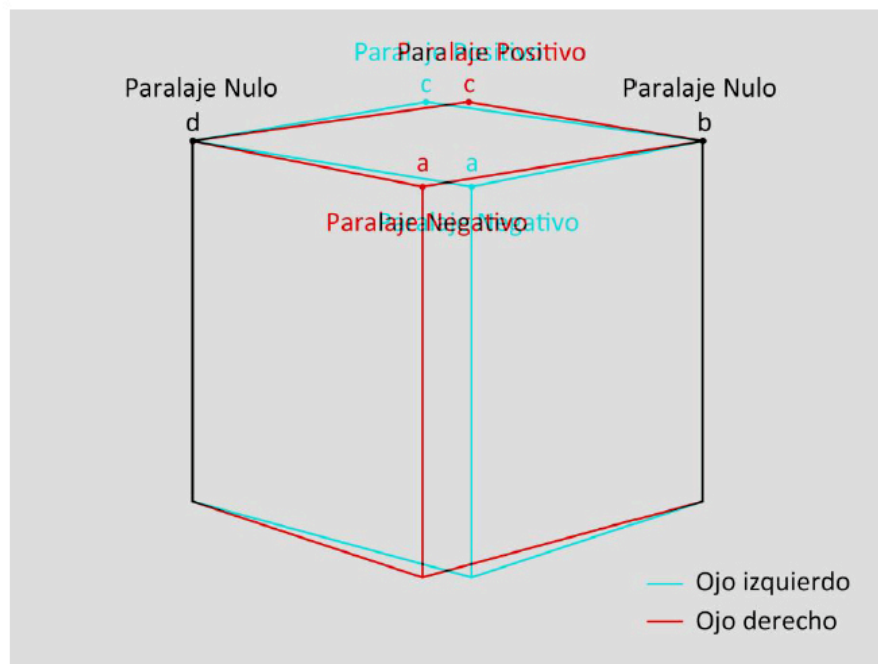


■ Volumen estereoscópico

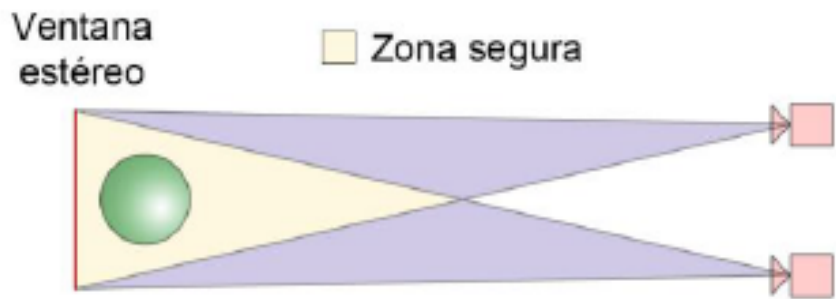
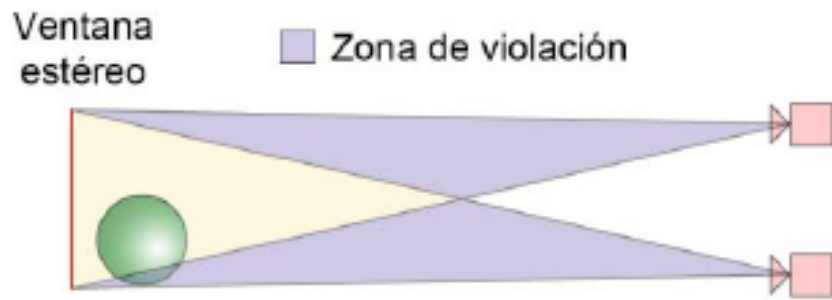
*Imágenes 64 y 65*  
Ventana estereoscópica.  
Ilustraciones de Pedro Cabezos.



*Imágenes 66 y 67*  
(JBV) Jaime con su papá. Valparaíso, 1913. Negativo Nro. 1700.



*Imagen 68*  
Anaglifo de cubo y puntos de paralaje en pantalla.  
Ilustración de Pedro Cabezos.



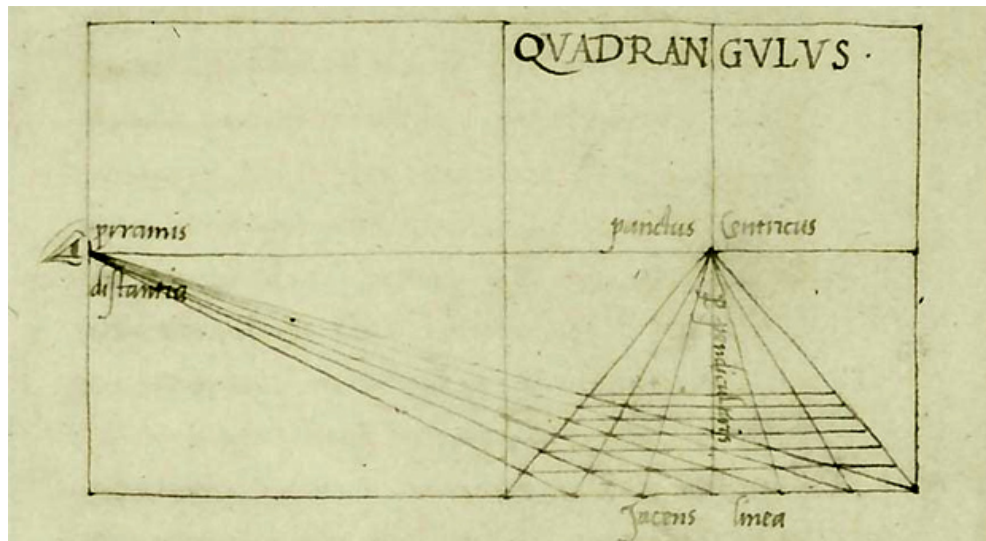
*Imagen 69*  
Zonas de violación y zona segura estereoscópica.  
Ilustración de Pedro Cabezos.



*Imágenes 70 y 71*  
Anaglifo y soporte fotográfico  
(JBV) Mi cuarto, perfil contra el espejo. París, 1908. Negativo Nro. 465.



*Imagen 72*  
(JBV) Suiza. Negativo Nro. 640.



*Imagen 73*  
Construcción perspectiva monocular de suelo ajedrezado. L. B. Alberti.



*Imágenes 74 y 75*

(JBV) Modelo italiano. Paris, 1909. Negativo Nro. 766.  
(JBV) Piazza del Popolo. Roma, 1911. Negativo Nro. 1278.



*Imágenes 76 y 77*  
Odalisca de E. Delacroix (1857) y fotografía de E. Durieu.

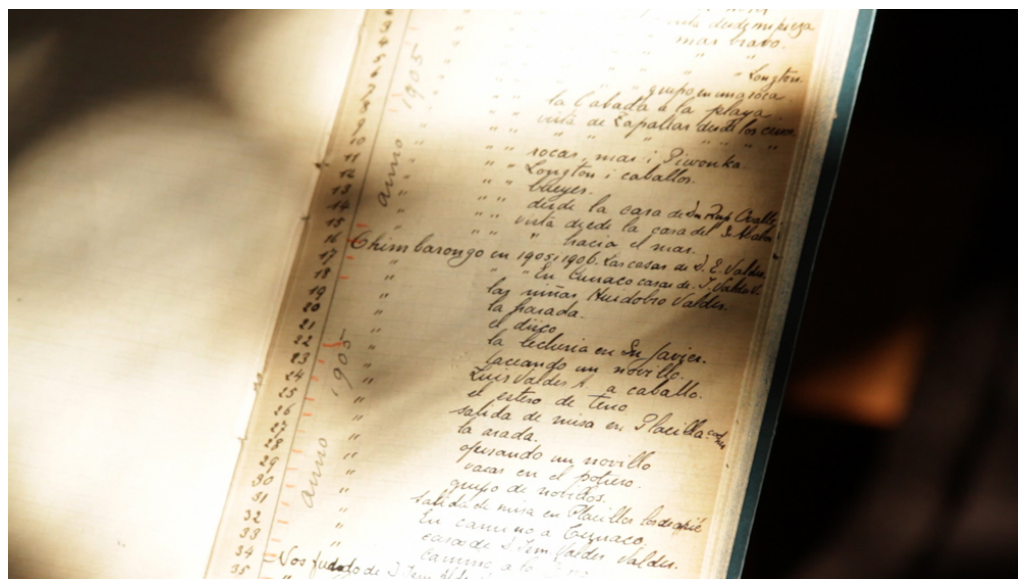
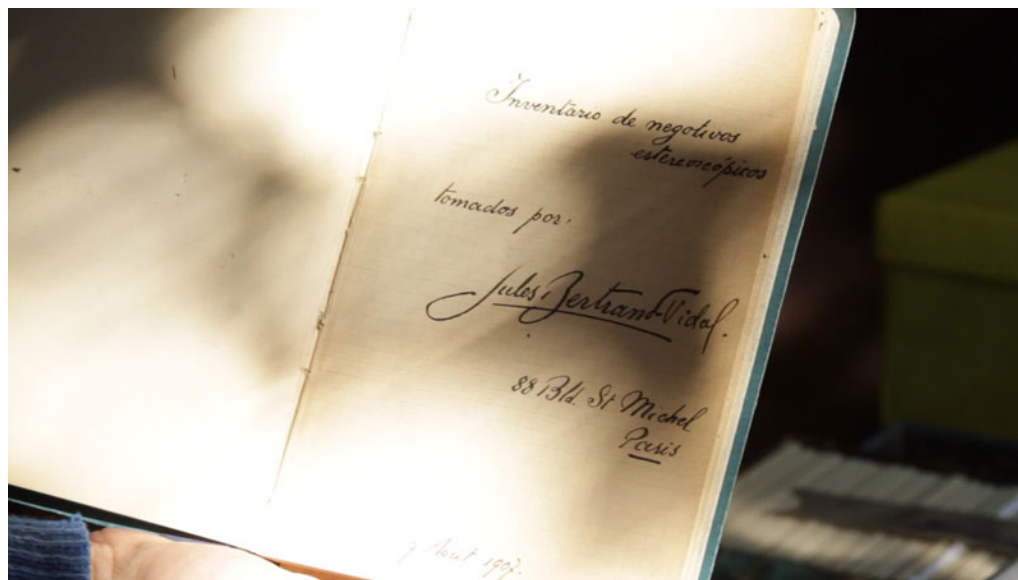


*Imagen 78*

El Gran Vidrio (1915-1923). Marcel Duchamp  
Philadelphia Museum of Art.



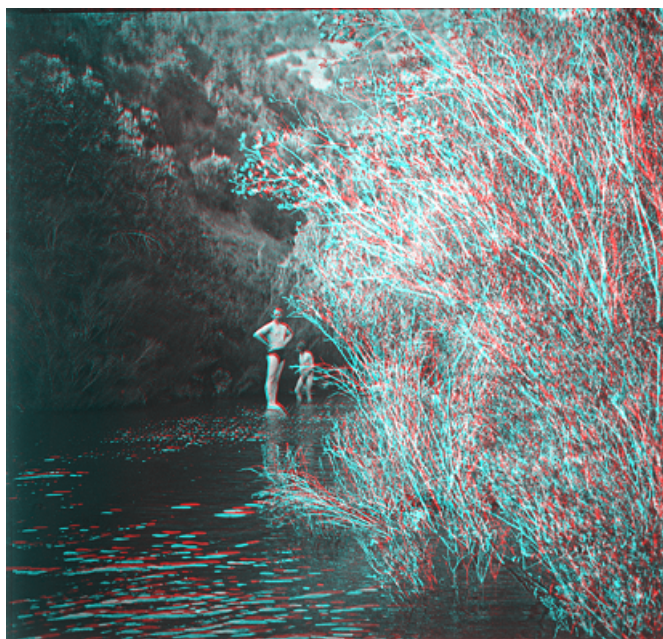
*Imagen 79*  
Étant donnés (1946-1966). Marcel Duchamp  
Philadelphia Museum of Art.



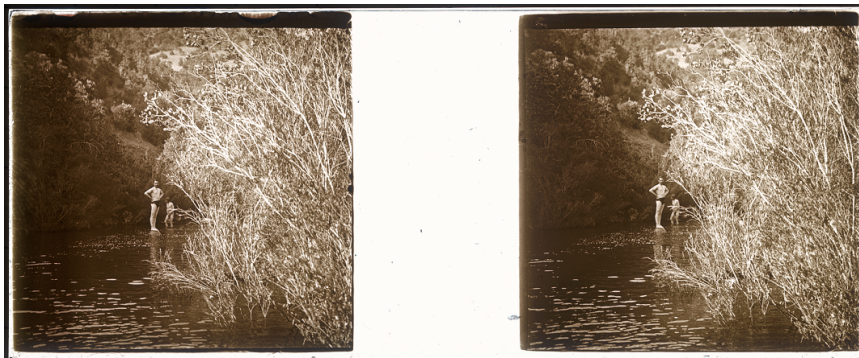
Imágenes 80 y 81  
Inventario de Negativos estereoscópicos de Julio Bertrand Vidal.  
Capturas del registro audiovisual “Julio Bertrand Vidal”,  
Cámara: Matías Garrido.



*Imágenes 82 y 83*  
(JBV) Anaglifos *Serie del río*. c. 1905.



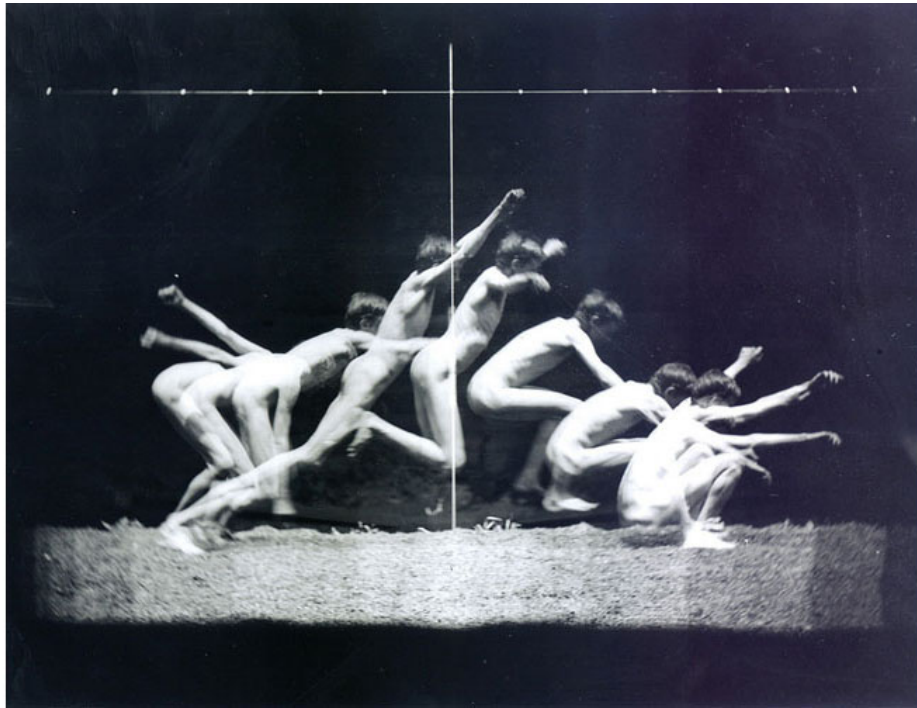
*Imágenes 84 y 85*  
(JBV) Anaglifos *Serie del río*. c. 1905.



*Imágenes 86, 87, 88 y 89*  
(JBV) Soporte fotográfico positivo *Serie del río.* c. 1905.



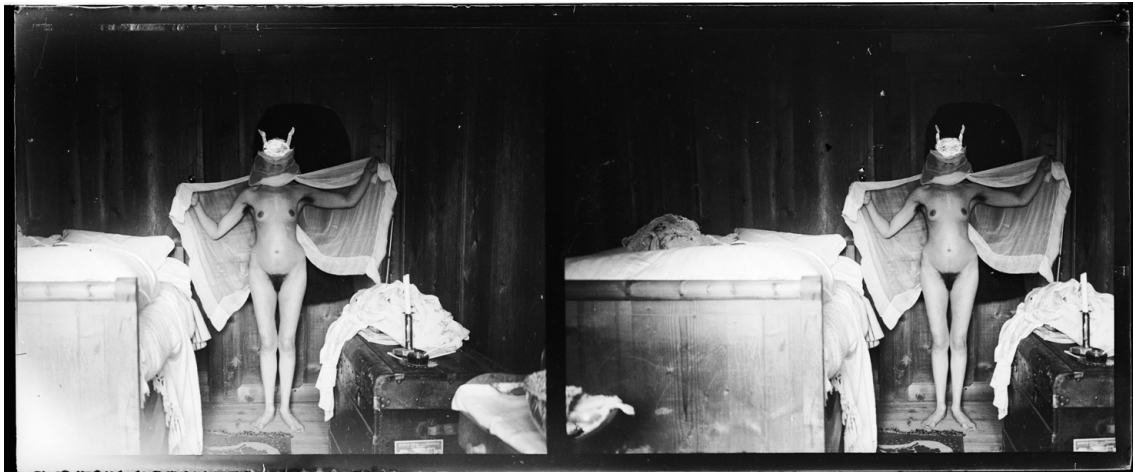
*Imagen 90*  
(JBV) Notre Dame. Diablo barbudo. 1908. Negativo Nro. 745.



*Imagen 91*  
Registro de salto. Eadweard Muybridge.



*Imagen 92*  
(JBV) X Paris X. Paris, 1908. Negativo Nro. 716.



*Imagen 93*

(JBV) Soporte fotográfico "X Paris X". París, 1908. Negativo Nro. 716.



*Imagen 94*  
Storyville Portrait. c. 1912. E. J. Bellocq.



*Imagen 95*  
Storyville Portrait. c. 1912. E. J. Bellocq.



*Imagen 96*  
(JBV) Taormina au Castello. Modèle sur le ciel. Italia, 1911. Negativo Nro. 1226.



*Imagen 97*

(JBV) Taormina au Castello. Modèle de dos. Italia, 1911. Negativo Nro. 1227.



*Imagen 98*

(JBV) Taormina au Castello. Modèle de bout. Italia, 1911. Negativo Nro. 1224.



*Imagen 99*

(JBV) Taormina au Castello. Modèle assis. Italia, 1911. Negativo Nro. 1225.

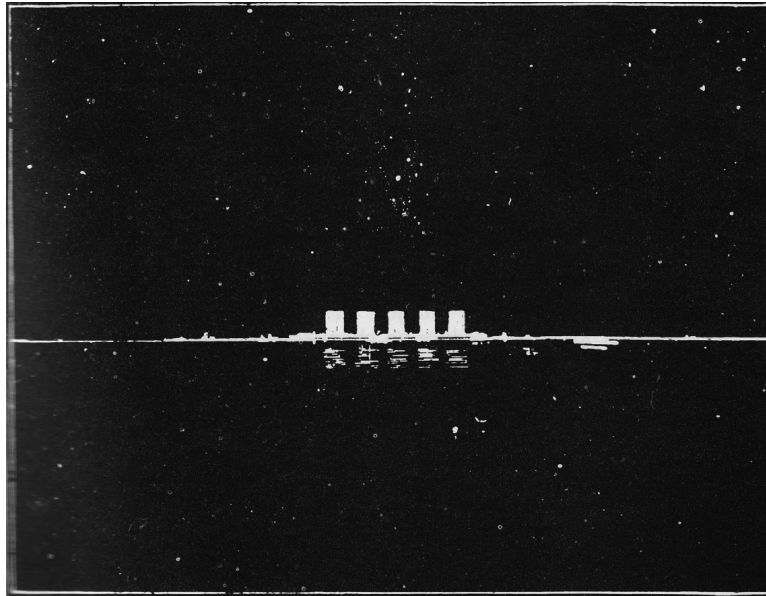


*Imagen 100*

(JBV) Taormina au Castello. Mola porta... (ilegible). Italia, 1911. Negativo Nro. 1229.



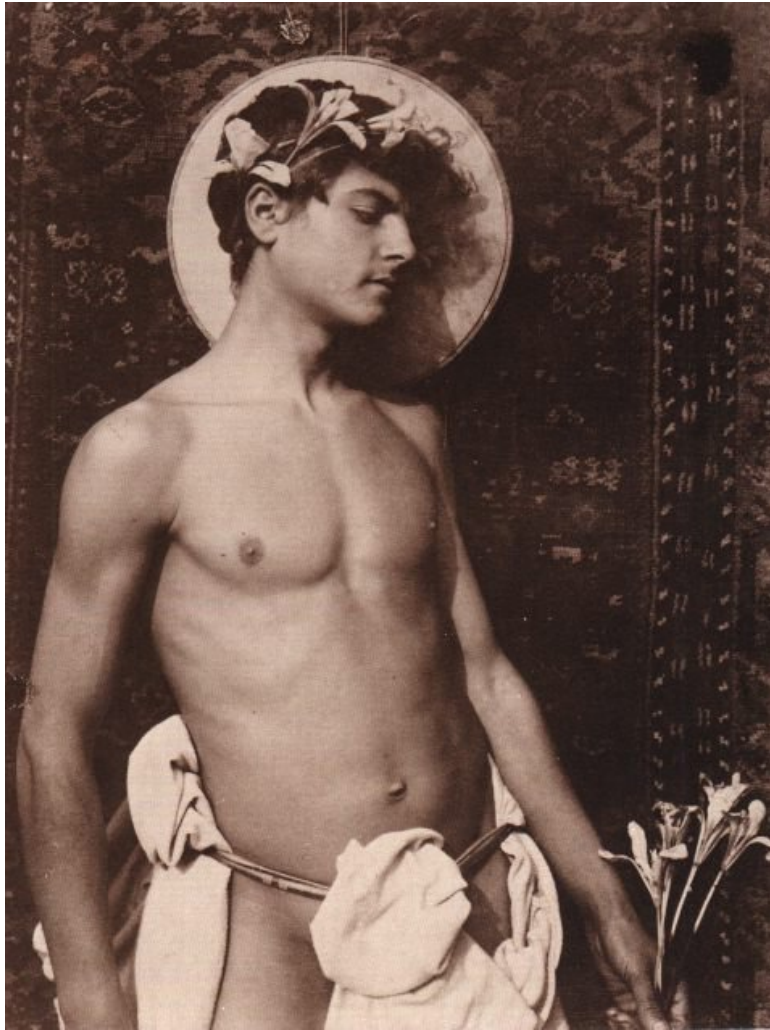
*Imágenes 101, 102, 103 y 104*  
(JBV) Soporte fotográfico negativo *Serie Taormina*. Italia, 1911.



*Imágenes 105 y 106*  
Ciudad háptica (Casares, España) y  
Ciudad del ojo (Silueta propuesta por Le Corbusier para Buenos Aires, 1929).



*Imagen 107*  
Desnudo. Wilhelm von Gloeden



*Imagen 108*  
Desnudo. Wilhelm Plüschow



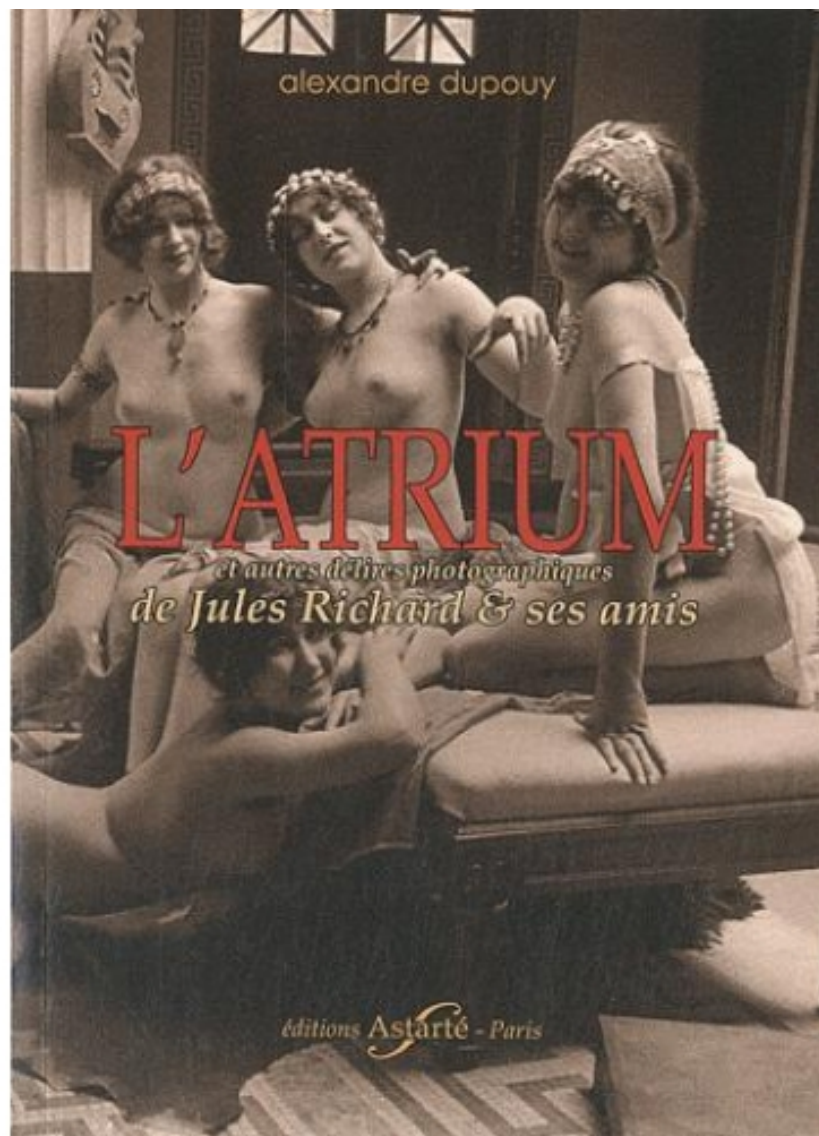
*Imagen 109*  
Desnudo. Vincenzo Galdi



*Imagen 110*  
“Ninfa y sátiro”. Fotografía de Jules Richard.



*Imagen 111*  
Mujer semi desnuda. Fotografía de Jules Richard.



*Imagen 112*

Portada del libro

*L' Atrium: et autres délires photographiques de Jules Richard & ses amis, de Alexandre Dupouy.*



*Imagen 113*

Fotografía de Jules Richard.

Fuente: Historical Ziegfeld Group.

URL: <http://historicalzg.piwigo.com/>



*Imágenes 114 y 115*  
Fotografías de Jules Richard.  
Fuente: Historical Ziegfeld Group.  
URL: <http://historicalzg.piwigo.com/>



*Imágenes 116 y 117*

Fotografías de Jules Richard que forman parte de la colección de León Durandin.  
Fuente: Camila Schneider.



*Imágenes 118 y 119*  
Fotografías de Jules Richard.  
Fuente: Historical Ziegfeld Group.  
URL: <http://historicalzg.piwigo.com/>



*Imagen 120*  
Portada del libro  
*La photographie Érotique*, de Alexandre Dupouy.



*Imágenes 121 y 122*  
Fotografías de Jules Richard.  
Fuente: Historical Ziegfeld Group.  
URL: <http://historicalzg.piwigo.com/>



*Imagen 123*  
(JBV) Niño desnudo. Sin negativo.



*Imagen 124*

(JBV) Imagen de soporte fotográfico positivo Niño desnudo.



*Imágenes 125 y 126*

(JBV) Fotografía familiar. Negativo no indexado.  
(JBV) Fotografía familiar. Positivo no identificado.



*Imágenes 127 y 128*  
Detalles cornisa Palacio Bruna.  
Fotografías de Alex Celis.



*Imágenes 129, 130 y 131*

(JBV) Musée National. Venus au bain. Napoli. Negativo Nro. 1245.

(JBV) Musée National. August nu. Negativo Nro. 1241

(JBV) Musée National. Jeune Satyre avec outre . Negativo Nro. 1242

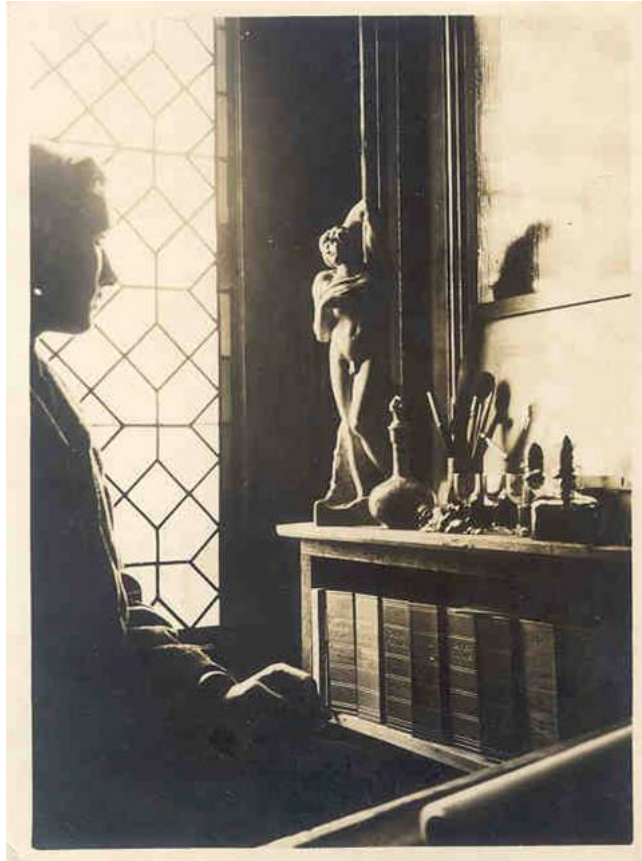


*Imagen 132*  
El esclavo moribundo. Miguel Ángel.



*Imagen 133*

(JBV) La Martita y gran estante del estudio. Santiago, 1912. Negativo Nro. 1616.



*Imagen 134*  
Retrato de Julio Bertrand Vidal.



*Imagen 135*

Anaglifo (JBV) "Casa de Amalia V. de Bertrand, ella en su salón". Santiago, 1906.



*Imagen 136*  
Anaglifo (JBV) "Casa de Amalia V. de Bertrand,  
grupo en el espejo del dormitorio". Santiago, 1906. Negativo Nro. 223.



*Imagen 137*  
Anaglifo (JBV) Saint-Père-sous-Vézelay. J. B. (ilegible).  
Negativo Nro. 1104.