ALEJANDRO FAURÉ OBRA GRÁFICA MONOGRAFÍA DE UN PRECURSOR DE LA ILUSTRACIÓN EDITORIAL Y EL DISEÑO GRÁFICO EN CHILE



Mariana Muñoz Hauer 🔸 M. Fernanda Villalobos Fauré



INFLUENCIA DE ULTRAMAR Y VISUALIDAD LOCAL



n el presente, la visualidad latinoamericana es abiertamente entendida como un proceso de hibridación, que se redefine constantemente en la interacción con otras culturas. Frente a tal concepción, ésta se entendería como una amalgama de referentes que va cambiando sus piezas

a partir de la influencia de otros pueblos, y es sobre esta base que Alejandro Fauré cobra una mayor importancia para la memoria visual chilena, pasando a ser un personaje activo y ejemplificador de nuestro contexto histórico.

A fines del siglo XIX, el panorama cultural de la región presentaba una marcada admiración hacia Europa, donde había países abiertamente reconocidos como potencias culturales, económicas y productivas, que generaban una fascinación ciega, reafirmando, por un lado el paternalismo europeo y por otro el sentimiento de inferioridad americano.¹ Dentro de este escenario, Francia contaba con una reconocida superioridad artística y cualquier manifestación de esta procedencia sería recibida de manera favorable y aceptada prontamente como referente obligado. Fue lo ocurrido en las Bellas Artes, con el caso de Moinvosin.

Con este telón de fondo, no es difícil imaginar la recepción que tuvo entre las elites de fines del siglo XIX y comienzos del XX el trabajo de Alejandro Fauré. Este dibujante autodidacta, difundía en Chile la fantasía del art nouveau, apropiándose de una gráfica de carácter muy europeo, e insertándola en el medio local. Esta figura relevante, con trabajos que reconocían el influjo de artistas como Alphonse Mucha o Toulouse-Lautrec, pudo personificar esta aspiración europea, que Néstor García Canclini llama la "fascinación distante".² Pese a no ser un francés "puro", a la vista pública generaba probablemente

un sentimiento de respeto, además de su reconocible talento, por sus raíces genuinamente vinculadas a lo representado en su trabajo. Sin embargo, Fauré se comprometió con la que fue su patria definitiva, ya que sus proyectos y visión de futuro siempre estuvieron acá, y su vida es un importante testimonio al respecto.

Es aquí donde el mestizaje identitario se confirma, ya que Fauré, a pesar de ser hijo de franceses y recibir la cultura europea de primera mano, nunca viajó fuera del país. Al contrario de lo que podría creerse, tampoco recibió una educación artística formal, y sin embargo tuvo la capacidad de elaborar imágenes sobre la base de referentes lejanos que fueron procesados bajo su propia y particular idiosincrasia. El resultado es una síntesis, una edición a partir de la mirada de un 'nuevo' chileno, menos etéreo y romántico y, asimismo, más modesto, irónico y cargado de un sentido del humor sarcástico, en ocasiones absurdo, visión que probablemente no se habría dado así en otro momento y lugar. Al revisar su obra, debemos entender a Fauré como un cronista visual de la formación de la sociedad chilena, testigo directo del ascenso de los sectores medios en el mundo urbano, y por qué no decirlo, portavoz de aquellos extranjeros que no fueron parte del mundo dirigente, como sí aconteció con varios de sus compatriotas desde el siglo XIX.

El trabajo de Fauré volvía accesible un ideal de admiración, y al hacerlo cotidiano mediante su inserción en medios masivos, permitía vivir el
anhelo europeo llevado a nuestra realidad. Pero su trabajo, lejos de ser
distante o ajeno, tiene sus raíces marcadas en Chile y este encuentro de
mundos representa finalmente una expresión de identidad, proveniente
desde Europa pero adaptada para el público local. Independiente de la
óptica con la que se quiera ver, su obra representa parte de nuestra historia cultural, y acorde a ello, el trabajo de Fauré debe ser entendido en
los albores de la disciplina del diseño gráfico en Chile. A

María Fernanda Villalobos Fauré

1. Larraín, Jorge. La identidad latinoamericana, teoría e historia; Estudios Públicos, 55, invierno 1994. Rescatado de http://www.cepchile.cl/dms/archivo_1845_1414/rev55_larrain.pdf, [14 de mayo de 2009]. García Canclini, Néstor. El teatro de las identidades, América y Europa: Seducción, suspicacia, confusión; fragmento de su libro La globalización imaginada.
 Colección Paidós, Estado y Sociedad número 76, Buenos Aires, Paidós, 1999.

HISTORIA Y MEMORIA EN TORNO A FAURÉ



n los últimos años se han publicado en el medio local una serie de libros y trabajos dedicados a la historia del diseño en Chile, donde se abordan referentes ligados a la gráfica y la comunicación visual. Muy lejos de la eterna búsqueda de "lo nacional" o "lo chileno" producto de los afanes

entendibles en el contexto cercano al Bicentenario, uno de los mayores logros de esta corriente es la formación de una bibliografía básica para su área del conocimiento. Y respecto a estos esfuerzos, es prudente citar la distinción realizada por el autor Roger Chartier, quien nos habla de las diferencias entre historia y memoria:¹

1. La historia se documenta con antecedentes y se somete a credibilidad por el ejercicio crítico, mientras que la memoria se aferra a testigos y testimonios, que si bien pueden ser más confiables que un documento, dejan la credibilidad entregada a un proceso menos racional y más intuitivo.

2. El testimonio es inmediato, en un contexto de tiempo y lugar dados (memoria), y la historia se construye a través de explicaciones fundamentadas: es un saber "científico", universalmente aceptado.

3. La historia es un reconocimiento del pasado, mientras que la memoria es una representación de éste.

En relación con el enfoque citado, en el trabajo que hemos dedicado a Alejandro Fauré memoria e historia se alimentaron recíprocamente. Gracias a la memoria familiar fue posible caracterizar al artista; y mediante los antecedentes históricos se reconstruyó el ámbito productivo donde éste desarrolló su labor: un medio de imprenta en proceso de industrialización, con una valoración del oficio gráfico sin precedentes en la vida nacional; escenario alentado por la bonanza económica del salitre y los afanes modernizadores de la elite local. Gracias a la consulta de los documentos originales pertenecientes al Archivo Familiar, que fueron complementados con los impresos y publicaciones resguardadas en la Biblioteca Nacional de Chile, se establecen las fuentes de información directa que dan pie a la realización de este libro.

Más que lograr un buen producto visual, se intentó realizar un catálogo razonado de la obra de Fauré, lo que implicó una labor acuciosa en la revisión de las piezas gráficas, y en el reconocimiento preciso en cuanto a sus fechas, soportes, técnicas, formatos y materialidad. La labor de documentación visual en el ámbito del diseño es una disciplina poco reconocida a nivel local y practicada muchas veces de manera inconsciente o intuitiva.² La primera razón puede ser la falta de información (aún) de lo que es el diseño, que para el gran público "forma parte del mundo de los objetos consumibles",3 sobre todo en relación al ámbito gráfico. La segunda razón es la crisis por la que atraviesa el diseño, no solamente a nivel económico, sino que a nivel académico, donde los límites o diferencias de enfoque entre la enseñanza técnica y la universitaria no son claros. Esto nos lleva a la tercera razón, consistente en que las "acciones de recuperación o simple documentación para archivo sean escasas o se limiten a algún tema parcial de interés emblemático o historiográfico, tal como es el caso del cartel".4

La labor de documentación visual en sí, puede ser bastante similar entre un archivo y otro, sobre todo en aquellos que reconocen afinidad en soporte o formato (en el caso de Fauré, el impreso); sin embargo, la gran diferencia radica en la interpretación que puede surgir de su consulta, traducida después en una puesta en común, y en la representación de los antecedentes, valorados como fuente de información documental y testimonial. En el trabajo que presentamos, confluye tanto la memoria pública (los grandes archivos), como privada (los pequeños archivos); el espacio intermedio que así se construye, viene a ser el intertexto entre el gran relato, de carácter oficial, y el pequeño relato, de carácter familiar. De esta manera Fauré nos permite leer su tiempo, de una nueva forma. A

Mariana Muñoz Hauer

 Chartier, Roger; La historia o la lectura del tiempo. Barcelona, Gedisa, octubre de 2007, pp. 35-38. Ordenar, guardar y respaldar los archivos de lo que se hace o produce es una manera de hacer un archivo gráfico. 3. Chávez, Norberto; "El patrimonio gráfico y su recuperación". En revista *Tipográfica*, núm. 47, Buenos Aires, Fontanadiseño, abril-junio, 2001, pp. 10-17.

4. Ibid.

MODERNIDAD DEL PUERTO

POR EDUARDO CASTILLO ESPINOZA*



a travesía familiar

Alejandro Fauré era hijo de inmigrantes franceses que llegaron al país en la segunda mitad del siglo XIX. Sus padres, Paul Fauré y Josefina Boyer, habían nacido en París, pero vivieron en Puteaux, distrito de Nanterre, donde la familia se establece entre 1849 y 1857. A causa de la

difícil situación que se vive en Francia, deciden emigrar junto a sus tres hijos: Edouard, Paulina y Ernest. Reciben noticias sobre la "fiebre del oro" y se embarcan hacia América, con la ciudad de Oregon como destino.

La larga ruta hacia Estados Unidos los obliga a pasar por el Estrecho de Magallanes, y cuando la nave recala en Valparaíso, un amigo los convence de permanecer en esta ciudad, pues en la zona a la que se dirigían había muchos bandidos, y esto podía ser peligroso para una familia con varios niños. Ante la incertidumbre, optan por quedarse en el puerto, pese a que entonces los rumores sobre Chile en Europa eran acerca de "un país que pronto iba a desaparecer comido por el mar". Así, la familia Fauré Boyer fue parte de la comunidad extranjera que llegó al país sin planificación estatal,² por su propia cuenta, y que se integró a los sectores medios durante la segunda mitad del XIX.

Pequeña embajada

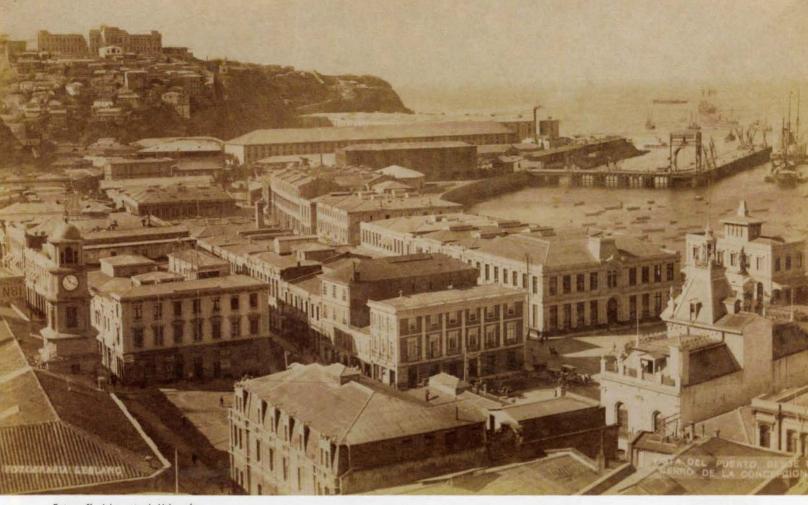
Ya establecidos en Valparaíso, vinieron los tres hijos restantes: Eugenia, Enrique y Alejandro, el menor, que nació el 5 de mayo de 1865. Paul Fauré era aficionado a la pintura, y realizaba copias de obras famosas por encargo. No hay noticias de que esta ocupación haya significado mayores ingresos a la familia, pero es probable que las horas domésticas que su progenitor dedicaba a este oficio hayan sido un rasgo clave en la infancia de Alejandro y su futuro interés por el dibujo. Si el mundo exterior de sus primeros años fue el principal puerto de un país muy

lejano, puertas adentro el futuro artista gráfico también pudo seguir viviendo en contacto con su cultura de origen a través de las relaciones familiares, las primeras enseñanzas, la lengua materna, los hábitos culinarios. Esta pequeña embajada no sólo contemplaba la educación formal o consciente, sino además la formación inconsciente del imaginario privado, donde una serie de productos entonaban su acento visual, que desde mediados del XIX estuvo marcado por la gráfica victoriana,³ con sus medallas, coronas de laurel, rostros triunfales de fabricantes exitosos, visiones humeantes de fábricas y máquinas; lugares exóticos cuya naturaleza desbordante era enmarcada por ornamentos que evocaban la arquitectura en metal: ¿el control del artificio sobre la naturaleza, o el imperialismo temprano ostentando su tecnología superior sobre la barbarie y el atraso de zonas "menos desarrolladas" del mundo?⁴

Dejando de lado esta especulación política en torno al imaginario de la Revolución Industrial, y retomando nuestro interés por un actor poco reconocido en nuestra propia historia, a las primeras letras en el silabario, debemos situar en paralelo el sabor del pan, la comida, y la imagen de botellas, cajas, etiquetas, envases, que poblaron la mirada temprana de Fauré. Si hoy los niños cuentan con numeroso y diverso material didáctico en formato impreso que ha sido pensado para ellos como destinatarios, en el Chile decimonónico uno de los rasgos clave en la gráfica fue justamente su carácter "adulto", donde la infancia no fue un actor relevante hacia el cual dirigir mensajes impresos. A partir del siglo XX el mundo infantil pudo adquirir visibilidad en la gráfica de productos, o en publicaciones destinadas a este público, como el caso emblemático de la revista El Peneca, que apareció en 1908. No es muy osado pensar que la mesa familiar donde la memoria oral se proyectaba en francés y en español, fuese el primer tablero donde el futuro artista gráfico realizó sus primeros dibujos, entre tareas escolares.

Probablemente, Alejandro Fauré hizo sus primeras armas con el lápiz o la plumilla emulando el grafismo presente en etiquetas o envases que hablaban del entorno cotidiano del puerto, o de mundos

- Tras la Revolución Francesa, durante el siglo XIX, este país había alternado entre el régimen republicano y monárquico, con sucesivos enfrentamientos armados, y una situación de latente conflicto interno y externo que recién se estabilizó hacia el último cuarto de siglo.
- A diferencia de lo ocurrido con otras colonias extranjeras, como los alemanes
- que se asentaron en la zona sur, contribuyendo además al desarrollo industrial y agrícola del país.
- 3. Se denomina de este modo a la gráfica asociada a la Revolución Industrial, por el escenario político que representó para la Inglaterra del siglo XIX el largo período de la Reina Victoria, entre 1837 y 1901. Por otra parte, fue en ese país
- que la estética industrialista tuvo un foco de irradiación a partir de la Exposición Internacional de Londres 1851.
- Respecto a esta visualidad, consultar: Meggs, Phillip; Historia del Diseño Gráfico. Ciudad de México, Trillas, 1991. También: De Fusco, Renato; Historia del Diseño. Madrid, Santa & Cole, 2005.
- * Profesor Investigador, Escuela de Diseño Universidad Diego Portales. Entre sus trabajos están Puño y Letra, movimiento social y comunicación gráfica en Chile (2006), y Cartel Chileno 1963-1973 (2004, compilador).



Fotografía del puerto de Valparaíso. Hacia 1880. Publicada en el álbum *Vistas de Valparaí*so de Félix Leblanc. Archivo Memoria Chilena.

lejanos asociados a la historia familiar que resonaban entre las sirenas de los barcos y las palabras de los mayores. Por cierto, muchos productos de la era maquinista exaltaron su carácter "exótico" aludiendo de manera frecuente al viaje como concepto, mediante la presencia frecuente de barcos, trenes, carros, ruedas. La inclusión de vapor o humo en estas imágenes agregaba un valor sensorial que esta gráfica identificó con el ritmo vertiginoso de las máquinas, capacitadas ahora para producir en masa durante tiempos cortos, o impulsar velozmente al transporte más pesado.

Esto último, después fue aprovechado de un modo distinto por el art nouveau, 5 ya que el vapor o el humo no sólo eran incluidos bajo un sentido figurado, sino que además podían transmitir la idea del movimiento bajo un sentido más abstracto y menos literal. En síntesis, podían en un ritmo sinuoso transformarse en un "estado de ánimo" de la imagen, asociado mayormente al mundo interior de los personajes representados, que al mundo exterior objetivado por el positivismo y su afán de comprobación científica. Si la visualidad

asociada a la Revolución Industrial se volcó a una realidad objetiva y animada por el progreso tecnológico que tomó el tiempo con reloj a todo, el art nouveau exaltó la subjetividad, y nos entregó visiones de personajes o lugares lejanos, que más que exóticos, eran oníricos.⁶

Respecto al espacio público de la segunda mitad del siglo XIX, es prudente recordar que a partir del momento "que en Chile, hubo libertad de comercio, los franceses empezaron a enviar al país productos, fabricaciones y manufacturas admirables",7 al tiempo que las principales 'casas de novedades' como Las Novedades Parisienses o Casa Muzard,8 eran francesas. El último establecimiento tuvo presencia destacada en el comercio de Valparaíso, y fue foco de irradiación no sólo de objetos o bienes de consumo, sino también de elementos decorativos más perdurables en el tiempo, que desde entonces se transformaron en denominador para muchos hogares, como tapices, cortinajes, papel mural, telas. Otro referente de la presencia francesa en el puerto y su influjo en la configuración del imaginario local fue el fotógrafo y grabador Félix Leblanc, quien publicó junto al pintor alemán Juan Mauricio Rugendas

5. Estilo de finales del XIX y comienzos del XX que desplazó en protagonismo a la imaginería de la Revolución Industrial. Como contrapartida a la exhaltación de la técnica y la imitación de los estilos históricos, el art nouveau se inspiró en la naturaleza y lo orgánico, pero de forma no textual, en base a la abstracción, y un carácter más atemporal y menos historicista, aunque hoy esté asociado a una época precisa.

6. O incluso grotescos. Valga recordar la obra del inglés Aubrey Beardsley (1872-1898), cuyo trabajo fue considerado una abierta provocación en la sociedad británica de la época. A nivel local, un dibujante que pudo mostrar la influencia de Beardsley fue Luis Meléndez, colaborador en revistas emblemáticas del Centenario como Zig-Zag, Selecta, y también en El Diario Ilustrado.

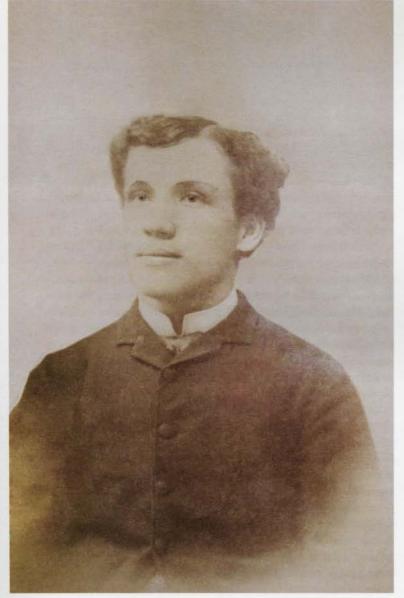
 Escobar, Aníbal; La colonia francesa en Chile. Santiago, Imprenta y Litografía La Ilustración, 1920, p. 61. 8. Uno de los más antiguos establecimientos comerciales de origen francés a nivel local. Fundado en 1855 por los hermanos Eduardo y Ernesto Muzard, en 1875 contaba con una fábrica de muebles, su principal rubro, que conjugaron a la venta de "novedades", menaje y cristalería, entre otros productos.

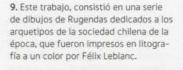
Abajo: Retrato del joven Alejandro Fauré. Valparaiso, septiembre de 1884. Gentileza Pierre-Marie Meynadier y Jacques Poyelle, Francia.



Fotografía Leblanc de Valparaíso. En la entrada de las calles Prat y Cochrane, en la esquina conocida como "cruz de reyes" o "Helsby's corner", zona de la ciudad donde confluyó la actividad comercial de los fotógrafos. Hacia 1880.

Publicada en el álbum Vistas de Valparaiso de Félix Leblanc. Archivo Memoria Chilena.







el Álbum de trajes y costumbres chilenas⁹ en 1838, y posteriormente fue propietario de uno de los principales establecimientos fotográficos del país, la Fotografía Leblanc. A este fotógrafo debemos también el álbum Vistas de Valparaíso, que capturó la imagen de esta ciudad hacia los años en que Alejandro Fauré daba sus primeros pasos en el oficio gráfico.

Joven dibujante

Mientras otros dibujantes locales que desarrollaron una labor contemporánea tuvieron como antecedente un paso por la Academia de Pintura -primer enclave significativo de las Bellas Artes en el Chile del siglo XIX, y el horizonte cultural del viaje a Europa como máxima expectativa-, Fauré ingresó tempranamente al mundo de la imprenta, y no hay precedentes sobre algún viaje suyo al exterior. En 1880, a los quince años, dio sus primeros pasos como dibujante en la Litografía Gillet de Valparaíso, taller que adquirió prestigio durante los albores de la industria local por la impresión de etiquetas y envases para productos como cerveza, licores, cigarrillos, té, alimentos.10 La impresión litográfica, que había despegado precisamente en el puerto hacia la década de 1840,11 fue un medio que permitió reproducir imágenes propias, al ser dibujadas e impresas en el país y ya no una matriz o copia importada, como ocurría hasta entonces con los grabados u ornamentos que acompañaron los primeros pasos de la imprenta en el medio nacional. Es decir, pese a la asimilación de los modelos culturales, era posible la producción y consumo de imágenes con contenidos y circulación a nivel local.

La tarea del dibujante litográfico demandaba habilidad, no sólo en la elaboración de su trabajo mediante lápiz o plumilla, sino que además comprendía hacer reproducible lo dibujado, para así imprimir copias en serie. Además de la preparación de numerosos originales en papel, Fauré practicó con habilidad la tarea del "transporte", consistente en traspasar el dibujo a la piedra litográfica, lo que no siempre era realizado por un mismo artista gráfico, ya que existieron artesanos especializados en esta tarea dentro de la cadena productiva de las imprentas del XIX y comienzos del XX, y es muy probable que él mismo

 También fue uno de los primeros talleres que imprimió sellos postales en el país. 11. Justamente, a partir de impresos como el *Álbum* de Rugendas.

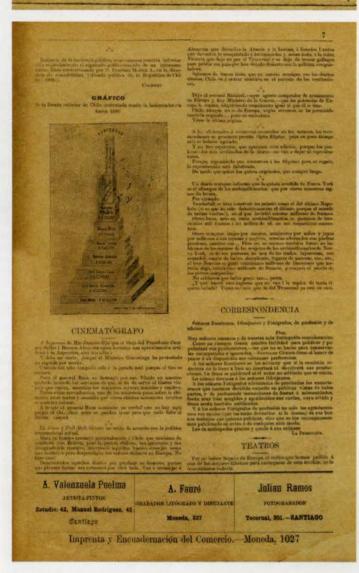
A. Fauré

GRABADOR LITÓGRAFO Y DIBUJANTE

Moneda, 837

A la izquierda, arriba y abajo:
Aviso donde Fauré ofrece sus servicios.
Publicado en el semanario ilustrado
Santiago Cómico, número 1, 7 octubre
1900, página 7.
Impresión tipográfica sobre papel.
Archivo Biblioteca Nacional de Chile.

Nótese en la vista general de la página, que además de Fauré, ofrecen sus servicios el pintor Alfredo Valenzuela Puelma y el fotograbador Julián Ramos, amigo del artista gráfico.

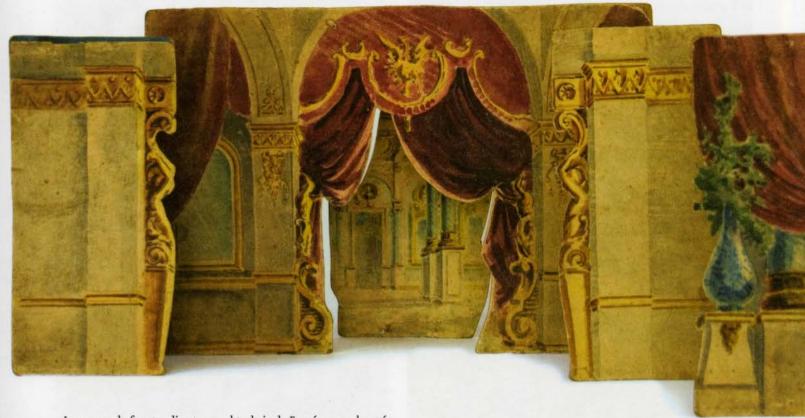


haya cumplido esta misión durante sus primeros años de labor, para posteriormente abocarse a dibujar piezas de gráfica publicitaria o editorial, además de otra faceta importante en su trabajo que nos revela la documentación visual incluida en este libro: el humor gráfico. Si el nombre de Fauré carece de mayor visibilidad para la historia de este género, hoy disponemos de testimonios visuales que permiten reconocer su aporte en tal sentido.

Además de ser uno de los precursores de la publicidad gráfica en el país, empalmó el grafismo de los siglos XIX-XX con una de las modificaciones técnicas más significativas: el fotograbado, que irrumpió en el medio de la imprenta local hacia la última década del siglo XIX. A diferencia de la litografía, que era capaz de reproducir en serie la sutileza del trazo a lápiz más suelto, el fotograbado tenía un rendimiento claramente dividido entre el alto contraste u 'original de línea', y la reproducción de la imagen fotográfica de tono continuo por medio de la trama. Mientras el segundo caso asoma menos en el trabajo de Fauré que reúne este libro, disponemos de numerosos ejemplos en el fotograbado de línea, donde destaca lo realizado para la revista El Payaso, de fines del XIX, primera publicación chilena ilustrada por medio de esta técnica.

La formación autodidacta de Fauré comprendió además la pintura y la acuarela, ¹² pero una gran pregunta en torno a su trabajo radica en los medios que tuvo para asimilar el *art nouveau* con un desfase menor, lo que incluso nos invita a pensar en el como un contemporáneo, pues la sombra de Cherét, Toulouse-Lautrec y principalmente de Alphonse Mucha, todavía no alcanzaba a ser demasiado larga en el mundo. Su lugar como precursores del afiche sería reconocido ya avanzado el siglo XX, gracias a la documentación visual de su obra y una consabida integración a la cultura letrada, al tiempo que sus trabajos bajaron desde los muros o las vidrieras a las veredas de numerosas ciudades, adquiriendo el rango de souvenires o imágenes gratas a la privacidad del hogar, a la portada de libretas o cuadernos personales, y a otros formatos impensados en tiempos de su circulación inicial.

12. Ramos, Julián; "Alejandro Fauré". Noticias Gráficas, año X núm. 114, Santiago, Editores Lüer y Paye, diciembre 1912, pp. 272-273.



La escasez de fuentes directas en el trabajo de Fauré -sospecha más predecible y menos riesgosa- nos mueve a otro terreno, donde la revisión del material disponible podría darnos algunas luces respecto al autoaprendizaje desarrollado por él. Si resulta poco creíble que piezas relevantes para la historia mundial del diseño gráfico hayan circulado en nuestro país a fines del XIX, entonces no en vano podemos creer en el trabajo de Fauré como un síntoma de la Revolución Industrial que irrigó su producción a un lugar como Chile, temprano consumidor de diversidad de productos envasados, que tuvieron su umbral a la cultura chilena en el puerto de Valparaíso, y esa influencia proveniente del Londres comercial e industrial llegó traslapada con el esplendor del París cultural que encandiló a los sectores privilegiados del Chile decimonónico. 13

Artista gráfico

Como se dijo antes, la impresión litográfica fue el sistema que posibilitó la elaboración de imágenes locales mediante el dibujo, pues con anterioridad la impresión tipográfica sólo contemplaba la inclusión de viñetas u ornamentos importados junto a las letras de plomo. Esta conjunción de oficios nos remite también a dos ámbitos: el medio artístico y el medio de imprenta, que a su vez involucran la relación entre arte e industria suscitada a nivel internacional durante la segunda mitad del XIX, precedente en el desarrollo posterior del diseño en el mundo. ¹⁴ Si la inclusión de las Bellas Artes en la sociedad chilena de mediados del

13. Un arquetipo de la fascinación extrema de las elites locales por lo francés, era Agustín Encina, 'el francesito', personaje secundario del libro Martín Rivas, de Alberto Blest Gana, ambientado en el Santiago de mediados del siglo XIX.

14. Es importante recordar la posición crítica ante el maquinismo por parte de William Morris (1834-1896), figura central del movimiento de Arts and Crafts. Morris abordó esta problemática desde múltiples ámbitos productivos y plasmó su inquietud por el mundo gráfico en la Kelmscott Press, su propia editorial, donde buscó refundar la tradición del libro en el escenario de la Revolución Industrial. Ver: Meggs, Phillip, Op. Cit., pp. 225-256.



Arriba y abajo:
Escenarios realizados por
Alejandro Fauré.
Con acuarela y témpera sobre cartón
recortado, el artista hacía estos
escenarios armables como juguetes
para sus sobrinos.
Archivo familia Fauré.



A la derecha:

Fotografías de casa Fauré.

Registro de la casa-negocio de la calle Carmen, en Santiago.

En la entrada: Ernesto Fauré Hemette, sobrino del artista. Archivo familia Fauré.

Abajo:

Libreta promocional de la Casa Fauré. Regalo publicitario para clientes, cuya ilustración habría sido realizada por Ernesto Fauré Hemette.







XIX tenía como destino el afán de representación en la elite local, 15 cabe señalar que éste tropezó de manera temprana con la incorporación de la fotografía, que durante la segunda mitad del siglo y principalmente en las tres últimas décadas, irrumpió sobre el realismo idealizado del novel arte chileno con una visión objetiva del contexto nacional. Es decir, el tramo que las Bellas Artes (pintura, dibujo, escultura) tuvieron para forjar un imaginario –a la medida de los grupos dirigentes– fue más bien breve. Sin embargo, como instancia previa a la expansión de la fotografía en el medio local, la litografía posibilitó la reproducción de la imagen en serie, además de significar un intercambio entre el medio artístico y el medio de imprenta, preludiando las diferencias entre "arte puro" y "arte aplicado", que se manifestarán con mayor claridad en el siglo XX.

Mientras la pintura y la escultura estuvieron más limitadas a la producción de obras únicas, y también a la imitación de los modelos clásicos que llegaron al país como copias en yeso o estampas ilustradas, el dibujo encontró prontamente un camino a la serialidad en la litografía. La utilización de este medio se encaminó principalmente en tres direcciones: por un lado, el retrato de los prohombres, ¹⁶ la representación del paisaje, el espacio público y la sociedad chilena de la época (como relevo económico de la pintura); por otro, la caricatura satírica,

una herramienta al servicio de las luchas políticas entre los grupos de poder. ¹⁷ Un tercer camino fue la proyección de este sistema de impresión al naciente mercado nacional de productos y servicios, donde conquistó un lugar gracias a la cromolitografía. ¹⁸ Fue así que distintos dibujantes educados en las Bellas Artes, en lugar de encaminarse a la práctica del arte se dedicaron a la caricatura satírica y la ilustración comercial durante la segunda mitad del XIX; algunos de ellos fueron Benito Basterrica, Clodomiro Guzmán, y Luis Fernando Rojas. ¹⁹

Si la enseñanza del dibujo pudo también encontrar caminos bajo un enfoque técnico y artístico durante el XIX, 20 paralelamente, la enseñanza de imprenta mantuvo hasta bien avanzado el siglo XX su carácter oral, basada en la relación maestro-aprendiz entablada al interior de los talleres. Destacar aquí el nombre de Alejandro Fauré, también reconoce que personificó un concepto importante en el camino hacia el diseño en el país: el artista gráfico. Como su nombre lo indica, este oficio implicó la conjunción de dos mundos que no necesariamente caminaron de cerca durante el XIX en el país: el arte y la técnica. Justamente, el último cuarto de siglo significó un proceso de modernización en la gráfica local, y en particular durante la última década, donde el rubro pasó de artesanía, a ser una industria. Entre sus albores y el período en cuestión, la tipografía había tenido un desarrollo escueto en el país, pero no

- 15. "Las bellas artes eternizan a los hombres por medio de sus obras i transmiten a la posteridad el nombre, la acción, la virtud de aquellos que se hicieron dignos, como un anticipado galardón por los grandes beneficios que ejercieron en la tierra". Cicarelli, Alejandro; "Origen y progreso de las Bellas Artes". Discurso pronunciado a la apertura de la Academia de Pintura. Anales de la Universidad de Chile, Santiago, 1849, p. 115.
- 16. Al respecto, cabe señalar la Galería Nacional de Hombres Célebres, publicada por el grabador francés Narciso Desmadryl en 1854.
- 17. Tradición que reconoce como precedente clave al periódico *El Correo Literario*, que apareció en 1858.
- Modalidad que a nivel local empezó a adquirir protagonismo en la década
- de 1860, y que consistirá en impresión a varios colores, lo que además contempló la incorporación de tintas especiales como oro y plata. Estos colores fueron frecuentes en la gráfica vinculada a la Revolución Industrial, y su uso perdura en productos de consumo, como el vino.
- 19. Álvarez Caselli, Pedro; Historia del diseño gráfico en Chile. Santiago, Escuela de Diseño PUC, 2004, pp. 58-79.
- 20. Al respecto, podemos mencionar la apertura en 1849, de la Escuela de Artes y Oficios, cuyo primer director el ingeniero francés Jules Jarriez, señalaba: "El dibujo será pues uno de los ramos mas importantes de nuestra enseñanza". Jarriez, Jules; "Discurso pronunciado a la apertura de la Escuela de Artes y Oficios, el día 17 de septiembre de 1849". En: Anales de la Universidad de Chile, Santiago, 1849, p. 124.

Retrato del artista gráfico. Hacia 1900. Gentileza Pierre-Marie Meynadier y Jacques Poyelle, Francia.

por falta de impresores de calidad, como fue el caso del español Manuel Rivadeneira²¹ en Valparaíso, o del francés Julio Belin²² en Santiago, sino por la falta de mercado, y de apoyo oficial en el fomento de esta industria. Un testimonio emblemático, es el del impresor Recaredo Santos Tornero, que a comienzos de la década de 1870 era propietario de la Imprenta y Librería del Mercurio en Valparaíso, uno de los principales establecimientos gráficos a la fecha, quien decía lo siguiente respecto a la imprenta local en su obra *Chile Ilustrado*: "Esta industria nunca ha tenido entre nosotros desarrollo ni prosperidad". ²³ Frente al desinterés oficial por la suerte de la actividad y el envío de trabajos al exterior, el gremio gráfico, uno de los precursores del movimiento obrero a nivel nacional, ²⁴ reaccionó de manera enérgica:

"Tenemos el mismo interes que todo buen chileno debe abrigar respecto a un arte necesario a nuestra patria... Qué le importa al Gobierno i a los aristócratas que la tipografia se hunda en Chile i aún que desaparezca del todo? El dinero les permite enviar sus trabajos a Europa o a Norteamérica; pero los que no poseen recursos, los que no tienen quien les lleve el manuscrito i les traiga el impreso o los que no pueden esperar la tardanza del viaje, son los que pagan con creces el egoismo o mala voluntad del Gobierno i de los particulares".²⁵

Ciertamente, el trabajo de Fauré no se explica sino como parte del afán modernizador en el medio de la imprenta nacional, ocurrido entre la última década del XIX y la década previa al Centenario, y que en gran parte fue llevado a cabo por impresores extranjeros como los españoles Rafael Jover, propietario de la Imprenta Cervantes, e Ignacio Balcells, de la Imprenta Barcelona, establecimiento que tendrá especial importancia para la historia que abordamos aquí.

Lejos del academicismo, Alejandro Fauré destacó por ser un trabajador culto, situación que le permitió formarse en el oficio y posteriormente ampliar sus conocimientos mediante el acceso a información escrita y visual. El artista gráfico fue así una figura de la transición al siglo XX, que sobre la base del trabajo manual e intelectual pudo vincular a la cultura letrada con el ámbito productivo, a partir de una



visión más humanista y menos técnica de la actividad gráfica, pese a los avanzados conocimientos de Fauré sobre la imprenta en su tiempo. Además de su trabajo como dibujante, fue redactor artístico de publicaciones como *La Lira Chilena*, lo que constituye un temprano precedente de la figura del 'director de arte' en el medio editorial chileno.

Del puerto a la capital

Los logros que Fauré cosechó a lo largo de la década de 1880, se tradujeron en prestigio y bienestar económico en la década siguiente. Ya en su adultez, la familia se había disgregado a causa de los matrimonios de los hermanos mayores y la muerte del padre. Alejandro se establece entonces junto a su hermano Ernest, quien se había casado con otra inmigrante, Sophie Hemette. La pareja tuvo cinco hijos, y además de Alejandro, también vivió junto a ellos la abuela Josefina, madre del clan Fauré, que hasta su muerte en 1910 siempre mantuvo una relación muy cercana con el artista gráfico.

21. Editor español establecido en Chile entre 1839 y 1841. En 1840 trabajó en Santiago, donde tuvo a cargo la imprenta de *La Opinión*, y el periódico oficial *El Araucano*. Durante 1841, fue propietarlo de *El Mercurio* de Valparaíso. Retornó a su país en 1842. Ver: Figueroa, Pedro Pablo; *Diccionario Biográfico de Estranjeros en Chile*. Santiago, Imprenta Moderna, 1900, p. 190.

22. Belin, llegado al país a fines de la década de 1840, señalaba: "Hai en Santiago dos mil jovencitos sin porvenir, sin fortuna, i sin embargo es dificil, imposible encontrar aprendices idóneos... unos no quieren perder su conducta, otros tienen a ménos tener una profesion útil..." Ver: "Imprenta. Aprendices". La Cránica, núm. 2, Santiago, Imprenta de Julio Belin y Cía., febrero 1849, p. 7.

23. Tornero, Recaredo S.; Chile Ilustrado. Valparaíso, Imprenta y Librería del Mercurio, 1872, p. 99. Este libro fue impreso en París.

24. Fueron organizaciones precursoras la Sociedad Tipográfica de Santiago, fundada en 1853 y la Sociedad Tipográfica de Valparaiso, fundada en 1855. 25. Valenzuela, L. A.; "La tipografía en Chile". *El Tipógrafo*, año 1 núm. 4, Santiago, enero 1879, p. 13.



objetos ornamentales o artísticos realizados por él mismo, lo que delata la influencia familiar, donde el arte siempre fue entendido como un ejercicio creativo de carácter utilitario o decorativo. Al igual que su tío y su abuelo, Ernesto, que siempre vivió del comercio, nunca tuvo pretensiones de ser considerado un artista; y por cierto, Alejandro Fauré es un nombre desconocido para la historia del arte en nuestro país, pues nunca participó de salones, concursos u otra instancia oficial.

La década de 1890 marca la consagración de Fauré en su oficio. La Imprenta Barcelona se transforma en uno de los referentes de la modernización en la gráfica chilena a las puertas del nuevo siglo, y el artista es contratado por esta empresa que había iniciado actividades a fines de 1891 con la compra de un modesto taller, la Imprenta Católica, que funcionaba en calle Santo Domingo. A comienzos de 1893, la Imprenta Barcelona se había convertido ya en un próspero negocio y trasladaba sus dependencias a una sección del edificio de los Padres Agustinos, en calle Moneda, ocupando media cuadra de

extensión.²⁷ A fines del siglo XIX, la producción del establecimiento era descrita en los siguientes términos:

"Impresiones en múltiples colores (cromotipia) y con combinaciones elegantes de viñetas; limpias reproducciones de fotograbados y grabados; ediciones correctas y esmeradas de numerosas obras nacionales y preciosas encuadernaciones, he ahí el conjunto de productos, perfectos en su clase, que le han valido a este establecimiento industrial la gran reputación de que goza".²⁸

Al iniciar el siglo XX, los trabajadores de la empresa ascendían a 185, y en el plano técnico, contaba con nueve prensas tipográficas, dos prensas litográficas, prensas para grabar y cortar metales, para recorte de papel, maquinaria para encuadernación, para la fabricación de sobres, y también de libros en blanco, uno de los productos de mayor demanda en la época. Para activar toda esta infraestructura, "la fuerza motriz la suministran dos motores, el uno Otto-Crosley a gas, de 14 caballos, y el otro, belga vertical, de 14 caballos también".²⁹ Esta fuerza, además de movilizar las máquinas de la imprenta, proporcionaba el alumbrado

27. Tadeo Laso, J. y J. Santiago; Reseña de las principales industrias chilenas premiadas en la Exposición Panamericana. Santiago, Imprenta y Encuadernación Barcelona, 1902, p. 39. Este documento fue publicado a raíz del envío chileno a la Exposición Internacional de Buffalo, en 1901. 28. Martínez, Mariano; *Industrias* Santiaguinas. Santiago, Imprenta y Encuadernación Barcelona, 1896, p. 266.

29. Tadeo Laso, J. y J. Santiago; Op. Cit., p. 39.



A la izquierda:

Aviso de la Imprenta Barcelona
publicado en la revista Noticias
Gráficas, año X, número 98, agosto
de 1911, página 72.
21 x 30 centímetros.
Fotolitografía a dos tintas sobre
papel estucado.
Archivo Biblioteca Nacional de Chile.

La imagen distintiva de la empresa, ubicada en la zona inferior de la página, es atribuida a Alejandro Fauré. Página siguiente:
Taller de Alejandro Fauré en la Imprenta Barcelona.
Fotografía publicada en la revista Noticias Gráficas, año X, número 114, diciembre de 1912, páginas 278 y 279.
Archivo Biblioteca Nacional de Chile.

Alejandro Fauré fue una presencia muy importante para sus sobrinos. Entre ellos Marta Fauré Hemette, la "Tata", era la más querida; le enseñó a pintar y como muestra de su cariño, hizo un retrato de ella sobre un plato de pared, que realizó a partir de una fotografía. Ernesto Fauré Hemette también cultivó la habilidad artística a instancias de su tío, y si bien se dedicó al comercio en la adultez, era aficionado a ilustrar libros en blanco²6 tomando como base recortes y dibujos; también solía hacer esculturas con materiales de desecho. Pese al entusiasmo que puso en inculcar a sus sobrinos el interés por el arte, Fauré nunca practicó la pintura con fines comerciales y sólo consideraba a esta actividad un pasatiempo, tal como lo hiciera su padre. La mayoría de sus obras quedaron en la familia, y entre ellas se encuentran dibujos a lápiz, acuarelas y óleos.

En sus comienzos, Ernest Fauré había trabajado de garzón en un restaurant y posteriormente logró desarrollar su propio negocio, una fábrica de cocinas a leña. El rubro tiene su "época dorada" hacia el último cuarto del siglo XIX, y la familia emigra de Valparaíso a

Santiago para instalarse en la calle Teatinos 58, donde además de la casa, tenían el taller y salón de venta. A causa del dominio en el oficio del fierro forjado que involucraba la fabricación de las cocinas, Ernest recibe un interesante encargo: la realización de rejas para el Cerro Santa Lucía. Dada la necesidad que tenía este tipo de proyectos de la colaboración de un dibujante para resolver aspectos técnicos y también estéticos, es probable que Alejandro haya participado en este trabajo de arte ornamental destinado al espacio público.

Posteriormente, la venta de cocinas a leña entró en declive, y la familia se trasladó a la calle Carmen 311. Vivían en el segundo piso, y en la parte de abajo, que ocupaba la numeración 315, instalaron hacia la época del Centenario un nuevo negocio que logró perdurar más en el tiempo: la Casa Fauré, una tienda donde vendían menaje, muebles de cocina, sillas, paneras y otros utensilios destinados al uso doméstico. Según el recuerdo familiar, fue Ernesto Fauré Hemette quien siempre estuvo a cargo de la tienda, y además de los productos de consumo antes mencionados, vendía una serie de

26. Estos consistían en libros de fina encuadernación, pero sin contenido, que estaban destinados a labores contables en empresas, u otros escritos de importancia en el mundo laboral o legal. A nivel familiar, fueron también un bien de consumo destinado a tareas escolares o diarios personales. Estampilla cuyo diseño ha sido atribuido a Alejandro Fauré. Archivo familia Fauré.



eléctrico de los distintos espacios de trabajo. Así, previo al Centenario, el panorama se vislumbraba muy favorable:

"Con el progreso alcanzado por esta industria no necesitaremos traer del extranjero ni libros en blanco, ni bloques, ni libretas, ni rótulos, ni sobres... La industria nacional en este ramo ha progresado notablemente; nuestros obreros tienen trabajo seguro y el público goza ya de las ventajas que trae consigo el amplio desarrollo en la producción del país".³⁰

Si a mediados del siglo XIX y hasta la década de 1880, la práctica de enviar los trabajos importantes al extranjero había mermado la suerte de la imprenta en el medio local, en 1911, un artículo en la revista *Noticias Gráficas* describía un escenario distinto:

"Pedir a Europa o Estados Unidos carteles, etiquetas, libros y cuadernos en blanco, sobres, timbres en relieve y, en general, toda clase de productos de esta especie, ya sólo puede hacerse por capricho, o por falsa concepción de los intereses generales y a la vez de los particulares del aficionado al extranjerismo".³¹

La Imprenta Barcelona había aumentado entonces su personal a 300 personas, e incorporaba hombres, mujeres y niños. Las máquinas disponibles para las distintas secciones se acercaban al centenar, y toda esta infraestructura era "movida con 2 motores a gas con 36 caballos, y 10 motores eléctricos con 18 caballos". ³² El local del centro se había vuelto estrecho, por lo que se contemplaba la construcción de un nuevo edificio, "y además un pequeño barrio obrero, donde podrán vivir sus operarios en todas las comodidades e higiene como se acostumbra hoy en las grandes capitales de Europa". ³³

Fauré tenía su estudio en el 837 de Moneda, a un costado del taller de impresión que estaba ubicado en el 843. Trabajaba solo; su espacio estaba básicamente compuesto por un banco de trabajo que cumplía doble función, para dibujo e impresión, donde preparaba originales en papel, realizaba el transporte, y sacaba impresiones de prueba antes de que las pesadas piedras fueran llevadas a las prensas. Otros elementos eran su silla de Viena, 44 y un taburete donde solía dejar los

libros que consultaba. El muro aledaño estaba lleno de dibujos, muestras de trabajos anteriores, y referentes extranjeros como un cartel de los cigarrillos ingleses The Three Castles. El artista gráfico formaba parte de la sección Litografía, que contaba con "2 dibujantes [él era uno de ellos], 2 transportadores, 3 prensistas, 8 marginadores, recortadores, barnizadores y operarios diversos".35 Su trabajo era pagado por pieza, en un monto que fluctuaba entre 2.50 y 10.00 pesos.36 Cuando no lo realizaba él mismo, sus numerosos dibujos eran reproducidos en las piedras litográficas por los transportadores, o copiados en placas de fotograbado por artistas como su amigo Julián Ramos, quien tenía a la fecha un taller dedicado a este oficio, y prestaba servicios a distintas imprentas. A diferencia de sus inicios en Valparaíso donde trabajó en un establecimiento dedicado a una producción como etiquetas y envases, en la Imprenta Barcelona Fauré se dedicó principalmente al ámbito editorial, dibujando letras, títulos, portadas, avisos, viñetas y numerosas ilustraciones. Chile Ilustrado, Noticias Gráficas, Instantáneas, son algunas de las revistas del primer cambio de siglo que contaron regularmente con su colaboración. También contemplaba el trabajo de la sección Litografía el diseño de afiches, e incluso la producción de documentos valorados como letras de cambio, billetes, bonos.³⁷ Sin ir más lejos, fue la Imprenta Barcelona la primera entidad local en convocar a "un concurso de affiches para premiar los esfuerzos del arte en favor de la industria".38

En palabras del propio Ramos, Fauré "era, a más de un gran artista, una verdadera enciclopedia teórico-práctica. El ideaba, dirigía y trabajaba a la vez, conociendo a fondo todos los difíciles y complicados resortes de las Artes Gráficas, debido a su gran constancia y profundos estudios". ³⁹ Un testimonio de su adelanto respecto al medio de imprenta local durante la época, fue su incursión en el grabado en metal, tradición prácticamente inexistente durante el primer siglo de vida republicana:

"Entre sus trabajos predilectos, tenía verdadero entusiasmo por los grabados al agua fuerte, y los que se hacen sobre acero para la impresión de sellos y billetes de Banco, que él ejecutaba a la pluma a

30. lbid., p. 42.

31. Sin autor; "Monografía de la Imprenta Barcelona". Noticias Gráficas, año IX núm. 98, Santiago, Lüer y Paye Editores, agosto 1911, p. 72.

32. lbíd., p. 73.

33. Ibíd. Con posterioridad a la caída del salitre y a las consecuencias de

la Depresión Mundial en el país, esta empresa, clave en la modernización de la imprenta local, entrará en una etapa de declive dejando atrás su período de bonanza.

34. Diseñada por Michael Thonet en 1855, ésta se tradujo en un precedente del diseño a nivel mundial, y su presencia es reiterada en las fotografías del Centenario de la República, entre estratos sociales diversos, lo que delata su importación masiva durante la época. Su versión inicial fue la número 14.

35. Tadeo Laso, J. y J. Santiago; Op. Cit., p. 40.

36. Ibíd., p. 41.

37. lbíd., p. 39.

38. Sin autor; "Los affiches". Chile Ilustrado, núm. 1, Santiago, Imprenta Barcelona, mayo 1902.

39. Ramos, Julián; Op. Cit., p. 273.





40. lbíd., pp. 272-273.

41. Los aspectos de la biografía familiar de Alejandro Fauré, han sido aportados por Daniel Fauré Calderón, sobrino nieto del artista, en entrevista realizada el 26 de julio de 2008.

A la izquierda:

Retrato del fotograbador Julián Ramos. Publicado en revista *Noticias Gráficas*, año VII, número 73, julio 1909, página 77. Archivo Biblioteca Nacional de Chile.

Abajo, último persona a la derecha: Benigna, prometida de Alejandro Fauré junto a la familia del artista. Hacia 1940. Archivo familia Fauré.

falta de mayores elementos, con una propiedad verdaderamente admirable. En esta forma hizo las muestras que en 1895 se presentaron a S. E. el Presidente de la República, para obtener las propuestas que se pidieron en aquella fecha para la impresión en el pais de los sellos de Correo y billetes de Banco".40

Epilogo

El apego al núcleo familiar y la dedicación al trabajo, sugieren que esencialmente Fauré vivió en forma austera. Su gran productividad en un trabajo que era pagado por pieza, deja entrever que solía trabajar largas jornadas, así también llevarse trabajo para la casa, o dibujar de manera constante en distintos lugares. Los lujos en su vida se dieron en la bohemia nocturna del Santiago de fines del XIX y comienzos del XX -que se situaba entre la imprenta y su casa, lo que vivió en forma privada y sin que ello afectara el entorno familiar o el respeto cosechado en el ámbito laboral-.

Su aporte de tres décadas a la gráfica local, iniciado en el Valparaíso de fines del XIX y que logró consolidar en el Santiago del cambio de siglo y la época del Centenario, se verá truncado de manera temprana. En medio de una situación económica muy favorable, estaba también a las puertas de contraer matrimonio con su prometida chilena, Benigna, cuando recibe una mala noticia: padece una enfermedad incurable. Abrumado, no se resigna y decide poner fin a su vida el 9 de noviembre de 1912. Tenía 47 años. Tras el deceso del artista gráfico, su novia nunca se casó y permaneció viviendo con la familia Fauré hasta el final de sus días.⁴¹

Poco después de la trágica noticia, Julián Ramos entregaba sus condolencias por escrito a su hermano Ernest, a quien anunciaba la intención de homenajear a Alejandro Fauré en una edición de la revista Noticias Gráficas:

"Con éste motivo, le rogaría me diera todo cuanto dato sobre su vida artística posea Ud., los que unidos a los que yo conozco con los largos años que tuve la honra de contarme entre sus amigos, [servirían TALLER DE FOTOGRABADO J. RAMOS Y C.^



HUÉRFANOS, 1234 = CASILLA 211
Teléfono Inglés 2354 y 1638

Santiago Noviembre I2 de 1912

Senor

ERNESTO FAURÉ

Muy señor mio:

Pte.

Regresando ayer de Valparaiso, dende suelo pasar les dias demingos, me encentré con la triste nueva del inesperado fallecimiento de Fauré, sabiendo poco despues su triste desenlace.

Siente no haber pedide acempañar sus restes a la última morada, donde cesan todos los sufrimientes, pero como intimo de Alejandro y ausente él para que pueda reconvenirme por mis alabanzas, tan justas como sinceras, tengo el proposito de desquitarme de mi involuntaria ausencia de gantiago, dedicandele un número de Noticias Graficas, la simpatica revista que tanto le debe al amigo Fauré, como asimismo escribir algo en el diario, si no me lo rechazan por su triste fin. Con éste motivo le regaría me diera todo cuanto date sobre su vida artíatica poseea Vd., los que unidos a los que yo conezco con los largoa años que tuve la honra de contarme entre sus amigos, poder escribir algo tan completo como él se lo merece, lo que podríamos ilustrar con algunos de sus mejores trabajos entre los que podamos recejer.

Rogandole disculpe ésta molestia y aprovechando tan triste acontecimiento para ofrecerme como su mas sincero amigo y dar a 2 Vd. mi pésame por tan irreparable pérdida, queda su affme. y S. S.

Julian Ramos



Página anterior: Carta de pésame enviada por Julián Ramos. 18 de noviembre de 1912. Archivo familia Fauré.

A la derecha: Detalle de piedra Litográfica. Colección de Vicente Larrea.

paral poder escribir algo tan completo como el se lo merece, lo que podríamos ilustrar con algunos de sus mejores trabajos entre los que podamos recoger".⁴²

Si bien Fauré le dio a la elite local "lo que quería", es decir, el acento francés llevado a la visualidad, su trabajo no puede ser tildado en forma simplista como una copia, ya que era un representante de la transferencia cultural derivada de las migraciones de la segunda mitad del siglo XIX. Mientras los artistas chilenos formados en el academicismo vieron en el viaje a Europa la única opción de hacer algo relevante, Fauré hizo su trabajo desde acá, sin viajes de por medio, claramente ayudado por su manejo del idioma pero con herramientas o recursos disponibles en el medio local. En cuanto al oficio, obtuvo toda su formación en el trabajo práctico y el contacto con el mundo de la imprenta; en los conceptos, su escuela fueron los libros que en un principio pudo consultar en la Litografía Gillet, y que más tarde encargó a Europa para ampliar sus conocimientos: "Obrero infatigable, ambicioso de saber, escudriñaba por entre las hojas de sus libros los procedimientos nuevos y las diferentes escuelas de los maestros europeos".43 Este artista gráfico tuvo la capacidad de representar aquella tradición, porque no fue para él una impostura o imitación, sino una herencia cultural que replicó en su lugar de nacimiento.

Durante sus tres décadas de labor, no sólo obtuvo un amplio reconocimiento en su oficio, teniendo como escenario el Chile de la 'belle-epoque'. También cosechó una estimable fortuna que dejó a su familia: 100.000 pesos, en una época de bonanza a consecuencia del "boom" salitrero.

A diferencia del artista gráfico franco-chileno, quienes se dedicaron a la gráfica comercial durante la década posterior al Centenario de la República no buscaron en esta actividad un espacio definitivo, sino más bien un sustento económico a la espera de mayor reconocimiento en el ámbito de las Bellas Artes. Tal será el caso de Otto Georgi e Isaías Cabezón, pintores vinculados a la Generación del 13, que ganaron los primeros concursos de afiche organizados por la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile, a partir de 1916. Estas competiciones fueron el impulso definitivo a este medio de comunicación en el país, 44 durante los años posteriores a la partida de Fauré. A

Bibliografía

Álvarez, Pedro; Historia del Diseño Gráfico en Chile. Santiago, Escuela de Diseño PUC, 2004.

Anales de la Universidad de Chile, Santiago, 1849.

De Fusco, Renato; Historia del Diseño. Madrid, Santa & Cole, 2005. Escobar, Aníbal; La colonia francesa en Chile. Santiago, Imprenta y Litografía La Ilustración, 1920.

Fauré Calderón, Daniel; Entrevista personal, 26-07-08.

Figueroa, Pedro Pablo; Diccionario Biográfico de Estranjeros en Chile. Santiago, Imprenta Moderna, 1900.

Godoy, Alejandro; Historia del Afiche Chileno. Santiago, Universidad Arcis, 1992.

"Imprenta. Aprendices". *La Crónica*, núm. 2, Santiago, Imprenta de Julio Belin y Cía., febrero 1849.

Martínez, Mariano; *Industrias Santiaguinas*. Santiago, Imprenta y Encuadernación Barcelona, 1896.

Meggs, Phillip; Historia del Diseño Gráfico. Ciudad de México, Trillas, 1991.

Ramos, Julián; "Alejandro Fauré". Noticias Gráficas, año X núm. 114, Santiago, Lüer y Paye Editores, diciembre 1912.

Ramos, Julián; Carta enviada a Ernest Fauré, 12 de noviembre de 1912.

Sin autor; "Los affiches". Chile Ilustrado, núm. 1, Santiago, Imprenta Barcelona, mayo 1902.

Sin autor; "Monografía de la Imprenta Barcelona". Noticias Gráficas, año IX núm. 98, Santiago, Lüer y Paye Editores, agosto 1911.

Tadeo Laso, J. y J. Santiago; Reseña de las principales industrias chilenas premiadas en la Exposición Panamericana. Santiago, Imprenta y Encuadernación Barcelona, 1902.

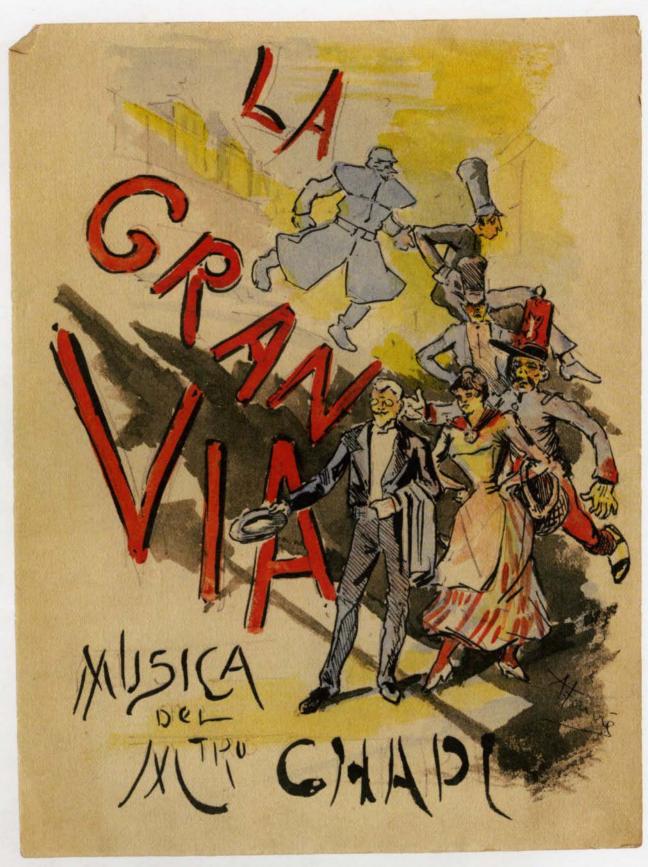
Tornero, Recaredo S.; *Chile Ilustrado*. Valparaíso, Imprenta y Librería del Mercurio, 1872.

Valenzuela, L. A.; "La tipografía en Chile". El Tipógrafo, año 1 núm. 4, Santiago, enero 1879.

42. Ramos, Julián; Carta enviada a Ernest Fauré, el 12 de noviembre de 1912.

43. Ramos, Julián; "Alejandro Fauré", p. 272.

44. Godoy, Alejandro; Historia del Afiche Chileno. Santiago, Universidad Arcis, 1992.



Arriba:
Original de diseño de afiche para espectáculo de zarzuela.
Sin fecha.
13,6 x 18 centímetros.
Plumilla, pincel, tinta y acuarela sobre cartulina gofrada.
Archivo familia Fauré.

Página siguiente:
Portada de la revista Pluma y Lápiz, número 58, 5 de enero de 1902.
Formato ilustración:
15 x 22,5 centímetros.
Formato revista:
18,3 x 26,7 centímetros.
Impresión litográfica a cinco tintas e impresión tipográfica a una tinta sobre papel.
Archivo Biblioteca Nacional de Chile.



A la izquierda:

Afiche de la temporada 1907 del Teatro Municipal de Santiago. 13,5 x 29 centímetros. Impresión litográfica a tres tintas sobre papel.

Archivo Pedro Álvarez.

Página siguiente: Aviso para El Ahorro Mutuo publicado en la revista *Instantáneas*, año I, número 5, 29 de abril de 1900, última página.

18 x 26,5 centímetros. Impresión tipográfica a una tinta sobre papel. Archivo Biblioteca Nacional de Chile.

* ARTURO PADOVANI *

FIESTAS PATRIAS