



Universidad
Alberto Hurtado

Facultad de Filosofía y Humanidades
Licenciatura en Teoría e Historia del Arte

Paisaje y territorio: Una mirada desde la pintura de cautivas de Rugendas

Por

Fernanda Javiera Jara Altamirano

Profesora Guía: Nicole Iroumé

Santiago, Chile

2020

Contenido

INTRODUCCIÓN.....Página 4.

Capítulo I: Construcción del Estado Republicano chileno

A. Los conceptos de territorio, nación e identidad.....Página 13.

B. Chile durante el siglo XIX y la conformación de su nueva identidad y la importancia del territorio.....Página 23

C. La representación del paisaje chileno..... Página 30.

Capítulo II: Chile y Johann Moritz Rugendas

A. Pintor viajero, pintor romántico..... Página 34.

B. Costumbrista y naturalista, el concepto de lo pintoresco..... Página42.

C. Malones y Cautivas..... Página 46.

Capítulo III: Zona de Frontera: La Araucanía

A. Representaciones del pueblo araucano..... Página 52.

B. Usos políticos de la imagen de la Cautiva..... Página 64.

Consideraciones Finales..... Página 69.

BIBLIOGRAFÍA..... Página 72.

Índice de Imágenes

Imagen 1.....	Página 24
Imagen 2.....	Página 29
Imagen 3.....	Página 38
Imagen 4.....	Página 39
Imagen 5.....	Página 54
Imagen 6.....	Página 55
Imagen 7.....	Página 56
Imagen 8.....	Página 58
Imagen 9.....	Página 60
Imagen 10.....	Página 62
Imagen 11.....	Página 66

Introducción

En Chile, la representación paisajística tuvo su más alto desarrollo durante el siglo XIX, lo que se vio acentuado gracias a la difusión de la corriente romántica. En esta época, el paisaje se convierte en un promotor de las emociones y experiencias subjetivas, otorgándole una belleza sublime al paisajismo. Uno de los pioneros que abrió el camino hacia esta representación fue el inglés John Constable (1776-1837), quien se dedicó a pintar los paisajes rurales de la Inglaterra no afectada por la Revolución Industrial. Esto, mediante la utilización de una técnica de descomposición del color en pequeños trazos, que lo hace precursor del Impresionismo, realizando estudios de fenómenos atmosféricos y, en particular, de nubes. Por otro lado, está el también inglés William Turner (1775- 1851), quien refleja en sus obras la modernidad, plasmando lo vívido de aquella época. Con Turner, las formas del paisaje se disuelven en torbellinos de color que no siempre permitían reconocer lo representado en el cuadro.

Sumado a esto, durante la época se evidencia un fuerte interés por el conocimiento científico, específicamente por el estudio de la botánica, la geografía y la geología, otorgándole a la representación del paisaje una veracidad sobre lo existente en los territorios representados.¹ Es justamente en este punto que la pintura de paisaje se introduce impetuosamente en América Latina, abalada como política de Estado por las nuevas repúblicas, las cuales buscaban en el género del paisaje el conocimiento, representación y difusión de sus territorios, tanto para sus pueblos como hacia el exterior. De esta forma, la representación paisajística va mutando y se comienza a utilizar para caracterizar al territorio, representando también las costumbres y a sus habitantes.

En este sentido, se integran las representaciones pintorescas, las cuales son utilizadas “en parte para referirse a un área temática, en parte también para aludir a una forma

¹ Ver más en *Pintura de paisaje en la segunda mitad del siglo XIX. Teoría y práctica: La institución libre de enseñanza* de Ana María Arias de Cossío. Consultado el 26 de diciembre de 2019: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/33/42/04arias.pdf>

de aprehender la realidad.”² En relación a esto es que Chile, con el afán de conocer y validarse como país autónomo, trae desde el extranjero (principalmente desde Europa) a pintores que tuviesen la capacidad de retratar esta realidad, a través de la pintura de paisajes, y de ir construyendo, a partir de este imaginario, una identidad nacional. De esta manera es que se comienzan a representar tanto fiestas populares, como vestimentas y características del pueblo chileno, siendo uno de los principales exponentes Johann Moritz Rugendas (1802-1858).

Rugendas es un pintor alemán que se asentó en Chile durante el proceso de construcción de la nación, que recientemente había obtenido su independencia de la Corona Española. El pintor realiza una prolífica obra sobre el país, donde se reconoce su importancia por la producción de un conjunto de obras que dieron a conocer tanto la historia como las costumbres chilenas, a través de pinturas donde se entrelazan tradiciones, temas, costumbres y personajes típicos del país. En este punto es donde entra en juego la representación de una de las *costumbres* que se asocian al pueblo araucano³ los conocidos malones⁴, a partir de los que se deriva el tema de la cautiva, que se adapta y desarrolla en el contexto local. Esta temática tuvo su principal difusión en Chile y Argentina durante el siglo XIX, y se caracterizó por el rapto de mujeres blancas en manos de indígenas. Para el presente estudio nos centraremos específicamente en tres pinturas que abordan este tema: *El rapto de Trinidad Salcedo o araucano con una cautiva en el bosque* (1836/1837), *El rapto de la doncella o araucano con cautiva en el bosque* (1840) y *El rapto de Trinidad Salcedo o El Malón* (1835), todas de autoría de Rugendas.

2 Pablo Diener, *Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas*, 288.

3 Durante la Colonia y luego en los primeros siglos de independencia, se aludía con el nombre de araucanos a los pueblos indígenas que habitan los territorios del sur de Chile y Argentina: “El pueblo araucano -una de las importantes sociedades indígenas del continente americano que se extendiera por amplios territorios del Cono Sur y que aún hoy ocupa una extensa área, tanto en el Sur de Chile como en Argentina.” En *El pueblo araucano y su lucha por sobrevivencia* de Bernardo Berdichewsky, 1.

4 Estos se encuentran vinculados a una práctica indígena, y que específicamente se desarrollaba en las zonas fronterizas, las describían “como “destrucción”, “invasión”, “afán de saqueo”, “depredadores de haciendas”, “robo de miles de cabezas de ganado”, “infiltración pacífica”, “expansión mapuche” o “épocas de maloqueo que llenaban de horror y pánico a las poblaciones...” En *Malón, ración y nación en las pampas: El factor Juan Manuel de Rosas (1820- 1880)* de Rolf Foerster y Julio Vezub

Para la época, el motivo de la cautiva estaba sujeto a ser una representación principalmente narrativa (literaria), donde la atención se centraba en la mujer raptada: “El rapto, el desprendimiento violento del círculo familiar, el deber forzado a la práctica sexual, la adhesión a la fuerza de trabajo del grupo agresor, forman parte de lo que caracteriza este fenómeno.”⁵

Para tener en cuenta las motivaciones que se tejían en torno a esta temática, es necesario profundizar en el conflicto que viven blancos e indígenas en el contexto latinoamericano, que en el caso particular chileno se vivía con los denominados araucanos en la conocida Guerra de Arauco (1550-1656) y más tarde en la denominada Pacificación/Ocupación de la Araucanía.

Desde la llegada de Pedro de Valdivia, en 1540, al Valle de Santiago, este pueblo fue resistente, luchando y dificultando la conquista de nuevos territorios hacia el sur, manteniendo latente el conflicto durante toda la Colonia, con pérdidas y ganancias. Transcurrido el tiempo, logra establecerse una *zona de frontera*, ubicada al sur del Biobío, la cual separaba al Reino de Chile con el mundo indígena, reconociéndose este último como un territorio autónomo y administrado por los araucanos.

Si bien las batallas fueron disminuyendo para abrir paso a interacciones comerciales y culturales, donde incluso se utilizó la resistencia araucana a favor del proceso independentista chileno⁶, el conflicto siempre estuvo presente. Una vez obtenida la tan anhelada independencia, comienzan los procesos de definición fronteriza y de igual modo la expansión territorial, considerando la integración de los territorios araucanos a la nueva república. Sin embargo, y luego de la independencia, los políticos necesitaban un argumento potente para dar inicio a esta extensión territorial, por lo que vislumbran en la costumbre del *malón* un artilugio eficaz que permite otorgarle una imagen negativa al mundo indígena simbolizando lo que ocurre en esta zona.

⁵ Marta Delfín, *Las Cautivas*, 1.

⁶ Proceso independentista que ahondaremos más adelante.

Por lo mismo, es necesario resaltar que la práctica del rapto y cautiverio fue utilizada tanto por indígenas, criollos y españoles, es decir, como tácticas de guerra, con tal de obtener algún tipo de intercambio comercial: “atrapar a parte de los vencidos en las batallas en calidad de rehenes para luego negociar su libertad e intercambiarlos en caso necesario con los enemigos”.⁷ En este sentido, la representación del tema del rapto y cautiverio en Rugendas pasaría a formar parte de una historia/realidad equivocada o sesgada, la cual se determinará en este estudio, abriendo el debate sobre posibles cuestiones del territorio.

Según estas consideraciones esto es que surgen las siguientes preguntas de investigación:

¿Cuáles son los nexos entre la pintura de paisaje y su posible utilización política? ¿Qué significaban las representaciones de indígenas en la pintura de paisaje chilena? ¿Cómo se representa el territorio en las pinturas de indígenas? ¿El interés de Rugendas por representar el mundo indígena se encuentra condicionado políticamente o es más bien un interés ligado a su vocación? ¿Podrían pensarse estas obras como representaciones territoriales y, por lo tanto, podrían funcionar como imágenes políticas?

A partir de esto, la hipótesis de esta tesis propone que las representaciones de cautivas de Rugendas habrían sido utilizadas políticamente a favor de la república de Chile; y que las pinturas costumbristas de Rugendas (específicamente aquellas ligadas al tema del rapto y cautiverio) podrían funcionar como pinturas de paisaje, pues son representaciones también del paisaje y territorio que se quiere dominar, no tan solo de los salvajes que habitan esas regiones, sino también de aquella selva virgen que debe explotarse agrícola y forestalmente.

En razón de lo anterior, es que la presente investigación propone como objetivo general analizar tres de las pinturas de cautivas en Rugendas, realizadas en el periodo de construcción de la nación chilena, para determinar cómo estas sirvieron para simbolizar lo que sucede en la zona de frontera, es decir, además de ser pinturas de

⁷ Marta Delfín, *Las Cautivas*, 1.

cautivas (costumbrista) funcionan como representaciones territoriales, ya que además de las prácticas bárbaras del rapto y cautiverio, se evidencia un paisaje/territorio que se quiere anexar y explotar.

En cuanto a los objetivos específicos, se ha determinado que para lograr el objetivo general, se analizará la construcción del Estado republicano chileno, a través de los conceptos de nación, identidad y territorio en diálogo con la pintura en el contexto de creación de las nuevas naciones. También será necesario identificar la importancia y funciones de las representaciones costumbristas de Rugendas en América Latina en relación a la identidad nacional y el territorio. Y por último determinar las características de las representaciones de indígenas en Rugendas, tanto a nivel científico como narrativo, identificando su utilización como pintura territorial por parte del Estado chileno, con el fin de obtener el dominio de estas.

En general, los estudios en torno al tema de la cautiva en el contexto de América Latina, abarcan tanto el rol de la mujer como los imaginarios de la figura del indio, poniendo en cuestión el conflicto entre blancos e indígenas. No obstante, no integran específicamente el fundamento simbólico del territorio representado y cómo este (factor primordial para esta investigación) se traduce en una posible causa de la *Pacificación de la Araucanía*.

Según esto, nos encontramos con los textos referentes a la temática de la cautiva, como Laura Malosetti en *El rapto de cautivas blancas, Mujeres en la Frontera, Imágenes para el desierto Argentino: Apuntes para una iconografía de la pampa*, entre otros. También con Demetrio Brisset en *Antropología visual de la simbología del cautiverio femenino*. Nicole Iroumé en *Un referente desde la coyuntura histórica: la cautiva blanca y Del retrato de "tipos étnicos" al "retrato de fantasía". Las fotografías de mujeres blancas vestidas de mapuche en la serie Indios Araucanos, de Gustavo Milet*.

En el caso del texto de Malosetti, la investigadora señala:

Una mujer hermosa, blanca, es robada por un indio oscuro y feroz. La lleva en su caballo semisalvaje hacia lo desconocido, al interior de un desierto tan inmenso como el mar y tan terrible como el infierno, en un viaje sin retorno. En el imaginario rioplatense esta escena, que se despliega con profusión tanto en la literatura como en las artes plásticas, llegó a adquirir en el siglo XIX el valor de un símbolo relativo a una cuestión que se percibía como fundamental: el

conflicto entre blancos e indios, entre hombres "civilizados" y "bárbaros", "nosotros" frente a "los otros".⁸

En estas investigaciones se estudia el rol de la mujer en las representaciones de cautivas, tanto en la pintura como en la literatura, identificando cómo en la temática se utilizan para identificar en la figura del indígena una lucha de dualidades (civilización versus barbarie), que implica una violencia ejercida hacia esta mujer. Específicamente en el estudio de Malosetti menciona que siempre es posible atribuir el rapto de mujeres de bandos enemigos a disputas territoriales. Sin embargo, esta investigación no se ha centrado en el tema particular de catalogar estas representaciones como territoriales que es en lo que se centra la presente investigación.

Por otro lado, desde los estudios que abordan la cuestión de la construcción identitaria, destaca Luis Llanos (*El concepto del territorio y la investigación en las ciencias sociales*), que permite conocer el fundamento del territorio y cómo este se desenvuelve en sus relaciones sociales, políticas y culturales, en este sentido es fundamental tener en consideración que

...el territorio ayuda en la interpretación y comprensión de las relaciones sociales vinculadas con la dimensión espacial; va a contener las prácticas sociales y los sentidos simbólicos que los seres humanos desarrollan en la sociedad en su íntima relación con la naturaleza.⁹

La complejidad del territorio, como plantea Llanos, y sus permanentes cambios a través de las relaciones humanas requiere de un enfoque interdisciplinar para su estudio.

También es fundamental la obra de Luis Mizón, *Claudio Gay y la formación de la identidad cultural chilena*, una guía indispensable para conocer el contexto de los primeros años de la Independencia de Chile. Esto, pues aborda los ideales de la libertad y especialmente fundamentado en el derecho de acceder a la educación promovido por figuras intelectuales. Además analizar el proceso del proyecto cultural que desea instaurar Chile, donde Claudio Gay integra los conocimientos tanto

8 Laura Malosetti, *El rapto de cautivas blancas: Un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense del siglo XIX*, 312.

9 Luis Llanos Hernández, "El concepto del territorio y la investigación en las ciencias sociales".

geográficos como políticos del primer Atlas de Chile, documento oficial de estado del cual se desprenden los primeros indicios de formación de una identidad chilena.

En la misma línea se encuentra Rafael Caldusch con el texto *El Estado, el Pueblo y la Nación* y Jorge Larraín en *El concepto de Identidad*. El primero constituye abordar desde la mirada de un nuevo Estado, como se va constituyendo una sociedad, y a raíz de esto, permite conectar el texto de Larraín, en como los individuos van definiendo su identidad en relación a la sociedad a la que pertenecen.

Por otro lado, se encuentran también los textos en torno al paisaje, en especial la investigación de Catalina Valdés y Amarí Peliowski, *Una geografía imaginada*, que recopila 10 ensayos que discuten y dialogan en torno a los imaginarios políticos y el paisaje. Para esta investigación estos textos son fundamentales pues se analiza la cuestión del territorio en la zona de frontera, y permiten un acercamiento a los modos en que se interpretaban las representaciones en las que aparecen *araucanos* y delimitan las formas en las que se identifica el paisaje en la zona sur del territorio chileno.

Otras fuentes importantes relacionadas al paisaje son *El concepto de paisaje y la visión de las comunidades indígenas del nordeste amazónico* de Cecilia Orozco, *La noción de paisaje social: Un posible recurso para la valoración* de Alonso Gutiérrez-Aristizábal, *Estética y pintura del paisaje patrimonial* de Rafael Troya, *Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas* de Pablo Diener y *¿Arcadia en el confín del mundo? El paisaje romántico de Chile en la pintura de los artistas viajeros (1820-1850)* de Isabel Cruz.

Textos más históricos como *Rugendas en Chile* de Ricardo Binds, nos sirve para conocer la historia de Rugendas y su paso por América Latina y en particular por Chile. También el de Viviana Gallardo, *Rugendas, artista viajero y su aporte a la construcción de la representación indígena* y Josefina De la Maza, *Del naufragio al cautiverio: Pintores europeos, mujeres chilenas e indios Mapuche a mediados del siglo XIX*.

Las investigaciones recién apuntadas se centran de un modo amplio en cuestiones como el territorio, el rol de la mujer en la representación, la importancia del proyecto cultural chileno y la función del paisaje en el contexto republicano, entre otras. No obstante, estos quedan ajenos a identificar en la pintura de cautivas una mirada territorial relacionándola principalmente como una representación paisajista o costumbrista. Por lo mismo, la relevancia que tendrá esta investigación y que no ha sido abordada desde esta perspectiva anteriormente, es estudiar las pinturas de cautivas de Rugendas como representaciones territoriales, apuntando a que su utilización va más allá de mostrar una costumbre araucana, dejando entrever una disputa territorial entre blancos e indígenas.

En relación a esto, es que la investigación se encuentra organizada en tres capítulos:

En el primero, indagaremos sobre los conceptos de territorio, nación e identidad, con el fin de lograr un acercamiento a los modos en que estos se manifiestan durante el siglo XIX en torno a la nueva república chilena y por qué es relevante la cuestión del territorio. Finalizaremos con la integración del concepto de paisaje y su significación para la construcción de una identidad nacional.

En el Capítulo II, se revisará la vida de Johann Moritz Rugendas, tanto sus estudios en Europa como su llegada a América Latina, identificando sus posibles influencias al momento de la representación, tomando en cuenta el concepto de lo pintoresco, categoría estética que se desarrolla durante el periodo republicano, haciendo referencia a los paisajes y costumbres *exóticas*, donde entra el malón, el cual está asociado a una costumbre araucana. Además revisaremos una de las fuentes primarias de la época¹⁰, la cual permite advertir la visión que tiene la oligarquía chilena en torno a la vida indígena.

Por último, en el Capítulo III, nos centraremos específicamente en tres de las representaciones del mundo indígena chileno realizadas por Rugendas, relacionándolas con nuestro corpus principal, para finalmente enlazar la utilización de

10 Hablamos de: *Elisa Bravo, o sea, el misterio de su vida, de su cautividad y de su muerte: con las consecuencias políticas i públicas que la última tuvo para Chile* escrita por Benjamín Vicuña Mackenna en 1884.

una de estas representaciones de cautivas que se encuentra presente en el Atlas Nacional, con el fin de determinar su posible uso político.

Capítulo I

Construcción del Estado Republicano chileno

A. Los conceptos de territorio, nación e identidad.

Las pinturas de cautivas propuestas para el corpus de esta investigación, ponen en tensión conceptos fundamentales para la construcción nacional, tales como “territorio”, “nación” o “identidad”, especialmente durante la segunda mitad del siglo XIX, tras el periodo de las guerras de Independencia (1810-1826). Debido a esto, resulta primordial contextualizar el desarrollo que el motivo pictórico del malón y la cautiva tuvo en nuestro país, para comprender –según lo que se propone en esta tesis–, los modos en que este fue productivo al Estado republicano chileno. Según lo que se verá a lo largo de este y los siguientes capítulos, este motivo fue utilizado y promovido con dos fines principales: el de la educación del pueblo y el de “reafirmar” visualmente el supuesto Estado de salvajismo y abandono de las tierras del sur (no “aprovechadas” productivamente por los mapuche).

El motivo de la cautiva blanca se desarrolló en el territorio nacional desde el periodo de la Colonia (XVI-XVIII), principalmente en la literatura. Fue ampliamente difundido por los cronistas y viajeros de la época, quienes veían en el enfrentamiento entre *blancos* e indígenas reminiscencias de los relatos de raptos de la Antigüedad clásica.

El origen del motivo puede asociarse directamente con la alegoría del rapto, desarrollada desde la literatura clásica europea a través de relatos como el del rapto de Perséfone o el de las hijas de Leucipo. A lo largo de la historia, el motivo se ha manifestado bajo variadas formas, a través de mitos, leyendas, representaciones visuales, artísticas y literarias, que abarcan desde doncellas robadas por gigantes, monstruos y animales mitológicos, hasta el rapto en manos de salvajes y bárbaros. Uno de los principales ejemplos europeos de la Edad Media: el robo de mujeres cristianas en manos de moros, ampliamente representado en la península ibérica desde las primeras conquistas musulmanas, en el siglo VII.

Ahora bien, aun cuando los inicios de este motivo se remontan a la Edad Media, este tiene un desarrollo importante en el siglo XIX, gracias a la influencia de la corriente artística y literaria orientalista que se expandió durante este siglo, difundiendo estilos profundamente exotistas, respecto tanto de la representación del territorio como de los habitantes de las regiones situadas al oriente del mar Mediterráneo.

El investigador español Demetrio Brisset plantea que el rapto de mujeres ha estado recurrentemente ligado, desde una perspectiva histórica, a los procesos de invasión y conquista territorial, fundamental para pensar el fenómeno en el contexto...:

“... el rapto de mujeres estaba considerado en el siglo V a.C. como el motor de la historia, al desencadenar guerras. Y no hay duda de que es una de las motivaciones que impulsan a invadir un territorio ajeno: robar alimentos, ganado, mujeres...”¹¹.

Este elemento resulta de vital importancia para la presente investigación, pues permite relacionar el concepto de territorio no solo con el tema de la ocupación y la usurpación territorial, sino además con el rapto de mujeres como técnica de la guerra. Esto ayuda a la comprensión, como se propone aquí, de los argumentos que utiliza el Estado chileno para difundir/utilizar este imaginario en el marco de la construcción identitaria y territorial.

Respecto de los modos en que la mujer era representada se distingue la presencia de atributos ligados al orientalismo¹² como la opulencia de joyas, la riqueza de las telas y los contrastes raciales, similar al corpus de obras seleccionadas (ver imágenes 11,12 y 13).

Acercas del contexto latinoamericano y nacional es donde se incorporan los relatos de cautivas, ampliamente difundidos desde la Colonia, pero que retoman fuerza en el siglo XIX, reinterpretándose en la nueva realidad de las naciones independizadas y en los procesos de dominación de las poblaciones indígenas, donde Iroumé profundiza que:

11 Demetrio Brisset, “Antropología visual de la simbología del cautiverio femenino”, 8.

12 Orientalismo es un término polisémico que se usa tanto para designar a los estudios orientales (el estudio de las civilizaciones orientales, actuales e históricas, especialmente las del Próximo y Medio Oriente, y en menor medida las del Lejano Oriente), como para designar a la representación (imitación o mistificación) de determinados aspectos de las culturas orientales en Occidente por parte de escritores, diseñadores y artistas occidentales, que terminaron por convertirse en tópicos estereotipados. Ver más en El nacimiento del orientalismo en la Europa moderna de Víctor Morales, <http://portal.uned.es/Publicaciones/htdocs/pdf.jsp?articulo=0181022AS01A01> (Consultado el 2 de enero de 2020).

Si bien a nivel documental las fuentes históricas que registraron la cuestión del rapto de indígenas fueron escasas, este fue un fenómeno ampliamente conocido y problematizado por la sociedad blanca, a través de fuentes literarias primero y de la prensa y representaciones visuales más tarde.¹³

Como se ha mencionado, existe una relación entre el rapto de mujeres y el territorio, y para el caso local sirve de medio para simbolizar el conflicto vivido desde la Colonia, establecido en la *zona de frontera*, donde los indígenas ubicados al sur de Chile han resistido a la conquista española frenando su paso. De este modo, la representación de cautivas posiciona a la figura del *usurpador* en el indígena mapuche, cuya imagen los simboliza a ellos como responsables de irrumpir en territorio republicano y de deshonorar a la mujer cristiana.

Este tipo de representación fue difundida durante la época permitiendo que esta imagen se implantara y caracterizara como una costumbre propia del pueblo araucano, abriendo paso a ideas negativas sobre el mundo indígena para el resto de Chile, y que en cierta medida permiten ir construyendo la nación y su identidad:

La identidad existe ya como una experiencia unificadora en la medida en que los conquistadores se reconocen como un grupo decidido a levantar ciudades, a ser vecinos y padres de familia y a cultivar la tierra.¹⁴

Bajo estas palabras, se vislumbra que posiblemente la función que tiene la pintura de cautivas durante este periodo es evocar en el pueblo araucano una negatividad representada en el *salvajismo, sacrilegio e inmoderación*, divisando que necesitan ser *rescatados y cobijados*, por esta nación, que bajo una primera mirada pretende integrarlos a la sociedad chilena, dado que en el periodo independentista es integrado simbólicamente su pasado victorioso frente a los españoles.

Sin embargo, a pesar de esta pequeña integración, la realidad del periodo, los integra (a la mayoría de ellos) rezagados a las afueras de la civilización, en la denominada *zona de frontera*, que durante siglos funcionó como distrito comercial y de intercambio cultural, entre españoles, criollos, mestizos y araucanos. Pero, a medida que, la nueva república de Chile se va definiendo y demarcando sus límites territoriales, comienza la necesidad de integrar igualmente la zona de frontera como

13 Nicole Iroumé, "Un referente desde la coyuntura histórica: la cautiva blanca", A la luz de la fotografía 11, <http://fotointermedialidad.cl/ensayo/los-retratos-gustavo-milet/un-referente-desde-la-coyuntura-historica/> (Consultado el 20 de noviembre del 2019).

14 Luis Mizón, "Claudio Gay y la formación de la identidad cultural chilena", 75.

parte del territorio, en donde no solamente está el foco en civilizar al pueblo araucano, sino también en dominar y explotar las tierras *vírgenes* y no aprovechadas, el cual el texto de Mizón indica:

El hecho es que el indio araucano ocupa vastos territorios que el Estado pretende colonizar y que la Constitución de 1833 declara sometidos al derecho de propiedad eminente del Estado.”¹⁵

En base a esto, el conflicto territorial en el marco de este estudio, requiere de la consideración del concepto de territorio que, en términos generales, podemos entender como la extensión de tierra que pertenece a un Estado, provincia u otro tipo de división política.¹⁶

Desde la geografía se entiende el territorio como el principio fisiográfico de los recientes Estados nacionales, a partir del cual se proyectan los límites y fronteras. Por medio de la aplicación y delimitación de este concepto, es que los países pueden establecer la constitución de las montañas, ríos, mares, bosques, desiertos, minerales, animales, flora, etc., es decir, la riqueza natural de los Estados nacionales. Esto resulta de suma importancia, pues durante esta época se estaban estableciendo los dominios y riquezas, donde las tierras *no dominadas* de la Araucanía eran un problema para el Estado nacional, pues no solo fragmentaba el territorio, sino que tampoco permitía la explotación de estos, dando paso a un supuesto estancamiento en la economía.

El concepto de territorio lleva implícito las nociones de apropiación, ejercicio del dominio y control de una porción de la superficie terrestre, pues funciona como regulador de los límites de una nación, en el cual se distribuyen los bienes que estos poseen. Pero también contiene las ideas de pertenencia y de proyectos que una sociedad desarrolla en un espacio dado. El territorio se convierte en la representación del espacio, el cual se ve sometido a una transformación continua que resulta de la acción social de los seres humanos, de la cultura y de los frutos de la revolución que en el mundo del conocimiento se vive en todos los rincones del planeta.

La alegación del patronato se transforma no solo en reivindicación del suelo nacional o de los beneficios del suelo, sino que a la argumentación simplemente jurídica se agrega la empresa

15 Luis Mizón, “Claudio Gay y la formación de la identidad cultural chilena”, 79.

16 Léxico, Definición de Territorio, <https://www.lexico.com/es/definicion/territorio> (Consultado el 11 de marzo del 2020).

política de unir la población y de formar una sola sociedad con el indio degradado por su ignorancia; es un proyecto de cultura nacional para volver al indígena su dignidad primitiva.¹⁷

Si bien este concepto cuenta con múltiples definiciones, propuestas desde diversas disciplinas, es fundamental centrarse en cómo el territorio genera conflictos relacionados a su dimensión política. Desde esta perspectiva, se comprende que para su establecimiento/delimitación/definición “se producen procesos de expansión sobre territorios próximos o lejanos, para apropiarse de sus recursos, lo que puede generar diferentes conflictos”¹⁸.

Esa caracterización aparece en numerosos autores, como por ejemplo Jean Gottman, que en su libro *The Significance of Territory* (1973) considera que el territorio es un concepto clave, afirmando que “la comprensión de los cambios introducidos gradualmente en la significación del territorio podrá contribuir a un funcionamiento más seguro del factor espacial en política”.¹⁹ Esta definición tiene rendimiento a nuestra investigación, porque el territorio es clave en la construcción de naciones representando el soporte geopolítico de los Estados nacionales, sino que constituye además una manifestación inestable del espacio social como representador de las acciones de los sujetos

Por su parte, Roger Brunet considera que la idea de territorio tiene un aspecto fundamental, pues este corresponde a: “la porción de espacio geográfico apropiada por un grupo social para asegurar su reproducción y la satisfacción de sus necesidades vitales”.²⁰

En todos los casos, el territorio implica límites y fronteras: el dentro y el afuera, lo que genera, como resulta evidente, procesos de inclusión y exclusión. En nuestro caso, explicaría por qué las representaciones de cautivas se llevan a cabo en territorios identificados como de *frontera*, pues los araucanos, como hemos mencionado, se encuentran excluidos de la civilización, es decir, de los límites del territorio chileno.

17 Luis Mizón, “Claudio Gay y la formación de la identidad cultural chilena”, 87.

18 Horacio Capel, *Las ciencias sociales y el estudio del territorio*, 8.

19 Luis Llanos Hernández, “El concepto del territorio y la investigación en las ciencias sociales”.

20 Luis Llanos Hernández, “El concepto del territorio y la investigación en las ciencias sociales”.

Debido a que es un espacio apropiado y habitado por un grupo social, es que entra el concepto de nación, que se comprende en términos generales como un conjunto de personas de un mismo origen étnico que comparten vínculos históricos, culturales, religiosos, etc., y que tienen conciencia de pertenecer a un mismo pueblo, donde generalmente hablan el mismo idioma y comparten un territorio.

Dado esto, y llevándolo a nuestro tema de estudio, es que, en la reciente nación chilena durante el siglo XIX, se involucra solamente a una parte de ese grupo de personas, específicamente a los criollos, los cuales comenzaron a reconocerse en el territorio en el que habían nacido ya no sintiéndose identificados ni relacionados con España.

Por lo mismo, este grupo de personas pertenecientes a las clases dominantes, comienzan a tener objetivos comunes, donde el foco está en establecer una sociedad en la que se excluye directamente al pueblo indígena, por considerarlos ignorantes e incivilizados. Sin embargo, no aplica al territorio que los agrupa, imponiendo una idea de que estas tierras se encontraban inhabitadas, desocupadas, desérticas, etc., donde lo mejor es integrarlas al territorio nacional y explotar sus bienes.

Entendemos cómo ambos conceptos se encuentran entrelazados (territorio y nación), ya que, sin territorio, no es posible concebir la nación. Esta última, al centrarse en las personas, no contiene lo tangible del territorio, por lo que su constitución resulta ser más compleja, ya que conlleva interacciones y vínculos de una sociedad.

Por su parte Calduch (1952) nos ofrece la siguiente definición de nación:

Aquella colectividad que ha alcanzado la integración cultural entre sus miembros, en el transcurso de un proceso histórico común, y gracias a la cual goza de una capacidad de actuación y relación con otras colectividades internacionales, así como de una autonomía funcional, interna garantizada por la identificación entre los individuos y la nación.²¹

Cabe preguntarnos, sin embargo, qué sucede cuando no existe un proceso histórico común o no hay integración cultural entre los miembros que componen esta nación.

Por su parte, los criollos destacan para la construcción de la nación, la importancia de la educación, organización y las vías de un nuevo progreso material para Chile, imitando de cierta forma a los países europeos, proceso del cual los indígenas quedan excluidos.

²¹ Rafael Calduch, "El Estado, el Pueblo y la Nación", 16.

Si bien durante la Colonia y desde algunas lecturas se difundió la imagen del indio gentil, esta había cambiado para los años posteriores a la independencia, difundiendo una imagen del indio que no desea tener reglas por lo que es considerado ignorante. La nación queda fracturada por criollos y el pueblo que se ha asentado en este territorio durante siglos.

Es bajo esta perspectiva que se distinguen al menos tres elementos que conforman la idea de nación: grupo social integrado culturalmente, experiencia histórica común, autonomía funcional interior/externa. Con esto queda en evidencia que la nación no es un concepto que se haya dado naturalmente, sino que se construye a partir de la racionalización de un conjunto de personas que se identifican como parte de algo y que han sido capaces de alcanzar una autonomía reconociéndose como tal. Por lo mismo, es necesario entender qué es lo que sucede cuando la nación no se encuentra integrada culturalmente, es decir, cuando se reconocen como iguales *únicamente* ciertos individuos, y la figura del otro, en este caso del indígena, queda fuera y se considera un ajeno a la nación, independiente si forma parte o no del mismo territorio. Como último punto, resulta necesario detenerse en el concepto de identidad, que al igual que los anteriores, ha sido estudiado ampliamente desde distintas disciplinas. A partir de las investigaciones de Larraín (1942) podemos entender la identidad como un:

Proceso de construcción en la que los individuos se van definiendo a sí mismos en estrecha interacción simbólica con otras personas. A través de la habilidad del individuo para internalizar las actitudes y expectativas de los otros, su sí mismo se convierte en el objeto de su propia reflexión.²²

Desde la lectura de Larraín la identidad se define en función de la relación con un otro, es decir, con un individuo que es considerado ajeno, en el cual se presentan diferencias. Al igual que la nación, la identidad comienza a construirse y re-definirse durante el siglo XIX en Latinoamérica, en el contexto de las recientes independencias, puesto que existe una necesidad de identificarse y sentirse parte de una comunidad. Contextualizando el proceso de construcción de identidad chilena, podemos apuntar que se remite en un comienzo al periodo independentista, iniciado en 1810, donde la figura del otro se encuentra representada por la Corona Española, la cual dominaba al

22 Jorge Larraín, "El concepto de Identidad", 31.

territorio y establecía fuertes restricciones en lo económico/comercial, explotando la región solamente para exportar los recursos a España. Como también se aprecia una despreocupación hacia la educación, causando un analfabetismo importante en el pueblo. Estas razones, en conjunto con un sentimiento patriótico (los criollos)²³ fueron una de las principales motivaciones para alejarse de los valores españoles y comenzar a buscar referentes e ideales propios, donde muchos de ellos ni siquiera habían tenido contacto con el territorio español, por lo que los lazos de sangre no eran suficientes.

Por lo mismo, y como una decisión estratégica, buscan volver a las raíces del territorio que ahora albergaban, percibiendo en la imagen del indígena un argumento para enfrentarse con la corona, atribuyendo su pasado victorioso frente a la conquista, a sus demandas de obtener el control del territorio chileno.

Sin embargo, una vez independizados, el panorama cambia y ocurre un vuelco, en donde nuevamente ocupan la imagen del indígena a su favor, pero esta vez de manera desfavorable para los indígenas.

A partir de la puesta en evidencia de la existencia de múltiples *momentos* de búsqueda de lo identitaria es que entendemos que las identidades:

...se manifiestan en una pluralidad de discursos que construyen una narrativa acerca de la nación, su origen y su destino. En cada época, alguno de esos relatos predomina en el favor popular.²⁴

Larraín menciona la importancia de entender que la identidad al igual que la nación es una construcción simbólica puesto que en ella se inserta la definición de una imagen:

...estudiar la identidad es estudiar la manera en que las formas simbólicas son movilizadas en la interacción para la construcción de una auto-imagen, de una narrativa personal.²⁵

Este último punto es importante de resaltar para poder adentrarnos al siguiente ítem, la auto-imagen, o sea, la construcción de identidad, que es a fin de cuentas cómo *alguien* quiere verse hacia el exterior, y en este caso, cómo el Estado intenta fomentar esta identidad. De esta manera, este concepto cuenta con componentes culturales,

23 Persona que es descendiente de europeos, pero que ha nacido en una Colonia Hispanoamericana.

24 Jorge Larraín, "Identidad chilena y el Bicentenario", 6.

25 Jorge Larraín, "El concepto de Identidad", 32.

sociales y materiales, ya que su conjunto permite entender su identidad. Dentro de este último elemento, según lo planteado por William James, se encuentran el cuerpo y otras posesiones capaces de entregar al sujeto elementos vitales de auto-reconocimiento:

Es claro que entre lo que un hombre llama mí y lo que simplemente llama mío la línea divisoria es difícil de trazar... En el sentido más amplio posible... el sí mismo de un hombre es la suma total de todo lo que él puede llamar suyo, no sólo su cuerpo y sus poderes psíquicos, sino sus ropas y su casa, su mujer y sus niños, sus ancestros y amigos, su reputación y trabajos, su tierra y sus caballos...²⁶

Es a través del aspecto de lo material que la identidad puede relacionarse con el consumo y a su vez el porqué de la apropiación de territorios, ya que para la época se entiende como algo material por el hecho de producir ganancias. Dada esta observación, dentro del contexto chileno se pueden distinguir al menos dos etapas de construcción de identidad. Como se ha mencionado, en la primera se encuentran los criollos despojados de un lugar de pertenencia, al no ser considerados españoles, carentes de una identidad propia. En este contexto se va incrementando un sentimiento antiespañol, cuestión que permite a los criollos ver en esta tierra donde han sentado raíces un reconocimiento y una necesidad de mejorarlo:

El proceso de la independencia tuvo un impacto identitario profundo, en el que destacaron los factores de oposición a lo español y la búsqueda de nuevos puntos de referencia u otros significativos en lo anglosajón²⁷.

La segunda etapa coincide con la obtención de la Independencia, durante la cual se comienzan a vivir una serie de reformas, tanto identitaria, económica, educacional y cultural, con el fin de mejorar la calidad del país. Por lo mismo se niega completamente el pasado español, dando paso a la observación del progreso de países como Inglaterra y Estados Unidos, tratando de *imitar* la modernización que poseen, en todos los ámbitos, tanto en su identidad burguesa e intelectual, como también el comienzo de la privatización de los recursos:

A través de todo el siglo XIX existió, por un lado, un proceso continuo de construcción de una identidad separada de clase, en la cual la moda, el refinamiento, el consumo conspicuo, la arquitectura lujosa y la privatización de los espacios públicos se convirtieron en los símbolos principales.²⁸

26 William James, "The Principles of Psychology", 291.

27 Jorge Larraín, *Identidad chilena*, 85.

28 Jorge Larraín, "Identidad chilena", 89

Asimismo, el territorio donde vivían los indígenas hasta entonces decretados como nación y con autoridad propia, había Estado en *tregua*, permitiendo una vida de pastoreo, agricultura y ganadería, donde lo privado solamente se establecía en la habitación y bienes, mientras que la tierra y las aguas pertenecían a la colectividad. Sin embargo, el nuevo Estado chileno impulsado de pensamientos *progresistas*, buscaba obtener el dominio sobre estos, considerando la inexistencia de explotación del territorio.

Esta fue una de las ideas precursoras del proceso de *Pacificación de la Araucanía*, la cual comenzó a instaurarse con mayor fuerza desde 1845, identificando que estos territorios en manos de indígenas representan un retroceso y que lo más idóneo es reformarlo con el asentamiento de familias europeas, puesto que, desde la perspectiva del gobierno de Manuel Bulnes Prieto (1799-1866) estas serían idóneas para lograr una efectiva producción de la tierra.

Según las palabras de uno de los promotores de esta colonización extranjera, Ignacio Domeyko (Bielorrusia, 1802- Chile, 1889), el objetivo de esta no era tanto poblar las tierras no cultivadas, como introducir <<buenos hábitos y costumbres>>. ²⁹

29 Amari Peliowski y Catalina Valdés, Una geografía imaginada: Diez ensayos sobre arte y naturaleza, 72.

B. Chile durante el siglo XIX: la conformación de su nueva identidad y la importancia del territorio.

Durante el siglo XIX se vive una serie de cambios importantes en toda América Latina: nos encontramos frente a una época atestada de nuevas naciones que buscan reconocerse a sí mismas. Tal es el caso de Chile, que desde que obtiene su Independencia comienza a vivir una cadena de procesos, orientados hacia la formación de una identidad nacional.

Durante el proceso histórico de la Independencia (1810-1818), como se menciona en el punto anterior, se retoman una serie de símbolos indígenas, cuyo uso es interesante de destacar por ser representaciones de un ideario republicano, dando origen a símbolos de identidad comunes y fundacionales que reforzarán la chilenidad, aunque en un principio esta chilenidad fuera exclusiva de la elite, funcionando como un antecedente a lo que ocurrirá a partir de 1845, volcando esta imagen positiva.

Un ejemplo de ello es el primer escudo nacional (1812) (imagen 1), en el cual se representa una pareja con lanzas, vestidos con un tapado blanco en la parte inferior, ambos con cabellos sueltos y largos, y de torso desnudo, los cuales representan al indígena y, en la parte superior, la leyenda en latín *Post tenebras lux*: “Después de la oscuridad, la luz”. En esta misma década, para Chile será fundamental desligarse por completo de la corona española, ya que es la única manera de obtener su independencia, y la forma en que lo logra es recurriendo a los habitantes ancestrales de estas tierras.

El español reconocido como padre y representado por la imagen del Rey, elemento masculino del mestizaje primordial, ha pasado a ser el enemigo. Sus hijos, los revolucionarios de la Independencia, lo repudian de la misma manera como él repudió a las mujeres indígenas y sus hijos, a las madres y los mestizos de la primera generación.³⁰

30 Luis Mizón, “Claudio Gay y la formación de la identidad cultural chilena”, 75.



Imagen 1: Primer Escudo Nacional (1812)

Es así como en este momento a la clase dirigente chilena le sirve la imagen del indígena, para la construcción de su identidad por ser un símbolo de identidad común y fundacional que refuerza esta chilenidad ya que se ha Estado en conocimiento de la gran fuerza que ha tenido el indígena mapuche, en su resistencia contra el dominio español, y los siglos de maltrato que han sufrido estigmatizándolos de vándalos o inferiores, entonces decidieron ensalzar

“...la gesta de resistencia araucana como fuente originaria de la identidad que había marcado la ruta de la independencia. La analogía entre la situación de los araucanos en el siglo XVI y la situación de los patriotas criollos en el siglo XIX se hizo común”.³¹

Sin embargo, a pesar de esta valoración hacia lo araucano, la admiración dura solo unos pocos años luego de la Independencia. Asimismo, e incluso durante el momento de valoración, los propios grupos indígenas no se identifican con la idea de equiparar las luchas araucanas a las independentistas, pues el paso de la autoridad monárquica a la autoridad republicana no significaría una mejora en las condiciones poco favorables de vida, y se mantendrían rezagados de la estructura social, cultural y política del país. Una vez obtenida la Independencia, esta es entendida como un nuevo comienzo, y, por lo mismo, es relevante estar a la altura de los países metropolitanos y seguir su ejemplo, tanto en costumbres, educación y progreso. Según esto, se implementan una serie de reformas tanto educacionales como comerciales, con el fin de lograr una

31 Jorge Larraín, *Identidad chilena*, 86

nación consolidada, determinando que un primer paso para esta labor es la creación de un proyecto cultural nacional, que tuviera la misión de educar al pueblo chileno dando acceso a una mejor calidad de vida.

Los intelectuales de la época evidenciaron una pobreza cultural en Chile, determinada por el analfabetismo que poseía la mayor parte de la población, sin mencionar las extremas condiciones de miseria en las que vivían, dando paso a un atraso abismante en comparación con otros países del continente, culpando de esto a la herencia que le ha dejado la Colonia: “A España se culpaba del atraso, la ignorancia y el analfabetismo de la mayoría de los chilenos.”³² Bajo este ideario es que se cree fundamental el desarrollo urgente de un proyecto cultural, el cual pretende convertir al país en uno que esté al nivel de los europeos.

Si bien el objetivo era apartarse de la corona española, veían con buenos ojos al resto de Europa, principalmente a Inglaterra y Francia. Por esta razón, parte del proyecto estatal consiste en integrar a profesionales extranjeros, provenientes de estos países, que tuvieran el afán y la idea de conocer el país y generar conocimiento. En conjunto con esto, una de las primeras iniciativas es la creación de instituciones culturales y educativas, como son la escuela técnica y academia de arte. La creación de la Academia de Pintura (1849) formó parte del plan educativo incentivado por el gobierno de Manuel Bulnes para preparar a la juventud en todos los campos de la actividad intelectual, que se materializó además en la creación de escuelas primarias y de preceptores, de liceos y de la Universidad de Chile. En el marco de esta misma iniciativa, se promovieron las artes de todo tipo, a través de la creación de la Escuela de Artes y Oficios (1849), el Conservatorio de Música (1850), las clases de Arquitectura (1849) a cargo del francés François Brunet de Baines, y las clases de Ornamentación y Escultura (1854) bajo la dirección de Auguste François.³³

Dentro de todas estas iniciativas la significación que toma la creación de una Academia de Pintura es de vital importancia para el Estado, instalada en el edificio del Instituto Nacional. El 4 de enero de 1849 se firma la aprobación para la creación de la

32 Jorge Larraín, *Identidad chilena*, 85

33 Memoria chilena, *La Revista de Ciencias i Letras*. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-95403.html> (Consultada el 21 de noviembre del 2019).

Academia de Pintura, proyecto alentado por intelectuales como José Victorino Lastarria, Hermógenes Irisarri y Jacinto Chacón, y cuyo primer director es el pintor napolitano Alejandro Cicarelli. Según los intelectuales de la época, la Academia permitiría alcanzar una unidad de estilo, mediante la imposición del gusto neoclásico del maestro Cicarelli. En Europa las academias eran fuente de uniformidad estilística y del gusto y permitían, por tanto, establecer parámetros estrictos para asegurar que *el verdadero arte* mantuviera su rumbo, mismas funciones que se esperaba se cumplieran en Chile, pretendiendo formar buenos pintores nacionales, que fueran capaces de plasmar en imágenes la historia de Chile, para contribuir con la educación de la nación.

Tomando en cuenta esto, y en el marco de este proyecto cultural, es que se considera la creación de un Atlas nacional con el fin de dar a conocer al pueblo chileno parte de su historia, sus habitantes, su territorio y su identidad. El Atlas es un libro que constituye una síntesis de la realidad física, social y económica de un país, que tiene la función de reunir toda la información geográfica necesaria para una adecuada toma de decisiones, tanto públicas como particulares, respecto del territorio que se presenta.

Sin embargo, abarca aún más, puesto que es un compendio de conocimiento sobre el territorio, sobre las modificaciones que la actividad humana ha producido en él y sus relaciones. En todo caso, es una exposición rigurosa y *objetiva* que describe con criterio científico el relieve geográfico, el clima, las ciudades y sus habitantes, y la distribución de los recursos, en otras palabras, busca funcionar como un espejo del país.

En consiguiente, de todas las iniciativas que se llevaron a cabo para construir la nueva identidad chilena, una de las más relevantes, incluso hasta nuestros días, fue la que estuvo al mando del intelectual extranjero Claudio Gay, el cual tenía como objetivo primordial:

Dar a conocer a los chilenos y a los extranjeros el territorio nacional y sus recursos, describir la geografía, los animales, las plantas, los hombres, la historia, la sociedad, sin excluir los indios araucanos. En suma, relacionar el saber con la creatividad industrial y comercial y con la identidad nacional.³⁴

34 Luis Mizón, "Claudio Gay y la formación de la identidad cultural chilena". 64.

El *Atlas de la historia física y política de Chile* fue publicado en 1854. Como se ha apuntado, el conocimiento geográfico resulta indispensable para el funcionamiento de una nación, ya que implica el inventario de los recursos naturales, su situación, valoración, y también sus costumbres, paisaje y habitantes. Por lo mismo, no es posible comprender la formación de la identidad nacional, sin tener en cuenta el lugar donde la experiencia surge y se desarrolla.³⁵ Esta es la tarea encomendada a Gay, naturalista e historiador que se asienta en Chile, siendo uno de los primeros en realizar diversos estudios que tuvieron que ver con el territorio chileno, su flora, fauna, geografía, habitantes, costumbres, entre otros. Su papel es clave, ya que durante unos 7 años viaja de norte a sur para organizar y sistematizar este conocimiento. Esta obra es de vital importancia, ya que es el resultado del primer compilado oficial de Historia de Chile y con una metodología científica y a cargo de un profesional, lo que le da un grado de validez fundamental frente a la comunidad internacional.

Por otro lado, es importante resaltar que el *Atlas* de Gay es ilustrado, muchas de cuyas ilustraciones fueron realizadas por el pintor viajero Johann Moritz Rugendas. Esto nos indica, entre otras cuestiones, la importancia que tiene la imagen como formadora de relatos, puesto que es un aporte fundamental para el conocimiento de las costumbres y modos de vida de Chile. Las representaciones presentes permiten conocer de *primera fuente* la imagen del paisaje, la cultura, los habitantes y, por consiguiente, del pueblo mapuche. La imagen visual apela a la palabra en búsqueda de un sustento teórico, y de cierta forma funciona como doctrina: el *poner ante los ojos* (dar evidencia), donde prima una epistemología visual, siendo el ojo uno de los más nobles sentidos. La vista resulta ser una de las sensaciones más finas, permitiendo un acceso inteligible a través de lo sensible: la imagen queda más profundamente grabada e inscrita, respecto de la palabra. Esta *evidencia* la explica Heinrich Lausberg y consiste que mientras la descripción sea vívida y detallada en el modo de representación demostrara que tan verosímil es. Esto quiere decir que una pintura se considera esencialmente estático, pero a la vez altamente dinámico, tan rápido que pareciera ser instantáneo.³⁶ A pesar de que resulte paradójica esta relación, la instantaneidad es lo

35 Luis Mizón, Claudio Gay y la formación de la identidad cultural chilena. 65.

36 Heinrich Lausberg, "Manual de Retórica Literaria", 120.

que produce que una imagen quede grabada con más determinación que las palabras, ya que a pesar de que logremos verlas por algunos segundos, lo que la componen tanto colores como forma, resultan más fáciles de recordar. Según esto, y considerando la importancia del papel de la ilustración en el *Atlas*, y debido a la vocación científica de la publicación, en las imágenes se evidencia un estilo naturalista, aunque mucho más avanzado que el desarrollado por los primeros *viajeros*, centrado en el conocimiento científico, político y comercial.

Tal como se explicó anteriormente, el territorio comprende el desenvolvimiento espacial de las relaciones sociales que establecen los seres humanos, tanto en los ámbitos cultural, social, político y económico y, de la misma manera, Gay en su *Atlas* identifica la existencia de diversos habitantes, trabajadores y labores. Sin embargo, la geografía del país es determinante en su estructura, dando paso a solo una manera de dividirlo. Con esto, Gay queda enclaustrado en solo tres formas de representar el paisaje chileno, tres provincias que desarrollan en sus relaciones diversas la vida histórica chilena: Coquimbo o el norte, Santiago o el centro y Concepción, el sur, y cada una de ellas se identifica con...

El norte se identifica con el desierto y la mina; el centro con la capital, el gobierno y el puerto de Valparaíso; el sur con el campo y lo que fue la frontera militar con el territorio araucano, un río y una ciudad, la capital del sur que es Concepción; más allá se extendía el territorio indio y la tierra de colonización, comprendiendo en ella el territorio magallánico.³⁷

Como se evidencia en esta cita del año 1854, la zona de frontera estaba claramente identificada como un territorio que no le pertenecía por completo a Chile, y que de cierta forma lo fractura, puesto que este también comprendía el territorio magallánico (al sur de la frontera).

Retomando los símbolos identitarios del país, es que resulta paradójico, que tan solo 6 años después de la realización del primer escudo, en 1819, se oficializará un segundo, donde la imagen de los dos indígenas desaparece por completo, y en su lugar, salen unas 8 lanzas por lado (imagen 2), enmarcando la imagen una columna y sobre ella un globo terráqueo. Más arriba la frase: *Libertad* y sobre ésta una estrella y dos más a los costados, formando un óvalo rodeado por una corona de laurel.

37 Luis Mizón, "Claudio Gay y la formación de la identidad cultural chilena", 67.



Imagen 2: Segundo Escudo Nacional (1819)

Posteriormente, en 1834, se oficializa el escudo que funciona hasta la actualidad, que incluye la frase: *Por la razón o la fuerza*. En este ya no quedan vestigios del pasado glorioso indígena, que les había servido a los criollos durante las guerras de Independencia. Tras la emancipación el indígena se transforma en un otro, en este ajeno, que rompe con el territorio nacional:

La patria no incluye... al indio. Este solo aparece aludido en la simbología para la Independencia y de la libertad frente a España... El indio no sólo rechaza los valores del progreso científico, sino que además estuvo bajo la protección de la Iglesia y no se olvida que en la guerra de la Independencia una parte de ellos combatió por el rey español... El hecho es que el indio ocupa vastos territorios que el Estado pretende colonizar y que la Constitución de 1833 declara sometidos al derecho de propiedad eminente del Estado.³⁸

Así, se aprecia y justifica la importancia que tiene el territorio dentro de la formación de la identidad de una nación, y cómo la creación de este primer Atlas nacional no solo habría permitido dar a conocer los recursos naturales del país, tanto para la explotación como para la exportación, sino que es además un primer paso para conocer las diferencias territoriales, y los habitantes de cada región.

³⁸ Luis Mizón, "Claudio Gay y la formación de la identidad cultural chilena", 78-79.

C. La representación del paisaje chileno

Si bien podemos comprender la noción de paisaje de manera general como un:

...complejo territorial natural, en el cual se diferencian diversos componentes como: el relieve y sus irregularidades, la litología, constituida por las rocas y minerales que forman el sustrato, el suelo..."³⁹

Parece más adecuado referir en la propuesta del geólogo Thomas van der Hammen, que indica que "el paisaje es un compuesto de ecosistemas que dan una impresión al sujeto. Sí, el paisaje es una impresión."⁴⁰ Esta cita deja entrever la idea de que el paisaje funcionaría a favor de la construcción de una identidad nacional, ya que al ser una impresión, permite construir simbólicamente lo que se quiere llegar a ser y la visión que se tiene del país, tanto interna como externamente.

Uno de los contemporáneos de la época, Agustín Edwards, publicó en 1828 el libro *Mi Tierra*, en el cual destaca y relata la admiración de los primeros jesuitas por la belleza de la tierra chilena. Es decir, desde una de las primeras expediciones, realizadas en este caso por religiosos, se destaca la diversidad del territorio chileno: la experiencia que se vive dentro del territorio se encuentra históricamente vinculada al paisaje, y también a la nación, y como consecuencia a la identidad de esta misma, puesto que son conceptos entrelazados, que permiten ir construyendo una sociedad.

El paisaje es un símbolo patrio más y quizás más importante que la bandera, el escudo o las inscripciones monetarias. Una identidad nacional ligada también a la imagen del desarrollo y el progreso, pero también a los lugares y paisajes chilenos...⁴¹

En relación a este último punto, será fundamental el desarrollo que tendrá la pintura para la construcción de esta imagen y de su identidad: "el desarrollo de la pintura de paisaje ocupa un espacio equivalente en esta empresa, buscando en la representación de la naturaleza un fundamento para la sacralidad de la nación".⁴²

Cabe resaltar además el poema de *La Araucana*, escrito por Alonso de Ercilla (1533-1594) que, a pesar de ser una obra del periodo de la Conquista (1569), es retomada

39 Cecilia Orozco. El concepto de paisaje y la visión de las comunidades indígenas del nordeste amazónico, 106.

40 Cecilia Orozco. *El concepto de paisaje y la visión de las comunidades indígenas del nordeste amazónico*, 106.

41 Luis Mizón, "Claudio Gay y la formación de la identidad cultural chilena", 68.

42 Catalina Valdés y Amarí Peliowski. *Una geografía imaginada*, 10.

constantemente durante el siglo XIX, ya que se reconocieron en ella los primeros signos patrióticos del pueblo chileno, y se destaca también la importancia que el autor le otorga tanto al territorio, como al paisaje:

...éste es el fiero pueblo no domado, que tuvo a Chile en tal estrecho puesta, y aquel que por valor y pura guerra hace en torno temblar toda la tierra. Es Arauco, que basta, el cual sujeto lo más de este gran término tenía, con tanta fama, crédito y concepto que de un polo al otro se extendía: y puso al español en tal aprieto cual presto se verá en la carta mía: veinte leguas contienen sus mojones, poséenla diez y seis fuertes varones.⁴³

De allí llegó al famoso Biobío, el cual divide a Penco del Estado, que del Nibequetén, copioso río, y de otros viene al mar acompañado; de donde con presteza y nuevo brío, en orden buena y escuadrón formado pasó de Andalicán la áspera sierra, pisando la araucana y fértil tierra.⁴⁴

Como se evidencia en las citas anteriores, este poema le da un valor y un protagonismo favorable al pueblo *araucano*, como se denominaba a los mapuche, y desde aquí proviene en gran medida el sentimiento de admiración ampliamente difundido por el movimiento independentista, pero que luego da paso a un nuevo pensamiento que los releva de la sociedad, y los considera únicamente un estorbo para la vida republicana y el progreso material del país.

Es importante advertir que durante el periodo de la Conquista y la Colonia, y aún entrado el siglo XIX, las disciplinas de la literatura e historia no se consideraban diferenciadas como lo están en la actualidad. Durante este periodo, se concedía importancia verídica a textos que en nuestros días son considerados literarios o poéticos, y que han sido relegados al ámbito de la creación artística, como es el caso de la obra de Ercilla. Según esto, es importante valorar su contenido en tanto fuente histórica, pues permite comprender el contexto en el cual se desarrolla el proceso de construcción de la nación.

La consideración del paisaje y la descripción de los indios en la época de estos cronistas chilenos del siglo XVII nos muestran ya un alto grado del sentimiento de apego y valoración de la tierra, el paisaje y los hombres son la base del sentimiento nacional.⁴⁵

Los cronistas de los cuales se hace mención en la cita son el capitán Álvarez de Toledo, Juan de Mendoza, Lope de Vega, Calderón, Tirso de Molina, Pedro de Oña, Abate Molina, entre otros. Fueron ellos los responsables de plasmar un claro afecto por su

43 Alonso de Ercilla, "La Araucana", 99-100.

44 Alonso de Ercilla, "La Araucana", 490.

45 Luis Mizón, "Claudio Gay y la formación de la identidad cultural chilena". 73.

patria y de criticar el comportamiento que tenían los españoles hacia los indios. La gran mayoría de estos cronistas relata, en primera persona, las experiencias plasmadas en sus escritos, permitiendo en muchas oportunidades ser la voz de los indios y luchar por su causa. Ejemplo de esto, es el paradigmático caso de Bartolomé de las Casas (1484- 1566), fraile dominico español protector de los indios, que tuvo como misión informar a las autoridades eclesiásticas de la salud e integridad de los indios, dando paso a las primeras leyes de protección indígena.

El término “paisaje”, relacionado a la identidad nacional, puede comprenderse como una construcción: “Bajo la forma de paisajes, se va constituyendo una suerte de capital que puede ser explotado en términos políticos.”⁴⁶ De este modo, la construcción de un paisaje nacional, como se dijo anteriormente, estaría estrechamente relacionado a aquella “impresión”, aquella construcción simbólica que se quiere proyectar: “La apuesta que pesa sobre estas representaciones explica que la neutralidad aparente del sustrato natural se transforme en una imagen fuertemente investida de ideologías.”⁴⁷ Es decir, y fundamental para el desarrollo de esta investigación, las representaciones del paisaje nacional no son siempre lo que parecen, ni son meras representaciones del territorio, neutras en término ideológicos, pues pueden atribuírseles significados diversos según el interés o la intención de los productores.

Bajo esta perspectiva, y retomando lo expuesto en el apartado anterior, el paisaje es relevante para el proyecto cultural liderado por Gay, quien identifica tres tipos de paisajes, relacionados a las tres provincias más importantes de la época: Coquimbo o el norte, Santiago o el centro y Concepción, en el sur. La idea de Gay fue la de reproducir lo que caracteriza a cada una de las regiones del país, para que el territorio representado de forma paisajista logre identificarse con cada una de ellas:

La representación de particularidades regionales surgió entonces como una estrategia novedosa al momento de construir una imagen de la nación antagónica de la antigua imagen del imperio.⁴⁸

Esto es importante, porque se representa la república en términos de sus diferentes paisajes. Por lo mismo, toma tanta importancia que el *Atlas* sea ilustrado, ya que

46 Catalina Valdés y Amarí Peliowski. *Una geografía imaginada*, 8.

47 Catalina Valdés y Amarí Peliowski. *Una geografía imaginada*, 9.

48 Catalina Valdés y Amarí Peliowski. *Una geografía imaginada*, 9.

permitía representar a cada una de las regiones del país, identificando lo que las caracteriza tanto geográfica como socialmente, en términos visuales. Por consiguiente, es la ilustración la encargada de esta misión, ya que en ella se representa el paisaje en su plenitud, individualizando la diversidad del territorio y permitiendo al pueblo ilustrarse de ello.

Los estudios de paisaje valoran, según lo explicado por Alonso Gutiérrez-Aristizábal, la percepción visual y están fundamentados en la experiencia del sujeto, la cual se traduce en un componente altamente significativo por el aporte sensible para reconocer las representaciones, las perspectivas, las condiciones ambientales, la variedad pigmentada o los diferentes conjuntos de elementos que lo configuran, entre muchas otras variables, donde priman aspectos de tipo cualitativo. Esto reafirma la idea de que el territorio debe ser entendido en su dimensión físico-espacial (cuantitativa), pero también en su dimensión sociocultural, simbólica y perceptiva (cualitativa).⁴⁹

A fin de cuentas y según lo que hemos revisado, se puede plantear una primera aproximación de que el paisaje sirve para dar cuenta de realidades friccionadas, imaginadas o representativas, por el hecho de permitir e insertar en estas una idea de lo que se quiere enseñar, donde la nación utiliza a su favor, para poder instaurar sus propias ideas. Sin embargo, la pregunta que se genera, y la cual convoca esta investigación, es cómo los pintores acogieron estos procesos y conceptos de territorio, nación e identidad, para poder identificar las intenciones plasmadas en sus imágenes, sus propias lecturas, y las de otros.

⁴⁹ Alonso Gutiérrez-Aristizábal. *La noción de paisaje social: Un posible recurso para la valoración patrimonial*, 2-3.

Capítulo II

Chile y Johann Moritz Rugendas

A. Pintor viajero, pintor romántico

El concepto de paisaje en el contexto del siglo XIX –trabajado más profundamente en el capítulo anterior–, se entiende como un símbolo patrio investido de ideologías, que genera preguntas tales como cuál era su relevancia para la construcción de una identidad; qué simbologías guarda y si estas corresponden a lugares y hechos verídicos del territorio nacional; cuáles son las características de aquel paisaje y quiénes son los responsables de aquella labor, la de representar el paisaje chileno.

El paisaje, en términos pictóricos, se encontraba inicialmente limitado a la condición de *fondo* en escenas de otros géneros, como la pintura de historia o el retrato, pero poco a poco comienza a ganar protagonismo, instalándose como un género autónomo a partir del siglo XVII.

A partir de lo cual, se pueden identificar al menos tres tipos de paisaje:

- El paisaje *sublime*, en el que se presenta la naturaleza de manera salvaje, con inmensas vistas *naturales* y que no necesariamente representan lugares reales, y en los que el ser humano se siente perdido. Dentro de esta categoría estaría el *paisaje naturalista*⁵⁰, que refleja una naturaleza grandiosa, abundante y salvaje, en la que aparecen fenómenos atmosféricos como tormentas, mares sin control y también bosques de naturaleza abrumante. Este tipo de representación se asocia normalmente a los artistas del norte de Europa, especialmente de la pintura de Alemania, como Alberto Dürero (1471-1528), Adam Elsheimer (1578-1610) o Friedrich von Berchthold (1781-1876).
- El segundo es el de la naturaleza *dominada* por el ser humano, como ocurre con el paisaje flamenco o neerlandés. La presencia del ser humano hace que la naturaleza no parezca amenazadora. Muchas veces acaba siendo un *paisaje*

⁵⁰ Pero no del modo científico como se presenta en el *Atlas* de Gay.

topográfico, que representa un lugar preciso e identificable, con una naturaleza presentada de manera más humilde. Dentro de esta línea pueden citarse a Joachim Patinir (1480-1524), Pieter Brueghel el Viejo (1525-1569) o los maestros holandeses del siglo XVII.

- El tercer tipo sería el de la naturaleza *colonizada* por el ser humano, y puede asociarse al paisaje italiano. En él aparecen campos cultivados con relieves topográficos, colinas, valles y llanuras con casas, canales, carreteras y otras construcciones humanas; la naturaleza ya no es una amenaza, sino que el ser humano la ha dominado por completo. Dentro de este tipo de paisaje se encuentra lo que se conoce como *paisaje clásico*, donde se representa una naturaleza ideal, grandiosa, pero también dominada. La representación no es verídica, sino recompuesta para sublimar la naturaleza y presentarla perfecta. En este tipo de paisaje suele esconderse una historia. Es un tópico común la presencia de elementos de arquitectura clásica, combinados con una montaña o una colina y con un plano de agua. Este tipo de *paisaje ideal* fue creación de Annibale Carracci (1560-1609), al que siguieron artistas como Domenichino (1581-1641) y el francés Nicolas Poussin (1594-1665). Durante siglos, el paisaje italiano fue el modelo académico, siendo por lo tanto Italia un destino al que acudían artistas de toda Europa para formarse.⁵¹

Más adelante ahondaremos con cuál se identificaría el paisaje propuesto en las pinturas de cautivas de Rugendas, aunque, más que identificarse con uno en particular, estas presentan características y aspectos variados de estos tres tipos, que permiten conformar su propio estilo.

Desde el momento del *descubrimiento* del continente americano, este generó un atractivo inminente entre los europeos, donde se entretejían mitos y leyendas sobre cómo eran sus habitantes, territorios y, por consiguiente, paisajes. Sin embargo, durante el siglo XIX el interés que generaba la representación del continente se vio agudizado con la corriente artística romántica, que sitúa como protagonista, en

51 Fausto Ramírez, "La construcción de la patria y el desarrollo del paisaje en el México decimonónico", 269-92.

términos representativos, al paisaje, las costumbres y lo exótico. Esto fue lo que incentivó que muchos pintores europeos viajaran hacia el Nuevo Mundo, para experimentar de primera fuente el paisaje americano. Y su producción tuvo una serie de consecuencias tanto a nivel local, como europeo:

...muy pronto ejercieron una influencia que sería decisiva, tanto en el ámbito de la naciente teoría estética como en el de la creación artística (pintura de paisaje). Y ello, fundamentalmente por dos cuestiones absolutamente novedosas: en primer lugar su reivindicación de la imaginación como fuente del placer estético (bien en su aspecto creativo, bien en su aspecto receptivo) y, en segundo lugar, su argumentación en pro de las nuevas categorías —cualidades— de lo pintoresco y lo sublime como fundamento de las futuras poéticas románticas.⁵²

El exotismo asociado a América contribuyó al desarrollo de la carrera de un sinnúmero de pintores y escritores que además de buscar fama y riquezas como sus antecesores europeos durante la Conquista, estaban ahora movidos por la sensibilidad y fugacidad (tanto en la pincelada, como en la manera de escribir aquellos relatos) y de plasmar esta naturaleza abrumadora del continente: “La grandeza o futura sublimidad, vendrá definida por su inconmensurabilidad y/o infinitud, su magnificencia o, cuando no, el delicioso horror que nos causa”.⁵³

En este sentido, las representaciones de estos viajeros (tanto pintores como cronistas) se convirtieron en un aporte fundamental para la construcción de una identidad nacional, pues buscaron –a partir del siglo XVIII– dar cuenta de la realidad a través de este tipo de relatos. Ellos pasaban a ser observadores, que plasmaban en el lienzo con lujo y detalle sus propias experiencias.

En lo que nos respecta, fueron múltiples pintores los que arribaron a Chile durante este periodo, pero uno de los más relevantes fue Johann Moritz Rugendas, de origen alemán, quien llegó al país el 1 de julio de 1834, fecha que coincide con el establecimiento del nuevo y actual escudo chileno, donde la imagen del indígena es eliminada de modo permanente de toda institucionalidad republicana.

Rugendas ha sido definido como un pintor viajero, de estilo naturalista.⁵⁴ La vasta labor que realizó en Chile es de suma relevancia, y continúa generando preguntas,

52 Rafael Troya, “Estética y pintura del paisaje”, 19.

53 Rafael Troya, “Estética y pintura del paisaje”, 21.

54 Pablo Diener. Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas.

sobre todo respecto de sus representaciones del paisaje local, los tipos populares y el mundo indígena. Sus pinturas e ilustraciones siguen generando discusión, especialmente aquellas relativas al mundo indígena, que hasta nuestros días sigue siendo un tema de conflicto, sobre todo a nivel cultural y territorial.

Natural de Augsburgo (Alemania), Rugendas nació en el año 1802 en una familia de larga tradición artística. Su educación se desarrolló en diversas academias y escuelas de arte, iniciando su formación al alero de su padre –Johann Lorenz Rugendas (1775-1826) –, entonces director de la Escuela de Arte y Dibujo de Augsburgo. Más tarde, continuó sus estudios con Albrecht Adam (1786-1862), pintor de batallas y amigo de su padre, para posteriormente (en 1817) ingresar a la Academia de Múnich, donde fue alumno de Lorenz von Quaglio (1730-1804).⁵⁵

Como se aprecia en los estudios biográficos sobre el pintor, Rugendas creció en un ambiente donde se discutían y se ponían en práctica las propuestas del pensamiento estético, ya que tanto su padre como su círculo estuvieron relacionados con el contexto de las academias de arte. Antes de cumplir los veinte años el joven artista inició una carrera como ilustrador en viajes científicos, siendo contratado en 1821 para formar parte de una expedición en Brasil, organizada por el Barón Georg Heinrich von Langsdorff (1774-1852), Cónsul General de Rusia en ese país. Paisaje, cultura y un pueblo diferente en cuanto a costumbres, fue lo que más llamó la atención del pintor.⁵⁶ En sus dibujos se demuestra la necesidad de no plasmar meramente la realidad sino de crear su propia versión, teniendo como objetivo y base de su simbolismo una reconstrucción y una representación de esta realidad. Sus primeros dibujos en estas tierras se caracterizaron por tener una línea definida y solemne, destacando, por supuesto, el gran atractivo que le causan los rasgos fisonómicos de los habitantes (*Cosecha de café en Brasil, hacia 1821*, imagen 3)⁵⁷. Rugendas abandonó la expedición después de un tiempo y continuó el viaje por cuenta propia.

55 Museo Nacional de Bellas Artes. Artistas Visuales Chilenos: Juan Mauricio Rugendas. <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39966.html> (Consultada el 26 de noviembre del 2019).

56 Pablo Diener. “Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas”, 286.

57 Lámina perteneciente a *Malerische Reise in Brasilien* / von Moritz Rugendas. Stuttgart: Daco-Verlag Bläse, 1986. [176] páginas, [100] hojas de láminas a color.

A su regreso en Francia, Rugendas publicó el álbum *Voyage Pittoresque dans le Brésil*, con 100 litografías originales realizadas durante la expedición, con el cual ganó fama y su trabajo fue ampliamente elogiado por la comunidad científica parisina.⁵⁸



Imagen 3: Cosecha de café en Brasil

Fuente: Memoria Chilena

Esta expedición duró aproximadamente cuatro años, y estuvo enfocada a la exploración naturalista que, como mencionamos, permitió a Rugendas ganar la experiencia que más tarde le permitiría ser considerado uno de los más notables ilustradores del continente americano. Diez años después de esta primera expedición, el pintor se aventura para iniciar un gran viaje por cuenta propia dentro de América (1831).

Este viaje comienza en México, en el momento en el que se libraban numerosas luchas políticas, religiosas y sociales, a causa de que el papa Gregorio XVI, sin otorgarle permiso a España, nombra 6 obispos y declara a México como Estado independiente, lo que provocó el quiebre de las relaciones entre el pontífice y la corona española.

A pesar del álgido contexto, Rugendas logra conseguir un pasaporte que le permite transitar por el país, redescubriendo lugares y plasmando las costumbres del territorio mexicano. Una de sus obras más conocidas realizadas en México, y que

⁵⁸ Museo Nacional de Bellas Artes, "Artistas Visuales Chilenos: Juan Mauricio Rugendas."

actualmente se encuentra en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, es *La Reina del Mercado* (imagen 4), en ella se aprecia la representación de diversos personajes de la idiosincrasia mexicana: damas con mantilla, religiosos, campesinos, y la atención, gracias al contraste de colores, se centra el escena compuesta por un hombre descalzo que vende pescado, y una mujer con un niño en brazos, sentada en el suelo. El crítico de arte Ricardo Bindis destaca que esta pintura posee una ejecución realizada con “toques rápidos a cada personaje, ya que el dibujo siempre está ofreciendo sus galas de habilidad para acentuar una fruta, limitar un personaje, definir las facciones de un rostro, por diminuto que sea el conjunto”.⁵⁹



Imagen 4: *La Reina del Mercado*

Fuente: Artistas Visuales chilenos

Sin embargo, su estadía en México se ve interrumpida cuando Rugendas se ve envuelto en un conflicto político, donde es acusado de participar en un movimiento revolucionario liberal, enfrentándolo directamente con el presidente Anastasio Bustamante (1780- 1853). Tras el hecho, tiene que abandonar el país, luego de un juicio que lo declara culpable.

A partir de esto parte rumbo a Chile, incentivado en primera instancia por otros pintores y literatos asentados en el país, los cuales advertían que era un excelente

⁵⁹ Ricardo Bindis, *Rugendas en Chile*, 19.

lugar para retratar. En sus propias palabras, Rugendas describe a Chile de la siguiente manera:

El país tiene partes que es hermosísimo y que me gustó mucho; desde Chimbarongo hasta Talca es magnífico, pero confieso que el aspecto de la Cordillera no me parece tan importante como el que se descubre desde la provincia de Sant°. Sea por la distancia u otras causas que no alcanzó a descubrir, esta parte de la Cordillera me deja fría como ella misma y no me sucede así con la otra. Sin embargo, esos llanos que se ven desde Chimbarongo hasta aquí hay lugares en que yo desearía poder vivir: Una bonita casita, algunos libros y otras cosas que ahora me es imposible obtener me harían feliz. ⁶⁰

Este vasto conocimiento de diversas regiones, lo posiciona como un hito dentro de la historia nacional⁶¹, cuestión que sus contemporáneos destacaban ampliamente. Por ejemplo, Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) político, escritor, docente y periodista argentino lo describe de la siguiente manera:

Rugendas es un historiador más bien que un paisajista, sus cuadros son documentos a través de los cuales se revelan las transformaciones, imperceptibles para otro que él, que la raza española ha experimentado en América. ⁶²

Durante sus viajes realizó uno de los más amplios catastros de dibujos hechos por un artista en América Latina: solamente de la Región de La Araucanía se han conservado 125 dibujos y casi una veintena de óleos⁶³. Obra que llevó a cabo en el curso de quince años, durante los cuales recorrió el continente desde México hasta el Cabo de Hornos. Como se ha mencionado, sus representaciones americanas no pasaron desapercibidas entre sus contemporáneos, quienes apreciaron en ellas una línea *humboldtiana*, es decir, que se encontraban estrechamente relacionadas con las características representacionales propuestas por el científico –también alemán– Alexander von Humboldt:

60 Óscar Pinochet de la Barra, "Carmen Arriagada: Cartas de una mujer apasionada". 85.

61 A partir de la Colonia, la temática que predominaba era la religiosa, sumándose la de retrato como una manifestación artística. Junto con ello, y producto de la emancipación política, Chile comenzó con la búsqueda de su propio destino, enfocándose en un arte de su propio ambiente, una especie de fusión entre lo hispánico y lo aborigen, idea que se refuerza más con la llegada de estos pintores viajeros, pero sobretodo con Rugendas, el cual hace una descripción de Chile a través de sus dibujos y pinturas, plasmando en ellas una vista panorámica de la ciudad. Rugendas en este sentido logró convertirse en reportero y cronista, captando escenas que son propias del acontecer histórico correspondiente al periodo republicano.

62 Domingo Faustino Sarmiento, "Viajes por Europa, África i América", 73

63 Viviana Gallardo, "Rugendas, artista viajero y su aporte a la construcción de la representación indígena", 75.

La mirada humboldtiana proponía superar la mera descripción de las especies en forma particular y aislada. Para el científico alemán era fundamental referirse a las diversas especies en sus escenarios locales, vincularlas con su entorno, estableciendo las posibles relaciones entre todos los elementos que componían un determinado ambiente.⁶⁴

Y sería justamente esto lo que lograría Rugendas en sus primeros trabajos en América, un tipo de representación que Chile, un país en pleno proceso de construcción nacional, necesitaba, tanto para conocer su territorio y abrirse al mundo, como para distinguirse como un país independiente, moderno, etc., mismo proceso que vive el resto de América Latina, al declarar su independencia.

En Brasil, por ejemplo, el mismo Humboldt destaca la manera realista de Rugendas de representar el paisaje tropical: “la primera representación geográficamente coherente de la naturaleza tropical”⁶⁵. Una forma de representar a la manera *científica*, pero en la que también se encontraba presente la corriente *romántica*, uno de los principales estilos a los que recurrían los pintores viajeros del periodo. Experimentando el mundo con sus propios ojos y plasmando en el papel esta experiencia, estos viajes románticos invitan a descubrir lugares ajenos, tierras ignoradas, donde la naturaleza y lo salvaje son el foco de admiración. El paisaje retratado por los románticos se encuentra dotado de sentimiento, el cual lleva al artista a una secreta armonía entre él y el entorno que lo rodea.⁶⁶

Esta nueva manera de representar los paisajes proponía una aproximación distinta con la realidad y con la forma en que esta se plasmaba, agudizando las emociones a través de la pintura.

Sintetizando, este tipo de pintura existía una dicotomía, ya que tenía pretensiones científicas, pero no por esto carecía de sentimientos, porque el pintor no representaba todo, sino una selección, formando un punto de vista, por lo que el pintor decidía qué representar:

64 Viviana Gallardo, “Rugendas, artista viajero y su aporte a la construcción de la representación indígena”, 71.

65 Viviana Gallardo, Rugendas, artista viajero y su aporte a la construcción de la representación indígena, 71.

66 El movimiento romántico que se desarrolló en este periodo motiva a los pintores a salir de su zona confort llevándolos a experiencias donde la naturaleza es el centro.

...no habría sugerido la idea de un apego fiel a las características del paisaje observado, sino más bien, la idea era que el artista debía incorporar en su creación todo aquello que un determinado ambiente o paisaje “debería tener”, elementos que serían entregados por la comprensión científica que el artista hubiese adquirido.⁶⁷

Es complejo posicionar la pintura de Rugendas, porque no se puede clasificar en una categoría única. Dentro del periodo hay múltiples influencias que se ven acentuadas por los viajes, los cuales se encuentran más accesibles que en épocas anteriores, por lo que se reconoce que estos artistas son creadores de su tiempo, tomando desde la naturaleza el original y exaltándolo para darlo a conocer. Este hecho de convertirse en creadores, les permite expresar sus sentimientos en la creación y la concepción de la naturaleza, ofreciendo una representación verosímil –aunque no necesariamente veraz– de la realidad.

B. Costumbrista y naturalista, el concepto de lo pintoresco.

Los países del Nuevo Mundo destacaban por su abundante y diversa flora y fauna, lo que motivó a artistas a construir una obra en base a una detallada observación del mundo que los rodeaba. No es de extrañar entonces que Humboldt promoviera un *arte científico*, un tipo de representación artística al servicio de la ciencia. El sabio alemán promovió entre los artistas de su tiempo este afán científico por investigar la naturaleza americana y los motivó “en especial a que hagan conocida la belleza de su naturaleza tropical”⁶⁸. La invitación que quiere dar es que estos nuevos artistas intentaran captar la fisonomía americana en su conjunto, y así lo pensó cuando advirtió la necesidad de registrar lo que esta naturaleza le mostraba: colores, formas, diversidad de tonos, etc. Según lo indicado por Viviana Gallardo, esta invitación a los artistas era la de reproducir o representar América con sus propios colores y formas y, por lo mismo, Humboldt fue uno de los iniciadores de la renovación iconográfica en la representación de América.

67 Viviana Gallardo, “Rugendas, artista viajero y su aporte a la construcción de la representación indígena”, 71.

68 Viviana Gallardo, “Rugendas, artista viajero y su aporte a la construcción de la representación indígena”, 72.

A pesar de esto, el pintor tenía que pintar lo que la naturaleza *debía* tener, actitud que, tal como se mencionó en el punto anterior, es motivada por la corriente romántica del momento. Es así como en muchas de las representaciones de Rugendas puede verse la meticulosidad que tenía al momento de pintar las características de cada lugar. Algunos autores indican que su conocimiento de la flora y fauna era tan extenso que al traducirlo en la pintura era fácil de reconocer a qué región del país pertenecía la representación. Es importante resaltar que en conjunto con el estudio acabado del paisaje, son fundamentales también sus representaciones de tipos humanos, que, según lo que se quiere plantear en esta investigación son tópicos que no están completamente diferenciados.

La percepción y descripción del territorio, para el pintor viajero, incluyó además la representación de los diversos tipos humanos, los individuos representativos de la realidad observada, así como su historia y costumbre, es decir, aquello que constituía la temprana identidad de América.⁶⁹

Esto deja en evidencia que, además de la identificación de la flora y fauna de cada región, Rugendas también tuvo la intención de representar a los habitantes de cada uno de estos paisajes. Al igual que como expresa en su pintura *La Reina del Mercado* (México), donde representa diversos tipos sociales y culturales, busca hacer lo mismo en Chile para dar cuenta de la diversidad de sus habitantes.

En este punto es fundamental referir al concepto de lo pintoresco, una categoría estética que para Pablo Diener sirve para calificar *lo particular* dentro de una escena de paisaje o costumbres:

...se trata de una categoría estética, a la que podemos dar el valor de un instrumento que sirve específicamente al propósito de aprehender las experiencias vividas en un escenario diferente al del mundo cotidiano del viajero.⁷⁰

A partir la noción de lo pintoresco podemos comprender los viajes de expedición científica llevados a cabo por estos artistas del XIX, y en ellos la oportunidad de capturar todo aquello vivido en los nuevos escenarios recorridos. Según esto, podemos considerar las representaciones hechas por Rugendas como pintorescas.

69 Viviana Gallardo, "Rugendas, artista viajero y su aporte a la construcción de la representación indígena", 73.

70 Pablo Diener, "Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas", 286.

Diener señala los orígenes de la palabra *pintoresco* en el siglo XVI, que deriva de la pintura, es decir, es una categoría estética creada a partir del estudio de la pintura, específicamente para referirse al análisis de paisajes y jardines. A mediados del siglo XVIII se posiciona como un concepto en la teoría del arte, gracias a los estudios de William Gilpin, quien lo identifica como categoría estética situada entre lo bello y lo sublime, durante el romanticismo.

Esto nos permite comprender lo pintoresco como una categoría estética que adquiere valor como instrumento para diferenciar el mundo que envolvía al viajero, y por lo mismo, se entiende como aquello que presenta variedad, diversidad e irregularidad, a partir de los elementos naturales. Al desglosar esta categoría se entiende que en lo bello está el resplandor que se hace visible en la pintura, demostrando pasiones como amor, virtud, alegría, vinculados a los sentidos y al reconocimiento de un placer. Por su parte, en lo sublime está el nexos con la naturaleza, el dolor, el peligro, el temor y la oscuridad.

Para esta investigación es necesario comprender esto, ya que al decir que las obras de Rugendas se pueden interpretar según la categoría de lo pintoresco, es posible entender el contexto en el que fueron creadas y lo que significaban estos conceptos (bello y sublime) para la época:

...lo pintoresco se constituye en un camino para asimilar esta experiencia, vale decir, para domesticar lo desconocido y reorganizar lo desestructurado. El lenguaje artístico proporciona un instrumento mediador, que permite reacomodar la realidad de acuerdo con cánones predeterminados.⁷¹

Por su parte, quienes viajaron a Chile pudieron percibir lo pintoresco (enfocado específicamente a lo sublime) en la Cordillera de los Andes, la cual poco a poco, fue situándose como una herramienta visual fundamental para la representación del territorio chileno, elemental en la obra de Rugendas. Según palabras de Diener, el artista se permitió construir una obra en la cual incorporó incluso a *figuras vivas* de los modelos costumbristas de cada sociedad.

Al hablar sobre estas *figuras vivas*, Diener se refiere a los tipos populares que componen cada territorio y reconoce que existen tres formas de incorporarlos en la

71 Pablo Diener, "Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas", 290.

pintura: la primera es a modo de ornamentación, es decir, como algo decorativo dentro del paisaje; la segunda, siguiendo una línea clásica, se presenta una idealización de los individuos, tanto en sus formas de vida como sus cuerpos, , y por último, a través de representaciones más críticas y meticulosas, donde los tipos aparecen con el detalle tanto de rasgos faciales como sus vestimentas.

Rugendas edificó un abundante conjunto iconográfico en su recorrido americano que, gracias a sus primeros trabajos científicos, otorgó una nueva perspectiva a estos territorios vírgenes, redimiéndolos y dignificándolos. Es así como intenta someter el territorio chileno a la pintura que, en palabras de Isabel Cruz, “no es lo mismo lo que está como documento, partiendo del supuesto que el arte no es mera copia o reproducción de la realidad sino una creación”⁷². A diferencia de los paisajes pintorescos que se encontraban más evidentemente en el resto de América, Chile no poseía las cualidades de sus vecinos: ni una flora tropical exuberante, ni animales exóticos. Ante esto, cabe cuestionar cuáles fueron las motivaciones de Rugendas para elegir Chile como destino, donde permaneció 12 largos años.

⁷² Isabel Cruz, *¿Arcadia en el confín del mundo? El paisaje romántico de Chile en la pintura de los artistas viajeros (1820.1850)*, 108.

C. Malones y Cautivas

Las escenas costumbristas fueron eje central de la obra del pintor, lo que se evidencia al revisar la totalidad de su obra americana, con ejemplos como *Cosecha de café en Brasil* y *La Reina del Mercado*. Estas escenas permitían representar los aspectos “típicos” de cada sociedad, y se interesaba particularmente en temas del campo o las minas, que le permitían plasmar la *rusticidad* de la época, y donde destacaba figuras como la del huaso o el cacique en el caso chileno.

Motivado probablemente por la idea de retratar a los que quedaban fuera del sesgo oligárquico de la “sociedad” es que realiza variados dibujos y óleos sobre el tema del malón, conocido como una *costumbre* indígena⁷³, asociada específicamente a la zona de frontera: territorio donde habitaban personajes que en el siglo XIX eran excluidos de la nueva construcción nacional. Este era un

...tema que había hecho su emergencia durante la Colonia a partir de crónicas que relataban la interacción de hombres y mujeres españoles en territorios indígenas. Durante el siglo XIX el tema mantuvo vigencia y circuló a través de dibujos, grabados, poesía y literatura. El poema *La cautiva* (1837) del argentino Esteban Echeverría inauguró un nuevo interés por el tema, esta vez en un contexto republicano. En términos visuales, la iconografía de la cautiva se basaba en la interacción entre indios y mujeres criollas/blancas...⁷⁴

Según esta cita, comprendemos que es de suma importancia referir a las fuentes literarias que circulaban durante esta época sobre al tema del malón y la cautiva. El poema *La Cautiva* (1837) de Esteban Echeverría (1805-1851) –compuesto por 2142 versos, divididos en nueve partes y un epílogo–, es fundamental, pues permite una aproximación a cómo se manifestaba el tema durante el periodo de interés. Si bien se entiende que es una fuente literaria teñida de ficción, es importante su incorporación, ya es una de las principales fuentes del periodo, a la que muchos pintores, incluido Rugendas, recurrieron para desarrollar la temática en sus obras.

Las nueve partes que componen el poema de Echeverría son: El desierto, El festín, El puñal, La alborada, El pajonal, La espera, La quemazón, Brian y María. Y en él se relata

73 Los malones son irrupciones o ataques inesperados de un grupo de indígenas, con saqueo y depredaciones. Este término tiene un origen Colonial, y se aplica para referirse a desórdenes en América del Sur.

74 Josefina De la Maza, “Del naufragio al cautiverio: Pintores europeos, mujeres chilenas e indios Mapuche a mediados del siglo XIX”, 9.

el rapto de María y Brian, dos esposos que deben sobrevivir ante la adversidad. La historia de la literatura reconoce esta obra dentro del Romanticismo, debido a la fuerza y audacia el personaje femenino de María, en contraste con Brian, quien se presenta confundido y vacilante. La obra comienza justamente con un malón, donde los indios matan al hijo de María y al resto de su familia. Ella queda sola con su esposo, ambos en cautividad. Sin embargo, su fuerza permite que puedan escapar, aunque Brian resulta herido. Pasan los días y el desierto se convierte en su calvario, ella trata con todas sus fuerzas de sobrevivir y ayudar a su esposo, quien muere. María queda devastada, deambulando por el desierto cuando se encuentra con un ejército *cristiano*. Al enterarse por boca de los militares de la muerte de su hijo y de su familia, María cae muerta.⁷⁵

Este tipo de poemas, novelas y escritos sobre las *costumbres* indígenas llama la atención de los pintores viajeros, quienes asocian los malones a los relatos de raptos de la historia clásica, y en tiempos de romanticismo el tema cobra fuerza. Esto se evidencia en diversas obras del periodo, entre ellas el poema de Echeverría, de las que los pintores toman prestados diversos elementos:

Uno de ellos es la escena del rapto. El otro es la imagen de la mujer prisionera, sometida a los designios del hombre que la posee. El primero está signado por la violencia y la acción, el segundo pone de relieve la pasividad y la indefensión. En la literatura, dos personajes arquetípicos encarnan ambos aspectos de la cuestión: María, "La cautiva" de Esteban Echeverría, y Magdalena, la madre de Tabaré en el poema homónimo de Juan Zorrilla de San Martín.⁷⁶

A pesar de que los malones eran tradiciones asociadas a la zona de frontera, Rugendas, por razones obvias, nunca estuvo presente en uno, y aunque sabemos que intentó acercarse a esta zona, no pudo vivenciar estas costumbres, por lo que su representación se dejó guiar por crónicas, leyendas e historias contemporáneas, algunas de las cuales fueron relatadas por Carmen Arriagada (1807- 1888), de quien fue muy cercano durante su estadía en Chile. En una de las cartas que Arriagada envió al pintor, ella le escribe:

Sobre la pregunta que Ud. me hace de si conozco algún apellido de personas que se hayan robado los Indios. Hacen algunos 8 años que se llevaron de las cercanías de este pueblo una

75 Esteban Echeverría, *La cautiva*, 1837.

76 Laura Malosetti, "El rapto de cautivas blancas: un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense", 299.

Seta Salcedo y de Chillán dos Setas hijas de una Sa Carrasco. Quedan, pues, a su disposición, estas tres personas.⁷⁷

Esto nos permite pensar que a pesar de que Rugendas es un pintor que perseguía un estilo naturalista (de corte científico, debido a su experiencia temprana), plasmado en el detalle de sus representaciones, no queda ajeno a la corriente romántica. Esta cuestión se evidencia particularmente en sus pinturas de cautivas, donde se deja llevar por la imaginación, construyendo escenas a partir de relatos de conocidos, de la literatura de la época y de fuentes diversas. Sin embargo, a pesar de la importancia de la figura de la cautiva *blanca*, estudios han demostrado que el rapto era una costumbre no solo habitual, sino también bidireccional:

Aunque con certeza entre grupos originarios, el secuestro e intercambio de personas fue practicado en diferentes latitudes de América con antelación al contacto con los europeos, las fuentes mayoritariamente remiten a su descripción como consecuencia del contacto derivado de los procesos de conquista y colonización, centrándola atención en el relato de las experiencias de cautividad de poblaciones esencialmente blancas, pese a la bidireccionalidad del fenómeno en el tiempo⁷⁸

Desde siempre la figura del indígena ha causado misticismo, pero sobre todo lo ha sido el *araucano*, indígena presente en los territorios de Chile y Argentina. Esta figura fue ampliamente idealizada desde tiempos de la Colonia, destacando la fuerza y destreza física del araucano y el hecho de no haberse doblegado ante la Corona Española, evitando que sus territorios fueran dominados, cuestión resaltada desde el poema ya mencionado de Ercilla.

Pero la oligarquía y su ideal de formación de la república en el siglo hace que este suceso quede solamente reflejado para el mundo indígena: “Inspirados en eventos reales donde mujeres jóvenes eran indistintamente secuestradas por mestizos o indígenas, artistas y escritores rápidamente identificaron al indígena como el único perpetrador de estos crímenes”.⁷⁹ Con esto se puede comprender cómo la clase política utiliza a su favor una representación pictórica, para dar una imagen sesgada del indígena y, con esto, argumentar la toma de medidas (legales, militares, políticas)

77 Óscar Pinochet de la Barra, “Carmen Arriagada: Cartas de una mujer apasionada”, 96.

78 Yessica González Gómez, “Para la liberación de aquellos infelices... Rescate, negociación y circulación de cautivos en la Araucanía en Chile. Siglos XVIII- XIX”, 285.

79 Josefina De la Maza, Del naufragio al cautiverio: Pintores *europeos, mujeres chilenas e indios Mapuche a mediados del siglo XIX*, 9.

respecto del pueblo mapuche, tanto frente a la nación como ante la opinión internacional.

Como se mencionó en el capítulo anterior, la nueva república de Chile necesitaba para sostenerse una nueva figura del otro (que no fuera la corona española ni los españoles), y este espacio es ocupado por el pueblo *araucano*. En primera instancia, y como ya se apuntó, los criollos se sienten identificados con su resistencia y fortaleza, pero ahora, y al contrario, estos mismos valores sirven para justificar su barbarie, y por lo mismo para reprimirlos y excluirlos. Por lo mismo, es importante resaltar que la figura del araucano en el paisaje chileno siempre ha estado relegada a las afueras del mundo urbano/civilizado es decir, solamente lo vemos en malones, o en revueltas, en un paisaje natural y virgen, que no cuenta con la mano del hombre blanco:

En sus obras, el indio es relegado a espacios lejanos, al borde del mundo civilizado, aunque promueve su integración simbólica a través de la exaltación de algunas de sus características, tales como su irreductibilidad ante los españoles, con el fin de hacerlos parte del mito de la <<gran familia chilena>>⁸⁰

Esta misma fórmula utiliza Rugendas en sus representaciones de cautivas, identificando al indio como un hombre fuerte, vigoroso, entregando de cierta forma una *dignidad* a su figura, pero esto es solamente algo que queda en la representación, ya que el pueblo araucano desde siempre se le ha valorizado como un otro.

El rapto durante el siglo XIX era una de las peores cosas que podría sucederle a una mujer blanca, de hecho, era mejor que ella muriera en el intento, ya que ni su familia, ni la sociedad, ni la iglesia católica serían capaces de corregir lo corrompido de su cuerpo y alma.

Uno de los principales textos de la época, en el cual se relata con gran detalle la historia de una cautiva, es de Benjamín Vicuña Mackenna (1831- 1886) y se titula *Elisa Bravo, o sea, el misterio de su vida, de su cautividad y de su muerte: con las consecuencias políticas i públicas que la última tuvo para Chile*. En él se relata

80 Amari Peliowski y Catalina Valdés, Una geografía imaginada: Diez ensayos sobre arte y naturaleza, 71.

detalladamente la historia del naufragio del bergantín Joven Daniel en julio de 1849, muy próximo a la costa, frente a la playa de Puaucho, entre las desembocaduras de los ríos Imperial y Toltén, el cual impactó al país entero. Este naufragio apareció en la prensa indicando la existencia de sobrevivientes, de los cuales se les había perdido el rastro. Testigos del supuesto avistamiento culpaban principalmente a los indígenas de asesinar a estos sobrevivientes. Entre todas las distintas versiones de supuestos testigos y entre otras cosas, el autor se propone determinadamente llegar a la verdad del asunto, precisando y concluyendo que la historia que había causado tanto impacto, era una mentira. Por consiguiente, se logra esclarecer que un indio llamado Porma, había querido involucrar al cacique de la zona en el hecho y culparlo del rapto de Elisa, por rencillas anteriores que habían tenido.

Decretado esto último, Vicuña Mackenna dedica unas palabras a Elisa, dando gracias a que murió *casta*⁸¹ y libre de culpa al no ser despojada de su gracia por el mundo indígena, y como su historia a pesar de todo sirve como un primer paso para lograr una *pacificación* del mundo indígena:

¡Entretanto Elisa Bravo, bealdad del bosque, ninfa del río, heroína de la leyenda, tu misión de mujer quedó cumplida pereciendo como madre y como esposa en los brazos del compañero de tu vida y estrechando en los tuyos a tu hijo!
¡Elisa Bravo, mujer casta y creyente tu alba túnica de cristiana no fue profanada...”⁸²

Sin embargo, a pesar de que se comprueba que el crimen no fue perpetrado por los indígenas, Vicuña Mackenna sigue refiriéndose sobre Elisa Bravo, dando gracias de que murió en el naufragio y no en manos de estos, que era lo peor que le podría pasar a un alma cristiana. Incluso 10 años después de lo acontecido este relato sirve para inspirar al pintor francés Raymond Monvoisin (1794-1870), que al igual que Rugendas estuvo en Chile durante este periodo. El díptico compuesto por las pinturas *Naufragio del joven Daniel y Elisa Bravo Jaramillo de Bañados, mujer del Cacique* de 1859, muestran a una Elisa Bravo tratando de sobrevivir a su destino.

81 Es realmente particular que Benjamín Vicuña utilice este término en Elisa Bravo, ya que se está en conocimiento, y también lo relata en su texto que ella tenía marido y también hijos. Muy probablemente hace referencia a este término, para indicar que su alma no fue corrompida por bárbaros.

82 Benjamín Vicuña Mackenna, “Elisa Bravo, o sea, el misterio de su vida, de su cautividad y de su muerte: con las consecuencias políticas i públicas que la última tuvo para Chile”, 39.

Este texto nos entrega claramente la visión que se tenía en la época del pueblo indígena, donde a pesar de no ser culpables del hecho jamás se realiza un cuestionamiento sobre el falso testimonio entregado, ya que dan por hecho su naturaleza *violenta*. Por lo mismo, es importante abordar en un próximo capítulo por qué sucede esto, y recabar cómo la clase dirigente ocupa estas representaciones para modelar la construcción del Estado nacional

Capítulo III

Zona de frontera: La Araucanía

A. Representaciones del pueblo araucano

Como hemos visto, las pinturas costumbristas realizadas por Rugendas reflejan los diferentes tipos populares chilenos que van construyendo la identidad del mismo, identificándose al *huaso* como figura folclórica de la idiosincrasia chilena, como también las distintas fiestas y las labores cotidianas que tiene cada uno de los personajes. Sin embargo, resulta particular la posición que toma la figura del araucano en sus obras, sobre todo en las cautivas (entendiendo que forman parte de los tipos locales) donde estas representaciones no tienen precisamente la *cotidianidad* de las anteriores, sino más bien, se presentan narrativas y románticas.

Como se mencionó en el capítulo anterior Rugendas no fue testigo de ningún malón, sino más bien se guió por su imaginación, la prensa, mitos e historias que se entretejían alrededor del tema, donde: “no estaban exentas de los tópicos habituales de las crónicas de conquista, que incluían mitos y lugares comunes sobre sus reales y supuestos habitantes y especies”⁸³ Del mismo modo, estas representaciones al contrario de las otras, se encontraban limitadas a presentarse en zonas vírgenes o fuera de los límites de la civilización, donde abundaba la vegetación o bien en planos donde no se visualiza una urbanización.

Las descripciones y representaciones hegemónicas del siglo XIX representan paisajes del sur en los que el indio, cuando no está ausente, es mostrado como un peligro, un marginal y un alcohólico incapaz de volver productiva la naturaleza que lo rodea.⁸⁴

83 Amarí Peliowski y Catalina Valdés, *Una geografía imaginada: Diez ensayos sobre arte y naturaleza*, 63.

84 Amarí Peliowski y Catalina Valdés, *Una geografía imaginada: Diez ensayos sobre arte y naturaleza*, 71.

A partir de esto, resulta de suma importancia aludir a las representaciones que hizo de indígenas a modo más científico, donde se aventuró a la zona fronteriza del Biobío, para poder ver con sus propios ojos a estos personajes que causaban tanto que hablar en la capital, demostrando también la importancia de la corriente naturalista para recabar cada detalle:

Su intención de recorrer la Araucanía y de retratar a los “araucanos” fue expresada en una carta dirigida a su hermano Luis, a quién le comentó que “desea emprender viaje al sur para conocer los salvajes indios australes”. Rugendas había asimilado un estereotipo del araucano, caracterizado por la bravura y valentía, el orgullo y la destreza física, características que ya había conocido a través de Schmidmeyer y que, por cierto, también estaban en el ambiente nacional: “...los araucanos constituyen el único pueblo, que parece no haberse amedrentado en lo más mínimo ante la nueva vista y el efecto de la artillería, fusilería, cotas de acero y caballos...los araucanos pelean con intrepidez y extraordinaria bravura”.⁸⁵

Dentro de toda la variedad de dibujos que realizó, nos centraremos en tres de ellos, *Cacique Picunche*, *araucana* y *Belleza Araucana* datados entre 1835 y 1836 (que fueron los años en los que realizó su viaje a la zona de frontera).

En *Cacique Picunche* (imagen 5) se identifica una figura masculina arriba de un caballo. En su mano derecha se aprecia una lanza la cual cruza toda la representación. Su cabello lacio se encuentra tomado solamente en la parte superior, que era la forma en que lo ocupaban los araucanos. Tiene parte de su rostro pintado, y está utilizando ropajes ajustados a su cuerpo con colores claros. En la representación se distingue una dignidad otorgada a esta figura masculina dada por la forma en la que se encuentra erguida y la mirada firme al espectador, por lo que probablemente se encuentre representando a un jefe de clan.

El paisaje que se representa es una especie de prado plano, sin signos de urbanización, un paisaje que si bien no sería virgen, ya que no existe una naturaleza abrumadora, pero si un paisaje fuera de los límites fronterizos.

En relación a la nominación de esta obra, no tenemos certeza si el propio Rugendas la tituló o bien fue nominada posteriormente, tal vez al momento de su exposición pública. Sin duda, esa información resulta de gran valor al advertir que el título es, al decir de Barthes, un “mensaje lingüístico” que permite identificar los elementos de la escena, controlando y restringiendo la potencia proyectiva de la imagen. El texto-título, conduce al lector a través de los distintos significados de la imagen, obligándolo a evitar unos y seleccionar otros.⁸⁶

85 Viviana Gallardo, “Rugendas, artista viajero y su aporte a la construcción de la representación indígena”, 75.

86 Viviana Gallardo, “Rugendas, artista viajero y su aporte a la construcción de la representación indígena”, 77.

Gallardo también menciona que es muy probable que el nombre de Cacique Picunche sea posterior, ya que durante la época la denominación *picunche* utilizada para identificar a ciertos grupos de indígenas no era común aún.



Imagen 5: *Cacique Picunche*

Fuente: Rugendas, artista viajero y su aporte a la construcción de la representación indígena.

Por otro lado, en *Araucano* (imagen 6) se aprecia la figura de una mujer sostenida por unas rocas. Tiene un gran manto encima que se extiende casi al suelo. Se encuentra con un largo vestido, el cual se ajusta con una especie de cinturón. Ella se encuentra muy adornada, con joyas características de los araucanos. También presenta el rostro pintado en pómulos y nariz, aunque a considerar por la representación anterior, la mirada es esquiva. Lo que más destaca son sus joyas, presentes en todo su cuerpo, cabeza, pecho, cintura, muñecas e incluso a pesar de encontrarse descalza, tiene dos especie de brazaletes en los talones. En su cabeza lleva puesto un *Pollqui*⁸⁷, adorno femenino para la cabeza que se lleva en la frente y va enroscada alrededor de los

87 Universidad de Chile, Artesanía y Platería Mapuche. Consultado en: <https://www.uchile.cl/portal/extension-y-cultura/patrimonio/colecciones-patrimoniales/69735/coleccion-de-plateria-mapuche-pedro-doyharcabal-brunet> el 5 de enero del 2020.

cabellos. A la altura de las orejas se amplía en forma de rosa y, más abajo, cuelgan varios tubos o cadenillas de plata.

En el paisaje, nuevamente nos encontramos con un llano, más bien parece ser un fondo falso, como el utilizado en las fotografías, siendo lo más destacable este pasto que se deja ver al final del dibujo.

El *küpan*, un paño rectangular de lana negra envuelve el cuerpo femenino y está sujeto a un hombro con un alfiler. Es ceñido con una faja decorada o *trarüwe* y una manta negra o *ukulla*, cubre la espalda. Un delantal de género, es de uso más reciente. Ornamentos de plata: cintillos, aros, alfileres y pectorales, marcan su feminidad y el prestigio económico de su familia.⁸⁸



Imagen 6: *Araucana*

Fuente: Rugendas, artista viajero y su aporte a la construcción de la representación indígena.

Por último, tenemos *Belleza Araucana* (imagen 7), donde también tiene como figura a una mujer. Esta se presenta de pie, con el *küpan* cerrado y en sus manos una daga la cual está tomada cuidadosamente. Su postura y figura son muy elegantes y delicadas. Tiene el pelo suelto y lacio, pero tomado en la parte superior. En orejas y cuello se presentan adornados como el *Traripel* (collar) y *Upul Chaguay* (aros). Del mismo

88 Museo chileno de arte precolombino. Vestimenta tradicional mapuche. Consultado en: <http://chileprecolombino.cl/exposicion-chile-15-mil-anos/vestimenta-tradicional-mapuche/> el 27 de noviembre de 2019.

modo que la mujer anterior su mirada no va hacia el espectador, y puede resultar peculiar que específicamente a las mujeres araucanas las representara de esta manera. Sin embargo, en el paisaje notamos una diferencia significativa, ya que se aprecia una vegetación e incluso es posible entrever una especie de cerro o montaña que se encuentra en un tercer plano, dado por la tonalidad. Si bien, esta vegetación no es abundante, es mucho más de lo que se encuentra representado en los dibujos anteriores, probablemente junto con la naturaleza se busca resaltar aún más la belleza presente en esta mujer araucana, destacando la naturaleza virgen, como a la mujer por ser territorios inexplorados, permitiendo entrever un posible orientalismo.

Y lo pintoresco se constituye en un camino para asimilar esta experiencia, vale decir, para domesticar lo desconocido y reorganizar lo desestructurado. El lenguaje artístico proporciona un instrumento mediador, que permite reacomodar la realidad de acuerdo con cánones predeterminados.⁸⁹



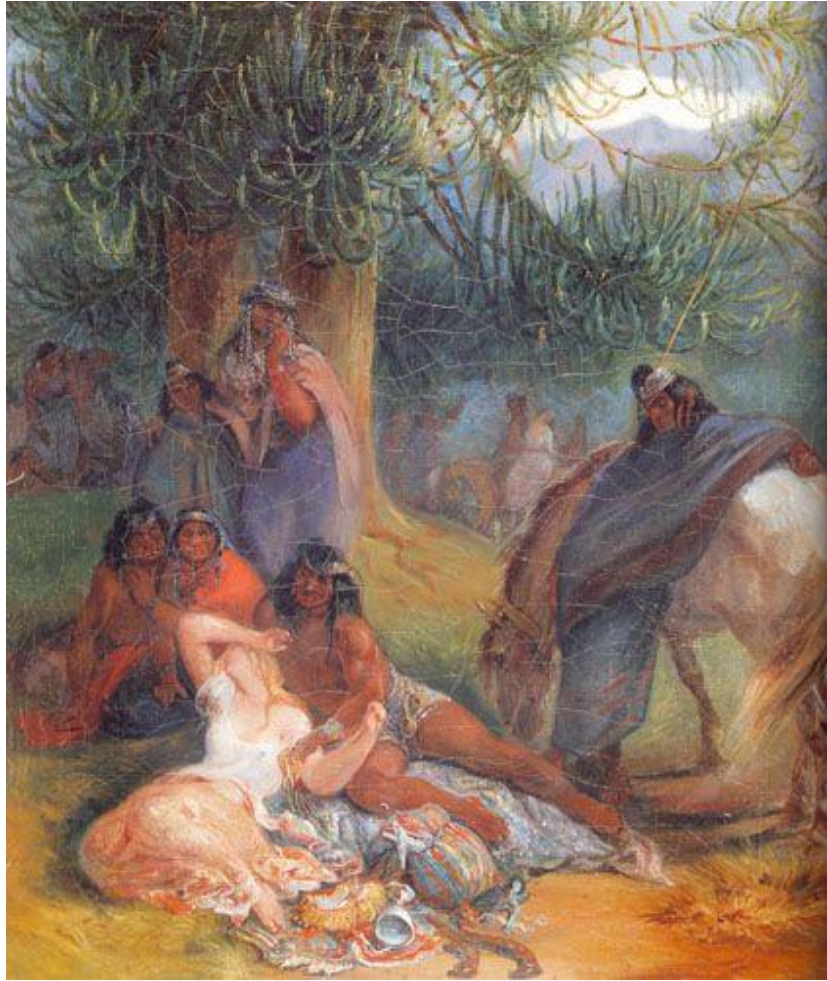
Imagen 7: Belleza Araucana

Fuente: Rugendas, artista viajero y su aporte a la construcción de la representación indígena.

89 Pablo Diener. "Lo pintoresco como categoría estética en Rugendas", 290.

Según el texto de Gallardo, es muy probable que Rugendas a pesar de haber pasado un tiempo en la frontera y de haber visto en primera persona a indígenas, se dejó llevar por el imaginario que se tenía de estos, pero por sobre todo de los escritos de Peter Schmidtmeier (1772), filántropo de origen inglés que publicó el libro *Viaje a Chile a través de Los Andes* en 1824, donde destaca las costumbres de los lugares que visitó, ilustrado con litografías del paisaje chileno y en particular sobre la vida de los araucanos. Viaje que realizó durante los años 1820-21 el cual causó gran revuelo en Londres por contener 30 litografías donde se describe la expedición que realizó, detallando el cruce de los Andes o las vistas de Santiago; sus paseos o edificios emblemáticos, donde aparecen, junto con el paisaje, los diferentes tipos humanos que representaban a la variedad de grupos sociales que integraba esta nueva nación americana. Todo lo cual, para el mundo europeo no hispánico, eran prácticamente desconocido, proporcionando también información importante al pintor respecto a los araucanos: “Rugendas había asimilado un estereotipo del araucano, caracterizado por la bravura y valentía, el orgullo y la destreza física, características que ya había conocido a través de Schmidtmeier y que, por cierto, también estaban en el ambiente nacional”⁹⁰. El estar en constante contacto con escritos sobre los viajeros de la época o anteriores, permitió que se formara una idea sobre el tema de la cautiva, reforzando la idea de que son representaciones narrativas e idealizadas. Por lo mismo, se vuelve fundamental el análisis formal de las obras de cautivas de Rugendas, donde más allá de representar el motivo representan un paisaje característico de la zona sur del país.

90 Viviana Gallardo, *Rugendas, artista viajero y su aporte a la construcción de la representación indígena*, 75.



El rapto de Trinidad Salcedo / Araucano con una cautiva en el bosque. (1836/1837)
(Imagen 8)

Rugendas, Juan Mauricio (1802-1858).

Óleo sobre tela.

51 x 43 cm.

Colección particular, Santiago de Chile.

En la siguiente pintura se observa a siete figuras que conforman la escena principal, además la figura de un animal. Seis de estos personajes son indígenas, cuestión que se identifica por sus vestimentas, color de piel, cabello y joyas (para el caso de las mujeres).

En el primer plano se observa una mujer blanca, que se acentúa más con el color de sus ropas y cabello. En segundo plano, a lo lejos y más difusamente, entremezclada con la flora y fauna del paisaje, se observan otros siete individuos. Algunos se encuentran examinando la escena, más atrás se distingue un caballo con un indígena que llega con otra cautiva. Una de las primeras cosas que se atiende es a la mujer blanca en el suelo, con sus ropajes rasgados en la parte superior, ya que se deja ver este camisón blanco, el cual era la primera capa de vestimenta en la época, atribuida a ropa ser ropa íntima y más abajo vemos parte de su vestido de un color durazno. Esta mujer se posiciona con uno de brazos por la cabeza, y el cuello hacia atrás, condición que se puede atribuir a un sentimiento de desdicha. El indígena que se encuentra a su lado probablemente le está proporcionando una joya. Se aprecia más abajo, una especie de botín, parte de él se encuentra en un bolso, pero se deja entrever una copa de plata que ha caído de él, más la joya que le proporciona a la cautiva. Podríamos decir que estamos frente a una vuelta del malón, es decir, que esta sería la escena posterior al saqueo, donde la cautiva forma parte del botín. Los otros cuatro personajes, están observando esta escena. Dos de ellos se encuentran sentados en el suelo, un hombre y una mujer, hay otros dos de pie, a juzgar por la estatura, puede decirse que es una madre con su hijo, donde la mujer se encuentra con su mano izquierda en una de sus mejillas, la cual se puede atribuir a asombro. El otro individuo está sobre el caballo, que se encuentra comiendo pasto. Se observa que esta con una lanza de grandes proporciones, y tiene un gran poncho de color azul oscuro que lo envuelve. A juzgar por su posición, indicaría que se encuentra descansando sobre el caballo, mientras observa la escena. Al preguntarnos por el paisaje, una de las principales características que tiene esta pintura de corte narrativo es como se encuentra representado y llama la atención la presencia de dos araucarias que están detrás de la escena principal. Se aprecia la característica peculiar de este árbol, el cual es de gran escala, y sus hojas de color verde oscuro, salen hacia arriba del tallo y se mantiene así. Con esta característica, podemos afirmar que es una escena chilena, y específicamente del sur de Chile, donde se encuentra este árbol. Es realmente audaz la preocupación que tiene Rugendas al tomar esta característica de la araucaria, ya que tanto en Brasil como en Argentina, existe también una especie de araucaria, sin

embargo, las hojas de estas van hacia abajo del tallo. También a lo lejos podemos observar la cordillera, a pesar de que es muy leve y se mezcla con las hojas, es posible ver que se encuentra con nieve, algo característico de los paisajes de la cordillera chilena.



El rapto de la doncella / Araucano con cautiva en el bosque. (1840) (Imagen 9)

Rugendas, Juan Mauricio (1802-1858).

Óleo sobre tela.

36,5 x 44,5 cm.

Colección particular, Santiago de Chile.

En esta segunda pintura, se observa en un primer plano un gran botín, obtenido por los indígenas, es decir que también nos encontramos bajo una escena, que sucede después del rapto. En esta, se pueden distinguir valiosas mercancías, tanto, oro, plata, algunas joyas y armas en gran cantidad. Sin embargo, parte de este botín, lo es la mujer blanca, la cautiva, la cual se muestra semidesnuda, y se deja ver su espalda curvada, la cual es mostrada al espectador. Apoyando su cabeza sobre sus brazos

probablemente llora la desdicha de su destino. Se encuentra despojada de sus ropas superiores. Junto a ella, está otra cautiva, sentada con su torso desnudo, y con una de sus manos cerca de su rostro, es algo incierto lo que hace en comparación de la otra cautiva, puede ser desdicha, pero se encuentra observando esta escena con una mirada perdida. Las observan un conjunto de indígenas *araucanos*. Entre ellos destaca un hombre a la izquierda de la composición. Este se encuentra erguido con los brazos cruzados con su cuerpo cubierto con mantas que dejan desnudos sus vigorosos brazos, examina a la cautiva. A su lado, otro indígena lo observa. Completan la escena una mujer, adornada con sus atuendos. Tras ellos, en la parte superior de la composición, las ramas y el tronco grueso de una araucaria, identificados como tal, por la forma de las hojas, que al igual que la composición anterior se encuentran todas hacia arriba, característico de la araucaria chilena. Si bien, esta escena, resulta ser más simple a comparación de la anterior, es posible ver un paisaje más completo. Uno, dado por esta araucaria, pero también se aprecia una especie de valle. Podríamos indicar con esto, que la escena se encuentra en altura, ya que es posible ver una explanada, y a lo lejos un cerro o montaña, con mucha vegetación y frondoso, indicando que es un territorio *virgen*: “En Chile, las representaciones paisajísticas aludiendo a las selvas vírgenes constituyeron un registro literario central en la formación de la joven nación”.⁹¹ Otorgando más dramatismo a la escena es el color amarillo del cielo, un atardecer, una escena a punto de quedar a oscuras.

91 Amarí Peliowski y Catalina Valdés, Una geografía imaginada: Diez ensayos sobre arte y naturaleza, 71.



El rapto de Trinidad Salcedo / El Malón (1835) (Imagen 10)

Rugendas, Juan Mauricio (1802-1858).

Óleo sobre tela.

42,5 x 49,5 cm.

Colección privada, Santiago.

En comparación de las dos anteriores en esta pintura vemos la acción misma del malón, que se llevaba a cabo en manos de los indígenas⁹². En el centro de la pintura, y destacando sobre el resto de los personajes, se observa a un indígena sobre su caballo que ha capturado a una mujer, la cual sostiene desde la cintura. Este, con sus fuertes brazos, mantiene el cuerpo blanco de la mujer, que extiende sus brazos hacia arriba,

⁹² Según fuentes, estos malones eran bidireccionales, es decir, tanto chilenos como araucanos, llevaban a cabo estos saqueos. No era meramente una costumbre araucana, era una costumbre que se daba en los territorios de Chile y Argentina.

en un acto desesperado de clamor y de asombro. La larga falda roja resalta con su puro y fuerte color, el cual hace juego con el rostro pintado de rojo y negro del araucano. Bajo ellos yace inerte el cuerpo de una víctima del ataque perpetrado. El caballo blanco contribuye a fijar la atención en esta pareja, que en sus tonos fuertes y claros produce un importante efecto de contraste con el fondo de la escena y el resto de los personajes. Hacia la derecha, en primer plano, un hombre extiende su mano en una actitud de clamor y súplica ante la pérdida de la mujer que de su lado le han arrebatado violentamente. En su rostro sólo es posible observar la desesperación y el miedo, la angustia de la pérdida que puede ser definitiva. Sostiene éste un cuchillo en su mano derecha, con las huellas de la sangre que derramó en su intento de defensa, inútil ante la rapidez y efectividad de la acción. A su lado, conmueve profundamente al observador la figura pequeña de un niño llorando, probablemente por la pérdida de su madre, sin entender lo que está sucediendo, dando la espalda a la escena, como intentando no presenciar esto. Tras él aparecen las figuras de dos araucanos que luchan por tomar a una mujer. Uno la sostiene sobre sus brazos, con fuerza, mientras lucha esta por zafarse del destino que le espera. Contrastan los cabellos rubios, el cuerpo blanco y curvilíneo de la mujer con la robustez y morena tez del indígena. Sus caras pintadas, sus moños en el pelo, sus cabellos negros, en conjunto con la agresividad de la escena, efectivamente generan en el espectador temor y espanto, la angustia de una escena de terror.

Más atrás, se repite la escena, indios sobre sus caballos, con sus lanzas en las manos en actitud de violenta, mujeres en los brazos de sus captores ya rendidas ante su trágico destino. Hacia la izquierda de la pintura, lo mismo, hombres tratando de salvar sus vidas, pertenencias y familias. Destaca sobre ellos la figura de un indígena montado a caballo que menea su boleadora en actitud de guerra. Más allá, en tercer plano, se observa otro grupo de indígenas galopando sobre sus caballos. Junto a ellos, se vislumbran blancas construcciones y viviendas que anteceden a un conjunto de altos árboles. El cielo contribuye al dramatismo de la escena: violetas son las nubes vaporosas causadas por el fuego del incendio generado por esta acción. Una atmósfera gris que varía hacia tonos rosados, entregan dramatismo al escenario donde

transcurre esta tragedia. Era así el malón la correría de los hombres de la frontera, del mundo donde conviven dos culturas y dos pueblos.

Si bien, en esta escena no es posible ver adecuadamente el paisaje, ya que se encuentra completamente dominado por la acción de los araucanos, podemos decir que es una representación de lo que sucede en la frontera, es decir, esta imagen puede ser ocupada como paisaje característico del territorio araucano o sur de Chile. Por lo mismo resultaría lógico entonces, que efectivamente esta última pintura fuera usada dentro del Atlas de Claudio Gay⁹³, a modo de ilustración de lo que sucedía en el territorio Araucano.

B. Usos políticos de la imagen de la Cautiva

Cuando se trata de describir paisajes del territorio fronterizo pero que además presenta a *tipos populares* particularmente nos encontramos frente a representaciones de un solo modelo en las cuales se presenta: violencia, usurpación, muerte, desdicha, entre otros de los miles padecimientos que puede tomar lo que ocurre antes, durante y después del suceso del malón, no olvidando también los paisajes en los que se vislumbra solo una naturaleza abundante y sublime. En palabras de Fabien Le Bonniec identifica dos descripciones paisajísticas de la zona de frontera, por un lado está la de una naturaleza infranqueable y por otro la presencia de grupos indígenas intimidantes. “Estos relatos tienen elementos comunes: la selva virgen impenetrable, las trazas de las actividades productivas y la presencia de grupos indígenas amenazantes”.⁹⁴

Por lo mismo llama la atención que específicamente el territorio que se encuentra en una disputa desde tiempos de Colonia dada la resistencia de los conocidos *araucanos* se viera tanto en el imaginario local y de igual modo en la prensa internacional como una tierra desolada, sin reglas y devastada, acentuada además por este paisaje inhóspito, enfatizándolo como un territorio salvaje del cual es difícil escapar.

93 Donde muchas de las ilustraciones presentes, fueron dibujadas por el mismo Rugendas.

94 Amarí Peliowski y Catalina Valdés, Una geografía imaginada: Diez ensayos sobre arte y naturaleza, 69.

Esta zona de frontera se encuentra ubicada específicamente en el Biobío, la cual separaba al Reino de Chile con el territorio Araucano, y que en tiempos de Colonia mantenía un potente intercambio comercial y cultural sin hablar del inminente mestizaje presente en esta zona. Esta relación se mantuvo en relativa *armonía* al menos por tres siglos, donde el momento cúspide fue en el proceso independentista que como se ha mencionado, los líderes del proceso rescatan la fuerza y valentía del espíritu indígena frente a la conquista española.

Esta relativa armonía cambia paulatinamente debido a la intervención de ideas progresistas que incitaban al nuevo Estado a convertir a Chile en un país a la altura de los europeos, lo que implicaba tomar posesión de tierras supuestamente desaprovechadas. La línea fronteriza del Biobío alteraba el orden pretendido por el régimen republicano por lo que se trataba de extender la soberanía nacional a estos sectores con tal de civilizarlos.

Estas representaciones del indio se acuerdan para invocar el deber moral de otorgar una educación y una cultura civilizada a esos indios, al mismo tiempo para ocupar sus tierras, supuestamente abandonadas e inexploradas.⁹⁵

La idea mítica que se tiene del araucano, se mezcla con la realidad del contexto que hay frente a los ojos del pintor. Solo así podía realizarse una obra que visualizara las características propias del mundo indígena que para la época no era muy conocido y que además en el exterior provocaba gran interés.

No obstante, hay que tener presente que más allá de retratar al mundo indígena en su territorio, lo que realmente se buscaba era como ese mismo territorio se presentaba en manos equivocadas, dado que siempre se ha visto a este como un “recurso escaso debido a su finitud intrínseca y por lo mismo, constituye un objeto en disputa permanentemente dentro de las coordenadas de poder.”⁹⁶

La pintura de paisaje decimonónica apareció- en contraste con las prácticas de intervención en el paisaje de los artistas de avanzada –como una imagen funcional al poder, una respuesta a las

95 Amarí Peliowski y Catalina Valdés, “Una geografía imaginada: Diez ensayos sobre arte y naturaleza”, 72.

96 Gilberto Giménez Montiel, *Estudio sobre la cultura y las identidades sociales*, 70.

ordenanzas de un Estado oligárquico que habría contado, como si de un reflejo se tratara, con instituciones y prácticas coordinadas.⁹⁷

Dicho esto, no resulta casual que justamente el Atlas de Claudio Gay el cual hemos mencionado anteriormente, donde utiliza ilustraciones hechas por el mismo Rugendas, se remita al territorio de frontera utilizando precisamente la representación: *El Rapto de Trinidad Salcedo* o también conocido como *El Malón* (1835) (Imagen 13), clasificándola como “*Costumbre de los Araucanos*” (Imagen 14)



Imagen 11: Un Malón

Fuente: Biblioteca Nacional digital- Atlas de la historia física y política de Chile: tomo 1

Esto, de cierta forma permite entender que las imágenes de representaciones de cautivas al utilizarse dentro del Atlas de Gay en el cual se simboliza la Historia física y política de Chile, son altamente tácticas y van mucho más allá de una representación costumbrista, porque justamente se muestran para dar cuenta de lo que sucede en este territorio, es decir, a modo de ejemplificación de que hay violencia.

97 Amari Peliowski y Catalina Valdés, *Una geografía imaginada: Diez ensayos sobre arte y naturaleza*, 85.

Si bien es cierto, que se muestran otras representaciones en *Costumbres Araucanas*, estas no están en contacto directo con el hombre blanco, sino más bien se exhiben en relación con sus *iguales*, y por lo mismo, tampoco es casual que justamente cuando se comparece esta representación en conjunto con estos *hombres blancos*, suceda en contexto de violencia y usurpación.

Bajo este alero, y aún más con la publicación de este tipo de representación en el Atlas de Chile es que comienza una expansión territorial, con la justificación de que estos territorios deben ser sometidos por el hecho de encontrarse fuera de norma, tanto cultural, educacional y políticamente.

Desde luego, esta expansión territorial contemplaba el asentamiento específico de inmigrantes europeos, los cuales en palabras del mismo Estado chileno eran lo más propicios para sacar ganancia a la tierra:

...pero sobre todo de extranjeros (principalmente europeos), por ser considerados como los más aptos para hacer productiva la tierra. Según palabras de uno de los promotores de esta colonización extranjera, Ignacio Domeyko (Bielorrusia, 1802-Chile, 1889), el objetivo de esta no era tanto poblar las tierras no cultivadas, como introducir buenos hábitos y costumbres”.⁹⁸

Con esto se permiten decir que hablan de una *Pacificación de la Araucanía*, que en ningún momento implicaba una violencia, y que en definitiva permitiría la paz para la república, terminando de esta forma con aquellas *costumbres* bárbaras e incivilizadas denominadas malones, de las cuales afectaban la integridad y los buenos hábitos del pueblo chileno. De esta forma el territorio araucano, que en su momento fue respetado y respaldado como un territorio independiente, queda rezagado e invisibilizado en sus derechos, dando paso a una transformación del territorio y por consiguiente del paisaje de la zona de frontera.

Por último, es importante abordar la importancia de la representación del paisaje en la zona de frontera que nos presenta Rugendas, donde a pesar de poseer elementos que son completamente verídicos como la flora y fauna característica de la Araucanía (resaltada por presentar la araucaria), hay que reconocer que efectivamente conlleva una representación idílica y algo sesgada del motivo, lo cual implica remitir al

98 Amarí Peliowski y Catalina Valdés, *Una geografía imaginada: Diez ensayos sobre arte y naturaleza*, 72.

imaginario local y a los cronistas de la época, para enaltecer este mismo evocando a los sentidos. Aunque es un pintor naturalista, también es un romántico y específicamente en este motivo se encarga de plasmar de mejor manera las pasiones representadas.

Si bien, las representaciones de Rugendas no son expresamente determinantes al momento de decretar la toma de estos territorios, sirven como puente y en sucesiva son ejemplificadoras para mencionar lo que supuestamente sucede en esta zona, donde la frase *una imagen vale más que mil palabras* toma más fuerza que nunca, dando por hecho que la costumbre del malón es específica del *pueblo araucano*.

Finalizamos con un extracto del libro *La Reforma Agraria y las tierras mapuches*, donde se expresa en 1883 el sometimiento de la Araucanía y el fin de la Zona de frontera.

Acontecimiento tan importante para nuestra vida política y social y de tanta significación para el porvenir de la República, ha sido llevado a término con felicidad y sin costosos y dolorosos sacrificios. La Araucanía entera se halla sometida, más que al poder material, al poder moral y civilizador de la República: En estos momentos se levantan poblaciones importantes, destinadas a ser centros mercantiles e industriales de mucha consideración, en medio de selvas vírgenes y campiñas desconocidas, que eran hasta ayer, el santuario impenetrable de altivez e independencia Araucana.

(Mensaje del Ejecutivo al Congreso Nacional, 1883)⁹⁹

⁹⁹ Martin Correa, Raúl Molina y Nancy Yáñez, *La Reforma Agraria y las tierras mapuches*, 24.

Consideraciones Finales

La investigación desarrollada en los capítulos anteriores se plantea como objetivo, entre otras cuestiones, demostrar como las representaciones de la temática de la cautiva presentes en Rugendas fueron utilizadas de forma política a favor de la república de Chile con el fin de apropiarse de los territorios indígenas, simbolizando en estas que los *araucanos* deben ser civilizados. Respecto de esto, se pudo comprobar que la utilización de dichas representaciones permitió insertar en la identidad nacional una imagen negativa del indígena, específicamente cuando se representa con personajes no indígenas, constatando que siempre está presente la violencia, lo que inmediatamente condiciona esta relación entre *civilizados* y *bárbaros*, poniendo el foco en la zona fronteriza y su territorio.

Para dar cuenta de lo anterior, se logró recabar distintos antecedentes que permitieron dar respuesta a las interrogantes planteadas donde se constató la importancia que tiene la utilización política en el paisaje puesto que corresponde a una construcción simbólica del territorio chileno. Por lo mismo, resulta imprescindible abarcar que la pintura de paisaje exhibe tanto el progreso como la belleza misma del territorio, lo cual en muchas oportunidades significó idealizarlo, no mostrando específicamente lo que ocurre en el territorio.

Bajo este mismo análisis se posicionan las representaciones indígenas, que se presentan bajo la categoría pintoresca, constituido por el paisaje pero integrando a los sujetos populares y sus costumbres identificadas por territorios específicos de una nación, de las cuales en Rugendas se identifican dos tipos: las escenas narrativas (cautivas) y las científicas que permiten ver similitudes y diferencias importantes.

Del mismo modo que las representaciones de indígenas, el paisaje que se presenta permite identificar características de su zona geográfica, donde resalta la forma en la que se expone la araucaria chilena, sin dejar ningún detalle atrás.

En primer lugar, se distingue que Rugendas tanto en las representaciones narrativas como en las naturalistas/científicas resalta una dignidad en el indígena, es decir, se

presenta siempre muy noble, jamás perdiendo el decoro y ni siquiera en momento de conflicto y guerra pierde su lozanía. El hombre es presentado vigorosamente y teniendo el control de la escena, peleando y enfrentándose al hombre blanco obteniendo su victoria representada en el rapto de esta mujer. Por su parte la representación de mujeres indígenas se manifiestan en sus sofisticadas joyas, como también en una esbelta figura y una atractiva presencia.

Entre las diferencias presentes se caracteriza la idealización utilizada en las cautivas, influenciada por la corriente romántica, como también en las distintas representaciones clásicas del motivo, sobre todo en la postura de la mujer con sus brazos hacia arriba o mostrando parte de su torso desnudo. Por su parte, las de corte científico demuestran una aproximación más acertada sobre la realidad.

Con esto es posible entrever que Rugendas no se encuentra condicionado políticamente al momento de representar al pueblo indígena, sino más bien se mostraba admirado por su valentía y fuerza al permanecer en pie luego de tantos años de lucha, y que a pesar de que si está influenciado por las crónicas de antiguos viajeros o historias en torno a los raptos demostradas en las cartas de Carmen Arriagada, jamás les quitó mérito y supo reconocer su integridad.

Además se interpreta que las representaciones de cautivas en Rugendas demuestran que son imágenes territoriales porque forman parte de la identidad nacional por describir la costumbre del malón asociada propiamente al pueblo araucano y utilizada en el Atlas de la Historia física y política de Chile, vinculando el territorio araucano con esta práctica, afirmando que la violencia la cometen justamente contra el pueblo chileno, lo que conlleva al mismo tiempo un conflicto político.

Para terminar, podemos plantear que en este estudio fue posible cumplir con el objetivo general, y analizar tres representaciones de las pinturas de Cautivas en Rugendas, determinando que fueron utilizadas para simbolizar lo que sucedía en la zona de frontera, caracterizándolas de un modo pintoresco o costumbrista, donde su análisis no hubiera sido posible sin la ayuda del estudio del paisaje. Por otro lado, al ser utilizada en el Atlas de Claudio Gay, la posiciona inmediatamente como imagen

territorial y política, ya que la imagen en si misma está mostrando el conflicto territorial.

Por consiguiente, se permite entroncar en estas representaciones un imaginario del pueblo araucano embestido de negatividad, aumentando el argumento de que deben ser civilizados y en consecuencia dominados territorialmente, por el *supuesto* no aprovechamiento de sus tierras, pero que a fin de cuentas según mi interpretación, funciona como coartada a la hora de ingresar las políticas inmigrantes promovidas por el mismo Estado, las cuales tenían como objetivo modificar la raza del sur de Chile, suprimiendo este pasado indígena, transformando sus costumbres y paisajes con el fin de obtener el tan anhelado progreso del viejo continente.

Bibliografía

Arias de Cossío, Ana María. *Pintura de paisaje en la segunda mitad del siglo XIX. Teoría y práctica: La institución libre de enseñanza*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Berdichewsky, Bernardo. *El pueblo araucano y su lucha por sobrevivencia en Anthropologica*. Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú- Departamento de Ciencias Sociales, 1983.

Bindis, Ricardo, *Rugendas en Chile*. Santiago de Chile: Barcelona, 1973.

Brisset, Demetrio. *Antropología visual de la simbología del cautiverio femenino*. Málaga: Universidad de Málaga, 2007.

Calduch, Rafael. *El Estado, el Pueblo y la Nación*. Madrid: Ediciones Ciencias Sociales, 1991.

Capel, Horacio. *Las ciencias sociales y el estudio del territorio en Biblio3W*. Revista bibliográfica de geografía. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2016.

Correa, Martin., Molina, Raúl., Yañez, Nancy. *La Reforma Agraria y las tierras mapuches en América Latina*. Revista del Doctorado en el Estudio de las Sociedades Latinoamericanas. Santiago de Chile: Universidad Arcis, 2002.

Cruz, Isabel. *¿Arcadia en el confín del mundo? El paisaje romántico de Chile en la pintura de los artistas viajeros (1820.1850)*. Santiago de Chile: Revista de Historia Social y de las Mentalidades Volumen 15, N° 2, 2001.

De la Maza, Josefina. *Del naufragio al cautiverio: Pintores europeos, mujeres chilenas e indios Mapuche a mediados del siglo XIX*. Santiago de Chile: Artelogie, 2016.

Delfín, Marta. *Las Cautivas*. Mendoza: Los Andes, 2003.

Diener, Pablo. *Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas*. Santiago de Chile: HISTORIA No 40, Vol. II, julio-diciembre 2007.

Echeverría, Esteban. *La cautiva*. 1837.

Ercilla, Alonso de. *La Araucana*. 1569.

Faustino Sarmiento, Domingo. *Viajes por Europa, África i América*. Santiago de Chile: Imprenta Gutenberg, 1886.

Foerster, Rolf y Vezub, Julio. *Malón, ración y nación en las pampas: El factor Juan Manuel de Rosas (1820- 1880) en HISTORIA* No 44. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 2011.

Gallardo, Viviana. *Rugendas, artista viajero y su aporte a la construcción de la representación indígena*. Santiago de Chile: Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Tiempo Histórico. N°4, 2012.

Giménez Montiel, Gilberto. *Estudio sobre la cultura y las identidades sociales*. México: Secretaría de la Cultura, Universidad Iberoamericana, ITESO, Universidad Veracruzana y Universidad de Guadalajara, 2016.

González Gómez, Yessica. *Para la liberación de aquellos infelices... Rescate, negociación y circulación de cautivos en la Araucanía en Chile*. Siglos XVIII- XIX. Temuco: Temas americanistas, 2018.

Gutiérrez-Aristizábal, Alonso. *La noción de paisaje social: Un posible recurso para la valoración patrimonial*. Colombia: Revista de Arquitectura, 2017.

Iroumé, Nicole. *Un referente desde la coyuntura histórica: la cautiva blanca en A la luz de la fotografía*. Santiago de Chile, 2016.

James, William. *The Principles of Psychology*. New York: Henry Holt and Company, 1890.

Larraín, Jorge. *El concepto de Identidad* en Revista FAMECOS. Porto Alegre, 2003.

Larraín, Jorge. *Identidad chilena y el Bicentenario en Estudios Públicos*. Santiago de Chile: Estudios Públicos, 2010.

Lausberg, Heinrich. *Manual de Retórica Literaria*. Madrid: Gredos, 1991.

Llanos Hernández, Luis. *El concepto del territorio y la investigación en las ciencias sociales*. México: Universidad Autónoma Chapingo, 2010.

Malosetti, Laura., *El rapto de cautivas blancas: Un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense del siglo XIX* en *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas: XVII coloquio internacional de historia del arte*. España: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994.

Mizón, Luis. *Claudio Gay y la formación de la identidad cultural chilena*. Santiago de Chile: Universitaria, 2001.

Morales, Víctor. *El nacimiento del orientalismo en la Europa moderna en Actas de la Jornada sobre Orientalismo, Ayer y Hoy*. Madrid: UNED, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Servicio de Publicaciones, 2005.

Orozco, Cecilia. *El concepto de paisaje y la visión de las comunidades indígenas del nordeste amazónico*. Colombia: Revista *Entorno Geográfico* No. 7, 2011.

Peliowski, Amarí y Valdés, Catalina. *Una geografía imaginada: Diez ensayos sobre arte y naturaleza*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados - Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2014.

Pinochet de la Barra, Óscar. *Carmen Arriagada: Cartas de una mujer apasionada*. Santiago de Chile: Sociedad de Bibliófilos Chilenos, 1990.

Ramírez, Fausto. *La construcción de la patria y el desarrollo del paisaje en el México decimonónico*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004.

Troya, Rafael. *Estética y pintura del paisaje*. Quito: Ediloja, 2015.

Vicuña Mackenna, Benjamín. *Elisa Bravo, o sea, el misterio de su vida, de su cautividad y de su muerte: con las consecuencias políticas i públicas que la última tuvo para Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Victoria, 1884.