

## RUGENDAS, ARTISTA VIAJERO Y SU APORTE A LA CONSTRUCCIÓN DE LA REPRESENTACIÓN INDÍGENA

Viviana Gallardo Porras\*

### RESUMEN

Este artículo analiza algunas obras pictográficas del pintor viajero Mauricio Rugendas referidas a la representación de indígenas en Chile en las primeras décadas del siglo XIX. Para efectos de este análisis, estas imágenes no se consideran como el reflejo de la realidad observada por su productor, por ello no se intenta aquí evaluar la mayor o menor coincidencia entre el modelo y su representación. El objetivo es rescatar un análisis que nos permita reconocer en estas imágenes una composición, una combinación de elementos: conceptos, exigencias estéticas, imaginarios, que reunidos armoniosamente colaboran en la construcción de una imagen de carácter paradigmático que fue útil para representar al indígena de las primeras décadas del siglo XIX.

### ABSTRACT

This article discusses some of the traveling painter Mauricio Rugendas pictographic works concerning indigenous representation in Chile in the early decades of the nineteenth century. For purposes of this analysis, these images are not considered as reflecting the reality observed by its producer, therefore the intention is not to assess the degree of match between the model and its representation. The goal is to rescue an analysis that allows us to recognize in these images a composition, a combination of elements: concepts, aesthetic requirements, imaginary, who gathered harmoniously collaborate in the construction of a paradigmatic character image that was useful to represent the first decades of the nineteenth century indigenous.

### CLAVES

Representación, indígenas, imagen, viajeros, Rugendas.

### KEYWORDS

Representation, indigenous, image, travelers, Rugendas.

Recibido: 18 de marzo de 2012

Aprobado: 07 de julio de 2012

\* Escuela de Historia, UAHC. Programa Doctorado en Historia con mención Etnohistoria, Universidad de Chile. Becaria Doctoral CONICYT. E-mail: vivianaxgp@hotmail.com

## I INTRODUCCIÓN

A principios del siglo XIX una multiplicidad de viajeros, pintores y naturalistas europeos visitaron América, contratados algunos por las recientes repúblicas o motivados otros por la curiosidad que el “exotismo” americano les despertaba. Un caso paradigmático a este respecto es Juan Mauricio Rugendas, pintor y viajero alemán, quién retrató gran parte de América, especialmente su paisaje, tipos populares y mundo indígena.

El viaje de Rugendas por América comenzó con su visita a Brasil en 1821, época marcada por complejas definiciones y desafíos que afrontaron las inauguradas repúblicas latinoamericanas. La necesidad de construir una nación con pasado y proyecto común, exigió a dichas repúblicas la identificación de aquellos actores que debían ser considerados como parte de la nueva nación. Una vez constatada la heterogeneidad étnica americana, las elites gobernantes debieron referirse respecto a las poblaciones indígenas de sus territorios. En Chile, los gestores de la independencia

y el republicanismo no dejaron de aludir en sus escritos políticos al tema de la inclusión/exclusión de los indígenas en este proyecto<sup>1</sup>.

Aunque muchos historiadores han trabajado esta temática<sup>2</sup>, se advierte que sus búsquedas se han restringido a la documentación escrita. Los discursos sobre “los indios” proferidos por la elite decimonónica, han sido identificados por estos historiadores principalmente en los discursos políticos, en proclamas, artículos de prensa o sesiones del Congreso, esquivando, dejando en un segundo plano o no advirtiendo otro tipo de fuente documental producida en la época. Nos referimos en concreto a la imagen. Hace ya varios años Burke señalaba que los historiadores, cuando utilizan imágenes, las consideran ilustraciones decorativas, insertándolas sin mayor comentario; o, en otras ocasiones, las utilizan para ilustrar las conclusiones que han logrado mediante un trabajo de archivo y “no para dar nuevas respuestas o plantear nuevas cuestiones”<sup>3</sup>.

Las afirmaciones de Burke nos llevan a reflexionar sobre la posibilidad de identificar nuevas fuentes para el estudio de los discursos sobre los indios e inda-

- 
- 1 Podemos indicar a este respecto el “Reglamento a favor de los ciudadanos indios” promulgado por la Junta de 1813. También Camilo Henríquez destaca con su enunciación hacia el mundo indígena en sus Escritos Políticos (“El Catecismo de los patriotas” publicado en el Monitor Araucano en noviembre de 1813 y “Civilización de los Indios”), incluimos además a Juan Egaña y sus propuestas a la Primera junta de Gobierno de 1810 y el plan de defensa presentado por Juan Mackenna en ese mismo año en el cual hace referencia explícita al territorio de La Araucanía.
  - 2 Entre los autores que han trabajado este tema se encuentran: Jorge Pinto, *El Estado y la nación, y el pueblo mapuche. De la inclusión a la exclusión* (Santiago: Dibam, 2003); José Bengoa, *Historia del pueblo Mapuche* (Santiago: Ediciones Sur, 1996); Simon Collier, *Ideas y políticas de la independencia chilena. 1808-1833* (Santiago: Editorial Andrés Bello, 1977); Holdenis Casanova, “Entre la ideología y la realidad: la inclusión de los mapuches en la nación chilena (1810-1830)”, *Revista de Historia indígena* 4 (2000); Viviana Gallardo, “Héroes indómitos, bárbaros y ciudadanos chilenos: el discurso sobre el indio en la construcción de la identidad nacional”, *Revista de Historia indígena* [Nº] (2001); Paulina Peralta “Ni por la razón, ni por la fuerza. El fallido intento del Estado nacional por incorporar a los pueblos Mapuche y Pehuenche (1810-1835)”, *Revista de Historia Social y de las mentalidades*, XIII/1 (2009).
  - 3 Peter Burke *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2005), 12.

gar cómo, a través de las producciones visuales creadas en el período de construcción nacional, los indígenas fueron representados discursivamente.

Sabemos que durante este período la elite dirigente utilizó diversas estrategias para colaborar con la construcción nacional, una de las cuales fue la producción de imágenes, recurso utilizado para construir el “imaginario nacional”<sup>4</sup>. Rojas Mix sostiene que existía la necesidad de crear una iconografía que legitimara las nuevas repúblicas, “era un arte para hacer patria”<sup>5</sup>. La creación de símbolos patrios, bandera y escudo, son ejemplos de la necesidad de hacer tangible y visible la noción de patria.

Explorar en estas otras manifestaciones discursivas o, mejor dicho, en discursos que se despliegan en otros soportes, es lo que se intentará en este artículo. En específico, se indagará en la producción de Juan Mauricio Rugendas intentando develar qué lecturas posibles se deducen de su representación de las poblaciones indígenas de Chile. Al respecto, coincidimos con Rafael Sagredo quien señala que las obras de Rugendas han sido cuantiosamente reproducidas sin mayor preocupación por su contex-

tualización y análisis desde el punto de vista artístico, intelectual y cultural<sup>6</sup>.

Aunque la obra de Rugendas es vasta y variada, identificándose distintas técnicas y motivos en su producción, en este artículo sólo se tratarán algunas de sus representaciones, una selección de aquellas que refieren a los indígenas del territorio chileno. Esta producción ha sido clasificada por Helmut Schindler<sup>7</sup> en dos grupos, la de carácter etnográfico y la de tipo narrativo. Los trabajos de carácter etnográfico representan a indígenas en primer plano, destacando atuendos y pose. Este corpus es ordenado por Schindler según sus características de producción en tres tipos: los dibujos hechos del natural, las versiones reelaboradas de éstos y las pinturas al óleo<sup>8</sup>.

En esta investigación trabajaremos con este tercer grupo, que representan suma y síntesis de ideas preconcebidas, de estereotipos, adaptaciones y observación empírica. En ellas, suponemos, se devela o despliega el imaginario, el bagaje cultural, los *apriori* de Rugendas y, por cierto, su habilidad de composición o construcción. Pero, sin duda, estas obras también expresan lo que la socie-

4 Coincidimos con Gabriel Cid y Jacinta Vergara quienes plantean que en este período existía una necesidad de cohesionar no sólo institucionalmente a los habitantes del territorio o del Estado chileno, sino que también emocionalmente, para lo cual los aspectos culturales y simbólicos fueron claves y decisivos en el proceso de construcción nacional. Gabriel Cid, Jacinta Vergara, “Representando “la copia Feliz del edén” Rugendas: Paisaje e identidad nacional en Chile, Siglo XIX”, *Revista de Historia Social y de las Mentalidades* 15/2 (2011):110.

5 Miguel Rojas Mix Conferencia Magistral “Arte e imagen en la construcción del imaginario Latinoamericano”, Universidad de Santiago de Chile, Facultad de Humanidades, 17 de mayo de 2010.

6 Rafael Sagredo, Presentación al texto de Pablo Diener *La obra de Juan Mauricio Rugendas, Ilustrando su viaje a través de Chile 1834-1842* (Santiago: Origo Ediciones, 2012), 4.

7 Helmut Schindler, “Rugendas y los araucanos: Apuntes Etnográficos” en *Rugendas, América de Punta a Cabo. Rugendas y la Araucanía* (Santiago: Editorial Aleda, 1992), 78.

8 Este tercer grupo está compuesto por composiciones en las cuales Rugendas “reunió y reformuló elementos de varios dibujos”. Para Schindler estas composiciones, en cierta medida, se alejan de la mera representación descriptiva etnográfica. *Idem*.

dad chilena o al menos un cierto sector de ella esperaba de ese tipo de producción. En este grupo de imágenes destacamos: *Cacique Picunche*, *Belleza Araucana* y *Araucana*.

Las obras de carácter narrativo, según Schindler, representan episodios relacionados a malones y raptos de mujeres por parte de los araucanos. Schindler advierte que estas obras son producto de la imaginación y no se basan en experiencias vividas por Rugendas, sino en informaciones procedentes de la tradición oral o de lecturas previas<sup>9</sup>. Las obras que nos servirán en el análisis son: *El rapto de Trinidad Salcedo* y *El Malón*.

En nuestro análisis no consideramos a la imagen como el reflejo de la realidad observada por su productor<sup>10</sup>, razón por la cual no nos es particularmente significativo que, al decir de Schindler, la pintura al óleo pierda valor etnográfico. No intentamos aquí evaluar la mayor o menor coincidencia entre el modelo y su representación, sino más bien reconocer en estas imágenes una composición, una combinación de conceptos, exigencias estéticas e imaginarios que, reunidos armoniosamente, producen esa particular representación del mundo indígena que ofrece Rugendas.

Situarnos en ese análisis de las imágenes, identificando los elementos que la integran, significa dejar de lado otro tipo de reflexiones sin duda de gran interés, como son por ejemplo los espacios de circulación de estas producciones, su impacto en la sociedad de la época o la posible influencia de estas imágenes en la construcción de un imaginario nacional, problemáticas todas de gran importancia, pero que escapan al interés de la presente investigación.

#### BAJO LA INFLUENCIA DE HUMBOLDT: AMBIENTE, CONTEXTO, ESCENARIO

Juan Mauricio Rugendas conoció a Humboldt en París en 1825 al regresar de su primer viaje a América y entabló con él una gran amistad. Humboldt no sólo le sugirió lugares para visitar en América, sino que se transformó en su verdadero mentor. El sabio alemán reconoció el talento del pintor para recrear el paisaje brasileño, señalando que sus dibujos constituían “la primera representación geográficamente coherente de la naturaleza tropical”<sup>11</sup>.

Diener postula que los escritos del científico alemán Humboldt sirvieron

9 Schindler, *Rugendas, América de Punta a...*, 80.

10 Siguiendo los postulados de Gombrich en sus reflexiones sobre la verdad y el estereotipo, consideramos a la imagen como producción humana y en tanto construcción, ella está permeada de la personalidad del artista, de sus selecciones y preferencias todo lo cual transforma el motivo a retratar. Más aún, es necesario considerar varios otros aspectos que, según el autor, colaboran en el distanciamiento entre la representación y su motivo. Gombrich lo nomina como “el estilo”: el estilo del período, el estilo del artista. El motivo a representar sufre transformaciones en las manos del artista, su temperamento o personalidad, sus preferencias y elecciones, colaboran con esa transformación, la objetividad se ve limitada por el estilo. Quienes se interesen por el motivo dice Gombrich, tendrán, que aprender a restar el estilo. Ernest Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica* (Editorial Debate, 1960), 55.

11 Pablo Diener, “Rugendas: América de punta a cabo” en *Rugendas: América de punta a cabo. Rugendas y la Araucanía* (Santiago: Editorial Aleda, 1992), 23.

tempranamente como modelo o impulso para pensar el registro visual de la naturaleza y paisaje americano<sup>12</sup>. Por la cercanía al científico, se puede deducir que Rugendas hizo suyas las sugerencias de Humboldt sobre cómo representar la naturaleza. Si bien el científico validaba la experiencia del viajero que tenía una visión y registro de primera mano, en donde la objetividad de lo “visto” imprimía validez a lo descrito, no es menos cierto que Humboldt propuso una particular forma de manifestar o expresar ese conocimiento.

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. Humboldt privilegió el cuadro totalizador como modelo de investigación y análisis<sup>13</sup>. Ese interés de representación global radicaba en su idea sobre un mundo encadenado, en donde los diversos elementos se relacionaban y afectaban unos a otros. Una visión holística, una ciencia de encadenamientos. A su juicio:

“[...] para abrazar de un golpe de vista el cuadro geognóstico de una vasta parte del globo, para contribuir a los progresos de la geognosia, que

es una ciencia de encadenamientos, es preciso renunciar á la acumulación estéril de hechos aislados y estudiar las relaciones que existen entre las desigualdades del suelo, la dirección de las cordilleras y la naturaleza mineralógica de los terrenos”<sup>14</sup>.

Para Humboldt esa mirada holística y dinámica era la que debía primar en un observador hábil, correlacionando los fenómenos “entre la geografía de las plantas y la geología, entre la historia de la política y la moral del ser humano, entre la naturaleza y el espíritu del hombre”<sup>15</sup>.

Sin embargo, para el naturalista, esa mirada totalizante debía alcanzar más allá de la etapa investigativa. Su propuesta incluía, además, las maneras de expresión de ese conocimiento, de exponer los resultados de la observación e investigación a través del texto y la imagen. Para lograr una aprehensión integral de la naturaleza, Humboldt habría propuesto desarrollar una tradición de pintura de paisaje que cohesionara el conocimiento científico con la intuición artística. En base al conocimiento científico el artista podría recrear paisajes “verosímiles”. Si seguimos las reflexiones de Diener, entonces, Humboldt 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

12 Pablo Diener, “Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas”, *Revista Historia* 40/2 (2007): 294.

13 Carlos Sanhueza, *Chilenos en Alemania y alemanes en Chile. Viaje y nación en el siglo XIX* (Santiago: LOM, 2006), 51.

14 Alexander von Humboldt, *Viage á las regiones equinocciales del nuevo continente, hecho en 1799 hasta 1804 por Al. De Humboldt y A. Bonpland / redactado por Alejandro de Humboldt. Continuación indispensable al Ensayo Político sobre el reino de la Nueva España, por el mismo autor*. Tomo V (París: Casa de Rosa, 1826), 72.

15 Sandra Rebok, “La expedición americana de Alexander Von Humboldt y su contribución a la ciencia del siglo XIX”, *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, año/ 32/003 (Lima 2003): 446.

aquello que un determinado ambiente o paisaje “debería tener”, elementos que serían entregados por la comprensión científica que el artista hubiese adquirido. “De este modo el pintor no se comportaría como un esclavo de lo que existe, sino como un creador de lo que podría ser”<sup>16</sup>. No es de extrañar, entonces, que el sabio alemán promoviera un arte científico o una representación artística al servicio de la ciencia<sup>17</sup>. Como lo plantea Sanhueza, Humboldt promovió entre los artistas de su tiempo la colaboración con el empeño científico por investigar la naturaleza americana “y en especial a que hagan conocida la belleza de su naturaleza tropical”<sup>18</sup>. Considerando el modelo de “cuadro totalizador”, la invitación era captar la fisonomía americana en su conjunto. Así lo pensó cuando advirtió la necesidad de poder graficar lo que la naturaleza tropical americana le mostraba: colores, formas, diversidad de tonos. La invitación a los artistas era reproducir o representar América con sus propios colores y formas. Al decir de Rebok, Humboldt fue uno de los iniciadores de la renovación iconográfica en la representación de América<sup>19</sup>.

Así, posteriormente, algunos viajeros seguidores de Humboldt incorporaron en su observación y relato no sólo la percepción de la naturaleza, sino también la descripción de los habitantes del territorio, consignando, en muchos

casos, sus características físicas, costumbres, detalles de vestimentas, etc. Incluso algunos de estos viajeros realizaron verdaderos informes etnográficos de los sitios visitados. Eduard Poeppig (1798-1868) fue un ejemplo de ello, insertando en sus relatos dibujos y litografías y rescatando el vínculo que Humboldt reforzó entre ciencia e imagen. Otro ejemplo interesante fue Alcides d’Orbigny, quien visitó a Humboldt en París el mismo año que lo hiciera Rugendas. D’Orbigny, en su recorrido por la temprana Bolivia, registró una serie de aspectos fundamentales sobre la industria, la minería y los recursos naturales, sobre la geografía humana, estructura de la sociedad, mujeres, idiomas y costumbres, destacando su estudio de los grupos étnicos con los que convivió. Como se ha relevado en Bolivia, la obra de este científico revela como característica esencial “su extraordinaria magnitud abarcadora”<sup>20</sup>.

Estas ideas humboldtianas tuvieron eco no sólo en los científicos de la época, sino, además, en varios artistas que emprendieron viaje a América. Rugendas, sin duda, fue uno de ellos. En 1831 Rugendas se dirigió a México y fue ahí donde puso en ejecución el modelo de Humboldt, poniendo atención en la imponente naturaleza de México, pero también en los tipos humanos y sus costumbres. La idea del “cuadro” de

16 Diener, “Lo pintoresco como categoría estética en...”, 294.

17 Un buen ejemplo es la pintura de paisaje la cual, según señala Cid y Vergara, no era sólo una expresión artística, sino un medio para adquirir conocimientos científicos, siempre y cuando esta representación de la naturaleza partiese de la verdad y la fidelidad a lo observado. Cid, *Ibid*, 117.

18 Sanhueza, “*Chilenos en Alemania y alemanes en...*”, 60.

19 Rebok, “La expedición americana de Alexander...”, 450.

20 René Arze, “Alcide D’ Orbigny en la visión de los bolivianos”, *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos* año 32/003 (Lima, 2003): 467- 477.



Humboldt estuvo presente en su creación pictórica, concentrando y haciendo síntesis de lo observado. El historiador del arte Ricardo Bindis, al profundizar en el estudio de Rugendas, advierte sobre su producción mexicana:

“De esta manera muestra a la vista del observador primero la vida social de los personajes que conoció en los pueblos y ciudades por donde pasaba, así como su vestuario característico, la actitud de las personas, sus costumbres, ceremonias y fiestas populares. Todo esto origina una colección enciclopédica de las formas de existencia social contemporánea —un teatro romántico de la vida que capta el temperamento de la recién liberada nación mexicana— lo que después continúa representando en los otros países sudamericanos que visitó”<sup>21</sup>.

Rugendas llegó a Chile en 1834, recorriendo posteriormente Perú, Bolivia, Argentina, Uruguay y concluyendo en Brasil en 1847 su amplio viaje por América. En Chile, puso especial atención a la realidad social local, aproximándose a la representación de las costumbres, ambientes pintorescos y a la población indígena cercana a la frontera del Bio Bío<sup>22</sup>.

Los dibujos que Rugendas produjo en Chile se caracterizaron por una minuciosidad científicista, tanto que algunos de sus críticos comentan que el pintor: “se gozaba en describir las formas

botánicas cuyos esquemas ornamentales ponía a sabiendas en sus láminas. Si ha puesto unos yerbajos al borde del camino, sabemos de inmediato donde se encuentra, en el norte o en el centro del país”<sup>23</sup>.

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. Rugendas asumió el modelo del “cuadro” propuesto por Humboldt incorporando los elementos de la geografía y el medio ambiente a la realidad social representada.

En síntesis, todo indica que los escritos del científico alemán y amigo del pintor, Alexander Von Humboldt, sirvieron como guía para pensar el registro visual de la naturaleza y el paisaje americano.

## EN BUSCA DEL ESTEREOTIPO

En la observación y registro del mundo indígena, se advierte que Rugendas aplicó el modelo propuesto por Humboldt, recurriendo a la literatura de viajeros en búsqueda de información que le permitiera comprender la realidad

21 Bindis, *Ibid.*, 19.

22 Sanhueza señala que es en Chile donde pinta a grupos de indígenas, próceres de la independencia y diversos grupos sociales. Tanto es su interés en los diversos tipos humanos que en 1838 publicó un compendio de litografías, titulado *Álbum de trajes chilenos*, en el cual incluye sujetos rurales en diferentes actividades del campo. A juicio de este autor Rugendas “ayudó a construir la imagen histórica y social de Chile en el siglo XIX, imágenes que hasta hoy son incorporadas como parte del patrimonio cultural chileno”. Sanhueza, “Representando “la copia Feliz del edén” Rugendas...”, 63.

23 Tomás Lago en Bindis *Ibid.*, 30.

observada y poder así reelaborarla. De este modo, utilizó referentes o conocimientos previos, una especie de “imagen social esperable”, un modelo de conocimiento. Para Rugendas, la publicación de la obra de Peter Schmidtmeier, *Viaje a Chile a Través de los Andes*, editada en Londres en 1824, se constituyó en uno de los referentes de conocimiento social que utilizó en su producción pictórica<sup>24</sup>. Asimismo, las ilustraciones de Eduard Poeppig referidas a las poblaciones indígenas en Chile, muestran significativas coincidencias con las obras de Rugendas, principalmente aquellas de carácter narrativo.

La obra de Schmidtmeier contiene comentarios e ilustraciones en las que se presentan costumbres santiaguinas como la tertulia y el paseo al Tajar, los trajes de la incipiente nación y comentarios de la vida de los indígenas. Las imágenes de esta obra se encuentran en 26 grabados realizados por connotados litógrafos y grabadistas: Aglio, Scharf, Rowney y Forster. En muchos de estos grabados se advierte que habían sido dibujados del natural por el General Paroissien. Entre estas ilustraciones existen representaciones sociales variadas: *Tertulia, o fiesta nocturna en Santiago*,

*Tertulia doméstica de Guasco, Baños en Cauquenes, Escenas de una fiesta en Chile*, así como también representaciones que retratan la realidad laboral del campo y las minas: *Arados y labranza en Chile, Ingenio de cobre, Arrieros y transporte de tirantes de hierro y madera en Chile*, son ejemplos de ella.

Si bien el objeto de estudio de esta investigación tiene como punto de atención la producción de Rugendas relacionada con los indígenas, creemos que desviarnos un poco de esas representaciones y analizar aquellas que refieren a los sectores de elite nos colaboran para confirmar que el viajero Schmidtmeier sirvió de modelo o estereotipo en su representación<sup>25</sup>.

Los paseos veraniegos de las familias Zegers y Huneeus, amigos del pintor, le permitieron retratar las costumbres y características de la aristocracia nacional. *Paseo a la Laguna de Aculeo y Paseo a los Baños de Colina* son obras fundantes en el imaginario nacional sobre las costumbres de la élite chilena. Hermosas y estilizadas damas, compuestamente vestidas, elegantes jinetes, paisaje idílico, fresca y alegría retratan a una sociedad de claros tintes europeos.

24 Al respecto Ricardo Bindis sostiene “La bella publicación *Travels into Chile over the Andes*, de Peter Schmidtmeier, editada en Londres el año 1824, debió impresionar sobremanera a Rugendas y le sugirió ideas, creemos, a Claudio Gay para llevar a cabo su ambiciosa empresa. Es un libro muy hermoso e ilustrado con treinta grabados ejecutados en piedra litográfica sobre dibujos originales de Schmidtmeier. Presenta las costumbres santiaguinas, como la tertulia y el paseo al Tajar. La fachada de La moneda, también los trajes nacionales y la vida de los araucanos [...] Se trata de un viaje entre los años 1820 y 1821 y constituye una información atractiva y variada, de gran valor histórico.” Bindis, *Ibid.*, 69.

25 Utilizamos aquí el concepto de estereotipo de Gombrich, quien señala que el productor de imágenes no parte de una impresión visual, sino de una idea, de un concepto. De allí que la información visual específica, es decir, los rasgos distintivos del motivo, se insertan en una especie de formulario previo que es necesario rellenar y completar. Es el llamado estereotipo. Todo productor de imágenes utiliza un conjunto de estereotipos que selecciona desde su memoria, una especie de conocimiento previo que guía su mirada, así lo familiar seguirá siendo el más probable punto de partida para la expresión de lo no familiar, “[...] el artista busca en el escenario que le rodea, ciertos aspectos que sabe traducir. La pintura es una actividad, y por consiguiente el artista tenderá a ver lo que pinta más que a pintar lo que ve”. Gombrich, *Ibid.*, 63 y 73. La cursiva es nuestra.



Schidtmeyer, referente para Rugendas en este aspecto, advirtió en su relato de viaje que: “las principales familias de Chile admiten en seguida en sus vestidos y muebles las últimas modas de Europa...de modo que en fiestas y reuniones públicas, la diferencia entre ellas y lo que ví en Europa no es tanta como yo había esperado encontrar”<sup>26</sup>.

Más adelante señala:

“La ansiedad con que se adoptan las últimas modas y vestidos europeos se manifiesta al presente sólo en objetos insignificantes...En algunas casa, los utensilios para la preparación del te están reemplazando a los del mate. Los muebles y artículos de vestir británicos se compran en seguida...Las damas chilenas son muy afectas a los baños y la equitación”<sup>27</sup>.

La curiosidad y el idealismo romántico de Rugendas lo llevaron, sin embargo, a las proximidades del Bío Bío, donde su producción pictórica resultó abundante<sup>28</sup>. Su viaje al sur lo realizó entre noviembre de 1835 y enero de 1836, “un centenar de bocetos que representan los paisajes por los que anduvo permiten reconstruir su ruta”<sup>29</sup>. De su obra sobre la Araucanía se han conservado 125 dibujos y casi una veintena de óleos. 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*”<sup>30</sup>. 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 Schidtmeyer 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”<sup>31</sup>. También sus características físicas habían sido comentadas por viajeros y naturalistas:

“Los antiguos habitantes eran de baja estatura y bien formados [...] La tez de todos era de color pardo ligero. No prevalecía entre ellos la costumbre de alterar la forma natural del cuerpo [...] El vestido de los hombres consiste de un poncho puesto sobre otras ropas y de fajas envueltas alrededor de la cabeza y la cintura. El toqui lleva un hacha de guerra; el apoulmen, un báculo de cabo de plata rodeado por un aro; y el ulmen un báculo de cabeza de plata solamente”<sup>32</sup>.

Todo indica que Rugendas no creó una imagen propia de los arauca-

26 Peter Schidtmeyer, *Viaje a Chile a través de los Andes. Realizado entre los años 1820-21* (Buenos Aires: Editorial, 1974), 234.

27 Schidtmeyer, *Viaje a Chile a través de los...*, 311.

28 En una reciente publicación, Diener señala que Rugendas recorrió los parajes de la región de la Frontera andando siempre por caminos principales conociendo sólo el territorio que estaba bajo control efectivo del gobierno de Chile. Estableció contacto con los indígenas en el territorio entre el río Laja y el Biobío, sobre todo en Los Ángeles. Sin embargo paulatinamente se fue creando el mito de que, en su viaje al sur, habría entrado en territorio mapuche, incluso habría compartido sus costumbres conviviendo con ellos. Diener, *Ibid*, 2012, 15-16.

29 Diener, 1992, *Ibid*, 73.

30 Bindis, *Ibid*, 21.

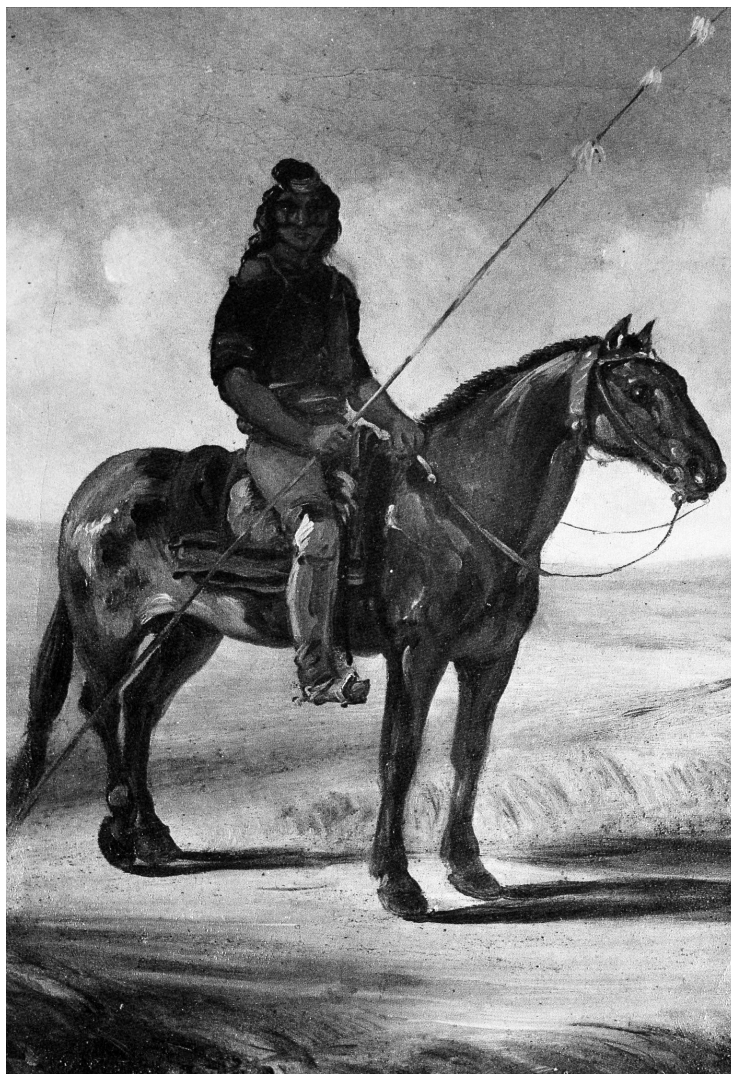
31 Schidtmeyer, *Viaje a Chile a través de los...*, 323.

32 *Ibid*, 315-320.

nos, sino más bien adoptó y adaptó la imagen propuesta por viajeros anteriores. Entre los croquis que trasladó al óleo se cuenta Cacique Picunche. En esta obra se observa al centro de la imagen un indígena a caballo cuya descripción es ya un clásico “la lanza atraviesa

la composición con los vivos de plumas de avestruz, en tanto que el cabello largo se amarra en la parte alta con el burdo tejido indígena, de parco colorido”<sup>33</sup>. La bravura representada de quien inviste el mando del grupo, queda expresada claramente en la obra (Ver Figura 1).

**Figura 1.**  
**Cacique Picunche (M. Rugendas)**



Fuente: Archivo Fotográfico y Digital. Biblioteca Nacional de Chile.

---

33 Bindis, *Ibid.*, 27.

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<sup>34</sup>. Por la nominación de “picunche” en esta obra suponemos que no fue Rugendas quien la tituló. En la época, y siguiendo las anotaciones de Schmidtmeier, la identificación de los indígenas en Chile era de: copiapiños, coquimbanos, quillotanos, mapochinos, promaucanos, curos, cauques, pencones, araucanos, chilotes, cuncos, guilliches, puelches, pehuenche y chiquillanos<sup>35</sup>.

Las indígenas también ocuparon un lugar especial en su producción. En su obra conocida como *Belleza araucana*, el artista plasma como figura central una mujer de pie “muchacha de finos rasgos y esbelta silueta, estilizando el tipo antropométrico de la indígena chilena”<sup>36</sup>. Sus atuendos son de color azul, traje largo, pies descalzos, cabello tomado en un moño sobre la frente; piel oscura y nariz aguileña se complementan y adornan con collares y aros. Otra representación femenina es la titulada *Araucana*, joven sentada, en ella predominan las vestimentas también azules, vestido largo y capa. Lleva el rostro pintado junto a sus joyas como el trarilonko y trapelakucha, otorgándole protagonismo a la platería mapuche que muestra en su cabeza y pecho, imagen que contrasta con los pies descalzos de la joven (Ver Figuras 2 y 3).

---

34 Roland Barthes, “La retórica de la imagen”, *Communications* 4 (1963): 35-36.

35 Schmidtmeier, *Viaje a Chile a través de los...*, 315.

36 Bindis, *Ibid.*, 28.

**Figura 2.**  
**Araucana (M. Rugendas)**



Fuente: Archivo Fotográfico y Digital. Biblioteca Nacional de Chile.



**Figura 3.**  
**Belleza Araucana. (M. Rugendas)**



Fuente: Archivo Fotográfico y Digital. Biblioteca Nacional de Chile.

Observando estos registros visuales es imposible no evocar la descripción que Schmidtmeyer realizó sobre las mujeres de Arauco:

“...que son hermosas, usan una túnica azul oscura sin manga, que cubre los hombros, se prende al frente con los broches de plata, y se ata alrededor de la cintura con un cinturón y les llega hasta los pies. Sobre ésta se ponen un pequeño chal, que forma bucles al frente. Llevan muchos anillos de plata en sus dedos y adornos en la cabeza”<sup>37</sup>.

Esta cita nos indica que Rugendas recreó visualmente lo aprendido y conocido a través de la lectura del viajero. Fundamentalmente rescató del texto y plasmó en la pintura la vestimenta y las joyas de las indígenas, pero, ¿por qué copiar o recrear esos elementos? La razón es, a nuestro juicio, porque se constituyeron en marcas o improntas étnicas, permitiendo a la sociedad de la época reconocer a esas mujeres como distintas y exóticas, como “mujeres araucanas”. De este modo, el pintor y su espectador reconstruyeron, a través de estos atuendos, una imagen de las mujeres indígenas. La platería entregó el efecto de realidad necesario para hacer creer en la verosimilitud del retrato con su modelo<sup>38</sup>. Siguiendo a Margarita Alvarado en sus reflexiones sobre las fotografías de mapuches en los siglos XIX y XX, que la autora identifica como construcción y montaje de un imaginario, concordamos con ella en que las alhajas son considera-

das necesarias para resaltar la condición de mapuche, “así, las trapelakucha, sikil o trarülongko que constituyen el certificado estético de la etnicidad de estas mujeres, no son más que una parafernalia utilizada para una escenificación, son sólo un subterfugio para mostrarnos una realidad que, al fin y al cabo, es un delicado y maravillosos montaje”<sup>39</sup>.

De su recorrido por la Araucanía, Rugendas recreó prácticas indígenas como el rapto y el malón. Si bien la obra de Schmidtmeyer no refiere a estas prácticas —salvo comentarios sobre el rapto simulado de los indígenas para efecto de sus ritos matrimoniales— creemos que el pintor alemán utilizó otros referentes o estereotipos en su producción, nos referimos por ejemplo a la obra literaria *La cautiva* del argentino Esteban Echeverría, o la producción del viajero Poeppig, el cuál inserta en su obra no sólo un detallado relato de los malones pehuenches, sino además una imagen titulada: *Persecución de pehuenches por tropas chilenas*. Poeppig narra en su relato de viaje las correrías de los pehuenches, el saqueo de ciudades y la captura de mujeres de la siguiente manera:

“Los pehuenches [...] saben ajustar sus correrías en el sentido de llegar de noche al lugar fronterizo destinado a ser aniquilado. Apenas aclara el día, se precipitan con un espantoso chivato y sin orden alguno sobre la aldea indefensa, y la furiosa horda se reparte con tanta rapidez por sus calles, que los habitantes disponen pocas

37 Schmidtmeyer, *Viaje a Chile a través de los...*, 319-320.

38 Agradezco a Alejandra Vega sus ilustrativas sugerencias respecto a este tema.

39 Margarita Alvarado “Pose y montaje en la fotografía mapuche. Retrato fotográfico, representación e identidad”, en *Mapuche. Fotografías. Siglos XIX y XX. Construcción y montaje de un imaginario* (Santiago: Ed. Pehuen, 2001), 25.



veces del tiempo necesario para huir. Son verdaderamente pavorosas las escenas de barbarie y destrucción [...] Cuanto representa algún valor será robado, el resto será destruido; los rebaños serán arriados, y los excedentes de ellos, muertos. Los varones y los muchachos adolescentes serán asesinados sin misericordia; perdonan la vida a las mujeres de edad, después de maltratarlas cruelmente; las muchachas y las mujeres jóvenes son raptadas y, condenadas a vivir con los vencedores, tienen poca esperanza de volver a su patria”<sup>40</sup>.

La obra de Rugendas conocida como “*El malón*” es otra obra paradigmática del artista, en la cual expresa en una

violenta acción bélica una clara manifestación de la tensión entre los indígenas y la república chilena<sup>41</sup>. En el centro del cuadro se observa un indígena que ha capturado a una mujer. Las diferencias étnicas entre el indígena y la mujer se relevan en la obra: “El moreno hombre sostiene con sus fuertes brazos el cuerpo blanco de la mujer que extiende sus manos en un acto desesperado de clamor y de asombro... Sus caras pintadas, sus moños en el pelo, sus cabellos negros, efectivamente generan en el espectador temor y espanto...”<sup>42</sup>. Debemos destacar que el croquis de Poeppig manifiesta similitudes significativas con esta obra.

**Figura 4.**  
**Persecución de pehuenches por tropas chilenas (E. Poeppig.)**



Fuente: Archivo Fotográfico y Digital. Biblioteca Nacional de Chile.

40 Eduard Poeppig, *Un testigo en la alborada de Chile* (Santiago: Zig Zag, 1960), 399-400.

41 “Esta es la primera versión de las composiciones al óleo que Rugendas dedicó al episodio de un rapto. El cuadro lleva una inscripción con el monograma de su autor, además una indicación del lugar y fecha: “Arauco / MR 1835”. Es evidente, no obstante, que esta tela de factura impecable y con lujo de detalles, hecha con un óleo de consistencia densa, no pudo ser ejecutada en el lugar y fecha indicados, vale decir, durante el propio periplo por el sur de Chile.[...] Pero a través de esa inscripción, en una obra realizada probablemente en Santiago en 1836, el artista viajero pretendía afianzar su papel como ilustrador de realidades que conocía de primera mano, seduciendo así tanto por la calidad de su arte como por la audacia que cada una de sus obras llevaba embutida”. Diener: 2012, *Ibid*, 100.

42 Ana María Woolvett, “El redescubrimiento de Chile a través de los pintores viajeros. Una mirada a nuestra identidad” (Tesis de Licenciatura en Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2003), 205-206.

**Figura 5.**  
**El Malón (M. Rugendas.)**



Fuente: Archivo Fotográfico y Digital. Biblioteca Nacional de Chile.

Si seguimos a Barthes es su *Retórica de la imagen*, y analizamos estas obras intentando aplicar un análisis lingüístico, es posible identificar en ambas los mismos 4 elementos denotados, a saber:

A.- La cautiva

B.- El jinete captor

C.- El perseguidor espada en mano

D.- El niño que llora tras la cautiva

Más aún, si analizamos el mensaje simbólico que connotan estos elementos, se destaca:

A: Significante: La cautiva, sobre el caballo montando de lado, mujer blanca, de blusa blanca escotada. Significado: fragilidad, indefensión, sensualidad.

B: Significante: El jinete captor, de cabellos largos, moreno, salvaje, fuerte, diestro en el caballo. Significado: barbarie, salvajismo, sensualidad.

C.-Significante: El perseguidor espada o daga en mano. Significado: sanción, castigo, justicia.

D.- Significante: El niño que llora y corre tras la cautiva. Significado: abandono, indefensión tras el bárbaro ata-

que, tristeza por pérdida de algo preciado (la mujer cautiva).

Pese a las innegables coincidencias presentadas entre ambas imágenes, no es posible saber con certeza si Rugendas copió a Poeppig. Algunos autores<sup>43</sup> incluso postulan que tal vez el pintor bávaro no conoció esta obra, por haber sido publicada en Leipzig en 1835, el mismo año de su viaje a la Araucanía. Sin embargo, lo que nos interesa destacar aquí es que estas similitudes son un indicio de que existía o circulaba en la sociedad de la nascente república chilena una visión sobre el mundo indígena que se plasmó en la obra de Rugendas. En efecto, estas ideas circulaban en Chile antes del viaje de Rugendas a Argentina, por tanto, no sería tampoco la sola influencia de los argentinos Sarmiento y Echeverría. Todo indica que sería un discurso anterior, que se traspasó y reforzó en un nuevo soporte. Nos referimos a un imaginario que concibió al indígena como una amenaza, como un bárbaro del cual había que temer y desconfiar. Su presencia, su habilidad de jinete, su aspecto físico alteraban la tranquilidad y la compostura de la sociedad de las primeras décadas republicanas. Coincidimos con Foerster al señalar que en sus obras dedicadas al malón, Rugendas representa lo esperado por los criollos “desde el siglo XVI las mujeres en manos de los indios eran consideradas ‘muertas en vida’, no obstante, él dará a estos episo-

dios una lectura acorde a sus ideales románticos”. Para Foerster, Rugendas tuvo interés de desplegar y recrear una serie de motivos románticos en las escenas que representa “la mujer blanca, pura, joven, rica y hermosa entre indios bárbaros; la añoranza de los suyos, el temor de ser ultrajada por los indios”<sup>44</sup>.

En esta misma categoría se encuentra la obra *El rapto de Trinidad Salcedo*. Obra de tipo narrativo que evoca la historia de una joven de 16 años que al parecer fue presa de los Pincheira en acuerdo con los mapuches. En esta obra, el pintor recrea un hecho dramático para la sociedad chilena. En este óleo Rugendas retoma la idea del cuadro, presentando adición y síntesis de varios elementos que se conjugan para recrear la escena. La obra representa a la joven tendida junto al indígena captor, ella tapa su rostro con un brazo, el captor le ofrece parte del botín, junto a ellos aparecen los bienes obtenidos en el malón. Destaca en la pintura un cáliz y una cruz. La pareja aparece rodeada por un grupo de indígenas que observan la escena, mujeres en actitud contemplativa, con sus atuendos indígenas destacando la platería que exhiben en la cabeza y el cuello, atrás pinta Rugendas una araucaria, árbol representativo del territorio y un indígena junto a su caballo pastando. En esta obra, al igual que en *El malón*, contrasta la piel extremadamente blanca y el delicado y transparente vestido de

43 “La obra de Poeppig fue publicada en Leipzig en 1835; al menos un ejemplar del libro habría tenido que llegar a Chile durante ese mismo año para que alcanzara a servir de estímulo a la expedición de Rugendas. Si bien esta posibilidad no se puede descartar, la brevedad de los plazos exigirá una minuciosa comprobación”. Schindler, *Ibid.*, 76.

44 Rolf Foerster, “Rugendas o la estética del rapto”, en *Rugendas. América de Punta a Cabo. Rugendas y La Araucanía*, *Ibid.*, 120.



la joven con la tez morena y el cuerpo robusto y casi desnudo del indígena. Incluye en estas obras sensualidad y exotismo, lo que a juicio de Schindler es influencia de la pintura orientalista que ya hacia fines del siglo XVIII se había desarrollado en Europa. Algunos autores sostienen que incluso debió influir en su

decisión de pintar escenas de raptos, ya que éste era uno de los temas predilectos de la pintura orientalista decimonónica o por lo menos “uno de los tópicos del género: el del rapto e implícita violación de la mujer blanca por un salvaje de color cobrizo o moreno”<sup>45</sup>. (Ver Figura 6).

**Figura 6.**  
**El Rapto de Trinidad Salcedo. (M. Rugendas.)**



Fuente: Archivo Fotográfico y Digital. Biblioteca Nacional de Chile.

<sup>45</sup> Isabel de Sena y Sarah Lawrence, “Beduinos en la pampa: El espejo oriental de Sarmiento”. Disponible en <http://maqyar-irodalom.elte.hu/palimpszest/23szam/04.html>

Si incorporamos en el análisis las tendencias estéticas imperantes en Europa, debemos consignar que Rugendas seleccionó del desarrollo de la pintura orientalista elementos novedosos que aplicó para recrear una imagen del nuevo mundo. A juicio de algunos autores, esto permitió que el pintor superara una imagen sólo documental y científica de la representación de América<sup>46</sup>. Las influencias de Eugène Delacroix –pintor romántico conocido por Rugendas en París en 1826– se pueden apreciar al comparar la obra *El Rapto de Trinidad Salcedo* con la obra de Delacroix titulada *La Matanza de Quiós*, un episodio de la guerra de independencia de los griegos contra los otomanos ocurrido en 1824<sup>47</sup>. Ambas obras recrean el sosiego tras un evento dramático, las tonalidades oscuras dominan la escena, cuerpos semidesnudos y tirados sobre el suelo destacan en la escena. En *La Matanza de Quiós* destaca a la izquierda una pareja tendida, a la derecha un soldado turco en su caballo llevándose a una mujer desnuda, lo que sin duda evoca el tema de *El malón* de Rugendas. En ambas obras contrastan las tonalidades de la piel, blanca y cobriza, oponiendo al español e indígena en una, y al griego y al turco en la otra.

Además a una primera vista, la disposición de los protagonistas en la escena es, en ambas obras, bastante similar. Si bien estas representaciones pueden

ser identificadas como una alegoría de la civilización contra la barbarie, ideas difundidas en contextos políticos de formación nacional en Argentina que al parecer cruzaron la cordillera, y presentes también en Chile, en los tempranos discursos independentistas, no es menos cierto que las tendencias estéticas de la época condicionaron la producción de Rugendas, colaborando con la construcción de una representación sobre el mundo indígena que agregaba además del imaginario de belicosidad y barbarie, el del exotismo y la sensualidad.

## CONCLUSIÓN

Las representaciones visuales sobre los indígenas a menudo tienen el poder de hacernos creer que “así eran los indios”. Enfrentados al análisis de la obra pictórica de Rugendas y a su abundante producción sobre los indígenas, la tarea asumida fue descomponer estas imágenes en el sentido de poder identificar los elementos que la integran, señalar cuál fue el modelo seleccionado para iniciar su producción y cómo éste fue adaptado para construir o recrear una imagen que representara al indígena de las primeras décadas republicanas.

Sin duda alguna, el período de estadía de Rugendas en Chile marcó su producción, era la época del temprano republicanismo, período en el cual el

46 De Sena, *Idem*.

47 “Un evento histórico, sin embargo, marca la década indeleblemente y repercute en el imaginario europeo, estimulando el orientalismo: la guerra de Independencia de Grecia (1821-1829) y los relatos que se difundieron entonces sobre atrocidades cometidas por los turcos. Recuérdese que para Europa occidental, desde el siglo XVI el Oriente/Otro es con frecuencia el imperio Otomano, principal antagonista en la lucha por la hegemonía del mediterráneo”. de Sena, *Ibid*.

sector dirigente necesitó construir un discurso sobre las poblaciones indígenas del territorio y de cierta manera generar una imagen de carácter paradigmático. Vale la pena entonces preguntarnos ¿Qué *apriori* contenía la tela en la que se construyó la imagen del indígena republicano?

Para lograr aprehender el nuevo escenario, que América y en particular Chile le presentaba, Rugendas se valió de un modelo o método de conocimiento, este fue el de Humboldt. Este método fue, además, un modelo de registro, una especie de guía para las representaciones visuales. Humboldt fue claro en manifestar que la representación artística debía valerse del conocimiento que la disciplina científica y la observación etnográfica entregaban, para generar así “cuadros completos” de representación.

Rugendas aprendió entonces que su labor como pintor era crear una síntesis, producir una imagen que resuma y contenga particularidades de diversos imaginarios más los elementos representativos de la realidad observada. Siguiendo este método, Rugendas utilizó la lectura de viajeros para nutrir su conocimiento sobre Chile, sus imágenes develan que su modelo o estereotipo lo tomó de Peter Schmidtmeier y Eduard Poeppig. Así también conoció en Amé-

rica relatos literarios que aportaron para configurar un modelo. Su producción sobre “lo indio” no fue exclusivamente la copia de lo que él posiblemente observó, sino más bien de estereotipos e imágenes conceptuales que circulaban y que debió conocer.

Las representaciones de Rugendas recrean la imagen del indio valiente y heroico, pero no menos bárbaro y salvaje. Las mujeres fueron representadas con sus atuendos, principalmente con la platería como marca de etnicidad. Lo leído fue complementado con las tendencias estéticas de su época, el exotismo y la sensualidad recogidos de la pintura orientalista en boga en la época fueron utilizados por el pintor para representar “al otro”. Como un sino casi inevitable, nuevamente Oriente —o su representación— sirvieron para recrear América.

Lejos de ser meros “dibujos de indios”, las expresiones discursivas que se expresan en la obra de Rugendas, contienen una serie de elementos que nos resultan de gran interés para la comprensión de cómo se construyó la nación chilena tras el proceso de independencia y para advertir de qué manera se dieron los cimientos de la construcción de un imaginario sobre la población indígena del territorio.