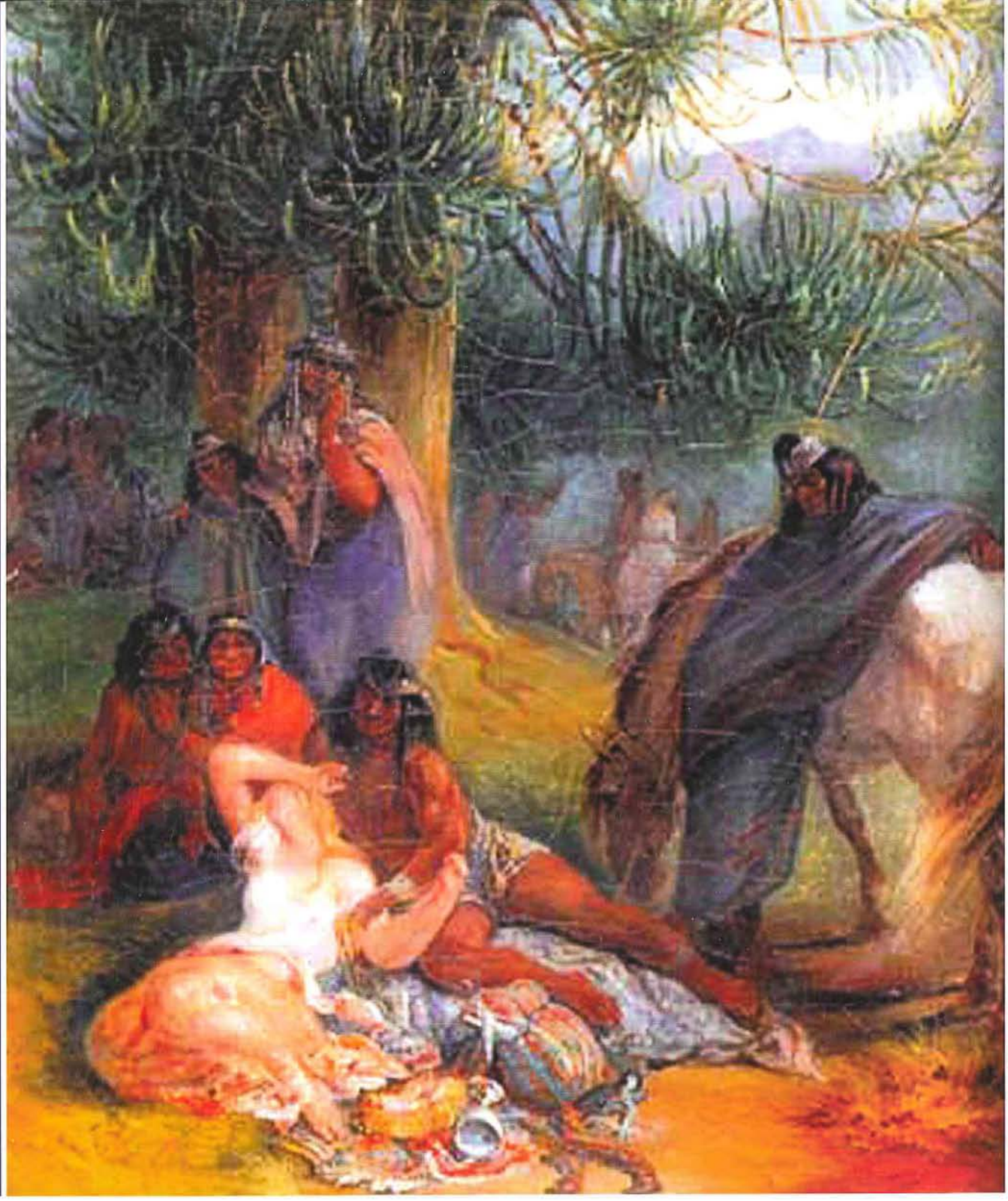

Isabel Cruz de Amenabar / Chile

Imágenes de Civilización y Barbarie en el Sur de Chile:

Rapto de Mujeres Blancas por Caciques Indígenas desde Ercilla a Rugendas

El Rapto de Trinidad Salcedo, Rugendas, 1836/37
Fotografías gentileza del autor

INTRODUCCIÓN

Los procesos de confrontación y contacto entre la cultura europea y la de los pueblos nativos de Chile, resultan particularmente acentuados en dos momentos de la historia del país: El Descubrimiento y Conquista en el siglo XVI y la formación de la república independiente a comienzos del siglo XIX. Ambos son momentos iniciales, formativos, en los que entre el fragor del enfrentamiento surgen y se perfilan voluntades y destinos divergentes cuya convergencia, parcial, se desarrollará como una larga duración hecha de agresiones y resistencias, pero también de intercambios y asimilaciones.

Como muestra la historia de la humanidad, estos períodos formativos son particularmente proclives a la floración de la fantasía y el mito que transforman la textura de la acción y sus personajes en texto o en imagen, constituyéndolos en realidades fundacionales.

Esta ponencia se propone estudiar una de sus ramificaciones marginales y menos conocida, el rapto de mujeres blancas por parte de indígenas no aculturados desde Ercilla en el arte literario a la pintura de comienzos del siglo XIX, realizada por pintores y viajeros europeos como Mauricio Rugendas, plasmación de un imaginario histórico-mítico chileno de larga data.

El enjuiciamiento del mito como falsedad, es frecuente en la historiografía chilena a partir de la relación entre mito e historiografía que en la cultura occidental ha sido de oposición, en particular, a partir del desarrollo del racionalismo ilustrado del siglo XVIII y de la llamada "conciencia crítica".[1] Al confundir los planos de la historia la condición de temporalidad vivencial del hombre y de la tematización historiográfica, al sustituir el concepto de verdad por el de veracidad, la llamada ciencia histórica, sobre todo bajo el impulso del positivismo, ha intentado sustraer de su materia de estudio aquellas manifestaciones humanas que escapan al control de la racionalidad o a la cuantificación. La revalorización de mito en la cultura occidental de nuestros días ha traído otros puntos de vista para comprender su estructura, orden, fundamentos, y lo que es crucial, ha mostrado la perduración del mito en las sociedades modernas y contemporáneas altamente tecnificadas, aquéllas que justamente se han experimentado como fundamentalmente antimíticas.[2]

Los estudios sobre el mito realizados en los últimos decenios, han apuntado a la complementariedad y no a la oposición o exclusión entre el "discurso mítico" y el "discurso lógico", a través de la cual el hombre conseguiría su expresión exhaustiva, dando salida a su poliglotismo y a su polifacetismo constitutivos.[3]

FUNDAMENTOS DEL CONCEPTO DE BARBARIE

El calificativo de bárbaro tiene amplia data en la historia de la cultura occidental.

"Para los griegos, bárbaro era el que no hablaba bien el griego. Por ello los no griegos eran entes marginales cuya humanidad estaba en entredicho. Menos hombres por no expresarse correctamente en un lenguaje que no le era propio. Y, por lo mismo, entes que podían ser sometidos al orden de intereses de los exclusivos dueños".[4]

Luego, para los romanos era bárbaro "el individuo que estaba fuera de la ley, del derecho, del orden de la ciudad, la *civitas*, por excelencia".[5]

Leopoldo Zea, respeto a ello afirma el concepto de barbarie, y su contraparte, la "civilización", está íntimamente ligado al sistema de centro-periferia.

"La dicotomía civilización/barbarie como signos de poder y dependencia, de centro y periferia. Pueblos dominantes y pueblos destinados a ser dominados por ser bárbaros, esto es, por no ser copia exacta de sus dominadores ".[6]

Se destaca además el hecho de que este calificativo es, en cierto sentido relativo, pues es otorgado por aquel pueblo que se considera así mismo como el centro de poder y establece esta relación de civilización y barbarie de manera unilateral:

"La marginación y la barbarie se dan, por supuesto, desde un centro de poder que califica a partir de su propia situación y lenguaje".[7]

Desde el momento en que Europa se transformó en centro de poder, y los mundos conquistados por ésta, en periferia, quedó establecida la relación que se habría de construir entre los europeos y aquellos pueblos.

Vladimir Acosta en su libro "La Humanidad Prodigiosa"[8] entrega una visión similar. Y refiriéndose a los conceptos de barbarie y salvajismo medievales, afirma:

"El substrato de esta visión del mundo periférico y de sus monstruosos y salvajes habitantes, es el *etnocentrismo* propio de la cultura europea, tanto de la pagana como de la cristiana medieval".[9] En efecto, el etnocentrismo es propio de cualquier cultura originaria o primitiva, enfrentada a las que la rodean y en permanente proceso de distinguirse de ellas afirmando su propia humanidad y negando la de los otros".[10]

Para los hombres del siglo XVI, estos conceptos tenían una clara connotación geográfica. El salvaje, era para estos un hombre que vivía en espacios dentro del ámbito de la civilización, pero no pertenecían a ella. Eran así verdaderos enclaves dentro del mundo civilizado, generalmente representados por bosques o montañas. Por otra parte, la barbarie era atribuida a un grupo de hombres que habitaban completamente fuera del ámbito de la civilización, en la periferia de esta. Ellos representaban una verdadera amenaza para el mundo civilizado.

ERCILLA Y EL VALOR FUNDACIONAL DE LA BARBARIE

En el poema épico La Araucana, de Alonso de Ercilla y Zúñiga, cuya primera parte se publicó en España en 1569, el héroe no es una persona sino un pueblo "bárbaro" en la expresión de la época para los que no fuesen europeos-- cuya ferocidad, valentía y vigor resiste toda prueba. En esta tierra, por tanto, "Venus y Amón no alcanzan parte,/ sólo domina el iracundo Marte/". En una sociedad que mantiene los ideales caballerescos como es la que sustenta culturalmente a Ercilla, la barbarie engendra guerra y ésta a su vez se traduce en valor que en la época se identifica con arrojo, soberbia, reciedumbre ..."Este 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 tierra".

Arauco, "soberbio Estado poseído/ en militar estudio los mejores/ que de bárbaras madres han nacido.../".

Estos "bárbaros sobresalientes" como los llama el poeta son quienes lo admiran y lo inspiran, hasta el punto de definir y condensar poéticamente a Chile: "En fin, el hado y clima desta tierra/ si su estrella y pronósticos se miran/ es contienda, furor, discordia, guerra/ y a solo esto los ánimos aspiran; / todo su bien y mal aquí se encierra: son hombres que de súbito se aíran,/ de condición feroces, impacientes, amigos de domar extrañas gentes"/.

Y en la célebre estrofa generatriz de la raza y la nación chilena eleva a los bárbaros héroes a un nivel mítico: "Son de gestos robustos, desbarbados/bien formados los cuerpos y crecidos,/espaldas grandes, pechos levantados,/recios miembros de nervios bien fornidos;/ágiles, desenvueltos, alentados,/animosos, valientes, atrevidos,/duros en el trabajo y sufridores/de fríos mortales, hambres y calores".

Los encuentros del poeta-soldado con los araucanos y la posibilidad que tuvo de observar sus tácticas guerreras inspira el clima estético del poema que se explaya como el destello del acero sobre la claridad matinal del sur del mundo, se hace tensión en los torsos broncíneos recortados contra el bosque húmedo, trenzando el estrépito de las lanzas, hachas y machetes sobre el silencio austral.

Una raza altiva y la no menos valerosa de los conquistadores, se enfrentan en las estrofas. La altura del uno se mide por la del otro. Exaltando el valor de los indígenas Ercilla exalta el de los españoles y viceversa. Este equilibrio argumental y estético del poema en base a dos ejes constituye una apertura hacia la bilateralidad y con ello a la diversidad cultural. Como sus antecesores montañeses que por siglos resistieron la presión de los moros, el poeta de ancestros vascos sabía de luchas, y por su vasta cultura cortesana, estaba abierto al valor del otro, al que no visualiza en su obra como un inferior, sino en su dignidad humana y cultural.

Ercilla ha creado un mito –el mito araucano– fecundo en consecuencias literarias, estéticas e incluso políticas que no ha pedido permiso a la lógica para vivir y desarrollarse.

La imagen mítica del indígena que acuña Ercilla tiene vasta repercusión, inspirando trescientos años después a la generación de la Independencia que la acogió como propia.

MARTE Y VENUS: EL AMOR EN MEDIO DE LA GUERRA Y LA FIGURA DE LA MUJER EN "LA ARAUCANA"

Desde temprano el poema de Ercilla desempeñó un papel decisivo en la modelación de la imagen de Chile, tanto dentro como fuera del país. Penetró en los círculos ilustrados de Europa y difundió la imagen de un Reino lejano, remoto, un *finis terrae*, un confín del mundo, donde el dominio de Marte no logra empero destruir los procesos de gestación y transmisión de las generaciones de cada uno de los pueblos y finalmente la fusión de sangres. Sorprendente pero no inexplicablemente Ercilla apenas deja registro del proceso que para la historiografía chilena constituye la base del mestizaje: la unión del soldado español con la mujer indígena. ¿Hay aquí un prejuicio de "pureza de sangre" para el hombre español por parte del poeta, tensado entre las ideas de la Edad Media y el Renacimiento, prejuicio que no le permite efectuar el reconocimiento de esa realidad? ¿O es que la considera tan obvia que ni siquiera ve como necesario mostrarla? ¿Tal vez esta fusión de los cuerpos y de las sangres, por no entrañar, desde el punto de vista eclesiástico, la de las almas no es para él digna de ser elevada a un rango poético? Sorprende este silencio cuanto que el poeta dedica largas estrofas a exaltar los amores entre indígenas, los de Guacolda y Lautaro y los de Glaura con Cariolano, pese a que en el Canto XIII advierte: "Pero ya la turbada pluma mía/ que en las cosas de amor nueva se halla/ confusa, tarda y con temor se mueve,/ y a pasar adelante no se atreve"/.[11]

VENGANZA Y ATRACCIÓN: LA MUJER-TROFEO

La otra combinación posible como origen del mestizaje, la de la "blanca" y "pura" mujer española, con el oscuro "bárbaro araucano", respecto de la cual el poeta hace alusiones en la primera y segunda partes de su obra, es una variante del enfrentamiento entre la civilización y la barbarie donde la imagen de la mujer resulta lacerada y patética: "Y a las tristes mujeres delicadas/ el debido respeto no guardaban,/ antes con más rigor por las espadas,/ sin escuchar sus ruegos las pasaban;/ no tienen miramiento a las preñadas / más los golpes al vientre encaminaban, / y aconteció salir por las heridas / las tiernas pernezuelas no nacidas"/.[12]

Es también Ercilla quien inicia en la literatura y en el arte cultivado en Chile la tradición de las cautivas blancas, exigidas por los bárbaros como tributo, en el concierto de una efímera paz en medio de la guerra, según lo señala en el Canto XII refiriéndose a las condiciones impuestas por Lautaro: "Treinta mujeres vírgenes apuestas/por tal concierto habéis de dar cada año,/ blancas, rubias, hermosas, bien dispuestas, / de quince años a veinte sin engaño:/ han de ser españolas, y tras éstas,/ treinta capas de verde y fino paño, / y otras treintena de púrpura tejidas/ con fino hilo de oro guarnecidas"/.[13] Este tipo de cautiverio en que la mujer, como los trozos de paño pasa a ser botín de guerra, parece ser en la historia de Chile el preludio del cautiverio por rapto que se sucede en la pluma de los cronistas desde los siglos XVI a XVIII del que difiere en algunos rasgos. En este último es el cacique indígena quien elige –si es dado el uso de este término en el contexto actos de pillaje y destrucción, los malones que efectúan a territorio español tal como lo describen los escritores de ese Chile inaugural– a la mujer-botín con la cual fundará no obstante descendencia en un oscuro instinto a la vez de sadismo y perpetuación, de venganza y atracción, de odio y devoción.

CAPTURAS POR AMBAS PARTES: TESTIMONIO DE LOS CRONISTAS CHILENOS

La llamada "guerra de Arauco" queda definida en la pluma del poeta soldado y en la de los cronistas que le siguen como una lidia que desemboca no sólo en muertes, sino en cautividad por ambas partes, pues el secuestro de mujeres blancas es la contracara de la captura de indígenas de ambos sexos, que luego son tratados, trasladados y vendidos como esclavos en el Perú .

Cronistas y funcionarios militares señalan las altas cifras de muertos y cautivos en los dos períodos álgidos de la lucha, correspondientes a los alzamientos indígenas de 1598 y 1655. Se señala, por ejemplo, que en el lapso de dos años 1598-1600 murieron 700 soldados, los indígenas cautivaron 300 mujeres y niños, asolaron siete ciudades y capturaron 500.000 cabezas de ganado y más de 10.000 caballos.[14]

Pieza capital de la contienda y de los actos de pillaje y apresamiento, fueron estos animales, pues permitían a los indígenas huir y desaparecer rápidamente del alcance

de sus perseguidores, dada su maestría en el uso del caballo, desde mediados del siglo XVII, como lo consigna el padre Rosales y la ligereza de sus ropas y avíos, en contraste con el peso de los aperos e indumentarias españolas.

La época álgida del cautiverio de blancas, resulta ser, a partir de las referencias de los cronistas, la primera mitad del siglo XVII.

El fraile dominico fray Juan Falcón, calculaba el número de mujeres, señalados por los mismos indígenas en 300, frente a sólo 200 hombres.[15] Un cautivo, Diego de Medina estimaba en 1615 que el número de mujeres era de 200 y que el número de hombres era mucho menor por haberlos muerto en borracheras y otras ocasiones.[16] La apreciación de cronista Alonso González de Nájera concuerda con la estimación anterior, en cuanto a la proporción de hombres y mujeres, "De manera que se sabe por cierto que pasen de doscientas las que todavía hay esclavas entre los indios, sin los cautivos aunque en número fueron muy pocos respecto de las cautivas por haber muerto los demás en defensa de sus ciudades".[17]

La figura del mestizaje a la fuerza se completa en el lado opuesto por relatos como el del cautivo capitán Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán que en aras de su fe religiosa y apoyándose en la autoridad de numerosos padres de la Iglesia se resiste a los encantos de la hija mestiza del cacique Quilalebo su "amo", en esta inversión de situaciones que es también invención literaria.[18]

Entre los efectos más significativos de estas mutuas incursiones en tierra enemiga, estuvo la mezcla de sangres, es decir el mestizaje racial que devino también en cultural. Si bien al norte el cruzamiento étnico fue intenso, en la Araucanía la principal mezcla fue la del mapuche con la cautiva hispanocriolla.[19]

Tales hechos históricos, interpretados y transformados en las crónicas, continúan alimentando durante el siglo XVII e incluso en el XVIII el imaginario sobre la Guerra de Arauco y el cautiverio de mujeres blancas hasta que en la primera mitad del siglo XIX, bajo el signo de la nueva nación, la pintura romántica revive y refunda el mito dándole un rostro no ya escrito sino visual.

La corriente del pre-romanticismo revaloriza, en Europa, desde postulados que hoy resultan polémicos y aún contradictorios, al salvaje y al bárbaro denigrados por la Ilustración.

LIBERTAD EN LA ARAUCANÍA

La asociación entre libertad y condición originaria del hombre encuentra su más alto desarrollo durante el siglo XVIII en la obra de Herder, en un plano de mayor apertura intelectual. En *Ideas sobre la Filosofía de la Historia de la Humanidad* el filósofo alemán sustenta su reflexiones en la gran diversidad de seres a través del mundo y cuestiona la idea de que exista sobre la tierra un pueblo sin ninguna cultura.[20] Al referirse a América, se mantiene ajeno a los postulados ilustrados referentes a su inferioridad, más aún, pese a no haber visitado el continente, a través de numerosas fuentes de viajeros como Cook, Falkener o Forster se interesa y aprecia su diversidad cultural. No así la conquista española que desde el siglo XVII provoca el rechazo de sus competidores ingleses, franceses y luego por extensión a los alemanes. Herder es lector de Robertson cuya obra expande la leyenda negra antiespañola por Europa. Por eso rechaza los sistemas de sujeción del hombre por el hombre, la esclavitud negra en América española y sobre todo la "tiranía" establecida por España en Perú que define como "rico en oro y desgracias; es ahí que los pobres indígenas son tratados con la mayor crueldad..."[21] En este contexto, los pueblos nativos de Chile le merecen el siguiente comentario: "Pero no todo se ha perdido aún, pues afortunadamente, las Cordilleras y los desiertos de Chile están ahí para velar sobre la libertad de tantas bravas naciones. Así por ejemplo, no han sido conquistados los Moluches Puelches, los Araucanos y Patagones, que por su altura, corpulencia y fuerza han sido llamados los gigantes del Sur".[22]

La idea de la Araucanía y el Sur de Chile como territorio de la vida salvaje y de la libertad, se revitaliza en el filósofo alemán con vastas repercusiones en la generación de viajeros románticos centroeuropeos, bávaros tiroleses que visitan el país en busca de este mito libertario.

Simultáneamente a la desvalorización radical de la naturaleza y la población americanas por parte de Hegel procedía a su rescate y valorización el naturalista y viajero Wilhelm von Humboldt, en su esplendor vegetacional y en la magnificencia de los monumentos de sus pueblos, que es el primero en representar en dibujos, realizados por él *in situ*, que aúnan la exactitud científica y la belleza formal.

EDWARD POEPPIG Y LA PRIMERA IMAGEN PLÁSTICA DE LAS CAUTIVAS

El período de las guerras de la Independencia chilena y los posteriores años de anarquía reavivaron en el país, las historias de luchas, bandolerismo y pillaje. En la frontera sur que había quedado una vez más librada a la violencia, el cautiverio de mujeres blancas pervive en el imaginario colectivo y en la realidad de los hechos.

En este ambiente poco favorable, el médico, naturalista y viajero alemán Edward Poeppig, educado en Leipzig, sensibilizado con el romanticismo y el pensamiento científico de Goethe y Humboldt, durante su estancia de tres años en Chile (1826-1829) deja, para ilustrar el relato de su estadía entre las tribus pehuenches y huilliches, aparte de dibujos sobre el paisaje local, la primera imagen plástica de las cautivas que se ha podido registrar. Con gran sobriedad, sin afirmaciones tendenciosas, ni prejuicios, Poeppig relata su trato con los caciques pehuenches, hacia el oriente de Rere y cercano a Yumbel. [23] "No eran éstos los héroes de Ercilla -señala- y por mucha licencia poética que se concediera al español, los originales se distanciaban de una manera demasiado repugnante del retrato".[24]

"Son verdaderamente pavorosas las escenas de barbarie y destrucción que se inician a continuación", señala más adelante. 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 son 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. El epílogo consiste en el incendio de los pobres ranchos y entre las llamas y sobre las muestras sangrientas de los asesinatos se vuelve a alejar con gran celeridad el terrible tropel. Menos de dos horas son necesarias para iniciar y terminar estas escenas".

La lámina que complementa su extraordinaria y vívida descripción muestra a los pehuenches que han realizado un asalto en el valle del río Laja, coronado por el volcán Antuco. El cacique lleva en la grupa de su caballo a una joven blanca con la que procura huir, junto a su compañeros, perseguidos por tropas chilenas. El grabado fue ejecutado a partir de esbozos realizados por el autor, con cuya ayuda el teniente primero, Schubauer del Ejército de Sajonia pintó un cuadro al óleo en base al cual se confeccionó la litografía.[25] La conclusión de todas estas descripciones es sorprendente: los pehuenches "Estiman el asalto de un desconocido, frecuentemente unido a un asesinato, como algo tan honroso como un europeo una guerra librada de acuerdo con el derecho internacional".[26]

LA INVERSIÓN ROMÁNTICA DE LAS CATEGORÍAS CULTURALES EUROPEAS DE CIVILIZACIÓN Y BARBARIE

Con el Romanticismo, los personajes populares e incluso los salvajes, fueron adquiriendo cada vez más la altura necesaria para transformarse también en el objeto y motivo de la obra de arte.

Existe un interés en estos románticos por el "volksgeist", por la tradición folklórica y popular de las tierras que iban marcando su paso. Lo típico, lo característico de una región será para el romántico también la búsqueda de lo rústico.

El hombre que vive en medio de la naturaleza, que escapa a la vida urbana, será representado con especial ahínco. En este contexto se comprende que sean el huaso, el bandido y el araucano el propósito de sus telas.

LA BARBARIE EN SIGLO XIX Y LAS MIRADAS SOBRE "EL OTRO"

El siglo XIX, la era del viaje, fue el tiempo del redescubrimiento de América. Los viajes que se realizan a estas tierras van aportando datos y aspectos muchas veces desconocidos para el europeo. Comienza así un redescubrimiento de un mundo nuevo, una apertura a "lo otro" desde una valoración "desde el otro", con valor en sí mismo, propio del espíritu romántico, que desempeñó un papel fundamental en este sentido.

En este contexto, llama la atención la agudeza de la prosa de Domingo Faustino Sarmiento al aplicar estos criterios para describir precisamente los conceptos de civilización y barbarie en la Argentina de su época.

La civilización se encarnaría en lo europeo y sus valores, usos y costumbres. Lo civilizado sería la ciudad y la ley, aquel que se instruye en las instituciones construidas para ello, aquel que está inserto en la organización social.

Junto a ello asoma lo bárbaro que sería todo aquello que emana del mundo salvaje y natural, y carece de los patrones de comportamientos típicamente europeos. Describe de la siguiente manera, Sarmiento, en *Facundo* publicado por primera vez en el diario "El Progreso" de Santiago de Chile, donde estaba exiliado.[27]

Por otro lado esta barbarie es el relato de un mundo que el hombre de la Revolución Industrial añora. Un mundo natural, simple... rudo pero sensato, violento pero auténtico, pues deja libre las pasiones humanas reprimidas por las normas sociales convencionales. Es un mundo en donde el hombre se ve en la obligación de desarrollar esas capacidades especiales que le permiten sobrevivir en medio de una naturaleza hostil: la astucia, la valentía, el ingenio.

Por ello es el mundo de la barbarie un espacio que se abre a la creación como lo señalaba el mismo Sarmiento que veía en ella la materia prima de las literaturas originarias y originales de los países de América.

MAURICIO RUGENDAS: LA BELLEZA Y EL EROTISMO DE LA VIOLENCIA

Algunos pintores europeos, encontraron en el mundo indígena la fuente de inspiración para sus creaciones. Fueron así plasmando en la tela las formas y colores de un pueblo, sus formas de vida, y las historias que los rodeaban. De entre ellos destaca Juan Mauricio Rugendas.

El pintor legó un gran número de obras que tratan este tema, dibujos y óleos de carácter narrativo. Según un autor, Rugendas nunca tomó contacto con los araucanos libres, y jamás recorrió el territorio al sur del Biobío, conocido con los nombres de **Araucanía** o la **Frontera**. Los que vio fueron aquellos que provenían de la región al norte del Biobío, de la ladera oriental de los Andes o de los valles cordilleranos.[28] Y se señala que, sus trabajos acerca de malones, se basan preferentemente en informaciones obtenidas de la tradición oral o la lectura: "es impensable que Rugendas pudiera dibujar con toda calma mientras los indígenas destruían y saqueaban".[29] Por ello tienen éstas algo de carácter ficticio, y también por ello éstas deben ser consideradas en este contexto, pues es así como adquieren valor y la profundidad que entregan de la visión de este europeo sobre la realidad americana. Es en su imaginación donde se mezclan los detalles de la realidad junto a esa particular visión de ver este mundo que sus ojos descubrían.

El Malón, Rugendas.

De su ciclo que proyecta una imagen mítica de la Araucanía, una de las telas más representativas es **El Malón** *(1835, óleo sobre tela, 42,5*49,5 cm., Colección privada, Santiago)* que muestra vívidamente la acción perpetrada por los indios de Pincheira raptando a Doña Trinidad Salcedo.[30] 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 sostienen desde la cintura. 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. La larga falda roja de la mujer resalta con su puro y fuerte color que hace juego con el rostro pintado de rojo y negro del araucano. Bajo ellos yace postrado 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 suplica 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 la pérdida de su madre, llorando por el holocausto que observan sus inocentes ojos, dando la espalda a la escena, como intentando no presenciar el infierno que estaba viviendo a sus cortos años. Tras él aparecen las figuras de dos araucanos que luchan por tomar a una mujer. La sostiene uno de ellos en sus brazos, con fuerza, mientras lucha ésta 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, efectivamente generan en el espectador temor y espanto, la angustia de una escena de terror. Más atrás, se repite la tónica: indios sobre sus caballos, sus lanzas en la mano en actitud de violenta acción bélica, mujeres en los brazos de sus captores ya rendidas ante su trágico destino.

Hacia la izquierda de la pintura, la escena se repite: hombres tratando de salvar sus vidas, pertenencias y familias. Destaca sobre ellos la figura de un indígena montado 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 convivían dos culturas y dos pueblos.[31]

Pero estas actividades se extendían también a las tierras vecinas, específicamente hacia Argentina. Juan Mauricio Rugendas dejó algunas pinturas que inmortalizan estas escenas, de los pillajes araucanos cayendo sobre soldados argentinos. La tónica, como se esperará, es muy similar a la antes observada.

En estas obras de rapto en Argentina va dejando de lado, Rugendas, el objetivo se la descripción a cambio de ir otorgándole más fuerza y movimiento a sus composiciones.

El Rapto - escena de una batalla entre araucanos y soldados argentinos *(1845, óleo sobre tela, 80*100 cm., Colección privada, Buenos Aires, Argentina)*, muestra vívidamente el ambiente de caos y violencia de uno de estos episodios. Como motivo central de la obra aparece, señalados por la luz impetuosa en el centro de la composición, un indígena que ha capturado a un mujer. Se muestra nuevamente el araucano con su lanza amenazando a aquel que le intenta quitar el botín obtenido. Su piel y cabello azabache contrastan con el pálido cuerpo de la mujer. A su izquierda, aparece un soldado argentino arremetiendo con fuerza la acción que busca recuperar lo perdido. El caballo extiende su cuerpo en una acción de impetuosa valentía que entrega movimiento a la escena. Tras él, otro argentino con un arma en la mano intenta impedir la retirada de los captores.

Hacia la derecha de la composición, el grupo de araucanos intentan zafarse de la resistencia de los soldados y emprenden ya la retirada. Maravilla el efecto de movimiento logrado en la escena. Los caballos aparecen con sus cuerpos torcidos y agitados por la convulsión y el esfuerzo, y en su desplazamiento agitado parecen alejarse del suelo. Los tonos cálidos de rojos en las ropas de los argentinos acentúan el furor y turbación, el amarillo del fuego que enciende el centro del suceso se suma a las violáceas nubes de humo que emergen testimoniando la violencia, a ambos lados de la composición, entregan así, al objeto central, una luminosidad especial entregándole

El Rapto, escena de una batalla entre araucanos y soldados argentinos, Rugendas, 1845.

mayor dramatismo. Es una escena de dolor, ira y violencia, agudizada por los caballos caídos que aparecen en el primer plano y los rostros desesperados y angustiosos de los hombres que libran la batalla temerarios y valerosos.

Esta pintura permite al observador imaginar el sentir de quienes libran la lucha. Con una genial maestría Rugendas transmite a través de su tela el ambiente que rodeaba a un malón. La atmósfera asfixiante por el humo, los cuerpos jadeantes de los combatientes, la agitación de la lucha, la presencia de la herida, de la sangre representada por los tonos rojos y cálidos que envuelven un acalorado ambiente. La angustia del caído, la impotencia de la capturada.[32]

Violencia y erotismo se unen en estas obras del pintor bávaro. Destrucción y fecundación los dos polos que mueven la vida, están dinamizadas por la palpitante sensibilidad del artista que otorga vigencia y universalidad a un tema de la tradición chilena, específicamente localizado.

El mismo aire se respira, aunque con una intensidad menor, en una obra similar del mismo autor: **El rapto - escena de una batalla entre araucanos y soldados argentinos** *(1848, óleo sobre tela, 85,5*110 cm., Colección privada, Buenos Aires, Argentina)*, obra que lleva el mismo título descriptivo que el óleo antes tratado. En ella destacan en el primer plano a los caídos en medio de la batalla. Un araucano y un argentino tendidos en el suelo junto

El Rapto, escena de una batalla entre araucanos y soldados argentinos, Rugendas, 1848.

El Rapto de la Doncella, Araucano con cautiva en el Bosque, Rugendas, 1840.

a sus caballos derribados. Un poco más atrás, el cuerpo de dos soldados se tuerce por el dolor de la herida y el golpe. Una mujer ha sido capturada y está ahora ella sobre el caballo de su captor. Blanco es el equino, elemento común en las pinturas de Rugendas cuando representa al animal del araucano que encarna el motivo central de la composición. Tras ellos, numerosos indios se mueven hacia la izquierda sobre sus caballos galopantes en el acto de la huida. Le agrega aún más horror y violencia a la escena el indígena que, montado, exhibe en sus manos victorioso y glorioso la cabeza decapitada de su enemigo. Finalmente, se observa la carreta, objeto del ataque perpetrado.

Es el malón la acción violenta y cruel de un mundo que convive con el peligro y la lucha.

Pero... cuando ya ha pasado el asalto, quedan estas mujeres capturadas arrojadas a su trágico destino. Separadas de sus familias deberán ahora de servir a sus raptores.

Este paso desdichado se observa en la mujer del **El rapto de la doncella. Araucano con cautiva en el bosque** *(1840, óleo sobre tela, 36,5*44,5 cm., Colección particular, Santiago de Chile)*. Se observa en esta composición, en el primer plano, el gran botín obtenido por estos araucanos. Se distinguen valiosas mercancías de oro, una escopeta, joyas... en fin, objetos diversos forman parte de este trofeo. Pero tal vez el mayor de ellos es la mujer que muestra su espalda desnuda al espectador. Apoyando su cabeza sobre sus brazos probablemente llora la desdicha de su destino. La han despojado en parte de sus ropas. Pero no es sólo la vergüenza, la violación a su inocencia. Es el futuro incierto que le espera. Junto a ella, sentada está otra cautiva, con sus hombros descubiertos parece interesada observando, ya conforme con su suerte. Las observan un conjunto de araucanos. De entre ellos destaca un hombre a la izquierda de la composición. Erguido está, de brazos cruzados y cubierto su cuerpo con mantas que dejan desnudos sus hercúleos brazos, examina a la cautiva. A su lado, un araucana lo observa. Completan la escena una mujer, adornada con sus atuendos. Tras ellos corona, en la parte superior de la composición, las ramas y el tronco grueso de una araucaria.

Famoso fue, en las tierras chilenas, el caso del **Rapto de Trinidad Salcedo** *(1836/1837, óleo sobre tela, 50,5*42,5 cm., Colección particular, Santiago, ver portada)*, plasmado en la tela por el genio de Rugendas, si bien no existe constancia de que fuera Rugendas quien lo titulara así.[33]

Es esta ejemplar pintura de mujeres cautivas, aparece en primer plano de esta obra el motivo central de la misma: la niña de sólo dieciseis años de edad, capturada

por los Pincheira en el ataque al fundo El Astillero.[34] Está ella tendida junto a su captor. Su cuerpo se extiende sobre la alfombra, junto a la mercancía obtenida el pillaje perpetrado. Evidente, ella también es parte de esa valiosa mercancía obtenida en la incursión. Sus ropas cubren su blanco e inmaculado cuerpo, de redondas y curvilíneas formas. Su albor es aumentado por sus sueltos cabellos dorados. Hundiendo su rostro bajo el brazo muestra en un gesto su angustia, tristeza y desesperación ante tan desgraciada fortuna. Junto a ella, tendido también y apoyado sobre su brazo, se encuentra el cuerpo moreno y vigoroso del araucano que extiende su mano sobre el brazo de la joven para tomar uno de los objetos de su botín. Descubiertos el torso y gruesas piernas del araucano, todavía tiene este su rostro pintado, y un cintillo adorna su frente. Le ofrece el indígena las joyas del botín para conseguir así sus favores,[35] en un gesto que, a pesar de ello, limita en la ternura.

Observan a la cautiva el resto de los personajes que componen la escena. A la derecha de ellos un araucano, cubierto por completo con una manta azul y moño en su cabeza, los mira apoyado en el lomo de su blanco caballo. Tras la pareja, cuatro indígenas también examinan curiosos a la mujer. Las mujeres cuidadosamente ataviadas con sus collares y mantas. La observan con asombro y desconfiados. Más atrás, otras cautivas aún sobre sus caballos, otras mujeres araucanas siguen con sus tareas. Su fisonomía está marcada por las características de su raza, por lo menos en parte, alejándose de los tipos europeos.

Dentro del botín obtenido por estos hombres de oscuras pieles, se observa un cáliz y una cruz. Así, "de la forma más enfática, se quiere poner en evidencia que los indígenas son capaces hasta de profanar los más sagrados bienes de la nación, ultrajando a las mujeres y a la Iglesia".[36]

El escenario del **Rapto de Trinidad Salcedo** está marcado por la insigne y simbólica araucaria, árbol milenario y característico de esas tierras emerge de la tierra con su amplísimo tronco y sus ramas curvas hacia el cielo. Destaca el colorido de la escena, el contraste de colores, fuertes y puros, que le inyecta vida a la misma.

No puede negarse, tiene la escena un aire romántico y amoroso que limita con lo fantasioso. Parece el araucano conmovido por la suerte de la joven, la acompaña, la observa. No arranca ya la joven de él, sino por el contrario, junto a este está tendida lamentándose por su destino. Se ha dejado atrás la violencia de la acción. Está la cautiva enfrentada ahora a su fatalidad.

Se mezcla en estos cuadros la tragedia de un destino desdichado, tan propio de los románticos, con atisbos de un sentir amoroso entre las cautivas y sus captores. Dan testimonio de ellos los títulos de algunas de sus obras como: **Un Araucano ofrece joyas a la cautiva** (*Lápiz sobre papel, 32*22 cm., Staatliche Graphische Sammlung München*)[37] y La Huida de la cautiva auxiliada por un araucano (*Lápiz sobre papel, 22*34,6 cm., Staatliche Graphische Sammlung München*)[38] La pose que muestra el araucano del Rapto de Trinidad Salcedo se comprende en este contexto. Y es que ¿qué más romántico que el amor entre un salvaje y una blanca mujer, entre la fuerza del hombre y la fragilidad de su víctima?

En este amor encuentra también espacio la valoración del otro desde él mismo, en este caso, del araucano y la mujer en un amor que traspasa las barreras culturales. El contraste de sus colores y sus vestimentas es la representación gráfica del amor que une personas de distintas procedencias.

Rugendas se inspira para estas obras no sólo en la tradicion oral y literaria chilena y en las ideas románticas europeas sino en una fuente literaria más cercana: del poema de Esteban Echeverría, escritor argentino que conoció cuando atravesó Los Andes en 1836 para conocer ese país. Describe el poeta la huida de María, la protagonista del poema:

"Silencio: ya el paso leve
por entre la yerbe mueve,
como quien busca y no atina,
y temeroso camina
por ser visto o tropezar,
una mujer; en la diestra
un puñal sangriento muestra;
sus largos cabellos flotan
desgreñados, y denotan
de su ánimo el batallar.

Ella va. Toda es oídos:
Sobre salvajes dormidos
Va pasando: escucha y mira,
se para, apenas respira,
y vuelve de nuevo a andar.
Ella Marcha, y sus miradas
vagan en torno azoradas,
cual si creyesen ilusas
en las tinieblas confusas
mil espectros divisar.

Ella va; y aun de su sombra,
como el criminal, se asombra;
alza, inclina la cabeza;
pero en un cráneo tropieza

y queda al punto morral.
Un cuerpo gruñe y resuella,
y se revuelve; mas ella
cobra espíritu y coraje,
y en el pecho del salvaje
clava el agudo puñal".[39]

No hay que olvidar, los elementos culturales que influyeron desde Europa. "El tema del 'Rapto de las Sabinas' gozaba de gran popularidad en el arte europeo desde el Renacimiento. Además, ya a partir del siglo XVIII se había desarrollado la tipología de la 'pintura del orientalismo' y algunas de las obras de esta escuela recurren a la representación de mujeres desnudas y al contrate de pieles blancas y olivácea".[40]

Este último hecho entrega una explicación, del por qué Juan Mauricio Rugendas pone especial énfasis en el contraste en los tonos de pieles de las cautivas y sus raptores, siendo que en esa época las cautivas generalmente eran mestizas o indias, y no criollas o españolas como podría pensarse al observar sus cuadros y las pieles albas porcelana de las víctimas de tales fechorías.

Asimismo, lo anterior explicaría el hecho de que Rugendas encarnase a los raptores casi exclusivamente en figuras indígenas, y no en criollos que eran los más probables captores: "los cientos de mujeres cautivas entre 1820 y 1832, no fueron raptadas por los pehuenche sino por criollos, mejor dicho, por las montoneras de los Pincheira y donde los indígenas tenían poca relevancia. No obstante, en la narración pictórica los sujetos dominantes y únicos son los indios".[41]

El indígena es visto así como el macho primigenio, fuerza viril desatada, que busca sin frenos la posesión de la mujer. Desde este punto de vista Chile y América contribuirá a enriquecer un imaginario plástico y literario de raptos y violencia masculina ejercida sobre la mujer desde arcaicas épocas con el mito de Europa. El toro Minos, secuestra a la joven Europa en la playa de Sidón y se interna con ella volando sobre las aguas. Así se representa en el imaginario arcaico el surgimiento de una tierra, el Viejo Mundo. Así quiere representar Rugendas el mito de formación nacional en Chile y Argentina.

Así Arauco se transforma en el Paraíso perdido, y el araucano el Adán y Eva de los mitos y relatos utópicos.

Rugendas fiel a su sentir romántico fue capaz de otorgar a estas acciones un tinte erótico que para los criollos de la época no podían dejar de ser vistas como una verdadera desgracia, una calamidad, la manifestación máxima del mundo de la barbarie triunfando sobre los ideales de la civilización.

Pero la ambivalencia del arte permite que también, con sus obras delicadas al malón, Rugendas represente lo esperado por la mentalidad criolla: "desde el siglo XVI las mujeres en manos de los indios eran consideradas 'muertas en vida', actitud a la que él dará a una lectura libertaria y amorosa, acorde a sus ideales románticos".[42]

El elemento indígena será visto por la mentalidad criolla evidentemente como la encarnación de lo bárbaro. Pero los ideales románticos y las necesidades creadas por el proceso de emancipación americano generará así una nueva mitificación de la figura del indígena.

NOTAS

1 Lluís Duch Mito, *Interpretación y Cultura*. Herder, Barcelona, 1998, p. 196.

2 M. Frank, Kaltes *Herz-Unendliche Fahart-Neue Mythologir. Motiv-Untersuchungen zur Pathogenese der Moderne*. Frankfurt a M. Suhrkam, 1989, 95. Citado por Lluís Duch *op. cit.*p. 15.

3 Duch *op. cit.* p. 17.

4 Zea, Leopoldo, *Discursos desde la marginación y la barbarie*. Fondo de Cultura Económica, México, 1990, p. 16.

5 *Ibid.*

6 *Ibid*, p. 17.

7 *Ibid*, p. 30.

8 Acosta, Vladimir, *La humanidad prodigiosa. El imaginario antropológico medieval*, Tomo II, Monre Ávila Editores Latinoamericana. Consejo de Desarrollo y Humanidades, Universidad Central de Venezuela, 1996.

9 *Ibid*, p. 251-252.

10 *Ibid*, p. 252.

11 Alonso de Ercilla, *La Araucana*. Prólogo de Hugo Montes Bruner, Corporación Cultural de Las Condes. Santiago, 1996, p. 122.

12 *Op. cit.* Canto VI, p. 56.

13 *Op. cit.* p. 106.

14 Cit. por Zapater *op. cit.* p. 483.

15 Declaración cit. por Zapater *op. cit.* p. 489.

16 Declaración de Diego de Medina que estuvo cautivo entre los indios sobre el estado de aquellas cosas. 3 de abril de 1615, ms. Medina, III fs. 60. En: Zapater *op. cit.* p. 489.

17 González de Nájera. XVI, 71 en *Ibid.*

18 Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán, *Cautiverio Feliz*. Edición crítica de Mario Ferreccio Podestá y Raïsa Kordic Riquelme. Universidad de Chile, Ril Editores, Gobierno de Chile, Santiago, 2001, T. II, p. 639.

19 Zapater *op. cit.* p. 488.

20 *Idés sur la Philosophie de L'Histoire de l'Humanité, para Herder*. Traduit par Edgar Quinet. Paris Chez E. G. Levrault, 1827 t. I. Préface de L'auteur, p ij.

21 Herder *op. cit.* p.365.

22 *Op. cit.* p. 366.

23 Poeppig, Edward, *Un testigo en la alborada de Chile 1826-1829*. Traducción y Prólogo de Carlos Keller. Zig Zag, Santiago, 1960, p. 355.

24 *Op. cit.* p. 356.

25 Poeppig *op. cit.* pp. 399-401, lam. 94.

26 *Op cit.* p. 403.

27 *Ibid*, p. 73.

28 *Ibid*, p. 74-76.

29 *Ibid*, p. 78-80.

30 Lago, Tomás, *Rugendas pintor romántico de Chile*. Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1960, p. 203.

31 Góngora, Mario, *Vagabundaje y Sociedad Fronteriza en Chile (siglos XVII al XIX)*, En: Estudios de Historia de las Ideas e Historia Social, Ediciones Universitarias, Valparaíso, Chile. p. 385.

32 Véase también Laura Malosetti Costa "Rapto de cautivas blancas. Un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense del siglo XIX". *Hipótesis y Discusiones 4*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, p. 9. Diferimos del planteamiento de la autora en que este mito blanco de la conquista se remonte a la Argentina del siglo XVII, pues como hemos mostrado, está ya contenido en La Araucana de Ercilla.

33 Schindler, H., *ob cit*, p. 105.

34 Bindis, Ricardo, *Rugendas en Chile*, Editorial Los Andes, Chile, 1989, p. 28.

35 Schindler, H., *ob cit*, p. 105.

36 *Ibid*, p. 105.

37 Diener Ojeda, Pablo (exposición y catálogo); con textos de Fredes Aliaga, Carlos; Schindler, Helmut; Foerster, Rolf y Diener, Pablo, *Rugendas: América de Punta a Cabo. Rugendas y la Araucanía*, Editorial Aleda, Santiago, 1992.

38 *Ibid.*

39 Echeverría, Esteban, *La Cautiva*, Parte Tercera: "El Puñal", citado en Diener Ojeda, Pablo Rugendas: *América de Punta a Cabo. Rugendas y la Araucanía*, Editorial Aleda, Santiago, 1992, p. 158-159; Laura Malosetti, *op. cit.* pp. 14 y ss.

40 Schindler, *ob cit*, p. 93.

41 Foerster, Rolf, *ob cit*, p. 120

42 Foerster, Rolf, *ob cit*, p. 116.