



Rugendas en la República

INTRODUCCIÓN DE PABLO DIENER



CENTRO
DE ESTUDIOS
PÚBLICOS

Rugendas en la República combina diferentes aspectos sobre el pintor viajero que visitó Chile entre 1834 y 1842. Está compuesto de ocho capítulos y una introducción escrita por Pablo Diener, reconocido especialista en Rugendas. Los acompañan distintos óleos sobre Chile que provienen del Museo Nacional de Bellas Artes, del Museo Municipal de Bellas Artes de Valparaíso, del Museo Histórico Nacional, además de instituciones y colecciones privadas nacionales y extranjeras.

Agradecemos la participación de los autores Pablo Diener, Joaquín Trujillo, María de Fátima Costa, Juan Luis Ossa, Rafael Sagredo, Marcela Drien, Justo Pastor Mellado, Patricia Cerda y Carlos Franz. A Jorge Brantmayer por su trabajo fotográfico, a Javiera Parada, Macarena Rivas y Carolina Zañartu por liderar el proceso editorial, y a Jorge Carroza por compartir su conocimiento sobre la obra de Rugendas.

© Centro de Estudios Públicos.

Diciembre 2023.

Primera edición de 1.000 ejemplares.

Santiago de Chile.

Impreso en Ograma

ISBN 978-956-xxxx-xx-x

Este libro no podrá ser reproducido, total ni parcialmente, sin previo permiso de los autores. Todos los derechos reservados.

Rugendas en la República

INTRODUCCIÓN DE PABLO DIENER

Introducción

Pablo Diener

El jueves 3 de julio de 1834, Juan Mauricio Rugendas dibujó su primera impresión de Chile, capturada desde el navío que lo traía del puerto mexicano de Acapulco. Todavía a merced del oleaje en el océano Pacífico, en las proximidades de Valparaíso esbozó la silueta de la cordillera de la Costa y, a la distancia, el magnífico perfil de los Andes. Por encima de las montañas anotó: “Aconcagua/Campana/Santiago/Prospecto de la costa de Chile”, señalando los lugares con informaciones que le transmitirían sus compañeros de travesía. En el margen de la hoja dejó registro de la fecha. En los días que siguieron, su atención se concentró en la bahía y la ciudad portuaria.

Su desembarque debió ocurrir hacia el final de aquella semana, en pleno invierno, cuando la luna nueva iniciaba un nuevo ciclo, como si presagiara el comienzo de otra etapa en la vida del viajero.

En sus andanzas entre el puerto y la capital, Juan Mauricio procuró vínculos que le dieran acceso a encargos y obtener así recursos para sobrevivir; y se empeñó por conseguir un salvoconducto que lo autorizara a viajar rumbo a la Araucanía.

Es probable que, al llegar, el artista supiera poco sobre Chile. Pero a poco andar fue ganando familiaridad con los usos locales. En sus relaciones con las élites aprendió a moverse en la sociedad. Pasó a ser un asistente habitual de las tertulias en la casa de la cantante Isidora Zegers y huésped frecuente en la casa de la familia de Francisco de la Lastra, otrora director supremo del Estado chileno en 1814, estableciendo amistad asimismo con personalidades de la región del Plata exiliadas en Chile.

A juzgar por las gestiones que hizo en los primeros meses de su estadía en estas latitudes, su principal objetivo en el país sudamericano era atesorar en sus carpetas imágenes del pueblo mapuche; pero también mantuvo

viva la intención de realizar registros de tipo naturalista. Durante su experiencia brasileña, en la década anterior, había sido entrenado en esa tarea, y la producción de su, para entonces, ya famoso libro *Voyage pittoresque dans le Brésil* (1827-1835) le había dado la certeza de que los registros de la naturaleza y de la población representaban asuntos indispensables en la hoja de deberes de un artista viajero. Y, claro, la colaboración con Alejandro de Humboldt, en París, le había mostrado cuán rico podía ser el fruto de la interacción del arte con la ciencia. Así pues, con independencia de que el viaje a Chile contrariara las orientaciones que le hiciera el científico prusiano, Rugendas sabía que debía cultivar las relaciones y satisfacer los intereses temáticos de su mentor.

Al mismo tiempo que cultivaba el deseo de viajar a la Araucanía y aproximarse al mundo mapuche, Rugendas fue vislumbrando otra vertiente para su producción en Chile: los estudios de la cordillera de los Andes. Esa veta debió ganar cuerpo cuando estableció contacto con la expedición científica liderada por Robert Fitz Roy, cuyo principal navío, el bergantín *Beagle* de la Marina Real británica, recaló en Valparaíso el 23 de julio de 1834, vale decir, apenas un par de semanas después del desembarco del propio artista. Existe constancia de varios encuentros de Juan Mauricio con el pintor de esa empresa, Conrad Martens, lo que permite suponer que pudo conocer también al naturalista Charles Darwin.

Sabemos que entre los intereses del científico inglés se contaban los estudios de geología y geomorfología, de modo que la cordillera de los Andes fue un objeto central de las investigaciones de Darwin en esa etapa de la expedición británica. Sea en conversaciones personales con el naturalista, sea por mediación de Martens, Rugendas obtuvo informaciones eruditas sobre algunas singularidades de la historia de la mayor cadena montañosa de Sudamérica. La semilla de la curiosidad por los estudios de la tierra encontró en el pintor de Augsburgo un terreno fértil, que en el curso de los próximos años germinaría como un segundo campo temático.

Más larga fue la gestación de la tercera gran área de la producción del artista viajero en nuestro país: los estudios de la población chilena. Ya en Brasil, la multifacética población, sobre todo la indígena y la africana, entró en sus carpetas en forma de estudios etnográficos o como escenas de carácter costumbrista. Y en México, ahí sin ánimo científico-naturalista, los hombres y mujeres de esa tierra fueron incorporados como un aspecto destacado en los paisajes urbanos y rurales. La mirada que lanzó sobre la población de Chile, en cambio, va más allá de

cuestiones etnográficas o del pintoresquismo ameno; presupone un buen conocimiento de la sociedad y del lugar que cada individuo ocupaba en el conjunto. Rugendas construyó un cuadro de época de la composición social del Chile de la década de 1830, precisamente cuando comenzaba a configurarse la nación republicana.

El aprendizaje para este capítulo de su obra se dio en el ámbito de las relaciones sociales que cultivó. Sus amigos argentinos contribuyeron a desarrollar una especial sensibilidad para observar al hombre de la pampa. La figura del gaucho era objeto de atención en la literatura rioplatense: a partir de ahí, el artista pudo extrapolar cierta habilidad en la mirada que dirigió a los hombres y mujeres de Chile. Rugendas también debió recibir nociones acerca de los tipos populares en el círculo de las élites chilenas, que lo acogieron con simpatía y quisieron mostrarle las singularidades del ser chileno. Su gran maestra en estos asuntos fue Carmen Arriagada (Fig. 46).

Famosa entre nosotros como el gran amor de Juan Mauricio en Chile, ese personaje femenino y sus relaciones con el artista han sido escudriñados tanto en trabajos de investigación documental, específicamente a través de su correspondencia, como en la literatura ficcional, que se ha propuesto construir pormenores de aquella relación imposible. En el ambiente de intimidad que cultivaron en Talca y en un nutrido epistolario, Carmen y Juan Mauricio intercambiaron cariños y saberes durante el tiempo que el artista permaneció en el país. El forastero acarreaba consigo un mundo de vivencias y ofrecía la posibilidad de un animado diálogo sobre autores de la literatura romántica europea que Carmen leía con pasión; ella, a su vez, hacendada y descendiente de un prócer de la independencia, conducía con exquisita sensibilidad al viajero, auxiliándolo para que se compenetrara con la existencia y las lides del pueblo de Chile.

De esos impulsos nació el más notable de los proyectos artísticos que Rugendas desarrolló en este país, particularmente cuando nos referimos a su contribución para la descripción de la joven República. En él se propuso elaborar una especie de cartografía de los tipos nacionales, que culminaría en 1838 con la producción del *Album de trajes chilenos*, donde se propuso ofrecer una representación gráfica de la población. A pesar de sus méritos, la publicación no pasó de la edición del primer fascículo, con cinco láminas y una portada donde el artista se autorretrata como un vendedor callejero pregonando su producto.

Así, sin pena ni gloria, más de un centenar de dibujos preparatorios para ese Álbum quedó guardado en las carpetas del artista de Augsburgo, esperando un futuro más promisorio que jamás llegó. Hasta hoy, esos estudios continúan en un sueño de casi dos siglos.

* * *

Esos tres temas constituyen los ejes de la producción de Juan Mauricio Rugendas en Chile, sin desmerecer, desde luego, la multitud de otros asuntos que componen el cuadro caleidoscópico de su obra. Pero vale recordar que cuadros tan emblemáticos para la iconografía nacional como *La batalla de Maipú*, *la Llegada del presidente Prieto a la Pampilla* o *El Rapto de Trinidad Salcedo* no habrían podido ser creados sin el antecedente de centenas de estudios ejecutados a veces apenas con unos pocos trazos. Además, claro, de un nutrido legado de retratos, que ofrece una galería de las personalidades poseedoras de prestigio, poder y dinero en Chile entre 1834 y 1842.

Rugendas en la República reúne ocho ensayos en los que se abordan estos y otros temas acerca de la obra artística del más prolífico y sensible pintor viajero que recorrió Chile en la primera mitad del siglo XIX.

El ambiente cultural de aquel tiempo, dominado por el espíritu romántico, es el tema del capítulo inicial. Joaquín Trujillo ofrece un abanico de sus personajes más destacados, con muchos de los cuales Rugendas llegó a codearse. Enseguida, María de Fátima Costa procura responder cuáles fueron las vías a través de las cuales el artista estableció vínculos con el mundo americano. Y, a partir de un buen conocimiento de las expediciones científicas y artísticas de la época, la autora llama la atención sobre el destacado sitio que merece nuestro personaje, tanto por la amplitud de su periplo como por su capacidad de reconocer lo singular de cada lugar. El clima político del Chile de esos años lo trata Juan Luis Ossa. El artista viajero vio aquí la gestación de un Estado nacional regido a trancas y barrancas por leyes de validez universal, procurando así crear una sólida base para la convivencia. Quizás ese espíritu republicano fuera uno de los rasgos que retuvo al artista en el país. Cabe recordar que su

Augsburgo natal era todavía una ciudad-Estado que venía luchando secularmente por hacer respetar su excepcional categoría de Ciudad Imperial Libre, donde se optaba por una colectividad de ciudadanos y no de súbditos.

Rafael Sagredo muestra en su ensayo la contribución de Juan Mauricio a la elaboración de la primera obra artístico-literaria destinada a poner a disposición de la sociedad “un repertorio de conocimientos que fundan la nacionalidad”: el Atlas de la Historia Física y Política de Chile, del francés Claudio Gay. La decisión de Gay de incluir trabajos de Rugendas en ese magno proyecto republicano aparece como un indicio de la postura del artista ante la expectativa de consolidar una nación independiente y bien informada de las oportunidades que la tierra le ofrecía.

Las transformaciones que experimentó el pueblo mapuche en el imaginario del país es objeto del análisis de Marcela Drien. La autora identifica cómo la admiración por ese pueblo, en su calidad de referencia histórica en la lucha por la tierra, fue siendo degradada en la comprensión social, hasta ser visto como una amenaza para el desarrollo nacional. Justo Pastor Mellado, a su vez, analiza la noción de paisaje en la obra del artista, entrelazando los registros de la naturaleza con los de la sociedad. Según este autor, Rugendas se imbuó del valor simbólico que la configuración física del espacio venía adquiriendo en el sentir de los chilenos. Señala, por ejemplo, las connotaciones de identidad nacional que se atribuía a la cordillera de los Andes y, de forma general, cómo las vistas del territorio corrieron paralelas con una cartografía de la sociedad.

El libro concluye con dos inspiradas aproximaciones de carácter literario, ambas avaladas por sendas novelas dedicadas a ese ilustre personaje. Haciendo uso de las licencias que concede el proceso creativo, Patricia Cerda aborda la aventura de Rugendas, ofreciendo una interpretación verosímil del viaje y los pormenores circunstanciales que acompañaron su obra, desde su gestación hasta llegar a la luz pública. Con un bagaje histórico contundente, la escritora consigue evaluar con acierto las relaciones que el pintor estableció con las sociedades que visitó. Carlos Franz, por su parte, parapetado también en la libertad de la ficción, se propone responder a la inquietante pregunta del porqué del viaje y de la prolongada permanencia del artista en Chile. En una construcción literaria, cuyo hilo de Ariadna es la permanente búsqueda de la libertad, Franz afirma que, en estas tierras, Juan Mauricio “encontró un paradójico cautiverio liberador”.

El abanico de temas que compone este libro se completa con una amplia selección de imágenes de la obra del artista viajero conservadas en colecciones privadas y públicas de nuestro país. De esta forma, Rugendas en la República extiende a los lectores una invitación para conocer el cuadro polifacético que aquel personaje extraordinario construyó de las tierras y los pueblos de Chile.

Fig. 2. Bajada Valparaíso. 1841. 70 x 92 cms.



Fig. 3. Vista Santiago desde el cerro Santa Lucía. 1841. 58 x 91 cms.



Fig. 4. Vista sobre la playa de El Membrillo, Valparaíso. (c. 1838). 59 x 93 cms.



Fig. 5. Bajada Valparaíso. 1841. 70 x 92 cms.



Fig. 6. La cuesta de Lo Prado entre Valparaíso y Santiago. c 1834-1842. 63 x 91 cms.



Fig. 7. Bajada de Valparaíso. c. 1834 –1842. 63 x 91 cms.



Fig. 8. Huasos en el río Maipo. c. 1836. 19 x 27 cms.



Una pincelada del romanticismo alemán

Joaquín Trujillo Silva

Se ha considerado al romanticismo, al cual Juan Mauricio Rugendas (1802-1858) pertenece, el último gran movimiento cultural que abarcó desde la literatura hasta el estilo militar, incluyendo las artes musicales, visuales, la política, el derecho y, por supuesto, la filosofía, además de otras humanidades como la filología. El historiador Arnold Hauser (1892-1978) es enfático en señalar que “todo el siglo XX dependió artísticamente del romanticismo”, aunque el romanticismo, a su vez, descansa en el clasicismo racionalista del siglo XVIII.

Hubo una clara diferencia entre el romanticismo alemán y el del resto de la Europa occidental, pero, como el mismo Hauser explica, fue común al romanticismo, contra el refinado estilo cortesano anterior, “una confesión a gritos, una herida abierta y desnuda”.

Es muy discutido cuál fue su origen en general. Hay quienes sostienen que aparece claramente en ciertas ideas de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), en el color y el olor que para él tomaban las ideas. También, en el caso del alemán, que fue la impronta antiuniversalista e historicista de Johann Gottfried Herder (1744-1803) una de sus posturas originales, aunque un estudioso como Isaiah Berlin identifica sus raíces en Johann Georg Hamann (1730-1788), y específicamente en la tesis según la cual el conocimiento no era hijo de la razón, sino de la fe.

Si quisiéramos caracterizar el romanticismo habría que decir que consistió en una manera narrativa de entender la vida, en oposición a una centrada en razonamientos puros. La misma palabra “romantizar” significaba “relatar”. Y esos relatos podían ser los del amor, los del misterio y el horror, el folclor, la naturaleza profunda. El romanticismo rescató esos relatos populares, supuestamente rústicos, en los que descubrió grandes verdades

vedadas para la razón ilustrada. Asimismo, convirtió historietas de la superstición en cuentos como los de E.T.A. Hoffmann (1776-1822). Fue, además, un verdadero campo de juego en el que se batieron sus representantes. Contra la seriedad performática del racionalismo, el romanticismo celebrará en boca de Friedrich Schiller (1759-1805): “el hombre solo es enteramente hombre cuando juega”. O sea, el animal racional era menos animal y más racional cuando simulaba la irracionalidad, vale decir, cuando jugaba. De ahí que haya sido tan evidente desde los comienzos del movimiento que el romanticismo estaba, antes que cualquier disciplina, unido al arte, que era otra forma de llamar al juego. Con todo, la palabra parece haber tenido un sentido más superficial en un comienzo. Hugh Honour remonta su uso a la Inglaterra del siglo XVII; en particular, a las observaciones paisajísticas y arquitectónicas de John Evelyn (1620-1706) y Samuel Pepys (1633-1703), respectivamente.

La opinión del escritor francés Stendhal (1783-1842) era que el romanticismo no era sino la original autenticidad de la cultura clásica, al punto de precisar que Sófocles había sido un romántico más.

Y es sin duda en el alemán, en contraste con el francés, donde se observan esos aspectos. Mientras el romanticismo francés fue más bien de tendencia social, rescatando el mundo de los miserables y oprimidos, el alemán obedeció a una inspiración más fantástica. Los *Himnos a la noche*, de Novalis (1772-1801), las experiencias de los bosques, del también poeta Joseph von Eichendorff (1788-1857), son reacios a la luz de los avances de la ciencia social ilustrada. En sus poesías tanto los hablantes como sus objetos de inspiración son otros. En el caso del primero: “Mientras la luz tiene sus días contados, la noche impera más allá del tiempo y el espacio”; y en el del segundo: “El bosque quiere hablar, los ríos corren el rumor”. Estos versos adquieren mayor significación cuando los releemos a la luz de las palabras de Walter Benjamin (1892-1940): “La naturaleza se aflige porque es muda”.

El romanticismo en Alemania fue al principio la propuesta de un grupo muy reducido de jóvenes poetas y filósofos, los cuales, según Berlin, eran los hijos de pastores de clase media impedidos de acceder a los altos cargos públicos. A no poco andar, este romanticismo se convertiría en el blanco de las críticas de formidables figuras que alguna vez habían congeniado con él. Fue el caso de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), quien se opuso a lo que él llamó la “arbitrariedad de los sujetos pretenciosos”; y principalmente Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), que al romanticismo lo llamó “enfermizo”. Sin embargo, el romanticismo en Alemania, poco a poco,

se fue transformando en una escuela de sensibilidad nacional, algo casi oficial. Como señala Hauser, mientras el romanticismo en Francia fue inicialmente reaccionario y se volvió revolucionario, en Alemania el caso fue al revés.

La lucha entre el romanticismo, supuestamente pasional, y el clasicismo, racional, se empezó a dar tempranamente dentro de un mismo genio. La música muestra casos evidentes. Ya en *La flauta mágica* del austriaco Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), compuesta casi al mismo tiempo que su clasicista *La clemencia de Tito*, encontramos elementos románticos. Esos se acentuarían en las obras de Carl Maria von Weber (1786-1826) y ni decir en las del romanticismo ya instalado a sus anchas, que fue el paradigma de Richard Wagner (1813-1883) con su rehabilitación monumental de los anteriormente minusvalorados mitos germánicos y leyendas medievales. Este romanticismo alemán en la música atravesó todo el siglo XIX y penetró en la primera mitad del XX. Convivió con el nacionalismo (al que se ha considerado una prolongación romántica), el expresionismo y las vanguardias. Románticos en la música alemana fueron Felix Mendelssohn (1809-1847), Anton Bruckner (1824-1896), Richard Strauss (1864-1949) y hasta Hans Pfitzner (1869-1949), cuya convivencia con el nacionalsocialismo le significó no pocos detractores.

Ahora bien, mientras el modelo del racionalismo estaba en la certeza de las matemáticas porque, como decía Descartes en sus *Meditaciones metafísicas*, el resultado de una suma es el correcto tanto en la vigilia como en el sueño, en el caso del romanticismo el modelo fue la música. La música “es el único medio universal de comunicación, no podremos menos de entenderla como un poder que triunfa sobre la confusión babilónica de las lenguas”, escribirá Rüdiger Safranski. Y es también curioso que la música contenga en sí misma a las matemáticas. En rigor, el romanticismo nunca pretendió olvidarse de las ciencias exactas. Más bien, sostuvo que esas ciencias podían ser ellas mismas románticas.

No es, por lo tanto, una sorpresa que el romanticismo alemán haya tenido también vida en las ciencias naturales y humanas. Fue una escuela de etnografía a nivel mundial. Los cuentos de los hermanos Grimm (1785-1863 y 1786-1859), en un principio, fueron recopilaciones del folclor oral que buscaban demostrar la tesis del distinguido jurista Friedrich Karl von Savigny (1779-1861) según la cual había un derecho germánico instalado a

nivel popular, distinto del que había traído la cultura clasicista de índole romanizante. Por su parte, los hermanos Humboldt (1767-1835 y 1769-1859) redescubrieron regiones planetarias asistidos por una semántica especial. Sus observaciones de naturalistas estuvieron cargadas de sentimiento filo o derechamente romántico. Como las de coterráneos suyos, no hubo para ellos cultura insignificante que no mereciera un estudio entusiasta y una descripción poética exaltada a la vez que sumamente rigurosa.

Y si el romanticismo buscaba sus referentes en la historia natural, también lo hacía en la historia de la humanidad. Los dramas históricos de Schiller reelaboraron la vida de muchos personajes desafiantes para el orden establecido, como el caso de Juana de Arco, María Estuardo, Guillermo Tell o el mercenario de la Guerra de los Treinta Años, Albert von Wallenstein, todos convertidos desde entonces en verdaderos mitos. Se transformaron rápidamente en arquetipos de exportación más allá de Alemania. Gaetano Donizetti (1797-1848), Gioachino Rossini (1792-1868) y Giuseppe Verdi (1813-1901) les dedicaron varias de sus óperas en italiano.

También en el teatro las hazañas del sonambulismo y el sentido absoluto de la justicia fueron el centro de las preocupaciones de Heinrich von Kleist (1777-1811), cuya pertenencia al romanticismo ha sido debatida. Su héroe histórico Michael Kohlhaas, que da nombre a su novela más famosa, pasa de hombre santo a criminal por la necesidad de justicia. Así, el Derecho surgiría plenamente ahí donde un criminal se la juega por su existencia. Tales son las paradojas escandalosas de Kleist, cuyo planificado suicidio, a raíz de una especie de homicidio-eutanasia del que fue autor, se convirtió en legendario.

Resistente a las invasiones napoleónicas, aunque en no pocos casos simpatizante de las ideas revolucionarias que trajeron consigo, el romanticismo, geopolíticamente hablando, se embelesó con los experimentos independentistas y republicanos. Si Lord Byron (1788-1824) concurre a liberar a Grecia del Imperio Otomano, una década antes Ludwig van Beethoven (1770-1827) celebró en su música incidental para *Egmont* (1810) al héroe holandés que se había batido contra otro imperio, el español, en crisis por aquellas mismas fechas.

El romanticismo alemán no fue muy bien recibido por figuras americanas de la generación de Andrés Bello (que fue proclive al inglés de Lord Byron u Oliver Goldsmith y al francés de Victor Hugo, Madame de Staël

y Alphonse de Lamartine). Las tesis hispanistas de los hermanos Schlegel (1767-1845 y 1772-1829) obtuvieron más resonancia, especialmente por su celebración del viejo caballero medieval e imperial, que plasmó Pedro Calderón de la Barca (uno de estos receptores fue José Joaquín de Mora). La generación de los hermanos Matta, que vivieron en Alemania, sí fue muy romántica y filogermánica. Sin ir más lejos, fue Manuel Antonio Matta (1826-1892) quien tradujo en versos rimados el *Fausto* de Goethe, que se considera mitad romántico, mitad clasicista, según el propio autor se encargó de precisarlo en sus dos versiones de la Noche de Walpurgis (el equivalente al *Halloween* de los anglosajones).

Si bien se dijo que el romanticismo, ni que decir el alemán, había sido una escuela de sentimientos puros, eso no fue siempre así. La distinción de Schiller entre una poesía ingenua y una sentimental establece que, por ese entonces, se había acumulado una sensación de extrañeza ante la poesía de raigambre popular. El despertar de la distancia, de lo que se dio en llamar ironía romántica, fue principal. El hecho de que haya sido Heinrich Heine (1797-1856), un poeta de origen judío, contra la desesperación de Wagner, el más importante de Alemania a mitad del siglo XIX, cuya característica más conocida fue su sentido extraordinario de la burla, da cuenta de la indefinible plasticidad del concepto de romanticismo en Alemania. La ironía emerge incluso en su *Cantar de los cantares*: “Ulrich canta el bello canto del arrepentimiento; cuando acabe, lo repetirá de nuevo”.

La “fuerza” vitalista que supuso también prolifera en todas sus producciones. No es casual que la palabra “fuerza” se repita incluso en las descripciones científicas de los Humboldt, o que de sus golpes orquestales haya hecho Beethoven una marca de autor. Este aspecto fue el que tuvo en cuenta Carl Schmitt (1888-1985) cuando se atrevió a formular su versión del romanticismo político.

Ahora bien, con el paso del tiempo, y tal como explica Safranski, “la palabra ‘romántico’ se convierte en un insulto, pasa a designar una actitud de la que unos y otros se hacen sospechosos respectivamente y que debe ser desenmascarada”. La deriva política conservadora del romanticismo tardío, sus estrechos lazos con la Santa Alianza en la Europa posterior a Napoleón, pondrá a Friedrich Nietzsche (1844-1900) en guardia. El ahora enemigo de Wagner insistirá en el paradigma romántico del arte, pero se lanzará contra la versión cristiana y burguesa de eso que en la segunda mitad del siglo XIX ya se conocerá como “lo romántico”.

Fritz Strich (1882-1963), defensor del romanticismo frente al neoclasicismo en los años 20 del siglo XX, reconoció en los 40 que el romanticismo alemán había sido “uno de los mayores peligros que luego condujeron al infortunio que se precipitó sobre el mundo”.

Es difícil precisar cuándo acaba el romanticismo alemán. Fue en ese país un movimiento tan poderoso que, pese a todas las nuevas expresiones surgidas especialmente en el siglo XX, lo romántico continuó reapareciendo como si constituyera un carácter irreductible.

La leyenda dice que el romanticismo alemán fue puesto en circulación más allá de sus fronteras lingüísticas gracias a una especie de *manager*, la escritora Madame de Staël (1766-1817), cuyo libro *Alemania* se transformó en carta de presentación para los grandes públicos. Su viaje por ese país estuvo acompañado de exclamaciones propiamente románticas. Por ejemplo, en su visita en Weimar comentó que, más que una ciudad, era “un inmenso jardín en el cual se habían construido algunas casas”. Para el romanticismo, el paisaje, especialmente cuando era rústico, constituía la sal de la tierra. Aunque es cierto que en Alemania tuvo a representantes inolvidables en la literatura y la música, se sostuvo que había sido menos prolífico en la pintura. Caspar David Friedrich (1774-1840) y Philipp Otto Runge (1777-1810) serán sus figuras más sobresalientes. Los paisajes de la naturaleza abismal emergieron con la preminencia del color sobre el dibujo. Ese dibujo que, en los certámenes de Weimar, Goethe quiso restablecer contra viento y marea, pese a su vieja obsesión con la teoría de los colores. Para el ex romántico, en esta opción por la línea se estaba definiendo toda una concepción del mundo. La línea y no el color era el predominio de la razón.

Según Isaiah Berlin, el romanticismo (y él entendía por tal prioritariamente el alemán) fue una revolución, “la más profunda y duradera, no menos trascendental que las tres grandes revoluciones” que conocimos en Inglaterra, Francia y Rusia. Pero Berlin agrega, además, que el romanticismo en Alemania, contra la intención de sus grandes exponentes, fue una escuela de pluralismo y liberalismo. ¿Por qué? Porque su gran aporte habría consistido en plasmar un mundo en que la razón no podía ser una sola. Así, las múltiples razones del romanticismo, que se parecen mucho a los sentimientos, contribuyeron a sentar las bases de una forma de convivencia en que nadie podría ostentar el monopolio de lo racional. Y los dibujos y colores de Rugendas así lo transmiten.

Fig. 9. Vista de la bahía de Valparaíso. 1841. 33 x 43 cms.



Fig. 10. Morro de Arica. 1842. 30 x 40 cms.



Fig. 11. La Iglesia de Andacollo. c. 1838 –1840. 40 x 55 cms.

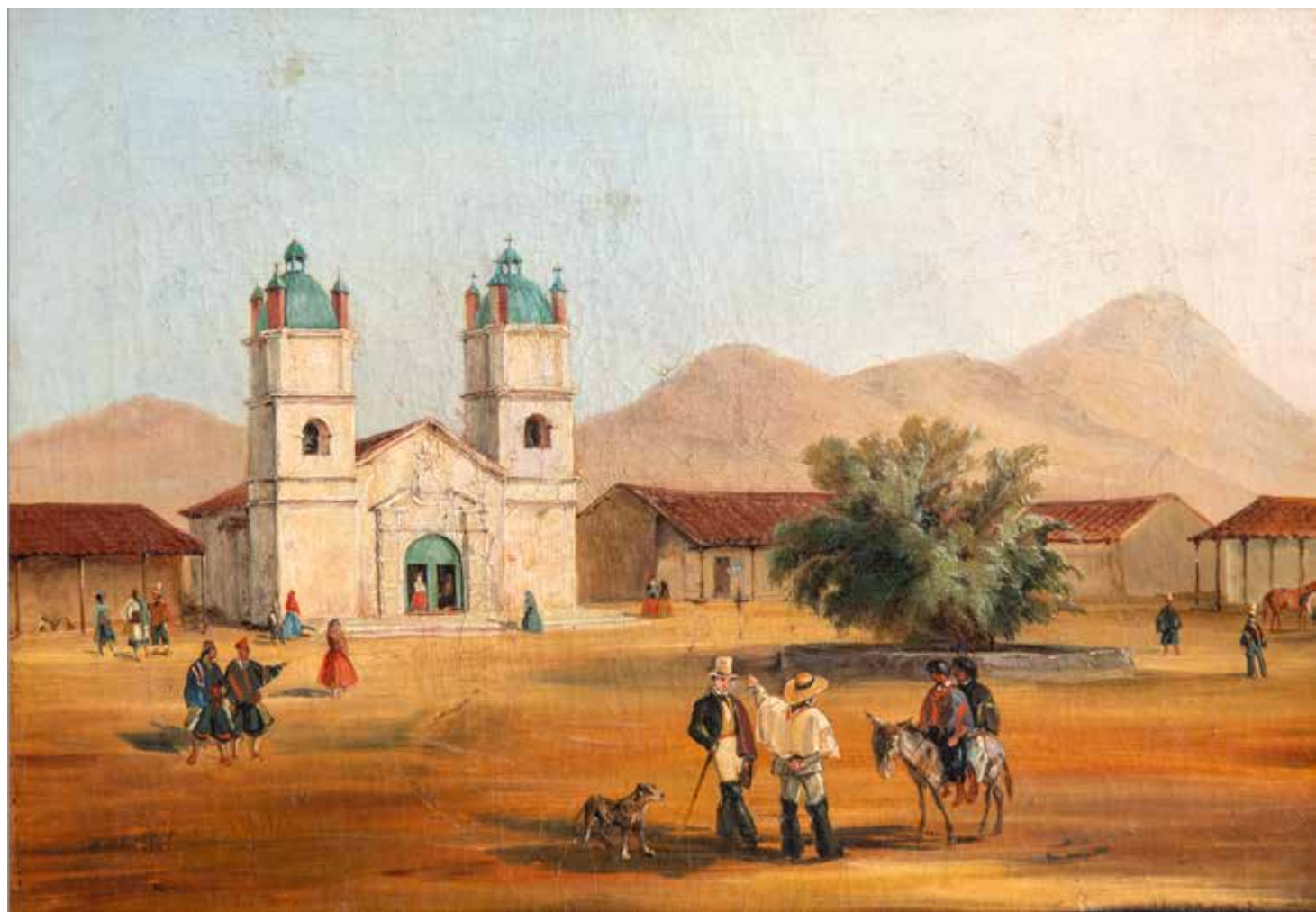


Fig. 12. Cruzando el vado. 1842. 32 x 42 cms.



Fig. 13. Calesa en el Valle Central. c. 1844. 40 x 33 cms.



Fig. 14. Paseo a la laguna de Aculeo. c. 1836 –1840. 50 x 70 cms.



Fig. 15. Paseo a los Baños de Colina. c. 1838 –1840. 51 x 69 cms.



Rugendas en América

Maria de Fátima Costa

Mi hijo Mauricio, aunque solo tiene 19 años, posee una constitución física robusta, es sano y tiene buenas dotes espirituales. Tiene, además, un extraordinario talento para el arte, sobre todo en el campo de la pintura de paisaje y de animales [...]. Y, lo más importante, posee también un incontrolable entusiasmo por viajar y la conciencia de lo que es la fama.

Esas palabras fueron escritas en agosto de 1821 por Lorenz Rugendas, con el propósito de presentar a su hijo al barón G.H. von Langsdorff. Menos de un año después, el joven Juan Mauricio Rugendas llegaba por primera vez a América y se encontraba con el espectacular paisaje de la bahía de Guanabara, en Rio de Janeiro. Ahí dio inicio a su carrera de artista viajero, que concluyó veinticinco años más tarde, en 1846, cuando, nuevamente en Rio de Janeiro, regresó definitivamente a Europa, terminando su estadía en el continente americano.

En ese tiempo, su incontrolable afán de viajar lo llevó primero a Brasil, donde por tres años (1822-1825) participó como artista en la expedición rusa capitaneada por Langsdorff; a continuación, retornó por un corto tiempo a Europa y ya en la primavera europea de 1831 se embarcó en Burdeos de regreso a tierras americanas. Su destino inicial fue México; partiendo del puerto atlántico de Veracruz, esta vez sin jefe ni ataduras, comenzó su gran periplo: cruzó las antiguas tierras mexicas de este a oeste, y de Manzanillo, ya en el Pacífico, continuó para Chile; de ahí viajó a Perú, Bolivia, Argentina, Uruguay y nuevamente a Brasil.

Mirando en retrospectiva, vemos que Rugendas recorrió partes de la antigua América Ibérica en el momento en que esta se desmembraba para dar paso a varios países independientes. Fueron lugares que, por esos años, Juan Mauricio conoció como pocos europeos, y sus lápices y pinceles contribuyeron contundentemente en la construcción de las identidades nacionales.

Es cierto que no se hallaba solo en esa tarea; sabemos que hubo otros naturalistas y artistas extranjeros que visitaron los nacientes países más o menos en el mismo período que Rugendas, los que también legaron ricas informaciones de las localidades visitadas. Podemos recordar, por ejemplo, al alemán Eduard Poeppig, que estuvo en Chile, Perú y Brasil; o a los franceses Ernest Charton, que pintó vistas en Ecuador, Chile y Argentina (donde murió), y Raymond-Auguste Quinsac de Monvoisin, que durante diez años estuvo en tierras sudamericanas visitando Chile, Perú, Argentina y Brasil. E incluso la figura casi mítica de Jean Frédéric Waldeck, que, entre muchas historias de viajes, inventadas o no, produjo obras maestras, principalmente sobre México. No obstante, cuando revisamos los trabajos artísticos y los escritos de esos visitantes se percibe a poco andar que ninguno de ellos estuvo en tantos países ni consiguió aprehender con igual sensibilidad las singularidades que dan identidad a los diferentes rincones americanos, como lo hizo Rugendas.

Cabe, pues, preguntarse ¿qué impulsó al artista a visitar esos lugares?

Sin duda, el continente americano era un espacio que los jóvenes artistas soñaban recorrer.

El hecho de que España y, sobre todo, Portugal hayan mantenido por siglos a sus colonias vedadas a los ojos extranjeros solo contribuyó a aguzar la curiosidad. Pero para inicios de la década de 1800 la situación había cambiado. Por todas las latitudes de Europa aparecían publicaciones que, como las de Alejandro de Humboldt, entusiasmaban a los lectores con historias e imágenes de Colombia, Venezuela, Ecuador, México o Cuba. De la misma manera, los libros ilustrados de los alemanes Maximilian zu Wied-Neuwied, J. P. von Spix y C. F. Ph. von Martius arrojaban luces sobre Brasil, alimentando aún más el incontrolable deseo de viajar del artista de Augsburgo.

De pronto, Juan Mauricio se vio ante de la posibilidad de explorar el mundo. Para el joven, la invitación de Langsdorff fue un “ábrete sésamo”. Un abanico de oportunidades parecía surgir frente a él, más todavía cuando el jefe lo seducía diciendo que, aparte de Brasil, irían “a Tierra del Fuego y a Magallanes”, entre otros lugares sudamericanos. Sin embargo, como sabemos, nada de eso ocurrió. Durante los años que estuvo en la expedición rusa, Rugendas conoció tan solo una parte muy pequeña del territorio brasileño. Con el pasar del tiempo, acabó distanciándose con Langsdorff y abandonó esa empresa naturalista para retornar a Europa en 1825.

Independientemente de las vicisitudes del viaje, esos años estuvieron repletos de aprendizaje. Langsdorff inculcó en Rugendas el conocimiento necesario para emprender expediciones en tierras extranjeras. El experimentado barón naturalista educó la mirada del artista, enseñándole a identificar lo que, para el gusto europeo, era digno de ser registrado, según muestran centenas de dibujos de tipos humanos, paisajes y elementos de la fauna y la flora sudamericanos que Rugendas llevó consigo al dejar la caravana rusa. En Europa, ese material fue el salvoconducto que le permitió incorporarse al selecto grupo de los americanistas. No podemos olvidar que fueron esos dibujos los que lo aproximaron a Humboldt, además, claro, de servir de base para el bellissimo libro-álbum *Voyage pittoresque dans le Brésil*. Asimismo, no es exagerado afirmar que esos dibujos provocaron también un monumental vuelco en la vida de aquel joven artista que, en palabras de su padre, poseía “la conciencia de lo que es la fama”.

La aproximación con el ya muy famoso viajero prusiano y la amistad que germinó entre los dos dio el impulso definitivo para la carrera de Juan Mauricio: el erudito expedicionario lo promovió en el ámbito de la corte en Berlín, consiguió compradores para su obra y, dando alas a su incontrolable ímpetu por viajar, lo estimuló para que realizara un nuevo y largo recorrido por el continente americano. Pero, para Humboldt, según le escribió al artista en marzo de 1830,

Su América no ha de ser Brasil ni Cumaná ni el torrente del Magdalena, tampoco siquiera las islas de las Indias Occidentales. Usted debería dirigirse a regiones en las que se combine el mundo de las palmeras con los helechos arborescentes, con cactáceas, montañas nevadas y volcanes, o sea, propiamente, la cordillera de los Andes, desde los 10° de latitud norte a los 15° de latitud sur, vale decir, Quindío y Tolima en el camino de Santa Fe a Popayán o

Quito o también México al pie del Orizaba, si bien México tiene ya un carácter muy nórdico debido a la presencia persistente de las encinas. Quito y el Alto Perú, las laderas del Chimborazo hacia Guayaquil.

El veterano viajero deseaba que Juan Mauricio se mantuviera alejado de las regiones boscosas y de clima moderado, sin nieve ni volcanes, porque “un pintor como Vd. ha de buscar lo grande”. Sus expectativas estaban dirigidas a que Rugendas, al viajar por América, representara con vivacidad los tipos de vegetación y diera “inicio a una nueva época en la pintura de paisaje”, es decir, que fuera el ilustrador de los temas que él, Humboldt, había tratado en profundidad en sus libros *Ensayo sobre la geografía de las plantas* y *Cuadros de la naturaleza*.

Para realizar aquel viaje, Rugendas necesitaba de abundantes recursos financieros. Con auxilio de su mentor, hizo empeños junto al gobierno francés, pero nada dio resultados. También, como una última tentativa, en febrero de 1831 el artista le escribió al editor alemán Johann Friedrich von Cotta, proponiéndole la venta anticipada de los trabajos que realizaría durante su estadía en América, con los cuales proponía hacer dos publicaciones: una dirigida al gran público, un libro “pintoresco e instructivo en lo referente a la vegetación, la fisionomía del paisaje, las montañas, las nubes, los habitantes, sus costumbres y trajes, retratos de contemporáneos, monumentos, escenas históricas, fauna”, o sea, un libro como el que en aquel momento estaba produciendo en París con la casa editorial de Engelmann. El otro libro sería una “colección de ‘formas primarias de la vegetación’”, respondiendo así a los deseos de Humboldt. Pero Cotta no se interesó.

No obstante, esas negativas no enfriaron el entusiasmo del artista. Rugendas pretendía conocer y registrar las tierras de ultramar y decidió embarcarse para América con el escaso dinero que había conseguido a través de la venta de algunos cuadros, para lo cual Humboldt –siempre él!– había intermediado. Deseaba realmente conocer todos los asuntos que le había propuesto a Cotta, y para eso proyectó una ruta distinta de la que su amigo prusiano le había recomendado. Juan Mauricio nunca explicitó qué lo motivó a emprender un camino propio. Probablemente antes de partir ya había esbozado una ruta difusa que reformuló continuamente durante el propio recorrido, sea por informaciones recogidas al vuelo en conversaciones o en lecturas, sea en función de las posibilidades de apoyo y de la infraestructura, pero, en particular, por su voluntad de conocer nuevos y atractivos lugares, paisajes y poblaciones.

Lo cierto es que durante los quince años que duró ese viaje, con sus habilidades, ya fuera utilizando el lápiz, la acuarela o el óleo, Rugendas logró mostrar que América no era el lugar genérico que muchos habían representado. Con talento y con un firme propósito, se dedicó a registrar los paisajes de valles, ríos, montañas, volcanes, ciudades y poblados, los elementos de la flora y la fauna que, de acuerdo con Humboldt, daban identidad geográfica a los lugares. Incluso más: se empeñó con pasión en mostrar la variopinta población indígena, negra –esclavizada y liberta–, mestiza y blanca en sus labores cotidianas. Personajes que vivían en los más recónditos rincones urbanos o rurales o en los vastos horizontes fueron registrados ataviados con bellas vestimentas identitarias, a veces participando de animados festejos profanos o religiosos. Con el mismo talento y dedicación, documentó, además, tanto las reconocidas figuras de heroicas historias, como individuos anónimos en sus cotidianos ritos de vida.

Sobre eso, en una conversación con un colega de oficio confidenció en 1846: “¿Quién conservaría para la historia esos tipos de los pueblos y de las épocas si no lo hace el pintor?”

No obstante, es común que al tratar de Rugendas en América se evoque y se valore más la obra paisajística que el artista ejecutó magistralmente, si bien, como él mismo afirmó, su empeño predominante fue retratar los “tipos de los pueblos y las épocas”.

A lo largo de sus andanzas por los territorios de América, Rugendas quiso y consiguió documentar la diversidad, sobre todo la diversidad humana, en sus más sutiles aspectos culturales. Hoy, cuando miramos el conjunto de la obra que dedicó a América, en particular los dibujos, pero también los estudios al óleo, percibimos que en Brasil su atención recayó sobre la población indígena y negra, que registró marcando sus diversas fisionomías y los signos propios de su identidad étnica. En México, a su vez, se empeñó por llevar al papel la sociedad urbana de la capital, sea en la Alameda o en las fiestas de Xochimilco, o también los trabajadores de la tierra en la región de Michoacán, en el oeste. En Chile llama la atención su urgente interés por viajar a la Araucanía y su afán por registrar individuos y escenas del mundo mapuche, pero también por conocer una sociedad más rural que urbana. En Perú y Bolivia, su mirada se detuvo en la compleja pluralidad de la población indígena y cristiana, realizando estudios de individuos del espacio peruano y boliviano en los Andes, así como también de las figuras de la Iglesia y de la alta sociedad limeña. En Argentina y Uruguay enriqueció sus carpetas con vigorosos

dibujos de la pampa y los gauchos, y también de la polifacética población de los soldados en la región del Plata.

Posiblemente esas opciones son deudoras de la convivencia y de las conversaciones que sostuvo con los habitantes de todas las clases de cada lugar, aunque asimismo de la extraordinaria sensibilidad con la que miraba y oía. Quizás fueron informaciones tomadas al pasar en México las que lo llevaron a Chile; las referencias a Alonso de Ercilla o también las novelas de François-René de Chateaubriand pudieron estimular su búsqueda por conocer mejor a los mapuche en su resistencia a ser incorporados a la sociedad occidental cristiana. Sin duda, fue la prolongada estadía en Chile la que lo llevó a Argentina, bajo la influencia del político bonaerense exiliado en Chile Domingo de Oro; así también el viaje al altiplano de Perú y Bolivia, que pudo haber sido fomentado por las informaciones que le transmitía Juan Espinosa, un militar uruguayo exiliado primero en Chile y después en Perú.

Todo esto condujo a que Juan Mauricio Rugendas consiguiera materializar un registro complejo de la sociedad americana de una forma tan acabada como ninguno de sus contemporáneos alcanzó en su tiempo. Él diferencia, muestra y destaca una sociedad plural que no se funde en un arquetipo único. Fue eso lo que el escritor y político argentino Domingo Faustino Sarmiento percibió como el mayor valor del artista:

Rugendas –afirma Sarmiento– es un historiador más bien que un paisajista; sus cuadros son documentos en los que se revelan las transformaciones, imperceptibles para otro que él, que la raza española ha experimentado en América. El chileno no es semejante al argentino que es más árabe que español, como el caballo de la pampa se distingue de a leguas del caballo del otro lado de los Andes.

Fig. 16. Huasos maulinos. c. 1836. 42 x 49 cms.



Fig. 17. Caleta de El Membrillo. c. 1838. 64 x 91 cms.



Fig. 18. La cuesta de Lo Prado entre Valparaíso y Santiago. c. 1834 -1842. 64 x 92 cms.



Fig. 19. Bajada de Valparaíso. c. 1834 -1842. 64 x 92 cms.



Fig. 20. Vista de la laguna de Aculeo. c. 1836 -1840. 39 x 58 cms.



Fig. 21. Camino de Santiago a Valparaíso. c. 1838 –1842. 34 x 41 cms.



El Chile de Rugendas

Juan Luis Ossa

Cuando el bávaro Juan Mauricio Rugendas llegó a Valparaíso en julio de 1834 el país sudamericano se encontraba en medio de uno de los períodos más convulsos de su incipiente historia republicana. Venía desde México, lugar donde había caído en la cárcel por emitir una serie de comentarios políticos que lo terminaron enemistando con las autoridades locales. Fue allí, encerrado y solitario, que oyó por primera vez de Chile al leer *La Araucana*, el clásico de Alonso de Ercilla sobre el territorio austral y sus habitantes originarios, los mapuche.

El destino quiso que esa lectura inicial derivara en un largo viaje por las costas del Pacífico, hasta atracar en el pujante puerto de Valparaíso. Rugendas se topó con una bahía perfectamente internacional: destacaban banderas inglesas, norteamericanas y francesas, además de múltiples barcazas portando todo tipo de bienes comerciales. Valparaíso era, sin duda, el lugar que más se había beneficiado con la declaración de la independencia chilena y la consecuente liberalización del comercio.

El pintor pronto comprendería, no obstante, que las consecuencias de la revolución independentista no se circunscribían únicamente a cuestiones económicas. Veinticuatro años antes, en septiembre de 1810, un grupo de vecinos de Santiago había prendido la llama de un movimiento político-militar que muy pronto decretaría su autonomía respecto de las estructuras imperiales que pretendían seguir gobernando las colonias españolas ultramarinas en nombre de un cautivo Fernando VII. Todavía era muy pronto para decretar el quiebre definitivo con España y con la monarquía como régimen de gobierno. Sin embargo, volver al *statu quo ante* tampoco era una posibilidad.

Como toda revolución, la chilena dividió a la sociedad local en bandos irreconciliables. Miles de personas se vieron envueltas en una guerra fratricida. No solo las haciendas del Valle Central experimentaron la pesada carga del reclutamiento forzoso y del apertrechamiento de los ejércitos (los llamados “patriotas” y “realistas”), sino que la vida cotidiana sufrió un vuelco impensado al llegar a Chile numerosos oficiales y viajeros europeos que, luego de las guerras napoleónicas, intentaron probar suerte en el Nuevo Mundo.

Una vez consolidada la independencia en 1826, las divisiones facciosas no se detuvieron. Ya no quedaban monárquicos ni menos seguidores de Fernando VII. Pero sus reemplazos -la República y los republicanos- concitaban tantas dudas como luchas intestinas. Los federalistas se enfrentaban a los unitarios o centralistas; los ultramontanos a los defensores de la tolerancia religiosa; los pipiolos (o liberales) a los pelucones, estanqueros y o'higginitas; las tropas acantonadas en el sur a las fuerzas militares de la capital. Chile era una república, sí, pero la disputa por la legitimidad estaba lejos de concluir.

La entrada en vigor de la Constitución de 1828 fue un parteaguas en esa búsqueda legitimadora. Allí se afianzaron principios liberales y republicanos -como la igualdad ante la ley, la separación de los poderes del Estado y la elección periódica de autoridades- que desde entonces han acompañado a todas las constituciones chilenas. Con todo, otras partes de su articulado no generaron el mismo nivel de consenso. Los conservadores resintieron que se abolieran privilegios como los mayorazgos, que se permitiera el culto privado de credos que no fueran el católico y que ciertos artículos de la Carta le entregaran a las provincias lo que para ellos eran atribuciones desmedidas. Las diferencias se resolvieron en el campo de batalla: a fines de 1829 estalló una guerra civil cuyo resultado hirió de muerte al proyecto que los liberales habían construido a lo largo de la década.

Una de las primeras medidas de los conservadores -encabezados por Joaquín Prieto y Diego Portales- fue reformar la Constitución de 1828 y expulsar del ejército a los oficiales que habían apoyado la causa liberal. En 1831, Prieto fue elegido presidente de la República y dos años después se promulgó una nueva Constitución. Rugendas arribó a Chile en medio de esos cambios y cuando las heridas de la guerra civil estaban todavía abiertas. El pintor se prometió no intervenir en la política interna ni tomar partido por ninguna de las facciones en disputa, consciente de que sus opiniones personales lo habían llevado a la cárcel en México.

Rugendas se fascinó con Valparaíso y las posibilidades pictóricas que se le abrían en suelo chileno. En esos primeros meses pintó escenas de barcos en el puerto. También retrató imágenes de la realidad social y momentos de la vida cotidiana, dos formas de expresión artística que ya había probado no solo en México sino también en Brasil. La influencia de Alejandro de Humboldt y del romanticismo alemán aquí es notoria, tanto por el valor que Rugendas le asignaba al paisaje como por las interrelaciones que fue construyendo entre los destinos que visitaba y los distintos sectores de la sociedad chilena que fue conociendo. Sus cuadros rescatan, en efecto, la pasión romántica por el pueblo y los caracteres y fisonomías que lo componían.

La noticia del arribo de Rugendas alcanzó pronto los pasillos gubernamentales en Santiago. Desde un comienzo, uno de sus principales objetivos fue pintar a las comunidades mapuche del sur de Chile, para lo cual requería un salvoconducto para viajar por el país sin que las autoridades locales se sorprendieran ni molestaran. El gobierno de Prieto no tuvo reparos en otorgárselo, aunque no sin antes considerar la posibilidad de que algunas de las obras de Rugendas sirvieran eventualmente para conmemorar el triunfo de la independencia y el surgimiento de una memoria propiamente nacional. En obras como *Llegada del presidente Prieto a la Pampilla* (1834-1835) (Fig. 22) y *La batalla de Maipú* (1837) (Fig. 23) sobresalen algunos aspectos sobre la creación de un ideario político, social y militar que, al mismo tiempo de ser republicano, concebía al Estado como el forjador de la identidad chilena. No es casualidad, de hecho, que la Constitución de 1833 le entregara al Estado la responsabilidad de educar a los ciudadanos según las bases ideológicas que -al menos eso se creía- habían inspirado la ruptura con España y la consecuente construcción nacional.

En *Llegada* aparecen diferentes actores sociales interactuando y celebrando el “18 de septiembre”, la fiesta patriótica por excelencia y que el gobierno de Prieto se encargó de oficializar en desmedro de otras efemérides. Sabemos por *El Araucano*, el periódico editado por el venezolano Andrés Bello, que Rugendas donó el cuadro en beneficio de las víctimas del terremoto que, en febrero de 1835, asoló la zona centro sur del país. Como ha planteado Rafael Sagredo, la pintura ofrece una “escena patriótica, en la que sujetos de la más variada condición se reúnen para celebrar a Chile, todos en el marco de un día soleado y alegre, con la cordillera de los Andes como telón de fondo, pero también con la bandera nacional amparando a los participantes de la fiesta”.

En *Batalla de Maipú*, en tanto, se aprecia una serie de oficiales militares cuyas características, caballos y modales recuerdan a pintores de la era napoleónica como Jacques-Louis David: en el cuadro de Rugendas encontramos, por ejemplo, al general José de San Martín arriba de un caballo blanco, muy en la línea del retrato que hiciera David del emperador francés en 1801. Recordemos que el resultado en Maipú consolidó la posición de Bernardo O'Higgins en el Valle Central, al punto que los realistas se parapetaron en el sur en una guerra de guerrillas que, con altos y bajos, duró hasta 1826. Como uno de los aliados del gobierno o'higginista, Prieto lideró diversas ofensivas militares entre 1819 y 1822, y no es de extrañar que, diez años después, su administración viera en Rugendas un referente artístico del cual servirse en términos culturales y políticos.

Este tipo de cuadros alegóricos los combinaba con trabajos que hoy denominaríamos “antropológicos”. En 1835 viajó a la Araucanía para dibujar y pintar a los habitantes de una zona que históricamente había mantenido una relación ambivalente con las autoridades centrales, ya fueran españolas o chilenas. En el salvoconducto otorgado por el gobierno se sostiene que el objetivo de Rugendas era “levantar planos topográficos de aquellos lugares que tuviese conveniente”, para lo cual se ordenaba a “los Intendentes y Gobernadores departamentales y demás autoridades de la república” que no le pusieran “embarazo alguno en su tránsito”. El alemán estaba especialmente interesado en visitar a los indígenas que vivían al sur del Biobío y a, partir de ahí, investigar sus comportamientos y costumbres. Esto le permitió relacionarse no solo con los pueblos originarios, sino también con las autoridades nacionales que buscaban trasplantar el discurso republicano y liberal desde las grandes urbes a las regiones más apartadas. Fue en esa época, en efecto, que ganó terreno la idea liberal de que las naciones deben estar compuestas por individuos (ciudadanos) iguales ante la ley y que, por lo tanto, cualquier privilegio colectivo debía ser desafiado. Nada raro, en consecuencia, que la unanimidad del Estado fuera poco a poco expandiendo sus tentáculos hacia las zonas comunitarias e indómitas de la Araucanía.

Dicha expansión solía llevarse a cabo mediante el uso de la fuerza, aunque también a través de una herramienta menos concreta pero no por ello menos eficiente: la contratación de botánicos, topógrafos y zoólogos (entre otros científicos) para conocer, y eventualmente domesticar, el territorio conquistado y por conquistar. La más importante de esas contrataciones fue la de Claudio Gay, naturalista francés que llegó a Chile en 1828 y que

dos años después fue empleado por Portales para realizar un viaje desde el desierto de Atacama hasta Chiloé con el propósito de estudiar la geografía, geología, botánica y zoología chilena. Rugendas conoció a Gay durante su estadía en el país sudamericano y pronto trabaron un vínculo laboral: en su *Atlas de la historia física y política de Chile* el francés incluyó varias de las escenas que Rugendas pintó durante sus viajes por el país; escenas que hasta el día de hoy se venden como litografías y que resumen el nexo entre construcción estatal, ciencia nacional y arte romántico. Algunas de ellas son: *Incendio de Valparaíso* y *Trajes de la gente de campo*.

A fines de los treinta el gobierno de Prieto comenzó a dar un giro levemente liberalizador. El asesinato de Portales en junio de 1837 había provocado diversos cambios en la política chilena: si bien se persiguió y juzgó a sus perpetradores, Prieto decidió no continuar la guerra de conquista que su ministro había diseñado en los meses previos para enfrentar a la Confederación Perú-Boliviana, a sabiendas de que los asesinos se habían alzado en armas como una forma de criticar la estrategia belicista de Portales. Es cierto que el conflicto entre el ejército chileno y las fuerzas de Andrés de Santa Cruz se resolvió en batallas sumamente sangrientas; es cierto asimismo que el gobierno chileno pudo salirse con las suyas y poner al rival de Santa Cruz, Agustín Gamarra, en la presidencia del Perú. No obstante, también lo es que las tropas de Manuel Bulnes no se quedaron mayormente en suelo peruano y que, incluso más, a muchos de los oficiales que habían sido dados de baja después de 1830 se les restituyeron sus grados como un gesto de reconciliación entre el oficialismo y la oposición.

Rugendas continuó firme en su decisión de no inmiscuirse en la política interna, por lo que, a la hora del balance, es evidente que su paso por Chile fue más un laboratorio artístico, sociológico y experimental que un recorrido por las disputas facciosas. Eso no quiere decir, sin embargo, que el bávaro no tuviera opiniones políticas, las que, miradas en retrospectiva, podrían ser consideradas como epocales. Hijo del romanticismo alemán, heredero de la tradición humboldtiana y americanista por adopción, Rugendas vivió en un Chile que aún no se recuperaba del quiebre con España. El pintor abandonó el país a fines de 1842, un año y medio después de que Bulnes fuera elegido presidente de la República y cuando un liberalismo incipientemente radical comenzaba a tomar forma en los salones de la dirigencia santiaguina. Regresaría por unos meses en 1845 para despedirse de su gran amor, Carmen Arriagada (Fig. 46). Había transcurrido más de una década desde que recalara por primera vez

en Valparaíso, el puerto desde el cual lanzó su carrera artística en Sudamérica. Sus cuadros, dibujos y bosquejos son el mejor reflejo de la sociedad que lo cobijó, pero también de una vida cargada de amarguras y sinsabores. No muy distinto, en realidad, del Chile de esos años.

Fig. 22. Llegada del presidente Prieto a La Pampilla. c. 1834 -1835. 92 x 115 cms.



Fig. 23. La batalla de Maipú. c. 1835–1837. 103 x 145 cms.



Fig. 24. La cueca. c. 1843. 30 x 25 cms .



Fig. 25. Vista de Valparaíso sobre la playa de El Membrillo. 1842. 64 x 92 cms.



Fig. 26. Bajada de Valparaíso. c. 1834 –1841. 34 x 41 cms.



Fig. 27. Bajada de Valparaíso. c. 1841 -1843. 54 x 69 cms.



El ilustrador de Claudio Gay. Arte, ciencia y nación

Rafael Sagredo Baeza

Las estampas que contiene el *Atlas de la historia física y política de Chile* de Claudio Gay ofrecen una elocuente contribución gráfica al conocimiento del país sudamericano. Ellas no solo registran información de forma novedosa e impactante para su época, sino también representaciones de realidades para las que en ocasiones no bastaban las palabras. Constituyen un notable repertorio de imágenes en las que está el Chile de las primeras décadas de la República; tanto en su realidad natural y social, como en la de las costumbres, mentalidad, valores, manifestaciones de piedad y formas de ser colectivas que ellas reflejan.

Considerado una fuente inestimable de la trayectoria histórica de la nación, el *Atlas* reúne 315 láminas seleccionadas por el naturalista francés de entre más de 3.000 dibujos que delineó en terreno mientras duró la comisión que el Estado le encargó en la década de 1830. La obra de Gay ofrece por primera vez para Chile, y como nunca antes había ocurrido, la imagen como instrumento de divulgación de lo nacional. Tanto del conocimiento científico como de la fisonomía y naturaleza de una sociedad que se presenta a través de la ilustración de sus modelos sociales, ambientes propios, tareas y diversiones características.

La obra es una síntesis gráfica del conocimiento generado por la actividad científica de Gay, quien también fue capaz de apreciar la efectividad del arte, como el de Rugendas, para contribuir a la formación de la nacionalidad. De ahí su afán por incorporar el producto del talento del artista a su obra patrimonial, que de eso se trata también su *Atlas*.

Contratado como profesor de Física, Química e Historia Natural del Colegio de Santiago, Gay vio en su viaje a Chile, más que el inicio de una carrera destinada a la docencia, la posibilidad de dedicarse a la investigación en un país casi total y absolutamente desconocido para la ciencia. Alentado por sus cercanos, en julio de 1830 el francés redactó una presentación dirigida al vicepresidente de la República a través de la cual ofreció sus servicios para trabajar en la preparación de una historia natural, general y particular de Chile; una geografía física y descriptiva del país; una geología que haría conocer la composición de los terrenos, la estructura de las rocas y la situación de las minas; y una estadística completa de las actividades productivas y de la población. En septiembre de 1830 se autorizó al ministro del Interior, Diego Portales, para suscribir un contrato con Claudio Gay en virtud del cual quedó sellado el viaje científico por el territorio.

Concluida la etapa de la investigación en 1842, luego de recorrer y explorar prácticamente todo Chile, Gay inició las tareas destinadas a mostrar a la prensa el fruto de años de trabajo. Entonces, el sabio francés tuvo clara noción de la necesidad de acompañar sus textos de “una gran cantidad de láminas iluminadas”, no solo de los animales, plantas y restos que el mundo natural le proporcionó; también, “con láminas de vistas, vestuarios y planos de las principales ciudades”, es decir, con dibujos que ilustraran la sociedad y sus habitantes.

En diciembre de 1843 Gay pudo disponer de textos y láminas para iniciar la impresión de la primera entrega de su *Historia*. Sin disimular su satisfacción se apresuró a enviar a Chile tres ejemplares. Uno de ellos remitido a S.E. el presidente de la República, que hizo llegar al ministro Manuel Montt acompañado de una carta fechada el 24 de marzo de 1844, en la que le hacía saber que “he dedicado a las láminas todo mi cuidado y puedo asegurar a V.S. que hasta ahora no se ha hecho nada mejor en obras de esta naturaleza, y al decir de algunos autores... pocas las igualan”.

Dos grandes volúmenes de láminas terminaron conformando el *Atlas* geográfico, científico y de escenas pintorescas de la *Historia física y política de Chile*, cuyas primeras estampas se publicaron en 1844 y las últimas en 1854.

La organización de las estampas destinadas a representar escenas públicas, actividades, ritos y actitudes de la población, con sujetos de diversos sectores sociales que interactúan y se comunican entre sí, en ocasiones bajo el amparo de algún símbolo patrio, muestra que Gay observó entre los grupos que componían la sociedad chilena

de la época algún grado de integración, como si todos formaran parte de una comunidad que, no cabe duda por la evolución chilena posterior, el naturalista no imaginó, sino que reflejó e incluso anticipó, en sus representaciones.

Esta impresión, que la realidad social avalaba, fue la que Claudio Gay vio también en el arte de Juan Mauricio Rugendas, quien se había radicado en Chile en la década de 1830 y se encontraba recorriendo el país. Tal vez esa sea una de las principales razones por las que en su *Atlas* utilizó, llevándolas al grabado, diez de los cientos de obras pictóricas que el pintor viajero de origen bávaro produjo sobre la nueva república, sus habitantes y la naturaleza.

Las obras de Rugendas que Gay aprovecha para su *Atlas* son: *Un malón, Valparaíso, Incendio de Valparaíso, Santiago, Trajes de la gente de campo, Una carrera en las lomas de Santiago, Vista del valle del Mapocho. Sacada del cerro de Santa Lucía, Vista del pico de Aconcagua. Sacada de los altos de Valparaíso, Paseo a los baños de Colina. Santiago y Capataz y peón.*

Prácticamente todas ellas son expresiones artísticas de la sociedad y la cultura chilenas, ilustraciones de manifestaciones populares propias de la comunidad, representaciones de formas y usos propios de la población, incluso interpretaciones de situaciones y hechos históricos que debieron resultar traumáticas para la sociedad criolla, como las representadas en *Un malón* e *Incendio de Valparaíso*, las que con su tono épico y dramático estimulaban el sentimiento nacional a través de su elocuente exhibición.

El arte que el naturalista aprovecha para ofrecer una representación gráfica destinada a transformarse en referencia original de la nacionalidad confirma la sensibilidad y el talento de Juan Mauricio Rugendas para captar los rasgos esenciales y sobresalientes de la comunidad que sus periplos artísticos le permitieron conocer. Así fue reconocido en su época, por ejemplo, por Domingo Faustino Sarmiento quien, en 1846, en carta a su amigo Miguel Piñero, escribió que Rugendas había

estereotipado la naturaleza y las fisonomías de las diversas secciones de la América del Sur. Su grande obra sobre el Brasil le ha dado un nombre en Europa. Pero ni en Europa, ni en América se apreciará por largo tiempo todavía su exquisito talento de observación, la nimia exactitud de sus cuadros de costumbres. Rugendas es un historiador

más bien que un paisajista; sus cuadros son documentos... Humboldt con la pluma y Rugendas con el lápiz, son los dos europeos que más a lo vivo han descrito América.

Fueron precisamente esas cualidades las que el científico Claudio Gay aprovechó, llevando a su *Atlas* las representaciones en las que Rugendas ofrece no solo panoramas del paisaje chileno, como las vistas del valle del Mapocho, del Aconcagua o de la bahía de Valparaíso, todos sitios icónicos para los habitantes del territorio nacional, sino también expresiones de la vida popular como las vestimentas, los tipos rurales y las formas de sociabilidad y recreación, respectivamente ilustradas a través de estampas con la gente de campo, un capataz y un peón y la que ofrece el animado paseo a los baños de Colina.

La estampa *Una carrera en las lomas de Santiago*, litografiada a su vez del cuadro de Juan Mauricio Rugendas *Llegada del presidente Prieto a la Pampilla* (Fig. 29), refleja bien la intención de Claudio Gay de contribuir a la formación de un sentimiento nacional a través de la reproducción casi exacta de una obra con una extraordinaria carga simbólica que Rugendas también concibió con ese propósito.

El óleo tenía su origen en el deseo del pintor de contribuir con las víctimas del terremoto de febrero de 1835, de tal manera que fue ejecutado con el objetivo de provocar la colaboración del público en el remate en que sería subastado. Rugendas eligió una escena costumbrista relacionada con lo patriótico en la que sujetos de la más variada condición se reúnen para celebrar a Chile, todos en el marco de un día soleado y con el telón de fondo que representa la cordillera de los Andes, ambos también símbolos nacionales.

Ahí están pueblo y élite, gobernantes y ciudadanos festejando, interactuando, reunidos por el proyecto de comunidad que entonces era Chile, todos protegidos por la bandera nacional, en una escena que, a juzgar por el resultado de la subasta, estimuló efectivamente la colaboración ciudadana, entre otras razones por el significado cívico que el cuadro tiene.

La representación de una escena pública, la celebración presidida por la máxima autoridad republicana en la que participa una multitud en medio de un ambiente de jolgorio general, en la que también se ofrecen juegos típicos del pueblo y sujetos de las más variadas condiciones sociales en animada convivencia, es una muy elocuente expresión de que Rugendas observó entre los grupos que componían la sociedad chilena de la época algún grado de integración, como si todos formaran parte de una comunidad. Una conclusión que, como vimos, Claudio Gay compartió desde la ciencia y que explica que aprovechara la representación del pintor.

Una escena en la que además se ofrecen los dos símbolos nacionales más característicos, como la cordillera y la bandera, amparando al pueblo y a la élite que festejan, interactúan, reunidos alegremente por el proyecto de comunidad que entonces era Chile y que el quehacer del científico y el talento del artista contribuyeron a reconocer y proyectar.

Si se consideran el tema y detalles del óleo de Rugendas llevado al *Atlas*, es decir, la celebración compuesta de actividades propias del mundo popular, como las carreras a caballo, el juego de bolos, la sociabilidad que ofrece la conversación y el cabalgar en medio de la multitud, este debe considerarse una verdadera crónica costumbrista.

El alegre brío y dinámico realismo del cuadro original, que el grabado también refleja, se expresa a través de la apretada representación de la muchedumbre con sus trajes y actitudes típicas, en medio de la animación y el colorido del momento. Los caballos al galope, las mujeres en animada tertulia, los jinetes agitados, el perro ladrando, las banderas flameando, los hombres conversando, la pista para la carrera a la chilena, las parejas y los grupos en animada interacción, todo constituye un verdadero reporte de la vida social, de las entretenciones del pueblo, de las prácticas, costumbres y usos de los diferentes grupos sociales que en la ocasión disfrutaban y gozaban escudados por la patria y en medio de una naturaleza que se representa esplendorosa.

El dinamismo que esta representación expresa, la alegría y entusiasmo de los sujetos reunidos en torno a prácticas tradicionales que con el tiempo se transformarán en patrióticas, reflejan la intención del artista, y de Gay que la reproduce, por proyectar la sociedad que el arte registra. Un objetivo que solo es plausible si se reconoce que, antes de ejecutar su obra pictórica, la sensibilidad de Rugendas efectivamente le permitió apreciarla

como una comunidad en formación, pero con un futuro común como nación. El mismo al que el científico, con el reconocimiento del mundo natural en el que esta se desenvolvía, dotó de recursos para desenvolverse al identificar sus riquezas naturales, ofrecer su fisonomía geográfica esencial y, fundamental, cohesionar a través de un relato histórico.

Ese fue el objetivo que las élites gobernantes tuvieron al contratar a Gay: financiar su trabajo y editar su monumental *Historia física y política de Chile* que, con sus treinta volúmenes, constituye un repertorio de conocimientos que fundan la nacionalidad. Conjunto que el naturalista complementó con el arte de un excepcional documentalista del mundo americano

Así, Rugendas como ilustrador de Claudio Gay ofrece la conjunción de arte y ciencia en el afán de formar comunidad, entre otras razones por la carga emocional y el significado cívico que el arte del pintor logra reflejar y proyectar a la comunidad a la que el científico dota de instrumentos como su historia nacional y política, pero también su representación gráfica, todos elementos que le permitirán reconocerse, caracterizarse y proyectarse como nación.

Fig. 28. Paseo a los Baños de Colina. c. 1838 –1840. 50 x 66 cms.



Fig. 29. Llegada del presidente Prieto a La Pampilla. c. 1834 –1835. 41 x 70 cms.



Fig. 30. La Aduana de Valparaíso vista desde el mar. 1844. 34 x 46 cms.



Fig. 31. Arriero cordillerano. 1838. 30 x 25 cms.



Fig. 32. Cabalgata. c. 1835 -1842. 19 x 27 cms.



Fig. 33. Fiesta chilena. c. 1838 –1842. 51 x 72 cms.



Rugendas y la representación del mundo mapuche

Marcela Drien

La estadía de Juan Mauricio Rugendas en Chile, entre 1834 y 1842, dejó un amplio repertorio de imágenes que compendian las variadas experiencias del artista en el país. Estas imágenes, en las que se plasmaron diversas temáticas, dieron cuenta también del particular interés del pintor en el mundo indígena, y particularmente en el pueblo mapuche, cuyos registros consideran imágenes de corte científico, escenas de costumbres y obras narrativas reunidas en un rico conjunto de dibujos, acuarelas y óleos.

Las obras producidas por Rugendas en Chile captaron distintos aspectos del territorio nacional tanto a través de dibujos -algunos de los cuales se inscribieron en el ámbito de las ciencias-, como por medio de telas que situaron sus representaciones en el campo de las bellas artes. Sin embargo, la obra del pintor no reflejó únicamente la destreza plástica alcanzada en sus años de formación artística y durante su quehacer en el ámbito científico. Su *corpus* de obras nos permite apreciar también las transformaciones del lugar que la sociedad mapuche ocupó en la conformación de un imaginario nacional. En efecto, sus obras no solo se abocaron a la representación de las cualidades físicas e indumentaria de hombres y mujeres mapuche, sino que evidenciaron un cambio en la percepción que de ellos se tenía, que dejaría atrás la admiración por los mapuche como referentes históricos -cuestión destacada durante el período revolucionario- para dar forma a una imagen de creciente amenaza en el contexto republicano.

Resulta difícil comprender el alcance de la obra de Rugendas sin considerar la importancia del viaje que realizó a la frontera del Biobío en 1835, a partir del que elaboraría sus representaciones del mundo mapuche. De la experiencia en el límite entre el territorio bajo el control del gobierno chileno y el de dominio mapuche,

sus obras dan cuenta de un contacto parcial -aunque no por ello menos valioso- con el pueblo mapuche. De este viaje surgieron dibujos, acuarelas y óleos a través de los cuales Rugendas produjo algunas obras que se inscriben en el ámbito del registro etnográfico en que primó un carácter descriptivo y la atención en los detalles en la representación de hombres y mujeres indígenas. En algunos casos, el artista distinguió rasgos faciales e indumentaria, mientras en otros destacó aspectos vinculados a sus costumbres y a su ubicación geográfica. De ello dan cuenta dos dibujos, uno identificado hoy como *Muchacha araucana* y el boceto realizado sobre un conjunto de mujeres mapuche con sus niños delante de sus rucas.

Especialmente interesantes resultan asimismo dos acuarelas en que de manera genérica se identifica a los retratados, un hombre y una mujer, como mapuche. En ellas, sin embargo, el pintor comienza a alejarse de la convencional frontalidad en la postura, propia del registro etnográfico, aunque conservando un fondo blanco que no aporta referencias espaciales específicas. En este caso, sin embargo, las imágenes han sido identificadas como retratos de mapuche de Santa Bárbara y el río Biobío, respectivamente, situando a los retratados en el contexto geográfico fronterizo.

Si bien estas acuarelas podrían considerarse como estudios, un óleo de Rugendas (Fig. 34) se distingue de las anteriores representaciones tanto por la técnica como por el uso de un marco ovalado que ubica a esta obra más allá del carácter de registro o estudio que caracteriza a varios de sus dibujos, para situar la imagen en el ámbito de las convenciones propias del género del retrato artístico. Se trata de una representación de medio cuerpo de un indígena -uno de los pocos cuadros de este tipo que Rugendas parece haber realizado en óleo- que sugiere la intención del artista de capturar el carácter individual del retratado, en lugar de presentar un “tipo”. Aunque inicialmente podría pensarse en este como el retrato de un mapuche, no contamos con antecedentes precisos sobre los motivos que habrían llevado al pintor a elaborar este cuadro, la identidad del retratado ni la fecha de su realización. Más aún, algunas diferencias con la indumentaria masculina mapuche como el cintillo, que en este caso es mucho más delgado que los que se observan en las demás imágenes de hombres mapuche presentes en el repertorio de obras del pintor, no permite afirmar con total certeza que su modelo hubiese correspondido a uno de ellos, pudiendo aproximarse, quizás, a las representaciones de fueguinos, que llamaron su atención, y de

quienes el pintor elaboró algunos estudios -y al parecer también un cuadro- tras el viaje que realizara a Argentina a través del Cabo de Hornos en 1845.

También en óleo encontramos la pintura de una *Pareja de araucanos* (Fig. 35), en el que Rugendas abandona la frontalidad de la postura para capturar a los retratados de cuerpo entero y en una actitud más suelta, mientras dirigen la mirada más allá de los límites del cuadro. En esta ocasión, Rugendas despliega el trabajo de color en un llamativo conjunto de atuendos realzados por el contraste entre el azul del vestuario del indígena y el rojo de la capa de la mujer y las piezas de platería que ella lleva consigo. Algo semejante sucede con la pintura de una *Mujer araucana* (Fig. 36) que, como en el caso de la anterior, se encuentra apoyada sobre una piedra y luce también una elaborada indumentaria en que destaca el uso del azul. En ambos casos se trata de figuras ubicadas en paisajes, aunque en el primero se representa además a otros indígenas y animales que dan a la escena un tono costumbrista.

Sin embargo, el tranquilo carácter de las pinturas y dibujos en que el pintor representó retratos etnográficos o costumbres indígenas evidenciaron un dramático contraste respecto a las telas en las que el pintor plasmaría escenas narrativas. En efecto, las imágenes realizadas por Rugendas sobre el mundo indígena, y particularmente sobre el pueblo mapuche, permitieron al artista no solo representar “tipos” indígenas, sino elaborar escenas de corte romántico construidas a partir de relatos y obras literarias, en las que plasmó una serie de convenciones artísticas y repertorios visuales que se expresaron en las agitadas escenas en que representó uno de los asuntos más llamativos del período: el rapto de mujeres.

A diferencia de las representaciones de carácter etnográfico, la representación de cautivas -en torno a las cuales Rugendas realizaría varias telas- le permitieron explorar más libremente las composiciones, el uso de color y la aplicación de trazos más sueltos a través de los cuales expresó la agitación y la tensión de cada escena. En esas telas se observó también el abandono de la individualización de los indígenas, que ahora desaparecería en el conjunto indiferenciado de hombres cuya tez oscura contrastaba con la claridad de la de sus prisioneras. La individualización sería un privilegio reservado a los personajes femeninos, como en el caso de *Trinidad Salcedo en cautiverio* (Fig. 55), en que convergen la representación de flora nativa y la de hombres y mujeres mapuche que acompañan la escena en que Trinidad Salcedo se lamenta por su desgraciado destino. Convenciones como estas

se apreciarían también en telas realizadas posteriormente por el pintor francés Raymond Quinsac Monvoisin en torno al relato del cautiverio de Elisa Bravo.

Seductoras visual y temáticamente, las escenas de rapto de mujeres blancas por mapuche se plasmaron así tempranamente en la obra de Rugendas, que presentó una sugestiva síntesis de las tendencias artísticas europeas predominantes, las nociones culturales que ellas expresaron -y que estuvieron presentes también entre los intelectuales en Chile- y la compleja relación del gobierno con el mundo mapuche en el contexto de la formación de la República. De este modo, las obras de Rugendas se transformaron en verdaderos compendios de las visiones de época, las tendencias artísticas y los relatos que nutrieron la imaginación del pintor.

El tema del rapto sin duda brindó a Rugendas un amplio rango de posibilidades para representar torsiones anatómicas, escorzos y composiciones diagonales, cuya complejidad aportó a la construcción de escenas de gran tensión, como se aprecia en algunas versiones de esta temática (Fig. 37). Sería precisamente la tensión aportada por la composición diagonal y la confusión de escenas en medio de la caída de caballos y jinetes la que transformaría a estas telas en algunas de las más llamativas de su repertorio.

Así, en la elección de este asunto se encontraban dos aspectos relevantes. En términos artísticos, se trataba de una temática de larga data, que el pintor situaba ahora en el contexto sudamericano, y que lejos de perder vigencia en Europa, sería recogido más tarde también en telas como *El rapto de Rebeca* de Eugène Delacroix, inspirado en la novela histórica *Ivanhoe* de Walter Scott, o las telas que realizaría a partir de la publicación de *Las Orientales* de Victor Hugo.

Sin embargo, las versiones locales de la temática del rapto que, como hemos visto, se expresó en los cuadros que representaron a cautivas, no solo constituyeron temas visualmente llamativos; también plantearon aspectos problemáticos de la relación entre la naciente República y el mundo mapuche, a partir de los cuales se modelaría parte del imaginario indígena de la época.

En términos históricos, el tema de las cautivas aludía a una práctica que databa del siglo XVI, y cuya violencia no hacía más que acentuar el supuesto carácter bárbaro del mapuche que tomaba forma bajo el pincel

de Rugendas. Su impacto en el imaginario nacional se observa en una obra bien conocida de Rugendas, *El malón*, cuya imagen -con algunas variaciones- fue reproducida en un grabado publicado en el *Atlas de la historia física y política de Chile* de Claudio Gay casi dos décadas más tarde, en 1854. La inclusión de esta representación en la obra de Gay resulta especialmente interesante por cuanto evidencia el tránsito de la imagen desde el ámbito de las bellas artes al editorial y, más aún, a una publicación de carácter oficial, elaborada a partir de información científica y cultural del territorio nacional. Ello demuestra, entonces, que la pintura fue considerada como una imagen romántica, convirtiéndose además en un registro visual que contribuyó a fijar esta imagen del indígena en un temprano período de la historia republicana. Así, mientras en el proceso independentista figuras heroicas como la de Caupolicán se habían alzado como símbolos de la resistencia antiespañola, la imagen de los indígenas que protagonizaban los malones dejaba a la vista la compleja relación con el pueblo mapuche durante el proceso de instalación de la República.

Aunque los dos tipos de imágenes -etnográficas y artísticas- que elabora Rugendas sobre el mundo mapuche se articulan a partir de géneros de representación que difieren sustancialmente, ambas nos permiten apreciar su interés por conocer a los distintos tipos de habitantes que integraban el territorio de una nación que entonces comenzaba a formarse. Sus representaciones brindan, en ocasiones, apuntes rápidos que capturaron vistas de una sociedad compuesta por un conjunto amplio y variado de formas de vida, en la que el mundo indígena participó solo de manera parcial y, a momentos, problemática. De ello dan cuenta tanto las imágenes más cercanas al registro científico como aquellas que, al ser de carácter narrativo, contribuyeron a delinear una imagen indígena que reflejó también las tensiones existentes en la relación entre el Estado chileno y el pueblo mapuche. En último término, el *corpus* de obras realizado por Rugendas durante su estadía en Chile nos permite conocer su fragmentaria experiencia en la frontera y los procesos a través de los cuales se modeló una imagen del pueblo mapuche durante los años fundacionales de la República.

Fig. 34. Fueguino. c. 1836. 15 x 10 cms.

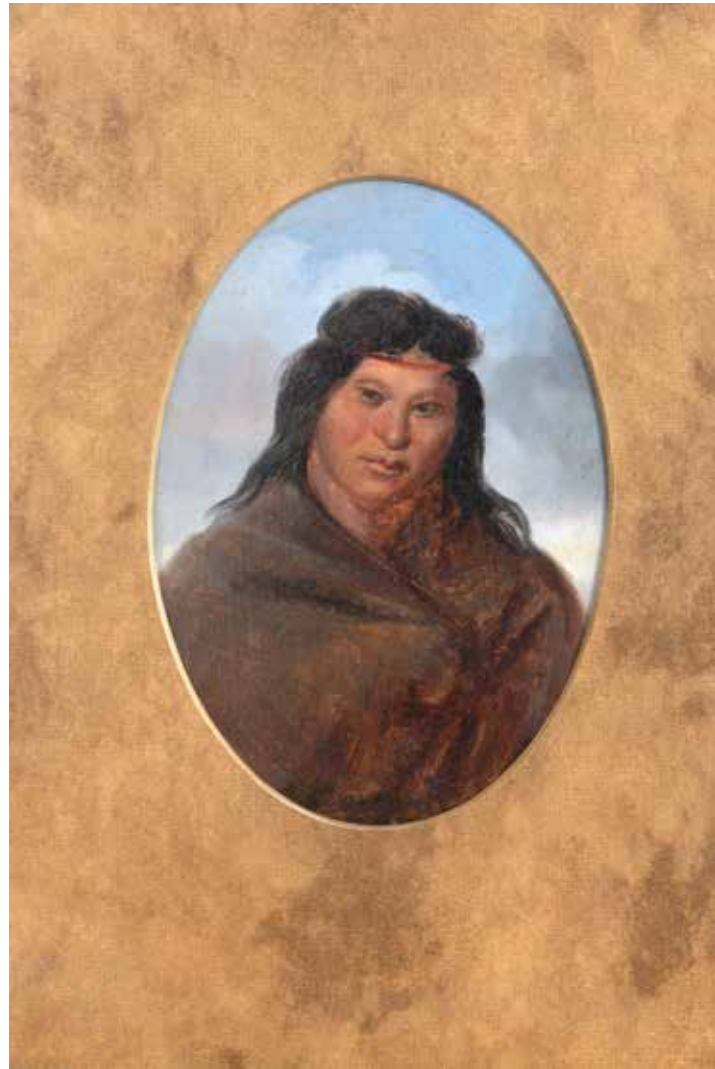


Fig. 35. Pareja de araucanos. c. 1836 –1838. 30 x 25 cms.



Fig. 36. Mujer araucana. c. 1836. 31 x 23 cms.



Fig. 37. El rapto. c. 1840 -1845. 61 x 74 cms.



Fig. 38. Cacique picunche. c. 1836. 40 x 30 cms.



Rugendas: la invención del paisaje

Justo Pastor Mellado

En los cincuenta primeros años del siglo XIX habría tenido lugar, en Chile, una gran empresa de producción de retratos. Primero, funcionarios de la corona; luego, los primeros retratos de la clase ascendente que obtiene visibilidad después de iniciada la República. Solo se adquiere consciencia del lugar en el mundo a través del retrato, como puesta en escena del nombre. Antes de que exista una verdadera pintura del paisaje de la nación, la facialidad es el primer soporte de una “cartografía de la nueva subjetividad”.

Ya tendríamos a tres cartógrafos: Mulato Gil, primero, que dibuja el mapa de transición en un cuadro de filiación rota, como *Retrato de don Ramón Martínez de Luco y de su hijo don José Fabián* (1816). Juan Mauricio Rugendas, inmediatamente después, verifica una nueva correlación de fuerzas implícita en los rostros y rastros que operan la economía de la filialidad hacendal del Valle Central (1836). Monvoisin, finalmente, realiza la tarea de producir la rostreadad del funcionariado político y mercantil del Santiago y del Valparaíso de la década de 1850.

La correlación de fuerzas a que hago mención se condensa en las dos palabras que he empleado: rostros y rastros. Es decir, sujetos y paisajes. De inmediato, los retratos de Rugendas fijan el estatuto del rostro de los agentes que realizan el montaje imaginario de la oligarquía hacendal y su servidumbre. Un mundo no existe sin el otro. Cada universo es consolidado mediante la configuración de la primera superficie significativa: el vestuario. De ahí que un importante proyecto editorial de Rugendas en Chile haya sido un álbum de trajes y costumbres de personajes populares. Sin embargo, la empresa no tendrá éxito. No existía en el país, todavía, un público consumidor de imágenes de tipos populares. Toda la producción de Rugendas tiene lugar en el espacio para-

privado restringido de la élite que frecuenta. Esto es muy importante a la hora de pensar en el efecto inmediato que tiene su obra en el curso del siglo XIX.

Rugendas pinta *Llegada del presidente Prieto a la Pampilla* en 1834-1835 (Figs. 22 y 29), obra que ha sido en numerosas ocasiones saludada como un emblema de la invención de un paisaje político, porque reúne condiciones ceremoniales que permiten sostener una hipótesis sobre el origen de un cierto nacionalismo hacendal. ¿Podría haber sido de otra manera? En ese sentido, Rugendas pinta “algo nuevo”, a saber: la fisonomía de las clases. Es lícito preguntarse por la “influencia” efectiva de dicha obra en la escena pictórica chilena de ese entonces. A condición de reconstruirla como escena, mi hipótesis es que la obra de Rugendas es descubierta a mediados del siglo XX y comienza a tener relevancia como ilustración de la historia de Chile, a causa de la edición del resumen de la *Historia de Chile* de Francisco Encina que realiza Leopoldo Castedo en 1954. Luego viene la publicación del ensayo de Tomás Lago. Siendo estos dos fenómenos editoriales los que contribuyen a la actualidad de Rugendas, pero que satisfacen los deseos de representación de una historiografía que ha rehuido la visualidad. Los retratos de Rugendas fijan el estatuto del rostro de los agentes que representan, por así decirlo, el imaginario de la oligarquía hacendal. Rugendas, entonces, sería el primer cartógrafo de la élite.

En estudios recientes se admite que la cordillera de los Andes es uno de los paisajes más característicos de la nación chilena; en condición de *muralla natural* que toma geografía y *paisaje* como sinónimos. Esta constatación está sostenida en dos tesis ya consolidadas en la literatura especializada, en que se reconoce en el paisaje una construcción cultural, por un lado, y se define la nación como comunidad imaginada, por el otro. No habría, pues, una idea de paisaje sin una representación de la nación. No habría paisaje, por lo demás, sin que el arte interfiera como andamiaje de la mirada, destinado a sostener dicha representación.

La teoría del paisaje y la historia del concepto de nación transitan por carriles distintos, y obedecen a proyectos intelectuales diferenciados que no participan de un mismo sustrato epistemológico. Las elaboraciones historiográficas del concepto de Estado-nación, que pueden concentrarse en un respetable triángulo polémico entre autores como Mario Góngora, Gabriel Salazar y Gonzalo Vial, han sido puestas en tensión por nuevas elaboraciones, desde el recurso a autores como Michel de Certeau, Alain Royer y Jacques Rancière, pero sobre

todo después de la edición de la revista *Hérodote* y la popularización de la frase “la geografía sirve, primero, para hacer la guerra”.

Es imperativo preguntarse por la eficacia directa que las obras de Rugendas tienen en la élite chilena de 1838-1844. Sostengo que la eficacia mediada corresponde a la construcción de un debate posterior, bien avanzado el siglo XX. Pedro Lira, en su *Diccionario biográfico de pintores* (1903), apenas lo menciona. Vicente Grez, en *Les Beaux-Arts au Chili* (1889), se refiere a él como un pintor brasilero y señala que “pintó algunas pequeñas composiciones que representan diversos episodios históricos de nuestras guerras. Se le debe también un gran número de dibujos y de bocetos, siendo el primero en haber retratado escenas de costumbres chilenas en cuadros de género”. Eugenio Pereira Salas le dedica unas cuantas líneas en *Estudios sobre la historia del arte en Chile republicano* (1992). Es muy probable que la circulación de las imágenes de Rugendas haya sido restringida al medio social con el que se vinculaba el pintor, y que no haya tenido un efecto constructivo como formador de opinión, como el que le atribuimos como exigencia sino hasta -a lo menos- un siglo después, como he sostenido, gracias a la puesta en circulación por Leopoldo Castedo y Tomás Lago.

En relación con lo anterior, la tesis de Lago sobre Rugendas como “el primer romántico chileno” contribuye a la invención contemporánea de una mirada sobre el bávaro regulada por su pertenencia a un movimiento general del que sería uno de sus más relevantes exponentes en América, y afirmada por la capacidad de revelar gráfica y pictográficamente las escenas primeras de la socialidad de la nación en construcción, sobre todo en lo relativo a lo que se denomina peyorativamente como “escenas de costumbres”.

Apoyará esta hipótesis la edición facsimilar de láminas del *Atlas* de Claudio Gay, realizadas en 1970 por Editorial Universitaria. Desde ya, la decisión de producir la edición del libro que nos ocupa corresponde al deseo de colmar un vacío traumático. No deja de ser curioso que esta decisión haya tenido lugar cuando ya se ha promulgado en Chile la Ley de Reforma Agraria, de modo que surge la necesidad de disponer de una imagen de aquello que la oligarquía terrateniente imagina, para sí, como una representación perdida de una “escena de origen” (el Valle Central). La edición de semejante material vendría a ser la forma desplazada de hacer un duelo que se prolonga demasiado. De ese modo, todo nuestro renovado interés por Rugendas, hoy, sería un

argumento encubridor de un “trauma de origen”. Rugendas nos proporciona la imagen de una construcción social que debemos dar por cancelada, y que corresponde a la destitución simbólica de la hacendalidad.

Es así como se puede entender el deseo historiográfico de producir, a partir de Rugendas, un concepto de paisaje que daría cuenta de la representación fisiognómica de “lo nacional” en el primer período de formación de la República, superando la interpretación primera de Rugendas como “pintor costumbrista”.

En el ensayo escrito por Ximena Gallardo sobre la autenticación de una obra atribuida a Rugendas, y que pertenece a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, la función de la cordillera como un “paradigma indicial” ocupa un lugar decisivo, porque -de la misma forma que el procedimiento comparativo de las manos sugerido por Morelli- la montaña recortada, trasladada desde un original a una copia, permite identificar una firma icónica estructurante y objetiva de la pintura chilena. Más que eso, un “significante pictórico”, que precedería el reconocimiento de la representación gráfica del territorio, si tomamos en cuenta que las obras de Claudio Gay y de Amado Pissis son publicadas hacia 1870. Aquí, la noción de paisaje sufre una modificación, porque se desplaza hacia la expresión de caracteres de distinción fisiognómica, “reflejo del alma”. Antes que nada, y por eso mismo, el paisaje es una determinación del lugar que solo se puede anclar como “espíritu del lugar” mediante una apuesta en distancia cuyos presupuestos provienen, desde ya, del arte mismo. Es decir, de los rudimentos del arte que Rugendas era portador. El paisaje será producto de la “invención” de un pintor cuya noción de representación de la naturaleza procede del arte mismo.

Las cordilleras que consolidan los fondos de escena determinan el límite de la representación “paisajeada” del territorio; vendrían a ser un compendio del saber pictórico que Rugendas acarrea consigo, ya que pinta, con las herramientas de su formación inicial, una disposición natural que resulta desconocida para el viajero europeo de entonces, agobiado por la monumentalidad fisiognómica del paisaje. ¿De qué otro modo podría haber sido? En ese sentido, el viaje pone a prueba un saber que ya experimenta modificaciones en el proceso mismo del desplazamiento del viajero.

Si Rugendas reside ocasionalmente en París entre 1825 y 1831, ocupado, entre otras cosas, de la edición de su *Voyage pittoresque*, podemos suponer que tuvo conocimiento de la existencia de los panoramas y de los dioramas,

que fueron montados en la capital francesa en esa misma época. Siendo un hombre que está cerca de la edición y que conoce el peso de la difusión de las imágenes, no es del todo arriesgado pensar que tuvo conocimiento de su existencia, justamente, como un espectáculo visual. De ese modo, Rugendas no es solo un pintor, sino un hombre del impreso, que conoce las vicisitudes de la primera industria de la edición. Estando en París ya ha tenido la oportunidad para explotar su experiencia brasilera, marcada por la fisiognómica de la foresta. Pero cuando decide volver a viajar, no sabe con lo que se va a encontrar. Desde su arribo a Chile, la monumentalidad de la flora es reemplazada por la inmensidad agobiante de la geología que exhibe las edades de la Tierra. Aquí experimenta un giro porque se enfrenta a otro “libro” de la naturaleza, cuya “lectura” la convierte en paisaje. La experiencia de la cordillera se convertirá en un significativo de arribo que va a modificar su práctica pictórica. Ya no será signada por el carácter de un pintor viajero, sino por la de un atormentado residente, que encuentra difícilmente un lugar, tanto en la cosa pública como en los afectos.

En su ensayo “Paisaje y Nación”, Paulina Ahumada compara los perfiles de cordillera que aparecen en una pintura de Rugendas como *Recuerdo de Santiago*, realizada en 1843, con una litografía del *Atlas* de Gay, *Vista del valle del Mapocho*, hecha por un litógrafo a partir de la mencionada pintura. La cordillera es un tópico distintivo que se levanta como fondo de un “teatro a la italiana” convertido, parcialmente, en una pintura panorámica, que facilita la “colocación” de la cordillera como un límite formal, delimitando el campo contra el que se levanta y que le permite distribuir la imagen de la vida social en una escena muy próxima al diorama. No afirmo que esto pueda ser un factor decisivo en la diferencia compositiva de su fase brasilera y mexicana. Me apoyo en la hipótesis de Pablo Diener cuando sostiene que hay, en efecto, un cambio, el cual se puede denominar -con un cierto dejo de anacronismo- como una “actitud programática” distinta. La misma consideración se repetiría en la litografía del *Chile Ilustrado* de Recaredo Santos Tornerio, publicado en 1872. Pero, sin lugar a duda, la cordillera distintiva está sancionada de manera definitiva en la pintura *Llegada del presidente Prieto a la Pampilla* (Figs. 22 y 29), cuya composición se organiza formalmente teniendo como referencia visual este tipo de acontecimiento visual.

A partir de esa pintura, Paulina Ahumada propone una hipótesis que demuestra “que existe una representación de la cordillera como un paisaje nacional, la cual se emprende desde el Estado, como parte de

las políticas de formación de un Estado *fuerte y centralizado* (Mizón, 2001) que se construye desde la ciudad de Santiago como capital y donde la montaña sirve como un motivo de unidad”.

Resulta forzado, sin embargo, atribuir a una obra como *Llegada* la revelación del carácter de un régimen político cuya concepción autoritaria prolongaría la Colonia en la República. Una obra como la referida puede ser interpretada al margen de la sujeción ilustrativa, autorizando una lectura emancipadora, poniéndola necesariamente en relación con otras pinturas de Rugendas, en las que el espacio público es concebido de acuerdo con un tipo de organización representacional de los gestos sociales y de la indumentaria que les corresponde, y que lo sitúan, más bien, en la posición de un sujeto que ve más allá. En ese sentido, se sitúa la posición de Rafael Sagredo, quien sostiene que

en su afán por ilustrar la realidad chilena, Rugendas se transformó en verdadero intérprete de los esfuerzos de la sociedad por integrar y civilizar territorios y pueblos que, como los situados al sur del Biobío, captó mediante los trazos de sus pinceles con motivos dramáticos y en un tono épico muy apropiado para inflamar el espíritu nacional.

Las cordilleras en las “pinturas civiles” de Rugendas apuntan a fijar, desde nuestra contemporaneidad, los términos de re/presencia de un significant pictórico que determina la autorrepresentación, no ya de la unidad de la nación, sino de la consolidación de una mirada sobre los límites. Lo que pone en evidencia esta pintura es la configuración de una continuidad perfilada que -de manera transversal- impide la fuga de la mirada, así como la existencia de pliegues montañosos que en disposición sucesiva obstruyen y redistribuyen la luz de un sol norponiente. En este caso, el “Rugendas-viajero” deja el lugar al “Rugendas-residente” que construye una distancia de enunciación frente al objeto a acometer; a saber, una cordillera en cuya expansión lejana opera un cierre inquietante, que señala el lugar de un natal tomado en préstamo. Ya está en su “hogar” pictorizado y dispone delante de sí algo que atesora: un lugar desde donde puede contenerse y fijar la mirada que lo posiciona como un inventor de paisaje.

Fig. 39. Rodeo. 1840. 60 x 91 cms.



Fig. 40. El huaso y la lavandera. 1835. 30 x 23 cms.



Fig. 41. Campesinos chilenos. c. 1836 –1842. 31 x 23 cms.



Fig. 42. Retrato. 1838. 50 x 40 cms.



Fig. 43. El paseo en carreta. c. 1836 –1840. 25 x 33 cms.



Fig. 44. Bajada de Valparaíso. 1838. 33 x 41 cms.



Fig. 45. Refugio Correos Cordillera de Los Andes. 1838. 28 x 21 cms.



Rugendas íntimo

Patricia Cerda

Visitar Chile no estaba inicialmente en los planes de Juan Mauricio Rugendas. Su mentor Alejandro de Humboldt le aconsejó en una carta evitar las latitudes templadas de América. Un artista como él –decía Humboldt– debe buscar siempre lo grande y lo grande estaba en las regiones tropicales. Regiones que el mismo Humboldt había recorrido.

El interés principal del artista al embarcarse a Chile desde el puerto de Manzanillo en México era conocer a los indígenas de quienes Alonso de Ercilla habló con tanto entusiasmo en *La Araucana*. Que una etnia americana pusiera en tales apuros a España era el exótico por excelencia y eso era exactamente lo que le interesaba a un romántico como él. Su *Fernweh* o nostalgia de lo desconocido lo había llevado al Nuevo Mundo.

Su primer viaje en esa dirección fue en 1821 a Brasil como dibujante en la etapa inicial de la expedición del aristócrata prusiano barón Georg Heinrich von Langsdorff. Rugendas se separó de la expedición ya en Minas Gerais, y fue bueno que lo hiciera, porque a los integrantes de la segunda etapa de ese viaje no les fue bien. En el recorrido por Mato Grosso y la cuenca amazónica, el artista Aimé-Adrien Taunay murió ahogado, todos padecieron de fiebre amarilla y el propio Langsdorff sufrió la pérdida de la memoria como consecuencia de las altas fiebres. Pero lo que el artista de Augsburgo alcanzó a ver y dibujar fue suficiente para que lo recibieran en los círculos cultivados parisinos. Su libro *Voyage pittoresque dans le Brésil* lo consagró como pintor viajero. Fue en esa Ciudad Luz donde conoció a Humboldt y lo ganó como mentor. Él le ayudó a financiar su segundo viaje americano con sus contactos en la corte prusiana. Le consiguió audiencia con el príncipe heredero Federico Guillermo. Las obras que le compró forman parte hoy de la Fundación Patrimonio Cultural Prusiano.

El segundo viaje fue a México en 1831. Suponemos que llegó con cartas de recomendación de su mentor, como se estilaba en ese tiempo. Los mexicanos ilustrados se interesaron por el arte de Rugendas. Les gustó la mirada romántica con que retrataba su paisaje. Lo invitaban, le compraban sus obras, le mandaban a hacer retratos. Pero México ya no era la colonia subordinada a un poder externo que visitó Humboldt a inicios del siglo XIX, sino una república emergente y efervescente. El artista no se cuidó de mantenerse alejado de las rencillas locales. No vio el peligro cuando escondió a dos amigos en su casa. Esta fraternidad romántica casi le costó la vida. El general Santa Anna no lo mandó a fusilar, pero lo tuvo preso varios meses y después lo expulsó del país.

Llegó a Valparaíso en julio de 1834 casi sin medios, pero con una carpeta llena de obras creadas en el país del norte. Tenía treinta y dos años. En el puerto encontró el apoyo de los comerciantes alemanes, especialmente de Eduardo Berckemeyer, cónsul de Hamburgo en Chile. Lo alojó en su casa y le presentó a sus amigos alemanes e ingleses. Muchos le pidieron retratos. Así pudo juntar las monedas de plata que necesitaba para viajar a la Araucanía.

Como buen romántico quería ver y explorar el mundo, escalar montañas, dormir al aire libre, sentir la naturaleza y retratarla. Sobre todo, ver con sus propios ojos a los indígenas que cantó Ercilla. Como un *William Lovell* de Ludwig Tieck, buscaba practicar el examen interior a través de los viajes.

En septiembre de 1835 tenía los medios y un salvoconducto del presidente Joaquín Prieto para viajar el sur del país. El plan era conocer a los indígenas libres y seguir a Argentina, pero en una pausa en el fundo Llancaño conoció a Carmen Arriagada (Fig. 46). “¿Te acuerdas cuando conociste a tu china?”, le escribirá ella siete años después.

Carmen Arriagada era la hija de Ramón Arriagada, mano derecha de Bernardo O’Higgins, uno de los padres de la patria. En su casa había libros de los ilustrados franceses e ingleses, porque ella dominaba ambos idiomas. Rugendas se encontró con una mujer culta, lúcida, atractiva, segura de sí misma. Una mujer que se aburría con su marido, el coronel en retiro Eduardo Gutike. De inmediato nació un amor apasionado. A su regreso de la Araucanía Rugendas volvió a pasar por el fundo de Carmen. En los meses y años siguientes la visitará en repetidas

ocasiones, quedándose siempre por varias semanas. Carmen lo esperaba con vino tinto del Maule y queso chanco, como a él le gustaba.

Cuando no se veían, se escribían. Rugendas no solo le contaba su vida entre Santiago y Valparaíso; también le mandaba diversos regalos como libros, dibujos, telas, guantes, crema para curar los callos... Ella lo consolaba y le daba consejos. Las cartas que Carmen le envió a su amado se encuentran en la biblioteca del Instituto Iberoamericano de Berlín porque Rugendas se las llevó consigo a su regreso a Alemania. La imagen que el artista se hizo de Chile estuvo en gran parte permeada por la lucidez de Carmen Arriagada. Por esa relación aplazó su partida de Chile hasta 1842 y con esto también su retorno a Europa, ocurrido tres años más tarde. El pintor se la hubiese llevado consigo, si ella se hubiera atrevido.

El romanticismo fue la época del *Sturm und Drang*: la tormenta y el impulso. Los rebeldes alemanes celebraban los sentimientos y las emociones en todos sus extremos, desde el amor apasionado hasta la más oscura melancolía. Entre ellos no era mal visto tener relaciones de pareja poco convencionales. Las mujeres románticas del Círculo de Jena se daban libertades que las chilenas no soñaban.

En el terreno artístico profesional a Rugendas no le fue bien en Chile. Los burgueses no le compraban sus obras con la celeridad con que lo hicieron los magnates mexicanos. Los óleos y dibujos que realizó en la Araucanía no le interesaron a nadie. Tampoco aquellos en que retrataba a personajes populares como *El huaso y la lavandera* (Fig. 40). El presidente Prieto le encargó un cuadro sobre la batalla de Maipú (Fig. 23). Ese fue el único encargo que recibió del gobierno chileno. Los intelectuales locales estaban lejos de la mirada romántica genuina. No comparían las tres premisas básicas del romanticismo alemán, que eran:

- La creencia de que en toda nación hay un grupo originario genuino y auténtico (Volk).
- La idea de que este grupo posee una fuerza espiritual colectiva (Volkgeist), que conforma el alma nacional.
- El convencimiento de que el grupo originario, inspirado en el alma nacional, tiene una misión cultural que desempeñar (*Kulturauftrag*).

Para Johann Gottfried von Herder, uno de los fundadores de este movimiento estético, una cultura se fundaba en la poesía, la sabiduría y la ciencia del pueblo, lo que él denominó *Volksgeist*. Los románticos europeos veían en el *Volksgeist* el fundamento de las culturas que la civilización se encargaba de corromper. Cuando Rugendas pasó por Chile, ese *espíritu popular* era algo negado y despreciado por las élites. Los indígenas y la gente del pueblo que el alemán retrataba eran para ellos unos bárbaros a quienes había que civilizar. No veían ningún potencial allí. Apreciaban el talento de Rugendas, pero no sus motivos. Los americanos no distinguieron entre cultura y civilización, como hicieron los románticos europeos, sino entre civilización y barbarie, siendo la barbarie algo vergonzoso que había que dejar atrás.

A pesar de todo, el artista alargaba su estadía en Chile por Carmen y por los amigos que hizo, casi todos extranjeros. En Valparaíso se reunía con alemanes como Berckemeyer y el pintor Robert Krause, y en Santiago con exiliados de otros países americanos: el uruguayo Juan Espinosa, los argentinos Juan Godoy y Domingo de Oro. Asistía a las tertulias en casa de Isidora Zegers y su marido, el alemán Jorge Huneeus, donde se hablaba sobre las modas europeas mientras la dueña de casa interpretaba arias de Gioachino Rossini. Visitaba con regularidad a Claudio Gay. El naturalista francés le encargó varios dibujos para el libro que estaba escribiendo sobre la historia y la geografía de Chile.

Carmen lo introdujo en la sociedad provinciana de Talca, donde vivían los propietarios de tierras agrícolas que exportaban sus productos por el puerto de Constitución. Varias veces la visitó en ese balneario, donde Carmen y su marido pasaban las vacaciones. El gobernador de Constitución regaló al artista unas tierras para que se quedara a vivir allí.

Con todo, llegó a conocer bastante a fondo a la sociedad chilena en los inicios de la República. Por las cartas de Carmen sabemos que cuando Rugendas estaba presente se transformaba en el alma de las tertulias. Su conversación era entretenida y su carácter amable y generoso. En su relación erótica con Carmen fue extremadamente cuidadoso. Una vez, en Constitución, estando solos, ella le propuso que fueran más allá de las caricias y los besos, pero él no quiso. Se lo recordará en una carta: “¿Recuerdas aquella tarde en que perdida de amor te pedía más? Oh como padecí aquella noche creyéndome desdeñada”.

La relación amorosa pasó por varias fases. Cuando se conocieron planearon envejecer juntos en Chile. Rugendas viajaría a Alemania a exponer sus obras americanas y luego regresaría a Chile y se quedaría para siempre con ella. Pero cuando vio que no sería fácil triunfar en Chile, cambió de planes. En 1838, al recibir una suma importante por la venta de parte de su obra mexicana al rey de Prusia, tanteó la posibilidad de llevarse a su amada consigo a Europa. Lo sabemos por la respuesta de ella. Le escribió:

¿Sabe usted que no me gusta verle variar tanto sus proyectos? El hombre que se acostumbra a formarlos pasa su vida en eso y nunca ve realizado ninguno. Si tiene tanta facilidad de comenzar nuevos proyectos, ¿para qué procurar todos los medios posibles para lograr el actual?

Siguió un tiempo de resignación en que Rugendas la visitaba, pero ya sin la ilusión de que ella dejara a Gutike por él. Vio que la tradición pesaba demasiado sobre ella. Era miedosa. Tal como se lo confesó en una carta, quería seguir en esa relación ambigua por siempre:

Quiero conformarme con la fortuna de poseer tu corazón y de serte querida aunque no pueda disfrutar de las dulzuras que ofrece un recíproco amor. En medio de mis ratos de spleen, de aquellos momentos en que me siento aburrída, desalentada, que me encuentro demás en el mundo, hay una idea risueña en el fondo del cuadro negro que presenta mi mente, la de tener un verdadero amigo, la de verte otra vez quizás luego.

No era una perspectiva muy alentadora para el amado. Su miedo llegó a tanto que en 1839 Carmen quemó todas sus cartas.

Una de sus alumnas de los cursos de dibujo de Rugendas en Valparaíso abrió una nueva perspectiva. Era una joven de 18 años, hija del ingeniero Juan Antonio Álvarez de Condarco, uno de los hombres más ricos de Chile. Rugendas disfrutó el entusiasmo de la joven 22 años menor que él. Era hermosa, sensible, inteligente y culta. Vio en esa relación la oportunidad de quedarse en Chile. Después de haber pasado una vida errante desde los 19,

podría echar raíces en Valparaíso. Clara, por otra parte, soñaba con convertirse en la primera mujer artista del país, algo que hubiera ocurrido si su padre hubiera aceptado ese matrimonio. Pero no fue así. Álvarez de Condarco le negó la mano de su hija arguyendo que solo iba detrás de su dinero. Fue una situación denigrante y dura para Rugendas en una sociedad en que todo se sabía y comentaba. Partió de inmediato a Perú y desde allí le siguió escribiendo al amor de su vida. Volvió a Chile a despedirse de ella y a dejarle como regalo el Álbum de Carmen Arriagada que se conserva en la Biblioteca Nacional de Chile.

Partió definitivamente en febrero de 1845, primero a Buenos Aires y Montevideo y luego a Rio de Janeiro. El emperador Pedro II lo condecoró *Cavaleiro da Ordem Imperial do Cruzeiro* y la Academia de Bellas Artes organizó una exposición retrospectiva de su obra en el Salón de la Academia de Rio de Janeiro. Fue la única exposición de su obra que hizo en vida.

De regreso en Alemania, la corona de Baviera le compró toda su obra a cambio de una renta vitalicia que le alcanzaba para financiar una modesta habitación en Múnich. Sus trabajos quedaron guardados en la Colección Gráfica de esa ciudad. No fueron mostrados al público en una exposición o una publicación como él esperaba. Poco antes de morir de un infarto en 1858 conoció a María Sigl, la hija de un comerciante de telas bávaro. La vida le regaló unos meses de paz, una luz en medio de una oscura sensación de fracaso.

Fig. 46. Retrato de Carmen Arriagada. c. 1835 –1836. 69 x 52 cms.



Fig. 47. Retrato de Jorge Huneeus. c. 1835, 59 x 47 cms.



Fig. 48. Retrato de Santiago Larraín Moxóen hacienda de Viluco. 1835. 41 x 33 cms.



Fig. 49. Retrato de Paula Aldunate de Larraín en hacienda de Viluco. 1835. 41 x 33 cms.



Fig. 50. Retrato de Manuel Rengifo. c. 1834. 27 x 21 cms.

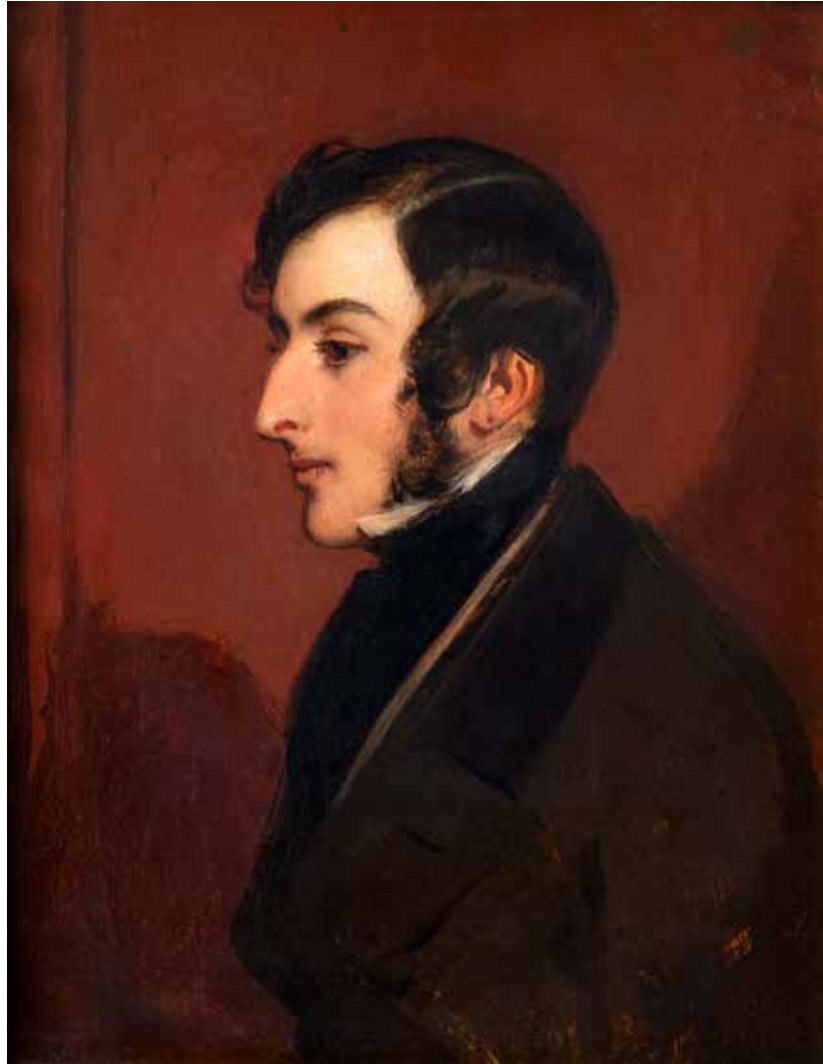


Fig. 51. Retrato frente al Mineral de Chañarcillo. 1842. 54 x 43 cms.



Fig. 52. Retrato de Adelina Walton. c. 1834-1842. 25 x 20 cms.



El cautivo de Chile

Carlos Franz

*Si tus colores los más ricos muelas
y tomas el mejor de tus pinceles,
podrás los climas retratar, que entero
el vigor guardan genital primero.*

(Andrés Bello, América, Alocución a la poesía)

Juan Mauricio Rugendas vino a Chile pensando en quedarse solo unas semanas. Pero permaneció ocho años. Había recorrido media América manteniendo la perspectiva del extranjero; en Chile casi se volvió un habitante nativo. Esta larga detención imprevista alteró sus planes, frustró su proyecto original, descarriló su vida. ¿Por qué vino y, sobre todo, por qué se detuvo tanto tiempo, quizás demasiado, aquí?

En mi novela *Si te vieras con mis ojos* empleé los recursos de la ficción para intentar responderme esa y otras preguntas similares. No intenté resolver incógnitas históricas sino imaginar posibilidades e inventar alternativas. Esta es la divisa del novelista: menos la verdad que la verosimilitud y, más que ellas dos, la libertad de imaginar.

Durante varios años investigué la vida y obra de Rugendas. Poco a poco la persona real fue sugiriéndome las posibilidades de un personaje complejo. Por ejemplo, en la Academia de Ciencias de San Petersburgo, en Rusia, tuve en mis manos acuarelas y dibujos de su etapa brasileña. Son obras de un pintor joven, ambicioso y fidedigno, empeñado en hacerse un nombre como ilustrador naturalista. Asimismo, en la Colección de Arte

Gráfico de Múnich miré de cerca los estudios al óleo y dibujos que describen su travesía de los Andes, realizada casi quince años después. Parecen los trabajos de un pintor intuitivo, desengañado de sus juveniles pretensiones científicas de exactitud y veracidad. La diferencia entre ambas series pictóricas sugiere un cambio profundo. El hombre que llegó a Chile había recorrido un camino interior aún más largo que el geográfico.

El periplo americano de Rugendas duró unas dos décadas. El catálogo de sus pinturas y dibujos cartografía la inquietud de esos viajes y la intensidad visual de sus paradas. Por momentos esos trayectos parecen un deambular extraviado. Pero sabemos que, cuando menos al comienzo, hubo un plan, un programa de trabajo bastante rígido.

Durante la etapa brasileña y en los primeros años de su segunda expedición a América el artista bávaro desarrolló un proyecto naturalista o “científico”. En Brasil, Rugendas intentó levantar un catastro visual panorámico de la naturaleza. Su temperamento independiente lo hizo pelearse con su jefe, el iracundo barón Langsdorff, a quien incluso llamó “perro”. Después, al comienzo de su segunda expedición americana, en Haití y en México, Rugendas quiso satisfacer la ambición –casi luciferina– de Alejandro de Humboldt: retratar esas regiones del “cosmos”. Con este segundo “jefe” el diferendo fue más sutil.

En París, Humboldt recibió al artista joven que volvía de Brasil y renovó el mandato que lo destinaba a ser un pintor “científico”. Lo animó a volver a América y le trazó un itinerario. Humboldt le encareció a Rugendas que en su segundo viaje al Nuevo Mundo se concentrara en los paisajes, la flora y la fauna de las regiones tropicales. El pintor debía evitar el Cono Sur. “Apártese de las zonas templadas de Buenos Aires y de Chile”, le dijo. Viniendo de quien venía, de boca del mayor naturalista de la época, ese consejo equivalía a una orden. Sin embargo, tras unos años en México, Rugendas desobedeció a Humboldt y vino a Chile.

Esa desobediencia ofrece ricas posibilidades novelísticas. Es probable que aquel cambio de planes y la prolongada estadía del pintor en estas “zonas templadas” hayan decepcionado al sabio prusiano. Como sea, un narrador puede sospechar que esas desobediencias, primero con Langsdorff y luego con Humboldt, dimanaban de un conflicto entre el Rugendas artista y el Rugendas naturalista. En ese conflicto la partida a Chile dio la primacía al artista. Mirada con esta lente, ese viaje imprevisto pudo ser una escapatoria para liberarse no solo de la cárcel

mexicana, sino de algunas cárceles interiores. El artista vino hasta los confines de América del Sur buscando más libertad.

La palabra confín tiene ricas asociaciones semánticas. En su acepción más sencilla alude a un límite entre territorios. Además, el verbo confinar significa encerrar a alguien dentro de unos límites. Pero confín también significa el “último término a que alcanza la vista”.

Imagino a Rugendas viniendo hasta Chile en busca del término que alcanzaba su vista de pintor. En su fantasía, modelada en parte por la lectura ferviente de *La Araucana*, este era el confín más lejano. Aquí hallaría la máxima distancia de Europa y de la tradición familiar y artística en la que se había formado. Paradójicamente, en estos confines el pintor bávaro se desconfinaría.

El desconfinamiento más notorio fue el amor de Rugendas por Carmen Arriagada (Fig. 46). Aquella relación adúltera, tan vedada como este país al que le habían desaconsejado venir, fue una liberación erótica y sentimental posibilitada, en parte, por la distancia de sus orígenes.

En Chile Rugendas se distanció también de aquel mandato humboldtiano que le ordenaba ser un pintor “científico”. Aunque el conflicto entre su tarea de ilustrador documental y su sensibilidad de artista nunca se resolvió del todo, acá ese primer deber pasó a un segundo plano. Sus obras delatan una liberación progresiva de su ojo y de su mano. Gradualmente, las pinceladas minuciosas y detallistas cedieron paso a brochazos más espontáneos y sueltos. Con frecuencia creciente las descripciones visuales fueron desplazadas por impresiones, sobre todo por primeras impresiones. Los estudios al óleo sobre papel y cartón, que había comenzado a realizar en México, se hicieron más abundantes y confiados. En ellos, el detalle fidedigno, dibujado, fue sustituido por una interpretación colorista de las formas. El arte de Rugendas se desconfinó tanto como el artista que lo creaba.

Esa liberación progresiva alcanza una cima en aquella serie pictórica que describe su travesía de los Andes realizada en 1837-38. Esas hojas, cartones y telas son, a mi juicio, las mejores obras de Rugendas, las más originales. En esos bocetos al óleo, realizados en base a los dibujos trazados entre nieves eternas, asoma un pintor protoimpresionista a la manera, por ejemplo, de J.M.W. Turner.

En un cuadro derivado de esa serie e incluido en este libro (Fig. 45) vemos a dos viajeros trepando una ladera entre enormes montañas nevadas. Ambos intentan alcanzar la cima de un cerro coronado por las ruinas de un edificio. Quizás se trata de un antiguo refugio para viajeros, una parte de la red de “casuchas” que mandó a construir el gobernador Ambrosio O’Higgins y que, tras la Independencia, fue abandonada. Este cuadro andino de Rugendas retoma un motivo clásico de la pintura de paisajes desde tiempos de Lorrain y Nicolas Poussin: la pequeñez de los hombres y la ruina de sus edificios contrastan con la enormidad de la naturaleza y la persistencia de sus obras. Sin embargo, el Rugendas “chileno” no trata ese tema en forma clásica. Las pinceladas son gruesas, empastadas, esquemáticas. Predominan el color, la luz y su atmósfera. La nieve tiene una apariencia cremosa rasgada por rocas que asoman como puntas de flechas o de lanzas. El cielo azul, inquietado por difusos nubarrones grises, ilumina tanto como amenaza. El muro de ladrillos rojos, único sobreviviente del edificio desplomado, parece un cerro más (la naturaleza ha devorado a la cultura).

Contrasto esa pintura andina de Rugendas con los dibujos esquemáticos de las montañas tropicales, realizados por Humboldt. Después de subir a las cordilleras colombiana y ecuatoriana el sabio prusiano bosquejó cuadros sinópticos de algunas montañas como el Chimborazo. En ellos marcó nítidas divisiones que representan los cambios en los paisajes correlacionados con sus alturas, desde las selvas tupidas de la base, pasando por los desolados páramos y hasta las nieves eternas de las cimas.

El optimismo analítico que reglamenta esas montañas humboldtianas difiere mucho de la inspiración subjetiva que impregna las cordilleras chilenas pintadas por Rugendas. Por ejemplo, en *Llegada del presidente Prieto a la Pampilla* (Figs. 22 y 29) los Andes se imponen a las ilustraciones costumbristas trazadas a sus pies. El retrato histórico y la muchedumbre aglomerada en una confusión polvorienta ceden ante la masiva presencia de la cordillera. Solo rivalizan con ella los animales: los caballos más vivos que sus jinetes, el perro que ladra, los bueyes. Pero los Andes reinan sobre todos con una soberanía emanada de algo superior a su talla. Esas montañas reinan, propongo, porque están pintadas con una inspiración más subjetiva y por ende genuina.

Esa inspiración que anima las montañas rugendianas podría originarse en el consabido poder de lo sublime, combinado con la seducción de la nostalgia. Rugendas conocía el “horror deleitable” producido por esas alturas. Los viajeros románticos como él iban en busca, más o menos consciente, de ese *pathos*. En cuanto a la nostalgia, mirando y pintando los Andes chilenos Rugendas pudo evocar a menudo los Alpes de su Baviera natal. ¡Haber viajado tan lejos solo para añorar el origen!

Sin embargo, lo sublime y la nostalgia no bastan para entender el protagonismo y la superioridad estética de las montañas en la obra chilena de Rugendas. Una interpretación más “novelesca” podría darnos una clave: esta se halla, de nuevo, en la idea de “confín”. Para el pintor viajero esa cordillera descomunal confirmaba su impresión de haber llegado al último límite, el que linda con la nada.

La muralla rocosa de los Andes, nevada o desnuda, materializa la ambigüedad del confín. En esas alturas el paisaje se cierra con una contundencia superior a la de cualquier otro horizonte. Este sí, no cabe duda, debe ser el término máximo que alcanza la vista. Esa gigantesca clausura le recuerda al viajero la futilidad de sus fugas. La montaña dice: no importa cuán lejos vayas ni cuántos confines traspases o escales, al cabo topará con un nuevo confinamiento. La libertad se alcanza y se pierde en sus límites. La montaña cautiva.

En mi novela *Si te vieras con mis ojos* la cordillera ocupa el centro dramático tal como ocurre en muchos cuadros del pintor. El personaje de Rugendas ve la cumbre del Aconcagua, desde el océano abierto, antes de divisar la costa de Chile. Luego, en el meridiano casi exacto de la novela, esa montaña, la más alta conocida hasta entonces, atrapa al protagonista. Un terremoto, seguido por una avalancha, encierra a Rugendas en una cueva horadada en las faldas del Aconcagua. El pintor queda físicamente cautivo del paisaje que pintaba.

La cautividad aparece con una frecuencia inquietante en las obras chilenas y argentinas de Rugendas. Muchas de ellas representan a mujeres blancas raptadas por indígenas.

En una versión de esos raptos incluida en este libro (Fig. 53) vemos a dos jovencitas secuestradas por jinetes mapuches o pehuenches que las han montado en sus caballos. Sus vestidos semitransparentes sugieren que fueron sacadas de sus propias camas. Un campesino yace muerto en el suelo. Los captores aferran a sus víctimas mientras

sostienen lanzas larguísimas y espolean a sus caballos. Van a reunirse con la vanguardia del malón que huye hacia el fondo del valle, hacia las montañas. En esa cordillera destaca una cumbre altísima parecida al Aconcagua.

Otro cuadro (Fig. 54) representa un posible desarrollo del rapto anterior. Un grupo de perseguidores ha dado alcance al malón y se traban en una batalla. Caballos y jinetes ruedan por el suelo. Un indígena hace girar sus boleadoras mientras sostiene un trofeo: la cabeza cortada de un criollo. Un perseguidor apunta su pistola contra uno de los raptos que intenta arrojarle su lanza. La cautiva agarra esa pica e intenta desviarla. Como es usual en Rugendas, los jinetes resultan menos convincentes que sus caballos, pero la espléndida composición del cuadro transmite el dramatismo dinámico de esa lucha feroz.

Por último, otra pintura (Fig. 55) presenta el desenlace. El malón ha vuelto a sus montañas. Bajo el dosel de una araucaria el mapuche victorioso exhibe su botín. Entre las joyas y la plata destaca una cautiva rubia como el oro. La tribu contempla su desesperación con indiferencia. Han visto escenas como esa muchas veces y conocen el futuro de la secuestrada: se convertirá en una mujer más de su captor, tendrá hijos con él, iniciará una estirpe mestiza. Incluso es posible imaginar que esa joven llegue a protagonizar un “cautiverio feliz”, como el vivido por el cronista español Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán en el siglo XVII. En todo caso, sabemos que Rugendas disfrutó su vida en los territorios fronterizos de la Araucanía en 1835.

Rugendas insistió en pintar esos secuestros porque fueron notorios y traumáticos y por tanto eran atractivos para el público chileno y argentino. Además, esas obras le permitían tratar un tema de gran abolengo clásico. Sus cautivas retoman aquella famosa alegoría del origen violento de una nueva nación: el rapto de las Sabinas, pintado por tantos artistas desde Rubens a Jacques-Louis David.

Esas pinturas y dibujos sobre secuestros y cautiverios se encuentran entre las obras más imaginativas que creó Rugendas. En esas escenas su fantasía se desata y vuela mucho más allá de los hechos históricos. Así liberada, la imaginación del pintor enriqueció sus escenas de cautividad con significados nuevos, acaso inconscientes para él mismo.

El verbo cautivar tiene significados ambiguos, casi opuestos. Por una parte, significa aprisionar, especialmente a un enemigo. Pero cautivar también significa atraer a alguien y hasta ejercer una influencia irresistible en su ánimo. Esa influencia o atracción puede ser tan intensa que llega a crear en el atraído un deseo de ser cautivado.

En *Si te vieras con mis ojos* la amada de Rugendas, Carmen, desea un rapto. Ella le confiesa al pintor un sueño o fantasía sexual recurrente: un malón la sorprende en una llanura, no puede esconderse y para evitar que todos la violen se entrega al indígena más poderoso.

Es fácil interpretar que los raptos de mujeres blancas, pintados por Rugendas, representan a la cultura europea apresada por la naturaleza americana. La frecuencia de esas imágenes violentas, que continuó desarrollando en Alemania muchos años después, y sobre todo su potencia expresiva, que supera la de cualquier otro tema en su obra, sugieren que él mismo se veía en esa cultura raptada. Esa potencia expresiva insinúa que el propio pintor experimentaba un secreto deseo de dejarse cautivar por “lo otro”. Esas pinturas delatan un deseo de entregarse y volverse parte del paisaje, como un habitante nativo.

Una escapatoria liberadora trajo a Rugendas hasta el término que alcanzó su vista: estos confines que lo desconfinaron. Si luego se detuvo tanto tiempo en Chile, mucho más que el previsto y conveniente, pudo ser porque el país lo raptó y él deseó quedarse cautivo.

No es posible asegurar que las cosas ocurrieran así. Pero el novelista no es un asegurador. Escribimos en nombre de lo que pudo ser. Podemos imaginar que Rugendas vino hasta el distante Chile huyendo de sus limitaciones artísticas, culturales y psicológicas. Y es emocionante suponer que aquí el artista viajero encontró un paradójico cautiverio liberador. Quizás, un cautiverio feliz.

Fig. 53. El rapto. c. 1834 -1836. 32 x 40 cms.



Fig. 54. El rapto. c. 1834, 43 x 51 cms.



Fig. 55. Trinidad Salcedo en cautiverio. c. 1836. 51 x 43 cms.



Fig. 56. La cuesta de Lo Prado entre Valparaíso y Santiago. c. 1834 -1842. 63 x 92 cms.



Fig. 57. Bajada de Valparaíso. c. 1834 –1842. 63 x 92 cms.





Rugendas a sus 15 años (Noviembre de 1817).

Rugendas y su tiempo

A continuación, una cronología de la vida y obra de Juan Mauricio Rugendas enriquecida con hechos de la historia política y cultural, en Chile, América y Europa, que por su significación plasman el espíritu de la época.

1802 — Johann Moritz Rugendas, más conocido como Juan Mauricio Rugendas, nace un 29 de marzo en Augsburgo. Fue hijo del director de la Escuela Superior de Arte de Augsburgo Johann Lorenz Rugendas (1775-1826) y de Regina Rugendas (de soltera Lächler). Estudiará en el *Gymnasium* Santa Clara y en la Academia de Bellas Artes de Múnich bajo la supervisión de los pintores Albrecht Adam (1786-1862) y Lorenzo von Quaglio (1730-1804), además de su propio padre.

1805 — La ciudad libre de Augsburgo pasa a formar parte del Reino de Baviera.

1807 — En París, comienzan a publicarse los 33 tomos de *Le voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent* (*Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente*), obra de Alejandro de Humboldt y Aimé Bonpland (1773-1858), resultado de sus investigaciones americanas.

1808 — En un hito de la historia de las artes alemanas, Goethe (1749-1832) publica su primera parte de *Fausto*, cuya segunda parte se publicará en 1832.

1808-1815 — Napoleón (1769-1821) toma cautivo al rey de España Fernando VII (1784-1833). Se organizan juntas de gobierno en la América española. Napoleón es derrotado. Reconquista de las colonias americanas por el Imperio Español.

1812 — Los hermanos Grimm (Jacob, 1785-1863; Wilhelm, 1786-1859) comienzan a publicar sus recopilaciones de cuentos tradicionales.

1817-1820 — Los naturalistas Johann Baptist von Spix (1781-1826) y Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868) realizan una gran expedición al interior de Brasil.

1818-1819 — Rugendas realiza diversos estudios de árboles, caballos y de su ciudad natal.

1821 — A los 19 años, Rugendas parte a Brasil en la expedición científica del barón Georg Heinrich von Langsdorff (1774-1852), que pretendía investigar el interior de Brasil, desde Minas Gerais hasta Mato Grosso y Amazonia, por orden del zar Alejandro I (1777-1825). La expedición contó inicialmente con Rugendas como ilustrador, que después fue sustituido por los dibujantes Hércules Florence (1804-1879) y Aimé-Adrien Taunay (1803-1828). Rugendas participó en esa empresa naturalista hasta noviembre de 1824.

1822 — Rugendas dibuja *Vista de la hacienda Mandioca*, la hacienda experimental de Langsdorff en los alrededores de Rio de Janeiro.

1823 — Johann Baptist von Spix y Carl Friedrich Philipp von Martius inician la publicación de su libro de viajes por el Brasil.

1824 — *Ficus frente a la casa del padre Correia, Petrópolis y Vista del Puente Nuevo sobre el río Paraíba*, dibujos de Rugendas camino de Minas Gerais.

1825 — Después de abandonar la expedición de Langsdorff, Rugendas viaja por cuenta propia de vuelta a Rio de Janeiro, donde se embarca de retorno a Europa.

1827 — En París se inicia la publicación del álbum de litografías de Rugendas *Voyage pittoresque dans le Brésil*.

1830 — Batalla de Lircay el 17 de abril de 1830, que significó el triunfo de los sectores conservadores en Chile. Este nuevo orden quedará plasmado en la Constitución de 1833.

1830-1831 — Rugendas viaja a México, donde llega en julio de 1831.

1830 — Revolución en Francia. Eugène Delacroix (1798-1863) pinta *La Liberté guidant le peuple*, obra fundamental del romanticismo revolucionario.

1831-1834 — Rugendas reside en México, estableciéndose en Ciudad de México en 1832.

1832-1833 — Rugendas pinta *El valle de México*.

1832-1835 — Charles Darwin (1809-1882) viaja en el *Beagle* junto a Robert Fitz Roy.

1833 — Rugendas cae en la cárcel de La Acordada en la capital de México, acusado de haber ayudado a conspiradores. En rigor, ocultó y ayudó a escapar al general José Morán (1774-1841) y al diplomático Miguel Santa María (1789-1837), enemigos del régimen del general Antonio López de Santa Anna (1794-1876).

1834 — En el mes de marzo y desde el puerto de Manzanillo, Rugendas se embarca para Sudamérica. Llega a Valparaíso en los primeros días de julio de 1834. Ese mismo año Rugendas inicia la pintura de *Llegada del presidente Prieto a la Pampilla* (Figs. 22 y 29), que probablemente concluyó en 1835.

1835 — Rugendas conoce a Carmen Arriagada (1807-1900) en la tertulia de Isidora Zegers (1803-1869), de la que participaban Andrés Bello (1781-1865) y sus hijos, como también la poeta Mercedes Marín del Solar (1804-1866). Ese mismo año pinta *El huaso y la lavandera* (Fig. 40).

1836 — Pinta figuras araucanas (Figs. 34-36 y 38) y *Huasos maulinos* (Fig. 16).

1837 — Giacomo Meyerbeer (1791-1864) trabaja en *L'Africaine*, su última ópera, con tema exótico, sobre Vasco de Gama (1460/1469-1524) y que se estrenará en París en 1865.

1837-1838 — Durante un viaje a través de la pampa argentina, Rugendas sufre un accidente que le deja importantes consecuencias. Debe regresar a Mendoza para recuperarse.

1839 — Rugendas se establece en Valparaíso y conoce a Clara Álvarez Condarco (1825-1865), que ha sido considerada su discípula. Compone *Rugendas es transportado después del accidente*.

1839 — El 20 de enero Chile triunfa sobre la Confederación Perú-Boliviana en la Batalla de Yungay.

1840 — Martius (1794-1868) comienza a publicar *Flora Brasiliensis*, en 15 partes y 40 volúmenes.

1841 — Muere el pintor José Gil de Castro (1785-1841).

1842-1845 — Rugendas se establece durante dos años en Lima y después viaja por el altiplano de Perú y Bolivia.

1843 — Rugendas pinta *Fiesta de San Juan en Amancaes*.

1844 — Rugendas pinta *Llegada de una novicia al convento y Escena callejera en Lima*.

1845 — Retorna a Chile para despedirse de Carmen Arriagada (Fig. 46) y enseguida continúa el viaje a través del Cabo de Hornos rumbo a la región de Río de la Plata. Concluye su periplo americano en Rio de Janeiro, donde expuso una selección de su producción americana en el Salón de la Academia de Bellas Artes.

1845 — Richard Wagner (1813-1883) termina la música de *Tannhäuser*, su ópera sobre los desamores del artista errabundo.

1845-1862 — Se publican los cinco tomos de *Cosmos: un bosquejo de una descripción física del universo*, de Alejandro de Humboldt.

1846 – Rugendas regresa a Europa, investido del título de *Caballero de la Orden Imperial do Cruzeiro*, concedida por Dom Pedro II. En su ausencia, la Academia le rinde homenaje con una segunda exposición de su obra.

1847 — Rugendas procura publicar su obra, pero todos los intentos fracasan.

1848 — Establecido entre Múnich y Augsburgo, Rugendas vende su obra a la corona de Baviera, con el compromiso de completarla con entregas anuales de pinturas basadas en sus dibujos y esbozos al óleo; en compensación recibe una pensión vitalicia.

1848 — Revolución en Francia, Alemania, Austria, Hungría, Italia. Fin de la Restauración en Europa y del predominio de la Santa Alianza.

1849 — La pintora Julie Hagen (1824-1902), discípula del artista viajero, pinta el retrato *Moritz Rugendas como pintor viajero* para el que Rugendas posó cuando vivía en Múnich.

1854 — Claudio Gay (1800-1873) publica *Atlas de la historia física y política de Chile*, en 2 tomos.

1854 – A instancias de Alejandro de Humboldt, el rey de Prusia Federico Guillermo IV condecora a Rugendas con la Orden del Águila Roja.

1858 — A pesar de la modesta pensión que la corona bávara le había concedido, Rugendas muere pobre y con una sensación de fracaso a los 56 años en Weilheim an der Teck, Alemania, el 29 de mayo. Se había casado ese mismo año con Marie Sigl.

1859 — Charles Darwin publica *On the Origin of Species*.

Bibliografía seleccionada

- ACHENBACH, SIGRID. *Kunst um Humboldt. Reisestudien aus Mittel-und Südamerika von Rugendas, Bellermann und Hildebrandt im Berliner Kupferstichkabinett*. München: Hirmer, 2009.
- AIRA, CÉSAR. *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Santiago: LOM Ediciones, 2000.
- ÁLVAREZ URQUIETA, LUIS. *El pintor Juan Mauricio Rugendas*. Boletín de la Academia Chilena de la Historia, vol. vii, n.º 12 (1940).
- ÁLVAREZ URQUIETA, LUIS. *Breve historia de la pintura en Chile, algunos juicios críticos y nómina de la colección Luis Álvarez Urquieta*. Santiago: s/ed., 1938.
- ANGULO, TALIA, CAROLINA BARRA Y XIMENA GALLARDO. *Estudio técnico e histórico de las obras del pintor alemán Johann Moritz Rugendas (1802-1858)*. Pasos para la autenticación de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes”. Informes Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2018, n.º 21. Santiago: Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, 2019.
- BEEMLMANS, HUBERT. *El Uruguay en la obra del pintor alemán Juan Mauricio Rugendas*. Revista Histórica. Museo Histórico de Montevideo, n.º 51 (1979).
- BINDIS, RICARDO. *Juan Mauricio Rugendas*. Santiago: Morgan Marinetti Editores Impresores, 1984.
- BINDIS, RICARDO. *Rugendas en Chile*. Santiago: Ediciones Barcelona, 1973.
- BUJALDÓN DE ESTEVES, LILA. *Peripecias de dos amigos alemanes en Mendoza: Robert Krause y Johan Moritz Rugendas*. Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza, n.º 6 (1999-2000).

CARNEIRO, NEWTON. *Rugendas no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Editora, 1979.

CERDA, PATRICIA. *Rugendas*. Santiago de Chile: Ediciones B, 2016.

COSTA, MARIA DE FÁTIMA, PABLO DIENER Y DIETER STRAUSS (orgs.). *O Brasil de hoje no espelho do século XIX. Artistas brasileiros e alemães refazem a expedição Langsdorff*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

DIENER, PABLO Y MARIA DE FÁTIMA COSTA (coords.). *Rugendas: el artista viajero*. Santiago: Ediciones Biblioteca Nacional de Chile, 2021.

DIENER, PABLO. *Rugendas, América de punta a cabo*. Santiago: Editorial Aleda, 1992.

DIENER, PABLO Y MARIA DE FÁTIMA COSTA. *América de Rugendas. Obras e Documentos*. São Paulo: Estação Liberdade / Kosmos, 1999.

DIENER, PABLO Y MARIA DE FÁTIMA COSTA. *Rugendas e o Brasil*. Rio de Janeiro: Capivara, 2002. 2ª edición corregida y aumentada en 2012.

DIENER, PABLO. *Rugendas. Su viaje por Chile, 1834-1842*. Santiago: Origo Ediciones, 2012.

DIENER, PABLO. *Rugendas. 1802-1858*. Augsburg: Wissner, 1997. 2ª edición de 1998.

DIENER, PABLO. *Rugendas. Imágenes de México, catálogo de la exposición en el Museo Nacional de Historia*. Augsburg: Wissner Verlag, 1994.

FERNÁNDEZ, JUSTINO. *Una pintura desconocida de la Plaza Mayor de México*. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. v, n.º 17 (1949).

FLORES ARAOZ, JOSÉ. *Juan Mauricio Rugendas. El Perú romántico del siglo XIX*. Lima: Editor Carlos Milla Batres, 1975.

FRANZ, CARLOS. *Si te vieras con mis ojos*. Santiago: Alfaguara, 2015.

JACOBS, MICHAEL. *The painted voyage. Art, Travel and Exploration 1564-1875*. Londres: British Museum Press, 1995.

KOHAN, MARTÍN. *A Rugendas los dibujos le salían pluralistas. Una teoría del arte por César Aira*. Ramona, Revista de Artes Visuales, n.º 32 (2003).

KRAUSE, ROBERT. *Travesía de los Andes y estada en Mendoza en el año de 1838. Diario íntimo del paisajista alemán*, edición y traducción de Alberto Haas. Phoenix, Revista de la Sociedad Científica Alemana, año 9, n.º 2-4 (1923).

LAGO, TOMÁS. *Rugendas: pintor romántico de Chile*. Santiago: Editorial Sudamericana, 2000.

LÖSCHNER, RENATE Y XAVIER MOYSSÉN. *México luminoso*. México DF: Ediciones de Cartón y Papel S.A., 1985.

LÖSCHNER, RENATE. *Johann Moritz Rugendas in Mexiko. Malerische Reise in den Jahren 1831-1834*, catálogo de la exposición en Berlín de 1984. Berlin: Instituto Ibero-Americano, 1984. 2a edición corregida y aumentada en 1992.

METZGER, CHRISTOF Y TREPESCH CHRISTOF (ed.). *Chile und Johan Moritz Rugendas. Chile y Juan Mauricio Rugendas*. Worms: Wernesche Verlagsgesellschaft, 2007.

NÚÑEZ, ESTUARDO. *Juan Mauricio Rugendas (1802-1858), viajero por el Perú*. Alma Mater. Revista de Investigación de la Universidad Mayor de San Marcos, vol. 10 (1995).

O'GORMAN, EDMUNDO (org.). *Documentos para la historia de la litografía en México, con un estudio de Justino Fernández*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1955, colección Estudios y Fuentes del Arte en México, vol. I.

ORTIZ DOMÍNGUEZ, EFRÉN. *Memorias de un artista apasionado (Biografía de Johann Moritz Rugendas)*. Bogotá: Luna Libros, 2012.

PARANHOS DA SILVA, MAURICIO. *Juan Mauricio Rugendas (1802-1858) y el Brasil*. Anales de la Universidad de Chile, centenarios 1959-1960 (1960).

PEREIRA SALAS, EUGENIO. *El rostro romántico de Chile: Colección Armando Braun Menéndez*. Santiago: Sociedad de Bibliófilos Chilenos-Universidad de Chile, 1962.

PINOCHET DE LA BARRA, OSCAR (ed.). *Carmen Arriagada, cartas de una mujer apasionada*. Santiago: Editorial Universitaria, 1989.

POEPPIG, EDUARD. *Reise in Chile, Peru und auf dem Amazonasstrome während der Jahre 1827-1832*. Leipzig: Friedrich Fleischer, 1835. (Hay traducción parcial de Carlos Keller: Poeppig, Eduard. Un testigo en la alborada de Chile (1826-1829). Santiago: Zig-Zag, 1960).

RADIGUET, MAX. *Le voyageur Rugendas*. L'Illustration, journal universel, 26 de junio de 1847.

RICHERT, GERTRUD (ed.). "Cartas de Domingo de Oro a Rugendas. 1837-1845. Boletín de la Academia Chilena de la Historia, vol. 48 (1953) y vol. 49 (1853).

RICHERT, GERTRUD (ed.). *Cartas de Juan Espinosa a Rugendas. 1837-1845*. Boletín de la Academia Chilena de la Historia, vol. 50 (1954) y vol. 51 (1954).

RICHERT, GERTRUD (ed.). *Cartas de Mercedes Marín Solar [et al.] a Rugendas. 1836-1844*. Boletín de la Academia Chilena de la Historia, vol. 47 (1952).

RICHERT, GERTRUD. *Johann Moritz Rugendas. Ein deutscher Maler aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Ibero-Amerika*. Ibero-Amerikanisches Archiv, vol. XVI, n.º 3-4. Bonn y Berlín: Ferdinand Dümmlers Verlag, 1942-1943.

RICHERT, GERTRUD. *Johann Moritz Rugendas. Ein deutscher Maler des 19*. Berlin: Rembrandt Verlag, 1959.

RICHERT, GERTRUD. *Johann Moritz Rugendas. Ein Deutscher Maler in Ibero-America*. München-Pasing: Filser Verlag, 1952. Versión en español de Carlos Pantoja Gómez: "Johann Moritz Rugendas. Un pintor alemán en Ibero-América". Anales de las Universidad de Chile, vol. Centenarios 1959/1960 (1960).

ROMERA, ANTONIO. *Historia de la pintura chilena*. Santiago: Del Pacífico, 1951.

RUGENDAS, JOÃO MAURICIO. *Viagem pitoresca através do Brasil*, traducción y notas de Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia, 1979.

RUGENDAS, JOHANN MORITZ. *Voyage pittoresque dans le Brésil*. París-Mulhouse: Engelmann & C., 1835.

RUGENDAS, JUAN MAURICIO. *Álbum de trajes chilenos*. Santiago: Imprenta de J.B. Lebas, 1838. Hay edición facsimilar publicada en Santiago: Editorial Universitaria, 1970.

ZAMORANO, PEDRO EMILIO (ed.). *Juan Mauricio Rugendas: la mirada de un viajero*. Santiago: Origo Ediciones, 2008.

Autores de la publicación

Patricia Cerda: Historiadora y escritora. Autora, entre otras, de la novela *Rugendas* (Ediciones B, 2016).

Maria de Fátima Costa: Historiadora. Profesora del Departamento de Historia de la Universidad Federal de Mato Grosso.

Pablo Diener: Historiador del arte. Profesor del Departamento de Historia de la Universidad Federal de Mato Grosso.

Marcela Drien: Doctora en Historia del Arte en la Universidad de Stony Brook en Nueva York. Profesora en la Universidad Adolfo Ibáñez.

Carlos Franz: Abogado y escritor. Autor, entre otras, de la novela *Si te vieras con mis ojos* (Alfaguara, 2014).

Justo Pastor Mellado: Crítico de arte, historiador del arte y curador independiente.

Juan Luis Ossa: Doctor en Historia por la Universidad de Oxford. Investigador del Centro de Estudios Públicos.

Rafael Sagredo: Doctor en Historia por el Colegio de México. Profesor titular del Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Joaquín Trujillo: Magister en Estudios Latinoamericanos y abogado de la Universidad de Chile. Investigador del Centro de Estudios Públicos.

