

Dos pinturas de Monvoisin y la re-racialización de los indígenas en el cono sur

Martín Vigouroux | Universidad de Chile | martinvigourouxuribe@gmail.com

› RESUMEN

En 1849, en las costas de los territorios mapuche-lafkenche, tuvo lugar un naufragio que sería clave para el devenir de la política del Estado chileno respecto del pueblo mapuche. Este artículo propone una lectura crítica del tratamiento discursivo que se desarrolló en torno a los indígenas —en tanto que sujetos racializados bajo la categoría moderna y evolucionista de la barbarie—, y postula que dichos discursos se expresan en un díptico del “pintor viajero” Raymond Monvoisin, en el cual se ilustra el naufragio del bergantín “Joven Daniel”. Se busca iluminar el análisis de las obras teniendo en consideración el aparataje conceptual de la época, especialmente en el cono sur, donde la problemática que animaba a las elites de las jóvenes repúblicas de Argentina y Chile giraba en torno a la dicotomía “civilización o barbarie”, planteada por Domingo Faustino Sarmiento.

Palabras clave: Monvoisin, Racialización, Sarmiento, Vicuña Mackenna, Orientalismo americano, Civilización, Barbarie.

Two paintings by Monvoisin and the re-racialization of indigenous people in the Southern Cone

› ABSTRACT

In 1849, on the coasts of the Mapuche-Lafkenche territories, a wreck took place that would be key to the future of the Chilean State’s concerning Mapuche people. This article argues a critical reading of the discursive procedure that was developed in terms of the indigenous people —While, racialized individuals under the modern and evolutionary category of barbarism—. In addition, it proposes that this speech are expressed in a diptych of the “traveling painter”, Raymond Monvoisin, which illustrates the wreck of the brigantine, “Joven Daniel”. However, we are seeking to highlighting the analysis of the works taking into consideration the conceptual mechanism of the time, particularly in the southern cone, where the problematic that encouraged the elites of the young republics of Argentina and Chile which revolved around the dichotomy “civilization or barbarism”, proposed by Domingo Faustino Sarmiento.

Key words: Monvoisin, Racialization, Sarmiento, Vicuña Mackenna, american’s orientalism, Civilization, Barbarism.

› La re-racialización de los mapuche en el siglo XIX

El colonialismo es un fenómeno económico material, pero también cultural y ontológico que reorganiza los límites de la concepción que se tiene del mundo y de los seres humanos que lo habitan. Este sustento metafísico es fundamental para su funcionamiento y es ahí donde se produce el concepto moderno de raza. Bastará para entender el alcance que tuvieron en la conformación del orden colonial las discusiones respecto de los límites de lo humano el recordar que, en la primera mitad del siglo XVI, el fraile dominico Bartolomé de las Casas defendió la idea de que los indígenas de América sí tenían alma, por lo que serían seres humanos con el potencial de ser iluminados por la fe cristiana y por lo tanto proclives a ingresar al mundo civilizado. La consecuencia fue que se estableció para los indígenas un régimen de semi-esclavitud que supuestamente tendía a su evangelización, para que en el futuro cruzaran la línea de la barbarie e ingresaran al mundo civilizado: la encomienda. Sin embargo, como los intereses económicos de los imperios coloniales requerían de mano de obra cada vez más voluminosa, la metafísica colonial estableció que los africanos subsaharianos de piel negra serían efectivamente seres carentes de alma. Esto pone en marcha el proceso de secuestro, esclavización y tráfico de seres humanos desde África hacia América.

De este modo, vemos que en el siglo XVI se van amalgamando los conceptos emergentes de raza con la dicotomía antigua entre barbarie y civilización, pasada por el cedazo de la contraposición entre paganos y cristianos. Los grupos de la metrópoli colonial europea, quienes ejercen el poder de producir y hacer circular estas categorías, estarán siempre del lado de la civilización y de las razas superiores. Por otra parte, los grupos subalternizados, como es el caso de las poblaciones afrodescendientes, pasarán a ser tanto el escalafón más bajo de la barbarie, como un grupo metafísicamente excluido de todo trato humanitario por carecer incluso de alma. Aquí vemos que las categorías raciales son probablemente más fuertes que las anteriores debido a que quienes pertenecen a una “raza inferior” jamás podrán llegar a ser parte de la civilización. Finalmente, hay sujetos que quedan en una zona intermedia: los pueblos indígenas. Son parte de la barbarie, pero tienen la potencialidad de civilizarse. Su raza es “inferior”, pero tienen alma.

En el proceso de conformación de los Estados chileno y argentino, el político e intelectual Domingo Faustino Sarmiento tuvo un rol medular. No solamente por todos los cargos relevante que ocupó dentro del Estado argentino (presidente de la república, ministro del interior, senador y gobernador) en años cruciales para la conformación de dicho Estado-nación, sino que además porque desde su prosa ejerció una influencia decisiva en la construcción de la ideología criolla a ambos lados de la cordillera. Tanto en su *Facundo* (1845) como en *Conflicto y armonía de las razas en América* (1883), establece que los principales enemigos de los ideales republicanos serían “los indios”. En una carta al entonces ex-presidente, Bartolomé Mitre, declara lo siguiente:

Descendientes de razas guaraníes, indios salvajes y esclavos que obran por instinto a falta de razón. En ellos se perpetúa la barbarie primitiva y colonial. Son unos perros ignorantes de los cuales ya han muerto ciento cincuenta mil. Su avance, capitaneados por descendientes degenerados de españoles, traería la detención de todo progreso y un retroceso a la barbarie... Al frenético, idiota, bruto y feroz borracho Solano López lo acompañan miles de animales que le obedecen y mueren de miedo. Es providencial que un tirano

haya hecho morir a todo ese pueblo guaraní. Era preciso purgar la tierra de toda esa excrecencia humana: raza perdida de cuyo contagio hay que librarse. (Sarmiento, Carta a Mitre, 1872)

El autor es tajante en todos sus textos cuando se refiere a los indígenas: estos deben ser exterminados o expulsados de los territorios de las nacientes repúblicas sudamericanas si se desea alcanzar la meta que las elites criollas se habían propuesto: ser la nueva y mejorada Europa. Su existencia no solo es vista como detestable, sino que representan una amenaza para los ciudadanos civilizados, ya que la barbarie es una condición que se considera contagiosa, que atrofia y degrada a quienes entran en contacto con ella. En concordancia con las ideas del “evolucionismo social”, la sociología de la época —entre cuyos principales referentes destaca Auguste Comte—, Sarmiento y los intelectuales contemporáneos consideraban que existía una línea recta desde los pueblos que se estimaban “atrasados” y “bárbaros” que progresaría hacia los más “avanzados” y “civilizados”. En este sentido, hay que considerar que es casi seguro que Sarmiento haya sido influenciado en sus concepciones raciales por *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas*, de Arthur Gobineau. Dicho ensayo apareció en París en cuatro volúmenes entre 1852 y 1854, y tuvo una enorme recepción e influencia en los círculos ilustrados de la segunda mitad del XIX.

A diferencia de lo que se podría suponer a partir de su título, la obra de Gobineau no se centra en algo así como una “historia universal de las razas” o en sus supuestas características. Su asunto principal es la “mezcla de las razas”. El pensador francés postula una concepción de la historia del ser humano en la que se amalgaman estrechamente el progreso de las civilizaciones y las mezclas entre las supuestas razas que, según Gobineau, van surgiendo en el devenir histórico. Podríamos sintetizar su influyente postulado de la siguiente forma: mientras menos se mezcla una raza, más progresa su civilización, mientras que aquellas que se mezclan con otras razas se degeneran y decaen.

Gobineau se considera de hecho uno de los más importantes fundadores del racismo moderno, más por esta fusión casi completa de historia y biología en una amplia y permanente ley de cambio que por su doctrina de la desigualdad, que ya habían formulado otros antes que él. Esto se confirmaría también en la recepción de sus teorías que superó ampliamente a otras semejantes a nivel mundial. Desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la primera del XX casi ninguna ideología o praxis racista —ya fuera en contextos coloniales, antisemitas o totalitarios— dejó de situarse en la línea de la racionalización teórica de Gobineau. (Gueulen, 2010, p. 106)

Hay que señalar que Sarmiento es reconocido principalmente por el rol decisivo que jugó en la configuración de la instrucción pública argentina. Mientras que sus adversarios, como Bartolomé Mitre, pretendían concentrar los esfuerzos del Estado en la educación superior, Sarmiento defendió e impulsó una educación pública para las masas, concentrada en la educación primaria. En 1882 impulsó y fue parte de la aprobación de la “ley educacional común”, la cual establecía que la educación primaria debía ser obligatoria, gradual y gratuita. De ahí que el relato oficial de la República Argentina suele presentarlo como el “padre del aula”. Enfatizando su espíritu no elitista y orientado a “educar al pueblo soberano”. Sin embargo, ese pueblo era pensado como un sujeto colectivo urbano y blanco, que excluía al mundo rural en general, y a los indígenas en particular.

¿Lograremos exterminar a los indios? Por los salvajes de América siento una invencible repugnancia sin poderlo remediar. Esa canalla no son más que unos indios asquerosos a quienes mandaría colgar ahora si reapareciesen. Lautaro y Caupolicán son unos indios piojosos, porque así son todos. Incapaces de progreso, su exterminio es providencial y útil, sublime y grande. Se los debe exterminar sin ni siquiera perdonar al pequeño, que tieneya el odio instintivo al hombre civilizado. (Sarmiento, *El Nacional*, 25 de noviembre, 1876)

El lema pregonado por Sarmiento en su obra cumbre, *Facundo*, fue “civilización o barbarie”. De hecho, el título original de la obra es: *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*. Esta disyuntiva sintetiza el ideario que adoptaron las elites criollas de la época a ambos lados de la cordillera de los Andes. *Facundo*, que fuera escrito en 1845 durante el exilio de Sarmiento en Chile, influyó decisivamente en el proceso que dentro de poco más de una década se llevarían a cabo contra el pueblo mapuche de manera conjunta entre Argentina y Chile. Proceso de conquista y exterminio eufemísticamente llamado “conquista del desierto” en Argentina y “pacificación de la Araucanía” en Chile.

A la luz de lo anterior, es interesante destacar lo que Leandro Navarro Rojas señala en su *Crónica militar de la conquista y pacificación de la Araucanía*. En 1860, en el contexto de las primeras avanzadas militares chilenas en la Araucanía, y sus consecuentes insurrecciones indígenas, el capitán chileno Daniel García mandó a construir un fortín en el cerro Villagrán, cerca de Lota. “En este fortín se levantó una columna con la siguiente inscripción: ‘La civilización contra la barbarie’ —construido por el intendente Vicente Perez Rosales—.” (2013, p. 49). Inscripción que nos habla de la influencia de Sarmiento en la materialidad misma de un proceso que él y muchos otros promovieron.

Para la empresa de producir una subjetividad con la que los habitantes de la nueva república de Chile se sintieran identificados, era necesario crear un “mito de origen” de la propia república, sin el cual las identidades nacionales no pueden operar. La manera en que la elite del valle central de Chile aborda este problema en relación a los mapuche se puede resumir de la siguiente manera: glorificar a los antiguos araucanos, en honor a su carácter de guerreros invencibles contra la corona española, pero al mismo tiempo deslegitimar, denostar e injuriar a los mapuche contemporáneos que habitan al sur del río Bio Bio. El antiguo araucano se va constituyendo en el imaginario nacional chileno como el antecedente de las glorias militares. Mientras que el mapuche contemporáneo a la república ocupa el lugar del Otro respecto a la nación. Para esto se alude principalmente a la fidelidad que habrían mantenido con España al tomar parte por la causa realista, a comienzos del siglo XIX. Por lo tanto, se trataría de indígenas “anti-chilenos”.

Vicuña Mackenna sostiene que es falaz el argumento de que los chilenos serían producto del mestizaje entre españoles y mapuche, por lo que no habría ninguna raíz común a la cual apelar en términos sanguíneos ni identitarios: “Nuestro pueblo no desciende del bárbaro Arauco, que jamás ha querido someterse al extranjero ni aliarse con él.” (1939, p. 426). El mestizaje en Chile, señala el diputado, sería entre el elemento español y el quechua, pero jamás mapuche. Las categorías bajo las cuales la elite chilena piensa lo chileno serían hegemonícamente las de “criollo” y “mestizo”. Lo “indígena” y lo “afro” quedan recludos al territorio de lo otro.

En referencia a esto, el historiador Pablo Marimán señala lo siguiente:

La creación del Estado-Nación significó la adopción de un solo molde cultural, lingüístico, jurídico y religioso: el criollo. [...] la población mapuche y mestiza conservaba sus propias pautas culturales como lingüísticas (hasta muy entrado el siglo XIX) incluso en el caso de los pueblos de indios se mantenía un cierto nivel de administración interna y de tierras comunitarias. Luego de la década de disputa entre las distintas facciones criollas por controlar y dar orden al nuevo Estado (periodo de la anarquía), en el proceso posterior —década del 30 en adelante— la nivelación/homogeneización de los grupos subalternos al orden de los nuevos detentores del poder, fue la meta durante todo lo que restaba del siglo. Para ello la escuela jugó un importante papel en constituir un grupo (antesala de la clase media) que se dedicará a administrar la institucionalidad económica, política y cultural emergente. (2006, p. 82)

Es en nombre de esta identidad criolla que habla el diputado Vicuña Mackenna. Incluso la línea divisoria entre la civilización y la barbarie le servirá para establecer una continuidad civilizatoria entre la colonia española y quienes gobiernan en Chile, refiriéndose en varias oportunidades a los conquistadores y colonos españoles como “nuestros mayores” (1939, p. 395). Sabemos que Vicuña también era muy crítico del período colonial, al cual también atribuía una cuota importante de barbarie propia de los conquistadores y de los abusos del régimen imperial español. No es baladí su militancia en el partido liberal, y posteriormente en el Partido Liberal Democrático (básicamente un partido instrumental para llevarlo a la presidencia), en cuyo programa de gobierno figuraba un fuerte énfasis en repartir el poder, democratizar la sociedad y empoderar a las provincias de una autonomía prácticamente federal. Pero lo que no cabe duda es que como indicaba el pensamiento de su época, la cúspide de la civilización y el camino al progreso emanaban siempre de lo mejor de Europa. En el caso del siglo XIX: Francia. Dice el diputado Mackenna:

¿Qué es la cuestión de Arauco? Para mí no es, señores sino un gran fantasma, fantasma sangriento, que se pasea durante tres siglos en nuestra historia, engañando a todas las generaciones como una ilusión óptica. La guerra de la Frontera, tal como se ha venido entendiéndola hasta aquí, es, a mi juicio, una quimera tan caprichosa como funesta. (Ibid, p. 391)

El diputado sostiene que tanto la corona española como los políticos chilenos se han paralizado ante el imaginario producido por los escritores de los tiempos de la colonia, los que han elevado a estos “brutos indomables” (Ibid. p. 407) a la altura prácticamente de unos “héroes mitológicos” (Ibid. p.392). Esta parálisis cuyo fundamento no sería más que una equivocada representación de la barbarie araucana, habría evitado una acción militar de conquista decidida, bien pensada y provista con las huestes necesarias para la subyugación de la nación mapuche. Para reforzar este argumento, Vicuña Mackenna cita un fragmento de “Cautiverio feliz” con la finalidad de ilustrar la precariedad de los soldados españoles que llegaban al territorio mapuche con el afán de su conquista: “[...] las más de las veces llegan sin camisas ni espadas, que en lugar de dar algún temor a los enemigos los menosprecian y hacen burla y chanza de ellos.” (Ibid, p. 393). Hay que destacar que es un hábil recurso discursivo y retórico el que esgrime el diputado, ya que cita un texto que es ampliamente conocido como un testimonio de valoración positiva de la convivencia cultural entre mapuche y *winka*, para integrarlo a su argumento que apunta en la dirección contraria.

› El díptico¹ de Monvoisin como resonancia de los procesos de racialización de su época

Tras una fructífera e imprevista estadía de tres meses en Buenos Aires, Raymond Monvoisin llegó a Santiago de Chile en 1843 invitado por el gobierno de Manuel Bulnes. Llegó envuelto en un aura de modernidad luminosa. El público santiaguino sentía que Monvoisin traería lo más elevado del arte europeo al “fin del mundo”, proyectando que su radicación en Chile iniciaría un promisorio camino para la pintura chilena. Se le invitó con la finalidad de asumir la fundación y dirección de una escuela de dibujo y pintura. Además, existía la intención de que una vez que se aprobaran los fondos y el espacio para la construcción de la Escuela de Bellas Artes, Monvoisin asumiera como el primer director de dicha institución.

Su primera exposición en Santiago, realizada en la cámara de diputados, produjo un gran impacto en la elite criolla, siendo laureada en la prensa por ni más ni menos que Domingo Faustino Sarmiento. En marzo de 1843, en el diario “El Progreso”, Sarmiento elogia las obras del recién llegado Monvoisin, de las cuales resalta su enfoque moderno (Romera, 1969, p.52).

[...] la pluma vibrante y generosa de Domingo Sarmiento, describía con sabrosa elocuencia, el cuadro de “Alí bajá y la hermosa Vasiliki” complaciéndose en sus tonos de ocre, en los acentos rojos de los cojines y en el exotismo oriental de las figuras. (Pereira Salas, 1970, p.49)

Fue justamente su *Alí Pachá y Vasiliki* (Imagen 2) la obra que generó más impacto en el contexto de la llegada del pintor a Chile. De hecho, fue ampliamente copiada y reproducida, incluso se creó un folletín del mismo nombre que contribuyó a dar fama nacional a esta obra (Vila, 1970, p.33). Como dato anecdótico, pero que nos habla de la consideración que Monvoisin tenía respecto de los indígenas, según lo expuesto por Eugenio Pereira Salas (1970), la expresión favorita del pintor ante las múltiples copias que habían suscitado sus obras era: “la imitación es el talento del indio” (p.52).

Como es sabido, Monvoisin jamás llegó a ser director de la esperada Escuela de Bellas Artes. Pero el impacto de su llegada al país y la fama que alcanzó rápidamente le permitieron desarrollar un prolífico y lucrativo trabajo como retratista de la alta sociedad de la época. Pereira Salas destaca que el impacto de su exposición fue tal, que “Al día siguiente todo Santiago quería tener en sus manos un cuadro de Monvoisin, y los precios subieron hasta 6.000 cada uno” (ibíd, p.49). Es así como comienza su fecunda actividad como retratista, tan industriosa que su taller llegó a ser conocido como la “Fábrica de Monvoisin”, por la cantidad de pinturas que allí se facturaban constantemente. Taller que descansaba en gran medida en el trabajo que ahí realizaba la pintora y discípula de Monvoisin, Clara Filleul, quien realizaba el grueso de las obras, las que quedaban dispuestas para que el maestro llegara a realizar las terminaciones.

1 Si bien, se suele hacer referencia a estas dos obras de Monvoisin como un “díptico” (De la Maza, Malosetti) —en el entendido de que se trataría de dos escenas que conforman un todo en conjunto—, no se trataría de un díptico respecto de la disposición material de las obras. Esto se debe a que ambas pinturas son independientes físicamente y nunca han estado unidas por una bisagra que les permita plegarse la una sobre la otra, como sucede con los dípticos propiamente tales.

Sabemos que Monvoisin viajó al *Wallmapu* para conocer personalmente a los mapuche. “Aún penetra en el corazón de la Araucanía, para buscar la objetividad de los tipos aborígenes que necesita para sus telas históricas” (Ibíd. p.52). En dicha ocasión, buscaba inspiración y verosimilitud para pintar una serie de obras en torno a los hechos históricos de la captura del *Toqui* Caupolicán: *La captura de Caupolicán* y *Caupolicán prisionero y Fresia*. Esto le serviría como antecedente para realizar las dos obras que nos convocan, las que serían pintadas años más tarde, cuando ya había retornado definitivamente a Francia.

Siendo estas pinturas parte de la producción que corresponde al retorno a su Francia natal, podríamos suponer que el pintor buscaba consagrar lo que Romera (1969) ha denominado como el “americanismo de Monvoisin” (p. 50). Una suerte de orientalismo americano. Como señala Roberto Amigo en una reciente entrevista,² los llamados “pintores viajeros” —entre ellos Monvoisin— se veían en la necesidad de dar cuenta de su experiencia americana en su producción artística. Los pintores viajeros estaban animados en gran medida por la idea de “lo pintoresco”, categoría estética surgida en Inglaterra a fines del siglo XVIII que estaba íntimamente relacionada con el movimiento romántico. En este contexto, la población indígena interesaba como parte del paisaje.

Siendo el orientalismo —que ya trabajaba Monvoisin antes de viajar a América— en sí mismo un arte racializante, no es de extrañar que esta característica se mantenga presente en el desarrollo de sus pinturas de “orientalismo americano” u “americanistas”. En consecuencia, no es sorprendente constatar que, en el ejercicio de representar a personajes indígenas, se prolongue el imaginario racial de Europa, considerando toda la carga ideológica que recaía sobre los pueblos nativos y cómo eran concebidos desde el viejo continente y las elites criollas en América. A este respecto, es interesante lo que señala Maraliz de Castro Vieira Christo cuando observa que todas las obras expuestas por Monvoisin en el Salón de París en 1859 se enfocan en la tensión entre blancos e indios. Y que todas tienen como centro a niños y mujeres (2010, p.2). Personajes que suelen encarnar a la inocencia y al bien, cuya piel es blanca. Cautivas del mal y de la barbarie de piel morena.

² https://www.youtube.com/watch?v=0Ou0GShcl_8&t=2595s,



Imagen 1. El rapto (El malón). Johann Moritz Rugendas. 1845. Óleo sobre tela.

El antecedente más evidente para la pintura del naufragio de Elisa Bravo lo constituye *El rapto de Trinidad Salcedo* (Imagen 1) de Johann Moritz Rugendas. Obra que comparte algunas de sus fuentes literarias de inspiración con las pinturas que analizaremos de Monvoisin³. En el lienzo de Rugendas, es interesante destacar que el hecho histórico del rapto de Trinidad Salcedo fue protagonizado por la famosa banda montonera de los hermanos Pincheira en conjunto con indígenas pehunche. Sin embargo, el artista compuso un malón exclusivamente indígena. En el cual la única posibilidad de imaginar a los Pincheira es suponiendo que son un lejano grupo de jinetes que se aleja por el lado izquierdo de la escena. Y si bien sabemos que Rugendas trabó una documentada amistad con comunidades y lonkos mapuche de la zona central de Chile (Zamorano, p.18), esto no fue obstáculo para que su sentido del drama romántico le hiciera decidirse por inscribir su óleo en uno de los tópicos más difundidos y atractivos de esos años en el cono sur: las blancas cautivas raptadas por indígenas.

³ Como es el caso del poema *La cautiva*, de Esteban Echeverría, a quien el pintor alemán conoció personalmente (Zamorano, p.18)

Ahora bien, es imprescindible comenzar por exponer las enredadas y polifónicas versiones que existieron en torno al naufragio que es representado en la pintura de Monvoisin. Más aún, cómo estas diversas versiones dialogaron y fueron reviviendo y cambiando hasta la actualidad. El 9 de agosto de 1868, en la cámara de diputados, Vicuña Mackenna recuerda esta tragedia presentándola como “naufragio y matanza del joven Daniel” (Vicuña Mackenna, 1939, p.402) como parte de una estrategia argumentativa, ya que él sabía que todas las evidencias apuntaban a que los indígenas no habrían tenido ninguna participación directa en el hecho.

El propio Vicuña Mackenna, en un texto titulado “Elisa Bravo, o sea, el misterio de su vida, de su cautividad y de su muerte” (1884), da cuenta de las intrincadas acciones judiciales que se llevaron a cabo para esclarecer los hechos.

En el contexto de la investigación que llevaron a cabo tanto el juzgado militar de Concepción como el juzgado de Valdivia, se tomó inicialmente por cierto el testimonio de Catalina Ayinman, mujer perteneciente a una de las comunidades indígenas de la zona y que decía haber sido testigo ocular de las brutalidades cometidas por miembros de la comunidad de Curín en contra de los supuestos sobrevivientes del naufragio. Además, aseguraba que hubo una sobreviviente (presuntamente Elisa Bravo) quien habría permanecido cautiva del *lonko* Curín. Es así como Ayinman confirmaba la primera versión que circulaba ya por toda la república: toda la carga había sido hurtada, los ocupantes asesinados por los indígenas a cargo del *lonko* Curín, y la joven Elisa Bravo habría iniciado una vida en cautiverio como esposa del mencionado *lonko*.

La anterior corresponde a la versión más difundida de los hechos. Justamente la que ilustraría Monvoisin diez años después de acontecido el naufragio. Sin embargo, como expone Vicuña Mackenna en su texto, estos hechos fueron desmentidos por la propia Catalina Ayinman cuando fue citada a declarar por segunda vez. El general Cruz, encargado de la zona sur, logró parlamentar con las comunidades de la zona, y constató que los relatos en los que coincidían los indígenas discrepaban tanto con la supuesta testigo ocular Ayinman como de los capitanes de amigos⁴ de la zona. Al parecer, las comunidades habrían encontrado el naufragio con toda su tripulación fallecida y se habrían apropiado de los objetos de valor que encontraron. Incluso habrían entregado prácticamente todo a los capitanes de la zona, quienes se habrían quedado indebidamente con una parte del “tesoro”. Al citar a declarar por segunda vez a Catalina Ayinman, ella reconoció haber mentido motivada por el rencor que guardaba hacia la comunidad de su tío: el *lonko* Curín, debido a que había sido “repudiada” por la comunidad y acusada de brujería. Además, declaró que los comisionados de Valdivia habrían inventado la versión de su primera declaración (Muñoz Sougarret, 2010, pp. 139-140).

Como plantea el antropólogo André Menard, los sucesos en torno al naufragio del Joven Daniel constituyen uno de los más notables *cahuines* (chismes) nacionales de mediados del

⁴ El capitán de amigos fue un funcionario colonial chileno encargado de la mediación entre las autoridades españolas y el pueblo mapuche. Generalmente, de acuerdo a las investigaciones históricas más recientes, detentaba el cargo un soldado del ejército español regular que vivía en territorio indígena.

siglo antepasado⁵. Dando lugar a múltiples versiones que recorrieron el país (e incluso más allá de sus fronteras) bajo distintas formas. Una de ellas: las pinturas de Monvoisin.

Pese a esta segunda y esclarecedora confesión, la primera versión —de la matanza y cautiverio— siguió siendo la oficial en Santiago y en la prensa. Esto se explica por la utilidad que presentaba dicha versión para los intereses de expansión agrícola por parte del Estado chileno. Creemos que más allá de cuál haya sido la verdad material de los hechos, lo relevante es el rol que jugó este relato como acelerante de las intenciones criollas por conquistar los territorios del hasta entonces llamado “país mapuche” o incluso “Estado mapuche”. Adherimos a las palabras del historiador Jorge Muñoz Sougarret (2010) al considerar que este famoso episodio representó un punto de inflexión para que la elite criolla que dirigía al Estado chileno se decidiera por invadir y conquistar las tierras indígenas:

Desde la capital el tema adquirió tono de cruzada contra la barbarie, pero tras tales argumentos ya se comenzaban a vislumbrar otros aspectos de fondo. Quizás el más importante el económico, tanto por la mantención del ejército como por la improductividad en que vivía la Araucanía. En concierto a lo anterior, los órganos más moderados de prensa comienzan a abandonar el discurso de reconocimiento del territorio Mapuche como Estado —imagen creada y mantenida por los parlamentos coloniales—, hacia fines de octubre del año que nos convoca [1849] aparecieron los últimos artículos de prensa que hablaron del Estado Mapuche. (p. 138)

Lo que es necesario destacar de este hecho, es que para la sociedad chilena —santiaguina especialmente— se corroboró la imagen de bárbaros y brutales que ya poseían los mapuches. Junto con el temeroso respeto de la bravura, fue creciendo un sentimiento anti-indígena, que predominará en las décadas siguientes. (Bengoa, 2000, p. 164-165)

La primera representación de este relato como expresión artística habrían sido dos poemas escritos por Rafael Santos en 1856, publicados bajo el nombre de “La cautiva de Puancho”. La dramática versificación de Santos se inscribe en el entonces popular tópico de las cautivas (que siempre son mujeres blancas cautivas por hombres no blancos), y explota un erotismo muy común en la época en torno a esta relación de dominación sexual, donde el tema racial parece ser un ingrediente que, recurriendo a un juego de palabras, podríamos calificar de “cautivante” para el público.

⁵ Radiotvumag, 2017, 01, 18, Teatros de Batalla 15, Andrés Menard, min: 23. Obtenido en: <https://www.youtube.com/watch?v=HjMd4WMg1RI&t=1403s>



Imagen 2. Ali Pachá y Vasiliki. Raymond Monvoisin. 1832. Óleo sobre tela. Museo Nacional de Bellas Artes.

El tema de las cautivas blancas está presente en varias pinturas de Monvoisin. De hecho, una de sus obras más insignes, la ya mencionada *Ali Pachá y Vasiliki*, fue, a juicio de muchos historiadores e historiadoras del arte,⁶ la que causó mayor impacto entre el público santiaguino a su llegada a Chile en 1843. Se trata de una pintura de corte orientalista en la que se ve al ya viejo gobernante otomano de pie junto a una

⁶ Josefina De la Maza, Eugenio Pereira Salas y Antonio Romera, entre otros.

joven mujer blanca que se encuentra sentada a sus pies. Ella tiene sus ojos fijos en él, con una mirada que pareciera estar entre el miedo y la devoción. Una suerte de síndrome de Estocolmo. Mientras el Pachá mira al espectador en forma desafiante. En relación a esta versión americana del arte orientalista, Roberto Amigo asevera que los pintores franceses trasladaron las categorías del orientalismo a los personajes gauchos de sus pinturas en su paso por Argentina (Amigo, 2007). A esto habría que agregar que también los sujetos indígenas serían representados por estos pintores bajo las categorías del arte orientalista. El poema de Rafael Santos (1867) se inscribe en esta misma línea estética del romanticismo orientalista, pero esta vez el hombre que posee a la “frágil y pura” mujer blanca no es un gobernante oriental, sino un *lonko* lafkenche.

Elisa es joven además de bella
 I el [cacique] ya la adora con pasión ardiente;
 Solo respeta los pesares de ella
 Mas no se duele del dolor que siente

Soi el cacique yo más poderoso
 De estas grandes comarcas do no alcanza
 El soberbio español tan orgulloso
 Porque asaz teme nuestra débil lanza (p. 18)

[...]

[Lonko]—Obedeceis? —[Elisa] primero
 Hazme cacique pedazos
 [Lonko] Pero no antes que en mis brazos
 Cedais, señora, lo quiero. (p. 25)

La versión de la masacre de la tripulación y los niños a manos de los lafkenche, y del cautiverio de Elisa Bravo podría eventualmente haber llegado a Monvoisin iluminada por la versión poética de Santos. De esto no tenemos certeza, pero evidentemente existe una consonancia al encontrarse ambas producciones enmarcadas en un romanticismo que recurre al tópico de las cautivas en manos de indígenas e influidas por el difundido erotismo orientalista. Además, es casi seguro que los poemas de Santos hayan estado influenciados a su vez por el insigne poema *La Cautiva* (1837), del escritor argentino José Esteban Echeverría. Esto es muy probable debido a la fama y circulación que alcanzó dicho poema, cuyo tema es el rapto de un soldado argentino y su esposa por parte de unos “indios de las pampas”, refiriéndose así probablemente a comunidades mapuche puelche. Este poema es considerado como la primera gran obra literaria de la Argentina republicana, y narra los hechos siempre desde la perspectiva del soldado blanco, presentando a los indígenas como terribles, feroces, sanguinarios y bárbaros. Además, se le considera ni más ni menos que como la obra que introdujo al romanticismo en la literatura hispana.

Monvoisin ya se encontraba radicado definitivamente en su país natal cuando en 1859 decidió ilustrar los hechos del naufragio y cautiverio de Elisa Bravo (hechos que habían ocurrido hace ya diez años) de forma terrible y conmovedora, en una composición que calza narrativamente con los versos del poeta

de San Felipe. Como ya hemos visto, circularon principalmente dos versiones en torno al devenir del naufragio, y sin duda la de la matanza y cautiverio resultaba mucho más atractiva para ser representada en cualquier disciplina. Probablemente el pintor bordelés seleccionó hábilmente la más dramática y atractiva para el público. Esto se deduce en base a las múltiples referencias y biografías que describen a Monvoisin como un pintor con un talento comercial notable. Ese es el juicio, entre otros, de su principal biógrafo: el también francés David James. El díptico en torno a la cautiva del Puancho fue producido para el Salón de París de 1859 (Cuevas, 2019, p.97), que constituía el acontecimiento artístico anual o bienal (dependiendo el caso) más importante del mundo. Es a ese público al que Monvoisin buscaba asombrar.

Diversas investigaciones y comentarios sobre la obra de Monvoisin⁷ coinciden en que se trata de un autor que se encuentra en el tránsito desde el neoclásico, cuyo más emblemático representante es Jacques-Louis David, al romanticismo, entre cuyos más eminentes pintores se haya el condiscípulo de Monvoisin (en el taller de Pierre-Narcisse Guérin), Eugène Delacroix. En el caso de las dos pinturas que dan forma y color al naufragio y cautiverio de Elisa Bravo, se inscriben definitivamente en el romanticismo. Para 1859 el neoclásico ya era considerado un estilo viejo y desgastado, mientras que el romanticismo se había consagrado como el estilo hegemónico en el primer cuarto del siglo XIX. El filósofo e historiador Isaiah Berlin realiza un extenso esfuerzo por sintetizar los principales aspectos que caracterizan al tan estudiado e inasible romanticismo:

El romanticismo es lo primitivo, lo carente de instrucción, lo joven. Es el sentido de vida exuberante del hombre en su estado natural, pero también es palidez, fiebre, enfermedad, decadencia, *la maladie du siècle*, *La Belle Dame Sans Merci*, la lanza de la muerte y la muerte misma. [...] Es lo extraño, lo exótico, lo grotesco, lo misterioso y sobrenatural, es ruinas, claro de luna, castillos encantados, cuernos de caza, duendes, gigantes, grifos, la caída de agua, el viejo molino de Floss, la oscuridad y sus poderes, los fantasmas, los vampiros, el terror anónimo, lo irracional, lo inexpresable. [...] Es nostalgia, ensueño, sueños embriagadores, melancolía dulce o amarga; es la soledad, los sufrimientos del exilio, la sensación de alienación, un andar errante en lugares remotos, especialmente en el Oriente, y en tiempos remotos, especialmente en el medioevo. (2014, p. 39-41)

En la pintura del naufragio están presentes muchos de los elementos establecidos en la cita anterior. En él, vemos a Elisa bravo al centro de la escena con un bebé y una niña en brazos, siendo ultrajada por un grupo de al menos diez mapuche, entre los cuales hay por lo menos dos mujeres y dos infantes. La luz de la escena pareciera establecer una marca entre dos mundos distintos: el de la civilización luminosa, por una parte, y el de la oscura barbarie por otro. Este contraste es intensificado por la piel extremadamente pálida de la chilena y su prole, sumado a que la mujer y la niña visten de blanco, mientras que el bebé que tiene Elisa en sus brazos está desnudo. Como señala Josefina de la Maza, el rol de género bajo el cual Elisa es presentada aquí corresponde a una suerte de “virgen sacrificial” (De la Maza, 2013, p.11).

⁷ Véase: Pereira Salas, E. (1970). La existencia romántica de un artista neoclásico, y Antonio Romera, Monvoisin como punto de coincidencia de corrientes estéticas diversas. En *Monvoisin*, Ediciones Instituto de extensión de artes plásticas de la Universidad de Chile.



Imagen 3. El naufragio del Joven Daniel. Raymond Monvoisin. 1859. Óleo sobre tela. Museo O'Higiniano y Bellas Artes de Talca.

Los personajes mapuche cuentan con cierto colorido en sus vestimentas, pero esto no es suficiente para aplacar la sensación de penumbra en la que se ven, sumado a sus pieles, naturalmente morenas. La marca del color de la piel, que como señala Aníbal Quijano (2019) corresponde al eje articulador de los procesos de racialización, es exacerbado en esta escenificación del choque entre la barbarie y la civilización. La sensación que la representación del grupo indígena produce al espectador no es precisamente la de un “otro” —respecto del “yo” eurocentrado— malvado, como si podría suceder con el orientalismo clásico referido a los gobernantes de Medio Oriente. Sino que se encuentran en una actitud más bien inocente y peligrosamente curiosa, algo muy representativo de la idea que por ese entonces manejaba el mundo occidental respecto de los pueblos indígenas. Este “buen salvaje” que forma parte de la barbarie justamente porque no conoce la supuesta diferencia entre el bien y el mal.

La cara de Elisa Bravo expresa una desesperación ya cansada, entre la resignación y una descompensación emocional ante la insufrible situación contra la que no puede hacer nada, al borde de un desmayo. El bebé que carga en brazos llora desesperado mientras la madre lo aferra fuertemente con su brazo izquierdo (a nuestro juicio, este pareciera ser un deudor iconológico de los querubines, o bebés-ángeles del renacimiento, al estilo de los producidos por Rafael Sanzio). Al mismo tiempo, una de las piernas del infante es agarrada por una mujer mapuche, en una actitud que parece —al igual que la del grupo mapuche en su conjunto— más animada por la curiosidad que por la violencia o intención de dañar. Por su parte, la niña a la que Elisa sostiene con su brazo derecho tiene una mirada de terror, como paralizada mientras su vista se pierde en el mar. Su cara expresa una especie de estado de parálisis o *shock* a causa del miedo.

En la parte inferior derecha del cuadro se encuentra un pequeño niño o niña mapuche, quien pareciera ser el hijo o la hija de la mujer que está agarrando la pierna del bebé de Elisa. Es interesante notar que él también tiene su mirada perdida, aparentemente en la playa, o quizás está tratando de entender la situación agitada en la que se encuentra, ya que sus ojos miran hacia abajo. Es una mirada de preocupación. Quizás represente al “salvaje” que aún no ha sido corrompido por las costumbres de la vida bárbara. Como ha propuesto De la Maza, la presencia de niños chilenos y mapuche en la obra difumina en cierta forma el carácter erótico propio de estas escenas de secuestro a mano de indígenas (2013, p.7). Proponemos que además cumple la función de hacer aún más espantosa la escena para el público de la elite europea a quienes estaba dirigida la obra. También permite incorporar un tercer elemento además de la civilización y la barbarie: el interregno de la infancia, que aún no se ha criado en ninguno de estos dos mundos pero que es testigo mudo y estupefacto de este terrible choque. Esa zona gris entre la barbarie y la civilización —esa infancia que aún no ha sido modelada—, podría ser también una metáfora de la joven república de Chile, cuyo destino se asumía en disputa entre estos supuestos dos polos de la existencia humana.



Imagen 4. Caupolicán prisionero y Fresia. Raymond Monvoisin. 1854. Óleo sobre tela. Museo O'Higiniano y Bellas Artes de Talca

En el rostro de la mujer mapuche que agarra la pierna del bebé de Elisa, nos parece reconocer los rasgos de otra mujer mapuche representada por Monvoisin años antes, cuando aún se encontraba residiendo en Chile. Se trata de Fresia en la pintura *Caupolicán prisionero y Fresia*. No son idénticas, pero tienen unas facciones muy similares, además de ser los rostros mapuche más estilizados dentro de cada una de estas pinturas. Como señala Waldo Vila Silva, alrededor de 1843 Monvoisin “Hizo un viaje a la Araucanía para sus estudios del cuadro ‘La Captura de Caupolicán’[...]” (1970, p.33). Sin embargo, contrasta fuertemente con el resto de los rostros indígenas, asimétricos y casi monstruosos de la multitud. Esto puede responder simplemente a un “reciclaje del rostro” para darle verosimilitud étnica a la obra. Pero llama la atención el contraste de este rostro estilizado con el de los demás personajes mapuche. El semblante de los demás devienen casi monstruosos hacia el centro del grupo, sobre todo la cara que está inmediatamente atrás de la cabeza de Elisa.

Al parecer, la persona que viste de verde y que está sobre la mujer mapuche ya mencionada también sería una mujer. Esto lo sugiere el hecho de que aparentemente en su espalda carga a un bebé que

se ve plácidamente dormido. Esto es una suposición, dado que en esa zona de la pintura existe una gran opacidad respecto de la posición de los cuerpos y de la correspondencia de los brazos a cada personaje. Observemos que dos de las tres manos mapuche que están agarrando a esta “familia chilena” son de mujeres. Cabría preguntarnos: ¿qué rol simbólico juega aquí la mujer mapuche? ¿Es la parte “menos bárbara de la barbarie”, así como la mujer blanca simbolizaba la parte más frágil y débil del mundo civilizado? ¿Es este encuentro entre mujeres de ambos mundos una representación de los padecimientos que le esperan al mundo civilizado si es que no elimina a la barbarie que aún habita en su periferia? ¿O será quizás una forma de exponer cómo la barbarie afecta a las subjetividades que en aquella época se tenían por las más inocentes y pasivas, como lo son las mujeres y niños, ya sean parte de un “mundo” o de otro? Laura Malosetti explica cómo el tópico de las cautivas cumplía además una función de invertir la relación de fuerzas y la causa de la violencia en el imaginario eurocentrado:

El cuerpo de la mujer robada ocupó el lugar simbólico de centro del despojo, obviamente invirtiendo los términos del mismo: no es el hombre blanco quien despoja al indio de sus tierras, su libertad y su vida, sino el indio quien roba al blanco su más preciada pertenencia. La violencia ejercida por el indio sobre ella justificaría, de por sí, toda violencia contra el raptor. (1994, p.297)



Imagen 5. Elisa Bravo Jaramillo de Bañados, mujer del cacique o Elisa Bravo en cautiverio. Raymond Monvoisin. 1859. Óleo sobre tela. Museo O'Higginiano y Bellas Artes de Talca.

El pathos horroroso y trágico de la primera pintura da lugar a la resignación y la melancolía de Elisa Bravo en la segunda, cuando la vemos en su cautiverio un par de años después del naufragio. Respecto de esta segunda escena del díptico, presenta varias incongruencias en la representación de los usos mapuche de la época. La choza en la que entendemos que reside Elisa con el *lonko* que la ha despojado no se condice con las *rukas* tradicionales del pueblo mapuche. Así mismo, las ropas que viste el hombre corresponden más bien a un atuendo campesino, y no mapuche. También hay que notar que esta pintura parece no haber sido acabada, ya que detrás del primer plano no se aprecian detalles ni terminaciones finas.

Otro elemento inexacto de la pintura dice relación con el paisaje que se observa en el fondo de la escena. Pareciera ser un paisaje americano, pero de latitudes más tropicales y no del *Wallmapu*. Lo que se aprecia es un conjunto de palmeras, matorrales y unas yerbas altas con aspecto de cañas de azúcar. Recordemos que la palmera más austral de planeta es la Palma Chilena (*Jubaea chilensis*), pero existe únicamente en la zona central de Chile. Una hipótesis posible sería que Monvoisin no recordaba o no habría tenido a mano alguna referencia de la vegetación propia del territorio en el que sucede la escena. Otra posibilidad es que, al estar dirigidas ambas obras al público parisino, lo importante para Monvoisin no haya sido la exactitud del paisaje, sino que más bien la verosimilitud ante los ojos de un público parisino que asociaba lo americano con lo tropical y con el paisaje propio de las excolonias francesas en el caribe. En esta operación de traducción o modificación de las culturas y parajes considerados exóticos a un lenguaje comprensible para el público europeo, se nos hace ineludible Edward Said y su amplia comprensión del fenómeno del orientalismo: “Lo que intenta hacer, como Dante lo intentó en el *infierno*, es describir Oriente como algo extraño e incorporarlo esquemáticamente a un escenario teatral cuyo público, director y actores son *para* Europa y solo para Europa.” (2009, p.108). De lo que se trata aquí es de que la obra sea verosímil para las referencias culturales del público parisino, no fieles a la realidad americana.

En esta pintura la luz de la escena nuevamente se centra en la —ahora cautiva— mujer chilena. Las dos mujeres y el hombre que se encuentran en segundo plano están en la penumbra. Lo que vemos en primer plano es a Elisa junto a sus dos hijos mestizos. El gesto con el que es representada Elisa Bravo corresponde a la clásica iconografía de la melancolía: la mirada perdida mientras apoya la cabeza en su mano. Calza con el análisis de Panofsky sobre la famosa *Melancolía I* de Alberto Durero:

Su mente está preocupada por visiones interiores. De suerte que afanarse con herramientas prácticas le parece carente de sentido [...] La mirada vuelta a una lejanía vacía [...] Los ojos de Melancolía miran al reino de lo invisible con la misma intensidad con que su mano hace lo impalpable. (1991, p.307-309)

La actitud melancólica de Elisa no sólo debe ser leída como una añoranza de su vida al norte, en el “país civilizado”. Ella sabe que ya no es la misma de antes para las categorías con las que piensa la sociedad criolla. Aunque lograra escapar, si es que se lo propusiera, jamás podría volver a algo cercano a su vida anterior. La mancha social con la que debían cargar las mujeres blancas que fueron cautivas de los indígenas era indeleble y vergonzosa para sus familias. Como señalaba Sarmiento en la ya citada carta a Mitre, la barbarie, como si se tratara de la lepra, era vista como una condición contagiosa. El propio Vicuña Mackenna se refiere a este punto en su texto de 1884, subrayando que el mejor destino que podría haber tenido la joven (que era el más seguro según todas las fuentes judiciales del caso) sería

la muerte. En este fragmento que citaremos a continuación, se dejan entrever tanto una concepción erotizada de la “joven del Puancho”, como un énfasis en los aspectos fenotípicos blancos que poseía. Nos parece crucial destacar la presencia en este fragmento de elementos afectivos e idealistas de los rasgos y características raciales de Elisa:

¿Qué haría con su vida aquella infeliz señora? ¿A quién conocería en el mundo? ¿A quién podría amar ni de quién sería ya amada? Su prole habría de ser toda bárbara i rehacia. Su belleza juvenil trocada en escarnio de senectud, su tez antes divina vedase convertida en rugosa corteza de raza bravía que se place en las bestialidades. Cambiado su dulce hablar en voces guturales; turbio el azul de sus ojos por los hielos o el fuego de la intemperie, convertidas en blanquecinas mechas su rubia y esplendente cabellera, encorbada, irritable, olvidada de la plegaria, convertida en idólatra y talvez, por el odio y la venganza en harpía, un cruel cautiverio de treinta y cinco años, edad que para una mujer bella es más de un siglo, su devolución a la vida de los cristianos, de los hogares y de los templos, sería para ella más que una dicha un sarcasmo, talvez una apostasía irritante de su fé... (Vicuña Mackenna, 1884, p. 35)

En esta segunda pintura, al igual que en la primera escena, podríamos decir que el erotismo propio del tópico de las cautivas está de alguna forma neutralizado por la presencia de los niños junto a la joven, quien exhibe uno de sus pechos. Por la cabellera de los hijos mestizos de Elisa, podemos deducir que el que yace sobre sus piernas es un lactante de menos de un año de vida, mientras que el pequeño que se yergue en su regazo tiene entre uno y dos años de edad. Según expuso Malosetti en una reciente entrevista —en el marco del ciclo “Monvoisin en América”—, la genealogía iconológica del bebé que se encuentra recostado correspondería al cristo descendido de la cruz. Según la investigadora argentina, estos niños representarían por una parte al martirio cristológico, el menor, y la amenaza de un “indio mejorado”, el mayor. Una figura atractiva y perturbadora para el pensamiento eurocéntrico de la época (2020, 31:20).

El mayor de los niños es quizás el elemento más inquietante de la escena. Recordemos que para Sarmiento incluso los niños indígenas merecerían la muerte en nombre de la civilización, debido a que desde su nacimiento tendrían un “odio instintivo al hombre civilizado.” (Sarmiento, *El Nacional*, 25 de noviembre, 1876). Siguiendo las hipótesis de Malosetti, quien lo asemeja al protagonista de la epopeya uruguaya *Tabaré* (1888), representa al indígena que tendría “alma de cristiano y cuerpo de indígena”, o, dicho de otro modo, “la fuerza y la astucia del indígena” y “la inteligencia del blanco”. Hay que tener siempre presente que el lugar de enunciación desde el cual se producen estos discursos pictóricos es el de la construcción de los Estados criollos bajo el clivaje de la civilización contra la barbarie, lo que explica la representación siniestra y alterizante de los personajes indígenas. Sin embargo, este personaje infantil y mestizo, de mirada inteligente, podría representar la amenaza terrible que significaría para el “mundo civilizado” el seguir permitiendo lo que Gobineau consideraba el peor de los males para una civilización: la mezcla de razas. Recordemos que la mezcla racial sería para el conde francés el inicio de la decadencia de toda civilización pasada y presente. Es crucial tener en cuenta que inicialmente estas obras fueron producidas para un público parisino, que observaba el devenir de este enfrentamiento americano entre criollos e indígenas con distancia y fascinación, por lo que este personaje infantil y lo que simboliza podría haber producido en el público una sensación tan perturbadora y atractiva como la que desde hacía años les provocaban las imágenes de corte orientalista, atravesadas por la seducción de un erotismo que se amalgamaba con la maldad y el poder de los gobernantes del este. En estas dos

pinturas, en definitiva, podemos encontrar un cúmulo de metáforas y simbolismos que articulan el discurso de la civilización contra la barbarie que atraviesan el cuerpo sufriente y cautivo de Elisa Bravo.

La estructura de ambas obras presenta el proceso de corrupción del cuerpo “civilizado” de Elisa Bravo y dan cuenta, de manera soterrada, de los diversos niveles y alcances de la imaginación imperial de la época, imaginación proyectada tanto por el artista metropolitano como por el público chileno de mediados del siglo XIX. (De la Maza, 2013, p.6)

› A modo de cierre

En todas las épocas y lugares, lo que llamamos arte, vale decir, las expresiones estéticas de representación y expresión plástica del ser humano, constituyen una producción cultural clave para entender los imaginarios, ideologías y procesos sociales que viven los grupos humanos, ya sea una tribu o una gran sociedad. Nos parece que las dos obras del naufragio de Elisa Bravo contradicen al imaginario ercillano en las premisas que tanto criticaba Vicuña Mackenna, ya que el tratamiento que Monvoisin les da a los personajes mapuche se aleja totalmente de los “héroes guerreros” para representarlos bajo figuras alterizantes, marcando la diferencia con los personajes “blancos” bajo modulaciones que podríamos resumir como la monstruosidad y la infantilización de los personajes mapuche.

Coicidimos con Laura Malosetti cuando observa que “el tópico de enaltecimiento del enemigo vencido, que se remontaba a los primeros relatos de la conquista y que tuvo particular significación en Chile a partir de la publicación de *La Araucana* en 1569.” (2018, p.14) correspondería a la primera racialización en el arte de los indígenas del cono sur. Y es sobre este punto, que nos interesa destacar lo que hemos llamado un proceso de “re-racialización” de las poblaciones indígenas surgido a mediados del siglo XIX, en el que se busca relegar a los grupos indígenas al lugar de lo que la modernidad latinoamericana entenderá por barbarie. Es en esta nueva configuración de la racialización que se contextualizan las obras de Monvoisin y los discursos de Sarmiento y Vicuña Mackenna.

Creemos que existe una poco explorada línea de investigación que seguir en relación a la potencia del arte como agente de racialización en el Cono Sur. Si bien, hemos dado con textos que se sirven tangencialmente de la pintura para analizar los procesos de racialización, como es el caso de “El Edipo negro: colonialidad y forclusión de género y raza” de Rita Segato, nos parece que hay un enorme mundo por descubrir al respecto en las diversas latitudes de nuestro continente.

En esta línea, nos parece notable destacar la reciente curatoría conjunta del Museo Nacional de Bellas Artes (Chile) y el Museo Nacional de San Carlos (México), titulada “El canon revisitado. Una mirada al arte europeo desde América Latina” (2022). Esta muestra fue concebida justamente para poner en tensión a los discursos eurocentrados y la producción artística de nuestro continente en los siglos de la colonia. Vale decir, en la época previa a la emergencia de este nuevo esfuerzo racializador que detallamos en el artículo centrándonos en el siglo XIX. Esperamos que este texto pueda servir a futuras investigaciones que sigan transitando este camino de deconstrucción de las relaciones entre las artes y las ideologías imperantes durante el período de configuración de los Estados nacionales latinoamericanos.

› Bibliografía

- › Amigo, R. (2007). Beduinos en la Pampa. Apuntes sobre la imagen del gaucho y el orientalismo de los pintores franceses. *Historia y Sociedad*, 13, 4-7.
- › Bengoa, J. (2000). *Historia del pueblo mapuche: (siglo XIX y XX)*. Lom Ediciones.
- › Berlin, I. (2014). *Las raíces del romanticismo*. Editor digital ultrarregistro.
- › Caniuqueo S., Levil R., Marimán, P. y Millalén J. (2006). *¡¡...Escucha, winka...!! Cuatro ensayos de historia nacional mapuche y un epílogo sobre el futuro*. LOM.
- › Cuevas y Martínez (2018). Notas sobre el catastro y documentación de la obra de Raymond Quinsac Monvoisin en América. El caso de las pinturas de José Miguel Infante (1844) y Elisa Bravo Jaramillo de Bañados, mujer del cacique (1859). En G. Cortés y M. Drien (Eds.), *Raymond Monvoisin y sus discípulos Avances de Investigación* (pp. 93-106). Ril Editores.
- › De Castro Vieira Christo, M. (2010). Monvoisin no Salon de 1859: índios, mestiçagem e pessimismo. *VI Encontro de História da Arte*. Campinas, Universidade Estadual de Campinas.
- › De la Maza, J. (2013). Del naufragio al cautiverio: Pintores europeos, mujeres chilenas e indios Mapuche a mediados del siglo XIX. *Artelogie*, 5.
- › Geulen, Ch. (2010). *Breve historia del racismo*. Alianza.
- › Klibansky, R. y Panofsky, E. (1991). *Saturno y la melancolía*. Alianza.
- › Malosetti, L. (1994). El rapto de cautivas blancas: un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense del siglo XIX. En *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas* (pp. 297-314). Universidad Nacional Autónoma de México.
- › Muños, J. (2010). El naufragio del bergantín Joven Daniel, 1849. El indígena en el imaginario histórico de Chile. *Tiempo Histórico*, 1, 133-148.
- › Navarro, L. (2013). *Crónica militar de la conquista y pacificación de la Araucanía*. Pehuén.
- › Pereira Salas, E. (1970). *La existencia romántica de un artista neoclásico*. Ediciones Instituto de extensión de artes plásticas de la Universidad de Chile.
- › Quijano, A. (2019). *Ensayos en torno a la colonialidad del poder*. Ediciones del Signo.
- › Romera, A (1968). *Asedio a la pintura chilena*. En S. Nascimento (Ed.), *Historia de la pintura Chilena*. Zig-zag.
- › Said, E. (2009). *Orientalismo*. Debolsillo.
- › Santos, R. (1867). *Elisa Bravo, o, La cautiva de Puancho*. Imprenta Democrática.
- › Sin autor (2018). *Tabaré cosmopolita. Migraciones y ambivalencias del héroe trágico*. Museo Zorrilla.
- › Vicuña Mackenna, B. (1884). *Elisa Bravo, o sea, el misterio de su vida, de su cautividad y de su muerte*. Imprenta Victoria.
- › Vicuña Mackenna, B. (1939). *Obras completas Volumen XII*, Universidad de Chile.
- › Vila, W. (1970). *Monvoisin y su escuela*. Ediciones Instituto de extensión de artes plásticas de la Universidad de Chile.
- › Zamorano, P. (2008). *Juan Mauricio Rugendas, la mirada de un viajero*. Origo Ediciones.