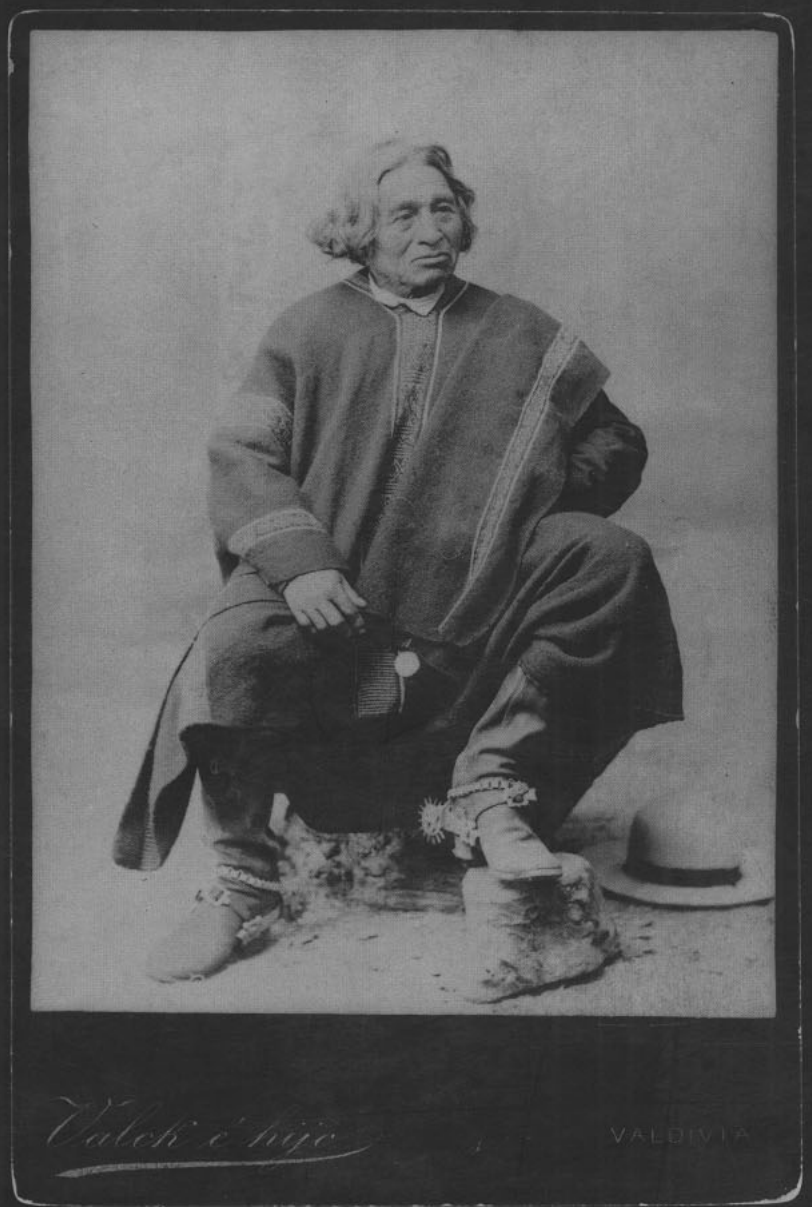
Mapuche
Fotografías Siglos XIX y XX
Construcción y Montaje de un Imaginario



pehuén

Mapuche
Fotografías Siglos XIX y XX
Construcción y Montaje de un Imaginario

pehuén

Margarita Alvarado P. - Pedro Mege R. - Christian Báez A.
Editores
Santiago de Chile
2001

Este volumen corresponde al libro XVIII de la
Biblioteca del Bicentenario.

Investigación y recopilación
Proyecto Fondecyt n° 1980836

Fotografías:
Biblioteca José María Arguedas, Santiago, Chile.
Museo Histórico Nacional, Santiago, Chile.
Museo Nacional de Historia Natural, Santiago, Chile.
Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago, Chile.
Archivo Fotográfico, Universidad de Chile, Santiago, Chile.
Museo Histórico y Antropológico Mauricio van de Maele, Valdivia, Chile.
Centro Cultural El Austral, Valdivia, Chile.
Museo Colonial Alemán de Frutillar, Frutillar, Chile.
Museo Mapuche Juan Antonio Ríos, Cañete, Chile.
Vicariato Apostólico de la Araucanía, Villarrica, Chile.
Biblioteca General de Humanidades, Madrid, España.
Photothèque du Musée de l'Homme, París, Francia.
Societé de Géographie, Bibliothéque National de France, París, Francia
Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden, Holanda.
University of Pensylvania, Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia, EE.UU.
Pitt Rivers Museum, University of Oxford, Inglaterra.

Esta obra ha contado con el apoyo del
Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico
y el patrocinio del Ministerio Secretaría General de Gobierno de Chile.

© Margarita Alvarado Pérez, Pedro Mege Rosso y Christian Báez Allende, 2001.
© Pehuén Editores, 2001.
María Luisa Santander 537, Santiago, Chile. Fax: 56-2-204 93 99.
E-mail: pehuen@telsur.cl
epehuen@entelchile.net

Ninguna parte de este libro puede ser reproducida, transmitida o almacenada, sea por procedimientos mecánicos, ópticos, químicos, eléctricos, electrónicos, fotográficos, incluidas las fotocopias, sin autorización escrita de los editores.

Inscripción Nº 116.885, 2000
I.S.B.N. Nº 956-16-0342-X

Diseño y edición fotográfica de Fernando Maldonado Roi.

Impreso en Servicios Gráficos Algueró S.A.

Contenido

Presentaciones

7 El cristal enterrado bajo los pies. Acerca de imaginarios e imágenes sobre/de lo *mapuche*
José Ancán Jara

10 La "mirada" sobre el otro
Juan Domingo Marinello K.

Ensayos

13 Pose y montaje en la fotografía *mapuche*. Retrato fotográfico, representación e identidad
Margarita Alvarado Pérez

29 La memoria turbia de La Frontera
Pedro Mege Rosso

37 La mirada de los testigos. Uso, reproducción y conflicto de la fotografía *mapuche* de finales del siglo XIX y principios del XX
Patricio Toledo Araneda

47 Voces de un imaginario. La mirada del fotógrafo y la ensoñación de los capturados
Magaly Mella Abalos

59 Metales y alquimia. La técnica fotográfica en la construcción de la imagen *mapuche*
Gastón Carreño González

67 Así fueron, así son. Así fuimos, así somos
De bases de datos, fotografías del mundo *mapuche* y otros relatos
Christian Báez Allende

77 Referencias bibliográficas

Fotografías

80 Rafael Castro y Ordóñez / Emilio Chaigneau
90 Christian Enrique Valck y familia
112 Pierre Petit
116 Adolfo Knittel Reinsh
122 Gustavo Milet Ramírez
144 Odber Heffer Bissett
174 B. Herrmann
184 Cl. M. Janvier
190 Fragmentos dispersos

239 De los autores y fotógrafos
243 Agradecimientos

El cristal enterrado bajo los pies
Acerca de imaginarios e imágenes sobre/de lo *mapuche*

Prisionero perpetuo de la frenética búsqueda de la traza límpida a la contaminación del tiempo penoso,
ese que quiere encontrar en el seno del caudal inhumado su último refugio,
la etnografía quiere asemejar a la regularidad del triángulo tanta huella desprovista,
anómala,
contrahecha...
De tanto elemento dispar, flotando quedan las preguntas sin responder y sin calzar en supuestos ni presunciones.
Siempre se anhelan evidencias, demostraciones.
Por último, el simple sosiego encubierto en comparsas de epígrafes y citas que ahuyenten cualquier desquiciamiento.
Se ambicionan representaciones eficaces, armaduras que otorguen un mínimo sentido a las crónicas de unos y a los teoremas de los otros.
La pretensión irrefutable es poder vislumbrar aquí, en cuerpo y alma casi,
mucho más que el reflejo fulgurante de ropajes y parafernalias;
recorrer los vericuetos de nombres inflamados;
estimar las proporciones de alegorías y vastedades;
conocer la caligrafía de las manos que pintaron tantos rostros, ahora velados y sin voz...
Tras el paisaje intervenido y subyugado a los ademanes altaneros de lo ajeno.
Apenas hoy podemos intuir la amplia línea del horizonte multiforme del verdor,
allí donde residen aquellas imágenes huidizas de la otra edad que, a veces, hoy levemente podemos divisar en nuestros sueños cotidianos.
El gran espejo de paredes cóncavas, archivo insondable del tiempo inmenso de la libertad,
silente se ha quedado tras la tierra que late y se revuelca
inmediatamente debajo de nuestras suelas...

* * * *

Dentro de la amplia bibliografía referida al pueblo *mapuche*, existe un estimable set de fotografías de indígenas hechos prisioneros por los soldados argentinos a fines del siglo XIX. Dentro de estas imágenes llaman la atención varias que corresponden a *Saiweke*, el último *longko mapuche* en deponer sus armas, a principios de 1885. Ampliamente documentadas las principales circunstancias de la trayectoria histórica de este personaje, en especial por vía de los muchos viajeros que lo conocieron, resulta curioso en cambio que no se disponga de representaciones ni de él, ni de ninguno de los otros protagonistas *mapuche* en situación previa a su apresamiento. Con cabellos rigurosamente recortados y el

rostro desprovisto de todo adorno indócil, sus gestos claramente inducidos fueron retratados para la ocasión con la ávida curiosidad antropométrica de sus vencedores. A pesar de la historia que dolorosamente consta, las facciones altivas del caudillo apenas dejan entrever la amarga moraleja de su capitulación, difícilmente solapada detrás de la rotundidad de su mirada porfiadamente reconocible.

En la parte correspondiente a lo que hoy es Chile, que se sepa, no se conocen hasta el momento de tales fotografías equivalentes a las de *Saiweke*, mucho menos de la época independiente. Como una muda evidencia de la derrota y la sujeción, la multitud de imágenes disponibles —varias estudiadas con detención en las páginas subsiguientes— son rigurosamente anónimas en cuanto a protagonistas e inclusive autores. Relegados constantemente a un par de iniciales a pie de página o, cuando mucho, a un eufemístico rol de "informante calificado", en estos días la indagación en engorrosas individualidades para muchos resulta incómoda y quizás si hasta estéril, cuando lo que se busca es precisamente el rasgo promedio, la costumbre observable; en lo posible el rito trascendente.

* * * *

Estas palabras han sido escritas en un ambiente inesperadamente favorable a los fines sugeridos para esta presentación. Por una de esas insondables paradojas cotidianas, me encuentro rodeado por un trío de fotografías porfiadamente recurrentes, dos de ellas, por supuesto, provenientes de la impecable factoría de "imágenes claves" de Gustavo Milet. Precisamente a un metro encima de mi cabeza, ampliadas y encuadradas a propósito ornamentan la sala institucional *mapuche*, por un lado, la mirada entre inquisidora y cáustica del circunspecto *Llonkon* (o como quiera que se haya llamado), en más de algún sentido nuestro actual icono mayor, que así como van yendo las cosas esté de hecho ya cerca de convertirse en una especie de *Che Guevara mapuche*, el heroico guerrero o *weichafe* sin sonrisa que algunos quisieran ver (se) siempre entre los actuales *mapuche*, especialmente entre los dirigentes y activistas. Este *Llonkon*, que no luce de ese tipo de *trarilonko* tejido con su propio nombre o comprado a granel en alguna feria artesanal, a más de un siglo de distancia pareciera estar imponiendo la moda y lo que debe usarse. Pese a que se dice que fue retratado para postal de estudio, su impronta parece como si estuviera viva o con reverberante *am*, tal cual lo atestigua la cantidad de veces que hemos visto representado su rostro últimamente en afiches, calendarios, panfletos y de seguro, hasta en las más oscuras y traumáticas pesadillas temerosas de las abundantes mentalidades racistas y retrógradas que hoy nos rodean.

Junto al guerrero implacable de la pared, cuelga como casi siempre en la imaginería contemporánea *sobre lo mapuche*, su clásica "primera dama", la del gesto enigmáticamente simpático —la "Mona Lisa" como la ha llamado Margarita Alvarado— que también podría ser la tía, la suegra o la vecina de cualquiera de nosotros; la mujer del *tupu* postizo y de utilería, datos que de ahora en adelante, en virtud del sesudo estudio que aquí presentamos, podemos ya "saber" ciertos por el rigor de la lupa y el documento. Personalmente, he usado esas y otras fotos de Milet y de los otros fotógrafos en innumerables talleres y conversas con gente *mapuche* de los más diversos orígenes y sectores y nadie, hasta ahora, ha reparado ni en que las joyas se repiten de pose en pose, ni que el ribete ondulado que rodea el

prendedor de la *ñaña* es una falacia. "Tienen mirada fuerte, como los antiguos", es la frase que ha salido más de una vez en semejantes eventos.

En uno de los innumerables textos integrantes del abundantísimo catálogo sobre lo *mapuche*, creo haber visto alguna vez atribuida la paradigmática foto de *Llonkon* al mismísimo Pascual Koña, no por casualidad contemporáneo de los personajes de Valck, Milet o Heffer. Del sobrecitado relato de *Koña* lo que se me demuestra como más sugerente, es precisamente lo que no aparece descrito por la mediatizadora pluma del fraile capuchino. Es, por así decirlo, la figura que está fuera del encuadre que únicamente podemos suponer, pues la escritura aquí se nos iguala a ese instante preciso y fugaz en que el disparo de la cámara de cajón del fotógrafo petrificó, para siempre, la individualidad de sus modelos de ocasión. En cualquier caso, lo que si no deja de ser insinuante es que ambos personajes, el del texto y el de la imagen sean de las mejores, distintivas y recurrentes fuentes que poseemos de fines del siglo XIX. Como si la trayectoria posterior *mapuche* —que en línea recta llega hasta este mismo instante— hubiera sido clausurada en tal iconografía, pues no existe del siglo XX un relato de la misma envergadura. Es posible que nunca sabremos a ciencia cierta quién fue en realidad *Llonkon* el individuo. Del mismo modo, pese a que por lo escrito dominamos hasta los más mínimos detalles de la vida de *Koña*, tampoco alcanzaremos jamás a calibrar en su cabal medida su personal y oculto drama histórico; ese que podemos en justicia aventurar al inferir que como buen exponente de su generación, poco antes de morir en la pobreza más humillante, quizás con qué fuerza se arrepintió de su temprana evangelización y de haber ayudado incondicionalmente a los chilenos en el último malón mapuche de 1881.

* * * *

Entretanto intento articular coherencias en el vado de tan intrincadas cuestiones, de rato en rato enfoco la mirada hacia mi izquierda, y como que ella reposara en el encuentro con la instantánea familiar conocida. Ampliación de 9 x 12 a color, papel mate, se halla fija en un pequeño marco portable de color azul, como el que casi todas las personas que tienen escritorio detentan encima del suyo, justo al lado de los lápices, de los clips y del sacapuntas. Se trata en este caso de la acogedora y habitual sonrisa de mis tíos abuelos nonagenarios rodeados de mi propio abrazo confiado y satisfecho. Están vestidos para la foto, qué duda cabe si conforme recuerdo, ellos mismos pidieron que nos retratáramos; la *papay* con sus mejores joyas, legado añoso de quién sabe cuántas generaciones, el viejo como corresponde a un *longko* y *dungutufe* reputado, con traje de huaso y sus ojos profundamente azules, heredados de su abuela cautiva traída desde el *Puel Mapu*. Joviales los tres como quinceañeros en su plenitud, la foto en cuestión nos la tomamos a nosotros mismos, utilizando el obturador automático de una Zenit —producto certificado de la ex Rusia soviética— en la soleada y florecida mañana del 14 de diciembre de 1997, cerca de las 11 de la mañana. Así tal cual, como si en ese mismo instante, el brillo opaco de aquel gran cristal subterráneo de improviso hubiera lanzado uno de sus destellos traspuestos y fugaces.

Una referencia anexa para todos los etnógrafos del futuro: de seguro lo más "interesante" que ocurrió ese día fue precisamente lo que se quedó fuera de cuadro...

José Ancán Jara

La "mirada" sobre el otro

Cuando el complejo acto de "mirar" es congelado en una fotografía, se pone en juego el choque de las identidades del autor y el retratado. Un mismo tema visto por ojos diferentes no es el "mismo". El ojo y el objetivo registran —ópticamente— imágenes idénticas pero "ven" en forma diferente; la esencia de la autoría fotográfica es "la realidad trasmutada" por la personalidad del que ve. La cámara es una herramienta que da razones (o sinrazones) del mundo, puesta entre el autor y su modelo. Es en la imagen fotográfica donde más se nos hace patente la caverna platónica. En general, cualquier fotografía plantea más preguntas de las que responde. El observador, distante en el tiempo y el espacio, no puede dialogar con el autor..., debe interrogarlo a través de la fotografía misma, de su contexto histórico; en suma, de su intención para seleccionar un espacio y un instante. Son estas las claves del trabajo de los autores de este libro. Una proposición apasionante desde el principio al fin.

La importancia de este trabajo va mas allá de la particularidad de su tema. Constituye uno de los escasos referentes chilenos en que el documento y los autores toman el centro de la discusión, desplazando la cámara y la estética por la estética. Los documentos fotográficos son los soportes de la memoria de nuestra identidad borrada en cada demolición, en cada muerte de los protagonistas, en la escasez cada vez mayor de la transmisión oral, desprestigiada por la eficiencia de lo pragmático; en las quemas de imágenes fotográficas consideradas personales más que referentes colectivos. Pero esos documentos deben ser interpretados desde la mirada del autor, desde la subjetividad inherente al acto fotográfico. La necesidad de la fotografía chilena de superar su condición de hobby familiar o comercial, de sentarse a la mesa de la cultura, en su calidad de lenguaje, de despojarse del atributo colectivo de "objetividad", requiere de este tipo de trabajos, que por lo demás ofrecen un vasto y entretenido universo por descubrir y rearmar.

Esta investigación, partiendo de las particularidades de las imágenes fotográficas sobre la etnia *mapuche*, nos ofrece una reflexión universal sobre el valor testimonial de la fotografía. Una perspectiva, enriquecedora y documentada, para una nueva forma de auscultar las imágenes; una posibilidad de redención para un imaginario colectivo muchas veces distorsionado. Cada fotografía, con valor de identidad en el sentido de mostrar lo ausente inexorable, ofrece un enclave apasionante, lleno de pistas sobre el alma humana. Volver a mirarlas reconvierte y renueva la obra. Nosotros "somos", al pedirle prestados los ojos al fotógrafo, quienes le otorgamos sentido a esa forma de alquimia que reúne la física, la química y la metafísica.

Los documentos fotográficos no constituyen, finalmente, un acto inocente. Ciertamente hay muchísimas realizadas sin mayor pretensión, e incluso aquellas realizadas con el inconsciente, o por mero interés comercial, más allá de las intenciones de su autor, se constituyen en un acto revelador; toda fotografía re-interpretada tiene carácter de autorrevelación más allá de los límites físicos de su encuadre, más allá del contexto de su mundo visible representado. En muchos casos, el autor y sus intenciones son un filtro entre lo desconocido misterioso y el que ve posteriormente ese documento en otro entorno

cultural; para acercarnos a su valor documental debemos conocer las características de ese filtro. Todo lo anterior para una interpretación más objetiva, requiere conocer al autor, el entorno cultural y político, sus juicios y prejuicios.

Un aspecto bastante desconocido de la fotografía surge cuando al observar una imagen, nos cuenta la mayoría de las veces más del propio autor que del motivo. Estos papeles emulsionados, conservados más por el azar que por una conciencia colectiva de su importancia, en nuestro país, son mundos apasionantes, llenos de pistas sobre el alma humana. La imagen fotográfica posee una particular característica en relación a su forma de preservar el tiempo. Lo congela desde la subjetividad de su autor. Realizada con el consciente e incluso con el inconsciente, es un acto revelador; toda fotografía tiene carácter de autorrevelación mas allá de los objetivos en su contexto del mundo visible.

En efecto, en el acto de obturar está presente más la propia identidad del autor que la de los sujetos retratados; sus juicios y prejuicios, sus odios y amores, el interés comercial o altruista. De ahí que la fotografía adquiera, por trasmutación, la identidad del autor. Lo anterior no invalida, necesariamente, el aspecto documental de la imagen fotográfica. Si nos es dado descifrar el contexto del autor, por extensión podemos intuir los aspectos documentales de la imagen.

Los autores nos proponen, en este importante trabajo, el fascinante mundo de la "lectura correcta" de las fotografías en su función documental. Una nueva y enriquecedora interrogación a esos documentos validados, la mayor parte de las veces, más por su tiempo que por su contenido.

El fotógrafo, hemos dicho, al prestarnos sus ojos, se presta a sí mismo, como primera circunstancia, e interpreta secundariamente el mundo que captura.

La fotografía, como cualquier imagen, es re-interpretada por el espectador, de acuerdo a sus juicios, prejuicios, afectos y conocimiento. Nos hemos acostumbrado, equivocadamente, a la permanente interpretación de la fotografía como registro mecánico y "objetivo"; se le ha dado, incluso por parte de eruditos, un aire de testimonio y verdad que dista mucho de su correcta interpretación.

Creo que el ignorar la profunda naturaleza de acto humano, connatural a la toma de fotografías, sumada a la manida e inexplicable persistencia de creer ingenuamente en la "objetividad" del fotograma, confunde a un público colectivo y genera un imaginario colectivo la mayor de las veces distorsionado por el protagonismo del registro mecánico. Nosotros mismos, los fotógrafos, hemos permitido que la cámara nos reemplace en el centro del debate. Los autores de estos textos proponen un fascinante camino para reinterpretar las imágenes fotográficas sobre los "otros". Es en este escenario donde el aporte de este trabajo alcanza su mayor interés.

Juan Domingo Marinello K.

Ensayos

Pose y montaje en la fotografía *mapuche*
Retrato fotográfico, representación e identidad

Margarita Alvarado Pérez

"A pesar de la maestría técnica del fotógrafo, a pesar del carácter concertado, de la actitud impuesta al modelo, los espectadores (nosotros) nos sentimos impelidos a buscar en estas imágenes una chispa de azar, de aquí y ahora, gracias a lo cual lo real ha quemado el carácter de la imagen; y le hace falta encontrar ese minuto pasado hace ya tiempo, donde se esconde el porvenir y tan elocuente que, con una mirada retrospectiva, podemos reencontrarlo".

Walter Benjamin

Dentro del registro de la realidad mapuche existe una serie de fotografías, es decir, para hablar con propiedad, de fotógrafos en acción que proporcionaron y proporcionan una visión de los *mapuche* de fines del siglo XIX y comienzos del XX.[1] Una consecuencia de esta temprana producción fotográfica es la creación de un gran acervo iconográfico, parte del cual ha circulado profusamente dentro de la sociedad chilena como el referente objetivo de los llamados, en esos tiempos, "indígenas araucanos". Así, estas imágenes según todos, suponen un registro particular del pasado, una memoria actualizable de una realidad pretérita, distante y extraña, que quedó almacenada en forma de retratos fotográficos de sujetos históricos, remitiendo necesariamente a una realidad que se supone fue "verdadera".

Este conjunto de imágenes ha trascendido más allá de la época en que fueron captadas, siendo presentadas en los más variados soportes. Su presunta fidelidad histórica y su antigüedad como fotografías las ha legitimado para ser reproducidas en los más variados textos de antropología e historia, en catálogos de exposiciones de la cultura *mapuche* y afiches de difusión cultural; han sido reimpresas como propaganda de reivindicación étnica e, incluso, como gráfica para el turismo y la exaltación de lo étnico.

Una de las consecuencias que podemos deducir de esta permanente circulación y sobre-exhibición iconográfica, ha sido la transformación de estas imágenes fotográficas en uno de los referentes fundamentales para la ilustración, exhibición, defensa y proclamación de la identidad étnica mapuche. Subyacente a esta sobre-exhibición iconográfica se encuentra operando la lógica de la fotografía como mímesis y verdad, o por lo menos, como el analagon perfecto de ella (Barthes: 1997). El documento fotográfico, como lo definen muchos estudiosos, sería una pieza auténtica, un testimonio independiente, cuyo valor proviene de las propiedades físicas y químicas utilizadas en su creación. Esta característica, apoyada en las cualidades científicas de la producción de este tipo de imágenes, avalaría la supuesta neutralidad representacional de la fotografía. De esta manera, la fotografía, sobre todo en sus inicios, se transforma en el medio expresivo por excelencia para atrapar un momento histórico o para preservar el aspecto de un acontecimiento o una persona determinada.

Es aquí donde se vincula con mayor fuerza la fotografía con la práctica etnográfica, al constituirse este medio expresivo en una herramienta para el registro de una realidad cultural "tal cual es". Sólo la fotografía permitiría alcanzar la óptima objetividad de la representación transformándose, así, en documento irrebatible de esa realidad[2].

Consecuentemente, las imágenes del mundo *mapuche* tendrían el valor de un documento visual irrebatible de una realidad histórica y social, tanto para los mismos *mapuche*, como para la sociedad en su conjunto: *¡Así éramos nosotros, así eran ellos...!* De tal manera, la mayoría de estas fotografías que se han difundido más allá de su particular contexto, han trascendido hacia el terreno de la imaginación, instalándose como presencia más o menos activa en nuestra consciencia. Siendo creaciones y representaciones iconográficas producidas en un momento específico, han entrado a formar parte de nuestro imaginario pasando a constituir verdaderos paradigmas iconográficos de "lo *mapuche*".

Si analizamos con atención estas imágenes, se puede apreciar que gran parte de ellas fueron producidas de acuerdo a la tradición fotográfica de la época, siguiendo las pautas de lo que se conoce como el retrato fotográfico y según las condiciones técnicas que este medio expresivo ofrecía a fines del siglo XIX. Este género, evidentemente el más practicado en los orígenes de la fotografía, estaba rigurosamente normado tanto en su aspecto estético como técnico y los fotógrafos debían ceñirse a dichas pautas si querían que sus producciones fueran reconocidas por la sociedad a la cual retrataban.

Estética y representación del retrato fotográfico

"Una fotografía no es sólo una imagen (como lo es una pintura), una interpretación de lo real, sino que es además una huella, algo directamente estarcido de lo real, como una pisada o una máscara mortuoria".

Susan Sontag

Uno de los ejes fundamentales y principio constitutivo básico que hace posible una determinada construcción fotográfica es el "retrato fotográfico". Esta manifestación artística basada en un medio de expresión tan específico como es la fotografía, donde la imagen es producida por la mediación mecánica de un artefacto y los posteriores procesos químicos de su procesamiento, presenta evidentes influencias y traspasos estéticos de lo que ha sido uno de los géneros más admirado y al mismo tiempo más controvertido de la pintura: el retrato.

Desde su definición cerca del siglo XVI, cuando se sostiene que el concepto de *portrait* estaba exclusivamente reservado para la representación de personas, el retrato adquiere el carácter de un "acta", documento que "cita" un rostro y una apariencia para conservar la imagen de un sujeto. Frente a la percepción de que la apariencia humana está sometida a cambios permanentes, y de que la fragilidad del rostro se deteriora con la edad y el paso del tiempo, la pintura ofrecía la posibilidad de fijar una apariencia inmutable y continua. Según esta concepción, este género pictórico despertó desde sus inicios una cierta idea de inmediatez e incluso de familiaridad, pese a la lejanía en el tiempo (Schneider: 1995).

La representación de un individuo a través del retrato implicaba una construcción estética, un montaje cuidadosamente realizado según los más variados recursos. Entre estos destacan particularmente dos: la escena y la pose. El artista hacía uso de una verdadera escenificación pictórica, una

dramatización a través del establecimiento de un entorno específico y una gestualidad predeterminada. Este montaje buscaba definir los sujetos en cuanto a su particular manera de actuar y comunicar al observador algo de los intereses, voluntades y valores del individuo retratado.

Uno de los requisitos fundamentales para crear una atmósfera adecuada al individuo retratado era la escenificación de un espacio determinado. Para este efecto ambiental se reproducía como primer elemento un fondo, es decir, un componente pictórico que ponía límites perceptuales y estéticos al espacio. Podían representar dos dominios de realidad opuestos: mostrar espacios abiertos, como paisajes rurales o urbanos; o espacios cerrados como interiores de iglesias, edificios públicos o simplemente el hogar del retratado. Esta escenificación se completaba con una variada parafernalia —de acuerdo al estatus del retratado— apoyada en elementos técnicos y modernos, símbolos del progreso social, como por ejemplo libros, prismáticos, astrolabios, globos terráqueos; o en otras ocasiones, por objetos y artefactos que simulaban una cierta realidad, como muebles, cortinajes y elementos de la arquitectura interior. Este montaje escenográfico lograba generar una atmósfera convincente, donde el retratado se sumergía en una materialidad indiscutible que reafirmaba su condición, produciendo la semejanza entre realidad y representación que todo retrato tenía como objetivo fundamental.

Para este efecto de realidad, la actitud y gestualidad que debía asumir el sujeto retratado estaban rigurosamente normadas. *Posse*, es decir posar para que el artista pintara a un individuo, requería de un ademán y una postura según el tipo de obra que se iba a ejecutar y al estatus del personaje, lo cual estaba definido por aspectos estéticos y sociales. El retrato de cuerpo entero, el retrato de semi-grandeza, así como las numerosas variantes del busto o medio cuerpo, estaban reservados a los personajes importantes de la sociedad, a los soberanos y miembros de la realeza. El retrato de cuerpo entero permitía el despliegue más acabado de parafernalia y escenografía, porque hacía posible mostrar los recursos utilizados para el montaje, entregando diversos elementos y códigos estéticos para que el espectador percibiera el valor social e histórico de los retratados. El retrato de medio cuerpo era claramente predominante en este género y permitía variaciones importantes en la pose de los personajes: de perfil; frente o frontal, donde se producía una observación refractante entre retratado y espectador; o, por último, la pose llamada de tres cuartos o semi-retrato, que resulta la más sugestiva de todas, al mostrar sólo una parte del rostro insinuando el resto con juegos de luces y sombras. El peso estético del retrato se ubicaba aquí en la pose del retratado, más que en la parafernalia y la escenografía.

En los siglos posteriores, la atribución de verosimilitud y semejanza entre retrato y retratado se va perdiendo. En términos pictóricos, en la medida en que la sociedad va adquiriendo conciencia del individuo y su subjetividad, los retratos comienzan a gozar de una especial importancia para la identificación de una persona. Paralelamente, surgen concepciones pictóricas que exigen al artista resaltar la dignidad y grandeza de la persona y reprimir la imperfección de la naturaleza, llegando a una verdadera idealización del modelo en coherencia con los códigos estéticos de la época. Sometido a esta contradicción, ya a fines del siglo XVIII la idea de verosimilitud, que se supone había detrás de la noción de retrato, comienza a ponerse en duda. Se llega a considerar que este tipo de

representación es más bien un producto de la sensibilidad personal del autor, que la imagen de una persona realizada con la ayuda de las "artes del dibujo y la pintura" (Francastel: 1995).

Así, el retrato en pleno siglo XIX no es la imagen de un individuo, sino más bien el recuerdo que de ella tiene el pintor, quien reconstruye el sujeto a través de la utilización de diferentes medios expresivos. De una noción de retrato como imagen fiel de su modelo se ha pasado a un conjunto de signos, donde el pintor y el espectador reconstruyen la imagen de una persona: no se conoce a las personas, se las re-conoce. De esta manera, la supuesta capacidad del retrato, o más bien del ejecutor del retrato de representar la realidad tal cual es, queda totalmente cuestionada.

Y es en este momento especial del "arte del retrato", del descrédito y desprestigio de este género ante su incapacidad de representar la realidad, que aparece la fotografía como nuevo medio expresivo. Por fin se había descubierto la manera de fijar las apariencias de los acontecimientos reproduciendo exactamente aquello que el ojo percibía. Así, el retrato fotográfico tomado a un sujeto se constituye en la imagen de una persona por excelencia. Ya no se reconstruye al modelo, sino que se le presenta tal cual es, calcándolo de la realidad, recortándolo, para situarlo sobre el soporte del papel emulsionado. La intervención de un medio mecánico como la cámara connota a la fotografía de absoluta veracidad, eliminando la subjetividad de la mano del pintor, reemplazándola por la fría y precisa percusión del disparo de un obturador. De esta manera el retrato re-adquiere esa cierta idea de inmediatez y familiaridad que tenía en sus inicios y que se había perdido en las corrientes pictóricas del siglo XIX, constituyéndose nuevamente en una representación supuestamente carente de prejuicios, atrevida y al mismo tiempo delicada, algo "directamente estarcido de lo real", una especie de "atlas de instrucción" acerca de la persona fotografiada: *¡así soy yo, así somos nosotros!*

Probablemente estas fueron las cualidades que más influyeron para el rápido desarrollo del retrato fotográfico en amplias capas de la sociedad de fines del siglo XIX, que ante su necesidad de individualización social, ven en la fotografía la posibilidad de satisfacer el vivo deseo de fijar su imagen. Este tipo de retrato ofrece a las emergentes capas burguesas de ese tiempo, la posibilidad de contemplarse así mismas, satisfaciendo su narcisismo al establecer su valor como individuos, en la producción y reproducción de su imagen fotográfica (Freund: 1974).

Los inicios de este género fotográfico resultan profundamente influidos y marcados por la estética del retrato pictórico, al retomar para la sociedad en general, la idea de la posibilidad de representar la realidad en todos sus contornos y matices. Esta influencia estética se traduce en la utilización de algunos recursos de la tradición pictórica como la escena y la pose para la producción del efecto de realidad, sobre todo en los primeros años de la fotografía. El espacio del estudio del artista pintor es reemplazado por el estudio del artista fotógrafo; los *fondos* pintados tras los orgullosos personajes del siglo XVII y XVIII son reemplazados por cuidados telones que reproducen, igualmente, paisajes, jardines o interiores de casas y patios soleados. Estos son los elementos y modos expresivos que utilizan muchos fotógrafos que, a fines del siglo XIX, comienzan con su actividad en Santiago y en las diferentes ciudades de Chile.

Los tempranos fotógrafos de La Frontera

Durante la ocupación de los territorios indígenas por la naciente república chilena, en el último tercio del siglo XIX, varios fueron los fotógrafos que viajaron o se instalaron en ciudades y pueblos de la zona de La Araucanía (IX y X regiones de Chile). La bullente actividad de las áreas fronterizas en área del río Bío-Bío por el norte, de la zona de Valdivia y San José de la Mariquina por el sur, como zonas de convivencia-conflicto entre *mapuche*, colonos y criollos, convocó a aventureros y comerciantes que se establecieron en las diferentes ciudades de este territorio. Este fue el público mayoritario que acudió a los estudios de los profesionales de la imagen para retratarse con sus familias o de manera individual, buscando así impresionar a esta naciente sociedad, reclamando a través de estas fotografías un reconocimiento con el permanente afán de notoriedad que esto implicaba.

Estos tempranos fotógrafos de La Frontera también construyen sus tomas siguiendo los diversos códigos estéticos propios del retrato fotográfico de la época, buscando entregar a su connotada clientela de la sociedad local, las mejores imágenes para la posteridad. La comprobación de este hecho adquiere especial importancia a la hora de detenernos en las imágenes del mundo *mapuche*, ya que como señalábamos en páginas anteriores, estas imágenes han pasado a configurar parte fundamental de la identidad étnica *mapuche*, siendo sobre-exhibidas en gran variedad de contextos discursivos.

De estos fotógrafos que se instalaron en el sur de Chile destaca una trilogía que llamaremos Los Fundadores, porque son considerados parte fundamental de los inicios de lo que conocemos como la fotografía etnológica en Chile. Ellos fueron algunos de los primeros profesionales de la imagen que registraron el mundo *mapuche* de los territorios de La Frontera, ya sea en el limitado espacio de sus estudios, en las afueras de galpones y viviendas, o en las comunidades que rodeaban el pequeño espacio urbano de estas ciudades fronterizas.

Estos primeros registros fotográficos de la realidad *mapuche* fueron realizados precisamente por fotógrafos, más que por científicos o estudiosos de esta cultura. Este es un aspecto que resulta de suma importancia porque implica que la percepción de este extraño y salvaje mundo se fundamenta en la mirada de un creador, más que en la de un etnólogo o un investigador. Vale decir, este grupo de tres fotógrafos construye este conjunto de imágenes según los códigos estéticos y formales que ellos manejan como artistas, lo que le entrega a sus imágenes una particularidad especial.

Christian Enrique Valck y su estirpe de pioneros en Valdivia

Christian Enrique Valck y sus hijos Jorge Valck Wiegand, Fernando Valck Wiegand y Enrique Valck, son parte de los pioneros de la práctica fotográfica en ciudades como Concepción, Valdivia y Osorno[3]. Por su temprano inicio en la actividad fotográfica en territorios tan lejanos e inexplorados como la zona de La Frontera, el legado iconográfico de la familia Valck se ha constituido en un referente fundamental para la historia de la fotografía en Chile. La amplia producción de estos fotógrafos destaca extraordinariamente por sus contenidos estéticos y sociales, pero es en el retrato de la sociedad de la época donde alcanzan su mejor realización como

fotógrafos. Numerosos integrantes de la colonia alemana de la época, sobre todo en Valdivia, quedaron atrapados en tomas formato Cabinet, realizadas en estudio según las estrictas normas de la retratística de fines del siglo XIX.

En estas imágenes están presentes los infaltables telones de artificio, con su decoración y arquitectura barroca de escaleras y arcos ornamentados. Los montajes escénicos también son producidos para captar el mundo *mapuche* en donde encontramos un par de imágenes en formato tarjeta de visita, en la que aparece un grupo posando en una típica chacra sureña. El telón es reemplazado por una naturaleza viva, materializada en árboles y matas de pasto sobre las que se encuentran sentados algunos sujetos bebiendo y conversando en torno a un supuesto fogón. El principio estético es el mismo que para muchas fotografías de estudio: se busca crear una atmósfera que presente a los personajes retratados en coherencia con los códigos sociales de la época. En este caso se persigue mostrar al *mapuche* haciendo uso de sus costumbres y prácticas sociales, de tal manera que sea posible reconocer que los individuos allí retratados pertenecen a una cultura diferente.

Otros retratos fotográficos muestran a honorables caballeros y elegantes damiselas posando sobre un fondo difuso y tenue, ocasionalmente acompañados de algunos elementos escenográficos como algún sillón o una mesa. Esta misma modalidad se aplica para la realización de un conjunto de retratos de personajes del mundo *mapuche*, también en formato tarjeta de visita, probablemente tomados en estudio. Destaca aquí un enfoque que se encamina sin artilugios a su objetivo. Esta estética da como resultado una imagen concisa, despejada de toda parafernalia y que nos obliga a dirigir nuestra vista directamente al personaje retratado.

Las imágenes realizadas por esta estirpe de fotógrafos se cuentan entre los primeros retratos étnicos de nuestro país, trayéndonos lejanas vistas y tomas del mundo *mapuche* que convocan nuestra nostalgia.

Gustavo Milet Ramírez, maestro del retrato en Traiguén

Instalado en la fronteriza ciudad de Traiguén (IX región de Chile) cerca del año 1890, lleva a cabo la mayor parte de su actividad haciendo tomas de personajes y familias de la sociedad local. Milet como artista fotógrafo, al igual que muchos de sus colegas de la época, despliega su temática con una intención claramente retratista. Se conocen algunas imágenes que realizó de su familia, su esposa y sus hijos, e incluso un notable autorretrato. Pero, indudablemente, en lo que alcanza mayor notoriedad es en los numerosos retratos de "araucanos" que realizó en formato Cabinet y que hoy día se conservan en varios museos de Chile y del extranjero.

Estas imágenes, realizadas la gran mayoría en su estudio, son mucho más que una muestra de las pautas y normas constructivas con las cuales estaba condicionada la producción de un retrato fotográfico. Uno de los principales méritos de este fotógrafo es su extraordinaria capacidad para desarrollar una opción estética y un planteamiento poético y evocativo propio, que se articula a partir de la creación de una atmósfera expresiva producto de una construcción y un montaje cuidadosamente elaborado. Este tipo de montaje se produce desde dos ámbitos fundamentales: escenario y actores. El escenario es su estudio, espacio donde se ambienta al *mapuche* posando frente a telones pintados que reproducen sutiles abedules europeos,

arbustos complacientes y clásicas columnas, arcos y jardineras de ornato. La escenografía se completa con elementos anexos como troncos de árboles colocados en diferentes situaciones. El piso de madera se ablanda a la vista buscando una textura de rastrojo que se supone otorga la paja quebradiza. En medio de esta escenografía, los sujetos fotografiados aparecen como actores "representando" su propia identidad. Joyas y vestimenta, cestería, cerámica y diversos artefactos domésticos se transforman en señales de su pertenencia cultural.

La atmósfera teatral característica de las fotografías de Milet también está presente en las escasas tomas de exterior que se conocen del mundo *mapuche*. Rituales y eventos especiales como un *nguillatun* o un encuentro de *palin*, son captados con un enfoque amplio y grandilocuente que busca exhibir toda la escena sin que nada quede oculto al espectador. Así actores y escenarios adquieren profundas connotaciones dramáticas bajo cielos abiertos y un horizonte solo definido por los difusos y lejanos cerros de la Cordillera de la Costa, paisaje característico de esta región.

Odber Heffer Bissett, itinerante incansable

La obra de Heffer es extraordinariamente prolífica y diversa. Incluye numerosas vistas urbanas del Santiago de comienzos del siglo XX, así como paisajes lejanos y agrestes de la Cordillera de los Andes y del centro sur de Chile, muchas de las cuales fueron incluidas en los notables álbumes que fueron publicados con motivo de la conmemoración de los 100 años de la Independencia celebrados en 1910 con gran gala y esplendor. Su extensa carrera como fotógrafo lo hace figurar entre los personajes más importantes de esta actividad en Chile.

Al igual que los otros integrantes de esta trilogía, este fotógrafo destaca por sus variados retratos de importantes políticos y hombres públicos, así como de familias y señoras de la sociedad capitalina. Pero sin duda uno de sus aportes más significativos a nuestro patrimonio fotográfico lo constituyen las numerosas tomas del mundo *mapuche* que realizó en sus viajes al sur de Chile, la mayoría de ellas tomadas al exterior de galpones y viviendas, pero siempre según la estética propia de las fotografías de fines del siglo XIX. Uno de sus mayores logros son una serie de tomas del interior de una vivienda *mapuche*. La *ruka* por sus características arquitectónicas no presenta ventanas, lo que evidentemente debe haber constituido una importante dificultad al momento de hacer estas imágenes.

Los retratos de *mapuche* que Heffer realizó muestran los ya mencionados telones decorados frente a los cuales posan, la mayor parte de las veces de cuerpo entero, diferentes personajes escuetamente vestidos, luciendo algunos adornos y joyas. Miran directamente el lente en una actitud aparentemente rígida, severa y en ocasiones interrogadora o desafiante. Estos retratos contrastan con otras tomas realizadas en exterior, donde además de los personajes, el autor parece buscar un acucioso registro de costumbres y comportamientos propios de lo *mapuche* por medio del montaje de acabadas escenificaciones. Numerosos hombres, mujeres y niños se distribuyen en el espacio fotográfico acompañados de artefactos y utensilios como parte de una coreografía étnica, donde el gesto suspendido de alguna mujer hilando o tejiendo parecen haber detenido en el tiempo prácticas culturales lejanas y exóticas. Otros personajes figuran sentados o de pie y parecen ignorar la

1

2

3

presencia de la cámara. Si se mira con atención, esta indiferencia resulta totalmente fingida, porque todos y cada uno de ellos posa cuidadosamente para la fotografía.

De los tres autores mencionados, Heffer es el que reúne la mayor cantidad de fotografías —cerca de 120— del mundo *mapuche* reconocidas sin ninguna duda como de su autoría. Esta extraordinaria producción implicó un registro de una realidad no necesariamente amplia, ya que la mayoría de ellas están tomadas en un mismo escenario. En una gran cantidad de tomas se repiten los mismos personajes, varios de los cuales también aparecen retratados individualmente. Los montajes de este fotógrafo se caracterizan por una intención claramente naturalista, al situar sus escenificaciones en el exterior, utilizando como telón de fondo los muros de madera de los típicos galpones sureños.

Como se puede apreciar, el legado de imágenes de este grupo de fotógrafos presenta como elemento común un cuidadoso montaje, en donde la escena étnica y la pose constituyen los recursos fundamentales. Sin embargo, cada uno de ellos destaca por su peculiar estilo que se materializa en una estética singular. Además de coincidir cronológicamente en su permanencia en el mundo de La Frontera, es decir, a fines del siglo XIX y comienzos de XX, comparten también una mirada y una manera de plasmar una realidad que nos proporciona una particular visión del mundo *mapuche* de esa época.

Las imágenes de este trío de fotógrafos han pasado a constituir un corpus iconográfico que conforma un paradigma ineludible a la hora de representar lo que se supone es "lo *mapuche*". Así, estas tomas se establecen como el referente fundamental, verdaderas imágenes claves, legitimadas no sólo por su antigüedad histórica, sino fundamentalmente por la supuesta veracidad que toda imagen fotográfica nos ofrece.

Pose, montaje y representación en el retrato fotográfico *mapuche*

"¿Qué es nuestro rostro sino una cita?"

Roland Barthes

Un cuidadoso análisis del corpus de imágenes claves devela cómo estas supuestas fotografías de lo *mapuche* son, solo en parte, el referente de una realidad étnica. Constituyen más bien una construcción que obedece a los paradigmas estéticos europeos de conformación del retrato fotográfico que infiltran nuestro imaginario, creándonos un referente histórico y étnico equívoco. Una mirada atenta, un ejercicio del mirar adecuado descubre en estos fotógrafos la puesta en escena propia de todo retrato fotográfico, un montaje de los "indígenas araucanos" —como se les llamaba en esa época a los *mapuche*— que remonta a una fantasía y una memoria dislocada, intervenida por la modalidad de la fotografía de finales del siglo XIX y principios del XX. La supuesta validez paradigmática de estas imágenes claves se apoya y fundamenta en el más sorprendente montaje. Desplegado por medio de una cuidadosa construcción, este artificio prodigioso se materializa en el manejo de algunos recursos dramáticos y escenográficos por medio de

4

5

Láminas 1, 2, 3, 4 y 5. En estas distintas fotografías, tomadas por Odber Heffer Bissett, se descubren posando los mismos "personajes", ca. 1900.

los cuales fotógrafos como Valck, Milet y Heffer articulan una particular estética para sus imágenes.

Una de las dislocaciones más esenciales que presentan estas fotografías es la no individualización de los retratados. El anonimato de su identidad, así como la ausencia de datos históricos que nos permita reconocerlos, son la característica fundamental de las imágenes de *mapuche* tomadas por el grupo de Los Fundadores. De tal modo, una cualidad esencial del retrato fotográfico, es decir, la personalización del retratado, no aparece realizada. ¿Quiénes son estos sujetos fotografiados? Son sólo representantes de un mundo salvaje y exótico, son personajes que nos revelan otra cultura y otro comportamiento social, pasando a constituir un registro etnográfico de esa otra realidad. Para estos fotógrafos no importa el sujeto en su particularidad. Lo que les interesa y probablemente les obsesiona, es "mostrar" cómo son estos sujetos, cómo se visten, qué artefactos manipulan, qué costumbres tienen. Sus rostros son solo citas anónimas de su pertenencia étnica; pero sin embargo, tal vez por ese gesto suspendido en una pose, detenida y estática, llegamos a considerarlos como un estado típico de los *mapuche* de fines del siglo XIX.

Un ejemplo de esta intención de registro con los ojos de un fotógrafo más que de un etnógrafo, donde el retratado pierde toda individualidad para transformarse en un personaje que encarna otra realidad cultural, lo ofrece gran parte de las imágenes realizadas por Odber Heffer. Se podría pensar que la gran cantidad de tomas hechas por este autor implica la realización de un registro muy amplio y variado. Sin embargo, si volvemos a mirar con atención, podemos percibir que varios de estos personajes se repiten posando en diferentes fotografías. Un anciano que orgullosamente mira desafiante la cámara apoyado en su *weñu*, también está de pie en medio de un grupo de mujeres que posan frente a un telón. (Láminas 1, 2, 3, 4, y 5). La mujer que lo acompaña se encuentra sentada o de pie en varias fotografías acompañada de otras mujeres que, a su vez, han sido retratadas en forma individual frente al mismo telón. Sin embargo, esta reiteración de personajes no va acompañada de su identificación; ignoramos sus nombres, su lugar de origen, su rol dentro de su comunidad, aspectos que cualquier fotógrafo que se preciara de tal, no olvidaba al retratar a personajes de la sociedad local.

Así, las pequeñas historias que cada una de las imágenes de Heffer parecen contener están protagonizadas por los mismos anónimos personajes, cuyos rostros se han transformado, de tanto contemplarlos, en la faz de antiguos conocidos, connotando nuevamente al retrato fotográfico de esa extraña y abismante familiaridad que caracterizaba al retrato pictórico.

Para estos montajes, un elemento primordial para la representación era lo que podríamos llamar la "escena étnica". Esta escenificación correspondía a una refinada instalación ejecutada con el fin de producir una ambientación elaboradamente dramática. Buscaba un efecto de veracidad para mostrar una realidad cultural exótica y diferente. Esta atmósfera se creaba a partir de la utilización de determinados espacios —abiertos o cerrados— que intentaban crear la ilusión de un paisaje y una naturaleza reales, complementadas con algunos recursos escenográficos que perseguían extender un cierto aire naturalista, con la instalación de troncos y ramas de árboles. Completaba este montaje una refinada parafernalia constituida por artefactos propios de la vida cotidiana y doméstica de los *mapuche*, como telares, piedras de moler, jarros de cerámica y ollas instaladas sobre fogones de artificio.

Todo este montaje dramático utilizado en una toma implicaba que cada fotógrafo decidía lo que quería hacer, mucho antes de realizar una imagen

INDIOS ARAUCANOS
SUD AMERICA -CHILE
Gustavo Miller
FOTOGRAFO

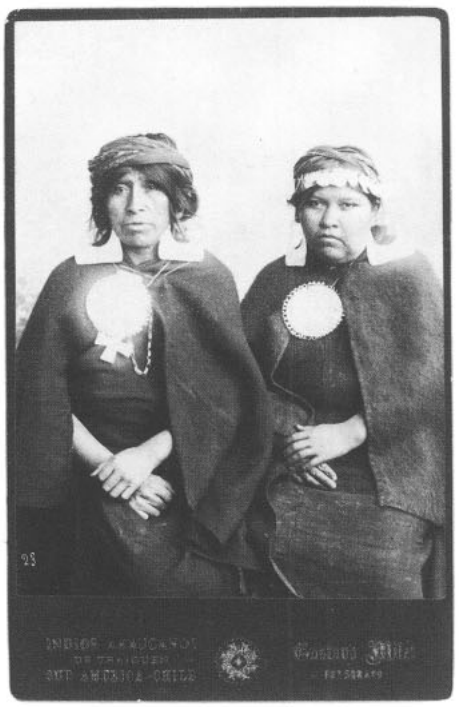
6

INDIOS ARAUCANOS
SUD AMERICA -CHILE
Gustavo Miller
FOTOGRAFO

7

INDIOS ARAUCANOS
SUD AMERICA -CHILE
Gustavo Miller
FOTOGRAFO

8


INDIOS ARAUCANOS
SUD AMERICA -CHILE
Gustavo Miller
FOTOGRAFO

10

11

12

9

13

determinada. Este hecho se relacionaba directamente con el montaje de la escena étnica, porque implicaba que los acontecimientos que serían fotografiados iban a ocurrir en el lugar escogido para situar la cámara. La disposición de los personajes que iban a ser retratados, así como la pose que deberían asumir frente al lente, garantizaba el carácter intencionado de cada toma elegida para la representación.

De esta manera, el complemento esencial de este montaje lo constituía la "pose". La actitud que debían asumir los sujetos frente a la cámara estaba rigurosamente normada igual como se planteaba para el retrato pictórico. De esta manera, en la fotografía de ese tiempo, la gestualidad que asumían los *mapuche* resultaba de lo que el fotógrafo exigía y no de los comportamientos y gestos propios del retratado. Los *mapuche* aparecen participando de un montaje de la foto de estudio con ademanes y actitudes que les son impuestas por una estética ajena a su gestualidad cultural.

Un curioso caso de esta búsqueda de exaltación étnica en la representación de los *mapuche* se observa en algunos de los retratos femeninos realizados por Gustavo Milet. En esta serie de imágenes podemos observar diferentes mujeres luciendo su vestimenta tradicional. Parte importante de esta estética *mapuche* son las joyas de plata que ellas exhiben en su cabeza y en su pecho. Las jerarquías y relevancias sociales, así como la identidad y pertenencia a una familia o linaje determinado se materializaban en la exhibición de determinas alhajas. El tipo y variedad de joyas, así como el lugar en que se situaban sobre el cuerpo, estaban rigurosamente pautados por la costumbre y la tradición, con sus respectivos códigos estéticos y simbólicos. Así, cualquiera de estos retratos es la acabada representación de una mujer *mapuche* magníficamente adornada, ya que el esplendor y brillo de este metal constituía el medio expresivo más eficaz para la ostentación y el lujo.

Pero si ponemos en práctica un ejercicio del mirar adecuado, podemos percibir que todas estas diferentes mujeres aparecen exhibiendo exactamente las mismas joyas de plata. Milet interviene así directamente una normatividad social y estética instalando sobre estas mujeres joyas de plata que probablemente eran de su propiedad. (Láminas 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, y 13). Es fácil imaginar al fotógrafo, en la penumbra de su estudio, abriendo cuidadosamente su "joyero" para extraer, ante los atónitos y asombrados ojos

Láminas 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 y 13. Fotografías realizadas por Gustavo Milet Ramírez, donde las mismas joyas circulan exhibidas por diferentes mujeres, ca. 1890.

14

15

16

17

de las futuras retratadas, aquellas alhajas que él consideraba necesarias para resaltar su condición de *mapuche*. Así, las *trapelakucha*, *sikil* o *trarülongko* que constituyen el certificado estético de la etnicidad de estas mujeres, no son más que una parafernalia utilizada para una escenificación, son sólo un subterfugio para mostrarnos una realidad que, al fin y al cabo, es un delicado y maravilloso montaje.

Uno de los ejemplos más extraordinarios e increíbles de un montaje para la representación de una autenticidad étnica, lo constituye una suplantación iconográfica descubierta al analizar una postal de alrededor de 1940. La fotografía de esta postal se enmarca dentro de la estética del retrato, donde todos los individuos posan frente a la cámara, destacando el escenario y la vestimenta como parte fundamental de la diferencia cultural: no son individuos retratados, son "indígenas" retratados. Observando con cuidado, se percibe que el personaje masculino central —un *longko*— presenta una estética absolutamente discordante con el resto del grupo. (Lámina 14). Refuerza esta percepción un delgadísimo ribete blanco que bordea sutilmente su figura. Evidentemente, la foto ha sido trucada. (Lámina 15). La existencia de una fotografía exactamente con la misma escena y la misma disposición de los personajes, pero que en el centro muestra un distinguido caballero, vestido con terno y sombrero confirma esta afirmación. (Lámina 16). Completa la certificación de esta suplantación el hallazgo del personaje masculino —el *longko*— en una fotografía donde posa sentado frente a una casa, acompañado de una mujer. (Lámina 17).

Las razones para esta verdadera cirugía de la imagen, donde el personaje central de la escena étnica ha sido recortado y arrancado de su propia realidad iconográfica para insertarlo en un nuevo contexto fotográfico, parecen evidentes, aunque no por eso menos increíbles. La escena retratada con la presencia de este caballero en el centro resultaba una molestia iconográfica y visual insoportable, a la hora de presentar una imagen étnica que ilustrara y certificara el exótico y salvaje mundo de los *mapuche* de esa época. Se hacía indispensable su reemplazo por alguien que no produjera ninguna discrepancia visual con este grupo de *mapuche*. ¿Qué mejor, entonces, que un anónimo anciano, procedente de una fotografía sin mayores cualidades estéticas, para ocupar el rol de personaje central en el montaje y pose de una familia *mapuche*? No importa entonces "quiénes" son los retratados, sino más bien "qué" son estos sujetos. Son representantes de una realidad cultural y étnica que el fotógrafo quiere representar para nosotros los espectadores, apoyándose en una insólita y sorprendente suplantación.

Así, el aparente registro que realizan estos fotógrafos al capturar esta realidad del mundo *mapuche*, transforma a los rostros de estos sujetos en una "cita" de una cultura distante y remota, más que en la "cita" de una individualidad existencial. Son solo anónimos rostros fijados en una fotografía para ilustrar de manera fantástica y fabulosa, un mundo ignoto y lejano.

Escena étnica y pose constituyen el andamiaje que sustenta el montaje iconográfico de este paradigma estético del retrato fotográfico de los *mapuche*, transformándose en los principales recursos manipulados por estos artistas. De esta magistral manera, Valck, Milet y Heffer producen su trampa fantástica para capturarnos, desplegando una atmósfera poética y misteriosa, que nos envuelve, seduce y cautiva, haciéndonos creer que estas borrosas imágenes fotográficas son la perfecta representación de lo *mapuche*, sin considerar siquiera la posibilidad de un engaño.

Lámina 14. Postal intervenida que muestra un grupo de "Indios Araucanos". Autor desconocido, Museo Nacional de Historia Natural, Santiago de Chile.

Lámina 15. Detalle que revela la intervención sufrida por la fotografía, que aparece en la lámina 14.

Lámina 16. Fotografía original que muestra al mismo grupo de *mapuche* de la lámina 14, pero que en su parte central nos revela la presencia de un "caballero". Autor desconocido, Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile.

Lámina 17. Fotografía donde se descubrió el personaje que fue trasplantado a la postal de la lámina 14. Autor desconocido, Museo Histórico y Antropológico Mauricio van de Maele, Valdivia, Chile.

La trampa maravillosa: realidad y ensueño de la fotografía *mapuche*

El pasado atrapado en estas tomas del mundo *mapuche* se nos presenta en una persistente y maravillosa ambivalencia entre realidad y ensueño, entre verdad y engaño, propios de la fotografía como medio expresivo. Verdaderamente, esta forma de representación producida por la complementación entre el ojo, la mano humana y la acción mecánica de una cámara, es una de las que muestra la mayor oscilación visual que puede contener una imagen, produciendo una constante fluctuación en nuestra percepción de la realidad. Así esta huella luminosa, esta marca resplandeciente, que nos hace transitar por un profundo vértigo entre la certidumbre y la alucinación que toda imagen fotográfica plantea para nosotros los espectadores, se constituye en el referente visual fundamental para la construcción y montaje de un imaginario.

Esta afirmación nos podría llevar a la desilusión y al desencanto al comprobar que este pasado histórico, materializado en estas fascinantes fotografías, constituyen sólo un montaje, la opaca representación de un mundo que existió, la sombra o el espectro de una realidad esquiva e inalcanzable. Al fin y al cabo, un engaño más, producto de la fantasía de algún alucinado fotógrafo de los lejanos territorios de La Frontera. ¿Qué nos queda entonces? Permanece cada imagen, escena-retrato, sostenida por su profundo e inapelable estatuto ontológico que se apoya y fundamenta en su extraordinaria eficacia para la comunicación emocional. Nadie puede permanecer indiferente ante el turbador ilusionismo de los retratos realizados por estos fotógrafos, con su potencialidad para el engaño y el artificio.

Pero lo más importante de todo es que el objetivo fundamental de este seductor engaño, materializado en los recursos que estos fotógrafos manipulan, es la puesta en escena de una "existencia". La fotografía por su génesis como medio expresivo, manifiesta irreductiblemente la existencia del referente (Barthes: 1997). Así, las imágenes producidas por esta trilogía de fotógrafos, a pesar de su artificio, su escenografía y su parafernalia, ponen en evidencia, de manera indesmentible e irrefutable, la "existencia" de los *mapuche* de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Ese es el efecto más inmediato y persistente de estas fotografías, imágenes muchas veces gastadas y diluidas por el tiempo, pero que sin embargo existen por sí mismas, revelando la presencia de personajes y sujetos del mundo *mapuche* que nos interrogan desde esos retratos, con sus ojos fijos e inmóviles.

Por esto, en las fotografías de estos artistas, quiérase o no, más allá de todos los códigos y todos los artificios a los que ellos recurren para el montaje y representación de una realidad, al constituir la puesta en escena de una existencia, la imagen se introduce tan profundamente en lo particular, que parece revelar una corriente de la cultura y la historia del mundo *mapuche* que fluye por ese sujeto fotografiado hacia nosotros, los que observamos. El momento fotográfico, a pesar del anonimato del retratado, es un momento biográfico o histórico, cuya duración va mucho más allá del instante en que el obturador atrapa la luz, marcando una relación con toda una vida. Así, a pesar de la inevitable oscilación visual que nos producen estas fotografías, el sujeto retratado parece decirnos: *¡Yo soy como me estás viendo!*

El efecto inmediato de la puesta en escena de esta existencia es que el modelo, el objeto referencial captado, irresistiblemente retorna, volviendo hacia

nosotros, desde su pasado histórico. La fotografía es un "ritornello", un ejercicio de permanente regreso y reversión (Dubois: 1986). Los *mapuche* están allí más allá del tiempo y del olvido, siempre retornando a nuestro presente. Constituyen una existencia imposible de reducir al silencio. Este efecto de ritornello convierte a estas imágenes en una reminiscencia, pero con la maravillosa capacidad de la fotografía como medio expresivo que fija, de manera irrevocable, la apariencia de los sujetos y los acontecimientos. La cámara de Valck, Milet y Heffer, al fijar el montaje de una existencia, separó una serie de apariencias de la inevitable sucesión de apariencias posteriores, transformando estas fotografías en fragmentos de memoria. La existencia de los *mapuche* atrapada en estas imágenes se transforma así en un recuerdo de una vida que está siendo vivida y que inevitablemente retorna hasta nosotros. Y, a pesar de que son fotografías de sujetos desconocidos para nosotros en su individualidad, al observarlas es como si en un ejercicio de retorno constante, alguno de ellos nos dijera: *¡mira, mira lo que soy, mira lo que fui!*

Así estas fotografías, más que un testimonio histórico o un registro etnográfico, son más bien como un recuerdo, una evocación de un mundo que se esfumó en los vaivenes del progreso y que hoy despierta nuestra nostalgia, venciendo a la muerte desde estas gastadas fotografías. Esa es la magia y la validez que queremos rescatar de estas imágenes realizadas por esta trilogía de fotógrafos Fundadores, más allá de su verdad y su complacencia con nuestra historia y nuestro imaginario.

Notas

1 Este hecho no es ajeno a lo que sucede a nivel latinoamericano respecto de la fotografía, ya que es en esta época donde surgen algunas de las temáticas y los contenidos que serán determinantes y paradigmáticos en el futuro de la práctica fotográfica de nuestro continente (Billiter: 1993).

2 Esta concepción tiene su culminación a mediados del siglo XX, cuando se llega a considerar a la fotografía como el medio más "natural", transparente y directo de acceso a lo real (Berger: 1980).

3 La repetición de nombres en esta familia de fotógrafos —varios retratos aparecen firmados por Enrique Valck o Valck e hijo— ha colaborado a la confusión respecto de la autoría de algunas imágenes.

La memoria turbia de La Frontera

Pedro Mege Rosso

"Fotografía: imagen conseguida mecánicamente".

Christian Metz

Hablaremos de un cuerpo de fotografías de *mapuche* de fines del siglo XIX y principios del XX, que posee para nosotros una distancia que consideraremos integral, *cultural,* en donde las imágenes se hacen lejanas en un sentido pleno. Históricamente distantes, en el tiempo y el espacio, son de hace mucho tiempo y están enclavadas en una naturaleza extraña y sorprendente, salvaje; caras, gestos y posturas inquietantes, son la otra raza; vestimentas, adornos, utensilios, símbolos absurdos y ridículos, las otras costumbres; agrupaciones extrañas de personas, familias polígamas, guerreros paleolíticos, shamanes, la otra sociedad.

A un observador de la modernidad actual, ¿qué le cautiva de estas fotos? Primeramente, un factor técnico, son en blanco y negro; su soporte y su resolución han quedado obsoletos. En segundo lugar, una estética, una pose, unas maneras, en donde todo es antiguo, enormemente improcedente. Ambos factores entrecruzados provocan un efecto de realidad fantástica que cautiva nuestra imaginación de occidentales de la modernidad. (Lámina 1).

Analizaremos cómo estas fotos fueron capaces de activar toda la carga etnocéntrica de la sociedad chilena en relación a lo *mapuche*, al pueblo araucano como se lo llamaba, basados en dos autores que fueron protagónicos en relación a la construcción de la raza araucana: Tomás Guevara y Ricardo Latcham.

La máquina

Si la fotografía es una tecnología exclusivamente nuestra, su resultado debería ser doblemente nuestro. De ahí que se transforme en un instrumento radical de expresión de nuestro etnocentrismo; aún más, si se la ha creído una técnica objetiva de registro de la realidad en imágenes, libre de manipulación (la máquina no tiene espíritu), es inmune a la mentira de la palabra. Al

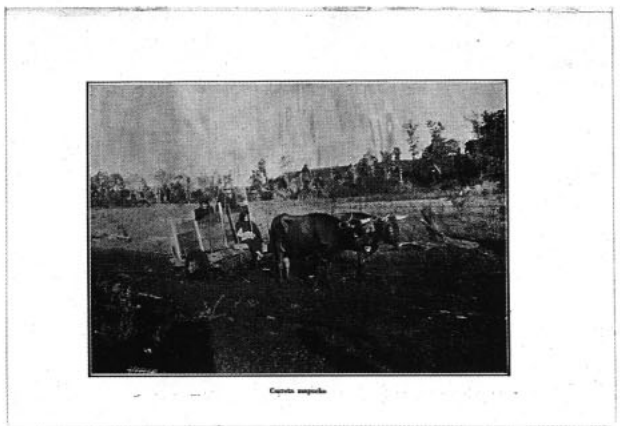
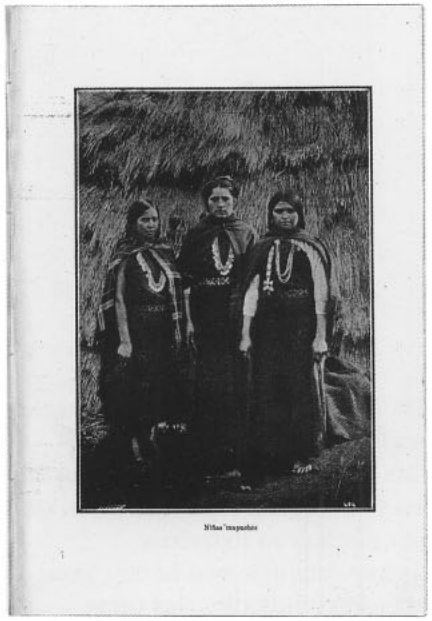


Lámina 1. Fotografía de Odber Heffer Bissett publicada en el volumen XIV de los *Trabajos del Cuarto Congreso Científico*, celebrado en Santiago de Chile, del 25 de diciembre de 1908 al 5 de enero de 1909, p. 40.



2

suponer a esta técnica libre de toda infiltración cultural la hace el objeto perfecto de todas las infiltraciones ideológicas. Su supuesta objetividad de registro la aleja del peligro de todo análisis crítico, ella es pura ciencia dura, óptica y química, ¡nada más confiable en contra de nuestros prejuicios!

Además, la fotografía es impensable por *el otro*, como un acto entendible en su operación y producto, a diferencia de lo que sucede con las palabras, los gestos y las escrituras, en donde sí puede existir un referente en la propia cultura. (Lámina 2). Tampoco es un acto mágico, a la magia se la conoce y se la practica; la fotografía es perplejidad pura, es la actividad sorprendentemente sospechosa del extraño.

Entonces la fotografía se transforma en un mecanismo de expresión único, en novedad completa, escapa a la intermediación del *otro*: todo es extraño para el nativo, todo es familiar para el etnólogo.

El producto

Si se hubieran mirado con cierta detención las fotografías clásicas del sujeto y de la vida *mapuche* —realizadas por Christian Enrique Valk (1826-1899), Gustavo Milet (1869-1917) y Odber Heffer (1886-1940)— se hubiera descubierto inmediatamente su estrategia de configuración visual: montajes a partir de poses dentro de un paradigma *winka* de la representación. Las fotografías están compuestas, y nos muestran algo distinto de lo que suponemos que estamos viendo. No son fotos trucadas, no hay una mala intención premeditada por parte del fotógrafo, lo que hay es una particular manera de proponer la *realidad* fotográfica, realidad retratada.

Estas fotografías han circulado profusamente dentro del ámbito de nuestras ciencias sociales, como el referente visual casi obligado de lo que se dice en relación a ciertos tópicos. Tuvo que operar un mecanismo poderoso en esa multitud de estudiosos que determinó la legitimación de esas fotografías como etnográficamente competentes, y que funcionó activamente en la mente de etnógrafos y etnohistoriadores, adecuándose esas imágenes fotográficas, de alguna manera, a ciertos contenidos del lenguaje de sus respectivas disciplinas. Ese poderoso mecanismo de la determinación *automática* de ciertas representaciones, diremos a-crítico, lo denominaremos, siguiendo a Alvin W. Gouldner, *ideológico* (1978: 47). Lo ideológico alcanza en Gouldner un sentido preciso y restringido, que es el que ocuparemos aquí, de tal modo que la "ideología surge, pues, como una categoría marxista cuyo paradigma subyacente, latente, es: *un sistema de creencias que tiene presuntuosas e injustificadas pretensiones de cientificidad*" (1978: 30), en donde *"la ideología y la ciencia se involucran mutuamente"* (1978: 30). Son las ciencias etnológicas del XIX y principios del XX, la etapa más pedante y complaciente de éstas, en donde la fotografía de los "indios" son el vehículo de toda su carga ideológica.

Metodológicamente hablando, "al buscar una compresión de la ideología, nos enfrentamos a una doble tarea: verla como un objeto en una región teórica y ver la región en la cual se constituye como objeto" (Gouldner 1978: 32). Se trata de ubicar el objeto ideológico dentro de la ciencia etnológica de principios de siglo, en un discurso en referencia a unas imágenes, relato etnológico ilustrado con fotos de "indios araucanos", fotos de *mapuche*.

3

Láminas 2 y 3. Fotografías de Odber Heffer Bissett publicadas en el volumen XIV de los *Trabajos del Cuarto Congreso Científico*, celebrado en Santiago de Chile, del 25 de diciembre de 1908 al 5 de enero de 1909, p. 26.

El referente real

La fotografía nos habla de una supuesta *realidad* inapelable. ¿Cómo discutir ese registro infalible de un objeto que le debemos a la ciencia fisicoquímica de la fotografía?

Para una ciencia joven, como lo era la etnología, ésta encuentra en la fotografía la certificación de su método de registro oral y escrito. Una técnica de registro basada en principios fisicoquímicos, ciencia exacta para la ciencia inexacta del espíritu.

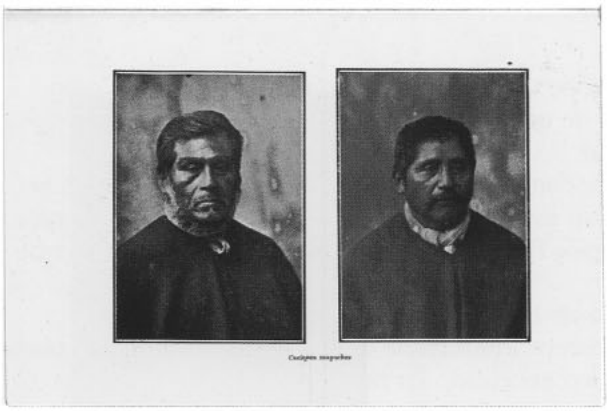
Mecanismo indiscutido de la *observación objetiva*. (Lámina 3). Su contundencia demostrativa parece irrefrenable e incontradecible. ¿Quién pudo imaginar un artificio ideológico encerrado en pruebas tan aparentemente reales y confiables?

Aspectos de la ideología de la constatación étnica en las imágenes fotográficas

Aquí no se discute, ni se pone en duda, la habilidad, rigurosidad y el celo reconocido de los estudiosos que arbitrariamente hemos elegido para nuestro análisis (Tomás Guevara y Ricardo Latcham), sino que se intenta develar a partir de qué valoraciones ideologizadas actuó la fascinación de esas imágenes fotográficas sobre ellos. Si hay que fijar un criterio en su selección, habría que decir que son los autores que mayor impacto han tenido en este siglo a nivel de la difusión especializada y del gran público.

Dentro de la constelación de estudiosos que utilizan la fotografía como soporte discursivo, un lugar privilegiado lo ocupa Melcíades Alejo Vignati y su *Iconografía aborigen*, dedicada al estudio de un "conjunto iconográfico primitivo" (1942: 17), en donde por medio de un análisis de los "caracteres psicológicos" reflejados en las fotografías pretende "dar una idea de los caracteres morales de estos indígenas" (1942: 17); "el variado material iconográfico (...), relativo no sólo al tipo físico de los autóctonos sino también a sus usos y costumbres sorprendidas por las cámaras fotográficas por los viajeros e investigadores" (1942: 13). Las fotos son sometidas a un ejercicio de interpretación proyectiva por parte del autor, tan explícito, que la ideología que sustenta sus interpretaciones iconográficas queda develada de la manera más evidente. El autor, con la simple observación de la fotografía, deduce una serie de detalles sobre la personalidad de los sujetos retratados, sobre la real condición moral de estos: "leales, violentos, traicioneros, flojos, gallardos, hospitalarios..."

Vignati nos quiere hacer creer que su mirada es tan potente y afilada, que es capaz de detectar en las fotografías lo más profundo de la condición de las personas retratadas, ¿o será que las fotografías son tan eficientes en su registro que capturan la parte más impenetrable de las personas y de la cultura? La fe de Vignati en la tecnología de la foto y en sus prejuicios son tan enormes, que nos quiere convencer de que por medio de ellas se puede ver todo, toda la realidad, aunque se encuentre a gran distancia de ella en el espacio y en el tiempo.



4

5

Lámina 4. Fotografía de Odber Heffer Bissett publicada en el volumen XIV de los *Trabajos del Cuarto Congreso Científico*, celebrado en Santiago de Chile, del 25 de diciembre de 1908 al 5 de enero de 1909, p. 64.

Lámina 5. Fotografía de Odber Heffer Bissett publicada en *Historia de Chile* de Tomás Guevara, Tomo II, año 1927, p. 270.

Categorías centrales al discurso ideológico para la fotografía

Nuestro análisis ha establecido las siguientes categorías pivotales a los discursos de nuestros estudiosos: raza, primitivismo y arcaísmo. Referencia real del símbolo, sobrevaloración de la imagen en relación al texto y sublimación o estigmatización del sujeto distante. Fueron, y aún son, estas categorías las que fijaron la lectura de estas imágenes, grabándose fuertemente en la imaginación de los lectores modernos.

Pureza salvaje

Siempre ha existido una antropología en la cual se ha instalado la obsesión por la pureza de los pueblos, y que en su forma más extrema, se nos aparece como la ciencia de las purezas y mezclas raciales, de los puros o impuros de sangre.

Esta noción de pureza racial, "de sangre" (Vignati 1942: 14) se extiende por varios dominios de la disciplina. Así, encontramos una antropología de la pureza étnica o de la filiación étnica; histórica, o de los orígenes; política, de la nación aborigen —el *Volk* aborigen—; económica, de la autosubsistencia y el trueque. Esta pureza se caracteriza porque los pueblos luchan por permanecer autónomos, intocados, incontaminados, aislados de toda permeabilidad al contacto.

El tipo de fotografía que analizamos aquí, ha encantado a los etnólogos, las que siempre les han sugerido esa idea de la pureza y autenticidad de los pueblos, sin analizarlas con mayor detención. Se les ha supuesto el certificado de una realidad étnicamente pura. Son, de por sí, la prueba necesaria a esa realidad antes del contacto entre culturas, antes de la penetración multiétnica de la civilización. (Lámina 4).

¿Cuál es el núcleo de nociones ideológicas que se articulan alrededor de estas imágenes? Latcham afirmaba: "... en un país como Chile, donde hasta una época no muy lejana, existían sólo tribus incultas y semi-salvajes, que carecían de literatura y aun de tradición oral" (1911: 25). Esa "época no muy lejana" alude claramente a una situación antes del contacto, estado de pureza, antes del mestizaje, en donde los araucanos según Guevara "se valen de fórmulas arcaicas y genuinamente indígenas" (1911: 350). Esta pureza de la sangre tiene su correlato en la mente de los indígenas, según el mismo Guevara, al comprobarse que los araucanos poseían antes del contacto una mente fijada en la sensibilidad concreta: "Las funciones psíquicas que primero se desarrollan en los agregados inferiores, son las de la sensibilidad, que predominan sobre las facultades de la inteligencia y de la voluntad" (1911: 344); "el indio se halla dotado de un sentido admirable en cuanto a la sensibilidad visual y auditiva" (1911: 350). (Lámina 5).

Lo sorprendente de esta certificación científica del estado racial y mental de los indígenas, por medio de la fotografía, es que ésta descansa en una *sensibilidad*. Son las imágenes las que evocan ese estado de pureza racial y étnica, y es el propio investigador quien las supone a partir de su particular sensibilidad etnocéntrica, como originarias de un estado de pureza plena: genético y cultural.

6

Lámina 6. Fotografía de Odber Heffer Bissett publicada en *Historia de Chile* de Tomás Guevara, Tomo II, año 1927, p. 140.

Primitivismo

¿Qué hace que el estudioso obligue a las fotografías a participar en el relato de su texto? A fines del siglo XIX y comienzos del XX, existía la necesidad de satisfacer un modelo etnológico tradicional, básicamente historicista, obsesionado aún por los pasados remotos, que guiaba la mente de los estudiosos dentro de la antropología y disciplinas afines. Y que además debía fundarse sobre bases empiricistas y positivistas. Guevara nos hace referencia a su investigación basado en un "material positivo" (1911: 353). Entonces, ¿qué mejor *cosa*, *Sache*, (Jacques Lacan, 1991: 60) que la fotografía para este fin?, ¿qué mejor *objeto* del discurso para la finalidad de una mente positiva?: síntesis de lo registrado en el pasado y producto de un mecanismo objetivo de registro. La fotografía de ese pasado encanta como registro de una realidad étnica que no puede grabarse en una escritura propia.

Lo dicho por el estudioso se afirma y certifica en la imagen mostrada, produciendo ésta un efecto de lo primitivo. Mientras más antigua la foto, más primitiva la sensación que proyecta.

El primitivismo se asocia, además, fuertemente con la idea de salvajismo. El concepto de salvajismo activaba en la mente de los etnólogos la noción de primitivismo emocional, plenamente irracional, que enlazaba los sentimientos de los salvajes a la emergencia de su oculta y verdadera condición humana. Vignaty nos lo explica claramente: "dada la complejidad de sentimientos que los animaba y que, fácilmente, se trocaban desde la amistosa deferencia a la animadversión violenta. No cabe dudar que las distintas situaciones, por transitorias que fueran, eran origen de reacciones por lo común, irrazonadas y siempre desproporcionadas al motivo aparente que las ocasionaba. En estos momentos cruciales es, sin embargo, cuando despojados de todo convencionalismo, dejaban en plena desnudez los sentimientos inferiores y el salvajismo congénito" (1942: 17). Ecuación conceptual unitaria de lo primitivo: la congénita inferioridad del salvaje, siempre emocional e irracional.

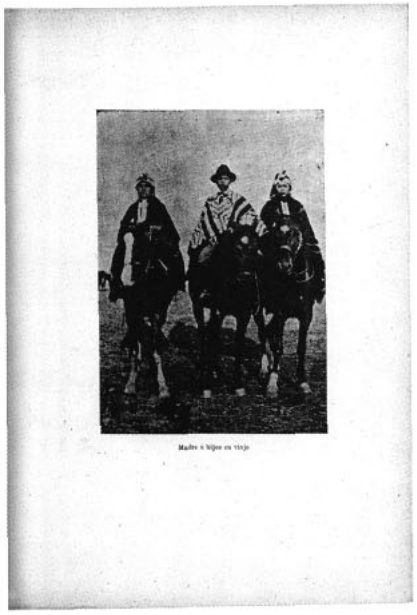
Arcaísmo

Ya hablamos de un germen evolucionista en el rescate ideologizado de estas imágenes, que se conjuga con una compulsión por lo *arcaico*. Son fotos del pasado remoto, las primeras posibles, de sujetos originales sin el estigma de la penetración de la conquista colonial o republicana. No se detectan en ellos las huellas de la modernidad, están en un estado de relativa pureza cultural. ¡Como si no existieran siglos de contacto y transformaciones profundas y originales!

La ideología arcaizante opera con tanta persistencia y energía que, inclusive, un antropólogo actual, profundo conocedor de la cultura *mapuche*, como lo es Carlos Aldunate, utiliza una fotografía de Milet como un referente histórico del siglo XVII (Aldunate, 1982: 38).

Según Guevara, el arcaicismo del araucano se debería a su "estado rudimentario de cultura", expresado en "su carácter ceremonioso" y "tradicional" (1911: 350). (Lámina 6).

7



8

Lámina 7. Fotografía de Odber Heffer Bissett publicada en el volumen XIV de los *Trabajos del Cuarto Congreso Científico*, celebrado en Santiago de Chile, del 25 de diciembre de 1908 al 5 de enero de 1909, p. 36.

Lámina 8. Fotografía de Odber Heffer Bissett publicada en *Historia de Chile* de Tomás Guevara, Tomo I, año 1927, p. 308.

Razas lejanas

Un salvaje distante en tiempo y espacio es muy cómodo. Por último, ya se murió, o está enfermo, o alcoholizado. No tiene la tensión del extraño coetáneo, que puede hasta interpelar al texto con imágenes y todo. Es el *mapuche* que fue, el *original*. En blanco y negro, limpio de estridencias, representados como sujetos *puros* fijados al tiempo en que fueron soberanos y fuertes; hoy, pacificados, su *representación* en colores (Henri Lefebvre, 1983: 46) inquieta por su proximidad y actualidad.

Las viejas imágenes de los "indios araucanos" se veneran con un gesto de reverencia y complacencia: "ya no están aquí, qué hermosos y majestuosos fueron".

La alianza entre el texto y la imagen fotográfica

Primacía de la imagen sobre el texto

La creencia en *una* verdad, en "la estricta verdad científica" (Guevara, 1911: 353), la búsqueda del texto correcto y lo discutible de la palabra de un cronista, viajero o misionero, o de uno mismo como sujeto que registra, contra la contundencia de la imagen fotográfica como verdad. (Lámina 7), impone a la fotografía una condición privilegiada.

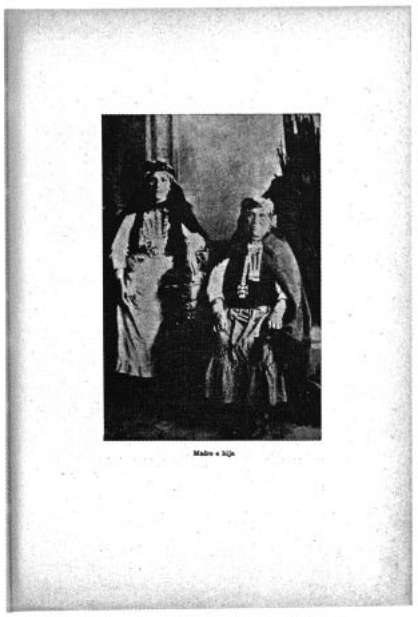
La fotografía se nos presenta como la verificación de una realidad, *no se pudieron inventar, ahí están ellos*. Alejada de la posible mentira de la palabra, aparece como un documento irrefutable. No parecía posible mentir con las imágenes de la reproducción fotográfica.

Estrategias de vinculación texto-imagen fotográfica

Se pregunta uno, ¿cuál es la técnica de enlace entre el texto y la fotografía en los autores que hemos analizado? La llamaremos topológica, ya que sigue el relieve (se nos imagina que el texto impreso tiene menor relieve que el de las fotos) que se inscribe en las páginas, páginas como soporte, de dos realidades de distinta densidad visual: el texto liviano, la foto pesada. En la página se ubican sobre la base de un criterio de distribución compositiva: equilibrio entre lo escrito y lo ilustrado, compensación de símbolos en un plano, la hoja de papel.

El significado que debería enlazar el texto y la foto queda relegado a la memoria del lector. Este debe recordar lo que leyó, mirar la foto que decora el texto, y establecer el enlace de significación correspondiente.

Tomemos como ejemplo los subtítulos de los diferentes capítulos escritos por nuestros etnólogos, y las etiquetas de las fotos que se insertan en estos. Latcham (1911) subtitula su artículo *Las razas indígenas que habitan el territorio actual de Chile*, asociándolo a las siguientes etiquetas de fotografías: niñas mapuches, interior de una ruca mapuche, mapuches, mujeres mapuches, cementerio mapuche, carreta mapuche, mujeres mapuches tejiendo



9

Lámina 9. Fotografía de Odber Heffer Bissett publicada en *Historia de Chile* de Tomás Guevara, Tomo I, año 1927, p. 312.

ponchos, operaciones domésticas... (Lámina 8); en otro subtítulo, *Caracteres físicos de las razas chilenas*, con las etiquetas: mujeres mapuches, cráneos de araucanos argentinos, cacique mapuche ...

Las fotos llaman a la memoria del lector, iluminando las palabras que lee con las imágenes que observa; es él el que debe hacer el enlace *correcto* entre texto e imagen. A su vez, Tomás Guevara ocupa el mismo principio, siguiendo una estrategia similar de enlace entre palabra y fotografía. Las fotos adquieren un contenido aún más indefinido que en Latcham, al ser referidas, en su inmensa mayoría, al supuesto origen geográfico de los retratados. Las etiquetas son las siguientes: indio del Este, pehuenche, cacique del lado argentino, indias de Malleco, indias del Lago Ranco, mapuches del Valle Central, indios de Maquehua, indios de la Provincia de Valdivia; y sólo algunas referencias al contenido temático de éstas: emboscadas, modo de llevar el niño, mujer que muestra los pechos, jugadores de habas pintadas... Y de manera muy concisa se nos presenta a dos personajes retratados: narrador, Calvún, y a Don Manuel Manquilef, asomandos ambos tímidamente, como sujetos a todo tipo de sospechas por irrumpir en el relato.

Enlace de significaciones, unión entre la imagen y el texto, supuestamente libre, pero el texto ya ha instalado la trampa, dirigiendo la lectura de la imagen sobre la base de una serie de categorías claves alojadas en el discurso ideologizado de nuestros autores: son las imágenes de las "razas primitivas" (Latcham: 354). (Lámina 9).

Epílogo

Analicemos, por un momento, lo que hemos mostrado de ellos, cómo los hemos visto, cómo los imaginamos en el pasado, cómo los instalamos, acomodamos, en nuestra memoria. Y cómo en nuestras palabras sobre ellos, hemos mostrado algo particular de nosotros en sus fotografías, enturbiando sus imágenes.

Hoy los *mapuche* saben fotografiar, la perplejidad ha desaparecido frente al prodigio de la imagen instantánea; hoy tenemos que pensar cómo se fotografían entre ellos y cómo nos fotografiarán a nosotros.

La mirada de los testigos
Uso, reproducción y conflicto de la fotografía *mapuche* de finales del siglo XIX y principios del XX

Patricio Toledo Araneda

"Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara".

"El Hacedor"
Jorge Luis Borges, 1960

Introducción

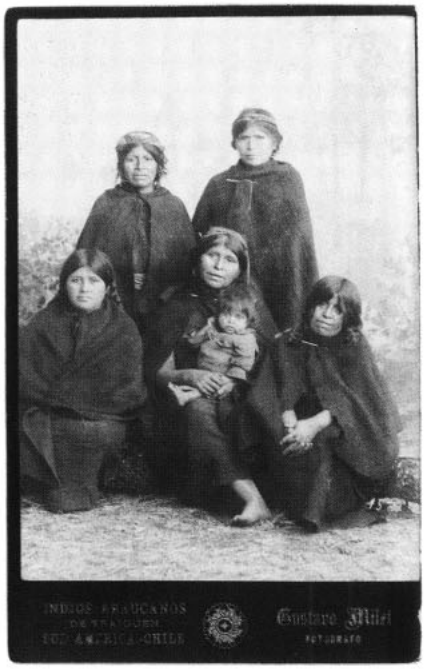
Todas las fotografías tienen una anécdota, que puede ser más o menos entretenida, conmovedora o política. Sin embargo, además de aquello tienen contenidos vinculados a temas que nos definen, en el sentido más profundo, como seres humanos. Las fotografías son imágenes que nos dicen algo de manera contundente, rotunda, sin lugar a equívocos. Son formas de registrar y perpetuar en un pequeño trozo de papel imágenes y rostros, el tiempo y la memoria, su significado e imaginación. Como producto cultural, pueden ser consideradas eternas en la medida que convocan y conmocionan nuestra memoria, son miradas enigmáticas que se desbordan y se instalan entre nosotros como testigos que nos muestran su historia y nos permiten, de alguna manera, el acceso a la densa percepción de aquel presente.

Transitar por las huellas que ha dejado la fotografía en la cultura *mapuche* nos lleva, indudablemente, a indagar en los misteriosos derroteros de nuestra mirada. Entendido en un sentido antropológico el acto de mirar, no es solamente un hábito que recorre aquello que está fuera de nosotros, un paseo por lo exótico o lo extraño, sino también un vistazo hacia aquello que se aloja en nuestro interior, lo que implica un compromiso con nuestra propia vida. Ver, nos dice Octavio Paz (1972), es fundar una realidad en su totalidad. Ver es al mismo tiempo verse y reconocerse en el acto de estar viendo.

El ejercicio de entender la fotografía a partir de este doble vínculo, transforma nuestra simple individualidad en el registro de una memoria colectiva, en el acto de fotografiarnos desde adentro incluyendo nuestra realidad, nuestros prejuicios y obsesiones. Las fotografías como imágenes que circulan en la sociedad, condicionan nuestra forma de ver la realidad, pues apelan al dominio de lo simbólico, a través del cual nos comunicamos, creamos cultura y organizamos nuestro mundo.

A partir de estos supuestos, las fotografías del mundo *mapuche* registradas durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, principalmente por Christian Enrique Valck, Gustavo Milet, y Odber Heffer entre otros, se configuraron en símbolos recurrentes que ilustraron concepciones que circulaban y predominaban en la sociedad chilena de la época, acerca de las poblaciones indígenas. (Lámina 1).

Lámina 1. Fotografía realizada por B. Herrmann, ca. de 1900.



2

Lámina 2. Fotografía de estudio realizada por Gustavo Milet Ramírez, ca. de 1890.

Para la antropóloga inglesa Elizabeth Edwards (1992), "el [...] detalle creado por el fotógrafo se convierte en un símbolo para todos y tienta al espectador a permitir que lo específico represente generalidades, convirtiéndose en un símbolo para verdades más amplias, con el riesgo de estereotiparse y tergiversarse". Desde este punto de vista, podemos considerar las fotografías del mundo *mapuche* como una metáfora o expresión visual de las relaciones de las comunidades indígenas y el Estado chileno. El gesto simbólico de una cultura que lentamente se transformaba tras los procesos de integración, reducción en comunidades, pérdida de territorios ancestrales y la imposición por parte de la sociedad chilena de una serie de modelos normativos y valóricos (Bello: 1998).

Recordemos que estas fotografías son contemporáneas de uno de los períodos más complejos y violentos de las relaciones entre las comunidades de La Frontera y el Estado, conocido como *Pacificación de la Araucanía*, cuyo proyecto ideológico significó la integración de las comunidades *mapuche* a la administración de la República. A partir de este contexto, planteamos que la importancia de estas imágenes radica en su configuración como una nueva *frontera simbólica* en la cual se han ido desarrollando las relaciones entre las comunidades *mapuche* y la sociedad chilena. Estas fotografías retratan a los protagonistas de aquella historia. Nos devuelven la mirada de los testigos. (Lámina 2).

Coincidentemente o no, durante estos últimos años las fotografías y otras imágenes han sido utilizadas por grupos de artistas, intelectuales y organizaciones sociales urbanas *mapuche*, como símbolos reivindicativos de una identidad que culturalmente se revitaliza a la luz de los nuevos conflictos entre las comunidades indígenas rurales y urbanas, el Estado chileno y empresas privadas (forestales e hidroeléctricas).

En el contexto actual, y como producto de lo anterior, uno de los nuevos ámbitos de utilización, exhibición y también de conflicto de estas fotografías del mundo *mapuche* es el afiche de carácter étnico.

El análisis que aquí nos convoca, radica en la enorme potencialidad y riqueza que contienen los afiches étnicos, no sólo en su forma de representar la realidad, sino también como una toma de posesión de ella, un delineamiento de fronteras discursivas que permiten una nueva comprensión y, sobre todo, de su aceptación y utilización. Este tipo de comunicación y creación se presenta como una interesante combinación de elementos estéticos e ideológicos para la configuración y circulación del discurso identitario de una, cada vez mayor, población *mapuche* concentrada en grandes centros urbanos.

La Araucanía en sepia

El concepto de *representación* expresado por la fotografía, como cualquier fenómeno social de relaciones humanas, se constituye a partir y dentro de una determinada red de relaciones de poder. Se configura en un sistema sustentado a partir de una determinada o aparente verdad, la cual para ser identificada y legitimada debe expresarse simbólicamente, esto es, generar una serie de elementos identificatorios que tejen una trama de imágenes, a través de las cuales los discursos se traspasan al resto de la sociedad. Cuando esa trama se detiene en el tiempo y se convierte en

3

Lámina 3. "Lanceros", fotografía de estudio realizada por Gustavo Milet Ramírez, ca. de 1890.

fotografía, pueden ser detectados algunos de aquellos discursos:

> *"A mí me gustan mucho estas imágenes, me parecen muy atractivas, esto de lo antiguo [...] de alguna manera devela una inocencia y una estética propia de aquella época [...] también revela un respeto de alguna manera, porque no hay ninguno posando en forma ridícula. No se ridiculizó a los mapuche. Aun más cuando los representan como lanceros épicos, tratan de revalorizar determinadas cosas, o sea, esta concepción épica, romántica de lo araucano"* (César Millahueique[1]). (Lámina 3).

El poder del discurso representacional resulta, en este contexto, un componente importante en la creación de un orden estructural y de la dinámica de toda una sociedad, por lo tanto, es una trama que recorre y traspasa todos los ámbitos de la conducta, de la comunicación y de la organización social. Las formas que adopten estas tramas serán generadas de manera particular por cada cultura; entonces, la posesión de una determinada verdad permite el acceso al poder y a la posibilidad de construir una realidad, que para todos los integrantes de la sociedad, incluso para los propios *mapuche*, se expresa como legítima. Las relaciones de poder son inherentes a las imágenes fotográficas cuya reproducción permite la creación de un mundo que reemplaza a sus referentes, "las imágenes son utilizadas como pruebas, demostraciones y representaciones de personas, de hechos históricos, de situaciones sociales, en suma, como representación de la realidad" (Alvarado, 1998:5).

> *"Es a partir del mundo académico donde se ha creado esta imagen de lo mapuche reducido a lo campesino, relegada a un territorio determinado, que es Temuco, y a su relación con el campo. Nunca se había considerado lo urbano como espacio habitado también por indígenas. Se había apostado a su desaparición hasta el censo del '92, siempre se había calculado menos presencia mapuche de la que realmente existe"* (C. M).

Este ejercicio del poder no se reduce a lo puramente simbólico sino que tiene que expresarse simultáneamente en lo social. Lo anterior permitió que estas imágenes fotográficas se establecieran como paradigmas para acercarse y entender *lo mapuche*. Sin embargo, esta forma de representación lleva consigo el peligro de la idealización por un pasado que pudiese atrapar y fijar a la cultura en un constante recuerdo del pasado:

> *"Creo que estas imágenes se están quedando, o se quedan mucho en una noción de antaño, transmiten con mucha fuerza algo del pasado, algo que también se terminó. Entonces, ése es el cuidado que yo tengo con el tema. Ese es mi temor. Es cierto que están repitiendo el mundo mapuche como algo del pasado. De todas maneras, creo que tienen que ver con algo muy estático, y las culturas son dinámicas"* (Eliseo Huencho[2]).

Estas imágenes eternizadas en el papel expresan el encuentro de un fotógrafo y un cúmulo de acontecimientos, en apariencia efímeros o fortuitos, que sin embargo participan en la construcción de una historia:

> *"Estas fotografías vienen a simbolizar estos 100 años de una*

4

Lámina 4. "Cacique Lloncón", fotografía de estudio realizada por Gustavo Milet Ramírez, ca. de 1890.

lucha álgida de los mapuche que están en las fotografías, que fueron los expulsados, fueron los que cayeron en la última batalla. Yo soy nieto de ellos, por lo tanto el valor que ellos tienen es enorme más allá de un elemento folclórico, más allá de donde vengan esas imágenes" (C. M).

Como sabemos, toda historia debe tener protagonistas y, para Cartier-Bresson (Brisset: 1999), las fotografías captan el instante y su eternidad inmortaliza a determinados personajes y situaciones de un determinado momento histórico:

"La fotografía del cacique Lloncón es enigmática, pues detrás de esa mirada tú puedes hacer millones de lecturas que atraviesan esa imagen. La fotografía del cacique Lloncón tiene una fuerza propia, o sea es un minuto de serenidad. Es un tipo sereno, pero además es un rostro curtido, con mucha fuerza, ahí se desborda su espíritu constantemente. Eso es un Longko" (C. M). (Lámina 4).

Según Edwards (1992), si la fotografía es percibida como una *realidad*, entonces los modos de representación por sí mismos intensifican esa *realidad*; en otras palabras, la fotografía es percibida como *real* o *verdadera*, porque eso es lo que el espectador espera ver. Pruebas del poder de veracidad de la representación dentro del mundo indígena son muchas y el *mapuche* no escapa a este paradigma. En ella, se expresa una verdad que se hace presente y reproduce un orden social y, por lo tanto, surge un ordenamiento del mundo distinto al cotidiano y una serie de símbolos que lo sustentan, que suponemos son la expresión de una tensión social, de una manifestación clara del ejercicio del poder. En definitiva, las fotografías se presentan como la expresión palpable de las huellas dejadas por la diferenciación:

"Las fotografías del siglo pasado cumplieron un papel que se ajustaba a los cánones culturales y racistas de la época, para justificar todas las arbitrariedades contra un pueblo derrotado militarmente. Se hablaba en esa época de civilizar a la barbarie, por cuanto las imágenes de aquella época contienen dicha estructura" (Carlos Contreras Painemal[3]).

Así, poder y representación en cuanto sistemas simbólicos se estructurarán en discursos científicos, políticos y culturales, configurando lo que podemos llamar un imaginario de la cultura *mapuche*, que siguiendo los postulados de Balandier (1988) consiste en un registro de lo social o del inconsciente que actúa a modo de depósito de imágenes o de recuerdos, que provocan la identificación:

"Yo creo que la lectura que se hace es reconocer y reencontrarme, con aquellos que fueron capaces de dar su vida hace cien años atrás y que esas imágenes me sirven para alimentar mi ser indígena hoy, mi ser mapuche hoy" (C. M).

Un trozo de la historia del pueblo *mapuche* ha quedado en los múltiples personajes que han sido retratados. En parte quedaron atrapados en la desnudez despiadada de este juego de luces y sombras, que siguen escabulléndose en nuestra mirada.

5

Lámina 5. Afiche *Treng-treng y Kai-kai*, autor y año desconocidos.

La reproducción del mundo *mapuche*

Los afiches[4] sobre el mundo *mapuche* pueden ser considerados como pequeñas historias que se basan en un puñado de antiguas imágenes fotográficas, en recuerdos destinados a reinventar y a mantener su memoria cultural:

> *"Existen afiches que se les puede asemejar a los textiles o a la cerámica para la cultura* mapuche, *pues entregan elementos en los cuales se puede leer la cultura. Cuando tú lees algunas figuras de los tejidos o de la cerámica, puedes leer la cultura* mapuche. *Algunas imágenes que están presentes en los afiches son imágenes claves de la cultura"* (E. H). (Lámina 5).

Existe una serie de afiches que tienen como soporte fotografías del mundo *mapuche* del siglo XIX, las que se han transformado en símbolos de la cultura debido a su constante utilización para ilustrar textos de historia y antropología, catálogos de museos y crónicas de temas indígenas:

> *"Yo no creo que estas fotografías desaparezcan, al contrario, porque de alguna manera hay elementos estéticos propios* mapuche *que desbordan la fotografía inicial, y que han sido utilizados en algunos afiches. Porque estas imágenes captaron elementos claves de la belleza* mapuche, *del fenotipo* mapuche, *por eso son imágenes que se siguen utilizando"* (C. M).

Una explicación para el uso de estas imágenes, tan cargadas de cultura, en la creación de los afiches, nos la da el diseñador Vicente Larrea quien nos señala que:

> *"El afiche se crea a partir de una información previa, archivada en la memoria de cada uno de nosotros; lo que hace el afichista es vincular una determinada información entre sí en un papel, con imágenes y textos, por lo cual debe conocer muy bien su cultura y cómo se expresa"* (Vicente Larrea[5]).

Estas imágenes han jugado un rol protagónico en el proceso de configuración de la identidad étnica de grupos y organizaciones *mapuche* urbanas, pues como verdaderos documentos históricos, se encuentran archivados en la memoria de cada uno de ellos. Y además se han convertido en una excelente forma de representar e ilustrar su discurso político-reivindicativo. Los efectos acumulativos de su utilización han permitido la creación de una iconografía que hace posible leer la historia de los últimos cien años de la cultura *mapuche* a partir de su evidencia fotográfica. Lo anterior ha significado darle una nueva vuelta de tuerca al sentido inicial que estas imágenes tradicionalmente tenían, como la expresión genuina de una cultura ya extinta.

De esta manera, la apropiación de una técnica comunicativa (la creación de afiches) y la resignificación de estas fotografías tiene, de alguna manera, la intención de saldar cuentas con la historia:

> *"Que hoy se utilicen estas fotos del siglo pasado para promover y difundir, desde el mundo hacia adelante tiene que ver un poco con*

6

7

darle un sentido distinto del que ha quedado del mundo indígena. Es decir, feo, flojo, borracho. La utilización en la actualidad de estas imágenes es para darle un nuevo sentido" (C. C).

Tal vez, el afiche sea la cara visible de un proceso más profundo de hacer cultura, que tiene como objetivo ir configurando una nueva manera de vivir lo *mapuche*, de reconocerse en el mundo urbano y así ir creando historia. Entonces, el afiche étnico *mapuche* puede leerse como una manifestación muy sofisticada de la identidad, de eso no cabe duda. Su creación requiere de un saber intelectual y una reflexión sobre el ámbito en el cual se opera, es selectivo y no trata de reproducir todo ni cualquier cosa de la cultura, sino ciertos elementos claves de ella (Lévi-Strauss: 1994). (Lámina 6).

"A través de los afiches se está dando cuenta de lo que pasa a tu alrededor, por eso tienes que tomar elementos claves de la cultura, y en este sentido puedes recrear una ventana al pasado. Tal vez por eso no necesita tener muchos elementos contemporáneos para que funcione, y eso hace que, quizás, todavía esas imágenes [fotografías del siglo XIX] tengan vigencia y tengan vigencia por mucho tiempo" (E.H).

Si consideramos el afiche como una consecuencia de signos organizados semánticamente (imagen, texto, montaje), la estructura interna que crea responde a códigos valóricos e ideológicos de determinados patrones culturales, y es a partir de la síntesis de todos estos elementos que entrega un mensaje que es verdadero o que deriva de una verdad:

"De alguna manera tenemos que acceder a aquella verdad y representarla. Por eso el afichista tiene que ser un buen lector de la realidad, conocer muy bien lo que está representando. Esa es su función, el afichista es una mezcla de artista, de investigador, de escrutador de la realidad, debe saber muy bien cómo se está moviendo la cultura" (V.L).

De acuerdo con lo anterior, debemos dejar en claro que el afiche no es un copia fiel de la realidad, más bien lo que hace es desencadenar experiencias. Podemos considerar que la eficacia del mensaje del afiche emerge de la combinación imprevisible de informaciones previas que están registradas en la memoria de las personas que componen una cultura. (Lámina 7). Esto significa que la información (el mensaje identitario, en el caso de los *mapuche*) que se envía a través del afiche es un diálogo que tiene

Lámina 6. Afiche cacique Lloncón, "Me cago en el V centenario", Antonio Kadima, 1992.

Lámina 7. Afiche exposición "Tres visiones acerca de la muerte de un conquistador" del artista plástico Rafael Insunza Figueroa, 2000.

8

Lámina 8. Mapuche en cepo, Afiche Exposición de Carlos Contreras Painemal, Alemania, 1995.

lugar en la memoria de los individuos. Esos diálogos pueden ser desencadenados por una casualidad que une elementos que están dando vueltas en nuestro imaginario:

"¿Cuándo hay una buena foto?, estas fotos tienen 100 años, entonces, sí son buenas fotos porque han logrado permanecer y se han ido revitalizando a través del tiempo. Y hoy las ha revitalizado el propio mundo indígena, eso es un gesto político muy interesante, pues es el propio pueblo mapuche *que las utiliza, las ha apropiado y revitalizado esas fotografías"* (C.M).

Este proceso de re-fundación de la identidad en la cultura del otro, no deja de ser interesante y significativo, pues se produce allí donde el espacio es esencialmente ajeno, en un territorio que no se había considerado como propio. Este gesto de revalorización significa darle vida a estas imágenes, sacarlas de museos y libros e incorporarlas a la vida de toda la sociedad:

> *"Existe una fotografía en la cual hay un* mapuche *en un cepo, que está sentado, la imagen es fuerte. La fotografía tiene una clara intención peyorativa. Yo no sé dónde se ha utilizado esa fotografía, pero si tú miras es un tipo sereno, transmite cierto orgullo. Su rostro dice "está bien, me tienen aquí en el cepo, pero no estoy tirado de espaldas, estoy sentado, es lo máximo de pie que puedo estar"* (C.M).

La incorporación de la fotografía en el proceso de configuración de una identidad en un contexto urbano por parte de grupos y organizaciones *mapuche* se hace evidente, pues la identidad necesariamente debe construirse en el ámbito de lo simbólico, y la recuperación y resignificación de las imágenes de sus abuelos, es una expresión de aquello. Lo anterior permite designarle a la imagen un peso estratégico, cultural y político imprescindible, que se expresa claramente en los afiches, ya que existe la necesidad de comunicar un proceso social, político y cultural en desarrollo. (Lámina 8).

Palabras sobre las imágenes

La utilización de imágenes fotográficas del mundo *mapuche* en la creación de afiches de carácter étnico, ha provocado que éstos se conviertan en fuente importante de conflictos sociales y debates políticos. Sin embargo, es necesario considerar que esta situación sólo puede ser entendida en un contexto socio-político más amplio y complejo, en el cual diversas organizaciones *mapuche* han ido gestando y configurando sus propios discursos reivindicativos y reconocimiento lingüístico como reacción a una contradictoria dinámica de reconocimiento de valores fundamentales en un contexto de homogeneidad cultural.

Esta tendencia ha puesto a prueba los mecanismos democráticos no sólo del Estado sino de la sociedad chilena en su conjunto, puesto que desafía los valores fundamentales sobre los que se sustenta la noción de consenso social. El análisis de las distintas formas en que se expresa la diversidad cultural tiene como trasfondo responder a las interrogantes que nos plantea el reconocimiento de la identidad de grupos étnicos y cómo, al mismo tiempo, garantizar su participación en los más diversos ámbitos de la sociedad.

Por lo anterior, nos parece fundamental resaltar el rol que juegan los afiches étnicos en este ámbito no tan sólo como medio de comunicación de

9

Lámina 9. Retrato de una mujer *mapuche*, realizado por Odber Heffer Bissett, utilizado en el diseño del afiche del Congreso de Salud Mental.

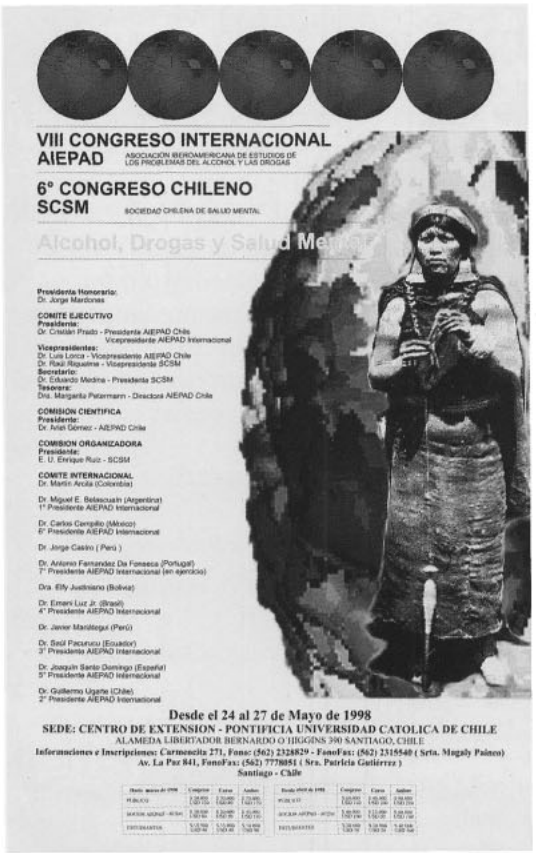
las contradicciones que surgen de las relaciones interétnicas entre las comunidades *mapuche* rurales y urbanas y la sociedad chilena, sino, y es aquí donde consideramos importante su aporte, como transmisor de imágenes claves de la cultura que, cada vez con mayor frecuencia, circulan en los más diversos espacios de nuestra sociedad. Son imágenes que desafían el marco conceptual en el cual tradicionalmente se les ha circunscrito, rompen de alguna manera con el mito del *otro homogéneo* que se encuentra profundamente arraigada y que durante mucho tiempo ha influido incluso el ámbito de los medios visuales y audiovisuales.

La visión que queremos expresar es la creciente importancia que están adquiriendo estas imágenes tanto en los procesos reivindicativos de organizaciones y comunidades *mapuche*, como en las representaciones que hace la sociedad de ellos, sobre todo por la constatación de que todas las formas de representación son construcciones marcadamente ideologizadas. De este modo, y sin ánimo de ser majadero, el discurso sobre los *mapuche* que aparece en los afiches, más que *mapuche* en sus propios términos, son *mapuche* en nuestros términos. Por lo anterior, un afiche étnico no puede ser considerado solamente como un producto inocente de creación artística, sino, y esto nos parece muy importante, como una construcción de un lenguaje políticamente intencionado que busca producir determinados efectos sobre la sociedad y sus representaciones.

A partir de este contexto, queremos ejemplificar nuestros planteamientos con un caso que consideramos paradigmático, pues nos entrega ciertos elementos que nos permitirían explicar los conflictos que se han generado por el uso de imágenes del mundo *mapuche*. Este deja al descubierto la configuración y la coexistencia de un discurso hegemónico y otro reivindicativo, surgidos en el cruce de sensibilidades e interpretaciones y en el encuentro de las fascinaciones suscitadas por las imágenes.

El caso tiene que ver con un afiche creado para anunciar un congreso científico, llevado a cabo en Santiago durante el mes de noviembre de 1998. (Lámina 9). La imagen nos muestra el retrato una mujer *mapuche* hilando, que forma parte de una serie de fotografías de exteriores realizadas a diversas familias *mapuche* en sus actividades cotidianas por Odber Heffer, aproximadamente en 1890. La mujer ha sido despojada de su contexto estético original y dispuesta sobre un trasfondo que representa un cerebro escaneado en diversos colores. Por sobre esta imagen se despliega el anuncio del congreso con letras y colores homogéneos. Sin embargo, en un nivel intermedio de ambos espacios y con un color distinto al anterior, se especifica el tema que se desarrollará en el evento: *"Alcohol, Drogas y Salud Mental"*. La exhibición pública de este afiche significó la inmediata reacción de diversas organizaciones *mapuche* de Santiago, lo que trajo como consecuencia su retiro. (Lámina 10).

Para Cristián Prado, médico psiquiatra y presidente de la comisión organizadora del congreso, el afiche y, en particular, la utilización de la fotografía de la mujer *mapuche* representa una suerte de homenaje al *sentido* originario de lo chileno, a aquella memoria pretérita que se expresa incluso genéticamente en toda la población. Un pasado que se re-actualiza con su exhibición, pues para él *"qué más chileno que lo mapuche"*.



10

Lámina 10. Afiche Congreso Salud Mental, Santiago, 1998.

Lo señalado anteriormente nos muestra claramente las marcas culturales que van quedando en las imágenes luego del derrotero de su sobre-exhibición, lo cual nos evidencia que detrás de cualquier imagen existe como tributario un imaginario que la sustenta, otorgándole un peso estratégico y cultural. El discurso que se genera sobre la imagen se transforma en un elemento clave en la definición de *fronteras* que remarcan la identidad y pertenencia a grupos culturales.

Sin embargo para César Millahueique, miembro de la organización *mapuche* que impugnó la exhibición del afiche, éste es la expresión de un etnocentrismo exacerbado de la sociedad chilena y la expresión de un conflicto que se arrastra por más de cien años, y lo demuestra con mucha claridad en el extracto de la carta que le enviaron en forma de protesta al comité organizador del congreso:

> *"...Nos despojaron de las tierras. Nos despojaron de nuestros dioses y nuestra lengua. Nos trajeron el alcohol y las enfermedades venéreas. Y después de robarnos todo, ahora se quieren apropiar de nuestras imágenes y tratarnos de borrachos, delincuentes y drogadictos. Nos han arrebatado nuestro rostro y nuestra mirada. Además de negarnos nuestras imágenes y expropiar los archivos de nuestros sueños, nos han colonizado la imaginación a través de los medios de comunicación. Ustedes no tienen perdón ni de su propio Dios"* (Coordinadora Nacional Indianista, Conacin).

Un primer aspecto que nos interesa rescatar acerca de este conflicto, y tal vez el más evidente,.es el poder que ejerce la *palabra* sobre la *imagen*, la cual ha sido resignificada y culturalmente condicionada a partir de ella. Pues el afiche rompe una de las reglas de oro en este arte comunicacional, cual es conocer en forma detallada la cultura a la cual se refiere. Porque aunque no lo sepan los organizadores del congreso, la imagen de esta mujer está asociada a una de las palabras más estigmatizadora para el mundo *mapuche*, como es alcohol y por extensión su condición de *borrachos*. En este sentido y siguiendo a Barthes (1986), la palabra (o el discurso) deja de manifiesto la ideología de una sociedad. Esto nos deja en claro que nos habíamos aferrado a la idea de que una imagen fotográfica tiene una *naturaleza* y que su interpretación legitima el intento por iluminar de algún modo esa naturaleza, olvidando la intención de descubrir los contextos en los que estas imágenes circulan, los impactos que generan en la sociedad y las diversas descripciones que, en función de nuestros diversos propósitos, nos resulta útil darle.

Por otro lado, también nos deja de manifiesto la diferencia que existe entre interpretar y utilizar una fotografía. Se puede, sin duda, utilizar una imagen como ilustración para demostrar cómo pudo verse en relación con diferentes marcos culturales o para fines estrictamente personales. Pero, sin embargo, si queremos interpretar una imagen fotográfica se debe respetar, o por lo menos considerar, su trasfondo cultural e histórico. Así, el acto de circulación de imágenes, a través de afiches, se convierte en una zona pantanosa en que interpretación y uso se confunden inexorablemente. Sin embargo, las imágenes están ahí circulando, exhibiéndose, produciendo sus propios efectos independientes de la voluntad de sus creadores y de las circunstancias concretas de su emisión, flotando en una amplia gama de interpretaciones posibles.

Finalmente, quisiéramos señalar que los afiches étnicos nos plantean

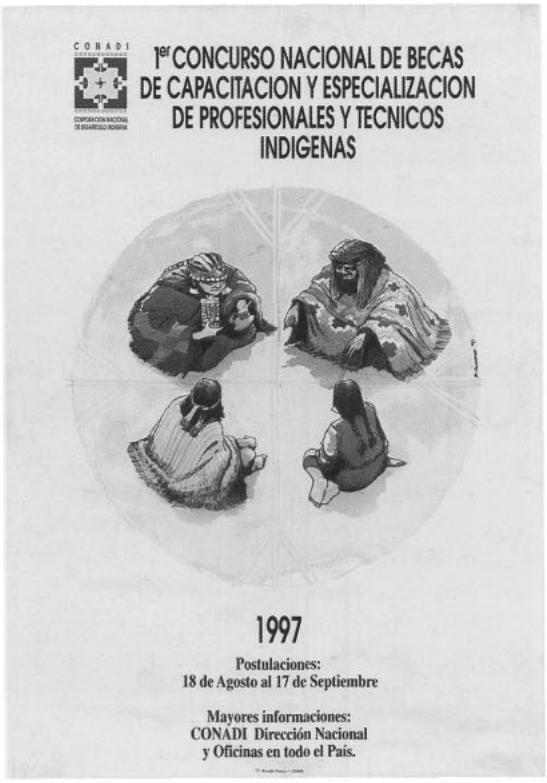


Lámina 11. Afiche Conadi, Eliseo Huencho, Santiago, 1997.

varias reflexiones. La primera de ellas dice relación con el rescate y revalorización de las primeras fotografías de La Frontera que están realizando diversas organizaciones *mapuche*, que configuran lenta pero indefectiblemente un discurso y una manera de mirarse así mismas a partir de las "imágenes de sus abuelos", las cuales se presentan como revelaciones de una historia y un imaginario del cual también formamos parte. En segundo lugar dejar en claro, y coincidiendo con Eliseo Huencho, que a partir de lo anterior, surge la necesidad de crear nuevas imágenes que den cuenta de la situación actual de la sociedad *mapuche*. Tal vez esto lo dice con mayor claridad, y por supuesto propiedad, Patara, un dirigente de la Coordinadora Nacional Indianista (Conacin): *"Estas son las únicas imágenes que hay. Ahora nosotros estamos construyendo las del futuro"*. (Lámina 11).

Notas

1 César Millahueique es actor, poeta mapuche-huilliche. Se citará en el trabajo: C. M.

2 Eliseo Huencho es arquitecto mapuche. Se citará en el trabajo: E. H.

3 Carlos Contreras Painemal es librero y coleccionador de imágenes *mapuche*. Más adelante: C. C. P.

4 El afiche puede ser entendido como una obra publicitaria ilustrada expuesta en diversos lugares de la ciudad. Su objetivo es comunicar en forma directa y simple un mensaje de carácter comercial o de difusión de eventos o productos. También puede ser utilizado como denuncia o propaganda instrumentalizada.

5 Vicente Larrea es diseñador de la empresa de publicidad Larrea, Ediciones e Impresiones. Se citará: V. L.

Voces de un imaginario
La mirada del fotógrafo y la ensoñación de los capturados

Magaly Mella Abalos

¿Qué puede ocultar una fotografía después de revelada?
La identidad de quienes la observan.

Magaly Mella Abalos

La gracia que presentan las fotografías vistas por los sujetos es que pueden ser leídas, interpretadas o connotadas de distintas formas. Una fotografía es mostrada a un sujeto en particular, y desde él surgen relatos, recuerdos que no necesariamente se remiten a la descripción de la foto, sino más bien, remiten al pasado histórico del sujeto que observa la foto. Desde esta perspectiva, podemos plantear que las fotos ocultan una identidad que sólo surge cuanto el receptor las observa. Es la memoria la que juega un papel preponderante en las fotografías *mapuche*; porque al evocar, surgen discursos identitarios. La imaginación fluye cuando el sujeto recuerda y compara las fotos que son del pasado, con su vida actual. Desde allí, el relato se apropia de la fotografía, la destroza, la niega, la manipula y la recrea con nuevos antecedentes. Se ve el pasado en una foto, que quizás no es tan lejano, y al dejar de mirarla, el sujeto vuelve al presente, produciendo una nueva interpretación de lo visto o de lo que aconteció, un nuevo sentido de la vida.

Gracias a la foto, logramos conocernos "nosotros" y los "otros" mediante una lectura que sería... *Así son ustedes, éstos son* mapuche*, así fuimos nosotros, así somos nosotros, como esos* mapuche.

Desde la mirada del fotógrafo, las escogidas: Mujeres *mapuche* fotografiadas por Rubén Miranda

En la ciudad de Cañete, desde el año 1987, se ubicó con un estudio fotográfico un creador de imágenes *mapuche*: Rubén Miranda. Oriundo de la zona, vuelve de Argentina después de terminar sus estudios en fotografía publicitaria; llega a trabajar a la ciudad por una propuesta laboral de un amigo: "Cañete carecía de un fotógrafo y era necesario que alguien tomase fotografías para carné de identidad". Esa propuesta lo alejó de la profesión que estudió, pero estar cerca de su familia y, además, colocar el primer centro fotográfico en Cañete, fueron motivos suficientes para dedicarse a trabajar ahí.

Cañete tiene la peculiaridad de ser una ciudad fronteriza, donde se encuentran y circulan diariamente familias campesinas *mapuche* y no *mapuche*. Viajan de sus comunidades para resolver trámites, como comercializar los productos que cultivan, o también para abastecerse de las "faltas" del mes. Desde la llegada de Rubén Miranda, rostros citadinos y campesinos, con sus diferencias étnicas y culturales, tuvieron un solo creador de imágenes.

1

2

Primero comenzó realizando fotografías de estudio, de carné de identidad y algunos retratos. Pero luego surgió el interés por conocer la realidad de la zona, lo cual lo llevó a experimentar otro tipo de fotografías y salió en busca de imágenes que reflejasen parte de esa cultura. Las fotografías en exterior, poco a poco, fueron posesionándose de Rubén Miranda: gente que circula en la ciudad, campesinos con carretas, paisajes del sur, las flores (éstas capturadas con detalles que no son visibles a simple vista), la pobreza y la riqueza que se patenta en las miradas, fiestas tradicionales, el cielo nuboso y el suelo barroso, la naturaleza en primavera y el invierno después de la siembra. Imágenes de la realidad capturadas en fotografías por este creador, que son un testimonio indiscutible que no pretende dejar escapar.

Con su cámara no deja de buscar imágenes fotográficas que reflejen los contrastes de la vida. Toma esas fotografías porque le interesa conocer cómo somos nosotros, nos dice que de este modo; "se conoce la pobreza y la riqueza, y no se puede negar. Los contrastes los tengo para mí, los colecciono, nunca los hago con la finalidad de exhibirlos, jamás lo he hecho con el fin de burlarme, porque valoro mucho al género humano como para hacer una cosa así". Su capacidad crítica de la realidad del país, lo llevó a realizar fotografías de los más diversos rostros que pudo hallar en su ciudad, rostros de pobres y ricos, citadinos y campesinos, rostros *mapuche*. De alguna manera, intenta mostrarle a la sociedad la diversidad de personas que la integran, y que detrás de los contrastes, también está la vida de esa gente, con sus pobrezas, sufrimientos y esperanzas.

La cultura *mapuche* presenta contrastes que le impresionan. Diariamente observa desde la ventana del estudio a *mapuche* y entonces se preguntó, "¿por qué no fotografiarlos, si convivimos con ellos, si son parte de nuestra sociedad, si somos nosotros descendientes de ellos...?". En su búsqueda por la apreciación y representación étnica, las mujeres *mapuche* fueron las distinguidas y reconocidas por él, como la máxima expresión de esa identidad cultural. Don Rubén cree que en las imágenes fotográficas las mujeres llaman más la atención que los hombres, pues no podemos negar que su vestimenta está llena de códigos visuales; de alhajas de plata, como el *trapelakucha*, *sikil* y el *trarilonko*; indumentaria que, además, sorprende a todas las personas que las ven. En cambio no sucede lo mismo con las fotografías de hombres *mapuche*, "porque sus vestimentas no tienen tantos coloridos, ya que ellos se visten con mantas de tonos sobrios y a veces acompañada con sombreros". Cuando exhibió fotografías de hombres y de mujeres *mapuche*, la gente apartó la de los hombres prefiriendo llevarse las fotografías de mujeres.

Láminas 1 y 2. Postal y afiche realizados por el fotógrafo Rubén Miranda, en la ciudad de Cañete, sur de Chile, 1998.

No es de extrañar lo sucedido, ya que los códigos visuales que llevan incorporados en su vestimenta son reconocidos y realzados por los *mapuche* y no *mapuche* como importantes. De este modo, la mujer *mapuche* fotografiada pierde su individualidad y se vuelve "supraindividual", ya que pasa a formar parte del soporte identitario de su cultura.

De todas las fotografías tomadas por Rubén Miranda, tres rostros de mujeres *mapuche* pasaron a la inmortalidad. Ellas fueron capturadas en su estudio y en el exterior. Dejaron de ser personas con individualidad, para prolongarse dentro del "imaginario social" como parte del corpus de imágenes fotográficas que representan la identidad de los *mapuche*. "Así son los *mapuche*", dice Rubén Miranda, "estas mujeres que he fotografiado, son las araucanas de Arauco, el orgullo nuestro". En la vitrina de su centro fotográfico, uno puede encontrar esas imágenes, pues se hallan junto a otras postales de paisajes, con una inscripción que dice "Cañete-Chile".

Rubén Miranda fotografió a tres mujeres con la finalidad de conocer el contraste que hay entre chilenos y *mapuche*. Pero luego de darse cuenta de que a la gente le gustaban mucho, las reprodujo para venderlas como postales de la Provincia de Arauco.

Pero ¿quiénes son esas mujeres y cómo les tomó las fotografías? Son mujeres que, no obstante, tienen nombres y apellidos, aunque no siempre se recuerda muy bien cómo se llaman. Sin embargo, las mujeres fotografiadas por don Rubén, uno aún las puede hallar de vez en cuando en la ciudad de Cañete, así, vestidas tal cual aparecen en las postales.

La primera mujer fotografiada la divisó en las inmediaciones de un rodeo. Contó que a ese tipo de lugares "va mucha gente del campo". Es una señora de edad que tiene puesto sobre su cabeza un *trarilonko*, una cinta rosada y cubriendo su espalda un pañuelo floreado, afirmado por un gran alfiler de gancho. (Lámina 1). Se acercó a ella y le preguntó si le podía tomar una fotografía. La mujer aceptó y cuando intentó arreglarle el cuello de la blusa, la anciana se negó rotundamente. En la foto se puede apreciar que sólo un cuello de la blusa sobresale del pañuelo. Esa fotografía es la que más le gusta a don Rubén, por sus colores y, además, por ser la primera mujer *mapuche* que fotografió.

Al tiempo la reproduce como postal y la comercializa. Pero se da cuenta que algo le faltaba a esa imagen, "la encontraba medio vacía, y en esos años como vendía atuendos *mapuche* pensé ¿por qué no hago un montaje?. Amplié la foto a tamaño poster, la ubiqué sobre un fondo de choapino y coloqué sobre la foto todos los atuendos *mapuche* que encontré". Tomó otra foto sobre la imagen de la anciana *mapuche* y, según relató, resultó que "la gente pensaba que era ella quien afirmaba todas las cosas, causaba esa impresión". (Lámina 2).

No sabe nada más sobre esa anciana, pero cree que al parecer ya está muerta. Comentó don Rubén que, cuando los hijos de esa anciana pasaron por el estudio, reconocieron en la postal a su madre y entraron al local para reclamarle por la fotografía exhibida. Le dijeron "usted ha ganado plata con mi mami. Los hijos querían cobrarme, pero yo cuando hablé con la señora no me cobró nada".

Don Rubén tiene otra fotografía de una señora que posa junto a un fondo blanco, que viste con un chamal, con una blusa roja con puntitos de colores, sobre su cabeza lleva puesto el *trarilonko* y sobre el pecho un *trapelakucha* (Lámina 3). Es una foto de estudio y que por supuesto también tiene una historia que no aparece en la fotografía. "A esa mapuchita la

3

Lámina 3. Fotografía formato Cédula Nacional de Identidad, tomada por el fotógrafo Rubén Miranda. Cañete, Chile, 1998.

4

Lámina 4. Machi Juana Tranco, de Huentelolén, retratada junto a su *rewe* por el fotógrafo Rubén Miranda, 1998.

fotografié cuando vino a tomarse una foto para el carné de identidad, yo hice una pillería en este caso. En aquel tiempo estaba prohibido sacarse fotografías de carné con *trarilonko*, eso yo lo sabía, pero la acomodé tal cual estaba, porque se veía tan bonita". Entonces trajo una cámara con un rollo a color y le tomó la foto sin que la mujer mapuche se percatara. Luego trajo otra cámara con un rollo en blanco y negro, le volvió a tomar otra foto, pero esta vez le pidió que se sacara el *trarilonko*. Hace unos años atrás el Estado chileno y su afán homogeneizador, no aceptaba la diversidad cultural y menos expresada en un carné de identidad.

Señaló don Rubén que, "cuando vino la señora a buscar la foto, le dije que le tenía un regalo y le di la fotografía que aparece con toda su indumentaria. Ella extrañada me preguntó cuándo le había tomado esa fotografía y le conté". De vez en cuando, fotógrafo y fotografiada se topan en las calles de Cañete, la mujer mapuche lo reconoce y se le acerca para pedirle dinero. Ese es el costo de tomar fotografías a quienes nunca supieron que fueron fotografiados.

Rubén Miranda muy pocas veces ha tenido que pagar por tomar una fotografía, siempre se las ha ganado sólo hablándoles, conversándoles. Del mismo modo fue como le tomó la fotografía a la *machi* de Huentelolén, a la señora Juana Tranco, que posa junto a su *rewe* y que toca el *kultrun* mientras es fotografiada. (Lámina 4). Relató que eso sucedió hace unos años atrás, cuando se realizó en Concepción la FERBIO, una mega feria que se realiza en la región del Biobío. A él le encargaron tomar fotografías de Arauco hasta Tirúa, "por todos esos sectores para cubrir todo lo que es nuestro, *mapuche*, copihues (...). Fuimos a la casa de esta señora y cuando nos ve entrar con las cámaras, lo primero que hace es taparse la cara, no quería nada. Le hablamos, le dijimos que íbamos de parte del señor alcalde, que no era para aprovecharnos de ella, que queríamos que saliera en el afiche que auspiciaba la FERBIO, para que así pueda estar el pueblo *mapuche* representado en fotografías grandes (...), lo hacemos solamente para mostrar su cultura, lo que es usted. De a poco se fue calmando y finalmente aceptó".

En la actualidad todo aquel que pase frente a la vitrina del centro fotográfico de Rubén Miranda, puede comprar esas fotografías, que son vendidas como postales. La intención, según mencionó don Rubén, no es hacer lucro de ellas, porque nadie se vuelve millonario vendiendo postales. Le interesa mucho más dejar en claro que para él "los verdaderos araucanos son de la provincia de Arauco y entre ellos me encuentro yo como araucano, porque nací en la provincia de Arauco (...) acá viven los araucanos, acá están sus *rukas* o casas, acá están los *mapuche*...". En este sentido sus fotografías plasman su realidad. Para él la verdadera Araucanía esta donde viven y circulan diariamente los araucanos, en la ciudad de Cañete.

La ensoñación de los capturados

Una vez un mapuche *tuvo una cámara en sus manos y le tomó una fotografía a un* winka, *el resultado fue gracioso, el* winka *salió sin cabeza.*

La fotografía irrumpió en la vida de los *mapuche* sin avisarles, llegó a sus casas mostrándose como un papel que llevaba consigo la vida pasada o un instante olvidado, cuando una cámara hizo click y las personas que

posaron, instantáneamente ocuparon un lugar que no era el de su cuerpos. Vieron en esas imágenes su reflejo inmovilizado en un papel, como quien hace una firma, pero eran sus vidas en ese papel. Las reacciones fueron muchas; del no reconocimiento, al reconocimiento de sí mismo, al reconocimiento de un igual, de un *mapuche*. Podría ser cualquier pariente, podría ser incluso el mismo observador que no logró decodificar claramente la imagen que tenía enfrente. Un papel..., qué frágil se vuelve la vida cuando una cámara apunta en un sentido, capturando a las personas presentes. Quedar plasmado en la foto, es estar vulnerable a cualquier situación. Si finalmente es un reflejo como el de un espejo, aplastado, pero a la vez, es una persona la que está ahí. Entonces, el miedo a la fotografía surge, ¿y si es el cuerpo el que está ahí, por qué no el alma? Sin embargo es agradable reproducirse en una imagen. De este modo, otros, familiares y amigos, podrán disfrutar del reflejo de la persona en esa reproducción. Incluso cuando el individuo ya no esté, y más aún, cuando los recuerdos se vayan alejando. La fotografía, por lo tanto, los llama a sentir todo lo que se vivió en ese instante, e incluso a más.

Puede ser que la fotografía no haya salido nítida, con la imagen borrosa o, también, descolorida. Lo que importa, finalmente, es que hay una persona ahí...

Relatos *mapuche* de fotos *mapuche*: "Es usted quien aparece en esa foto..."

Las fotografías son leídas a partir de ciertos códigos culturales, los cuales permiten realizar la lectura desde la realidad del individuo. Por esta razón sucede que no todas las personas hacen una lectura uniforme de una imagen fotográfica. Desde ahí que la decodificación que se le efectúa a una fotografía, es un asunto que tiene que ver mucho más con una convención cultural, que con una observación individual. Es así como la imagen fotográfica vista por un individuo en particular, no necesariamente es decodificada del mismo modo que por otra persona que observa la misma imagen. Precisamente eso sucedió con dos familias *mapuche* de la comuna de Tirúa, que observaron sus fotografías. Las lecturas que realizaron no nos dejaron de sorprender.

> *Les entregué el regalo[1], una fotografía enmarcada en que salía Don Juan Yevilao y su señora, Aída Herrera. Eso fue lo que ellos me habían pedido el año anterior. La señora Aída se quedó mirando la foto y me pregunta... "¿quién es ese caballero que está al lado mío?". Luego se la enseñó a Don Juan y él también me hace la misma pregunta. Quedé sumamente extrañada, no podía ser..., ¿cómo no se reconocía en aquella foto, si sólo el año pasado se la había tomado?. Le respondí que era él la persona que aparecía en la fotografía, la miró con detención y comentó, "qué viejo estaba en esa foto". También me preguntaron en qué lugar se la había tomado, no supieron reconocer si estaban dentro o fuera de la casa. La foto se las tomé dentro de la casa, incluso detrás de ellos hay un afiche de Mario Ríos,[1] un candidato a senador, pero tampoco supieron hacer esa distinción...*

Claramente Don Juan Yevilao no logra reconocerse en la imagen fotográfica, tampoco su esposa logra identificarlo, pese a que ella sí se

5

Lámina 5. Don Juan Yevilao interpretando sus propias imágenes. Comuna de Tirúa, Chile, 1998.

reconoce en la fotografía. Posiblemente nunca antes habían tenido una fotografía de Don Juan en sus manos, y por tanto, difícilmente podrían realizar la lectura de la imagen presentada, no hubo un reconocimiento ni decodificación de sí mismo en la fotografía.

Algo similar sucedió con la familia Ancalao Huenupil. Se diferencia del caso anterior en que Don Ignacio Ancalao sí se reconoce en la fotografía, pero él también cuestiona el valor que puede tener una fotografía como espejo de lo real. (Lámina 5).

> *"Nos sentamos alrededor de la mesa, hablamos de la salud, del tiempo que había transcurrido y de las fotos que le había tomado el año pasado. Comencé a entregarles las fotos una a una, todo esto en voz muy alta ya que Don Ignacio es poco lo que oye y se siente excluido cuando no escucha una conversación. Don Ignacio observó la fotografía en que aparece montando su caballo, en la cual llevaba puesta una manta que recientemente le había tejido doña Juana. Don Ignacio sale al patio con la fotografía para observarla con detención y con más luz. Enseguida le pregunta a la señora Juana qué manta es la que llevaba encima. Ella le respondió, 'es la última que te tejí viejo...'. De inmediato Don Ignacio me reprocha que la manta no es de ese color, que en la foto sale más clara, porque es más oscura. Escucho, reacciono y comento... 'si la foto sale perfecta', definitivamente había roto mi orgullo. Al poco rato, Don Ignacio fue a su dormitorio con una escalera y un martillo. Como la casa se estaba pintando, creí que iba a continuar con algún trabajo pendiente, y lo siguiente que escucho es martillar y la señora Juana, reír... Le pregunté qué estaba haciendo don Ignacio, y me contesta, 'colgando su foto en el dormitorio'. Después de esa respuesta me sentí satisfecha y feliz".*

Finalmente, la autenticidad de las fotografías no es lo que más importa, sino más bien, el interés que mostraron después de haberlas visto, porque en ambos casos, esas fotografías pasaron a ocupar un lugar trascendental dentro de sus vidas.

Las fotografías rememoran a ciertas personas

Hacer la distinción entre una persona y otra es difícil entre los *mapuche* ancianos, y no es un problema de ceguera o de senilidad, es un asunto que tiene que ver, como se mencionó anteriormente, con la particular codificación cultural de los *mapuche*. Los ancianos, en la mayoría de las comunidades, son los que menos han tenido acceso a esta técnica de la modernidad. Si bien sólo algunos de ellos logran hacer la distinción exacta sobre la persona que aparece en una fotografía, la mayoría de ellos nombran o sugieren, sin dudar quién podría ser esa persona. Conversando con Don Ignacio Ancalao y Doña Juana Huenupil sobre algunas fotografías de Gustavo Milet y Rubén Miranda, nos cuentan:

> *— A ver, a ver..., ¿la Margarita Albornoz...?*
>
> *— No. ¿Será la Margarita?, no. No es la Margarita, la Sonia parece que fuera.*
>
> *— Sí, es la Margarita Albornoz esa, por donde la miren.*

Ellos no lograron establecer la distinción de las personas que contemplaron, la imagen que observaron era una de las fotografías que realizó Rubén Miranda, donde la persona fotografiada para ellos era absolutamente desconocida. Fue su hija quien debió decirles que sus observaciones estaban erradas. Sucedió otro caso similar, pero esta vez observaron una fotografía de Gustavo Milet, conocida como "el Cacique Lloncón":

— A mí me parece que este es el "Baucha Collido". Este es, ¿no es cierto?

— ¡Harto parecido es...!

— Bautista Collido es de Tirúa para el campo, cerquita de Tirúa, está vivo, pero está viejo ya...

Al reconocer a Bautista Collido en la fotografía del Cacique Llonkón, preferí contarles de quién se trataba, diciéndoles que posiblemente esa persona ya estaba muerta. Su reacción fue de extrañeza, y después de un rato en silencio, ellos recordaron dónde se encuentra la familia Llonkón:

— Ese es el apellido, Cacique Llonkón

— Aquí tiene que decir, claro está bien, está bien, lleva nombre y apellido, Llonkon significa la cabeza.

— Hay apellido Llonkón, hay apellido...

— Para el lado de Tirúa hay un apellido ...

— En Casa de Piedra hay un apellido Llonkón.

En otra fotografía en que aparece Don Ignacio, saben perfectamente que es él quien está en la foto, pero cuando él la observa, ve en ella mucho más allá de su propia imagen; a través de su foto, él pudo percibir a su hermano:

— Las fotografías son recuerdos que quedan cuando uno se muere. Es un recuerdo que a uno le queda y se alegra al verlo. Yo ayer me alegré cuando llegué con la foto y me acordé al tiro del finado de mi hermano. Al verla se parece, y le dije a mi señora "mire dónde está mi hermano". Y ella me dijo, es tu hermano.

— Se parece a su hermano, se parece cuando está a caballo. A su hermano él lo vio ahí. Es que se parecía tanto.

— Era más flaco sí.

— Un poco más flaco pero el carácter era igual, igual. La parada igual. Por eso que mirando ayer, le dije a mi señora, "mira mi hermano no está muerto, mira donde está". En todas las fotos está. Pero yo era un poquito más gordo que él. Se llamaba Juan Bautista Ancalao Antinao.

Claramente las imágenes fotográficas en la cultura *mapuche*, en especial en la generación de ancianos, son elementos aún relativamente desconocidos. Sólo recientemente llegó a sus vidas, por tanto es extraño en su cotidianeidad. Maravillosas resultan las lecturas que realizan frente a esas imágenes, en donde surge un "re-conocimiento" que va mucho más allá de lo que observan en ellas. Son lecturas que hablan del "sí mismo", de los *mapuche* como un pueblo distinto, con un pasado que solo entre ellos comparten y, además, con nostalgias que florecen frente a esas imágenes.

Relatos identitarios *mapuche*

Ya no podemos dudar de que relatos identitarios *mapuche* brotan junto a las fotografías. Las fotos no nos muestran toda su maravilla en sí mismas, ya que ocultan, tras de sí, relatos identitarios que, a la vez, van otorgándole cierta coherencia a la imagen. Los comentarios hablan de una cultura, de costumbres olvidadas, de vivencias personales, que explican de algún modo la forma de vida actual que ellos llevan. Surgen fascinantes historias en los relatos de quienes nos cuentan sobre su pasado. Sus hijos y nietos van escuchando cómo eran las vidas de sus antepasados. Las historias de sus abuelos o padres, cobran más importancia cuando están acompañadas de imágenes sobre los lugares donde moraban y de actividades que también realizaban. Las fotografías *mapuche* despiertan la memoria para volver a revalorizar toda una historia... Frente a imágenes *mapuche* de antaño, don Manuel Lincopi nos comenta[2]:

> *"No conozco a ninguno de ellos, pero creo que son* huilliche, *se llaman* huilliche. *Nosotros aquí somos* lafquenche. Lafquenche *es esta zona; de Tirúa, Casa Piedra, de Puerto Saavedra para acá. Para allá son* huilliches, *de Temuco para arriba son* huilliche *y* huenteche *para el lado de Angol.*
>
> *Estos tienen otro lenguaje, son* mapuche, *pero hablan de otra manera. Nombran sus tradiciones de otra manera, como el* nguillatún, *como la* machi.
>
> *Los que aparecen en estas fotos son* mapuche-lafquenche. *Antes nos decían, cuando nosotros íbamos a la frontera, para Angol y Traiguén, al lado de los* huenteche, *nos decían '¡oh, llegaron los* lafquenche, *va a llover, porque estos traen agua!'. Porque nosotros éramos como un anuncio. Las* malguenas, *la gente de por ahí nos decían, '¡llegaron los* lafquenche!' *y se alegraban porque iban a tener agua. Ellos se daban cuenta de que éramos* lafquenche *porque nosotros llevábamos a esos lados el negocio del cochayuyo, ¡carretadas de* kolloy*!*
>
> *Ibamos a vender* kolloy *todos los años, tres o cuatro viajes realizábamos cada año. Los últimos viajes los realizábamos en marzo. Había veces que el pronóstico que nos hacían los* huenteche *resultaba bien. Cuando andábamos por ahí, hacían las mansas calores y de repente se formaba una nube, salía detrás de un cerro, que se llama* Nahuelbuta. *Fíjese que desde ahí..., no es mentira porque yo mismo lo vi sobre mi caminar, subió una nube de ese cerro* Nahuelbuta, *como un humo, como quien está quemando un roce, pero subió para arriba, subió, subió, subió y comenzó a desparramarse y en un par de minutos se tapó el sol, ya no se vio el sol, se apagó, se nubló totalmente. Pasaron unas tres horas, y todavía iba caminando cuando llovió a cántaro. Entonces por eso sería que la gente tenía una fijeza con nosotros, y llegando a esas partes nos decían, 'ya va a llover, ya vienen los* lafquenche *y ahora vamos a tener agua'. Justamente eso pasaba a veces.*
>
> *Los* huilliche *se diferencian porque tienen otra 'idomia' de hablar y de servirse. Porque estos* huilliche *tienen otra forma de hacer el* nguillatún, *sus fiestas las hacen con pura carne de caballo. Anteriormente dicen que cuando estos hombres hacían sus grandes*

nguillatunes servían de a caballo la carne pero en chaigüe. *En este* chaigüe, *los* huilliche *lo andaban trayendo lleno de carne adentro, dándole a la gente.*
En cambio estos otros son picunche, *son de aquí para el lado de Cañete. Se dice* picunche *porque son del norte, de más al norte. Los* mapuche *de nosotros les decimos* picunche *y los chilenos les dicen los del norte.*
Los huenteche *son de Pastene para allá, los que viven al otro lado de la cordillera y de aquí de Huentelolén para allá son* picunche. *Estos* huenteche *nos dicen* lafquenche *a nosotros. Nos diferenciamos del* huenteche *hasta en el vestuario. Las malguenas del lado de Lumaco, Angol, Traiguén, Guadaba, usan trajes diferentes, son de otra manera. Yo le voy a decir, aquí hay una malguena que tiene una cinta, esta es la cinta que usan por aquí, en este barrio de* mapuche. *En cambio esta señora tiene una plata en el* trarilonko *que es de otra manera al que usan las malguenas* lafquenche, *y se llama* llefllef. Llefllef *se ponen las arribanas, las* huenteche*; en cambio aquí se ponen enterita la chaucha (la moneda). Aquí se usan chauchas antiguas, de las que salían en la época del presidente Alessandri".*

La primera característica identitaria que resalta Don Manuel Lincopi, es la diferenciación del espacio territorial que establecen los *mapuche*. A las mujeres que observa en las fotografías las reconoce como *mapuche*, las circunscribe dentro de lo que él y su familia pueden ser. Culturalmente mantienen ciertas similitudes que se pueden reconocer como identitarias, pero las prácticas culturales que desarrolla cada grupo, más la distancia geográfica que hay entre ellos, crea una diferenciación. *Mapuche* son todos, pero como bien plantea don Manuel, hay *mapuche*: *wichiche, wenteche, pikunche, pewenche* y *lafkenche*. Lo que caracteriza a un *lafkenche* es la ubicación territorial, vivir cerca del mar, de ríos o lagos, además la forma como se desempeñan en ese territorio.

El soporte identitario, por lo tanto, puede surgir desde "dentro" o desde "fuera". Desde fuera los *wenteche* identifican a los *lafkenche* por comercializar el *kochayuyo*, actividad económica propia de los *mapuche* que habitan los bordes marinos. Por vivir en las cercanías de las aguas, a los *lafkenche* se les ha atribuido la capacidad de llevar el agua a donde van, sus visitas anuncian que va a llover.

Cuando Don Manuel se refiere a las diferencias que existen entre los *mapuche*, nos dice, "los otros tienen otra forma de nombrar sus tradiciones", y nos enseña a través de unas fotos, en qué consisten esas diferencias; la ropa de las mujeres y de los hombres es distinta, las alhajas de plata varían de un lugar a otro, incluso la forma de realizar el *nguillatun*. Posiblemente sin esas imágenes fotográficas todas esas personas para nosotros serían *mapuche*, pero para un *lafkenche* —que es parte de una cultura que vive diariamente con tantos signos distintos—, esas imágenes fotográficas están cargadas de significados, de diferencias étnicas, que a los ojos de un observador foráneo fácilmente escaparían. Es por ello que las fotografías cobran importancia en la medida en que pueden ser utilizadas como un medio para la diferenciación cultural entre los *mapuche*.

6

Lámina 6. Retrato de tres caciques tomado por Gustavo Milet Ramírez en la ciudad de Traiguén en el sur de Chile, ca. de 1890.

El poder evocador de la fotografía

Hay una fotografía en especial, dentro del corpus de imágenes fotográficas *mapuche*, que se destaca por la sobre exhibición que ha tenido. Nos referimos a la imagen del cacique Llonkón que realizó el fotógrafo Gustavo Milet. (Lámina 6). Esta imagen dentro de la comunidad *mapuche* visitada fue una de las más admiradas. Nadie dudó de que ese hombre con mirada fija, con un rostro duro y sabio, fuera un cacique, o *longko* como se nombra en *mapudungu*. Fue la imagen más comentada dentro de las mostradas a ciertos *mapuche*, fue la imagen que produjo el mayor poder evocador, que llevó a los hombres, principalmente, a mirar hacia atrás, a reconocerse en ella, o reconocer a su padre, que antaño fue *longko* de todo el territorio que actualmente habitan los *lafkenche* de Tirúa.

Registramos un relato melancólico que nos cuenta del pasado

"*Esos son* mapuche *muy grandes, sabios, porque así se visten estos sabios, se amarraban la cabeza con una pañoleta. Este debe tener otra idea, porque tiene otra clase de amarra, ¿ve? No sé si éste puede ser* werken *o si éste puede ser el mayor, pero los dos son* werken *(se refiere a los hombres que posan debajo del cacique). El que está atrás, tiene que ser el cacique y uno de los que está abajo es el mayor del otro. Porque el mayor es el que habla.*

Si el longko *es el que está arriba, este* werken *(señalando al que aparece al lado izquierdo de la foto) es el que va a tener que conversar con un* longko *de otra reducción, y el otro* werken *menor debe acompañarlo (abajo al lado derecho). Lo acompaña por si el werken mayor se perturba, entonces el* werken *menor lo endereza, para eso son dos, pero es raro que uno se turbe. Yo he andado en eso, yo he sido un* werken *mayor para ir a conversar con otro* longko *y éste me ha acompañado (indicando al* werken *menor). El* longko *ha sido el que me ha mandado a mí. Ese* longko *era mi padre que me mandaba a levantar las reducciones. El* longko *es el que manda a toda la reducción, mueve a toda la gente sólo porque es una persona que tiene memoria, que sabe hablar a la 'idea' de* mapuche, *pero tiene a sus dos compañeros, el* werken *mayor y el* werken *menor*".

Antiguamente todas las reducciones estaban encabezadas por un *longko*. El *longko* era el personaje más importante en la reducción, ya que dirigía a su gente, y entre otras cosas, determinaba el momento en que se hacía necesario realizar la ceremonia del *nguillatun*. En esta fotografía Don Manuel inmediatamente distingue al *longko*, que está ubicado detrás y en el centro de los otros hombres. Los *longko* siempre eran acompañados en sus tareas políticas por dos *werken* u hombres mensajeros, que se caracterizaban por ser poseedores de una gran capacidad para dialogar y memorizar. Se apoyaba en ellos siempre que debía tomar una decisión importante. La responsabilidad de los *werken* debía ser absoluta, ya que la más pequeña desviación de un mensaje emitido por el *longko*, podía quebrar la paz entre reducciones.

Llonkón y sus *werken* rememoran en Don Manuel a su padre y a él. Su padre como el antiguo *longko* de la comunidad y él, como el mensajero o *werken* de la misma. Fueron muchas las veces en que Don Manuel, por

encargo de su padre, tuvo que viajar a caballo a reducciones vecinas para comunicar la celebración del *nguillatun*, tareas que siempre cumplió responsablemente, ya que poseía, como todo *werken*, el don de la memoria y capacidad retórica. De este modo fue como en antaño realizaron grandes *nguillatun* los *lafkenche*. Se juntaban dos o tres reducciones para que la rogativa tuviera mucha más fuerza y valor. Así los espíritus emisarios de *chau ngenechen* escucharían las peticiones y agradecimientos de la gente de la tierra, de los *mapuche*.

En cada reducción se repetía la misma estructura jerárquica. Después de haber comunicado a todas las reducciones invitadas, se reunían para afinar detalles los *longko* y sus *werken* de cada una de ellas. El cacique Lloncón y sus *werken* representan una realidad que está guardada en la memoria de Don Manuel, y en esta fotografía.

La magia de la fotografía

Las fotografías son mucho más que simples imágenes que nos muestran cosas, también son historias pasadas, presentes y futuras.

Para los *mapuche* las fotos de individuos llevan consigo mucho más que la imagen de una persona fotografiada. Una foto sólo debe pertenecerle a quien aparece en ella, porque una fotografía en manos de otra persona puede ser peligroso para quien aparece en esa imagen. Extrañamente, cuando los *mapuche* eran fotografiados dentro del trabajo de campo que se realizó en esta investigación, más de una vez se escuchó decir "mándeme la foto a mí, no se la entregue a nadie más, o si no puede enviármela cuando usted vuelva, ahí entréguemela". Con relación a lo anterior, Don Ignacio Ancalao nos comentó:

> *"La gente hace muchos males con prendas de vestir sin lavar, con cabellos o con fotografías. Nunca deben entregarle la foto de alguien a otra persona que se la pida, porque si se lo pide, es para hacerle un mal. Por aquí muchas veces las fotografías han desaparecido y después se han hecho males a personas. Es distinto si la foto se la pasa o la tiene un amigo de confianza, pero a otras personas nunca".*

La magia de la fotografía no se ha perdido, la creencia en un poder que puede ejercer una persona con la fotografía de otro es tal, que los *mapuche* cuidan recelosos sus fotos. Tampoco se dejan fotografiar por cualquier persona y menos las comparten con algún vecino de la comunidad, ya que es aquí donde más males se hacen. De alguna manera esa imagen que captura la máquina fotográfica, no es ni lisa, ni plana, en ella va también parte fundamental del individuo, su alma, su ser.

Notas

1 *Notas de campo*. Magaly Mella. Comunidad de Ponotro, Comuna de Tirúa, noviembre 1999.

2 Comentarios de Don Manuel Lincopi al observar fotografías publicadas en Foerster, Montecino,Wilson (1993).

Metales y alquimia
La técnica fotográfica en la construcción de la imagen *mapuche*

Gastón Carreño González

Dos miradas para una fotografía *mapuche*

La técnica fotográfica fue clave en los retratos del mundo *mapuche* de fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Impuso una serie de restricciones al proceso fotográfico, limitando el abanico de posibilidades en ángulos de encuadre, escenarios, poses y formatos en la construcción de la imagen. Acentuó, de esta forma, ciertos aspectos de esas imágenes de otro tiempo. Debido a esto, la técnica fotográfica se presenta como una seductora manera de abordar una práctica compleja, que envuelve a dos culturas, a dos mundos, por medio de una imagen.

Un modo de ver este horizonte físico-químico, surge a partir de dos miradas complementarias, que a su vez, articulan un sentido para dichas fotografías. La primera de estas miradas, observa con cierta distancia lo que permite visualizar los elementos presentes en toda imagen fotográfica. A partir de ella, una segunda mirada se acerca a la técnica fotográfica, a los metales y la alquimia, como lazo común de esos elementos. Es sólo la unión de estas dos miradas la que permite proponer una contextualización e interpretación de estas imágenes, puesto que la importancia de la técnica radica principalmente en los vínculos que entabla con los actores de la fotografía.

La mirada distante: elementos de una fotografía

La fotografía es consecuencia de un largo proceso de búsqueda por fijar fragmentos de realidad a través de un ojo mecánico. Históricamente, esto desplaza el trazo del pintor sobre la tela en la reproducción del mundo, puesto que esa mecanicidad (de la fotografía) le otorga un estatuto de verdad frente a las imágenes manuales y sus posibles deformaciones. Su aparición, difusión y posicionamiento en la sociedad occidental significó profundos cambios en la manera de ver y representar el mundo. La fotografía aparece como una duplicación de la realidad, creando tal fascinación entre las multitudes, que se convierten en ávidas consumidoras de fotografías, las que inundan todos los ámbitos imaginables de su quehacer social, político, científico y afectivo.

Sin embargo, las fotografías de la Araucanía nos confrontan a una práctica aún más ardua, puesto que por medio de estas imágenes se levanta un puente entre dos culturas en tensión. Es por ello que se hace necesario un análisis a partir de las tres figuras presentes en estas fotografías y que permiten una posterior lectura. Las figuras a las que me refiero son:

fotógrafo, sujeto retratado y espectador (Scherer: 1996).

El *fotógrafo*, esa sombra oculta detrás del lente, condiciona la fotografía según los contenidos de su cultura, introduciendo una particular estética en sus retratos, por lo que las fotografías del mundo *mapuche*, además de dar atisbos de una cultura en abrupta transformación, nos da luces —sobre todo— de la sociedad productora de esas imágenes. En este artículo han sido estudiados principalmente los trabajos de Christian Enrique Valck, Gustavo Milet y Odber Heffer, por cuanto establecen los parámetros estéticos e iconográficos de lo que podemos llamar la fotografía *mapuche* (Alvarado: 1998). Desde sus trabajos se pretende indagar en las intenciones que estos fotógrafos tenían en el acto de retratar, contextualizando, de esta manera, la producción de la imagen.

En el otro extremo de la cámara se encuentra el *sujeto retratado*, ese anónimo personaje *mapuche* que ha sido puesto delante de un lente, instalado en medio de una decoración ajena, obligado a mantener una actitud rígida frente a ese ojo blindado que le apunta, dispara y se apropia de su imagen, con lo cual se entabla una asimétrica relación de poder entre el fotógrafo y su retratado (Sontag: 1973). En estas fotografías sabemos muy poco de los sujetos retratados, las imágenes no nos dicen mucho ya que ellas hablan más bien del fotógrafo y sus formas de representar. Un ejemplo de esto nos lo brinda Milet, quien sobrecarga sus retratos femeninos con joyas tradicionales, parte de un ajuar del fotógrafo y no de sus retratadas, queriendo resaltar de esta manera el ya evidente indigenismo de sus modelos. Este hecho abre una serie de interrogantes, porque ¿cómo saber si los retratados pagaban por la fotografía o se les pagaba por posar ante el fotógrafo?, ¿obtendrían una copia para atesorar recuerdos?, ¿eran apreciadas estas fotografías dentro de las comunidades en esa época?, ¿quiénes eran los espectadores a los que estaban destinadas estas fotografías? No lo sabemos, ya que en el acto de fotografiar los retratados pasan de ser sujeto cultural, a un impersonal objeto fotográfico que se fragmenta en la imagen.

Con los *espectadores* el fenómeno se complica aún más. Por ser el fotógrafo y el retratado de culturas distintas existen dos tipos de espectadores: *espectadores winka*, que ven al indígena como un otro exótico, fracción de un mundo radicalmente distinto, que despierta a la vez asombro y desprecio, y *espectadores mapuche*, que resignifican la imagen fotográfica de los abuelos y se apropian de ella para convertirla en destellos de un pasado no contaminado, fotografía que más que para mirar, es un icono para admirar. Al parecer los fotógrafos de La Frontera tenían en mente espectadores *winka*, en tanto su época y sociedad se caracterizan por el apetito voraz de imágenes de pueblos y lugares extraños, por las cuales estaban dispuestos a pagar, convirtiendo la actividad fotográfica en un oficio rentable. En el caso de la resignificación que los espectadores *mapuche* hacen de las fotografías, estamos frente a un proceso relativamente reciente, y no tenemos certeza de la repercusión que estas imágenes tuvieron dentro de las comunidades durante esa época.

Tanto fotógrafo, su retratada o retratado, junto a las dos vertientes de espectadores, se encuentran atravesados, si bien en distintos niveles, por la técnica fotográfica. En ella, lo físico-químico determina las relaciones que cada unos de estos elementos entablan entre sí, configurando imágenes fotográficas cargadas de simbolismo, posibles de ser leídas a partir de este cruce.

La mirada cercana: la técnica en la fotografía *mapuche*

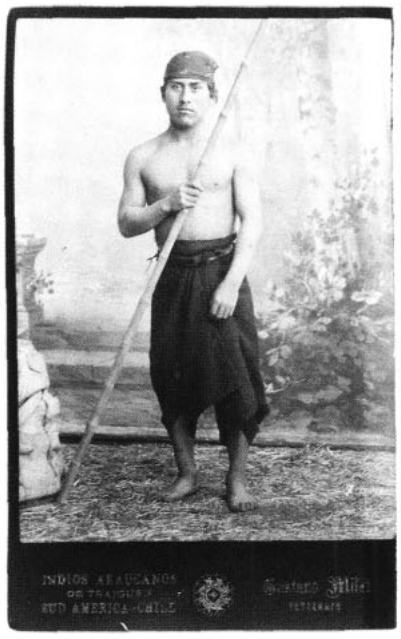
Los fotógrafos de la Araucanía se vieron enfrentados a una serie de limitantes técnicas en la realización de sus fotografías, dificultades que, por lo demás, eran iguales para todos ellos. Este hecho nos hace suponer la existencia de una cierta homogeneización en la producción fotográfica durante esa época. A pesar de lo anterior, cada uno de estos cazadores de imágenes se preocupó de estampar un particular sello a sus trabajos, enfrentando los diversos desafíos del retrato mediante cuidadosas estrategias, como una especial ubicación de la cámara, o tal vez una pose distintiva del retratado en ese mágico entorno escénico; o también el tipo de luz utilizada, entre otras. Sin embargo, lo interesante de destacar es cómo estos ojos de otro siglo se encontraban atrapados entre dos fuerzas telúricas que se disputaban el dominio de sus fotografías: la uniformidad técnica versus la particularidad estética. Cada una de las fotografías es producto de esa confrontación, y el objetivo de estas líneas es destacar el papel que juega lo técnico dentro de esas imágenes, en tanto este horizonte se encuentra íntimamente ligado a su tiempo, a la época en la cual se crearon y difundieron los puntuales instrumentos con los cuales trabajaban aquellos fotógrafos, conformando un soporte desde donde abordar las fotografías.

En este sentido, se hace necesario precisar que la información histórica sobre las herramientas que acompañaban a Valck, Milet y Heffer en aquellos días de fotografías, despliega más bien un manto de sospechas, puesto que la mayoría de la bibliografía (Freund: 1974; Sougez: 1996) se remite principalmente a la fotografía en Europa, durante esa época. Si bien nuestros puertos eran un enlace permanente con aquel continente, la condición de país austral se hacía sentir en ciertos atrasos con las que arribaban las nuevas tecnologías, dato importante al tratar de contextualizar la técnica en la producción fotográfica. A pesar de esto, existe la certeza de que es a partir de 1840 que la fotografía comienza a desarrollarse en Chile. Al poco tiempo aparecen los primeros estudios fotográficos tanto en Santiago como en regiones, para luego desarrollar una actividad que estará en permanente crecimiento hasta nuestros días.

La práctica fotográfica se caracteriza por tener dos grandes etapas tremendamente ligadas a su técnica. La primera de ellas está determinada por la toma del retrato, en donde destaca la cámara y el estudio como entorno inmediato. La segunda de estas etapas sucede en el laboratorio del fotógrafo, en los dominios de la alquimia, donde finalmente surge la imagen tangible que sobrevivió al paso del tiempo.

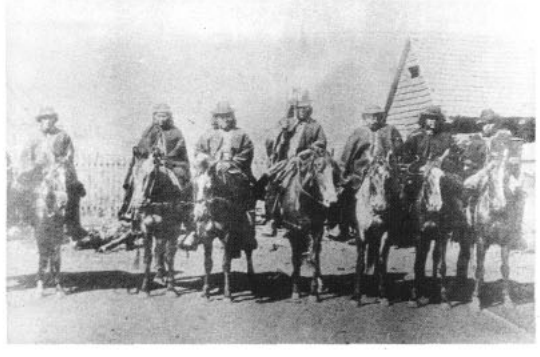
La cámara y su entorno: los metales

En el oficio de fotógrafo resulta vital la cámara, aparato que sintetiza un largo proceso por fijar fragmentos de realidad, y que tiene sus antecedentes en la cámara oscura[1], utilizada ampliamente en la pintura. Para esta trinidad de fotógrafos (Valck, Milet y Heffer), era un aparato de grandes proporciones y peso, por esa época de unos cuatro kilos. Las primeras cámaras solían pesar hasta 45 kilos. Sin embargo, esta ostensible disminución de kilos no resolvía uno de los grandes problemas del retrato de ese tiempo: la necesaria



1

2



3

inmovilidad de la cámara por varios segundos. Debido a esto se desarrolla una herramienta anexa a la cámara, pero inseparable de ella: el trípode. Si bien este instrumento soluciona el tema de la inmovilidad, al sujetar firmemente la cámara, abre nuevas limitantes, ya que restringe los ángulos de encuadre[2], puesto que los trípodes de ese periodo permitían una variación de no más de 20º. Este hecho vendría a explicar la similitud de encuadre que existe entre Valck, Milet y Heffer, siendo característico de sus trabajos la rectitud del ángulo de toma, donde cámara y retratado se encuentran frente a frente.

La unión entre cámara y trípode tiene otra consecuencia para el trabajo de estos fotógrafos, puesto que dicha unión dificulta el traslado de la cámara. Por este motivo, nace la figura del estudio como espacio para el retrato fotográfico por excelencia. El periodo en el cual desarrollaron sus trabajos tanto Valck, como Milet y Heffer, se caracterizó por la sensación especial que acompañaba la visita al estudio de estos fotógrafos. Las personas retratadas se vestían con sus mejores trajes, pues era todo un evento social, y el fotógrafo se esmeraba por crear un ambiente escénico atractivo y cautivante para sus visitas. El estudio, como espacio para el retrato, también se caracterizaba por las condiciones de luz, ya que en su mayoría tenían tejados de vidrios, hecho que permitía al fotógrafo contar con la luz necesaria para un retrato nítido y balanceado, en un tiempo en que las ciudades del país aún no estaban dotadas de luz eléctrica. (Lámina 1).

Como consecuencia de lo señalado anteriormente, se evidencian las dificultades que tenían estos cazadores de imágenes para realizar vistas o tomas en exteriores. (Láminas 2 y 3), sobre todo por el traslado de los equipos (tanto de la cámara como de los elementos necesarios para el inmediato revelado de las placas fotográficas). También la luz influía, puesto que requería en lo posible de días soleados, lo que no es muy común en el sur de Chile, salvo en verano. No obstante, cada uno de estos fotógrafos enfrentó el desafío de salir de su tradicional ambiente, para dejar hermosas fotografías de gente *mapuche* y su geografía, a pesar de que este tipo de fotografías es tan solo una parte mínima de su producción fotográfica. Debido a este motivo, las vistas (exteriores) eran muy valoradas entre los fotógrafos de aquellos tiempos, por lo que una vez instalado en el lugar y momento adecuado se realizaba la mayor cantidad de retratos posible. Como sucede con la célebre secuencia de Heffer afuera de una ruca, donde los mismos personajes posan en distintas fotografías (Odber Heffer viajó especialmente desde Santiago para tomar aquellas fotografías) (Láminas 4, 5, 6 y 7).

Lámina 1. Retrato realizado por Gustavo Milet Ramírez, en su estudio en la ciudad de Traiguén, sur de Chile, ca. de 1890.

Lámina 2. Fotografía de autor desconocido de un grupo de *mapuche* posando junto al *rewe* de una *machi*.

Lámina 3. Grupo de jinetes captados por el fotógrafo Odber Heffer Bissett en el sur de Chile, ca. de 1900.

4

5

6

7

Por otro lado, la cámara fotográfica recurre a un lente[3] óptico para condensar la luz, acentuando de esta manera la nitidez de la imagen y de paso su realismo. Actualmente, la fotografía cuenta con gran variedad de lentes, pero en el periodo que trabajaron Valck, Milet y Heffer, había un sólo tipo de lente para la cámara. Los encuadres se realizaban a partir de los acercamientos y alejamientos de la cámara, es decir, para retratos de cuerpo entero se hacía necesario cierta lejanía (de unos tres metros); en cambio, para retratos de busto o rostro, se requería acercar la cámara a una distancia de un metro, aunque esto variaba si es que se trataba de un niño o un adulto.

Dentro del lente, también se encuentra el diafragma, que es la abertura variable que controla la cantidad de luz que llega a la placa; a mayor abertura, menor es la zona de nitidez que hay por delante y por detrás del sujeto retratado. En aquella época, las placas eran poco sensibles a la luz, por lo que se utilizaban diafragmas abiertos que hacían borroso lo que estaba detrás del retratado. Por esta razón se justificaría el uso del telón, ya que permitía al fotógrafo capturar una imagen nítida en su totalidad, con un fondo insinuante y que era parte de la atmósfera que este daba a su estudio. (Lámina 8).

Otro punto muy importante en el acto de fotografiar tiene que ver con la pose que se exige a los retratados, caracterizada por la rigidez de rostros y actitudes, hecho que se explica por los largos periodos de exposición a los que debían ser sometidos los modelos, puesto que el movimiento es el gran antagonista de la nitidez en el retrato. Si vemos con detalle algunas de las fotografías estudiadas, nos topamos con que en algunos casos aparecen personas movidas, como sucede en un retrato de Milet a un grupo de mujeres. Una de ellas tiene un niño muy pequeño en sus brazos, quien se movió durante la toma y aparece borroso. Asimismo, hay un retrato de una anciana mapuche posando con un perro (Lámina 9), que también aparece borroso, con lo que se grafica que esta idea de la rigidez de la pose se debe a los largos periodos de exposición[4]. Es decir, la técnica fotográfica y el fotógrafo que la controla, determinan en gran medida la pose del retratado, y de paso, la construcción de la imagen, en un tiempo en donde no existe la instantánea, aquella fotografía que te sorprende en un tiempo y un lugar determinado, capturando el momento.

Una vez tomado el retrato, los metales se repliegan, la cámara y el escenario del estudio han concluido su trabajo, cazando la imagen para siempre. Con esto se da paso a una segunda parte dentro del camino recorrido por aquellas fotografías, una segunda etapa en donde lo físico se desplaza a lo químico.

Láminas 4, 5, 6 y 7. Secuencia fotográfica realizada por Odber Heffer Bissett, ca. de 1900.

8

9

El laboratorio y la imagen final: la alquimia

Al pensar en el laboratorio como aquel entorno donde surge la fotografía, nos aproximamos a ese íntimo espacio del fotógrafo y su obra, en donde se entabla una mágica relación que transforma la imagen latente, en una imagen fotográfica posible de ser reproducida ilimitadamente. En este entorno exclusivo se le exige al fotógrafo el conocimiento de una serie de conjuros químicos para la obtención de esas imágenes que hasta hoy nos encantan.

En el proceso fotográfico, los dominios de la alquimia se extienden desde la preparación de las emulsiones para las placas, hasta el revelado que conduce a la imagen fotográfica y su posterior difusión. Cada una de estas fórmulas químicas era guardada celosamente, y tan sólo se traspasaban de generación en generación, puesto que una particular proporción en la mezcla de los químicos era el sello personal de estos fotógrafos de La Frontera.

La observación de estas tempranas imágenes fotográficas permite señalar que tanto Valck, Milet y Heffer empleaban el proceso fotográfico llamado calotipia, que fue desarrollado por Henry Fox Talbot en 1840. Este proceso consistía en una hoja de papel sensibilizado con yoduro de plata, que se ponía en la cámara estando aún húmedo (puesto que perdía sensibilidad a la luz al secarse), consiguiendo de esta manera un negativo. Este negativo posteriormente era revelado y al contacto con papel sensibilizado con cloruro de plata, se obtenía una copia positiva al exponerlo a una fuente luminosa. La calotipia posee varias diferencias en relación a la daguerrotipia[5], destacando el hecho de que el sistema de Fox Talbot permite sacar gran cantidad de copias, transformando para siempre la fotografía. En Chile, la calotipia comienza a emplearse a partir de 1851, y tiene una rápida difusión dentro del medio (Csillag: 1999).

En un segundo momento, la calotipia se perfecciona y las placas de metal son desplazadas por las placas de vidrio. Pese a esto, la fotografía todavía era un sistema engorroso, ya que mientras se impresionaba y revelaba la placa, esta debía estar siempre húmeda o de lo contrario quedaba inutilizada. Como consecuencia de esto es que las tomas en exteriores fueran extremadamente difíciles, porque al colocar la placa en la cámara, aún húmeda, era necesario montar un pequeño laboratorio en el mismo lugar en que se iban a tomar las fotografías. Estos laboratorios eran portátiles y se llevaban dentro de una gran mochila, pero si se querían hacer más de cuatro o cinco fotografías, era necesario llevar gran cantidad de utensilios en una tienda de campaña, haciendo muy complicado el traslado de los equipos del fotógrafo. Christian Enrique Valck utilizó este sistema de placas húmedas en sus fotografías, destacando un par de ellas tomadas en exterior, por lo cual debió superar las limitaciones antes señaladas.

Lámina 8. El telón era un elemento recurrente dentro de esta temprana fotografía. En esta imagen de Gustavo Milet Ramírez se pone en evidencia su uso.

Lámina 9. El largo tiempo de exposición queda en evidencia en esta fotografía de Odber Heffer Bissett.

Este sistema de las placas húmedas recién cambia en 1873, cuando se logra desarrollar la primera placa seca que simplificó notablemente el proceso fotográfico, al permitir la preparación de las placas con semanas de antelación al retrato, y además, dejó de ser necesario revelar las fotografías de inmediato. Milet y Heffer utilizaron este sistema de placas secas en sus trabajos. A pesar de esto, desarrollaron caminos paralelos, ya que Milet se dedica principalmente a los retratos de estudio y Heffer sobre todo realiza retratos en exteriores, hecho que en gran medida se explica porque Milet tenía estudio en Traiguén, en cambio Heffer realizó viajes esporádicos a la zona *mapuche*.

Como vemos, la técnica entabla relaciones con todos los actores de la fotografía. En la etapa de los metales, estamos frente a un proceso que vincula al fotógrafo y su retratado a partir de una desigual relación, en la que el primero se impone sobre el segundo, puesto que más que una imagen del retratado, estamos en presencia de la imagen que el fotógrafo tiene del retratado. Después de la cámara y su entorno, estamos en un nuevo ámbito caracterizado por la intimidad y por la alquimia, en donde el cazador de imágenes revela la fotografía y la reproduce, con lo cual estas imágenes de nuevo se transforman en un producto público, masivo, propio de la fotografía y que nos aproxima (aunque de manera tangencial) a un periodo de mucha convulsión para la cultura *mapuche*.

Notas

1 La cámara oscura es una caja o habitación completamente oscura, con un orificio por el cual pasa la luz formando una imagen invertida de la escena que se presenta frente a ella, precisamente en la pared opuesta a esa pequeña abertura. De esta manera los artistas podían trazar sus dibujos y perspectivas con verdadera exactitud (Csillag: 1999).

2 Se entiende por ángulo de encuadre la variación que hay entre la cámara y el sujeto retratado. En la fotografía moderna hay dos conceptos ligados a esta variación: picado y contrapicado. En el primero de ellos el fotógrafo retrata desde arriba, generalmente en un ángulo de 45º. En cambio, un retrato en contrapicado se realiza desde abajo, también en un ángulo de 45º.

3 Si bien las cámaras oscuras más tardías ya contaban con lentes de cristal, estos se caracterizaban por su sencillez. Es a partir de la fotografía que la óptica progresa notoriamente, destacando el trabajo del físico austriaco Petzval quien desarrolla en 1840 un lente de gran luminosidad para este tiempo (abertura de diafragma 3,7).

4 Según la bibliografía consultada, el tiempo se exposición durante esos años podía llegar incluso a los 30 segundos, siendo el doble de tiempo en exteriores o vistas.

5 La daguerrotipia es un proceso fotográfico anterior a la calotipia, y consiste en una placa de cobre bañada en plata sensibilizada con yodo y revelada con vapor de mercurio. La placa de Daguerre era un positivo único que no podía ser reproducido.

Así fueron, así son. Así fuimos, así somos
De bases de datos, fotografías del mundo *mapuche* y otros relatos

Christian Báez Allende

El inicio

En el verano de 1998 nos juntamos un grupo de cazadores de imágenes con el fin de iniciar un recorrido por el universo de las fotografías *mapuche* del siglo XIX y comienzos del XX. Si bien es cierto que conocíamos algunas de ellas, era prácticamente imposible establecer a priori la cantidad de fotografías que íbamos a recolectar en los dos años que duraba nuestra investigación.

Fueron tres las orientaciones básicas de nuestra búsqueda. La primera de ellas, reunir la mayor cantidad de fotografías del mundo *mapuche* de esta época. La segunda, establecer el corpus de imágenes claves de este universo fotográfico como referente de una identidad étnica, tanto para la sociedad *mapuche* y no *mapuche*. Por último, comprobar la circulación de estas fotografías como símbolos de "lo *mapuche*".

Uno de los desafíos que enfrentamos fue la sistematización del material fotográfico que recopilaríamos. Además, la manera con la cual comprobaríamos la circulación de estas fotografías, no la restringíamos sólo a los libros especializados (de historia, antropología, etnografía u otras disciplinas afines), ya que suponíamos la posibilidad de otras formas de comunicación de éstas.

¿Cómo organizar todo este material? La solución fue computacional. Dos bases de datos vinieron a resolver las ansias de la comprobación empírica de nuestros supuestos.

La primera de ellas está construida con los registros del material fotográfico recopilado. En la medida de que las fotografías llegaban a nuestro poder, se iban ingresando individualmente a través de una ficha de trabajo ya establecida. En la elaboración de esta ficha, se tomaron en cuenta aspectos que fueran revelando la historia de la imagen, una especie de biografía de la fotografía: su origen (institución o archivo que la conserva y número de clasificación), su autoría (fotógrafo, año y lugar), los aspectos técnicos de la fotografía (tipo de original, formato, montaje y estado de conservación en que se encuentra), una descripción de lo representado en la imagen, en qué contextos se ha publicado o se ha dado a conocer y una sección dedicada a reunir toda la información anexa a la fotografía.

Así, aplicamos una herramienta de trabajo eficiente y rápida, que hizo posible el acceso a las fotografías desde diferentes niveles de búsqueda y complejidad. De esta manera ha sido posible establecer

relaciones cronológicas, de autoría y de carácter representacional fundamentales para la comprobación de nuestras hipótesis.

La segunda base de datos está constituida por registros de los más diversos soportes de publicación y circulación de las fotografías recopiladas en la base anteriormente señalada. El objetivo principal planteado con la aplicación de esta herramienta de trabajo estadístico, consistió en la posibilidad de comprobar la reiterada circulación, exposición y publicación de ciertas fotografías del mundo *mapuche*.

¿Los resultados?: 500 registros fotográficos y 150 registros de publicaciones de los más variados formatos: libros, internet, poleras, revistas, catálogos, cartillas de difusión, afiches, panfletos, carátulas y etiquetas comerciales.

El universo representado en la base de datos fotográfica es una recopilación exhaustiva de las fotografías del mundo *mapuche* que en América y Europa han conservado y archivado museos, centros de estudios, universidades e investigadores independientes. Para llegar al medio millar de fotografías, nos pusimos en contacto con más de 65 instituciones e investigadores independientes en Argentina, Alemania, Chile, España, Estados Unidos, Francia, Holanda, Inglaterra, Italia, México, Suecia y Suiza, entre otros.

Para el caso de la base de publicaciones y circulación de las fotografías, llegar a 150 registros no fue una tarea fácil. Si bien es cierto que en la mayor parte de los registros corresponde a textos en general, casi un 80% de ellos, el resto se divide en ámbitos que no necesariamente se toman en cuenta o que simplemente se obvian al momento de abordar el tema. La fabricación de poleras con fotografías del mundo *mapuche* en ferias artesanales, la proliferación de abundante iconografía indígena en Internet o etiquetas comerciales con imágenes asociadas a lo *mapuche*, fueron una inagotable fuente de información para nuestros objetivos.

Paralelamente al ingreso de información en las bases de datos, el trabajo en comunidades rurales *mapuche* fue clave para comprender de qué forma estas fotografías se articulaban desde nuestro soporte computacional, al ámbito de la cotidianeidad *mapuche*. Las comunidades visitadas en la VIII Región fueron Cañete, Quidico y Ponotro (estas dos últimas, aledañas al lago Lleu-Lleu). En la IX Región, se realizó el trabajo de campo entre Lumaco y Traiguén, precisamente en Quetrahue. Las últimas dos comunidades fueron Pucura y Huitag, en la zona del lago Calafquén.

Fruto de la información estadística y del cruce de información de ambas bases de datos, junto al valioso aporte de distintas personas de estas comunidades, especialmente de algunos *longkos* de ellas, pudimos humanizar y personificar la frialdad de las conclusiones que obteníamos en el soporte computacional. La magia de la fotografía se articuló ante nuestros ojos y el poder evocador de las imágenes se hizo aún más elocuente: las imágenes de los *mapuche* de ayer, vistos por los *mapuche* de hoy.

En la primera parte de este capítulo veremos los resultados de nuestro trabajo con las bases de datos y en la segunda, trataremos de reconstruir algunos encuentros con las comunidades antes mencionadas.

El recorrido

Así fueron, así son...

La historia de la fotografía de los *mapuche*, del período de nuestra investigación, se puede orientar dentro de dos perspectivas. La primera se refiere a aquellas que pertenecen al ámbito científico, donde las imágenes se enmarcan dentro de la historia natural americana, como parte del paisaje, de la flora y de la fauna, destinadas a enriquecer los gabinetes y museos europeos. Es el caso, por ejemplo, de las fotografías obtenidas por la expedición española conocida como la Comisión Científica del Pacífico, que visitó las repúblicas americanas del Pacífico durante 1862 y 1866. Es en esta comisión de carácter científico, donde la fotografía tuvo un papel bastante protagónico a través del fotógrafo y dibujante Rafael Castro y Ordóñez, quien obtuvo más de mil placas de cristal, conservándose sólo 300 en el Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid. Para nuestra fortuna, dentro de estas placas recuperadas se encuentran 9 fotografías relativas a los *mapuche*.

La segunda, tiene que ver con todas aquellas imágenes obtenidas por fotógrafos alejados del ámbito científico y de la normativa en el registro fotográfico antropológico[1]. Se trata de imágenes captadas por fotógrafos profesionales, en su mayoría, cuyo trabajo fotográfico no sólo se circunscribió al ámbito de las fotografías de los *mapuche*; éstas fueron sólo una parte de su amplio número de retratos y paisajes del Chile de fines del siglo XIX y las primeras décadas del XX.

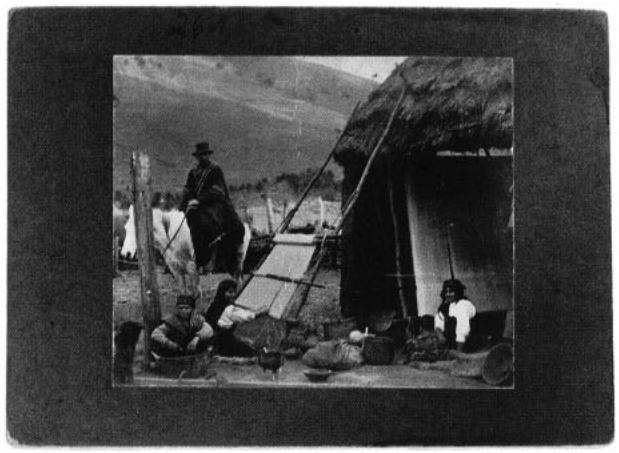
Sin embargo, son precisamente estas fotografías las más numerosas en nuestra base de datos fotográfica y las que han servido al mundo de la antropología y la historia para fundar lo que ha pasado a constituirse en el denominado "corpus de imágenes claves" del mundo *mapuche*.

En un rol primordial podemos señalar el trabajo fotográfico de Odber Heffer, Gustavo Milet y la familia Valck. Sus imágenes de los *mapuche* son las más reconocidas y las que han tenido una mayor difusión. Otros fotógrafos y/o editores de postales presentes en nuestra base y que han colaborado en la constitución de este "corpus de imágenes" son Hugo Rasmussen, cuyas fotografías del mundo *mapuche* comenzaron a reproducirse en revistas chilenas a partir de 1933; Gustavo Wiederhold, fotógrafo activo desde 1880, también conocido como editor de postales; Enrique Mora, fotógrafo y editor de postales de la década de 1930; Hans Frey, dueño de la Casa Frey, uno de los primeros establecimientos importadores de artículos fotográficos durante el siglo XIX (Rodríguez: 1985).

Este "corpus de imágenes claves", se ha transformado en el paradigma del "Así fueron" y el "Así son".

De los 500 registros fotográficos, un 25% de ellos los hemos consignado bajo el descriptor "Repetidas": aparentemente son las mismas imágenes. Sin embargo, esto no significa que las fotografías sean totalmente iguales, ya que muchas de ellas han sido difundidas bajo diferentes formatos y entregan información anexa a la imagen individual. Por lo tanto, para los objetivos de nuestra búsqueda, son registros distintos.

Por ejemplo, tenemos una misma fotografía que está registrada en dos instituciones diferentes. Cada una de ellas aparece acompañada de una serie de datos sobre la imagen. Sin embargo, existe otro nivel de información que



1

Lámina 1. Fotografía encontrada en dos archivos diferentes y publicada en diversos textos y formatos durante el siglo XX.

habla más de quien la recopiló, del archivo en el cual se encuentra o del contexto en el cual fue reproducida, que de la imagen en sí. A este tipo de información que nos entregan las instituciones la hemos denominado "Etiqueta" y corresponde a una nueva contextualización de la imagen respecto a su origen (Lámina 1).

La primera de ellas se encuentra archivada en The Library of Congress (Prints and Photographs Division) en Washington DC, una de las más importantes bibliotecas en el mundo tanto por la riqueza de su patrimonio cultural, como por la diversidad de colecciones y materiales de todo el mundo. La "Etiqueta" que acompaña a la fotografía en cuestión, señala lo siguiente: "Chile, Araucanian indian family, Carpenter Collection".

Frank G. Carpenter recopiló fotografías de todo el mundo, principalmente en el período 1910-1925. El énfasis de esta colección está puesto en los habitantes de los sitios que Carpenter visitó y su medio, incluyendo en algunas secciones temas tan variados como la arqueología, la fauna, edificos públicos, industria, etc. Este material fotográfico fue utilizado en la ilustración de sus textos de geografía: *Carpenter's World Travels* (Nueva York, 1922-1926), *Carpenter's New Geographical Reader* (Nueva York, American Book CO., 1922-1935), entre otros trabajos.

Alberto Trivero es un coleccionista e investigador independiente, reside actualmente en Italia y nos ha facilitado esta misma fotografía en formato postal que señala lo siguiente: "Indios araucanos. Propiedad de C. Kirsinger & Co [sic], Valparaíso-Santiago-Concepción".

C. Kirsinger & Cía. fue un establecimiento de Santiago y Valparaíso que, desde la mitad del siglo XIX, se dedicó a la venta de artículos de arte, música y fotografía. Hacia 1874, la especialización del establecimiento en material fotográfico permitía encontrar todos aquellos elementos indispensables para un taller fotográfico de la época: papel albuminado, colodión, papeles, álbumes, etc. Hacia 1900, se amplía el negocio a la edición de tarjetas postales con vistas de todo Chile (Rodríguez: 1985).

En ambos casos, tanto para Frank G. Carpenter como para el editor de postales C. Kirsinger & Cía., cabe la siguiente pregunta ¿por qué esta fotografía y no otra?, ¿cuáles fueron los criterios en la elección de la fotografía? Sin duda que para ellos, la trilogía "étnica" telar-ruka-jinete que la compone es lo suficientemente representativo de lo *mapuche*: la mujer teje y el hombre en su caballo; los roles están claramente demarcados. La *ruka*, el fondo "étnico", viene a indicar lo inequívoco de la identificación del origen de los personajes de la fotografía. Nadie en Chile, especialista o no, podría decir que en esta imagen los protagonistas no son *mapuche*.

En los criterios de elección de esta imagen podrían actuar dos motivaciones distintas: para Carpenter fue lo representativo y lo evocativo de la imagen respecto a la "Araucanian indian family". En su recopilación sin duda que trataba de rescatar lo típico de cada cultura y país que recorrió, con el fin de publicarlos en sus textos de geografía. En cambio para C. Kirsinger & Cía fue un criterio mucho más comercial: la idea era mostrar y vender la verdadera imagen de los "Indios araucanos". Las postales eran el medio ideal para ello.

La fotografía es la misma en ambos casos, cumpliendo dos roles diferentes: representar o vender.

El *Así fueron* y el *Así son* se articulan en los más diversos espacios de circulación.

Sugerente es lo disperso de las fotografías catalogadas bajo la denominación *mapuche* o araucanos. Podría pensarse que estas imágenes tienden a concentrarse en Chile o Argentina, dada la presencia *mapuche* también en este último país. Sin embargo, nos hemos encontrado con importantes colecciones de fotografías realizadas por Gustavo Milet y Obder Heffer en el Rijksmuseum voor Volkenkunde de Leiden, en Holanda y en el Folkens Museum Etnografiska de Estocolmo, en Suecia.

Como hemos visto anteriormente, una misma fotografía está presente en varias instituciones a la vez bajo diversos rótulos. Incluso hemos encontrado una misma fotografía en cinco instituciones. Son precisamente estas fotografías las que van dando cuenta de la imagen que del pueblo *mapuche* se ha ido construyendo durante el siglo XX, no sólo en Chile, sino en el resto de los países de nuestro continente y Europa.

"Coleccionar fotografías es coleccionar el mundo" señala Susan Sontag (1986). Podríamos hablar, entonces, de una globalización de la imagen del *mapuche* gracias a la colección del mundo que han hecho los museos nacionales e internacionales a través de los objetos e imágenes de la cultura *mapuche*. Parte fundamental de esta "colección" durante el siglo XX han sido precisamente las fotografías de carácter antropológico y las fotografías que del mundo *mapuche* hay en estas instituciones. De esta manera se constituye un "corpus de imágenes" claves circulando por las más diversas instituciones e investigadores.

El *Así fueron* y el *Así son* cobran mayor validez en la medida en que una fotografía se encuentra en mayor cantidad de instituciones.

Si consideramos que el fotógrafo es un director que dispone una escena, distribuye los accesorios, controla la técnica y elige los actores, del universo total de fotografías registradas podemos establecer ciertos porcentajes muy interesantes. Respecto a la ambientación general de la fotografía, es decir el escenario exterior donde se sitúa la imagen, un 11% de las fotografías están tomadas en el mismo paisaje. Respecto a la ambientación interior o lo que podríamos indicar como el estudio del fotógrafo, en un 12% de las imágenes se puede reconocer el mismo estudio. Respecto de los personajes retratados, en un 13% de los registros existe a lo menos un personaje repetido; es decir, una misma persona se encuentra retratada en más de una foto. Por otro lado, en un el 4% podemos encontrar los mismos elementos que ayudan a escenificar una fotografía determinada. Es decir, artefactos dispuestos por el fotógrafo con el fin de hacer más evidente la escena que está retratando.

Los datos anteriormente señalados ayudaron enormemente en la definición de la autoría de algunas fotografías, anónimas hasta ese momento, y en la determinación del año en el cual fueron tomadas. Personajes repetidos, secuencias, telones de fondo y cierta parafernalia en la construcción de la fotografía (joyas, troncos, ramas de árbol, alfombras) que se reiteraban en una y otra imagen, fueron elementos claves en la identificación de las fotografías y sus respectivos autores.

Tomemos en cuenta que no estamos hablando de un fenómeno aplicable sólo al universo de las fotografías *mapuche*, sino que corresponde a los paradigmas estéticos de la fotografía de la época, en donde muchas veces se acompañaba a los retratados con elementos predispuestos por los propios fotógrafos: el intelectual se retrataba con sus libros o el pintor con su pinceles y óleos.

El *Así fueron* y el *Así son* se fueron configurando con la escenificación de las actividades propias del *mapuche* y la instalación de sus artefactos. En ambos casos la intervención del fotógrafo es notable.

Por otra parte, la circulación de estas imágenes se realizaba a través de los formatos propios de la historia de la fotografía. A pesar de las innumerables reproducciones fotográficas que impiden conocer los formatos originales de las imágenes, tres fueron los formatos que tienen mayor profusión en nuestra investigación: tarjetas de visita, cabinet y las postales.

La tarjeta de visita fue el formato preferido por la mayoría de los fotógrafos de estudio durante el siglo XIX. Son retratos fotográficos patentados por el fotógrafo francés Disdéri, en noviembre de 1854, con el nombre de *carte de visite portrait*. Por otra parte, también está el formato cabinet, en el cual se incluía al pie de la fotografía información relativa a la imagen: qué es lo retratado, el nombre del fotógrafo y, en ciertas ocasiones, su sello personal. Ambos formatos están representados en un 9% cada uno en nuestra base de datos.

Por la gran popularidad que alcanzaron las cartas de visita y cabinet, las fotografías con temáticas *mapuche* fueron conocimiento masivo, especialmente por la posibilidad de reproducción ilimitada que ofrecía la existencia de un negativo. Mayor impulso recibió la difusión de estas imágenes con el desarrollo de las postales durante las tres primeras décadas del siglo XX.

Las postales consiguieron una gran notoriedad en la difusión de ciertas fotografías del mundo *mapuche* que pasaron a conformar el "corpus de imágenes claves" anteriormente señalado. De hecho, no es casualidad que tengan un rol bastante destacado en nuestra base de datos, alcanzando un 25% de los registros.

Las tarjetas postales tuvieron su auge en las tres primeras décadas del siglo XX. Comenzaron a fines del siglo XIX como imágenes impresas en un cartón o positivadas en papel fotográfico. La convención impuesta por la Unión Postal Universal, determinaba el formato de 9 x 14 centímetros, lo que implicaba que muchas imágenes previamente obtenidas y de mayor medida a la indicada, tenían que cortarse para, así, cumplir con la norma.

Las postales fueron la forma más práctica de captar lo más tradicional de cada ciudad o país, fijar en la memoria sitios paradisiacos y dar a conocer lugares exóticos y, por supuesto, sus habitantes. Su función, hasta el día de hoy, la vemos cotidianamente. Sin duda que fue un negocio muy lucrativo y exitoso. Esto explica, quizás, la fuerte presencia de fotógrafos en nuestra base, que a la vez fueron editores de tarjetas postales.

La universalización de la imagen del *mapuche*, a través del formato cartas de visita, cabinet y especialmente con las postales, ha ayudado a configurar en la sociedad chilena el *Así fueron* y el *Así son*.

Esta colonización de la imagen o apropiación de la imagen del otro, tiene sus consecuencias. Son precisamente estas fotografías, pertenecientes al "corpus de imágenes claves", las que más se han mostrado, publicado, circulado, exhibido, vendido y archivado. No es casualidad que también sean las más "repetidas" en nuestras base de datos y son las que pueblan los archivos fotográficos americanos y europeos. Las fotografías para nada son inocentes.

De la culpabilidad de estas fotografías nace, para los chilenos, el modelo identitario de los *mapuche*. El paradigma del *Así fueron* y el *Así son*, se ha transformado en dogma.

2

Lámina 2. Prenda de vestir con el retrato del cacique Lloncón.

Lo curioso y emblemático de toda esta aventura, es que la mayoría de las fotografías paradigmáticas del mundo *mapuche* recopiladas en nuestra investigación, es decir un 63% de los registros con autoría atribuida o reconocida, pertenecen a dos personas que no son ni historiadores, ni antropólogos, ni etnógrafos: Gustavo Milet y Odber Heffer. De hecho, Milet firmaba como "artista fotógrafo" sus propias fotografías.

Si lo mencionado hasta el momento ha colaborado en la conformación de una identidad indígena, mayor aún es la responsabilidad de los "especialistas" en la producción de iconos identitarios del pueblo *mapuche*. Del cruce de información entre la base de datos de las fotografías y la de publicaciones y su posterior análisis, obtuvimos que un 27% de los registros fotográficos ya ha sido publicado en algún formato y no solamente una vez. De hecho, para el caso de nuestra fotografía nº1, su publicación está registrada en varias oportunidades: Tomás Guevara (1911), Ricardo Latcham (1911), Enrique Eberhardt (1916), Jaime Quezada (1973), Carlos Aldunate (1986), Juan Carlos Olivares y Daniel Quiroz (1988) y Helmut Schindler (1990), entre otros.

A través de ciertas fotografías, se ha ido creando la ficción del conocimiento de lo verdaderamente *mapuche*, sin tomar en cuenta la experiencia del fotógrafo en la elección de lo que fotografió. A lo mejor, lo más interesante es aquello que no salió en la fotografía. Sin embargo, es justamente este engaño el que construye el modelo identitario de lo *mapuche*. Milet y Heffer, entre otros fotógrafos ya señalados, seleccionaron a sus retratados, los dispusieron frente a la cámara, algunas veces los adornaron, los hicieron posar y realizar actividades que ellos pensaron como propias del mundo *mapuche*. ¿Qué vemos entonces?, ¿el mundo *mapuche* del siglo XIX o la visión que del mundo *mapuche* querían perpetuar estos fotógrafos?.

Tomemos el caso del retrato del cacique *Lloncón*, realizado por Gustavo Milet. Esta fotografía ha sido reproducida en los más diversos soportes: estampados de poleras, etiquetas de aguardiente, portadas de sitios web, afiche de recitales, trípticos de propaganda y carátulas de discos compactos. ¿Quién podría dudar de la existencia de *Lloncon*?, ¿quién pondría en duda que su imagen es una de las máximas expresiones de la identidad *mapuche*? (Lámina 2).

Los textos especializados de historia, antropología o de otras disciplinas y no especializados han construido, durante el siglo XX, un referente iconográfico del *Así fueron* y el *Así son*. *Lloncón* es sólo un ejemplo de esto.

Sin embargo, muchas veces nos preguntábamos ¿qué es los que hace que una fotografía de un *mapuche* sea exactamente una fotografía representativa de ese mundo? En otras palabras, ¿cuáles serían los elementos constituyentes de una imagen fotográfica, para que sea *mapuche*?

Como una manera de medir el índice de *mapuchicidad* de las fotografías, individualizamos aquellos iconos que parecieran más representativos de la cultura *mapuche*, dada su repetición constante en una y otra imagen: El *witral* (telar), la *ruka* (vivienda), el *küpilwe* (cuna), el *weñu* (lanza), el *rewe* (poste ritual) y el *kultrun* (tambor ritual). De hecho están presentes en un 38% en la base de datos. Si acompañamos estos elementos con una figura femenina, tenemos la composición inequívoca de lo mapuche. Por lo menos esa es la percepción que nos

3

Lámina 3. Etiqueta de envase de aguardiente, elaborado en la ciudad de Osorno, con la imagen del cacique Lloncón.

queda luego de ver el alto índice de mujeres fotografiadas en la base de datos (66%), con su forma de vestir característica: el *küpam*, el delantal y, a veces, las infaltables joyas de plata.

De esta forma, la combinación del vestir femenino y el resto de los elementos, tan propios del mundo de la mujer *mapuche* antes mencionados (la *ruka*, como escenario y fondo étnico infaltable, junto a la parafernalia tradicional: el *witral*, el *küpilwe*, el *weñu*, el *rewe* y el *kultrun*), van creando una serie de fotografías típicas del mundo *mapuche*, imágenes que hasta el día de hoy las encontramos en las postales, posters o guías de turismo en Chile.

El *Así fueron* y el *Así son* están en gran parte representados por el mundo femenino y sus accesorios.

Es indudable que en la configuración de la identidad étnica de los *mapuche* y la de todos los pueblos fotografiados, las imágenes han jugado un rol fundamental. Se decía, durante el siglo XIX y principios del XX, que la máquina fotográfica aseguraba la objetividad en las ciencias sociales y naturales, como también en el estudio de los pueblos originarios de América, Asia, Africa y Oceanía. Las fotografías de los "araucanos", como aparecen catalogadas o clasificadas las imágenes del mundo *mapuche*, sólo han sido un eslabón más en este juego de apariencias y realidades.

El *Así fueron* y el *Así son* se han consolidado gracias al aporte de la fotografía como certificado de veracidad.

Así fuimos, así somos...

"El techo negro de la cocina delataba las infinitas humaredas que la señora Rosa provocaba en el quehacer cotidiano. El mate pasaba rápidamente entre nuestras manos. La mermelada de mosqueta hacía menos densa aquella masa de maíz (¿miltrén?*). Era el sabor de la otredad entrando a mi estómago.*

'¿Y usted se acuerda de los antiguos de su familia?' me preguntó don José. 'Me jodió', pensé. Mi memoria familiar sólo alcanza a la de mis abuelos y algo de mis bisabuelos (tengo una foto del papá de mi abuela materna, vistiendo un impecable uniforme de paco). Don José nos contó la historia de su familia con una lucidez increíble; tenía muy clara la película hasta su quinta generación para atrás. En realidad, sabía la historia desde la fundación de su linaje.

El fundador de su familia fue Paillalafquén. *Vino del cielo, llegó en una nube. Se casó con* Quinturai; *tuvo 4 hijos. Fue este* Paillalafquén *quien ocupó el territorio en el cual actualmente viven. Cuando este héroe civilizador terminó su misión, indicó a su descendencia lo que tenían que hacer, cómo tenían que vivir y otras normas de conducta, tomó un gran* coligüe *y subió por él nuevamente al cielo.*

Don José no tenía fotos familiares pegadas en la pared, pero sí nos mostró cuán orgulloso estaba de ser uno de los organizadores de la junta o nguillatún, *a través de unas fotografías que lo mostraban montando a caballo y tocando el clarín durante la ceremonia.*

La siempre bien ponderada fotografía. Lugar de encuentro con el propio pasado; rostros de infancia, juventud y adultez, se recorren sucesivamente en algún álbum, pegadas en la pared o simplemente sueltas. Lugar de

encuentro de vida y muerte, reactualización y recontextualización de la muerte en la vida, purgatorio de las imágenes del presente".[2]

La señora María de Huitag, tía del *machi* del lugar, se refería orgullosa de ver cómo las fotografías que la retrataban se encuentran en los libros escolares de historia del 5º nivel básico, en el mercado de Temuco y en el museo de la misma ciudad: *"Yo tengo una foto en los libros de historia básica [5º básico] y el profesor le dijo a los niños [se refiere a la escuela de* Milleuco*] y el nieto la pidió para mostrarla. También hay una foto [mía] en el mercado de Temuco".*[3]

El alto porcentaje de mujeres *mapuche* retratadas, como ya lo hemos señalado anteriormente, coincide con la experiencia de un fotógrafo cuyo estudio está al costado de la Municipalidad de Cañete y casi al frente de la plaza. Este personaje "...viaja hacia localidades del interior fotografiando principalmente mujeres, lo verdaderamente araucano, que luego vende como postales"[4]. Por $ 800, se compraron dos fotos de mujeres machis, donde la trilogía *rewe-kultrún-machi* (mujer) era el motivo central de inspiración.

Estas imágenes familiares obtenidas en la actualidad del mundo *mapuche*, tienen un valor que trasciende su química materialidad. Las fotografías no son de cualquier evento, no son en este sentido instantáneas, sino que se presentan como un "paradigma referencial" de la propia identidad *mapuche*, son apariciones de lo que es socialmente correcto para el mundo *mapuche*.

"El asado estaba casi listo cuando llegamos, la mesa servida, el patio relucía de lo limpio que estaba y unas flores adornaban la mesa de la radio y una foto de Chayanne. El Marcelo y la Vanessa jugaban en un rincón con su mejor ropa.

La verdad es que hacía bastante calor. Don José nos esperaba con la mejor chicha de manzana que yo había tomado: 'arréglela con harina. Queda menos fuerte', me decía. Su rostro estaba radiante, no era el del anciano enfermo (¿tendrá 85 años?) que vimos en el invierno [de julio de 1999].

Pasó el asado, las papas cocidas con ají y la ensalada de repollo. El vino no podía faltar. Se vino la conversación de las cosechas, el tiempo y de pronto la Sra. Rosa propuso lo que nos había pedido el año anterior: un retrato junto a su viejo. Aceptamos gustosos la petición y trípode en mano comenzamos a preparar la sesión. Para nuestra sorpresa, la Sra. Rosa se cambió su pañuelo en la cabeza, por uno mucho más colorido, se cambió de delantal y lucía de manera muy orgullosa lo que ella denominaba su traje de mapuche.

Don José no era menos, con su mejor terno y el sombrero que sólo ocupaba en ocasiones especiales, se presentaron una y otra vez frente a la cámara. No era el aparato violador de otras oportunidades,[5] *más bien era una cámara lúcida (recordando a Barthes), puesta al servicio de los retratados más que al fotógrafo.*

La intención de ellos era el futuro, para que sus nietos-hijos tuvieran la oportunidad de ver lo elegante de sus abuelos cuando ellos ya no estuvieran. El pasado, el presente y el futuro, unidos por la magia de la fotografía".[6]

La validez identitaria de estas fotografías sacadas por el equipo de investigación y las que hemos trabajado en la base de datos, la pudimos

constatar en una experiencia desarrollada en la escuela de la Misión de Pucura, en agosto de 1998. Se mostraron, a través de diapositivas, una serie de imágenes consideradas por nosotros como pertenecientes al "corpus de fotografías claves" del mundo *mapuche*. Había aproximadamente 50 niños de la escuela y algunos apoderados. Al terminar la muestra, las personas mayores mostraron su aprobación y orgullo señalando lo veraz de las fotografías y que realmente mostraban como eran sus "antiguos".

El *Así fuimos* y el *Así somos* lograban su validez en la propia comunidad *mapuche*.

Mundo *mapuche* y mundo chileno *winka*. Mundos en conflicto, mundos diferentes. Años de desencuentros y enfrentamiento. Sin embargo unidos por una misma química e ilusión, las fotografías.

Notas

1 Cabe recordar los numerosos esfuerzos que realizaron las diferentes organizaciones de estudios antropológicos francesas, alemanas e inglesas, durante el siglo XIX, por uniformar los criterios en el registro de los estudios de campo y la pose ideal al momento de fotografiar. A modo de ejemplo, uno de los intentos por sistematizar una serie de reglas para el registro de fotografías de carácter antropológico (etnológico o etnográfico), fue el realizado a fines de la década de 1860 por T.H. Huxley y John Lamprey: el retratado (objeto de estudio) debía posar desnudo, de pie y sentado, de frente y de perfil.

2 *Notas de campo*, Christian Báez, Pucura, Lago Calafquén, agosto 1998.

3 *Notas de campo*, Margarita Alvarado, Huitag, Lago Calafquén, agosto 1998.

4 *Notas de campo*, Patricio Toledo, Magaly Mella, Cañete, noviembre 1998.

5 "Fotografiar personas es violarlas, pues se las ve como jamás se ven así mismas, se las conoce como nunca pueden conocerse; transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente." (Susan Sontag, 1986, p. 24).

6 *Notas de campo*, Christian Báez, Pucura, Lago Calafquén, diciembre 1999.

Referencias bibliográficas

ALDUNATE, CARLOS
1986 *Cultura mapuche*. Serie Patrimonio Cultural Chileno, Colección Culturas Aborígenes, Ministerio de Educación. Santiago, CHILE.

ALVARADO, MARGARITA.
1998 *El joyero de Milet*. Ponencia presentada en Encuentro de Antropología Poética. Ancud, CHILE.

BARTHES, ROLAND
1997 *La cámara lúcida. Nota sobre la*
[1989] *fotografía*. Paidós Comunicaciones (5ª edición). Barcelona, ESPAÑA.
1986 *Lo obvio y lo obtuso*. Ed. Paidós, Barcelona.

BERGER, JOHN
1980 *Mirar*. Ediciones La Flor. Buenos Aires, ARGENTINA.

BALANDIER, GEORGE
1988 *Modernidad y poder. El desvío antropológico*. Ediciones Júcar, ESPAÑA.

BELLO, ALVARO
1998 *Intelectuales indígenas y universidad en Chile: conocimiento, diferencia y poder*. S/M.

BILLITER, ERIKA
1993 *Canto a la realidad. Fotografía latinoamericana 1860-1993*. Lunwerg Editores S.A., Madrid, ESPAÑA.
1996 *Importancia del rescate fotográfico como documento social*. 5º Congreso de historia de la fotografía, pp.163-173. CEP. Comité Ejecutivo Permanente para los Congresos de Historia de la Fotografía en la Argentina. Buenos Aires, ARGENTINA.

BRISSET, DEMETRIO
1999 *Acerca de la fotografía etnográfica*. Universidad de Málaga. Gazeta de Antropología, Revista Electrónica de Etnografía.

CSILLAC, ILONKA
1999 *Conservación. Fotografía patrimonial*. Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago, CHILE.

DUBOIS, PHILIPPE
1986 *El acto fotográfico*. Ediciones Paidós. Barcelona, ESPAÑA.

EBERHARDT, ENRIQUE C.
1916 *Historia de Santiago de Chile*. Zig-Zag, Santiago, CHILE.

EDWARDS, ELIZABETH. Editora
1992 *Anthropology & Photography. 1860-1920*. Yale University Press. New Haven and London. Londres, INGLATERRA.

FOERSTER, ROLF; SONIA MONTECINO Y ANGÉLICA WILSON
1993 *Reflejos de Luna Vieja*. Arancibia Hermanos y Cía. Ltda. Santiago, CHILE.

FRANCASTEL, GALIENNE Y PIERRE
1995 *El retrato*. Ediciones Cátedra. Madrid, ESPAÑA.

FREUND, GISELLE
1974 *La fotografía como documento social*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, ESPAÑA.

GOULDNER, ALWIN
1978 *La dialéctica de la ideología y la tecnología*. Alianza Editorial. Madrid, ESPAÑA.

GUEVARA, TOMÁS
1911 *Folklore araucano*. Anales de la Universidad de Chile, Tomo CXXVII, año 68. Imprenta Cervantes. Santiago, CHILE.

LACAN, JACQUES
1991 *El seminario 7*. Paidós. Buenos Aires, ARGENTINA.

LATCHAM, RICARDO
1911 *Antropología chilena*. Tomo II, Volumen XIV de los Trabajos del IV Congreso Científico (I. Panamericano). Imprenta, Litografía y Encuadernación Barcelona. Santiago, CHILE.

LEFEBVRE, HENRI
1983 *La presencia y la ausencia*. Editorial Fondo de Cultura Económica. Ciudad de México. MEXICO.

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE
1994 *Mirar, leer, escuchar*. Editorial Ariel, Buenos Aires, ARGENTINA.
1968 *Arte, lenguaje, etnología*. Entrevistas con Georges Charbonnier. Editorial Siglo XXI, Colección Mínima, MEXICO.

MILLAHUEIQUE, CÉSAR
1998 *Profecía en blanco y negro*. Autoedición, Santiago, CHILE.

OLIVARES, JUAN CARLOS Y DANIEL QUIROZ
1987 *Plateros de la luna*. Biblioteca Nacional. Santiago, CHILE.

PAZ, OCTAVIO
1972 *El Arco y la lira: poesía e historia*. Editorial F. C. E., MEXICO.

QUEZADA, JAIME
1987 *La Frontera*. Colección Nosotros los chilenos. Editorial Nacional Quimantú. Santiago, CHILE.

RODRÍGUEZ, HERNÁN
1985 *Historia de la fotografía en Chile*. Registro de daguerrotipistas, fotógrafos, reporteros gráficos y camarógrafos 1840-1940. Boletín de la Academia Chilena de la Historia, Año LII, Nº 96. Santiago, CHILE.

SCHERER, JOANNA
1996 *Documentário fotográfico: fotografias como dado primario na pesquisa antropológica*. Cuadernos de Antropología e Imagem Nº 3 pp. 69-84 , Universidade do Estado Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, BRASIL.

SCHINDLER, HELMUT
1996 *Bauern und Reiterkrieger. Die Mpauche-Indianer im Süden Amerikas*. Hirmer Verlag. München, ALEMANIA.

SCHNEIDER, NORBERT.
1995 *El arte del retrato. Las principales obras del retrato europeo 1420-1670*. Benedikt Taschen Verlag. Colonia, ALEMANIA.

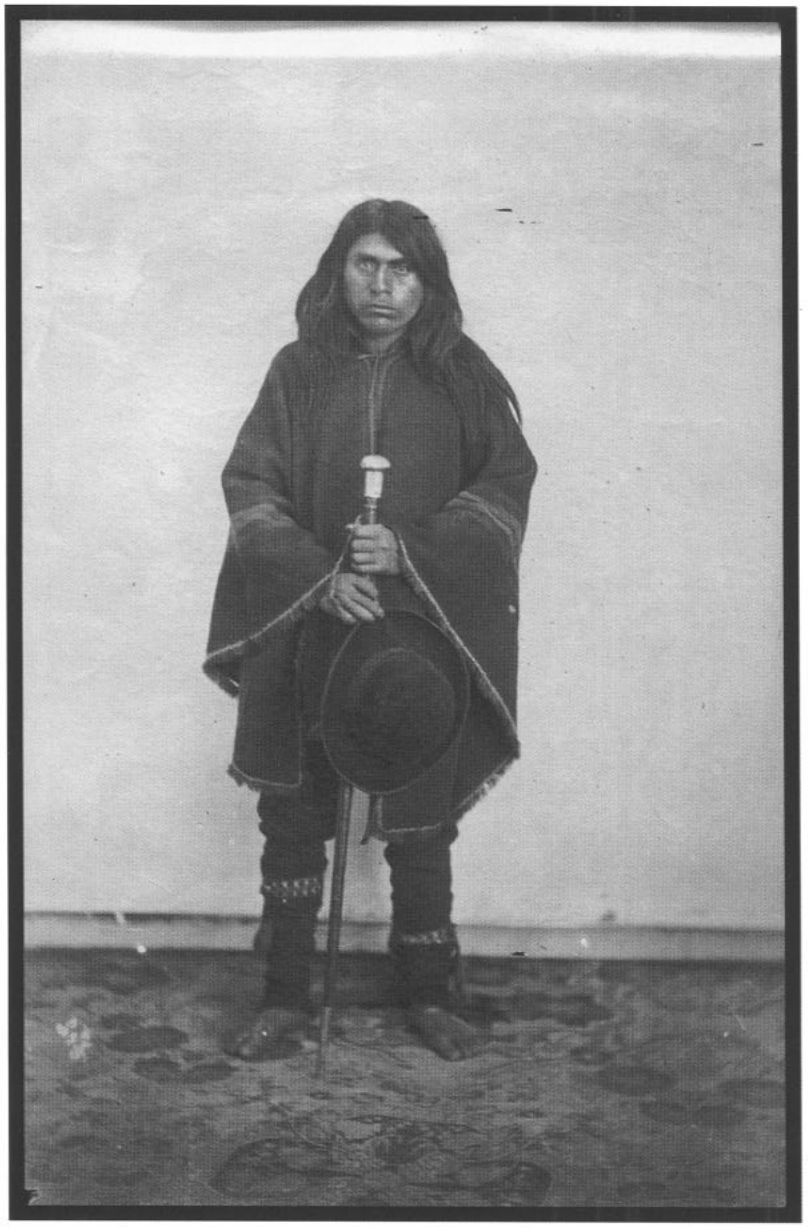
SONTAG, SUSAN
1986 *Sobre la fotografía*.
[1973] Editorial Edhasa. Barcelona, ESPAÑA.

SOUGEZ, MARIE-LOUP
1996 *Historia de la fotografía*. Ed. Cátedra. Barcelona, ESPAÑA.

VIGNATI, MILCÍADES A.
1942 *Iconografía aborigen*. Revista del Museo de La Plata, Nueva Serie, Sección Antropología, Tomo II. La Plata, ARGENTINA.

Fotografías

Rafael Castro y Ordóñez
Emilio Chaigneau



Autor: Rafael Castro y Ordóñez / Emilio Chaigneau.
Archivo: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
Biblioteca General de Humanidades, Madrid, España.
Año: 1863-1864.

Autor: Rafael Castro y Ordóñez / Emilio Chaigneau.
Archivo: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Biblioteca General de Humanidades, Madrid, España.
Año: 1863-1864.

Autor: Rafael Castro y Ordóñez / Emilio Chaigneau.
Archivo: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
Biblioteca General de Humanidades, Madrid, España.
Año: 1863-1864.

Autor: Rafael Castro y Ordóñez / Emilio Chaigneau.
Archivo: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
Biblioteca General de Humanidades, Madrid, España.
Año: 1863-1864.

Autor: Rafael Castro y Ordóñez / Emilio Chaigneau.
Archivo: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Biblioteca General de Humanidades, Madrid, España.
Año: 1863-1864.

Autor: Rafael Castro y Ordóñez / Emilio Chaigneau.
Archivo: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Biblioteca General de Humanidades, Madrid, España.
Año: 1863-1864.

La cuñada y la esposa del cacique Huaraman, de Tucapel.
Autor: Rafael Castro y Ordóñez / Emilio Chaigneau.
Archivo: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
Biblioteca General de Humanidades, Madrid, España.
Año: 1863-1864.

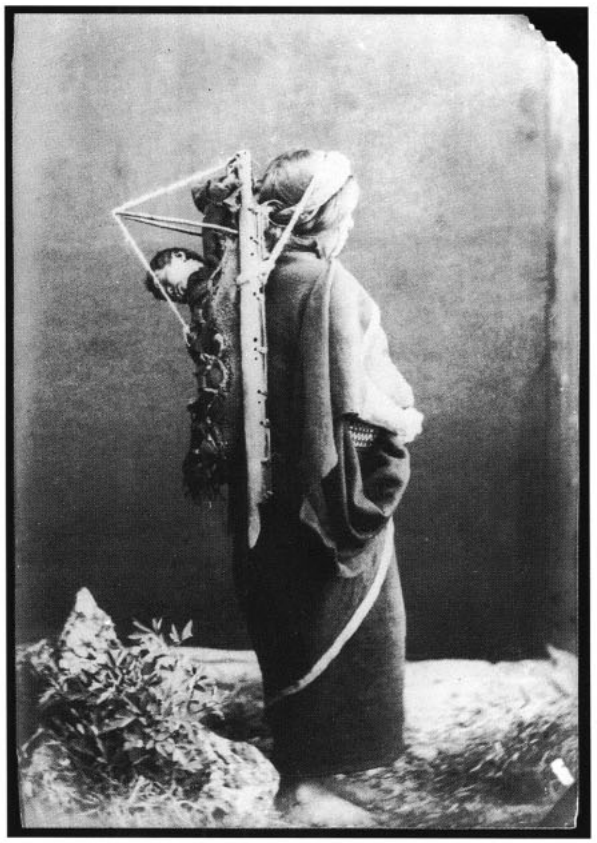
Autor: Rafael Castro y Ordóñez / Emilio Chaigneau.
Archivo: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Biblioteca General de Humanidades, Madrid, España.
Año: 1863-1864.

Autor: Rafael Castro y Ordóñez / Emilio Chaigneau.
Archivo: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Biblioteca General de Humanidades, Madrid, España.
Año: 1863-1864.

Christian Enrique Valck
y Familia

Autor: Valck.
Formato: Carta de visita.
Archivo: Biblioteca Conmemorativa José María Arguedas, Santiago, Chile.

Autor: Valck.
Formatos: Carta de visita.
Archivo: Biblioteca Conmemorativa José María Arguedas, Santiago, Chile.

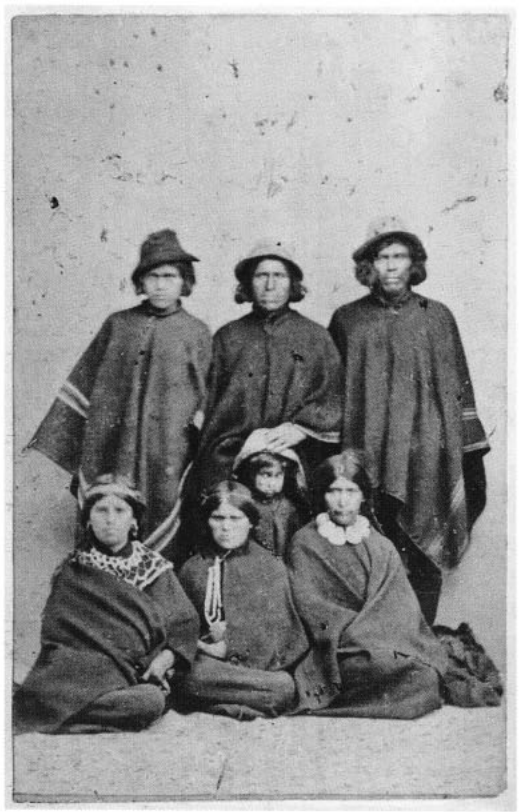


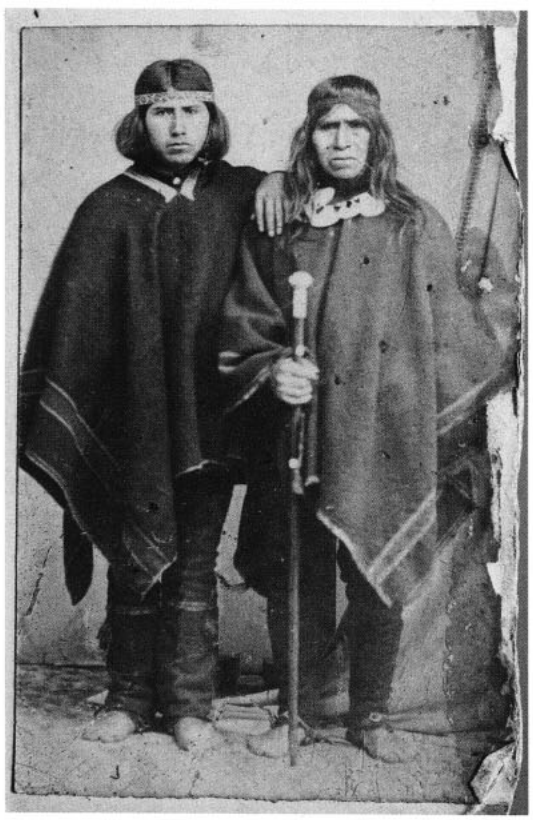
Autor: Valck.
Formatos: Carta de visita.
Archivo: Museo Histórico Nacional, Santiago, Chile.

Autor: Valck.
Formato: Carta de visita.
Archivo: Museo Histórico Nacional, Santiago, Chile.

Autor: Valck.
Formatos: Carta de visita.
Archivo: Biblioteca Conmemorativa José María Arguedas, Santiago, Chile.

Autor: Valck.
Formatos: Carta de visita.
Archivo: Biblioteca Conmemorativa José María Arguedas, Santiago, Chile.





Autor: Valck.
Formatos: Carta de visita.
Archivo: Biblioteca Conmemorativa José María Arguedas, Santiago, Chile.

Autor: Valck.
Formatos: Carta de visita.
Archivo: Biblioteca Conmemorativa José María Arguedas, Santiago, Chile.

Autor: Valck.
Formatos: Carta de visita.
Archivo: Biblioteca Conmemorativa José María Arguedas, Santiago, Chile.

Autor: Valck.
Archivo: Colección particular, Santiago, Chile.

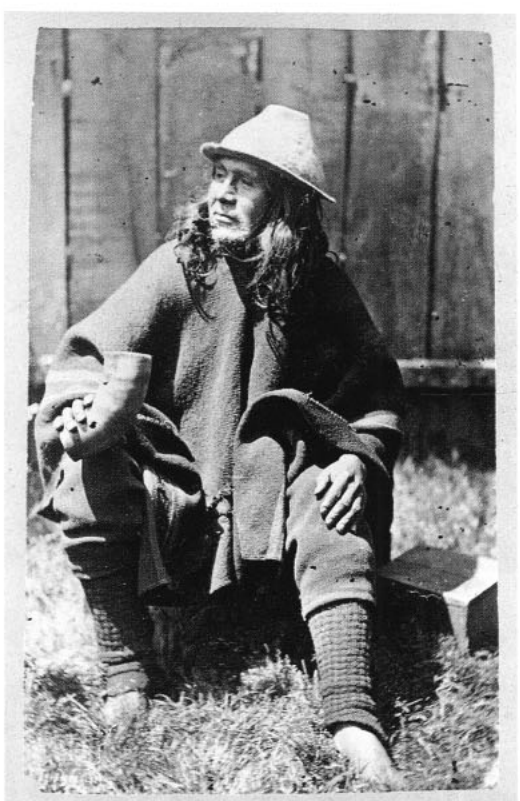
Autor: Valck.
Archivo: Museo Histórico Nacional, Santiago, Chile.

Autor: Valck.
Archivo: Museo Histórico y Antropológico Mauricio van de Maele, Valdivia, Chile

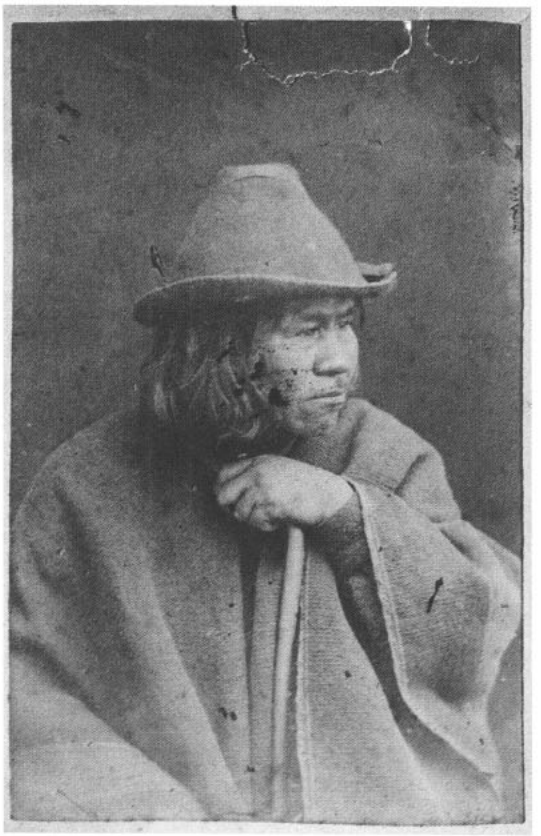
Autor: Familia Valck.
Formato: Cabinet.
Archivo: Museo Histórico Nacional, Santiago, Chile.

Autor: Familia Valck.
Formato: Cabinet.
Archivo: Rijkmuseum voor Volkenkunde, Leiden, Holanda.

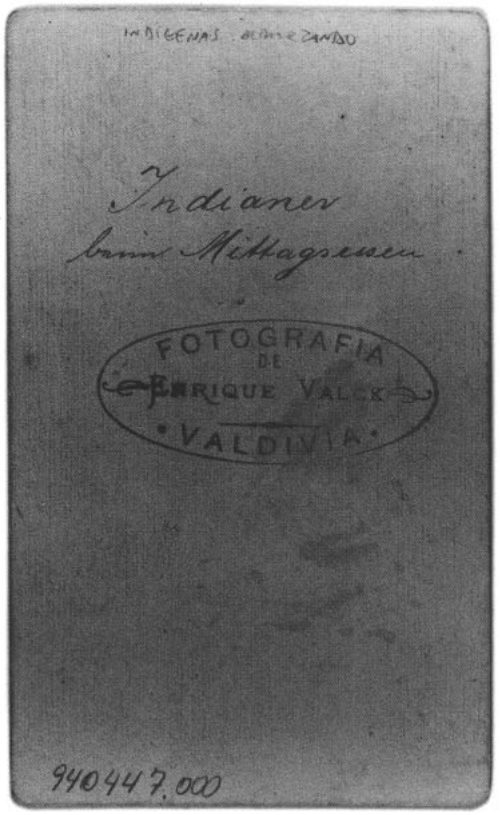
Autor: Familia Valck.
Archivo: Museo Histórico y Antropológico Mauricio van de Maele, Valdivia, Chile.



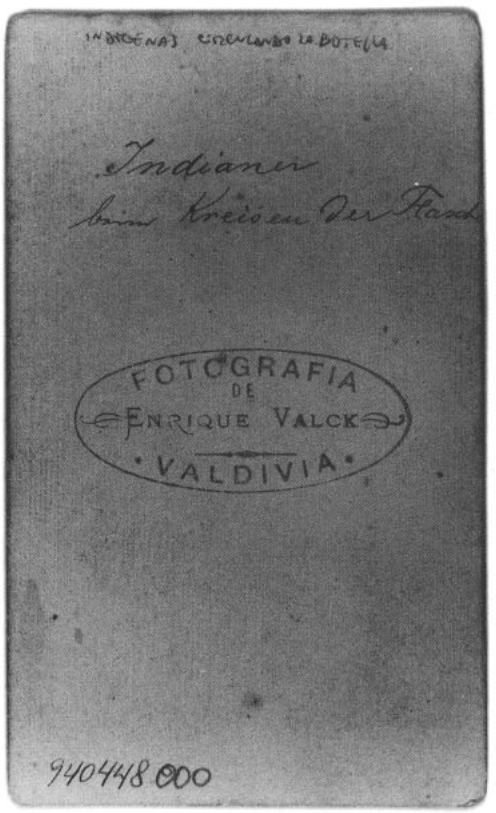
Autor: Enrique Valck.
Formatos: Carta de visita.
Archivo: Colección particular.



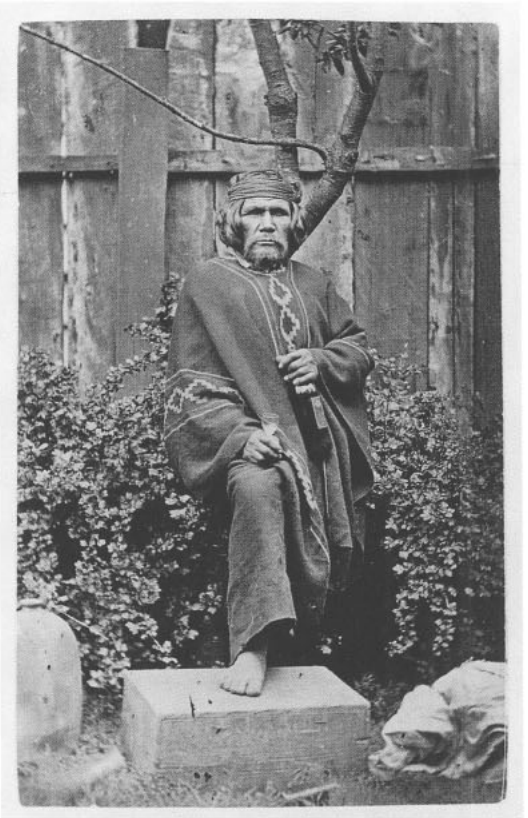
Autor: Enrique Valck.
Formatos: Carta de visita.
Archivo: Biblioteca Conmemorativa José María Arguedas, Santiago, Chile.

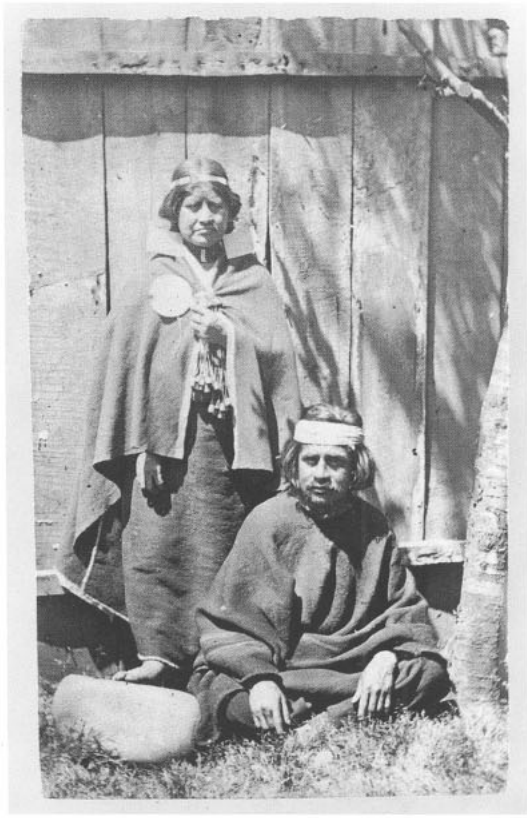


Autor: Enrique Valck.
Formatos: Carta de visita.
Archivo: Colección particular,
Santiago, Chile.



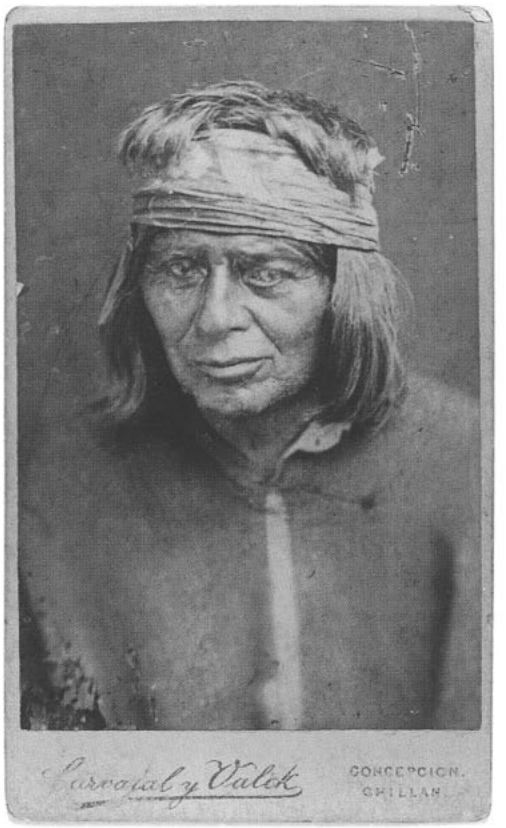
Autor: Enrique Valck.
Formatos: Carta de visita.
Archivo: Museo Histórico y Antropológico
Mauricio van de Maele, Valdivia, Chile.

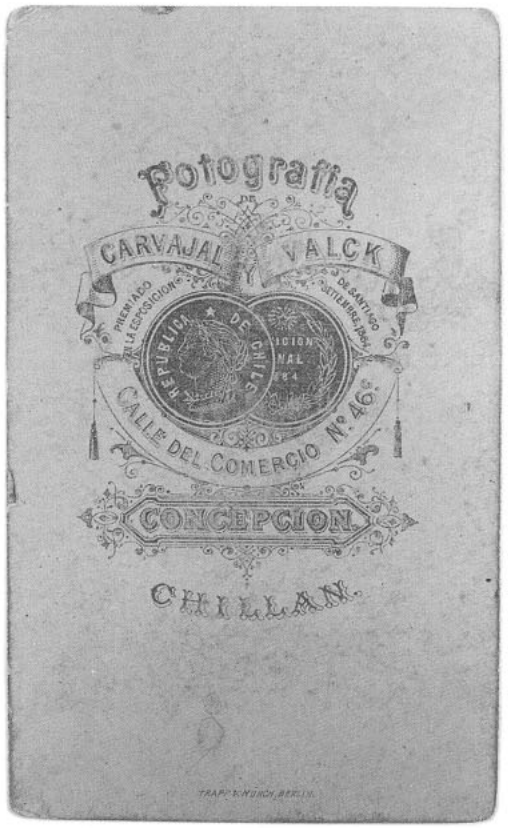




Autor: Enrique Valck.
Formatos: Carta de visita.
Archivo: Museo Histórico y Antropológico Mauricio van de Maele, Valdivia, Chile.

Autor: Enrique Valck.
Formato: Carta de visita.
Archivo: Colección particular, Santiago, Chile.





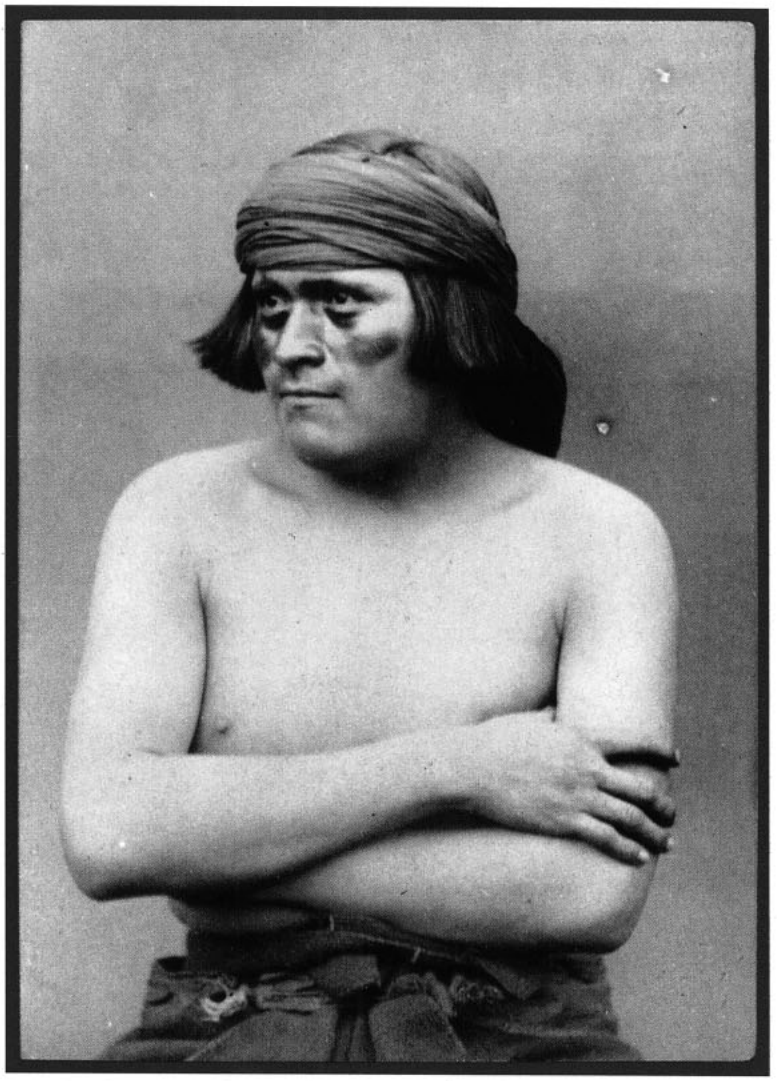
Autor: Carvajal y Valck.
Formatos: Carta de visita.
Archivo: Colección particular, Santiago, Chile.

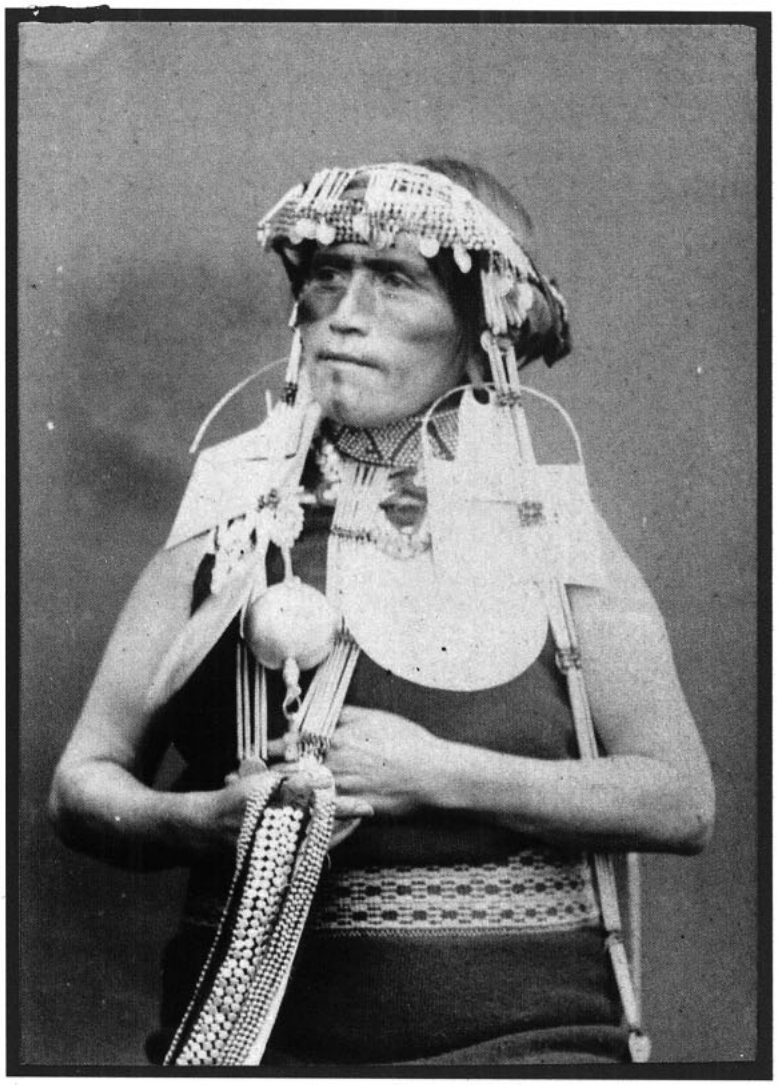
Autor: Carvajal y Valck.
Formatos: Carta de visita.
Archivo: Biblioteca Conmemorativa José María Arguedas, Santiago, Chile.

Pierre Petit

Autor: Pierre Petit.
Archivo: Societé de Géographie-Bibliothéque Nationale de France, París, Francia.
Año: 1883.

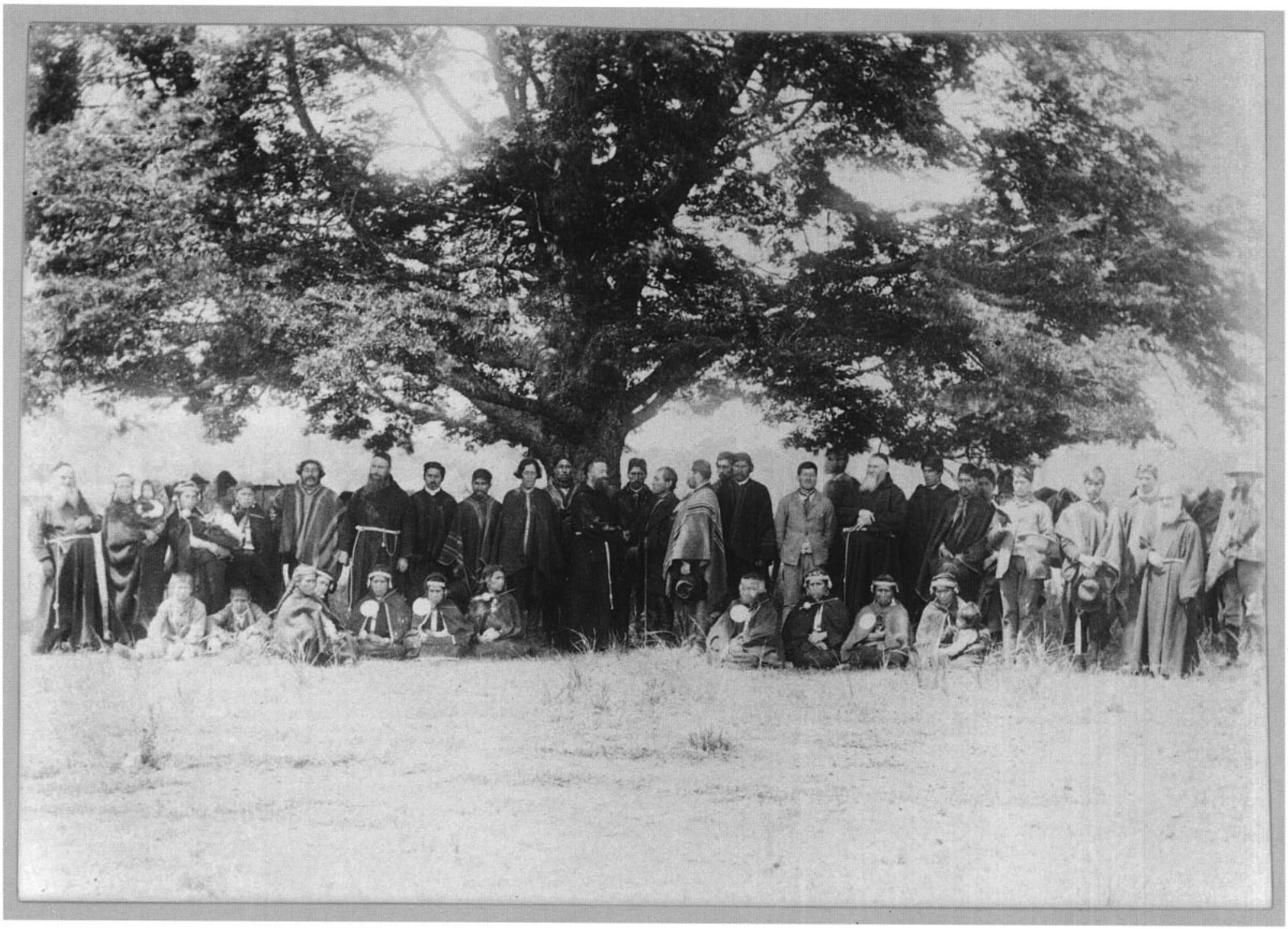
Autor: Pierre Petit.
Archivo: Societé de Géographie-Bibliothéque Nationale de France, París, Francia.
Año: 1883.





Autor: Pierre Petit.
Archivo: Societé de Géographie-Bibliothéque Nationale de France, París, Francia.
Año: 1883.

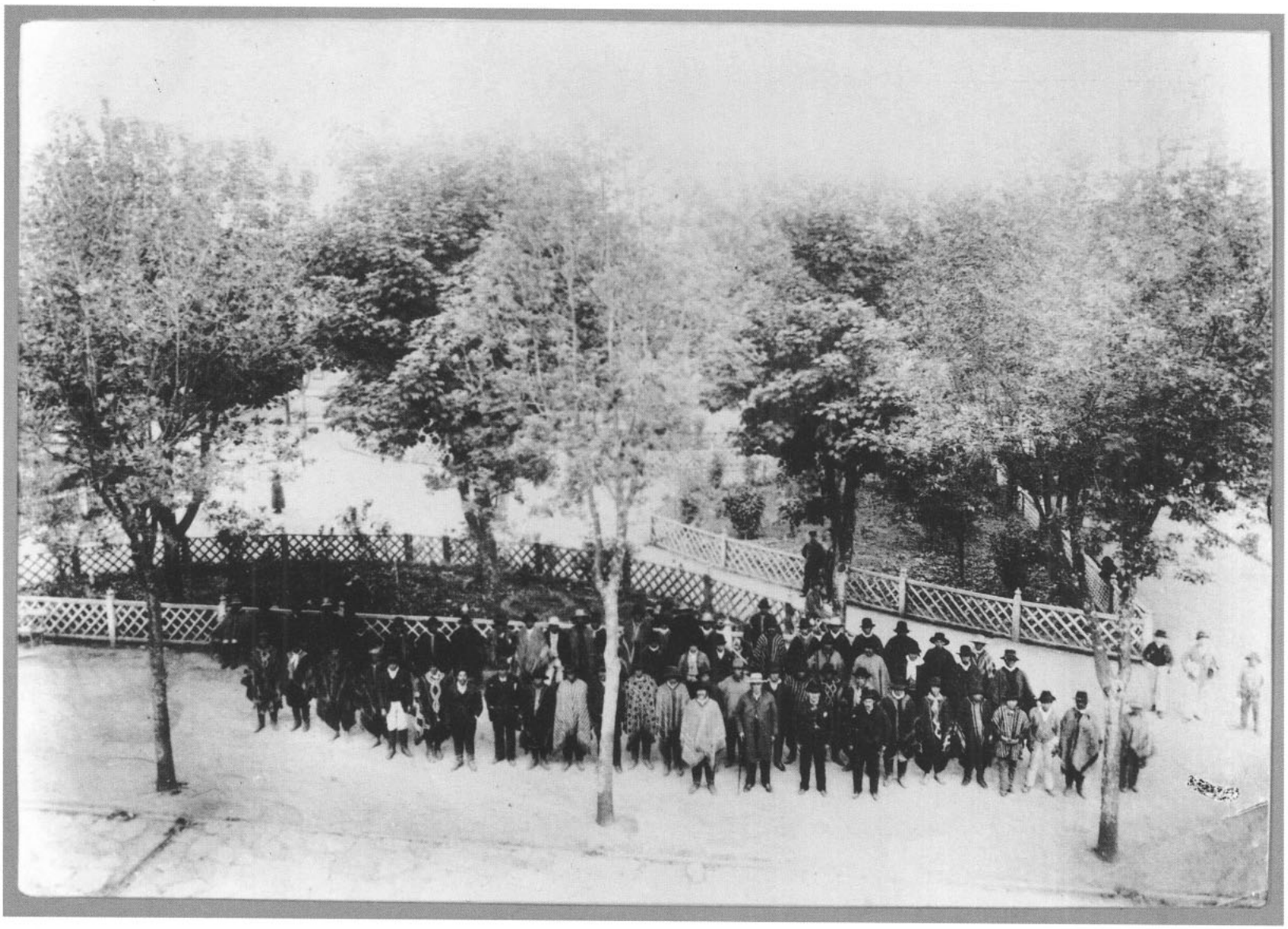
Adolfo Knittel Reinsh



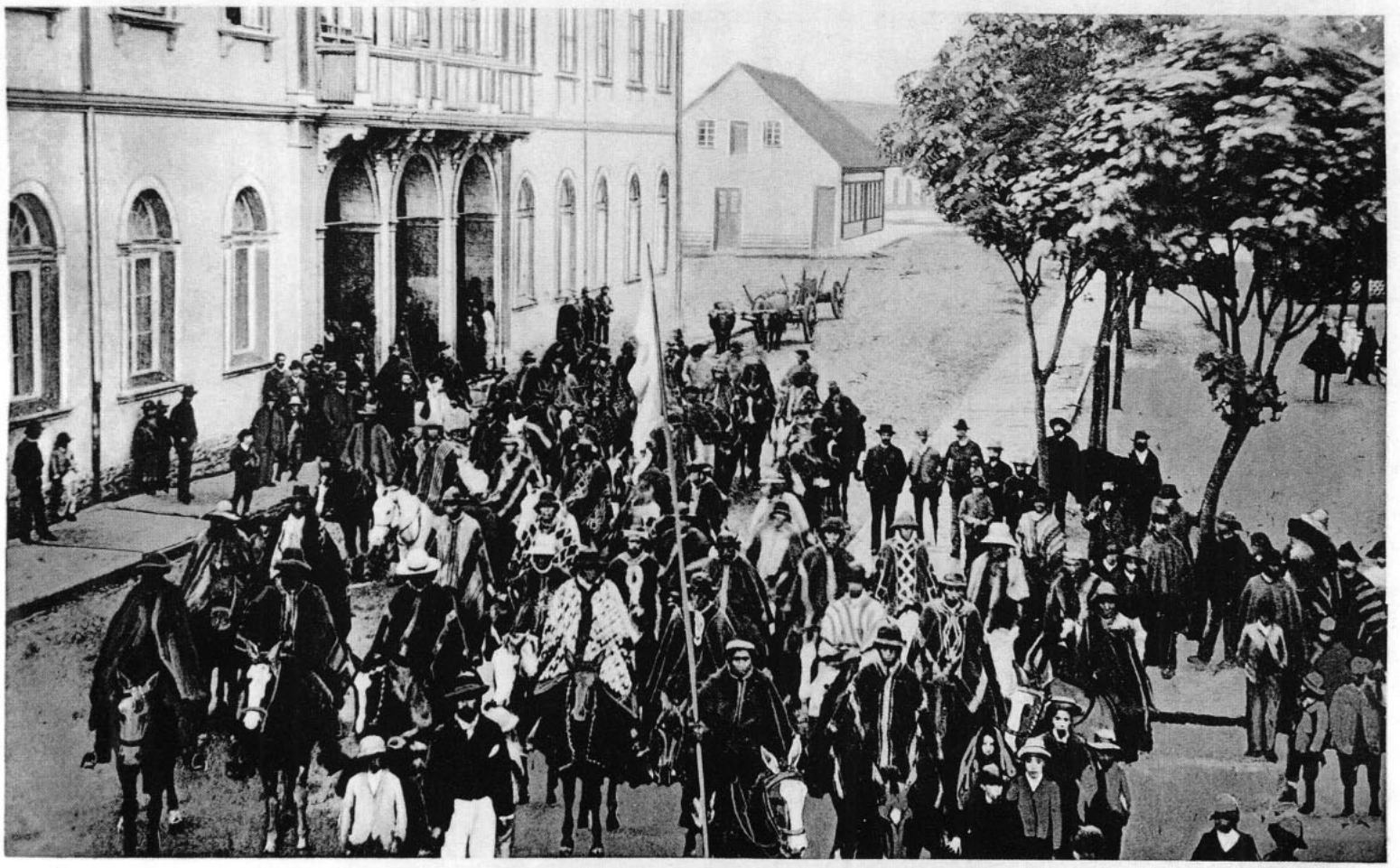
Autor: Adolfo Knittel Reinsh.
Archivo: Centro Cultural El Austral, Valdivia, Chile.

Autor: Adolfo Knittel Reinsh.
Archivo: Centro Cultural El Austral, Valdivia, Chile.

Autor: Adolfo Knittel Reinsh.
Archivo: Museo Histórico y Antropológico Mauricio van de Maele, Valdivia, Chile.
Año: Ca. 1890.



Autor: Adolfo Knittel Reinsh.
Archivo: Centro Cultural El Austral, Valdivia, Chile.
Año: 1889.



Visita de araucanos al Intendente de la Provincia el 9 de marzo de 1889

Araukaner während des Besuches, den sie dem Intendenten der Provinz am 9. März 1889 abstatteten

Autor: Adolfo Knittel Reinsh.
Archivo: Museo Histórico y Antropológico Mauricio van de Maele, Valdivia, Chile.
Año: 1889.

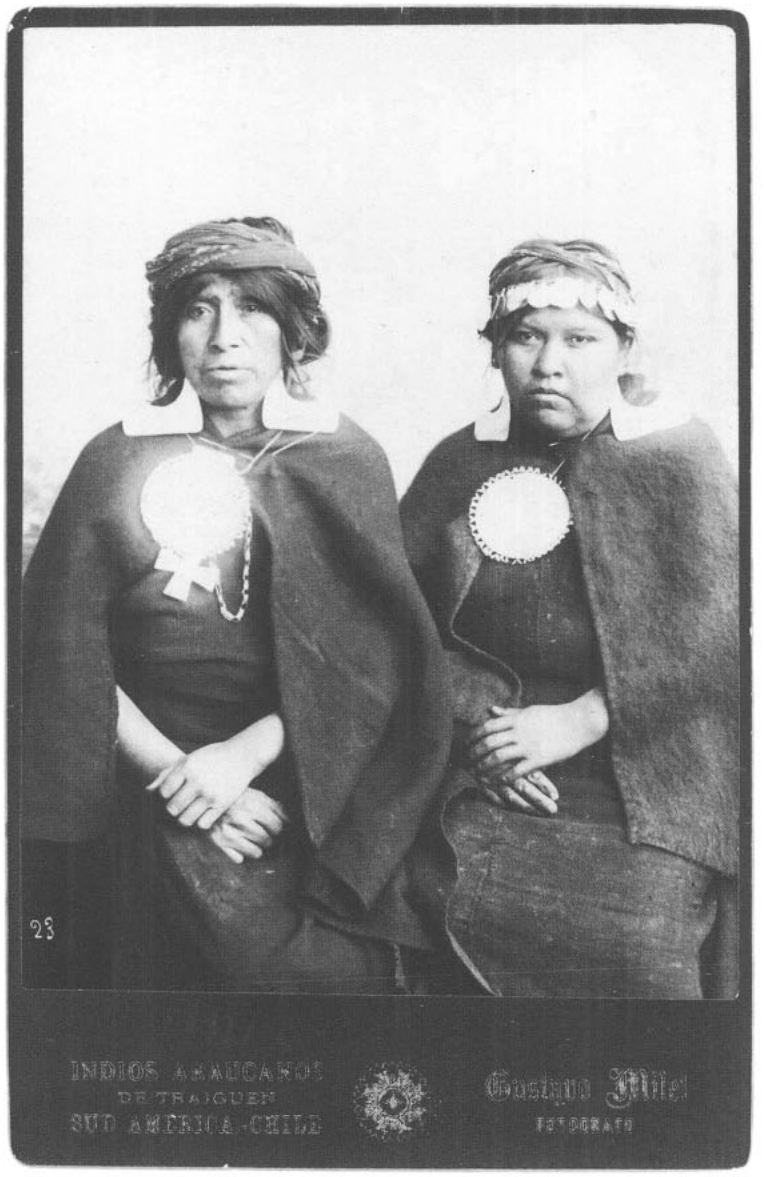
Gustavo Milet Ramírez

Autor: Gustavo Milet Ramírez.
Archivo: Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago, Chile.
Año: Ca. 1890.

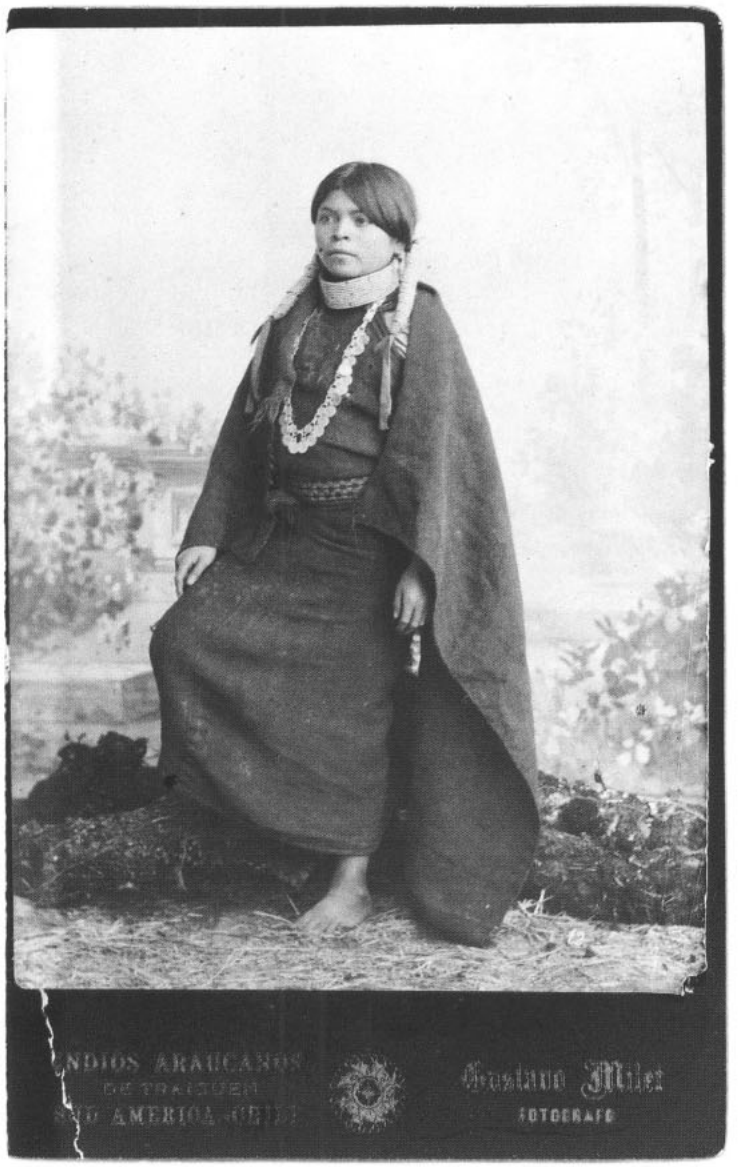
Autor: Gustavo Milet Ramírez.
Formato: Cabinet.
Archivo: Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden, Holanda.
Año: Ca. 1890.

Autor: Gustavo Milet Ramírez.
Formato: Cabinet.
Archivo: Museo Histórico Nacional, Santiago, Chile.
Año: Ca. 1890.

Autor: Gustavo Milet Ramírez.
Formato: Cabinet.
Archivo: Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden, Holanda.
Año: Ca. 1890.

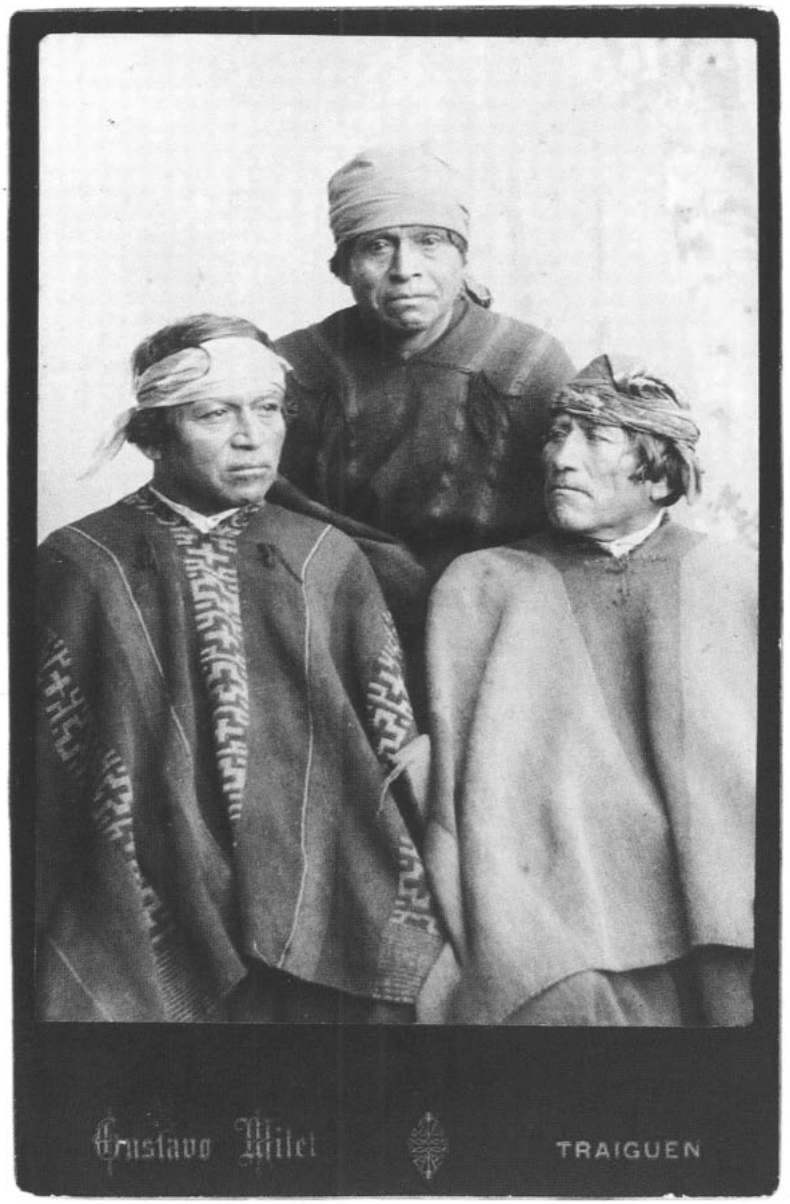


Autor: Gustavo Milet Ramírez.
Formatos: Cabinet.
Archivo: Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden, Holanda.
Año: Ca. 1890.

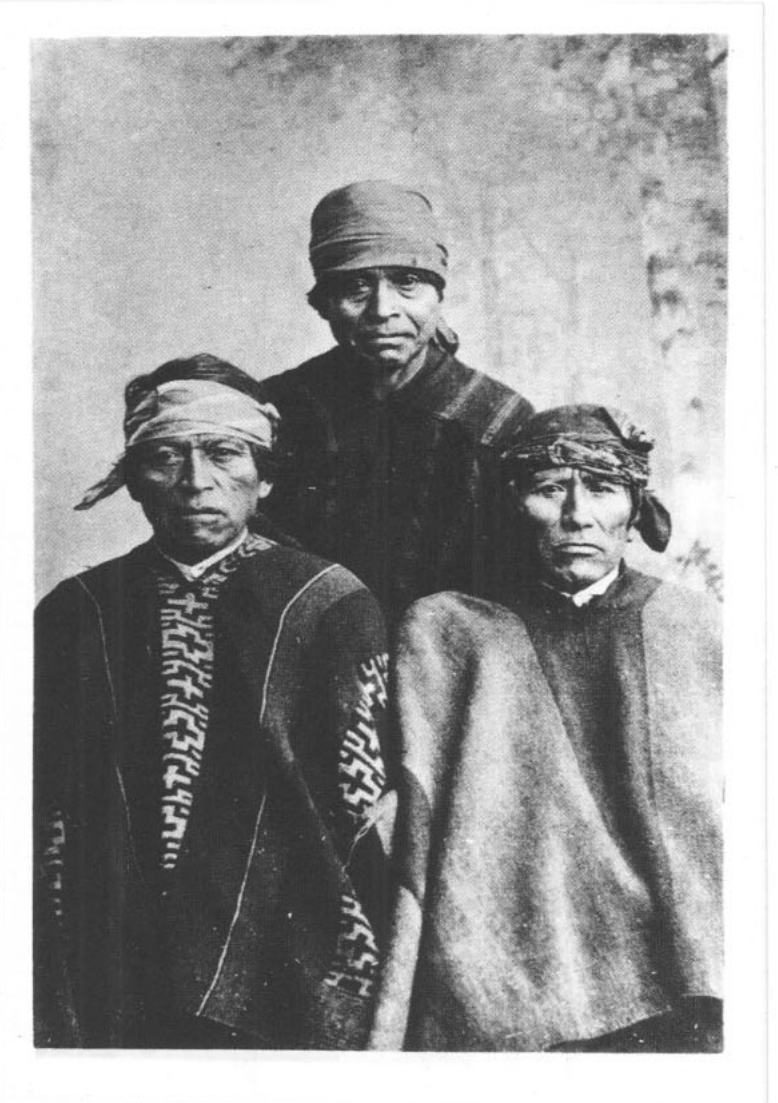


Autor: Gustavo Milet Ramírez.
Formatos: Cabinet.
Archivo: Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden, Holanda.
Año: Ca. 1890.

Autor: Gustavo Milet Ramírez.
Formato: Cabinet.
Archivo: Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden, Holanda.
Año: Ca. 1890.



Autor: Gustavo Milet Ramírez.
Formato: Cabinet.
Archivo: Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden, Holanda.
Año: Ca. 1890.



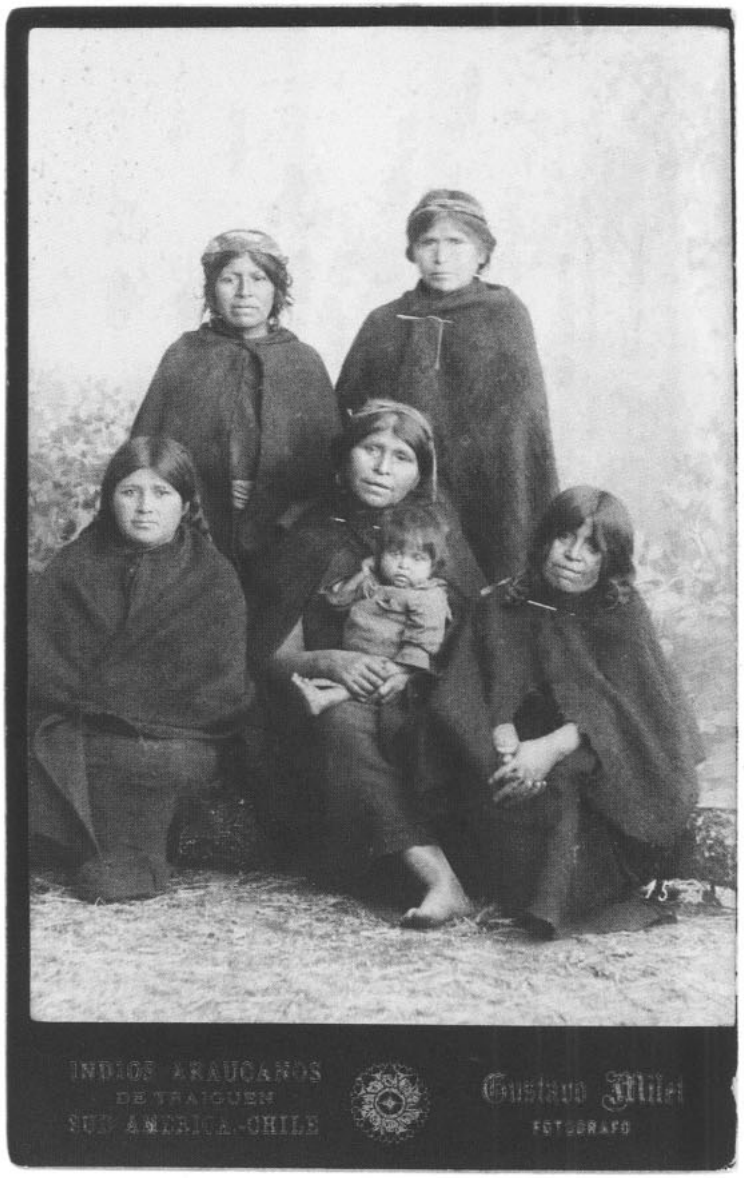
Autor: Gustavo Milet Ramírez.
Archivo: Colección particular, Santiago, Chile.
Año: Ca. 1890.

Autor: Gustavo Milet Ramírez.
Formatos: Cabinet.
Archivo: Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden, Holanda.
Año: Ca. 1890.

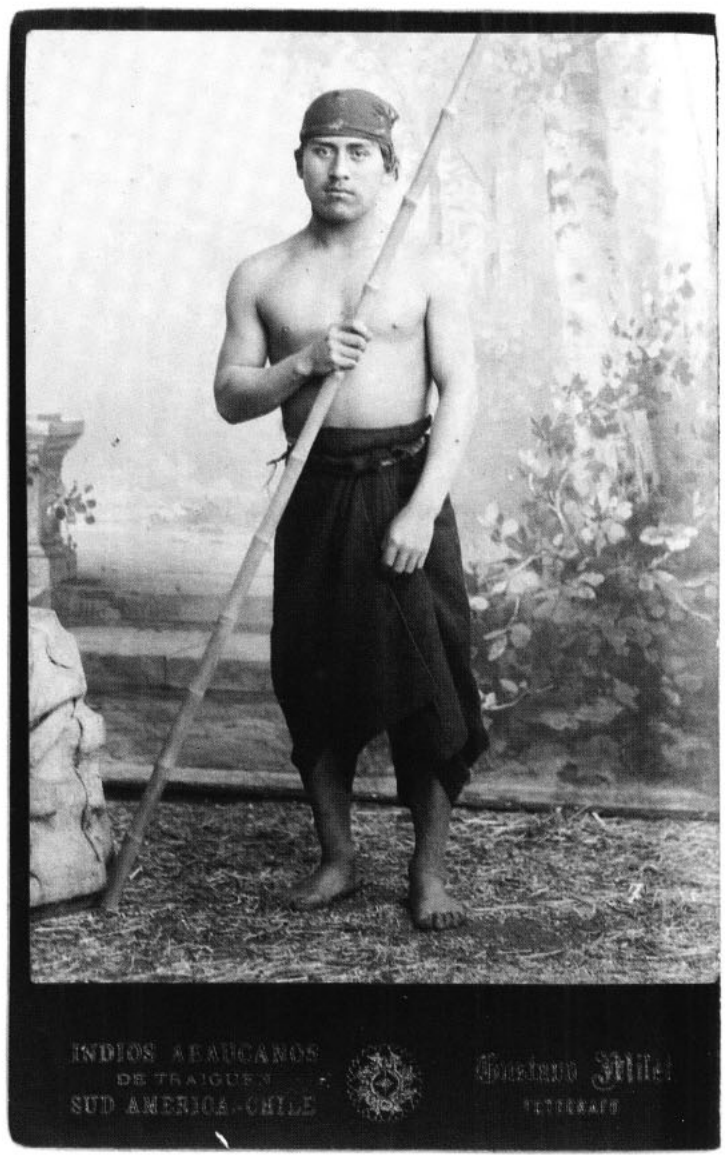
Autor: Gustavo Milet Ramírez.
Formato: Cabinet.
Archivo: University of Pennsylvania, Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia, EE.UU.
Año: Ca. 1890.

Autor: Gustavo Milet Ramírez.
Formatos: Cabinet.
Archivo: Museo Colonial Alemán de Frutillar, Frutillar, Chile.
Año: Ca. 1890.

Autor: Gustavo Milet Ramírez.
Formatos: Cabinet.
Archivo: Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden, Holanda.
Año: Ca. 1890.



Autor: Gustavo Milet Ramírez.
Formato: Cabinet.
Archivo: Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden, Holanda.
Año: Ca. 1890.

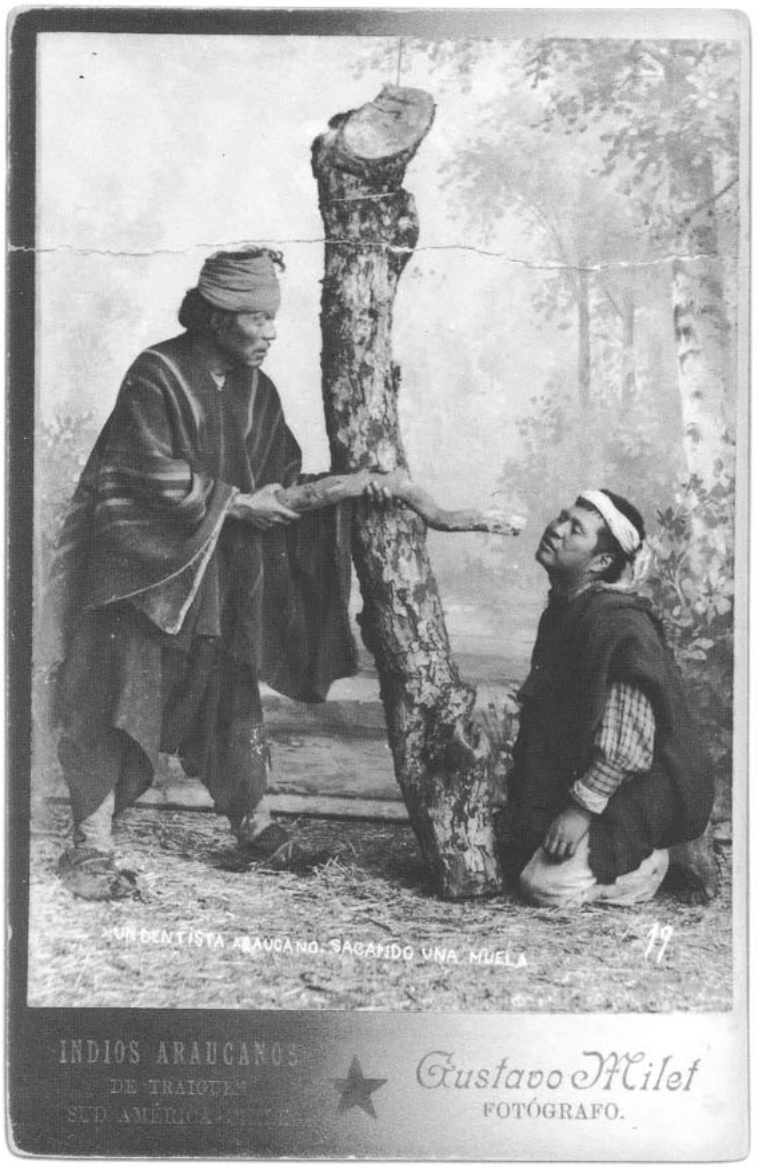


Autor: Gustavo Milet Ramírez.
Formatos: Cabinet.
Archivo: Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden, Holanda.
Año: Ca. 1890.

Autor: Gustavo Milet Ramírez.
Formato: Cabinet.
Archivo: Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden, Holanda.
Año: Ca. 1890.

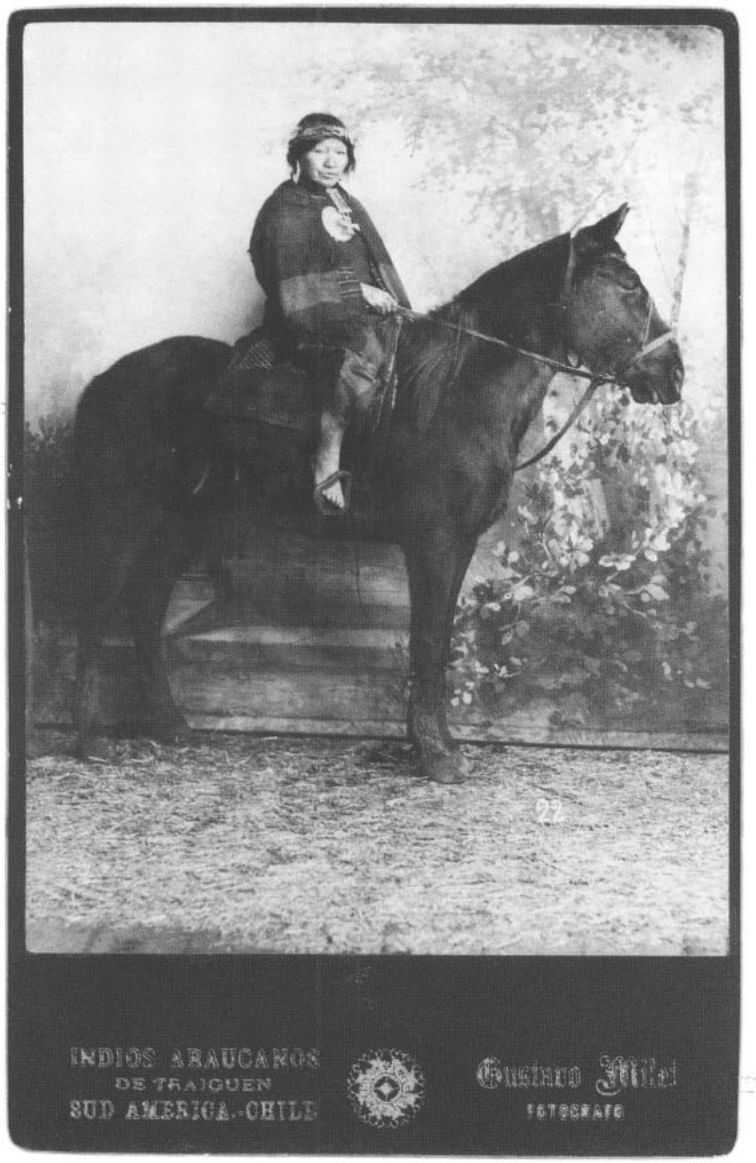
Autor: Gustavo Milet Ramírez.
Formato: Cabinet.
Archivo: Museo Histórico Nacional, Santiago, Chile.
Año: Ca. 1890.

Autor: Gustavo Milet Ramírez.
Formato: Cabinet.
Archivo: Museo Histórico Nacional, Santiago, Chile.
Año: Ca. 1890.



Autor: Gustavo Milet Ramírez.
Formato: Cabinet.
Archivo: Museo Histórico Nacional, Santiago, Chile.
Año: Ca. 1890.

Autor: Gustavo Milet Ramírez.
Formato: Cabinet.
Archivo: Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden, Holanda.
Año: Ca. 1890.



Autor: Gustavo Milet Ramírez.
Formato: Cabinet.
Archivo: Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden, Holanda.
Año: Ca. 1890.

Autor: Gustavo Milet Ramírez.
Formato: Cabinet.
Archivo: Museo Histórico Nacional, Santiago, Chile.
Año: Ca. 1890.

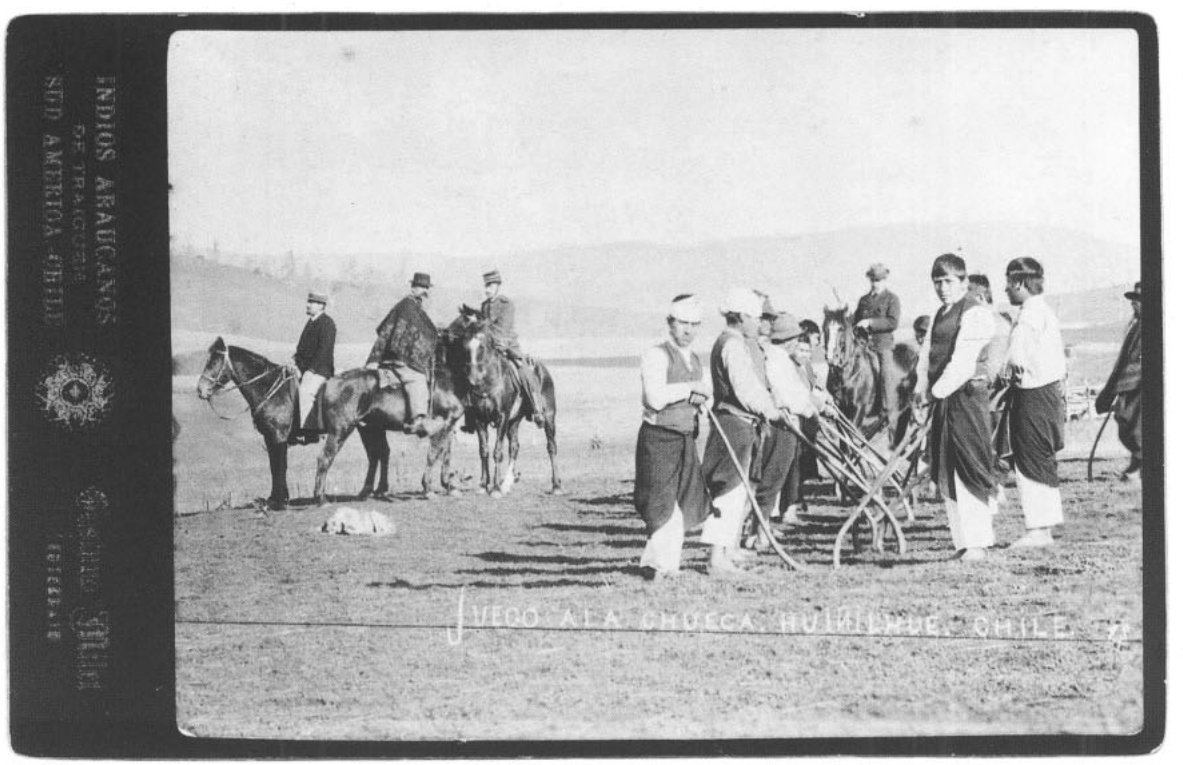
Autor: Gustavo Milet Ramírez.
Formato: Cabinet.
Archivo: Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden, Holanda.
Año: Ca. 1890.

Autor: Gustavo Milet Ramírez.
Formatos: Cabinet.
Archivo: Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden, Holanda.
Año: Ca. 1890.

VILLATUM DE INDIOS, EN PETROLHUE
Gustavo Millet
TRAIGUEN

RUCA DE INDIOS ARAUCANOS, MALALHUE, CHILE
Gustavo Millet
TRAIGUEN

Autor: Gustavo Milet Ramírez.
Formato: Cabinet.
Archivo: Museo Histórico Nacional, Santiago, Chile.
Año: Ca. 1890.

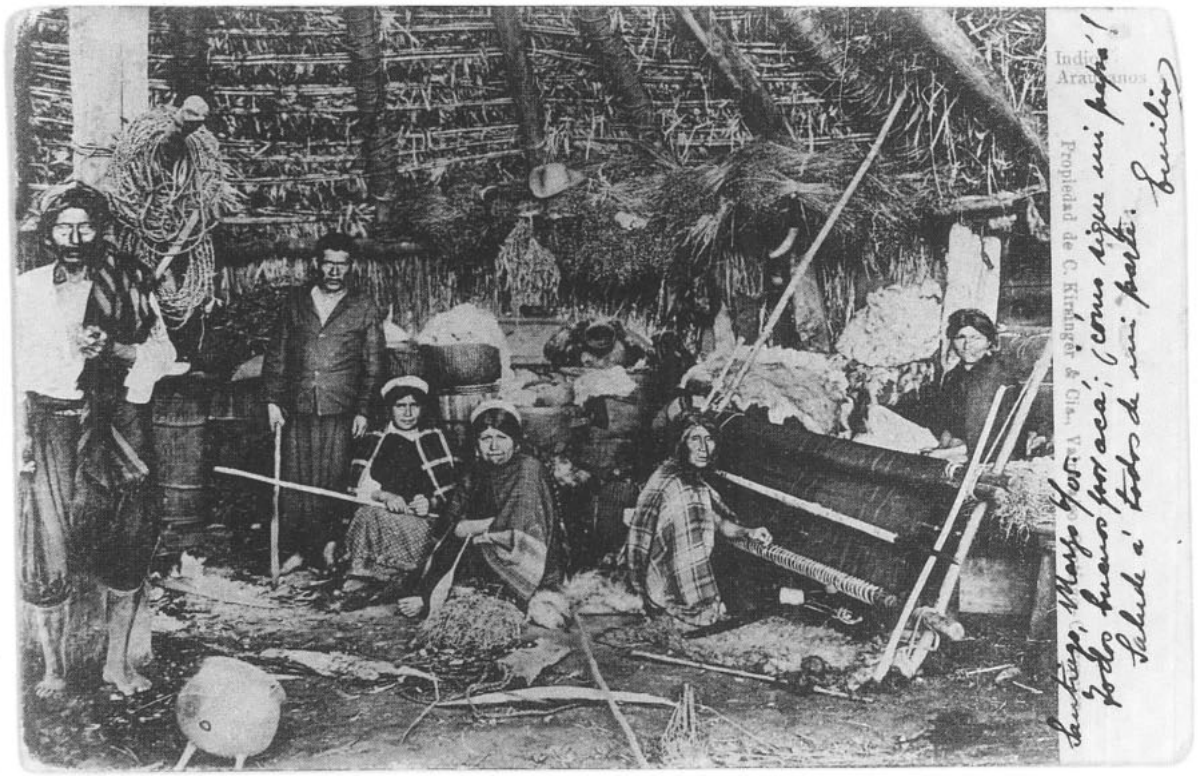


Autor: Gustavo Milet Ramírez.
Formato: Cabinet.
Archivo: Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden, Holanda.
Año: Ca. 1890.

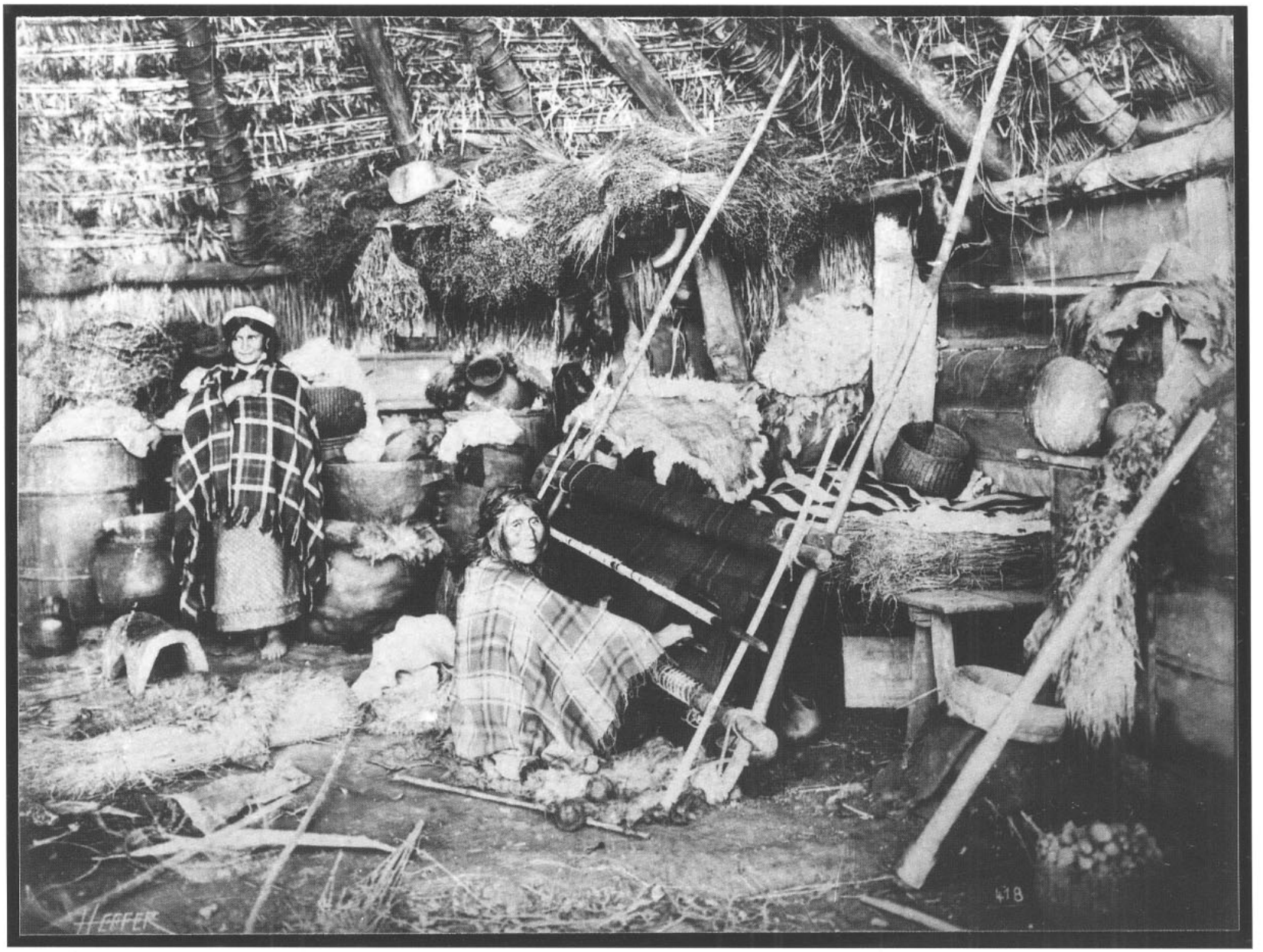
Autor: Gustavo Milet Ramírez.
Formato: Cabinet.
Archivo: Museo Histórico Nacional, Santiago, Chile.
Año: Ca. 1890.

Odber Heffer Bissett

Autor: Odber Heffer Bissett.
Archivo: Museo Nacional de Historia Natural, Santiago, Chile.



Autor: Odber Heffer Bissett.
Formato: Postal.
Archivo: Vicariato Apostólico de la Araucanía, Villarrica, Chile.



Autor: Odber Heffer Bissett.
Archivo: Archivo Fotográfico de la Universidad de Chile, Santiago, Chile.

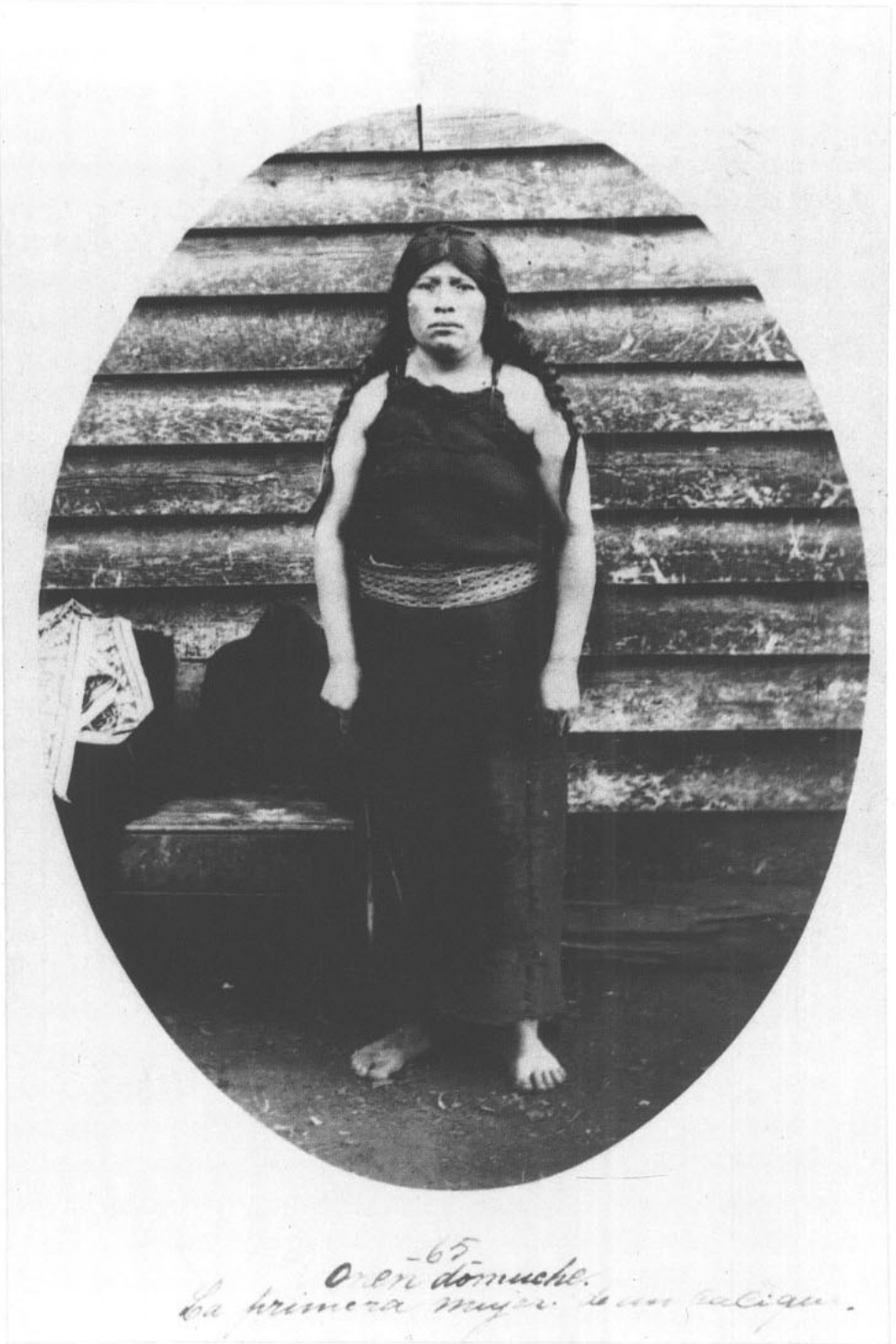
Autor: Odber Heffer Bissett.
Archivo: University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia, EE.UU.

Autor: *Odber Heffer Bissett*
Archivo: University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia, EE.UU.

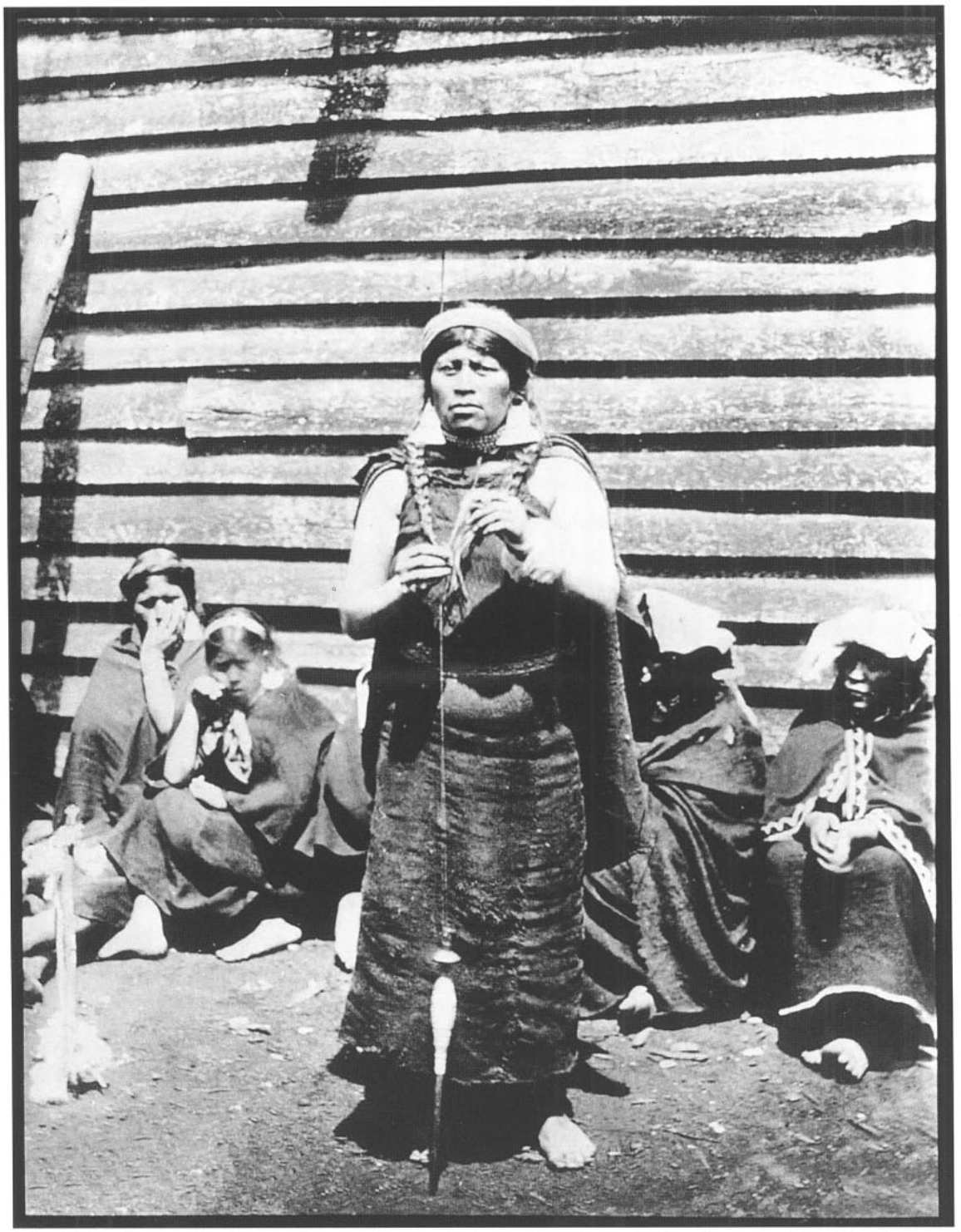
Autor: Odber Heffer Bissett.
Archivo: Museo Nacional de Historia Natural, Santiago, Chile.

Autor: Odber Heffer Bissett.
Archivo: University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia, EE.UU.

Autor: Odber Heffer Bissett.
Archivo: Museo Nacional de Historia Natural, Santiago, Chile.

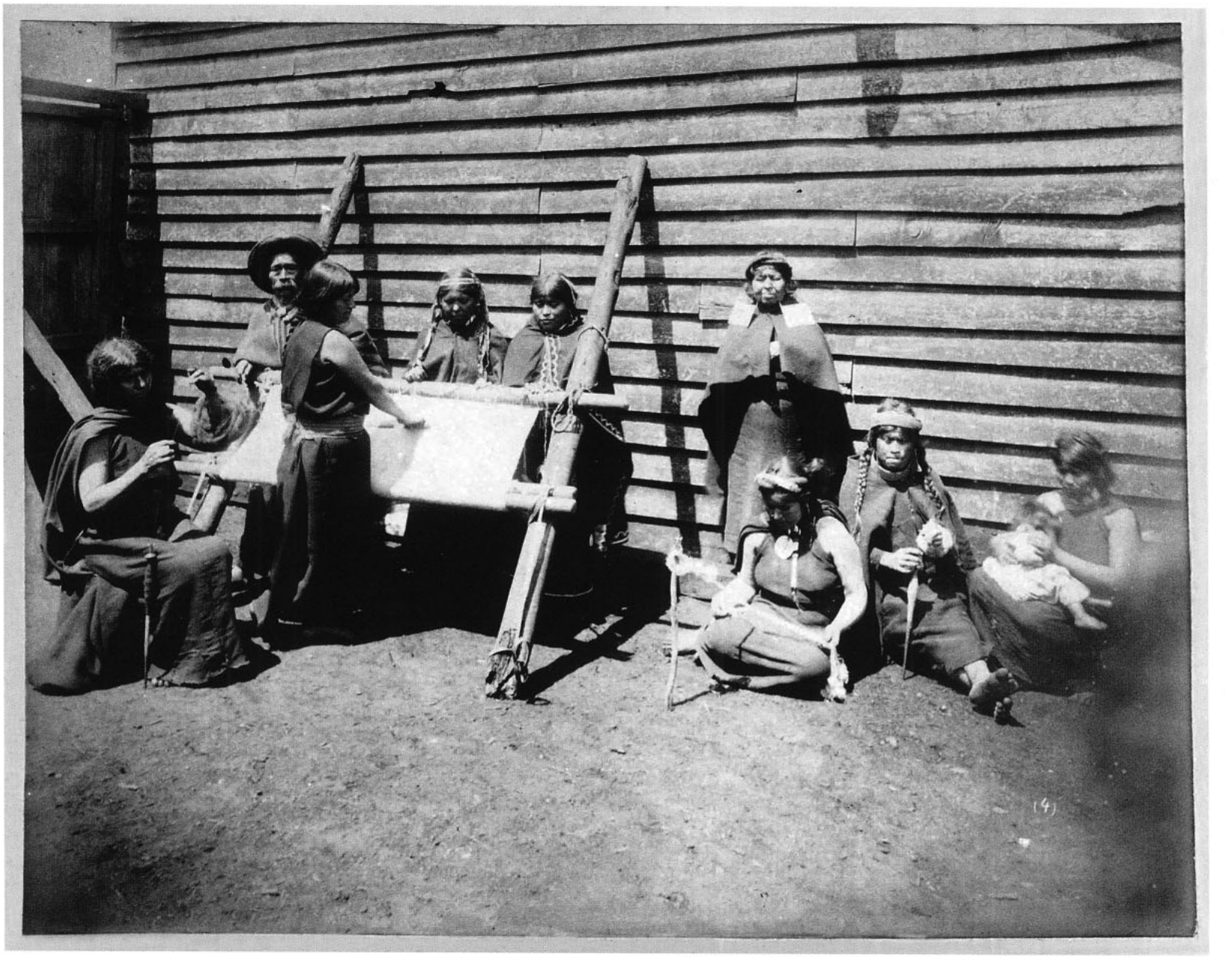


Autor: Odber Heffer Bissett.
Archivo: Museo Nacional de Historia Natural, Santiago, Chile.



Autor: Odber Heffer Bissett.
Archivo: Museo Mapuche Juan Antonio Ríos, Cañete, Chile.

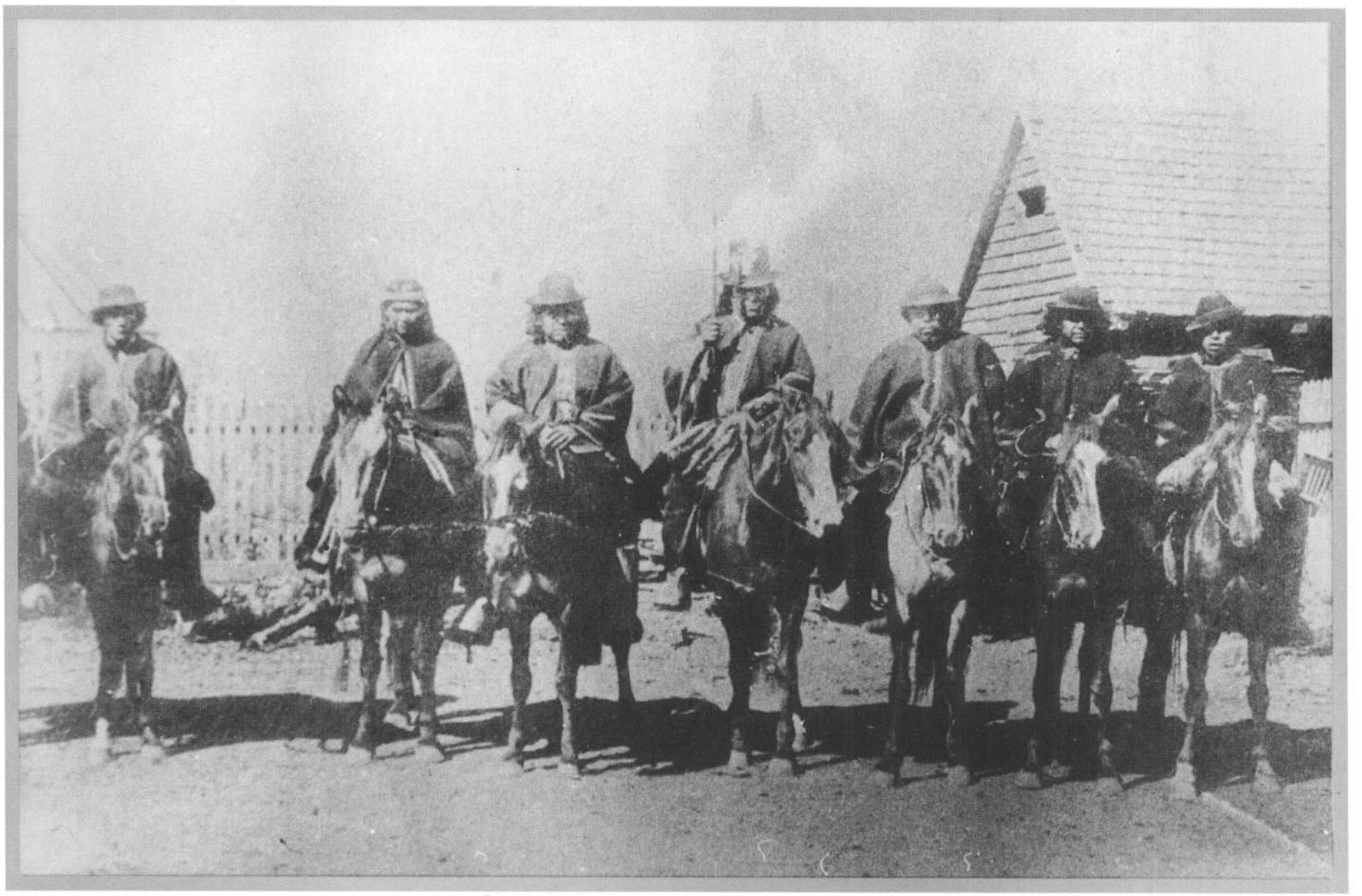
Autor: Odber Heffer Bissett.
Archivo: Biblioteca Conmemorativa José María Arguedas, Santiago, Chile.



Autor: Odber Heffer Bissett.
Archivo: Biblioteca Conmemorativa José María Arguedas, Santiago, Chile.

Autor: Odber Heffer Bissett.
Archivo: Museo Nacional de Historia Natural, Santiago, Chile.

Autor: Odber Heffer Bissett.
Archivo: Museo Nacional de Historia Natural, Santiago, Chile.



Autor: Odber Heffer Bissett.
Archivo: Museo Histórico Nacional, Santiago, Chile.

Autor: Odber Heffer Bissett.
Archivo: Museo Histórico Nacional, Santiago, Chile.

Autor: Odber Heffer Bissett.
Formato: Postal.
Archivo: Museo Nacional de Historia Natural, Santiago, Chile.

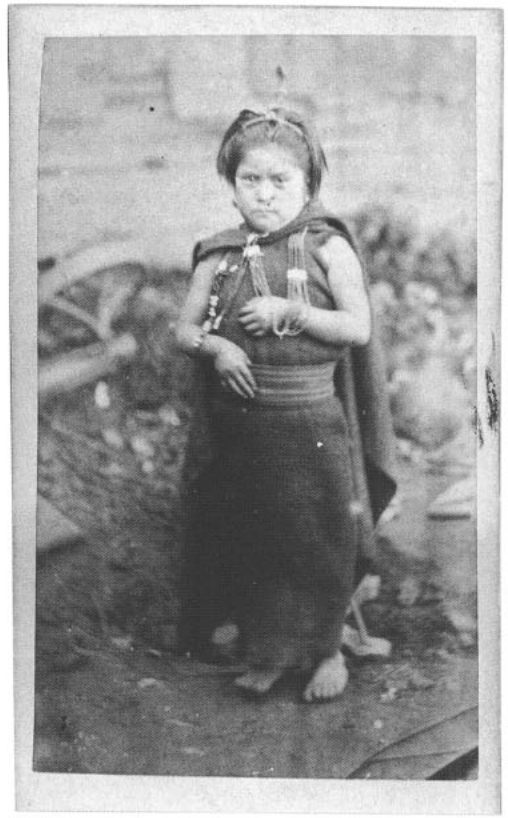
Autor: Odber Heffer Bissett.
Archivo: Museo Nacional de Historia Natural, Santiago, Chile.

Autor: Odber Heffer Bissett.
Archivo: Museo Nacional de Historia Natural, Santiago, Chile.

Autor: Odber Heffer Bissett.
Formato: Carta de visita.
Archivo: Biblioteca Conmemorativa José María Arguedas, Santiago, Chile.

Autor: Odber Heffer Bissett.
Formato: Carta de visita.
Archivo: Museo Histórico Nacional, Santiago, Chile.

Autor: Odber Heffer Bissett.
Formato: Carta de visita.
Archivo: Biblioteca Conmemorativa José María Arguedas, Santiago, Chile.

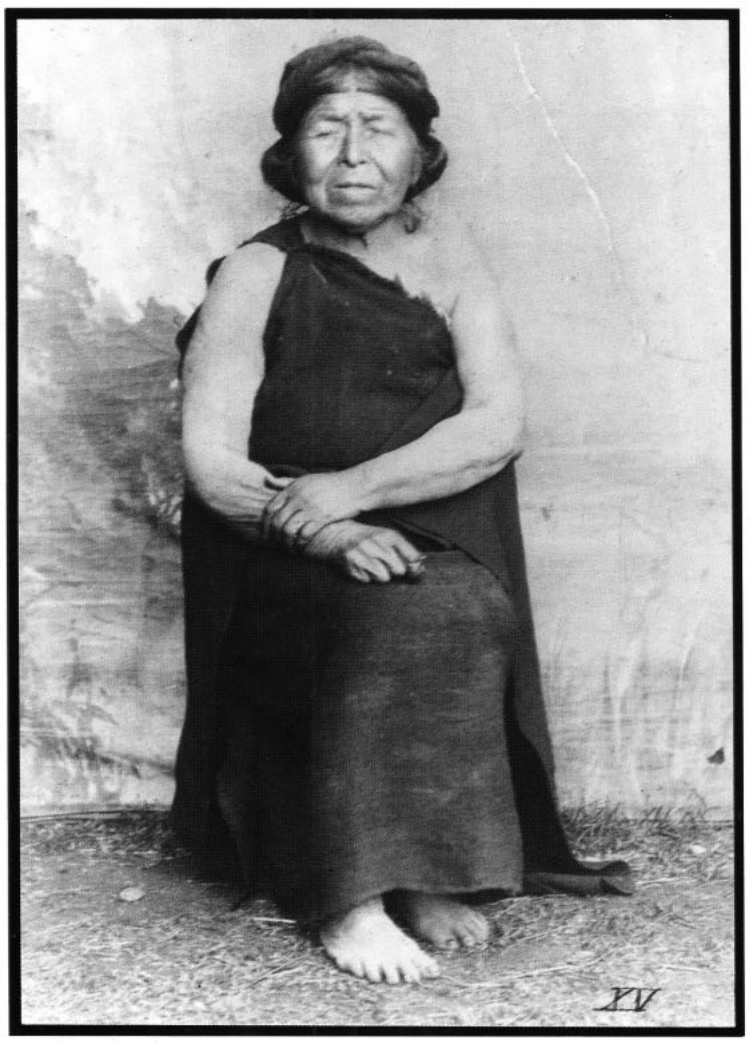


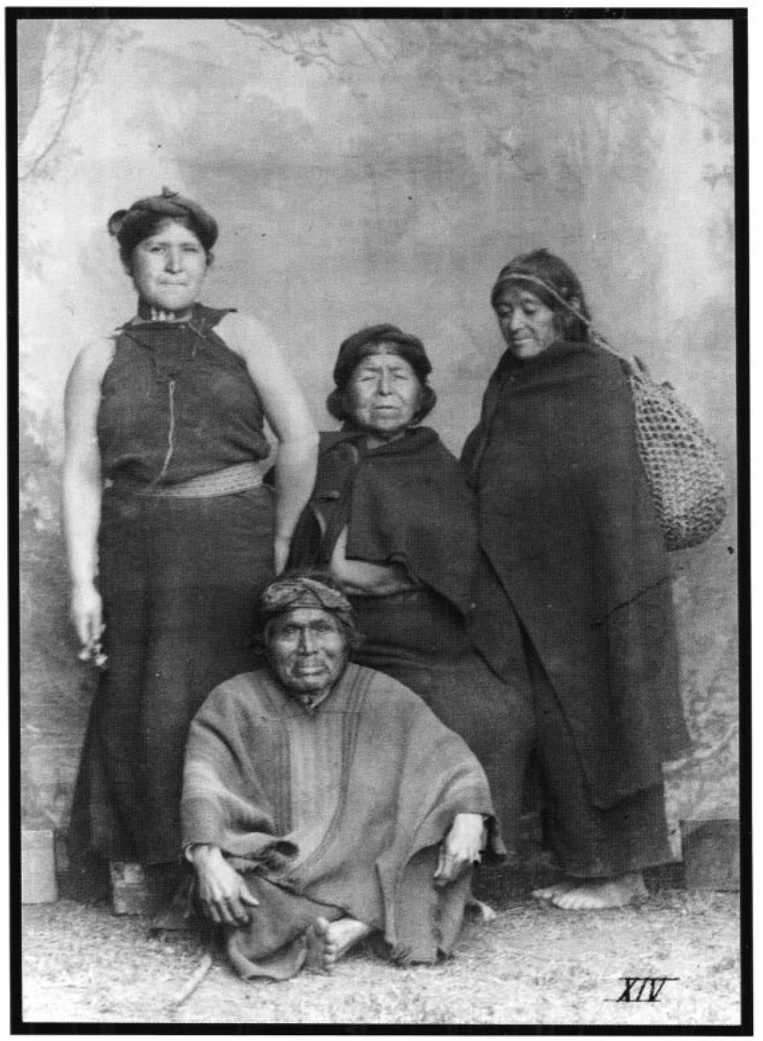
Autor: Odber Heffer Bissett.
Formato: Carta de visita.
Archivo: Museo Histórico Nacional, Santiago, Chile.

Autor: Odber Heffer Bissett.
Archivo: Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago, Chile.

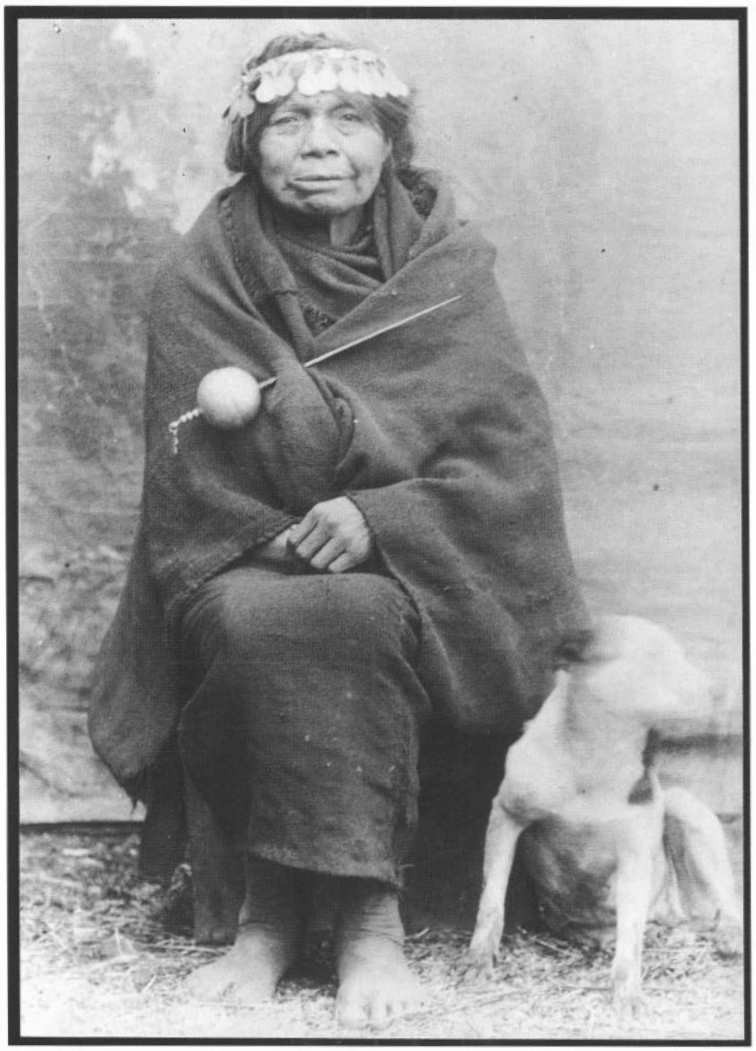
Autor: Odber Heffer Bissett.
Archivo: Museo Nacional de Historia Natural, Santiago, Chile.

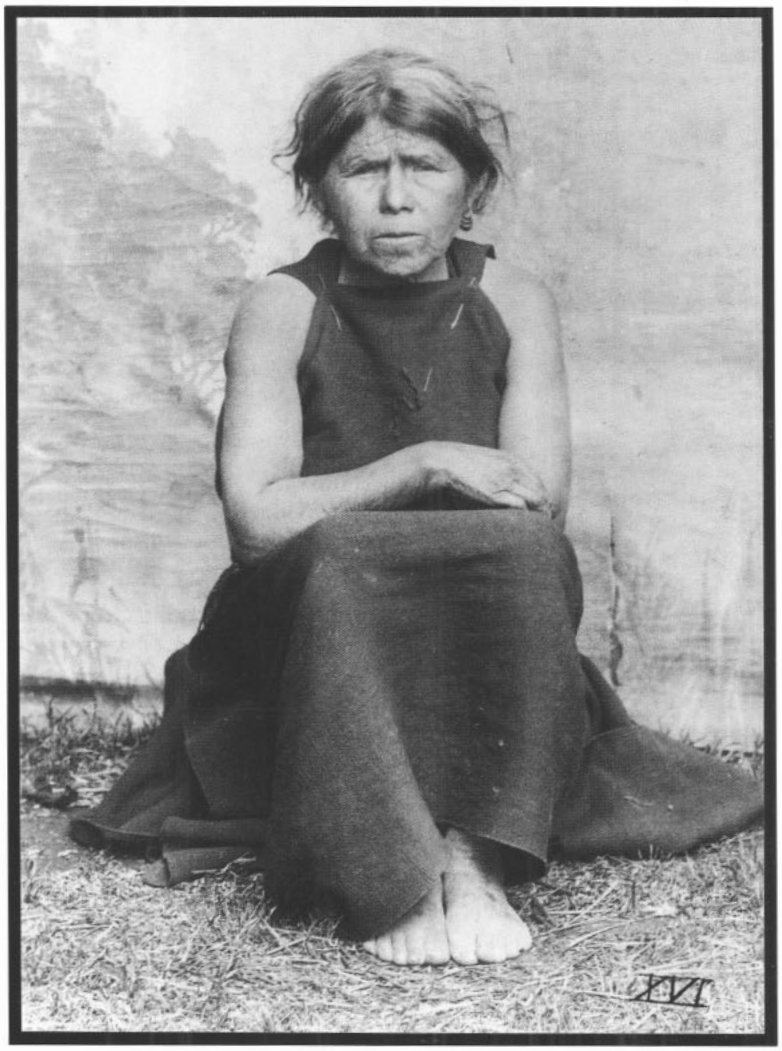
Autor: Odber Heffer Bissett.
Archivo: Museo Nacional de Historia Natural, Santiago, Chile.





Autor: Odber Heffer Bissett.
Archivo: Museo Nacional de Historia Natural, Santiago, Chile.

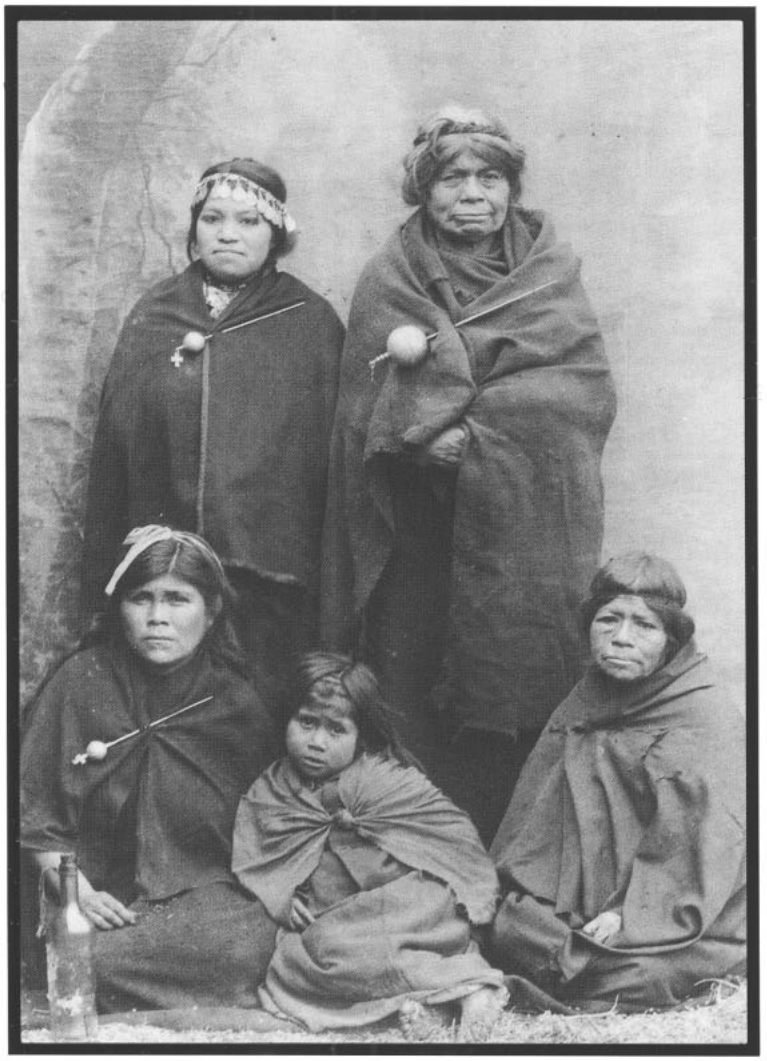




Autor: Odber Heffer Bissett .
Archivo: Museo Nacional de Historia Natural, Santiago, Chile.

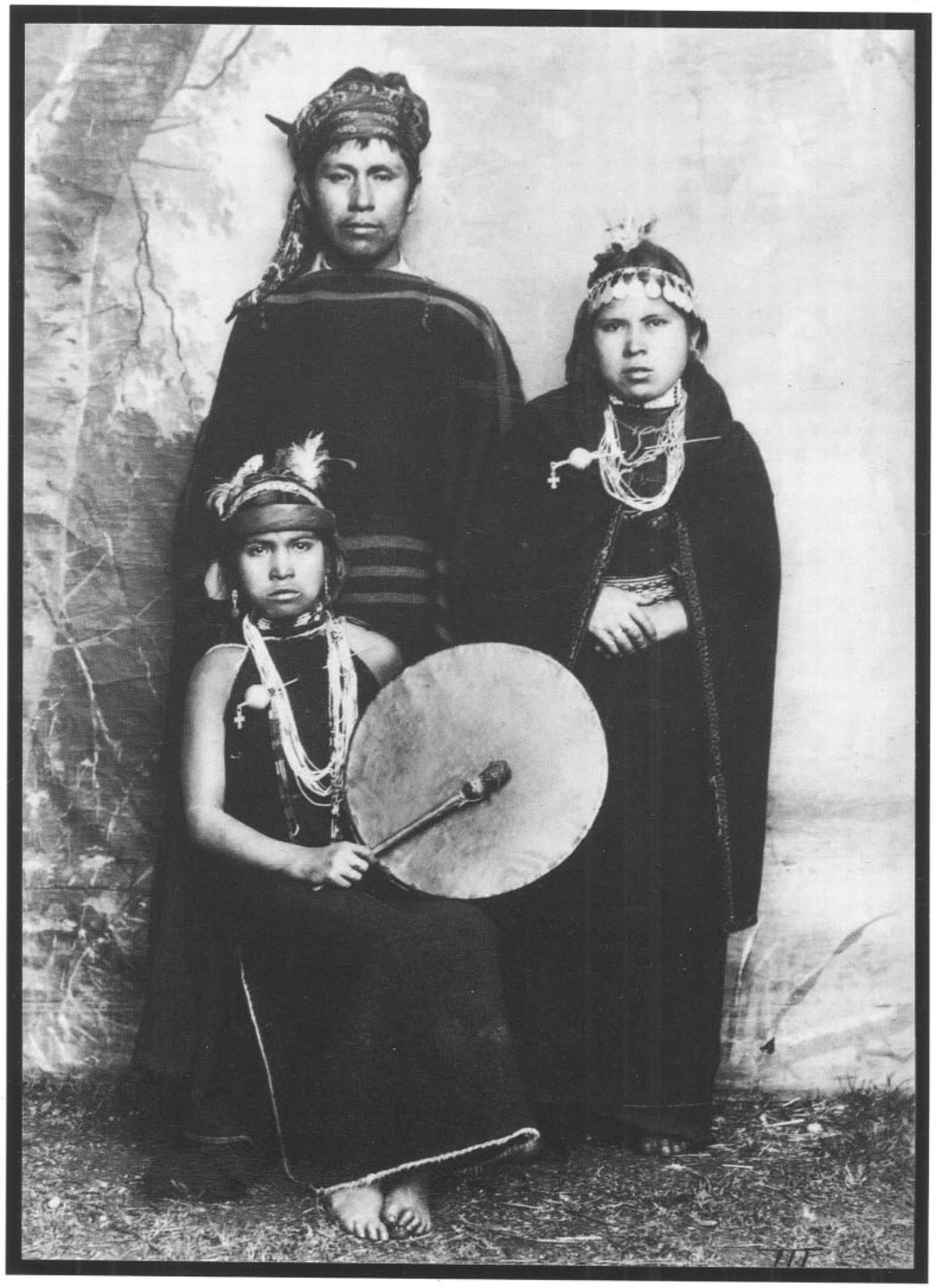
Autor: Odber Heffer Bissett
Archivo: Museo Nacional de Historia Natural, Santiago, Chile.

Autor: Odber Heffer Bissett.
Archivo: Museo Nacional de Historia Natural, Santiago.



Autor: Odber Heffer Bissett.
Archivo: Museo Nacional de Historia Natural, Santiago, Chile.

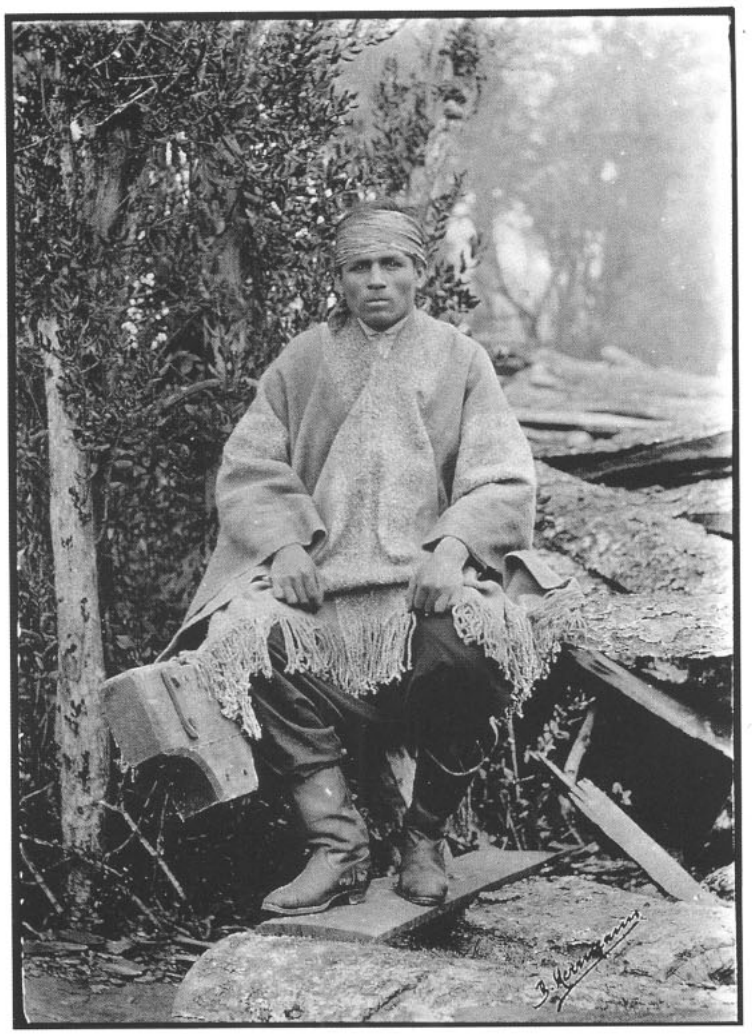
Autor: Odber Heffer Bissett.
Archivo: Museo Histórico y Antropológico Mauricio van de Maele, Valdivia.
Año: 1892-1895.



Autor: Odber Heffer Bissett.
Archivo: Museo Nacional de Historia Natural, Santiago, Chile.

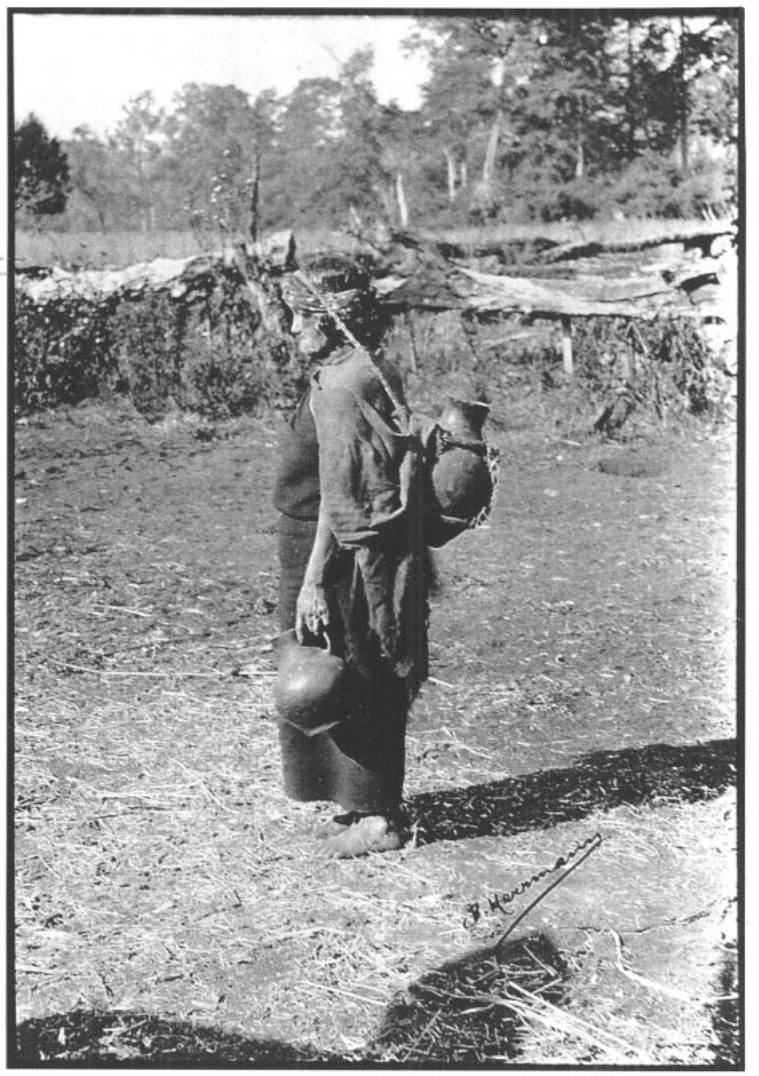
B. Herrmann

Autor: B. Herrmann.
Archivo: Museo Mapuche Juan Antonio Ríos, Cañete, Chile.

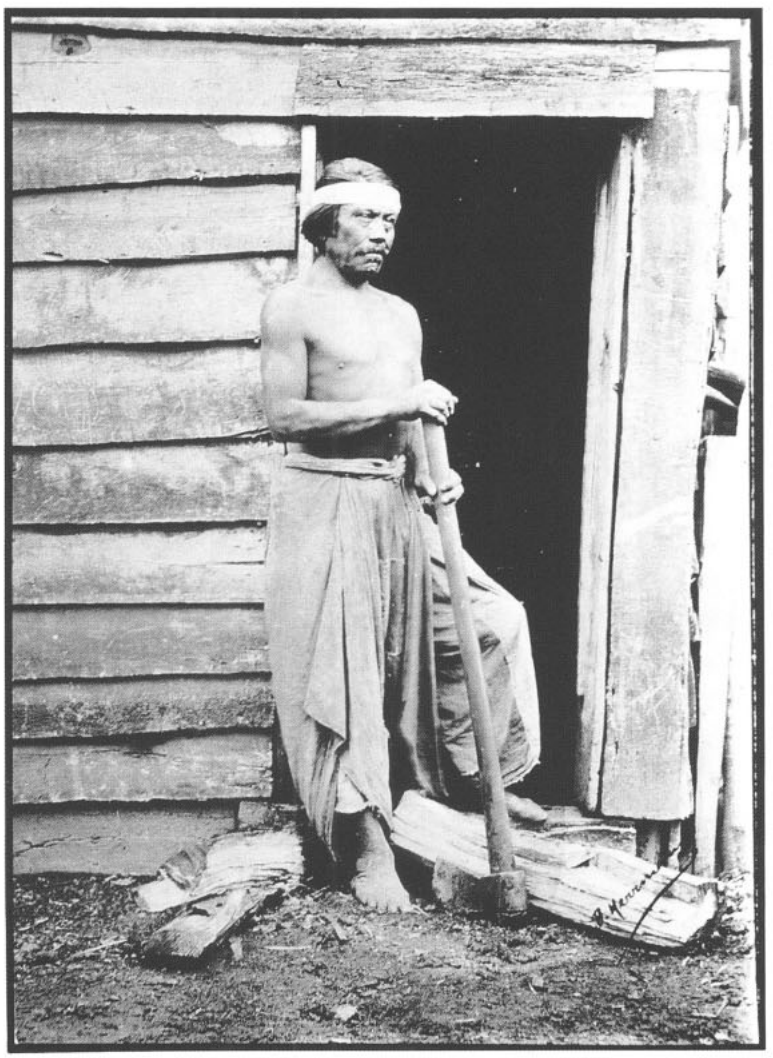


Autor: B. Herrmann.
Archivo: Museo Mapuche Juan Antonio Ríos, Cañete, Chile.

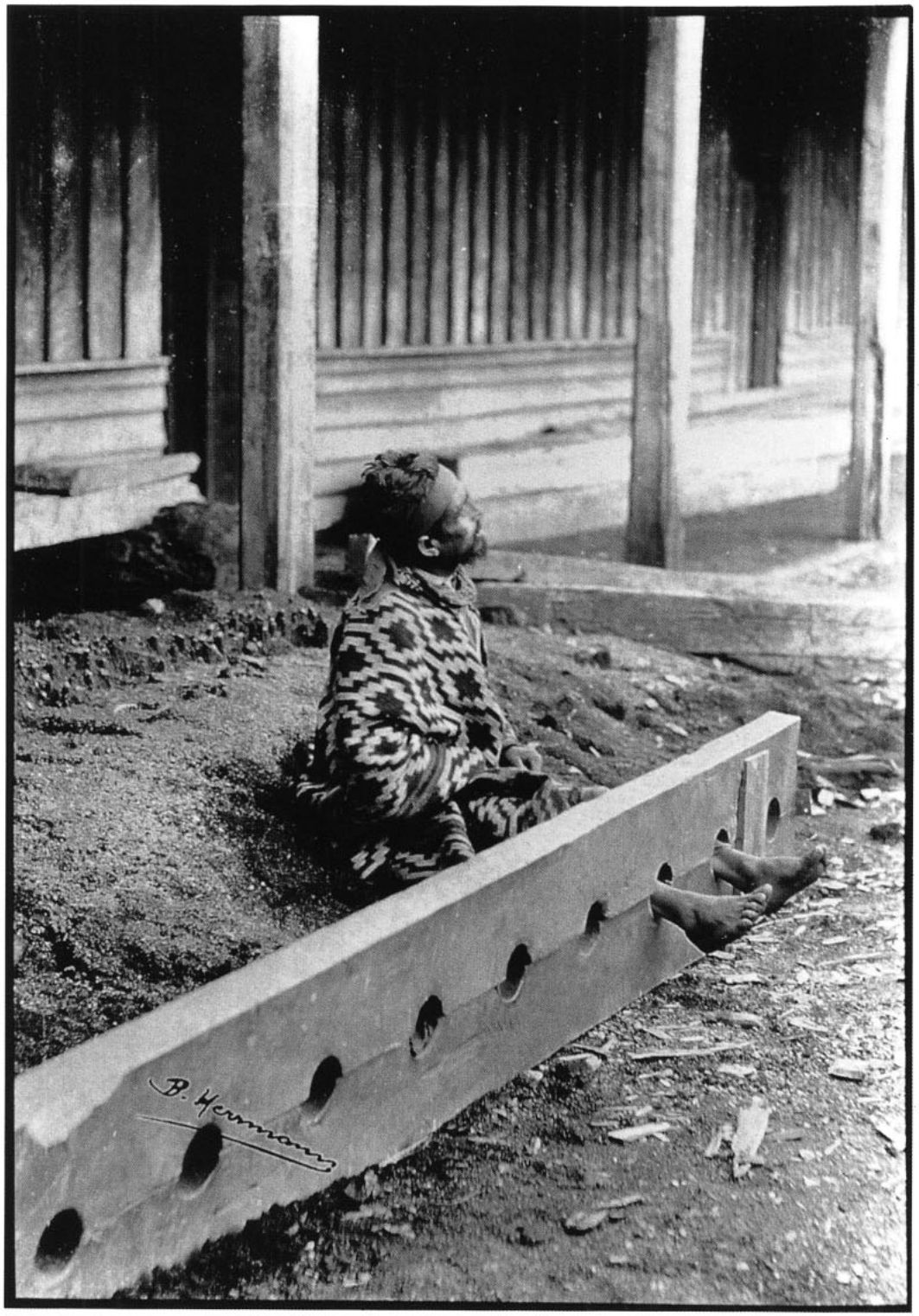
Autor: B. Herrmann.
Archivo: Museo Histórico y Arqueológico Mauricio van de Maele, Valdivia, Chile.



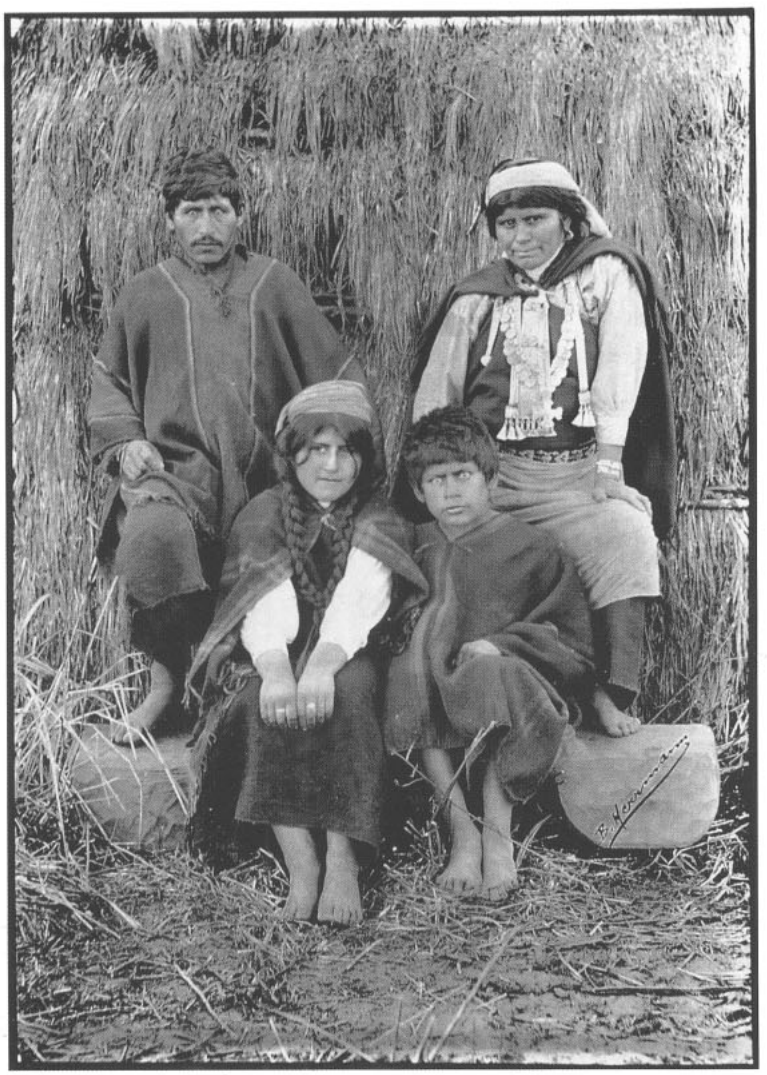
Autor: B. Herrmann.
Archivo: Museo Mapuche Juan Antonio Ríos, Cañete, Chile.



Autor: B. Herrmann.
Archivo: Museo Mapuche Juan Antonio Ríos, Cañete, Chile.



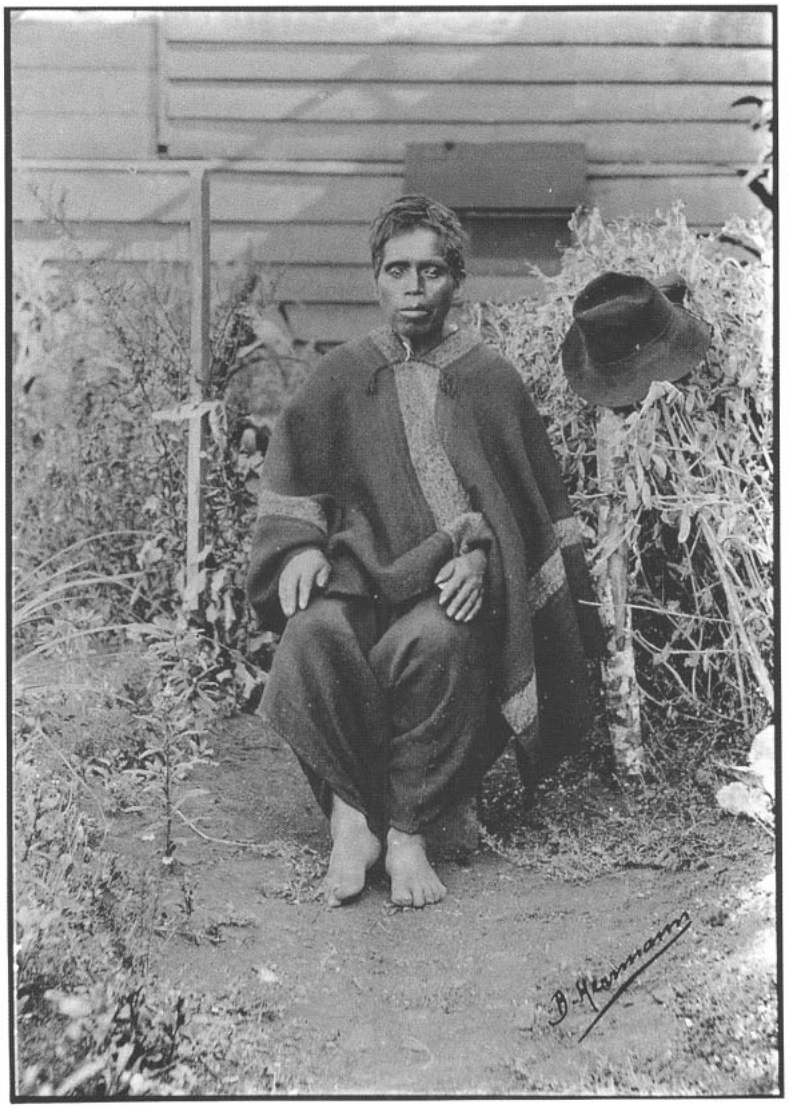
Autor: B. Herrmann.
Archivo: Museo Mapuche Juan Antonio Ríos, Cañete, Chile.



Autor: B. Herrmann.
Archivo: Museo Mapuche Juan Antonio Ríos, Cañete, Chile.

Autor: B. Herrmann.
Archivo: Museo Mapuche Juan Antonio Ríos, Cañete, Chile.

Autor: B. Herrmann.
Archivo: Museo Mapuche Juan Antonio Ríos, Cañete, Chile.



Autor: B. Herrmann.
Archivo: Museo Mapuche Juan Antonio Ríos, Cañete, Chile.

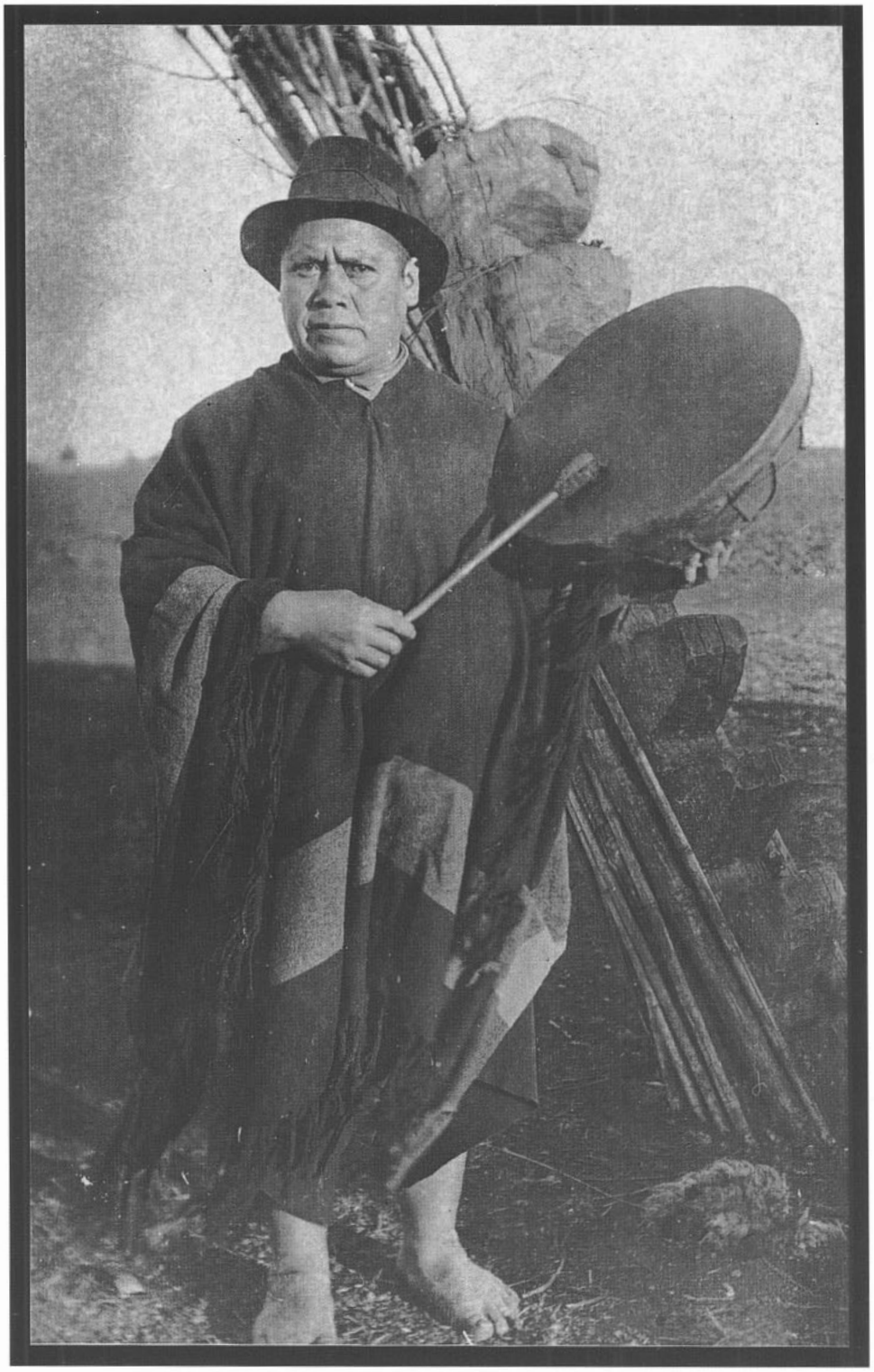
Cl. M. Janvier

Autor: Cl. M. Janvier.
Archivo: Photothèque du Musée de l'Homme, París, Francia.

Autor: Cl. M. Janvier.
Archivo: Photothèque du Musée de l'Homme, París, Francia.

Autor: Cl. M. Janvier.
Archivo: Photothèque du Musée de l'Homme, París, Francia.

Autor: Cl. M. Janvier.
Archivo: Photothèque du Musée de l'Homme, París, Francia.



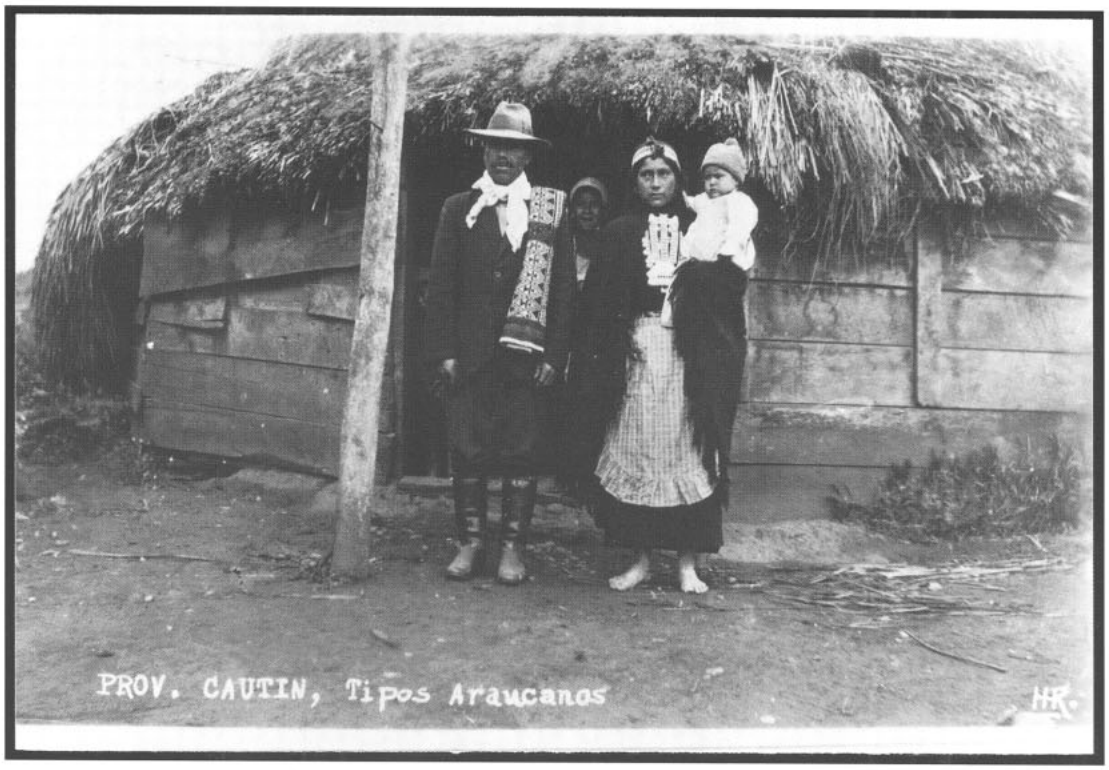
Autor: Cl. M. Janvier.
Archivo: Photothèque du Musée de l'Homme, París, Francia.

Fragmentos dispersos

Autor: Enrique Mora.
Formato: Postal.
Archivo: Museo Histórico y Antropológico Mauricio van de Maele, Valdivia, Chile.

Autor: Hugo Rasmussen.
Formato: Postal.
Archivo: Museo Nacional de Historia Natural, Santiago, Chile.

Autor: Enrique Mora.
Formato: Postal.
Archivo: Museo Nacional de Historia Natural, Santiago, Chile.



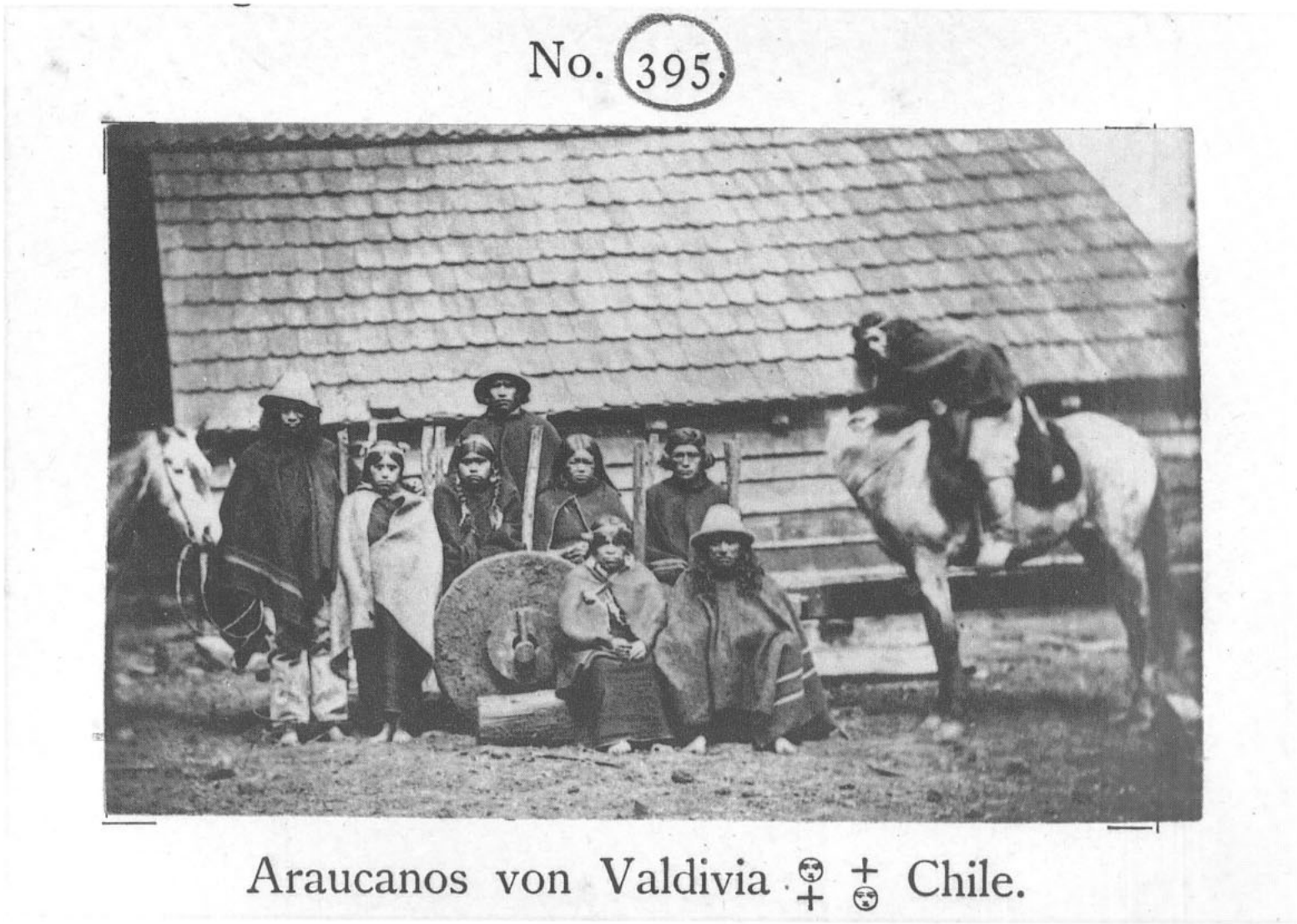
Autor: Hugo Rasmussen.
Formato: Postal.
Archivo: Archivo Fotográfico
Universidad de Chile, Santiago, Chile.

Archivo: Museo Histórico Nacional,
Santiago, Chile.

No. 396.

Araucanos von Valdivia ♀ ♀ Chile.

Archivo: Societé de Géographie-Bibliothéque Nationale de France, París, Francia.
Año: Ca. 1875.



Archivo: Societé de Géographie-Bibliothéque Nationale de France, París, Francia.
Año: Ca. 1875.

No. 390.

Antonio Cayul und Frau
Pumafänger.

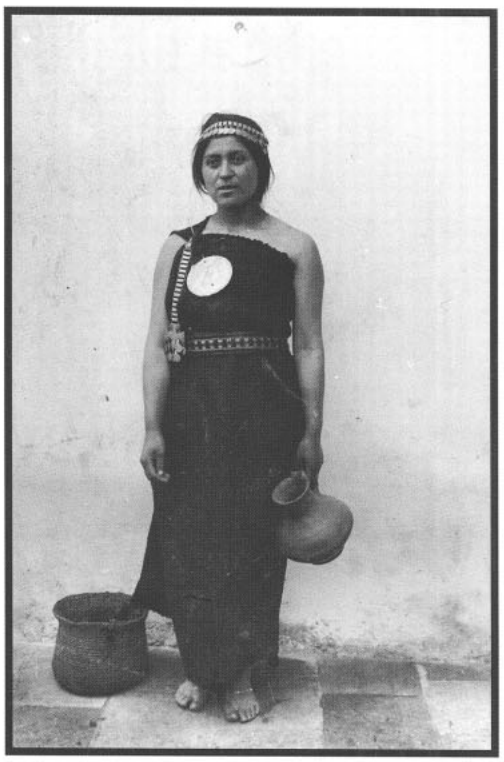
No. 391.

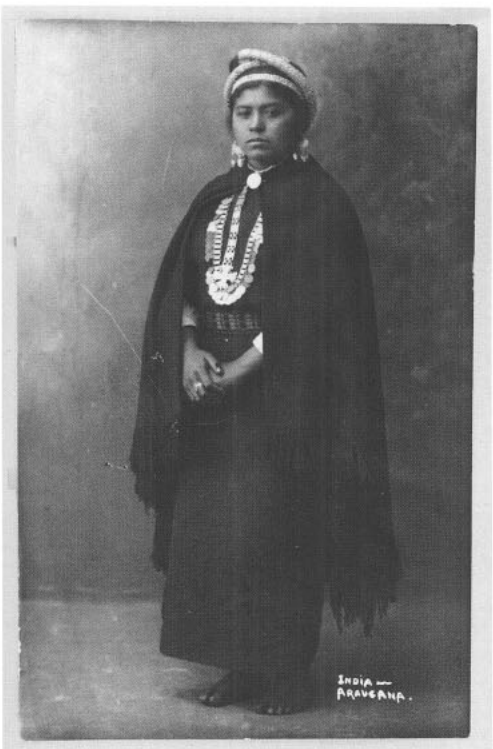
Eingeborne des

Archivo: Societé de Géographie-Bibliothéque Nationale de France, París, Francia.
Año: Ca. 1875.

Archivo: Museo Histórico Nacional, Santiago, Chile.

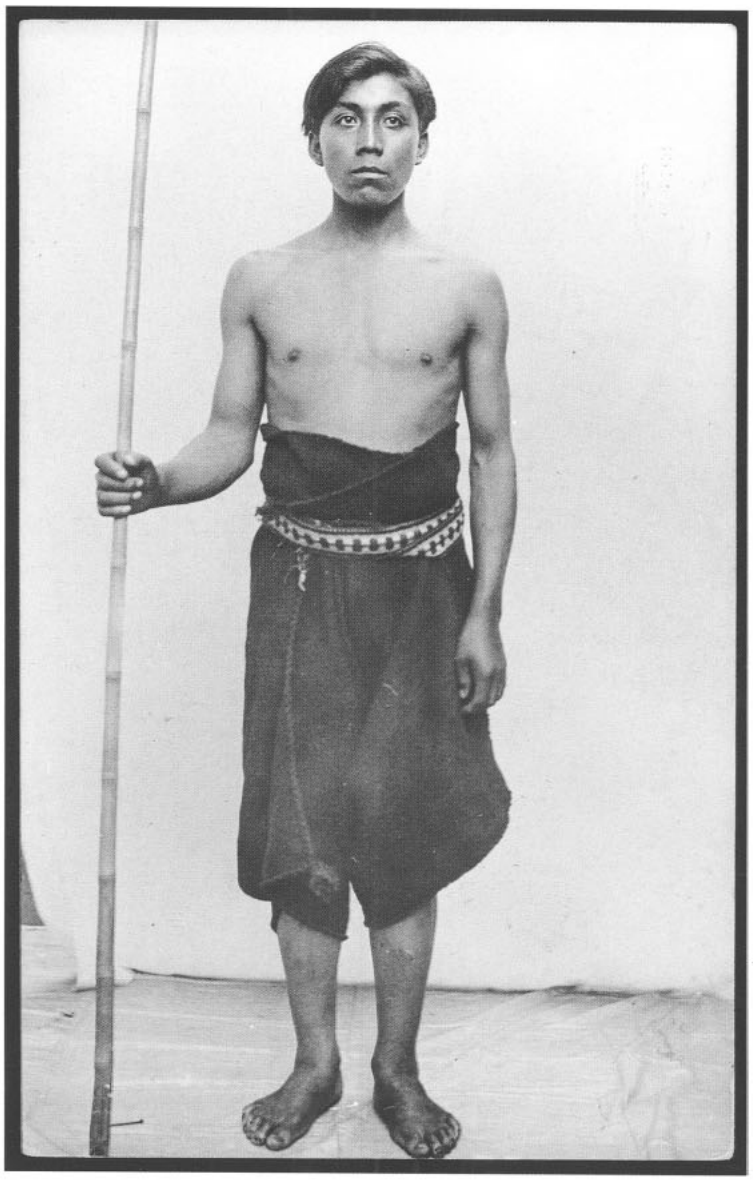
Archivo: Biblioteca Conmemorativa José María Arguedas, Santiago, Chile.
Año: Ca. 1890.





Archivo: Museo Histórico Nacional, Santiago, Chile.

Archivo: Museo Nacional de Historia Natural, Santiago, Chile.



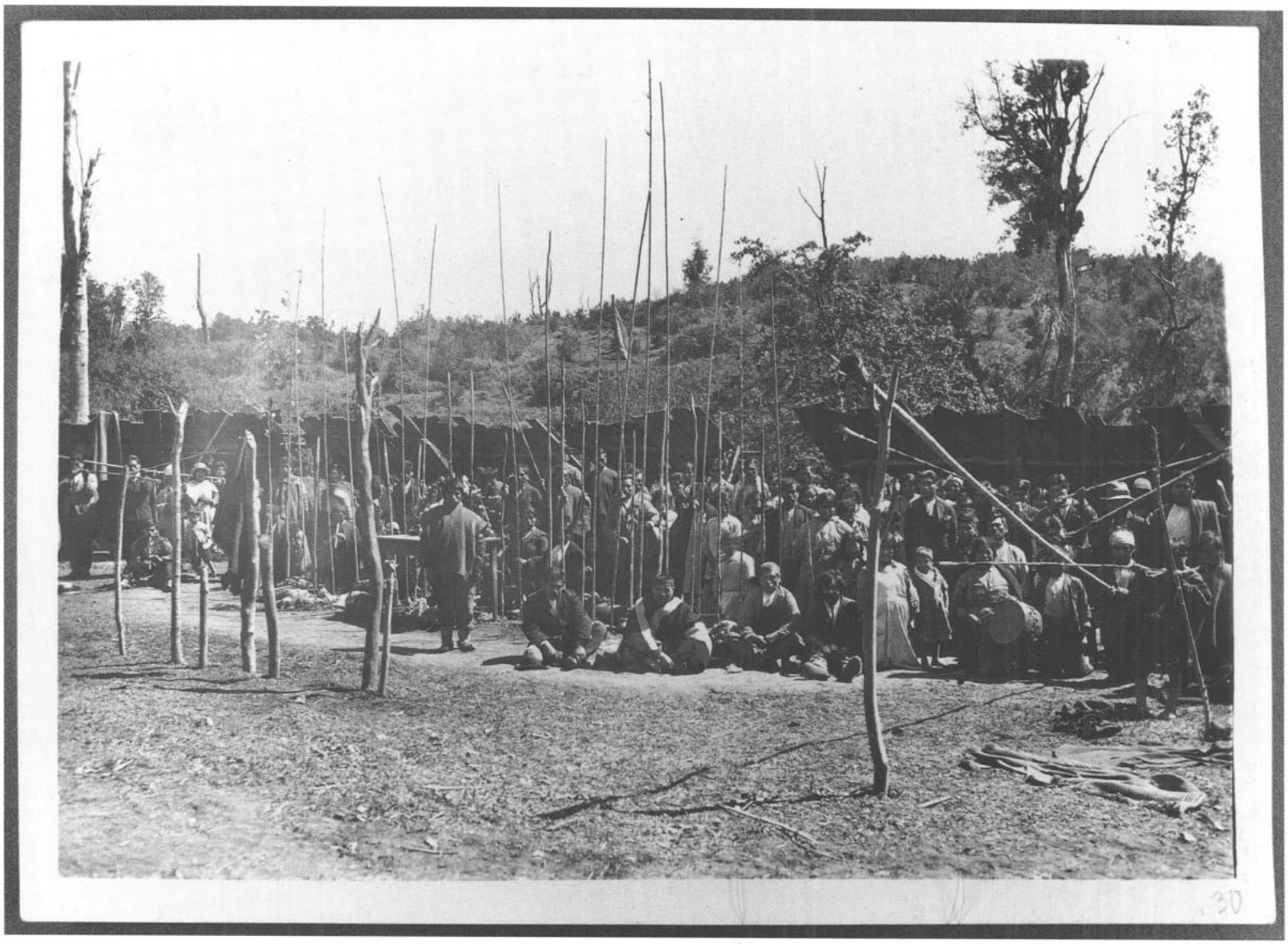
Archivo: Museo Histórico Nacional, Santiago, Chile.

Formato: Postal.
Archivo: Museo Histórico Nacional, Santiago, Chile.

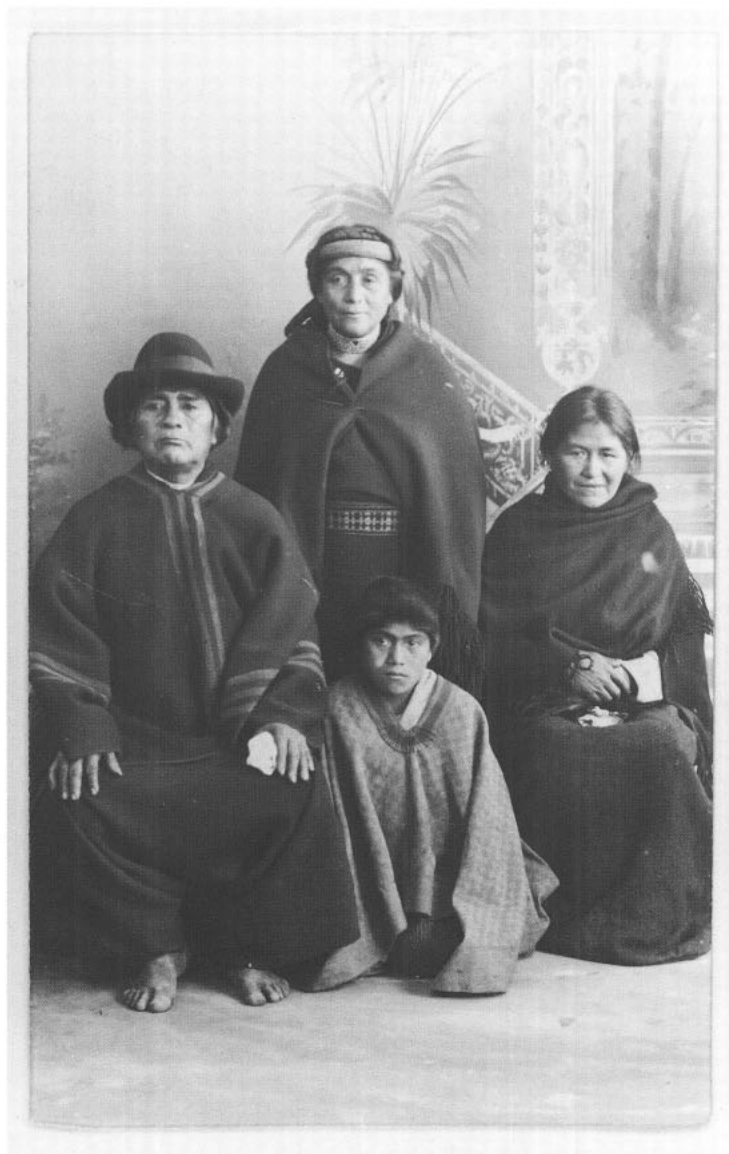
Archivo: Museo Histórico y Antropológico Mauricio van de Maele, Valdivia, Chile.
Año: Ca. 1890.

Archivo: Museo Histórico y Antropológico Mauricio van de Maele, Valdivia, Chile.
Año: 1902.

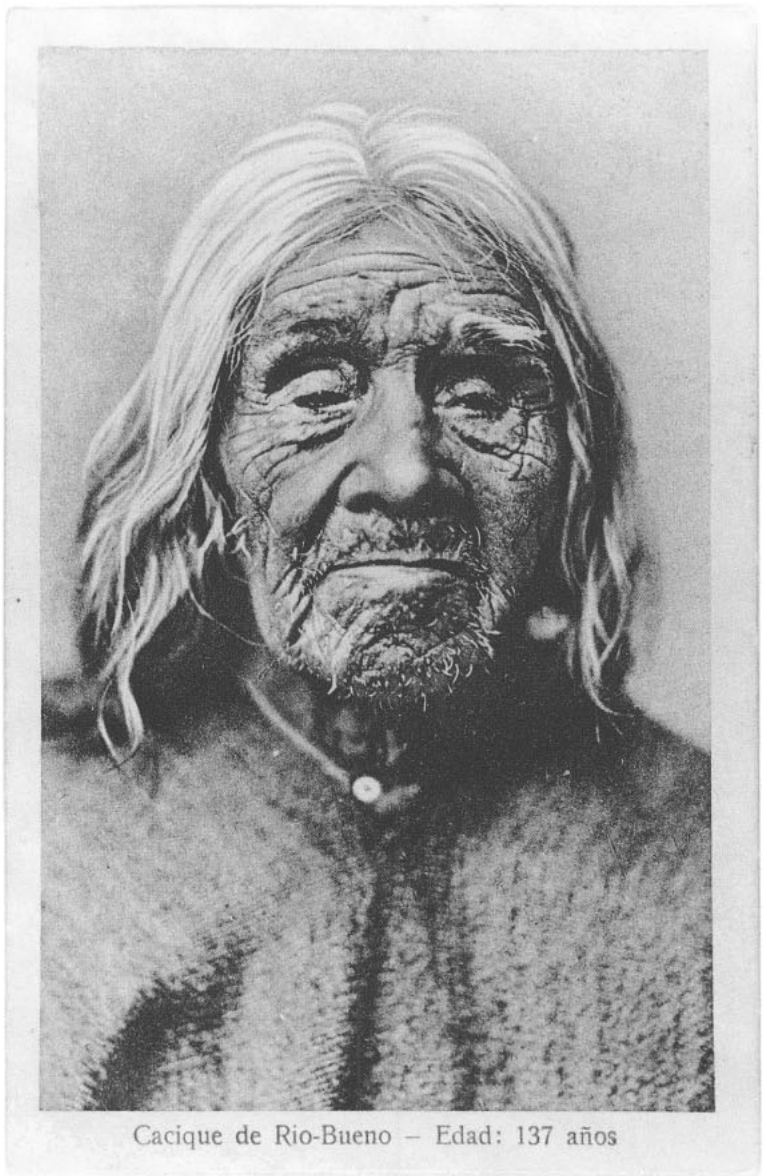
Archivo: Museo Histórico y Antropológico Mauricio van de Maele, Valdivia, Chile.
Año: 1902.



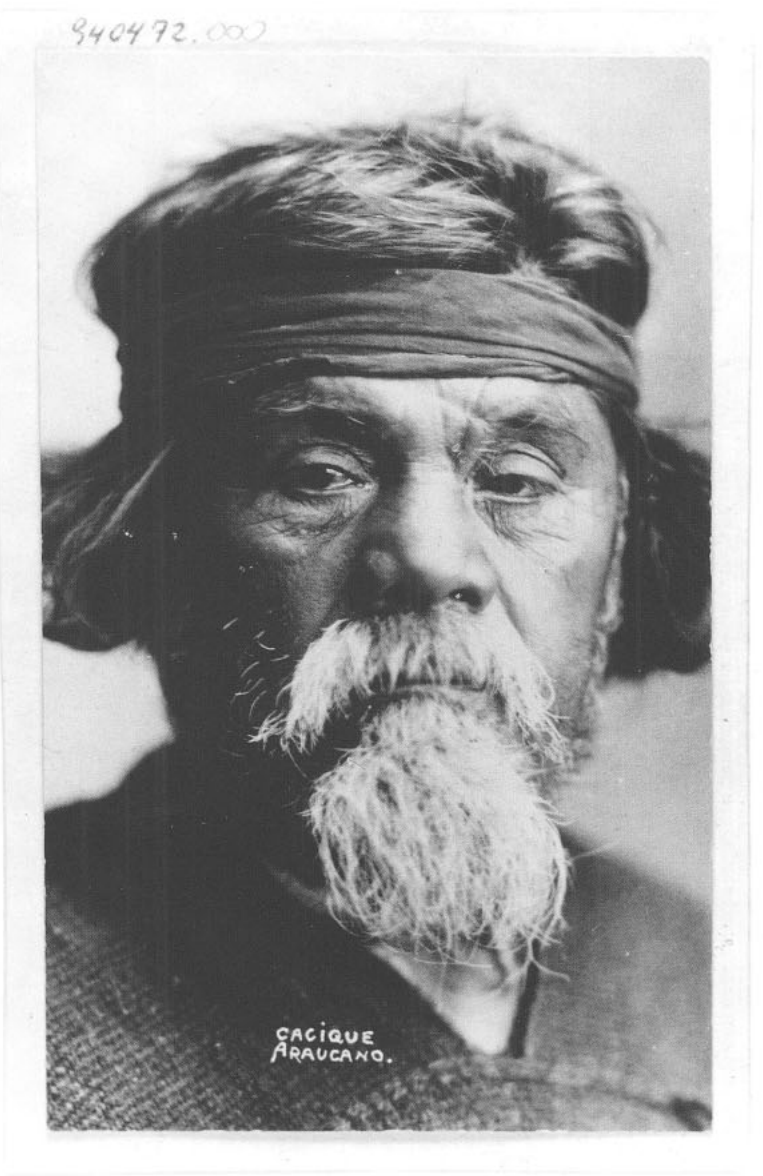
Archivo: Museo Histórico y Antropológico Mauricio van de Maele, Valdivia, Chile.



Formato: Postal.
Archivo: Museo Histórico y Antropológico Mauricio van de Maele, Valdivia, Chile.



Longko Juan Queipun.
Formato: Postal.
Archivo: Museo Histórico y Antropológico Mauricio van de Maele, Valdivia, Chile.

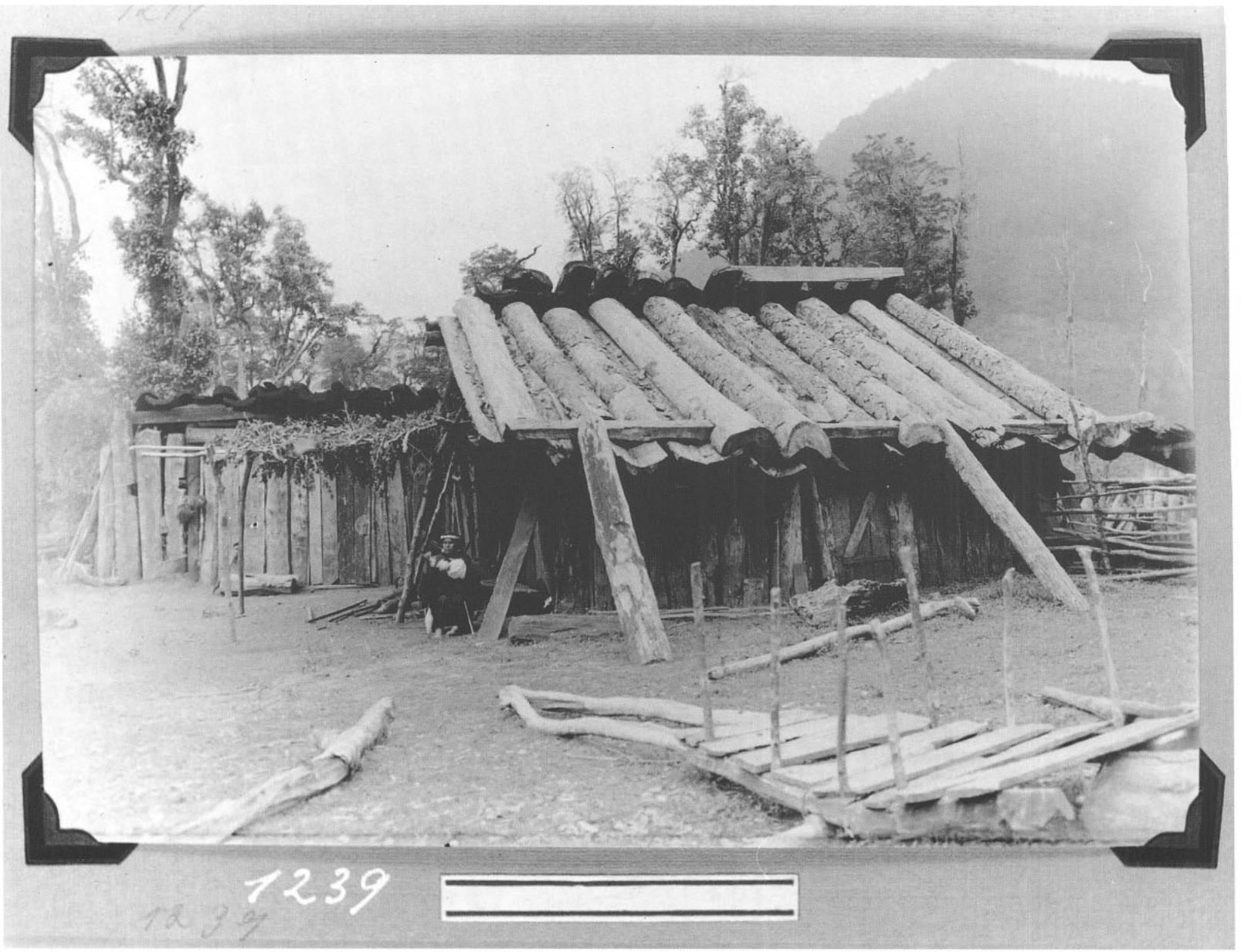


Formato: Postal.
Archivo: Museo Histórico y Antropológico Mauricio van de Maele, Valdivia, Chile.

Formato: Postal.
Archivo: Museo Histórico y Antropológico Mauricio van de Maele, Valdivia, Chile.
Año: Ca. 1930.

Archivo: Museo Histórico y Antropológico Mauricio van de Maele, Valdivia, Chile.

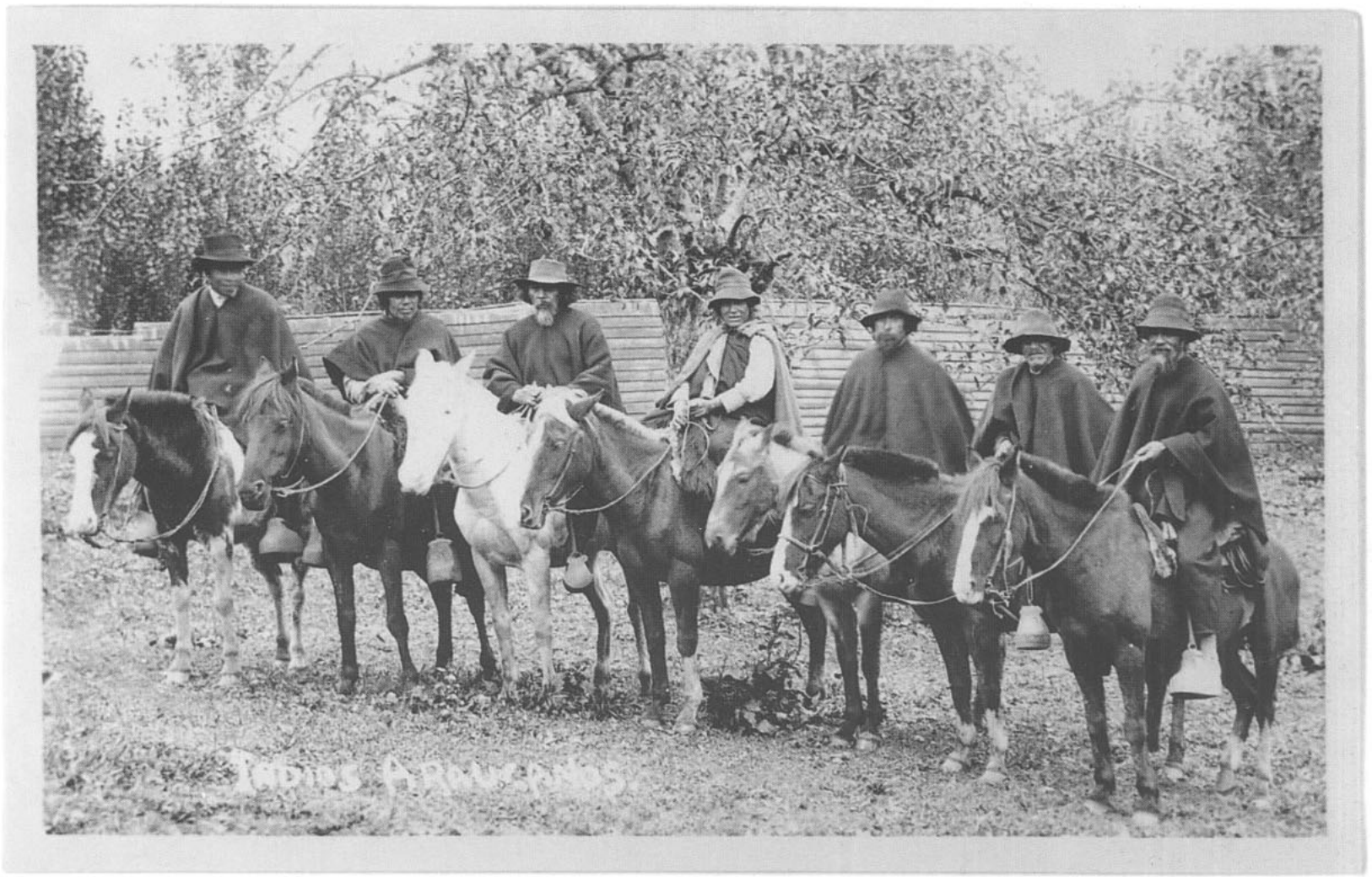
Archivo: Museo Histórico y Antropológico Mauricio van de Maele, Valdivia, Chile.



Archivo: Museo Histórico y Antropológico Mauricio van de Maele, Valdivia, Chile.

Archivo: Museo Mapuche Juan Antonio Ríos, Cañete, Chile.

Archivo: Museo Mapuche Juan Antonio Ríos, Cañete, Chile.



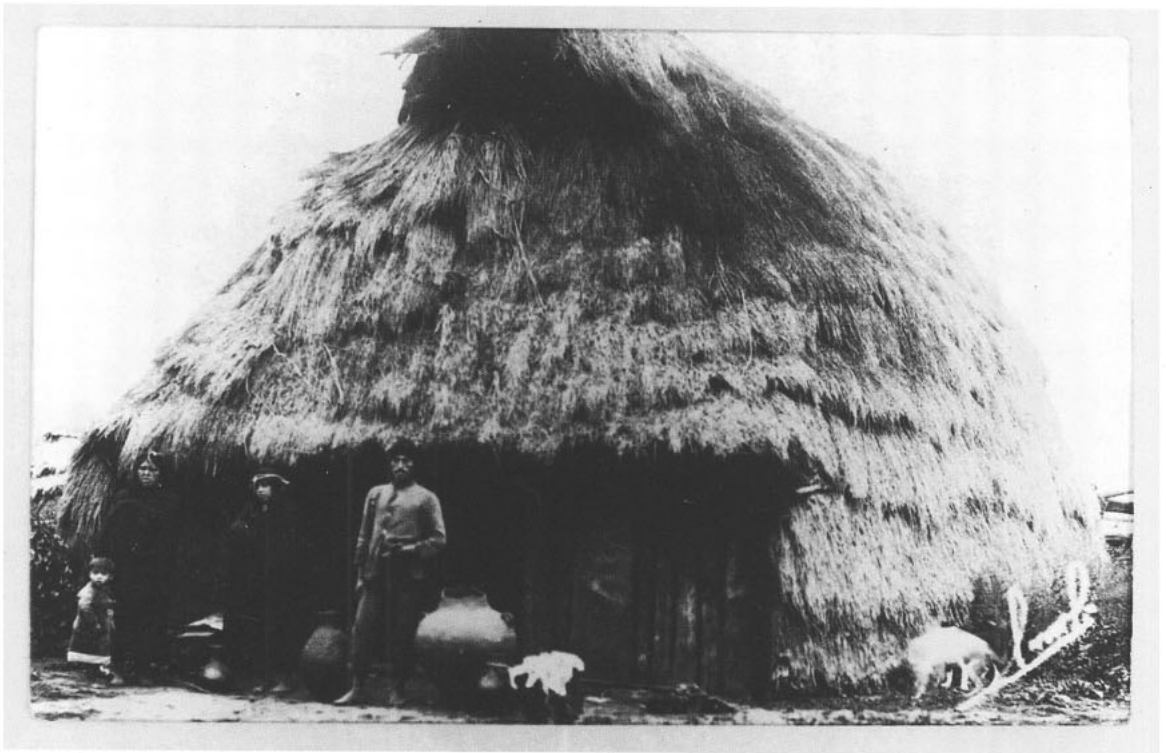
Archivo: Museo Histórico y Antropológico Mauricio van de Maele, Valdivia, Chile.

Archivo: Colección particular, Santiago, Chile.

Archivo: Colección particular, Santiago, Chile.

Archivo: Colección particular, Santiago, Chile.

Archivo: Colección particular, Santiago, Chile.



Formato: Postal.
Archivo: Colección particular,
Santiago, Chile.

Archivo: Colección particular,
Santiago, Chile.

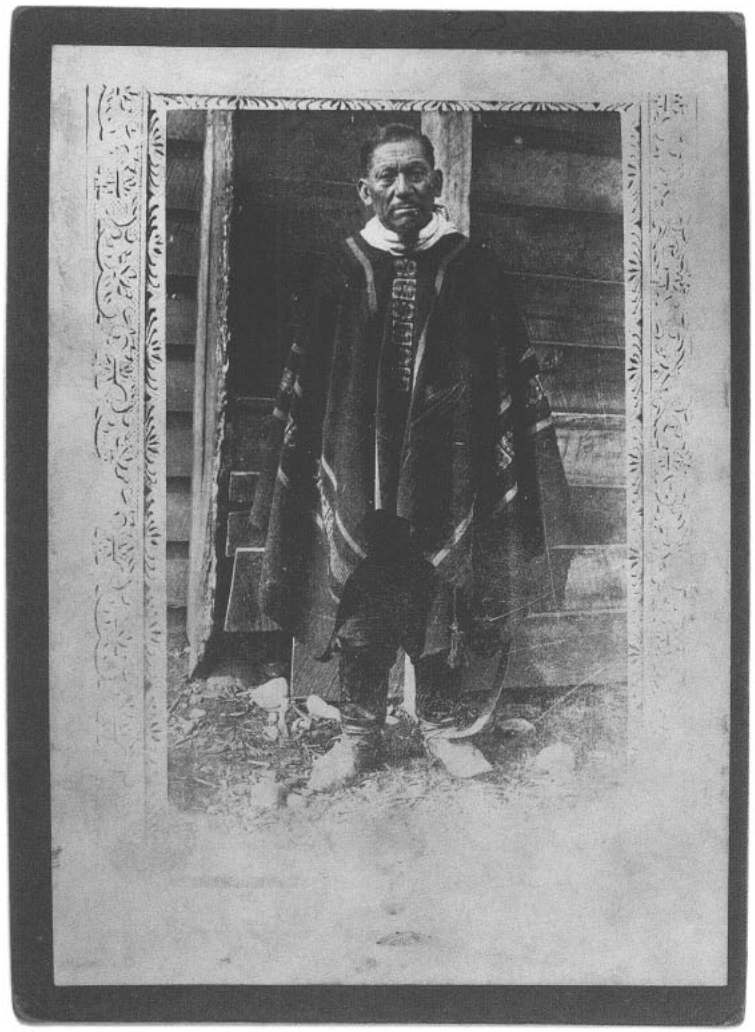
Formato: Postal.
Archivo: Museo Nacional de Historia Natural, Santiago, Chile.

Formato: Postal.
Archivo: Colección particular, Santiago, Chile.

Indias de la laguna del Ranco

Formato: Postal.
Archivo: Colección particular, Santiago, Chile.

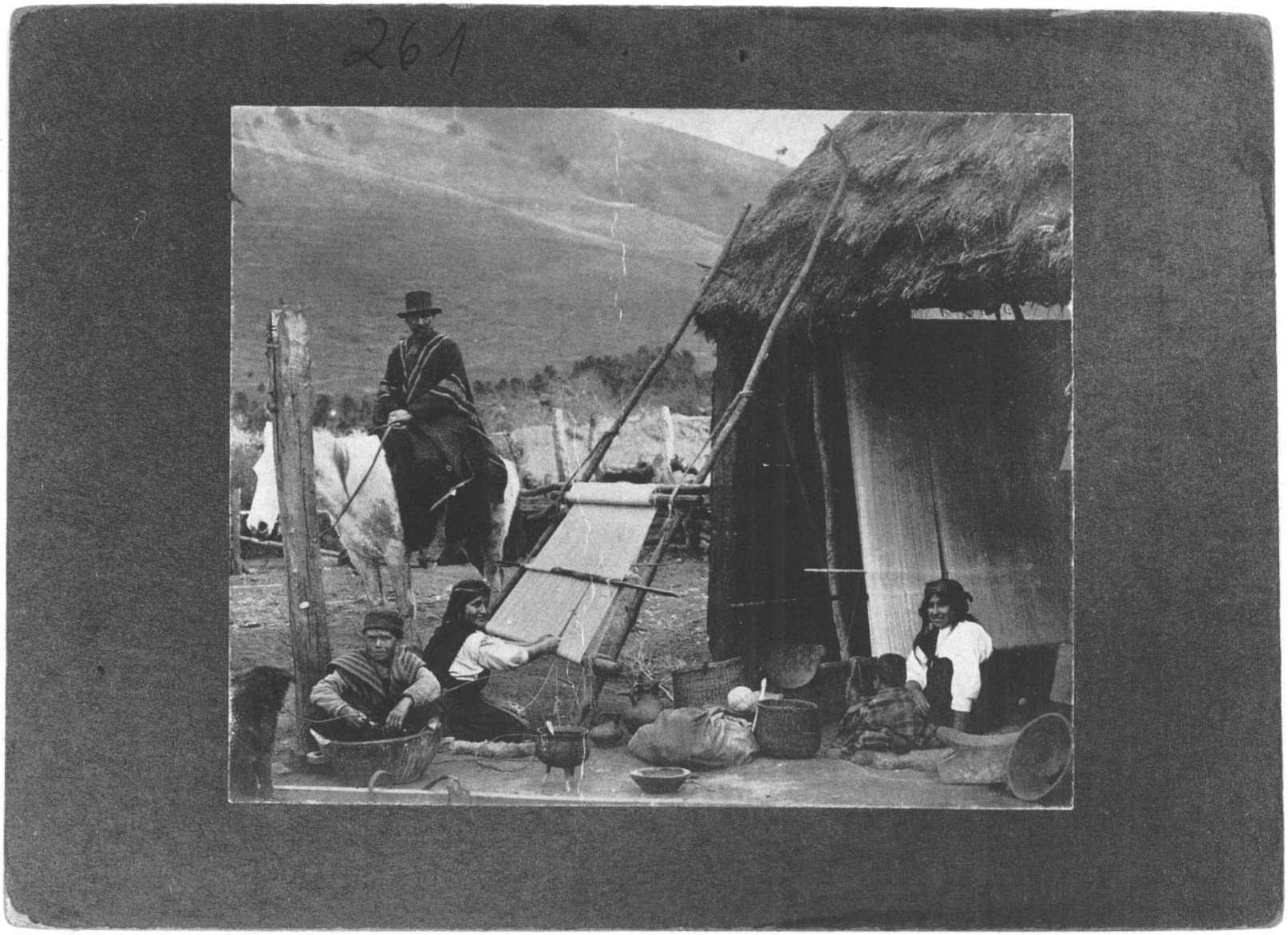
Archivo: Museo Nacional de Historia Natural, Santiago, Chile.
Año: Ca. 1908.



Archivo: Museo Nacional de Historia Natural, Santiago, Chile.

Logko Francisco Nailef y su lenguaráz el mocetón Llatul.
Archivo: Museo Nacional de Historia Natural, Santiago, Chile.

Archivo: Museo Nacional de Historia Natural, Santiago, Chile.

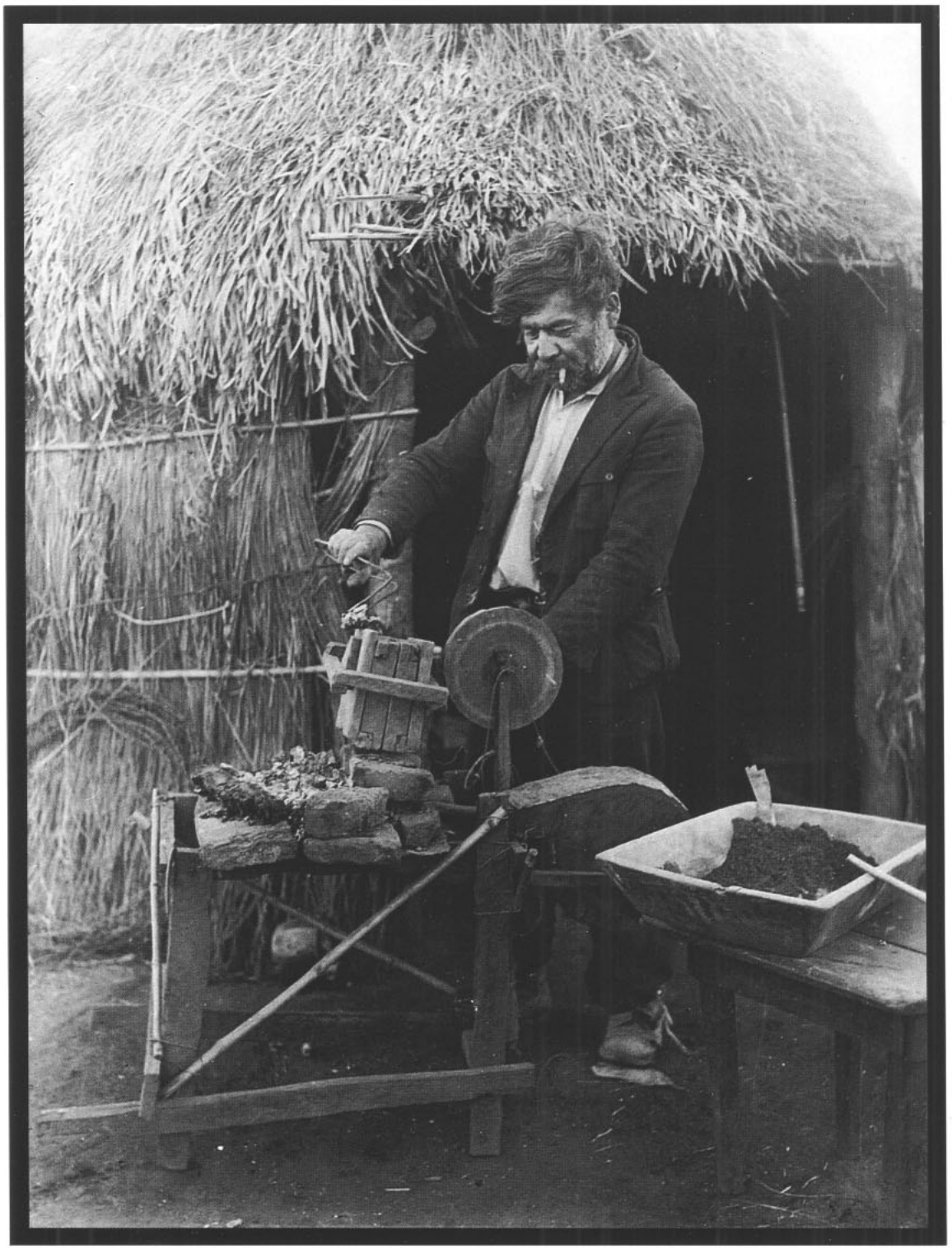


Archivo: Museo Nacional de Historia Natural, Santiago, Chile.

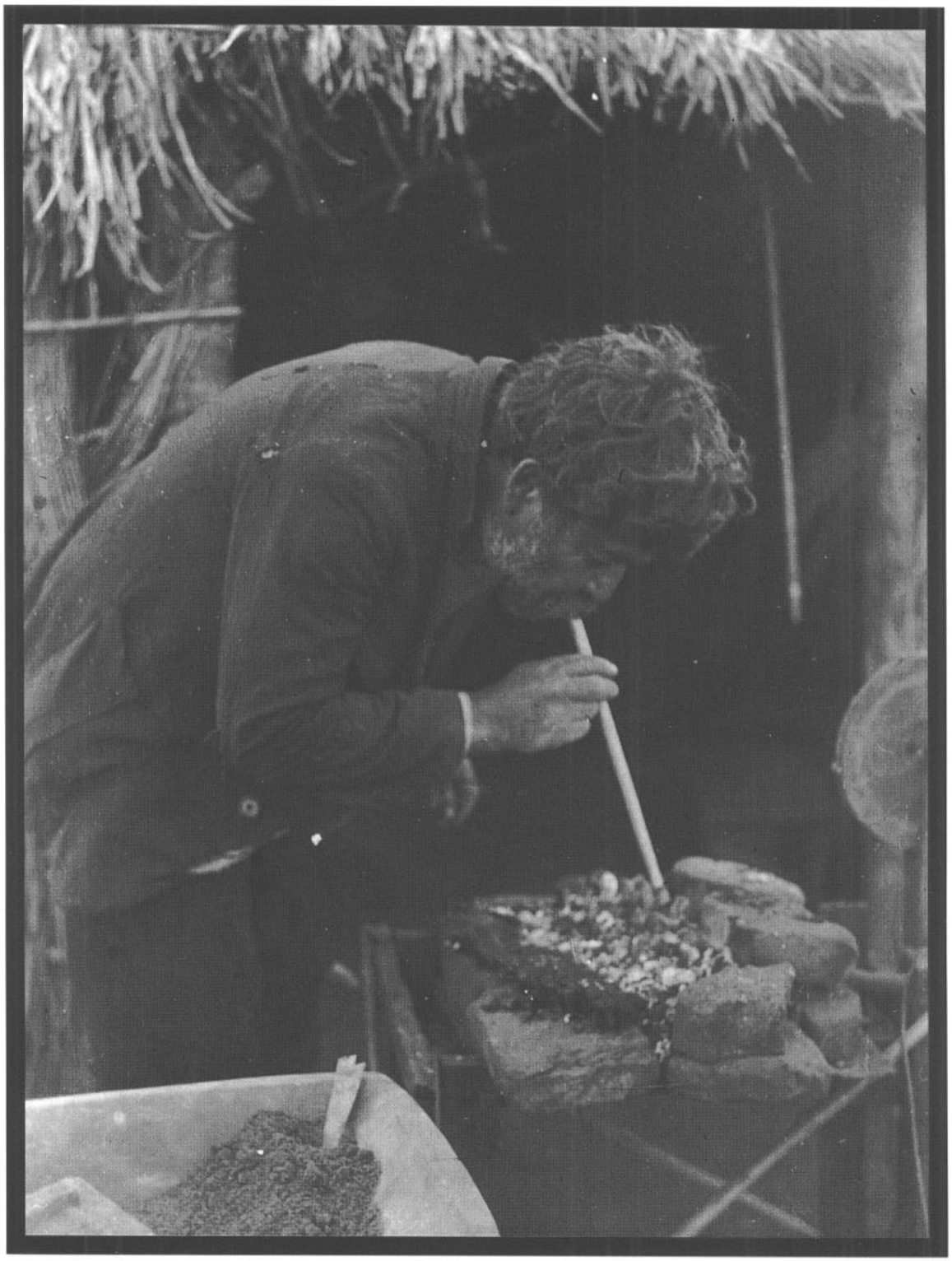
Archivo: Museo Nacional de Historia Natural, Santiago, Chile.

Archivo: Museo Nacional de Historia Natural, Santiago, Chile.

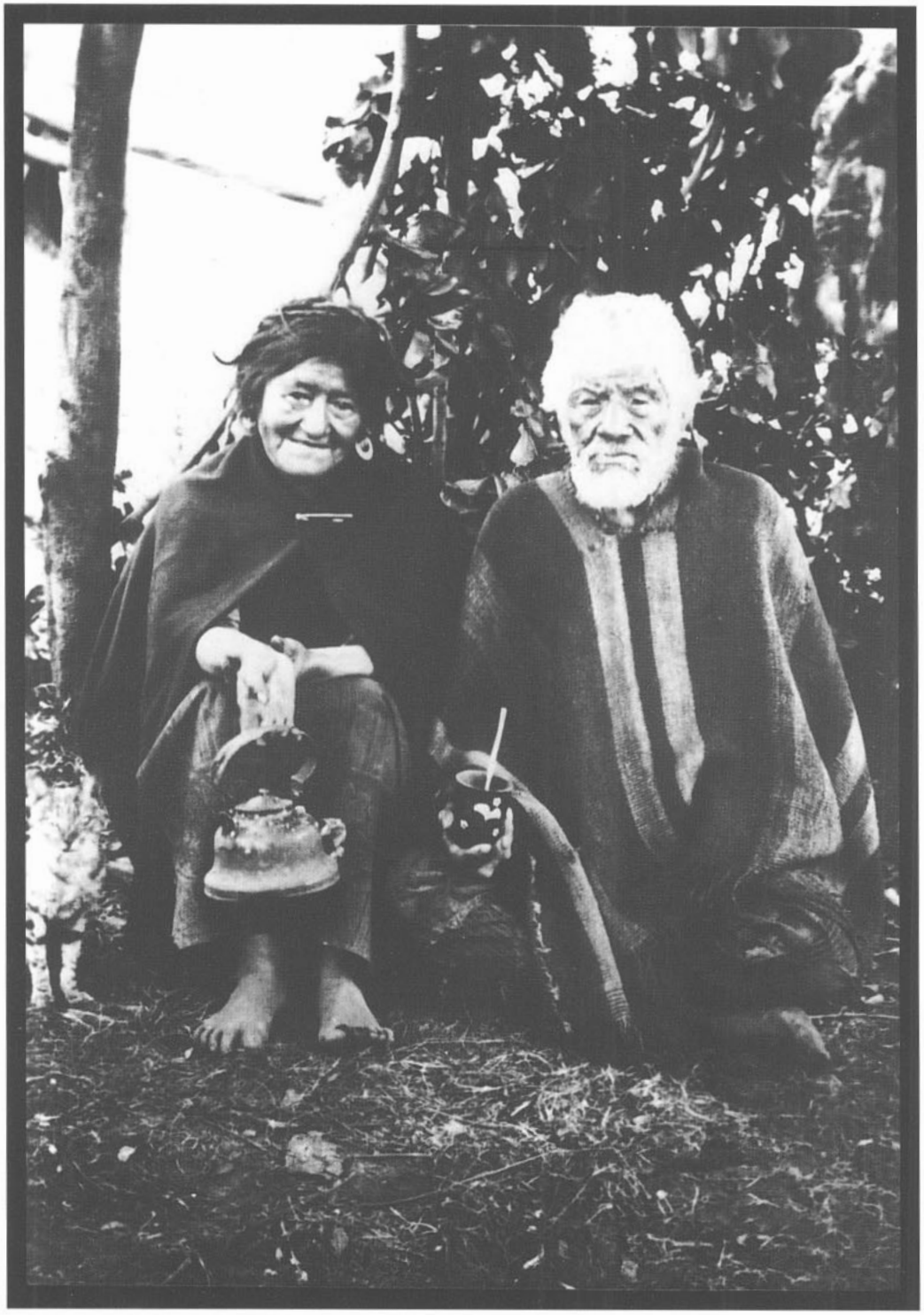
Archivo: Photothèque du Musée de l'Homme, París, Francia.



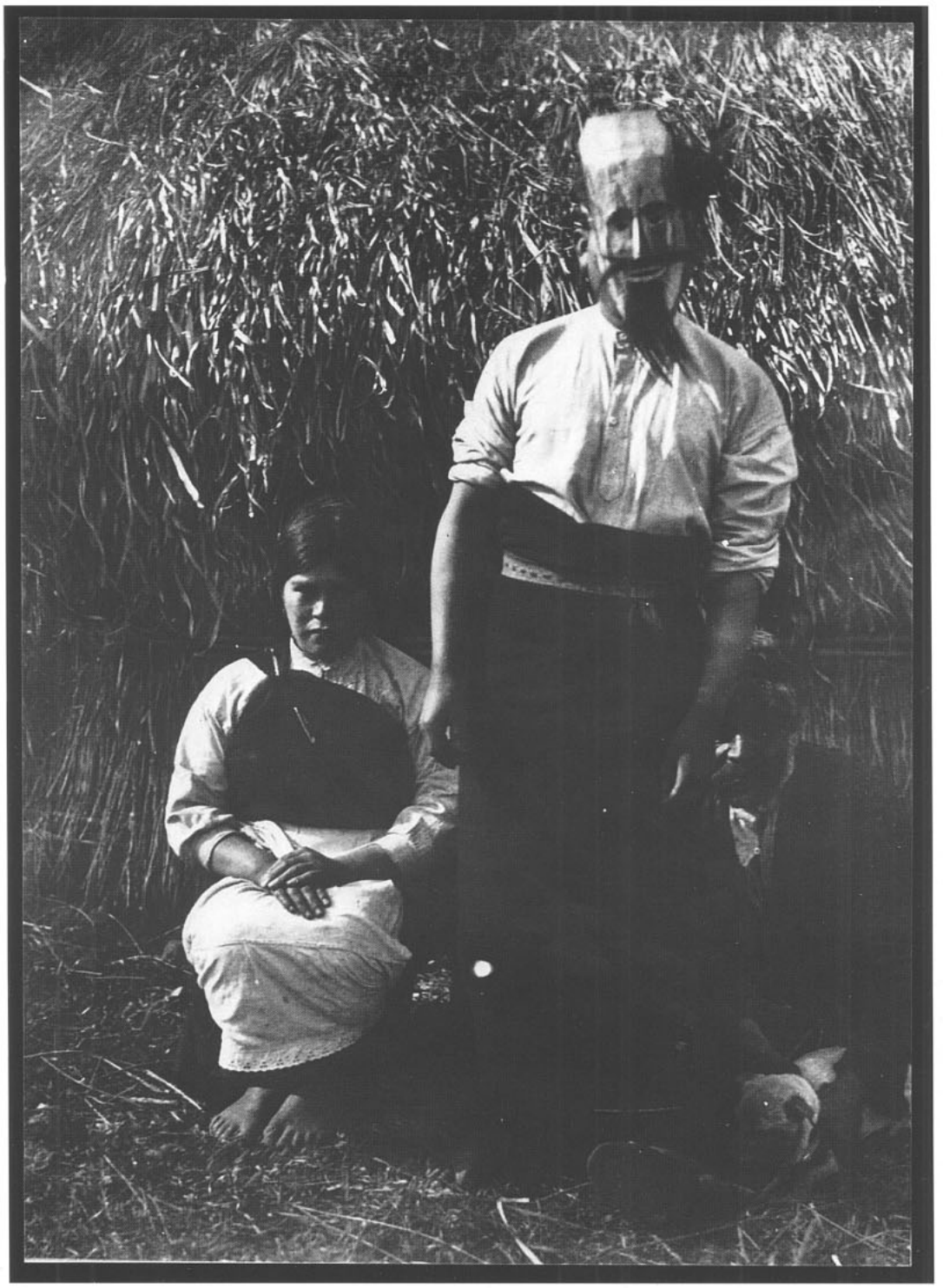
Archivo: Photothèque du Musée de l'Homme, París, Francia.



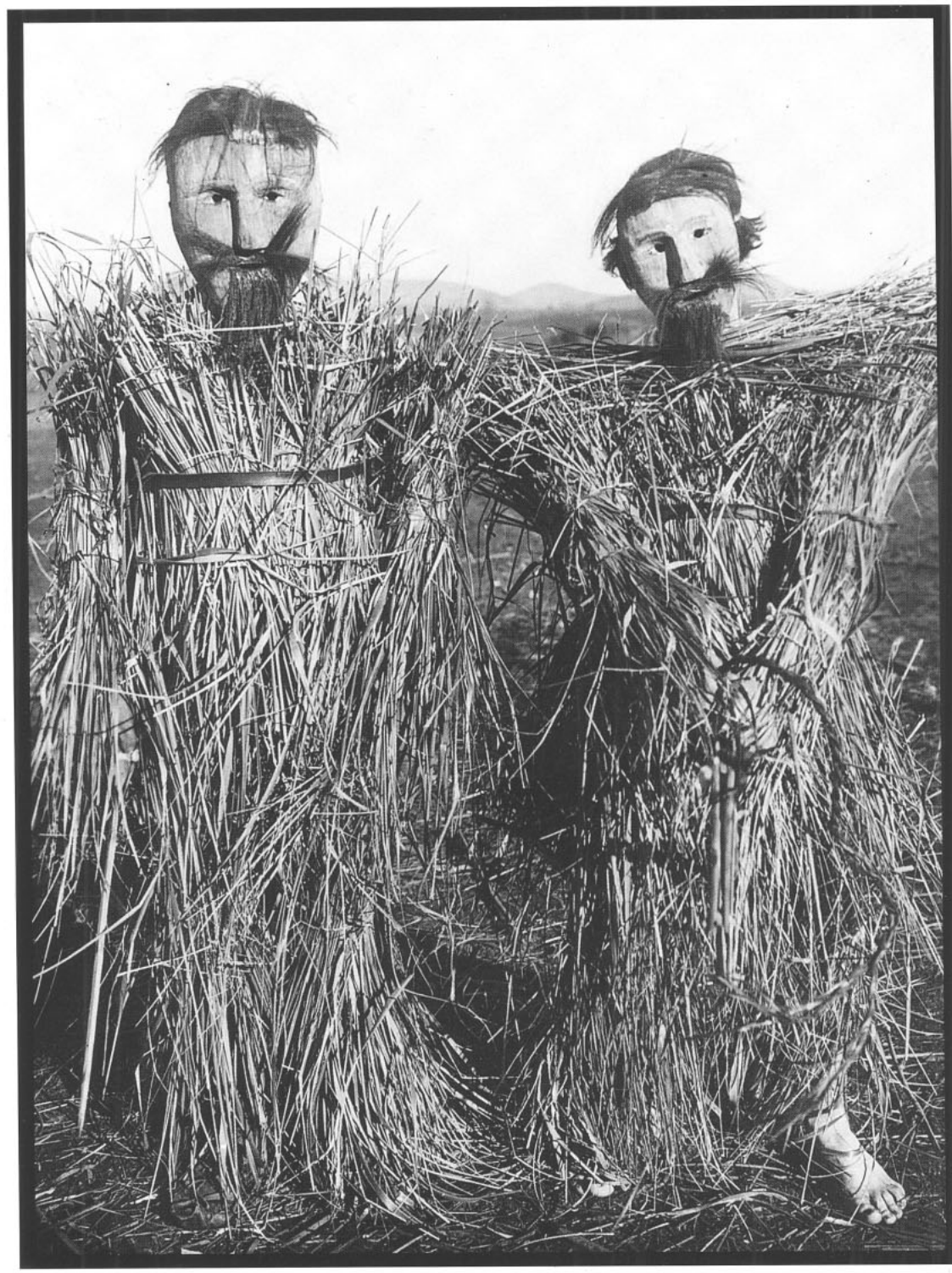
Archivo: Photothèque du Musée de l'Homme, París, Francia.



Archivo: Photothèque du Musée de l'Homme, París, Francia.



Archivo: Photothèque du Musée de l'Homme, París, Francia.



Archivo: Photothèque du Musée de l'Homme, París, Francia.

Archivo: Photothèque du Musée de l'Homme, París, Francia.

Archivo: Pitt Rivers Museum, University of Oxford, Inglaterra.

Archivo: University of Pennsylvania, Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia, EE.UU.

Archivo: University of Pennsylvania, Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia, EE.UU.

Archivo: University of Pennsylvania, Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia, EE.UU.

Archivo: Photothèque du Musée de l'Homme, París, Francia.

Formato: Postal.
Archivo: Museo Nacional de Historia Natural, Santiago, Chile.

De los autores y fotógrafos

Desde sus inicios, la fotografía en Chile permitió dejar un testimonio visual de los hombres, mujeres y los acontecimientos históricos. Muchos fotógrafos desde la segunda mitad del siglo XIX, viajaron o se instalaron en el sur de Chile para retratar la sociedad local, hacer vistas de la naturaleza, el paisaje, las ciudades y registrar costumbres y tradiciones del naciente mundo republicano o de los pueblos indígenas recién incorporados a nuestro territorio. De gran parte de este considerable patrimonio visual se desconoce los autores, ignorándose quien o quienes realizaron estas primeras fotografías. Sin embargo, investigaciones de los últimos 15 años, han hecho posible reunir antecedentes históricos que han permitido poco a poco, identificar aquellos pioneros de nuestra actividad fotográfica.[1]

Juan de Dios Carvajal

Este profesional de la imagen desarrolló la mayor parte de su actividad en la ciudad de Concepción, alrededor del año 1879. Destaca fundamentalmente por la calidad de sus retratos, muchos de los cuales probablemente realizó en los diversos estudios que instaló en dicha ciudad y en donde ejerció ampliamente su actividad. En 1884 sus trabajos presentados a la Exposición Nacional, realizada en Santiago en el mes de septiembre, fueron premiados por su calidad técnica y fotográfica. Es importante mencionar la sociedad que este fotógrafo estableció con la Casa Fotográfica Valck, probablemente antes de 1890. Al alero de dicha sociedad se realizaron numerosos trabajos entre los cuales destacan especialmente una serie de imágenes realizadas en formato Carte de Visit, con retartos y tomas en estudio de mujeres y personajes del mundo mapuche.

Emilio Chaigneau

Este fotógrafo aparece activo en el puerto de Valparaíso en los años de 1860 y se le conoce también por su sociedad con Federico Lavoisier, fotógrafo de origen francés, con quien establece un importante estudio, hasta los años de 1870. Al parecer, se dedicó con gran éxito a la venta de variadas copias fotográficas, de retratos y de vistas de Chile. Tal vez por esta razón pudo el fotógrafo Castro y Ordoñez adquirir para su registro las tomas de mapuche que hoy figuran en la colección de la Expedición Comisión Científica del Pacífico (1862-1866) y que se conservan en el Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid, y en la Biblioteca General de Humanidades de la misma ciudad.

[1] Destaca especialmente el estudio realizado por Hernán Rodríguez Villegas (1985) que ha servido de fuente básica y fundamental para este libro.

Odber W. Heffer Bissett
(1860-1945)

Nacido en el puerto de St, John, New Brunswick en Canadá, llega a Chile en el año 1886, contratado por Félix Leblanc, uno de los fundadores de la actividad fotográfica en Chile, con quien trabaja por algunos años. Posteriormente compra su parte a Leblanc y se instala en la calle Huérfanos con su propio local: "Fotografía Heffer". Se casa con Mary Virginia Purves De Bow, quien también participa del trabajo fotográfico iluminando retratos con la técnica del coloreado, muy común por esos días. La obra de este fotógrafo es extraordinariamente prolífica, incluyendo numerosas vistas urbanas del Santiago de comienzos de Siglo, múltiples retratos de importantes personajes de la sociedad capitalina y paisajes lejanos y agrestes de la cordillera y el centro sur de Chile. Como parte de este trabajo figuran numerosas imágenes de mapuche, la mayoría de ellos tomados al exterior de galpones y viviendas. Este fotógrafo junto a Christian Enrique Valck y Gustavo Milet constituyen el grupo al que hemos llamado "Los Fundadores", por ser los pioneros de la fotografía "etnográfica" en Chile.

Enrique F. Herrmann

De origen alemán se sabe que este profesional tuvo un establecimiento fotográfico en Santiago por los años de 1860. Muchos lo han destacado por sus retratos en tarjeta de visita. De los diferentes sellos que presenta como fotógrafo llama la atención uno que reproduce solamente su rúbrica en una esquina de la imagen. Las fotografías que se presentan en este libro muestran esta característica, pero su firma aparece precedida de una letra B.

Rodolfo Knittel Reinsh
(1876- ?)

La variada producción de este fotógrafo, que concentra tomas de paisajes, retratos y por supuesto, imágenes de mapuche, no revela el carácter de aficionado que alguna vez se le ha atribuido como fotógrafo. Hijo de padres austríacos... se instala a finales del siglo XIX en la ciudad de Valdivia, desde donde recorre la región conociéndose sus tomas de Osorno, Frutillar y otros lugares de la zona. En 1913 publica un álbum titulado "Valdivia antes del gran incendio 1858-1909", (Valdivia von dem gross fuer) editado por la Imprenta Borneck, donde reúne sus propias fotografías con obras de otros profesionales de la época, y que testimonia de manera extraordinaria, el aspecto y vida de esa ciudad antes que fuera destruida por el incendio de 1910.

Gustavo Milet Ramirez
(1860-1917)

Se conocen pocos antecedentes sobre su vida, pero no así sobre su obra. Nacido en la ciudad de Valparaíso, se traslado a la ciudad de Lebu en 1886 y posteriormente a Traiguén en 1890. En esta ciudad lleva a cabo la mayor parte de su actividad fotografiando a personajes y familias de la sociedad local, así como paisajes de esta zona fronteriza. Realiza una o varias giras por el sur hasta la ciudad de Puerto Montt durante las cuales hace fotografías de la colonia alemana en Valdivia y Frutillar. Indudablemente en lo que alcanza una gran notoriedad es en los retratos de "Araucanos", en formato Cabinet realizados la gran mayoría en su estudio de Traiguén. También hace algunas tomas de exteriores destacando aspectos rituales de esta cultura como un nguillatun o un encuentro de palin.

Enrique Mora

Este fotógrafo de origen español se distingue fundamentalmente como editor de postales siendo muy pocos los antecedentes que de él se conocen. Hacia 1935 figura como fotógrafo profesional en la ciudad de Santiago. Expone con cierta notoriedad en el I; II; III y IV Salón Fotográfico del Club Fotográfico de Chile, que se llevan a cabo en la ciudad de Santiago entre los años 1937 y 1940, destacándose por las numerosas vista y paisajes del centro y sur de nuestro país. Su característico sello Foto Mora aparece en numerosas postales con tomas del mundo mapuche. Evidentemente la mayor parte de ellas son fotografías de otros autores a las cuales este fotógrafo al editarlas para la venta, colocaba su sello.

Pierre Petit
(1832-1932)

Caballero de la Legión de Honor, se inicia en la actividad fotográfica, en el año 1849, bajo la dirección de su maestro Disderi, haciendo una serie de daguerrotipos. En el año 1859 se asocia al

famoso Trinquart Studio, donde realiza dos importantes proyectos para álbunes de retrato, "Photographie deux mondes" y "Hommes du jour", transformándose en uno de los grandes especialistas del retrato, en donde su producción alcanza sobre las 1500 personas. Son también famosas su colección de 25.000 retratos sobre temáticas eclesiásticas las cuales aprovecha para experimentar los procesos fotomecánicos y en las técnicas del fotograbado. Es uno de los fotógrafos oficiales de la Exhibición de París de 1878, donde retrata variados grupos de indios americanos que fueron expustos en esta exhibición. Con parte de estas imágenes el principe Roland-Napoleon Bonaparte, publica más tarde sus ya conocido albumes de los "Jardines Humanos".

Hugo Rasmussen
(1893-1980)

Nacido en Alemania se instala en la ciudad de Temuco y hacia 1930 se hace cargo de la casa Hans Frey. Este fotógrafo es ampliamente conocido por sus tomas de paisajes de esta zona del sur de Chile y por algunos estudios de "Araucanos" que se reproducen ampliamente en variadas revistas y postales a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Christián Enrique Valck
(1826-1899)

Oriundo de Hassel, Alemania llega en el velero Victoria al Puerto de Corral (X Región de Chile) junto a su esposa Elise Wiegand en el año 1852. Se establece en la ciudad de Valdivia creando un establecimiento que continuarán más tarde sus hijos y sus nietos. Su trabajo como fotógrafo se habría iniciado en el año 1858. Su obra es ampliamente conocida, destacándose por ser uno de los principales retratista de la sociedad valdiviana de la época. Realiza una cantidad de retratos de mapuche en formato de tarjeta de visita, de acuerdo a los rígidos códigos estéticos y formales de la fotografía de ese tiempo, probablemente tomados en su estudio.

Jorge Valck Wiegand
(1852-1933)

Hijo de Christián Enrique y Elise si bien su carrera como fotógrafo se inicia en Valdivia destaca por su trabajo en Valparaíso donde ingresa a la fotografía Garreaud de Félix Leblanc, cerca del año 1878. En 1901 se constituye en el único dueño de este prestigiado establecimiento donde incluso se realizan las tomas de los presidentes Ramón Barros Luco y Juan Luis Sanfuentes. Sus hijos Jorge, Víctor y Alfredo también continuarían relacionados con el negocio de la fotografía, especialmente Víctor quien en los años 1920 se hace cargo del local en sociedad con el fotógrafo Hagen. Más tarde este fotógrafo se haría cargo a su vez del estudio.

Fernando Maximiliano Valck Wiegand
(1857-1910)

También hijo de Christian Enrique y Elise, fue heredero de la actividad fotográfica de su padre en Valdivia así como editor de postales con imágenes propias y de otros colegas. Casado con Isolina Fuchlocher Barruel. En 1890 se le menciona asociado a su padre y posteriormente a este año establece una sociedad con Juan de Dios Carvajal en Concepción. Destaca por su trabajo y en 1901 sus retratos y vistas son premiados con una Mención Honrosa en la Exposición Panamericana de Buffalo en Estados Unidos. Sus sellos más conocidos como Valck. Valdivia. Concepción y Fotografía Valck. Valdivia, hacen que muchas veces se confundan las autorías de determinadas imágenes de esta estirpe de fotógrafos.

Enrique Valck
(1868 - ?)

Este es el fotógrafo de la saga Valck del cual se conocen menos antecedentes. Los documentos de la colonización alemana en Chile entre 1840 y 1875 lo sitúan en una nómina de personas que se radicaron en el Sur de Chile desde 1846, de las cuales no ha podido verificarse el barco en que llegaron, ni la fecha de arribo al país (Documentos sobre la colonización del sur de Chile, 1970). Casado con Albertina Monberg sus hijos Arnulfo y Bruno también se dedicaron a la fotografía, destacándose el primero por su carrera como uno de los primeros cineastas de Chile. Se le supone hijo de Christian Enrique Valck y es muy posible que por compartir el nombre de Enrique, algunos de sus sellos se confundan, sobre todo el de aquellas imágenes en figura Enrique Valck.

Agradecimientos

Estamos especialmente agradecidos de las siguientes instituciones:

- Fundación Andes.
- Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Archivo Fotográfico, Universidad de Chile, Santiago.
- Archivo de la Nación, Buenos Aires.
- Archivo Patrimonio Fotográfico, Biblioteca Nacional de Chile.
- Biblioteca Conmemorativa José María Arguedas, Santiago.
- Bibliothèque Nationale de France.
- Centro Cultural El Austral, Valdivia.
- Centro de Documentación, Instituto de Estudios Indígenas, Universidad de La Frontera, Temuco.
- Museo Colonial Alemán de Frutillar, Frutillar.
- Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Museo Histórico Nacional, Santiago.
- Museo Histórico y Antropológico Mauricio van de Maele, Valdivia.
- Museo Etnográfico Dr. Juan B. Ambrosetti, Buenos Aires.
- Museo Mapuche Juan Antonio Ríos, Cañete.
- Museo Nacional de Historia Natural, Santiago.
- Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid.
- Musée de l'Homme, París.
- Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden.
- The Pitt Rivers Museum, Oxford.
- University of Pennsylvania Museum, Philadelphia.
- Vicariato Apostólico de La Araucanía, Villarica.
- Biblioteca General de Humanidades, Madrid.

Así como a las siguientes personas:

Leonor Adán, Roberto Aguirre, Miguel Angel Azócar, Alvaro Besa, Margarita Calfío, Rodolfo Casamiquela, Francisco Gallardo, Carlos Contreras Painemal, Ruth Corcuera, Silvana di Lorenzo, Anne Chapman, Rolf Foester, Sivia Galindo, Elsa Gatica, Paula Honorato, Alvaro Hope, Eliseo Huencho, Isabel Iriart, Vicente Larrea, Lorena Lemuñir, Peter Mason, César Millahueique, José Moreno, Carolina Odone, Marisol Palma, Daniel Quiroz, Susana Renard, Alberto Trivero, Jorge Vergara y a todas aquellas personas que hicieron posible la edición de este libro.

Este libro se terminó de imprimir en el
mes de noviembre de 2001, en los
Servicios Gráficos Algueró S. A.,
Av. Berlín 791, San Miguel,
Santiago de Chile

Margarita Alvarado Pérez

Diseñadora, Licenciada en Estética y Etnohistoriadora. Ha trabajado en diversos proyectos de investigación relacionados con el mundo indígena, cerámica, textiles e historia de la fotografía. Es académica en el Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Pedro Mege Rosso

Antropólogo. Ha trabajado en diversos proyectos de investigación relacionados con el mundo indígena, la semiología, textiles y antropología visual. Es director de la Escuela de Antropología de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

Christian Báez Allende

Historiador y Licenciado en Estética. Sus temas de investigación han sido la religiosidad popular, el mundo indígena y su iconología. Es miembro del Departamento de Investigación de Fundación América e investigador en el Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Magaly Mella Avalos

Antropóloga. Ha trabajado en el ámbito de la etnohistoria y las organizaciones *mapuche*.

Patricio Toledo Araneda

Antropólogo. Ha trabajado en la temática indígena urbana. Es académico de la Escuela de Antropología de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

Gastón Carreño González

Antropólogo. Ha trabajado en diversas realizaciones documentales y se ha especializado en antropología visual. Es académico de la Universidad Academia Humanismo Cristiano y coordinador del Núcleo de Antropología Visual de la misma universidad.

CENTRO
NACIONAL
PATRIMONIO
FOTOGRÁFICO

Biblioteca del Bicentenario