

La Huella Luminosa de los Fotógrafos de la Frontera¹



Margarita Alvarado P.²

Desde los inicios de la actividad fotografía en Chile, por allá por mediados del siglo XIX, este medio de expresión permitió dejar un testimonio visual de nuestra sociedad y los acontecimientos históricos que ocurrían. Muchos fueron los fotógrafos que llegaron a Chile provenientes de Europa y Estados Unidos, varios de estos profesionales de la imagen se establecieron en Santiago y Valparaíso para retratar la sociedad local y hacer vistas de la naturaleza y el paisaje. Otros, en busca de nuevos destinos y oportunidades viajaron al sur de Chile, instalándose en las ciudades y pueblos recién fundados en los nuevos territorios que estaban siendo incorporados a Chile en su proceso de consolidación como república.

De este variado grupo de fotógrafos destaca una trilogía conocida como "Los Fundadores", quienes establecieron las bases de lo que más tarde sería conocido como la "fotografía étnica". Fueron ellos los primeros creadores que además de su trabajo cotidiano como fotógrafos de sociedad, dedicaron especial afán en tomas del mundo mapuche³ y en el registro de costumbres y tradiciones de las poblaciones indígenas, de colonos y criollos que convivían en el agitado mundo de La Frontera.

Los fotógrafos y los perfiles de La Frontera

... y carretas que traen a las mapuche vestidas con sus chamantos rojinegros, y aunque se diga que el pasado no se puede reconstruir, de pronto en un tiempo se encuentran todos los tiempos....

Jorge Teillier

Concluida la campaña de la "Pacificación de la Araucanía", los vastos territorios indígenas se abrieron a la penetración de la nascente República chilena y tras los victoriosos batallones de soldados, arribaron una gran cantidad de colonos y emigrantes extranjeros en busca de la prosperidad y el éxito que se suponía estas regiones ofrecían.

Ya fuera por la conflictiva "frontera norte" que poco a poco se expandía penetrando el territorio mapuche más allá del río del Bio-Bio, o por la difusa "frontera sur", que al alero de la floreciente

ciudad de Valdivia extendía la penetración de la colonización alemana a los nuevos territorio, en medio de esta vendaval "civilizador", transportando su cargamento de lentes, cámaras y utilería, fotógrafos como Christian Enrique Valck, Obder Heffer, y Gustavo Millet se internaron hacia lo exótico y o desconocido, buscando capturar una realidad que el cambio histórico de fines del siglo XIX hacia cada vez más distante y difusa.

Apenas unos años después del último levantamiento *mapuche* de 1881, el progreso y la modernidad llegaban con el ferrocarril y el extenso cable del telégrafo. En las antiguas ciudades sureñas de largo pasado histórico—como Valdivia y Osorno—o a la sombra de los fortines fronterizos donde surgían pueblos y villorrios— como Traiguén y Temuco— se instalaron mercaderes, colonos, bandoleros y aventureros de todo tipo, otorgándole a esta zona la impronta inconfundible de los territorios de frontera.

Traiguén 1885. Su plaza y calles muestran la actividad de un agitado día. Carretas tiradas por bueyes, jinetes indígenas, chilenos y europeos circulan por sus calles en apretada multitud. Fundada junto a un fuerte militar y a pocos kilómetros al sur de los "Confines de Angol", se transformó en Villa el 4 de enero de 1879 y recibió su pomposo título de "Ciudad de Traiguén", por una ley del 12 de Marzo de 1887. Ubicada al fondo de un pequeño valle, junto a la ribera del río Traiguén, que en lengua *mapuche* nombra una "catarata o chorrillo de agua que viene de arriba", adquirió todas las características de ciudad de dos mundos. Espacio de encuentros y desencuentros de la realidad fronteriza. Al centro la plaza como corazón del progreso, rodeada de almacenes y bodegas. Desde allí se despliega el damero urbano ordenado en cuadradas rigurosamente trazadas. Sus aceras de madera o ladrillos enmarcan sus calles con sus perpetuos lodazales de los lluviosos inviernos y sus polvorientos atmósferas de los veranos templados.

El mundo de la colonización aparece representado en la instalación de prestigeadas casas comerciales de la época, como la Casa Francesa y la Casa Lavín instaladas junto al Gran Hotel de Traiguén y las infaltables farmacias, una alemana y otra chilena. La población puede enterarse de las novedades

locales y regionales por medio de periódicos como "La Voz de Traiguén" y "La Frontera" que tempranamente comienzan a circular. Así, esta ciudad se transforma en el centro de una pujante región donde la producción triguera se constituye en una de las principales actividades de colonos y criollos. Las grandes bodegas de las firmas inglesas Williamson Balfour y Duncan Fox concentran las compras del apetecido cereal. Mas tarde varios molinos, como el de los Bunster y el de los Moren, con su eficiente maquinaria, provista por la casa Goubet y Cia de Lovaina, lo comercializarán convertido en harina para alimentar el Chile que se extiende hacia el norte.

Este era el Traiguén al cual se asomaban los *mapuche* en busca de beneficios que el progreso les podía entregar en especies como las "faltas" que compraban con el dinero de las ventas de sus productos y, ocasionalmente, tras un trabajo esporádico para la cosecha triguera de los grandes fundos. Detrás de esta explosiva actividad comercial y civilizadora se desvanecía otro mundo con sus pesados días de andar de carretas, y sus habitantes de tiempos remotos, hoy derrotados e instalados en las llamadas "reducciones". Así la diversa realidad de la llamada frontera norte se ordenaba y vivía en la existencia de todos los días. Mucho más al sur, en otra frontera más austral, otra realidad enfrentaba a *mapuche*, colonos y criollos en la conquistas de los territorios recientemente conquistados para la nación chilena.

Valdivia 1875. Es un hermoso día de otoño y la plaza central, con sus hileras de tilos desnudos, rodeada de casas ocupadas por antiguos vecinos, acoge la febril actividad propia de una ciudad que carga con siglos de historia. Fundada el 9 de febrero de 1552, en los primeros años de la conquista hispana, fue levantada en un meandro del río con una planta constituida por 47 "manzanas". Destruída durante el gran levantamiento *mapuche* de 1598 fue reconstruida parcialmente en 1602, cuando el gobernador Alonso de Rivera determinó levantar el fuerte de la Santísima Trinidad. Cuarenta años de abandono hasta la fugaz ocupación holandesa de 1643 cubrieron sus ruinas de una espesa y oscura selva. La definitiva refundación hispana de 1645 la transforman en la puerta de entrada a los territorios de la zona sur del mundo *mapuche*. Su importancia estratégica y económica

queda de manifiesto al observar las amplias y variadas instalaciones defensivas que los hispanos construyen en Niebla, Corral, Mancera y Amargo en la desembocadura del río Valdivia. En 1826 el gobierno chileno elevó este territorio al rango de provincia y esta ciudad pasó a convertirse en capital, lo que significó un rápido aumento de la población.

Sobre este azaroso pasado histórico representado en dos antiguas torres que se elevan sobre las ruinas de las murallas de la ciudad, Valdivia se desarrolla como núcleo comercial y maderero con nuevos aportes de la emigración alemana, que comienza con la llegada de 600 colonos en el año 1851. En el centro de la ciudad, con su pomposa iglesia construida por un ingeniero de Berlín apellidado Frick, la colonización -al igual que en Traiguén- también aparece representada por casas comerciales de primera categoría, como la de los Señores Fehland y Becker o los dos hoteles alemanes de Springmüller y Saelzer que reciben a viajeros y comerciantes. En la isla Teja, o conocida también como Valenzuela, se instala la magnífica y moderna cervecería de Carlos Anwander con su gran edificio principal de dos pisos que colindaba con la gran curtiduría Schülke con sus patios y modernos talleres. También los vecinos -como en Traiguén- pueden enterarse de las noticias locales por medio de varios periódicos como el "Deutsche Zeitung für Südchile" editado en alemán, o en castellano como "La libertad".

Los límites urbanos de la ciudad poco a poco se van desdibujando en las y chacras y cultivos que la rodean. Los verdes manzanos, perales y canelos que alternan con casas y huertas comienzan a desaparecer para dar paso a las densa selvas vírgenes australes donde están los dominios del mundo *mapuche*. La presencia de los indígenas en la ciudad es menos llamativa y mucho más esporádica que en Traiguén. También aquí, tras la actividad colonizadora, sobre todo de los alemanes que comienzan la explotación maderera de los bosques, el mundo *mapuche* de *longko* y *weichafe* montados en briosos caballos comienza a desvanecerse⁴. Esta es la otra realidad de la frontera sur donde también *mapuche*, colonos y criollos disputaban en su existencia de todos los días en los nuevos territorios.

La trilogía de *Los Fundadores* de la fotografía étnica del sur de Chile

Mezclados con colonos y criollos, en este *ir y venir ciudadano* de un día cualquiera, probablemente sorprendidos por la embrollada realidad de La Frontera, varios son los fotógrafos que observan el paisaje y las gentes de la "Araucanía" con sus ojos cargados de romanticismo. Algunos de ellos, seguramente buscando lo exótico y lo inexplorado de estas nuevas tierras y nuevas realidades, enfocan su lente hacia los *mapuche* como personajes de otro tiempo y de otro mundo. Entre ellos se distingue la trilogía de los **Los Fundadores**. En medio de la fugaz y cambiante realidad que los rodea, marcada por su lenta transformación ante el avance victorioso de otros hombres que imponen otro paisaje y otro estilo de vida, se dedican a realizar en su estudio o en improvisados escenarios exteriores numerosas imágenes del mundo *mapuche*.

Christián Enrique Valck fotógrafo pionero en Valdivia (1826-1899)

Christián Enrique Valck nació en Hassel, Alemania. Como consta en numerosos documentos de la colonización alemana, llega al Puerto de Corral (X Región de Chile) en el velero Victoria, junto a muchos otros ilusionados viajeros, en el mes de diciembre del año 1852. Se establece en la ciudad de Valdivia junto a su esposa Elise Wiegand con la cual tiene tres hijos Jorge, Fernando y Enrique convirtiéndose en uno de los primeros fotógrafos reconocidos para el sur de Chile, ya que aparece en esta calidad alrededor del año 1858.

Su numerosa descendencia continúa con el trabajo fotográfico por largos años, incluso alguno de ellos, a fines del siglo XIX incursiona en el cine⁵. Su hijo mayor Jorge Valck Wiegand (1852-1933) se asocia con Leblanc, uno de los estudios más connotados de la época, lo que le da una trascendencia importante a su trabajo como profesional en el puerto de Valparaíso⁶. Posteriormente en los años 1901 se le cita como único propietario de este estudio al comprárselo al fotógrafo Obder Heffer.

Otro hijo Fernando Valck Wiegand (1857-1910), cinco años menor que Jorge, también destaca por su trayectoria. Hasta cerca de 1890 trabaja en asociación a su padre, probablemente de esta época son los sellos de "Valck e Hijo" que aparecen en numerosas fotografías. Posteriormente se traslada a Concepción asociándose con el fotógrafo Juan de Dios Carvajal con quien instala un estudio que alcanza fama y notoriedad por sus retratos. Esta notoriedad se ve acrecentada por una mención honrosa que obtiene en la Exposición Panamericana de Búfalo, en Estados Unidos en el año 1901.

Por último cabe mencionar a Enrique Valck (1868) de quien se conocen menos antecedentes e incluso, algunos historiadores solo lo reconocen como supuesto hijo de Christian Enrique. Probablemente, compartió estudio con su padre en la ciudad de Valdivia en las últimas décadas de 1800. La igualdad de nombres es lo que ha colaborado a la mayor confusión respecto de la autoría de las fotos ya que varios retratos aparecen firmados como Enrique Valck.

Por su temprano inicio en la actividad fotográfica en territorios tan lejanos e inexplorados como la zona de La Frontera el legado iconográfico de Christian Enrique Valck, así como de sus hijos, se ha constituido en un referente fundamental para la historia de la fotografía en Chile. Su amplia producción destaca extraordinariamente por sus contenidos estéticos y sociales, pero es en el retrato de la sociedad de la época donde alcanza su mejor realización como fotógrafo. Numerosos integrantes de la colonia alemana de la época, tanto en Valdivia como Osorno, quedaron atrapados en sus fotografías formato Cabinet, realizadas en su estudio de acuerdo a las estrictas normas de la estética de fines del siglo XIX. En sus imágenes están presentes los infaltables telones de artificio, con su decoración y arquitectura barroca de escaleras y arcos ornamentados. A esta modalidad se puede adscribir un par de imágenes en formato tarjeta de visita que realizó de un grupo de *mapuche* posando en una 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 supuestamente bebiendo y conversando en torno a un fogón. Pero el principio estético es el mismo, ya que se busca crear una atmósfera que muestre al

mapuche practicando 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 damicelas de Valdivia y sus alrededores, posando sobre un fondo parejo y tenue, ocasionalmente acompañados de algunos elementos escenográficos como algún sillón o una mesa. Esta misma modalidad aplica para la realización de un conjunto de retratos de personajes del mundo *mapuche*, en formato tarjeta de visita, probablemente tomados en su 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 en el sujeto retratado.

La autoría específica de estas tomas de *mapuche* aparece todavía no aclarada totalmente. El timbre en el reverso señala a un Enrique Valck, Valdivia. No sabemos si corresponde al padre o al hijo. Pero, no cabe duda que corresponden a esta legendaria estirpe. Quedará como tarea para futuras investigaciones definir quien de ellos realizó estas imágenes que se cuentan entre las fotografías étnicas más tempranamente tomadas en nuestro país⁷ (ver foto 1,2).

Gustavo Milet retratista en Traiguén (1860-1917)

Gustavo Milet nace en la ciudad de Valparaíso en la cuna de una familia de franceses llegadas al puerto en busca de nuevos horizontes. De su vida se conocen pocos antecedentes. Comienza su actividad fotográfica en su ciudad de origen y probablemente atraído por lo ecos de los lejanos territorios fronterizos se traslada a la ciudad de Lebu en el año 1886. Alrededor de 1890 se instala en Traiguén donde lleva a cabo la mayor parte de su actividad fotografiando a personajes y familias de la sociedad local, así como paisajes de la zona. En una de las giras que realiza hacia la zona de Puerto Varas, Frutillar y Puerto Montt, de la cual se conservas varias fotografías en formato Imperial, de grupos escolares y paseos al campo de la colonia alemana de la región, conoce a María Ebensperguer Mödinguyer con quien se casa y con la cual tiene 7 hijos.

Milet, al igual que Valck, despliega su temática con una intención claramente retratista, conociéndose 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 constituye a partir de la creación de una atmósfera expresiva de acuerdo a un montaje cuidadosamente elaborado.

Este 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 *mapuche* fotografiados aparecen como actores "representado" su propia identidad. Joyas y vestimenta, cestería, cerámica y diversos artefactos domésticos se transforman en las señales de su supuesta pertenencia cultural (ver foto 3).

Una insospechada exaltación de esta búsqueda de representación étnica se observa en varios retratos de mujeres *mapuche* que aparecen exhibiendo exactamente las mismas joyas de plata. Es sabido que las mujeres *mapuche* utilizaban alhajas de plata para el adorno. El esplendor y brillo de este metal constituía el medio expresivo más eficaz para la ostentación y el lujo. Las jerarquías y relevancia social, así como de la identidad y pertenencia a una familia o linaje determinado se materializaban en la exhibición de determinadas alhajas. El tipo y variedad de joyas, así como el lugar en que se situaban sobre el

cuerpo, estaba rigurosamente normado por la costumbre y la tradición, con sus respectivos códigos estéticos y simbólicos⁸.

Milet interviene directamente esta normatividad social y estética instalando sobre las mujeres *mapuche* joyas de plata que probablemente eran de su propiedad. Es fácil imaginar al fotógrafo, en la penumbra de su estudio, abriendo cuidadosamente su "joyero" para extraer, ante los atónitos y asombrados ojos de las futuras retratadas, aquellas alhajas que él consideraba necesarias para resaltar su condición de *mapuche*. Así, las *trapalakucha*, *sikil* o *trarülöngko* que constituyen la parafernalia exhibida por estas mujeres, no son más que un subterfugio, un engaño para mostrarnos una realidad que, al fin y al cabo, es un maravilloso montaje (ver foto 3,4,5).

La atmósfera teatral característica de las fotografías de Milet también está presente en las escasas tomas de exterior que realiza del mundo *mapuche*. Rituales y eventos especiales como un *nguilatun* 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 aparecen captados en una espectacular vista realizada, probablemente en las cercanías de la ciudad de Traiguén⁹ (ver foto 6).

Obder Heffer fotógrafo (1860 - 1940)

Nacido en Canadá, se inicia profesionalmente en su tierra de origen desde donde se traslada a la ciudad de New York instalando estudio en la calle Broadway. Llega a Chile en el año 1886, contratado por Félix Leblanc, uno de los iniciadores de la actividad fotográfica en Chile y dueño la prestigiosa "Foto Garreuaud", uno de los estudios fotográficos más importante con sucursales en Santiago y Valparaíso. En 1896 se hace cargo en forma definitiva de este estudio llamado ahora "Fotografía Leblanc" lo que hace que muchos lo conozcan por el nombre de "El Sucesor". Su fama y prestigio se acrecienta notablemente con los años, lo que le permite crear su propio estudio ubicado hacia 1910 en la capital, nada menos que en la céntrica calle Estado. A partir de allí su actividad como fotógrafo se diversifica incursionando en la importación de artículos como cámaras

papeles y películas, otorgando servicios y asesorías para los profesionales de la imagen. En 1920 se asocia con su hijo, también llamado Obder Heffer, en las actividades comerciales, trabajando juntos hasta los años treinta e incluso auspiciando un premio "Casa Heffer" para el I Salón Fotográfico del Club Fotográfico de Chile realizado en Santiago.

La obra de Heffer es extraordinariamente prolífica y diversa, incluyendo 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 álbum que fueron publicados con motivo de la conmemoración de los 100 años de independencia, celebrados en 1910 durante la presidencia de Pedro Montt, con gran gala y esplendor.

Al igual que Vaick y Milet, este fotógrafo destaca por sus variados retratos de importantes políticos y hombres públicos, así como de familias y damas 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, siempre de acuerdo a la estética propia de la fotos de fines del siglo XIX. Uno de sus mayores logros lo constituye una serie de tres fotografías tomadas al interior de una *ruka*¹⁰, que por sus características arquitectónicas no tiene ventanas, lo que evidentemente debe haber constituido una importante dificultad a la hora de hacer estas imágenes (ver foto 7).

Los retratos de *mapuche* que Heffer realizó muestran los ya mencionados telones decorados de fondo frente a los cuales posan, la mayor parte de las veces de cuerpo entero, diferentes personajes escuetamente vestidos, despejados de adornos y joyas, que miran directamente el lente en una actitud aparentemente rígida, severa y en ocasiones interrogadora (ver foto 8). Contrastan con las amplias tomas realizadas en exterior, donde además de los retratados, el autor parece buscar el registro de costumbres y comportamientos propios de la *mapuche*. Numerosos hombres, mujeres y niños conforman las tomas y se distribuyen en el espacio fotográfico realizando diferentes actividades, o solo sentados o de pie frente a grandes galpones

y viviendas, aparentemente ignorando la presencia de la cámara. Si se mira con atención, esta indiferencia resulta totalmente fingida porque todos y cada uno de ellos están posando cuidadosamente para la fotografía (ver foto 9,10).

De los tres autores mencionados, Heffer es el que reúne la mayor cantidad de fotografía –cerca de 120- del mundo *mapuche* reconocidas sin ninguna duda en su autoría. Pero hay un hecho extraordinario que resulta muy importante destacar de estas imágenes. Se podría pensar, que la gran cantidad de tomas hechas por este autor implica la realización de un registro muy amplio y variado de esta realidad étnica. Sin embargo, si volvemos a mirar con atención, podemos percibir que varios de estos personajes se repiten posando en diferentes fotografías. El anciano que orgullosamente mira desafiante la cámara apoyado en su *wëñu* en una acabada toma exterior, aparece de pie en medio de un grupo de mujeres que posan frente a un telón. La mismas mujeres que aparecen individualmente retratas frente al mismo telón¹¹ (ver foto 9,10).

Como se puede apreciar, el legado de imágenes de este grupo de fotógrafos presenta varios elementos constitutivos en común, indistintamente de las características individuales en cuanto a estilo de las tomas que cada uno de ellos realizó. Además de compartir su permanencia en la misma época, 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 de este tiempo lejano.

La fotografía *mapuche* como creaciones culturales

"...si de antemano se prevé la probable falsedad, mirar se vuelve posible; basta quizá elegir bien el mirar y lo mirado, desnudar a las cosas de tanta ropa ajena. Y, claro, todo esto es más bien difícil".

Julio Cortázar

Un ejercicio del mirar adecuado descubre en estas imágenes tomadas por Valck y sus hijos, así como Millet y Heffer, como

muchas de estas fotografías no son el referente de una realidad étnica, sino más bien una construcción estética y cultural. Dicha construcción obedece a los paradigmas europeos de conformación de la imagen fotográfica vigentes a fines del siglo XIX, que infiltran nuestro imaginario, creándonos un referente histórico y cultural en cierta medida artificial pero no por eso menos válido. Desplegada por medio de un cuidadoso montaje, este artificio prodigioso se materializa en el manejo de algunos recursos claves, por medio de los cuales estos artistas articulan una particular estética para sus imágenes fotográficas.

Uno de estos recursos lo constituye la "escena étnica". El principio básico de este tipo de escena es la delimitación de un espacio predeterminado - interior como el estudio del fotógrafo o exterior como cualquier paisaje o vista de la naturaleza en general- fragmento de lugar y tiempo en el cual se llevaba cabo un acto teatral, verdadera dramatización donde personajes y escenografía forman parte fundamental del montaje.

Esta instalación se ejecutaba por medio de una esmerada construcción que suponía el uso de una grandiosa parafernalia con aquellos implementos y artefactos que permitieran caracterizar el mundo *mapuche*. Así grupos de mujeres aparecen representado su papel de madres y hacendosas dueñas de casa, cargado sus niños en brazo o manipulando ollas y calderos sobre falsos fogones de utilería. *Weichafe* y mocetones –como en el caso de Valck y Millet- con pomposo dramatismo y solemnidad posan con sus armas y vestimentas frente a telones que los enmarcan en una naturaleza ajena. O –como en el caso de Heffer- simplemente, hombres y mujeres parecen realizar sus actividades de todos los días frente a viejos galpones de madera, donde supuestamente el fotógrafo los sorprendió para fijarlos en el tiempo y la historia.

Así, un detallado análisis y observación de estas fotografías nos permite descubrir una puesta en escena de los "indígenas araucanos" –como lo llama Millet- que se remonta a una fantasía y a una memoria desplazada, memoria de las "fotos de estudio" que se ejecutaban en estos tiempos de fines del XIX y comienzos del XX.

Otro de recurso fundamental para articular a esta estética determinada es lo que se denomina *posee* -posar-, que indefectiblemente debía ir acompañada de la parafernalia correspondiente al personaje. Para ser retratadas, las personas debían asumir gestos y posturas totalmente normadas en la práctica fotográfica del siglo XIX, por lo tanto un aspecto esencial en la normativa del retrato fotográfico era la actitud que debían presentar los sujetos, en este caso los *mapuche*, frente a la cámara. El sujeto enfrentaba la cámara como objeto para ser fotografiado, en una postura y gesto previamente definido. El aparato se transformaba en un ojo inmóvil y mecanizado que auscultaba a su modelo, fijando su identidad para nosotros, los futuros observadores.

Es en relación al acto de *posee* y el gesto propio del retrato fotográfico, donde se produce una alteración fundamental que trastoca el carácter irrevocable de estas fotografías como representación de una realidad. Los *mapuche* figuran participando del montaje con posturas que les son impuestas por una estética ajena a su gestualidad cultural. Hombres y mujeres aparecen manipulando artefactos propios del mundo *mapuche* en actitudes fingidas, creando una atmósfera teatral de artificio, pero no por eso menos dramática.

Como ya decíamos, un ejemplo de esta búsqueda de representación étnica lo constituye el montaje que Millet realiza en gran parte de sus retratos femeninos, al ponerle a estas mujeres *mapuche* las mismas joyas. Esta intervención conlleva una maravillosa contradicción con la esencia del retrato fotográfico. Como se explicaba, las joyas de plata *mapuche* constituían símbolo de identidad y pertenencia étnica y social. Al alterar los códigos de tan importante manifestación estética y simbólica, Millet, probablemente sin proponérselo realmente, violenta la individualización del sujeto. Ya no es posible "reconocer" a estas mujeres porque, una de sus principales señales de "identificación" ha sido trastocada, transformada en pos de la perfección de una imagen fotográfica.

Consecuentemente entonces, las imágenes no operan como retratos en el sentido de la identificación de los sujetos, ni tampoco como documentos de un momento histórico determinado. Para

estos fotógrafos, no importa el sujeto en su particularidad, lo que le interesa y probablemente le obsesiona, es "mostrar" como son estos sujetos, como son estos hombres y mujeres, como se visten, que artefactos manipulan, que armas usan. Sus fotografías producen la impresión de haber captado un momento, de haberlo congelado, pero sólo después de un delicado y complejo proceso de montaje e instalación. Nos dicen pocas cosas de la individualidad del sujeto, pero sin embargo, tal vez por ese mismo gesto suspendido como expresión en una *posee*, detenida y estática, llegamos a considerarlas como un "estado tipo" de los *mapuche*, o de las "escenas étnicas" *mapuche* que representan.

El acucioso registro que realizan estos fotógrafos al capturar esta seudo-realidad de este mundo *mapuche*, transforma a los sujetos en "ejemplares" de una cultura distante y remota, representantes de lo salvaje y lo bárbaro, fijados en una fotografía para ilustrar de manera fantástica y fabulosa, el "mundo ignoto y lejano de los confines del Sur de Chile". Ejemplo de este planteamiento son las fotografías de Heffer donde como señalábamos, en muchas de ellas aparecen retratados los mismos personajes en diferentes situaciones o mejor dicho, "escenas étnicas". Así, las pequeñas historias que cada una de estas imágenes parecen contener están protagonizadas por los mismos anónimos personajes, cuyos rostros se han transformado, de tanto contemplarlos, en la faz de antiguos conocidos, connotándolos así de una extraña y abismante familiaridad.

Escena étnica y pose constituyen el andamiaje que sustenta la construcción iconográfica de este paradigma estético, transformándose en los principales recursos fotográficos manipulados por estos artistas. De esta magistral manera, Valk, Millet 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.

Así, el pasado atrapado en estas tomas se nos presenta en una persistente y maravillosa ambivalencia entre realidad y ensueño,

entre verdad y engaño, propios de la fotografía como medio expresivo. Esta "huella luminosa", esta marca resplandeciente que nos hace transitar por un profundo vértigo entre la certidumbre y la alucinación que toda imagen fotográfica presenta, para nosotros los espectadores, se constituyen en el referente visual fundamental para la construcción y montaje de un imaginario.

Esta afirmación nos podría llevar a la desilusión y el desencanto al comprobar que este pasado histórico, materializado en estas fascinantes fotografías, constituyen sólo un montaje, 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 explorador de los lejanos territorios de La Frontera.

¿Qué nos queda entonces? Permanece cada imagen-escena sostenida por su profundo e inapelable estatuto ontológico que se apoya y fundamentada en su extraordinaria eficacia para la comunicación emocional. Nadie puede permanecer indiferente ante el turbador ilusionismo de los retratos y fotografías realizados por estos *Fundadores*, 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. Así, en las imágenes producidas por Valk, Millet o Heffer, a pesar de su artificio, su escenografía y su parafernalia, se pone en evidencia, de manera indesmentible, la "existencia" de los *mapuche* de fines del siglo XIX y comienzos del XX.

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 su imaginario, el modelo, el objeto referencial captado, irresistiblemente retorna. La fotografía es un "ritornello", los *mapuche* están allí más allá del tiempo y del olvido, siempre retornando a nuestro presente. Constituyen una existencia imposible de reducir al silencio. Así estas fotografías más que un testimonio histórico o un registro étnico, son más bien como un recuerdo, una evocación de un mundo que se esfumo 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 valides que queremos rescatar de estas imágenes realizadas por este grupo que hemos llamado *Los Fundadores*, más allá de su verdad y su complacencia con nuestra historia y nuestro imaginario.

1 Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto Fondecyt 19808236, "La fotografía *mapuche* como factor de configuración de la identidad étnica". Para mayor información se puede consultar el sitio web: www.puc.cl/proyectos/mapuches

2 Diseñadora, Licenciada en Estética, Magister (c) en Etnohistoria. Docente e Investigador del Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, especialista en temas relacionados con el arte indígena americano y chileno, tanto precolombino como actual. Realiza trabajos de investigación y estudio en el ámbito de la estética, fotografía y etnicidad, con proyectos patrocinados por Fundación Andes y Fondecyt.

3 *Mapuche*: grupo de habitantes originarios del sur de Chile en las zonas comprendidas entre el río Itata por el norte y el seno de Reloncaví por el sur. Los variados restos arqueológicos señalan la existencia en esta área de grupos humanos desde muy tempranas épocas, sin embargo las primeras referencias históricas de los *mapuche* las realizan los hispanos en el siglo XVI, en sus crónicas y relatos de la conquista de estos territorios. Se recuerda que en esta lengua el plural no lleva "s".

4 *Longko* es el término en *mapudungu* para denominar a los jefes de linajes. *Weichafe* es el *guerrero mapuche montado*.

5 Amulfo Valck Monberg, nieto de Cristián e hijo de Enrique en 1917 aparece haciendo películas para Films Valparaiso. Se le menciona como fotógrafo en Valdivia entre los años 1930 y 1935.

6 En este mismo libro se puede consultar el trabajo de Granese sobre el fotógrafo Harry Olds quien en sus cartas menciona a Jorge Valck como el fotógrafo que se hará cargo del estudio donde él trabaja al retirarse Obder Heffer del negocio.

7 Una de las tomas de este tipo de fotos más tempranas conocidas hasta el momento corresponden a las realizadas por el fotógrafo español Rafael Castro Ordoñez, quien estuvo en Chile como integrante de la expedición de la

Comisión Científica del Pacífico llevada a cabo entre los años 1862-1866.

8 Resulta interesante mencionar que del conjunto de joyas que constituían el "ajuar-emblema" de una mujer *mapuche*, la mayor parte de las veces se heredaban de abuela a nietas.

9 *Nguillatun*: rogativa. *Palin*: llamado también "juego de la chueca".

10 *Ruka*: vivienda *mapuche*.

11 El descubrimiento a simple vista de este "hecho fotográfico" fue corroborado por un estudio realizado por Investigaciones de Chile, quienes aplicaron sobre las imágenes programas de computación utilizados en el reconocimiento de personas en la labor policial. Agradecemos a esta Institución por el apoyo brindado para el estudio y documentación de nuestro patrimonio fotográfico.

Agradecimientos

A Hernán Rodríguez por su permanente apoyo y disposición para facilitarnos parte de sus valiosas investigaciones sobre la fotografía en Chile, a René Gustavo Milet por su generosidad para entregarnos el maravilloso material que guarda de su connotado abuelo. A Miguel Ángel Azocar, Cristián Báez, Gastón Carreño y Magaly Mella por compartir las obsesiones y manías de los "buscadores de las imágenes perdidas". A Pedro Mege por su tenaz y crítica incondicionalidad. A Fernando por su permanente complicidad inconfesada.

Bibliografía

Arnheim, Rudolf: "El pensamiento visual". Editorial Universitaria. Buenos Aires. 1971.

Barthes, Roland: "La cámara lúcida" Ediciones Paidós. Barcelona. 1997.

Benjamin, Walter: "Pequeña historia de la fotografía". Ediciones Taurus. Buenos Aires. 1989.

Black, Max: "¿Cómo representan las imágenes?. Arte percepción y realidad". pp.127-173. Ediciones Paidós. Barcelona. 1972.

Bozal, Valeriano: "Mimesis: las imágenes y las cosas". Colección La balsa de La Medusa, Editorial Visor, Madrid. 1987

Colle, Raymond: "Iniciación al lenguaje de la imagen". Ediciones Universidad Católica. Santiago. 1993.

Dubois, Philippe: "El acto fotográfico. De la recepción a la representación". Ediciones Paidós. Barcelona. 1986.

Edwards, Elisabeth Edit: "Anthropology & Photography (1860-1920)". Yale University Press in asociation with The Royal Anthropological Institute. Londres. 1992

Gubern, Roman: "Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto". Editorial Anagrama. Barcelona. 1996.

Hochberg, Julian: "La representación de objetos y personas. Arte percepción y realidad". pp.69-126. Ediciones Paidós. Barcelona. Año 1972.

Phillips, Christofer Edit: "Photography in the moder era. European documents and critical writings, 1913-1940". The Metropolitan Museum of Art and Aperture. New York. 1988.

Rodriguez Villegas, Hernán: "Historia de la Fotografía en Chile - Registro de daguerrotipistas, fotógrafos, reporteros gráficos y camarógrafos. 1840-1940". Boletín de la Academia Chilena de la Historia. Nº 96. Santiago.1985.

Sontag, Susan: "Sobre la fotografía". Editorial Edhasa. Barcelona. 1986.

Villafañe, Justo: "Introducción a la teoría de la imagen". Ediciones Pirámide, S.A. Madrid. 1985.



FOTO 1

Retrato de estudio de mujeres y niños *mapuche*.

Autor Familia Valck. Año 1890

Archivo Fotográfico. Museo Histórico y Antropológico «Mauricio Van de Maele». Valdivia.

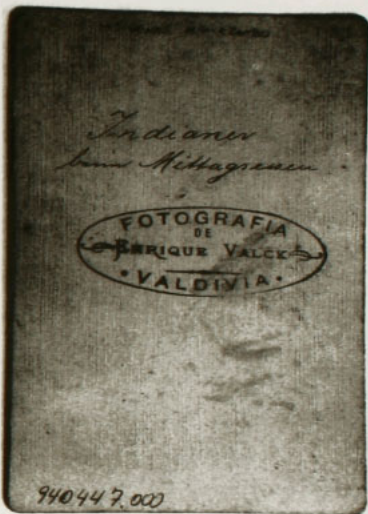


FOTO 2

Imagen de una «escena étnica» y su reverso, con anotaciones probablemente del propio fotógrafo.

Formato Tarjeta de visita.

Autor Enrique Valck. Año cerca de 1895.

Archivo Fotográfico, Museo Histórico y Antropológico «Mauricio Van de Maele». Valdivia.



FOTO 3

Imagen de una «escena étnica» con mujeres y niños
mapuche. Formato Cabinet.

Autor Gustavo Milet. Año cerca de 1885.

Archivo Fotográfico Museo Histórico. Santiago.



FOTO 4

Retrato de una mujer mapuche exhibiendo joyas de plata, las mismas que exhiben las mujeres retratadas en la foto N° 3y N° 5. Formato Cabinet.

Autor Gustavo Milet. Año cerca de 1890.
Archivo Fotográfico Museo Histórico. Santiago.



FOTO 5

Retrato de una mujer mapuche exhibiendo joyas de plata, las mismas que exhiben las mujeres retratadas en la foto 3 y 4. Formalo Cabinet. Autor Gustavo Milet. Año cerca de 1885. Archivo Fotográfico Museo Histórico. Santiago

Gustavo Milet
FOTÓGRAFO.



FOTO 6
Vista general de un encuentro depañin (juego de la chueca). Formato Cabinet
Autor Gustavo Milet. Año cerca de 1885
Archivo Fotográfico Museo Histórico. Santiago.



FOTO 7

Imagen del Interior de una ruka (vivienda mapuche)

Autor Obder Heifer. Año cerca de 1890.

Archivo Fotográfico, Sección Antropología, Museo Nacional de Historia Natural.



FOTO 8

Retrato de estudio de una mujer mapuche. Nótese que la mujer que posa en este retrato aparece en la fotografía N° 9 y N° 10.
Autor Obder Heifer. Año cerca de 1890

Archivo Fotográfico, Sección Antropología, Museo Nacional de Historia Natural.



FOTO 9

«Escena/retrato étnico». Nótese que la pareja que posa al centro de la imagen aparece también en la fotografía N° 8 y N° 10.

Autor Obdier Heifer. Año cerca de 1890.

Archivo Fotográfico, Sección Antropología, Museo Nacional de Historia Natural.



FOTON° 10

Retrato de estudio de un grupo de *mapuche*. Obsérvese que también aquí, se repiten los personajes de las fotografías N° 8 y N° 9.

Autor Obder Heifer. Año cerca de 1890.

Archivo Fotográfico, Sección Antropología, Museo Nacional de Historia Natural.