

Mapuche

Fotografías Siglos XIX y XX

Construcción y Montaje de un Imaginario



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

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
Phototchèque du Musée de l' Homme, París, Francia
Société de Géographie, Bibliothèque National de France, París, Francia
Rijksmuseum Voor Volkenkunde, Lieden, Holanda
University of Pennsylvania, Museum of Archeology and Antropology, 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

Diseño: Fernando Maldonado Roi

© 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

eprehuen@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 N° 116.885, 2000

I.S.B.N. N° 956-16-0342-X

Impreso en los talleres de 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

- 79 ? Rafael Castro y Ordóñez / Emilio Chaigneau
? Christian Enrique Valck y familia
? Pierre Petit
? Adolfo Knittel Reinsh
? Gustavo Milet Ramírez
? Odber Heffer Bissett
? B. Herrmann
? Cl. M. Janviee
? Fragmentos dispersos

Presentaciones

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 *dungutufé* 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 más 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 quemaduras 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 mimesis 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 irrefutable de esa realidad².

Consecuentemente, las imágenes del mundo *mapuche* tendrían el valor de un documento visual irrefutable 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 trasposos 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 Bio-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 Osorno³. 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 artificial.

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



6



7



8



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 determinadas 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 Ramirez, 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 Cristián 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 comprensión 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

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?

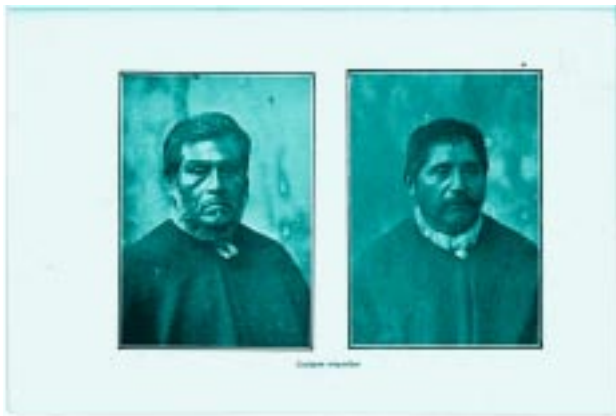
Aspectos de la ideología de la constatación étnica en las imágenes fotográficas

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 solo 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.

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.



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 pivotaes 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 aborígen —el *Volk* aborígen—; 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 las 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

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*, (Jaques 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 arcaísmo del araucano se debería a su “estado rudimentario de cultura”, expresado en “su carácter ceremonioso” y “tradicional” (1911: 350). (Lámina 6).

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



7

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.

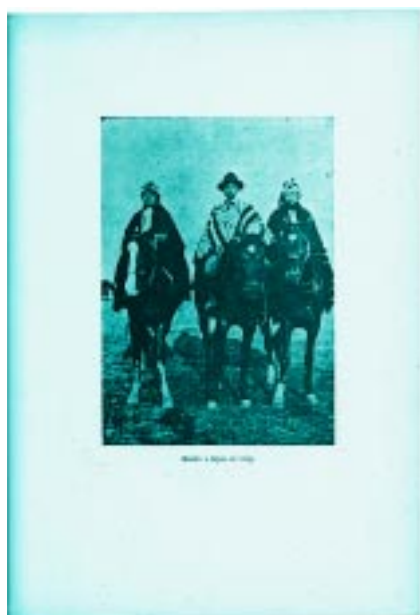
La fotografía se nos presenta como la verificación de una realidad, *no se pudieron inventar, ahí están ellos*. Alejada de la posible mentira de la palabra, aparece como un documento irrefutable. No parecía posible mentir con las imágenes de la reproducción fotográfica.

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. Latham (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



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.



9

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 fotografian entre ellos y cómo nos fotografiarán a nosotros.

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