

Así son, así somos: un texto, dos lecturas, en la construcción de identidad¹

Alonso AZOCAR²

Jaime FLORES³

A fines del siglo XIX y principios del XX, varios fotógrafos produjeron una serie de textos referidos al pueblo mapuche, gran parte de los cuales fueron editados en forma de tarjeta postal, circulando tanto en el país como en el extranjero.

Estas imágenes contribuyeron a fortalecer la propia identidad del europeo, en un contexto histórico de expansión territorial, en que éste va redescubriendo, esta vez a través de la fotografía, a un otro, exótico, distinto e inferior.

Algunos de estos textos han sido recogidos en la última década por el movimiento mapuche, constituyéndose en el emisor actual de textos producidos por no mapuches hace ya un siglo. ¿Qué hace posible que textos utilizados para presentar al indígena como *bárbaro y salvaje*, sean rescatados hoy día y usados como íconos que buscan configurar y/o fortalecer una identidad étnico-cultural mapuche?

Hemos intentado buscar respuesta a esta pregunta y lo hemos hecho desde una perspectiva sociosemiótica. Apoyándonos en autores como Eco (1994), Vilches (1983), Barthes (1990), Arnheim (1980) Gubern (1987), Kossoy (2000), entre otros. Consideremos a la fotografía como un texto que pone en discurso el sentido asignado por el fotógrafo al referente que motiva su acción comunicativa, proceso que continúa con la lectura del texto mismo, por parte del receptor, quien a su vez asigna significado a la fotografía, de acuerdo a su competencia técnica y estética, a partir de los elementos icónicos presentes en ella así como también a partir de los referentes culturales que orientan su interpretación.

Una adecuada lectura del discurso fotográfico requiere entender el contexto

temporal en que aquellas imágenes fueron realizadas y el momento y los sujetos que leen e interpretan dicho discurso. Así entonces, se hace necesario preguntarnos ¿quiénes son los retratados?, ¿qué ocurría hacia fines del siglo XIX y primeras décadas del XX?, ¿quiénes son los destinatarios de dichos textos fotográficos?, ¿cuál el momento en que se efectúa la lectura de dichos discursos?⁴

A nivel global, al momento de producirse los textos, nos encontramos en una etapa del capitalismo que Eric Hobsbawm (1997) denomina «La Era del Imperio» expresado, en lo económico, por la expansión de la Revolución Industrial y en lo ideológico, por la hegemonía del discurso liberal.

Bajo el patrocinio de los imperios europeos, expediciones militares, geográficas y científicas recorrían el planeta. Provistos con nuevos filtros económicos e ideológicos, sus ojos y su mente iniciaron un proceso de “redescubrimiento” del mundo. Era necesario reconocer las potencialidades de las distintas áreas del globo⁵. El parámetro o punto de referencia era Europa, todo lo nuevo y diferente se medía con dicha vara. Descubrir, ordenar y clasificar cada ser vivo, pedazo de piedra u otro elemento de la naturaleza se hacía necesario en aras del avance científico, también de los requerimientos de la producción. Nada escapaba a este escrutinio, tampoco el hombre. En este caso, una mirada antropológica se posaba sobre él, emergiendo seres exóticos, distintos e inferiores. (Kossov, 2000)

En este contexto, el ojo, órgano privilegiado desde el Renacimiento, adquiere una primacía en el mundo de los sentidos, éste nos permitía ver, lo cual era sinónimo de conocer requisito importante para controlar. Así, ver-conocer-controlar se transforma en una trilogía que alimenta el discurso del «redescubrimiento» consolidado a través del registro «objetivo» que proporcionaba una nueva tecnología, la cámara fotográfica y su producto, la fotografía.

En la búsqueda de probar la inferioridad del otro, el testimonio fotográfico tornó concretas las imágenes mentales pre-concebidas asumiendo, quienes la utilizaban, que el texto fotográfico era la sustitución literal del hecho en sí y no una representación de ese mismo hecho.

En el plano nacional, a medida que avanza el siglo XIX, el proceso capitalista aumenta la presión sobre la periferia por nuevas y mayor cantidad de materias primas, motivando una expansión territorial hacia espacios deshabitados, con escasa población u ocupados por indígenas. De esta forma la tierras mapuches fueron ocupadas, un vasto y fértil territorio quedó en manos de terratenientes, colonos extranjeros y en menor medida de colonos nacionales. Los mapuches quedaron confinados a escasas porciones de tierra llamadas reducciones.

Paralelamente, la elite había ido adoptado el discurso civilizatorio prove-

niente de Europa, influyendo decididamente en la mirada dirigida sobre los grupos indígenas, en general, y los mapuches, en particular. A sus ojos, éstos no eran civilizados y tampoco habían desarrollado niveles significativos de progreso, estaban anclados en la barbarie y el salvajismo.

Esta fue el filtro en «la mirada» traído por los «artistas-fotógrafos» que a fines del siglo XIX y principios del XX visitaron y/o se asentaron en la Araucanía, recorriendo sus pueblos y reducciones, desarrollando fotografías de estudio o en exteriores.

Pero es necesario preguntarse ¿para qué son fotografiados los mapuches?, ¿cuál es el uso que se da a la fotografía?, ¿cuál es la demanda de estas imágenes?

Por de pronto debemos señalar que un alto porcentaje de las fotografías sobre mapuches que datan de aquella época tenían por fin convertirse en «tarjetas postales», de allí el cuidado de algunos fotógrafos por los aspectos técnicos y estéticos de las mismas. Un dato, entre 1900 y 1915 se desarrolla lo que autores como Leiva (1997) llaman la edad de oro de la tarjeta fotográfica chilena. En 1912 se enviaron 404.521 postales al exterior y 374.296 en el interior del país, de las cuales un porcentaje significativo eran impresas a partir de fotografías sobre mapuches.⁶

En la Araucanía estaban ya asentadas importantes colonias de europeos (italianos, alemanes, suizos, franceses, etc.), lo que posibilitó una difusión amplia en Europa de la imagen del mapuche a través del envío de fotografías y postales fotográficas a familiares y amigos radicados en el viejo continente. Lo mismo ocurría dentro de Chile.

En este corpus fotográfico, junto con los retratos de mapuches, los géneros más recurrentes dicen relación con la Identidad Nacional, la identificación del progreso y los signos civilizados del país. Así, según Gonzalo Leiva, tenemos que desde los lugares más prestigiosos de las ciudades chilenas se pasa a los de género etnográficos, costumbrista, etc. todos bajo el mismo barniz cultural.

La fotografía sobre los mapuche nos permite aproximarnos a los hombres, niños y mujeres de esta etnia, a su estructura social, cultura, organización económica pero también a los estereotipos que sobre ellos se establecieron.

Bajo esta perspectiva se podría decir que, en términos hipotéticos, los fotógrafos de entonces, y sus obras, recrean la antigua dicotomía generada en tiempos de la antigüedad clásica, retomada durante la Edad Media y reafirmada durante la Conquista española en América, esto es, la del mal y buen salvaje. A finales del siglo XIX y principios del XX, se llevan a cabo dos discursos que forman parte de un mismo proceso, el reduccional⁷. Así como la tierra o como su voz, su imagen también es reducida, resultando en la reconstrucción del «bárbaro y/o buen salvaje».

La fotografía de Heffer en que aparece un aciano y un grupo de mujeres, (ver

ilustración 2), y los retratos realizados por Milet (ver ilustraciones 1 y 3), son representativas de éstas dos miradas. Ambos autores tienen como referencia el discurso de la civilización. Heffer la valora y, en contraposición a ella, ve al mapuche como un bárbaro, mientras Milet, desarrollando un discurso positivo sobre el mapuche (buen salvaje) efectúa una crítica a la sociedad global. En este último caso, los elementos «positivos» del mapuche están determinados a partir de lo que resulta deseable para la propia civilización chilena occidental.⁸ Es decir, los modelos que él elige para mostrar aquello que él considera positivo del mundo indígena siguen siendo occidentales.



Ilustración 1 (foto de G. Milet)



Ilustración 2 (foto de Heffer)

En términos generales se podría decir que, este tipo de fotografía busca generar procesos de identificación por contraste, en la medida que los destinatarios principales de dichas fotografías son chilenos y/o europeos quienes, al contemplar estas imágenes reconocen a un «otro», distinto e inferior. Quienes están allí, en la fotografía, son vistos como sujetos distantes espacial y culturalmente, son «los otros» radicalmente distintos a «nosotros».

54 | Si bien este trabajo muestra parte de los resultados de una investigación que tiene como corpus cerca de 300 postales de fotografías sobre mapuches, dado el marco de esta exposición trabajaremos a partir de los tres textos fotográficos ya señalados. Los hemos elegido porque forman parte del grupo con mayor cantidad de ediciones en el pasado, y por ser hoy día las más utilizadas por organizaciones mapuches e instituciones huincas que solidarizan y/o están preocupadas de lo que se conoce hoy día como «el problema mapuche». Como veremos, tanto el discurso del «mal salvaje», (Heffer), como el del «buen salvaje», (Milet), son levantados como íconos que parecieran señalar: «así éramos, así somos los mapuches», imágenes que ahora,

además de editarse como postales, aparecen impresas en afiches, en portadas de revistas, en prendas de vestir, pintadas sobre muros, en páginas web, entre otros muchos medios. (Ver ilustraciones 1a, 1b, 2, 3, 3b).



Ilustración 1a (Afiche)



Ilustración 1b
Portada curso de capacitación



Ilustración 3



Ilustración 3a:
Portada Revista



Ilustración 3b: Afiche

A cien años de la creación de estos textos por parte de Milet y Heffer, se producen nuevas interpretaciones de los mismos. Esta vez no solo por parte de los no-mapuches, sino que también por parte de sectores del grupo étnico retratado. Gracias a una figura retórica como la metonimia, estos retratos individuales y/o grupales se convierten en «los» mapuches, es decir en todos los mapuches permitiendo a sectores de este pueblo participar en procesos de creación de significados para proyectar una imagen gráfica del mismo, de la cual, pareciera, se sienten orgullosos. Esto que pudiera interpretarse como un contrasentido no es tal si consideramos a la fotografía como un texto de carácter polisémico cuyos significados simbólicos son construidos permanentemente por cada lector.

La fotografía realizada por Heffer que analizamos en este artículo ha sido publicada por el historiador Sergio Villalobos en los libros *Historia y Geografía de Chile* (1985), texto para el tercer año de enseñanza media, y *La vida fronteriza en Chile* (1992), (ver ilustración 2c). La lectura que hace Villalobos de esta fotografía queda expresada en el pie de foto que repite en ambas publicaciones: «*De los viejos tiempos no quedó mas que la arrogancia*». Esta frase convierte a la fotografía en un texto mixto. El pie de foto deja claro que los elementos icónicos que llaman la atención de Villalobos son la postura corporal y el gesto del anciano al levantar la cabeza, elementos que, para él connotarían orgullo.



Ilustración 2 (foto de Heffer)

56 |

Si bien la imagen icónica es polisémica, su interpretación no debe ser antojadiza, sino que debe darse a partir de los elementos icónicos presentes en ella. El desconocimiento, por parte del investigador, de los elementos que utiliza el fotógrafo para construir su texto, y en general, la falta de competencia para trabajar con discursos visuales, le llevan a cometer serios errores en la lectura de la imagen. Es lo que ocurre en este caso con la interpretación que hace Villalobos de esta fotografía realizada por Obder Heffer a finales del siglo pasado.

Un investigador que no tenga competencia fotográfica, no puede darse cuenta que, en este caso, la postura erguida con cierta inclinación hacia atrás y el rostro levantado, responden a las condiciones de iluminación al momento de realizarse el retrato. Se trata de la luz del medio día que cae en forma perpendicular, provocando fuertes sombras. (nótese los bordes inferiores de las tablas de la construcción que hace de fondo, o bajo los cuerpos de las personas). Si el anciano no se inclinara hacia atrás, el ala del sombrero de paja provocaría una gran sombra sobre su cara. Obsérvese, además, los ojos casi cerrados del anciano, producto de la molestia al recibir la fuerte luz del medio día. Todo fotógrafo sabe que, la peor iluminación para realizar retratos fotográficos es la del medio día despejado. Por tanto es necesario tomar ciertas providencias para lograr una fotografía en que pueda distinguirse el rostro del retratado. Existen elementos que permiten afirmar con certeza, que Heffer, dirigió a los personajes, las posturas, gestos, etc. (Nótese por ej. que el anciano tiene levantada la manta sobre el hombro, para mostrar la camisa rota). Por lo demás esta es una fotografía de una serie de cerca de una docena realizada en el mismo lugar y en que los retratados actúan e intercambian roles?

Es necesario señalar que la frase de Villalobos hoy prácticamente forma parte del texto de Heffer, y, dada la influencia que el texto escrito ejerce sobre el texto visual en su función de anclaje, éste influye fuertemente en la asignación de sentido que mapuches y no mapuches dan hoy a esta fotografía: se rescata el gesto de arrogancia.

Precisamente es este gesto considerado arrogante, y sentido como una actitud hacia el no mapuche, lo que llevaría a los grupos mapuches y pro mapuches a utilizar hoy día esta fotografía multiplicando esta imagen y convirtiéndose en emisores de la misma.

La Segunda fotografía, conocida con el nombre de Retrato del cacique Lloncón, fue realizada por Gustavo Miler hacia 1895 y también ha sido muy difundida en los últimos años, (ver ilustración 3). El uso de la *vincha* y la manta lo presentan como alguien que no pertenece a la sociedad *huinca* y lo identifica con el pueblo mapuche, (nótese hoy día el uso de la *vincha* entre los dirigentes mapuches). Pero sería la mirada desafiante la que unida a los atuendos que señalan pertenencia étnica, lo que los lleva a elegir a éste por sobre otros retratos.

¿Por qué no usar la fotografía de un dirigente actual con manta, *vincha* y mirada desafiante? Porque es necesario hacer referencia a un pasado histórico, el que cobra importancia en el contexto actual en que el movimiento mapuche lucha por recuperar tierra, respeto por su cultura, autonomía, todo lo cual debió haber tenido el cacique Lloncón. Un segundo elemento tiene que ver con que esta imagen puede

ser usada por cualquiera de las organizaciones. La imagen de un lonco actual representaría solo a quienes participan de la organización a la que éste pertenece y a su radio de influencia.

A modo de hipótesis quisiéramos plantear que habría, además, dos elementos que se alejan de lo estrictamente étnico: la facilidad de reproducir este retrato con diferentes técnicas y formatos, (incluso en pinturas murales) y su parecido icónico con un retrato símbolo de rebeldía y heroísmo como es el retrato del Che Guevara, (ver ilustración 4). Aparece así la imagen del «indio revolucionario» «heroico», añadiendo estas características al mapuche actual.



Ilustración 4: Imágenes con similares características icónicas

Conclusiones

Sectores del movimiento mapuche han hecho suyos textos fotográficos creados hace más de un siglo por miembros de la sociedad global que los veían y presentaban como “salvajes”. Esto ocurre porque la extracción de significados de un texto depende del contexto histórico-cultural y de la visión de mundo que tiene el lector. Las fotografías sobre mapuches son un documento de la época en que fueron realizadas, es decir, son un reflejo, un testimonio, una representación de esa realidad, desde la cual el mapuche actual recibe información, experimenta sensaciones y construye representaciones socio-culturales, lo que le permite reafirmar y precisar su identidad y su relación con el otro, con el no mapuche, con la sociedad global.

La fotografía en tanto representación signíca y simbólica de la realidad, se convierte en mediadora entre ésta y los espectadores huincas o mapuches. Si bien las imágenes iconográficas como medio de comunicación y representación del mundo

son universales, éstas son también particulares, puesto que existen diferencias culturales en la forma de apropiación de las mismas.

Es su naturaleza simbólica la que pone en acción saberes, afectos, creencias, distintas para uno y otro grupo y en diferentes escenarios espacio-temporales.

Por tanto la respuesta a la pregunta ¿Qué hace posible que textos utilizados por miembros de la sociedad global para presentar al indígena como bárbaro y salvaje, sean rescatados hoy día y usados por los mapuches como iconos que buscan configurar y/o fortalecer su identidad étnico-cultural?, la encontramos en que las circunstancias histórico-culturales en que se producen son distintas. La decodificación de estos textos por uno y otro grupo es distinta, además, porque ambos se apropian de diferentes elementos icónicos y/o los interpretan de diferente manera, a partir de la identidad étnico-cultural que los caracteriza.

Así como los huincas veían reforzada su identidad de «civilizados» al interpretar el texto fotográfico de un, «salvaje», a los mapuches los mismos elementos icónicos, es decir, vestuario, accesorios, gestos, posturas, etc. les permiten rescatar el tema de su origen, de sus condiciones culturales, económicas, políticas previas a la ocupación de su territorio por parte del estado chileno, con todas sus consecuencias. *«Así éramos, así somos, distintos a los otros, a los huincas, y estamos orgullosos de ello. Mírennos, a pesar de todo seguimos resistiendo»*, pareciera ser la idea que los lleva a utilizar hoy día textos construidos hace 100 años con objetivos comunicacionales muy distintos.

Notas

¹ Este trabajo presenta avances de los resultados del Proyecto de Investigación N° 2033 de la Dirección de Investigación y Desarrollo de la Universidad de La Frontera

² Mg. En Ciencias de la Comunicación. Académico de la Universidad de La Frontera

³ Mg. En Historia. Académico de la Universidad de La Frontera

⁴ La experiencia nos muestra que es muy conveniente que este tipo de trabajo sea realizado por un equipo interdisciplinario, incorporando distintas competencias para posibilitar un análisis más completo y riguroso de la fuente. | 59

⁵ A nivel mundial podemos destacar la expedición científica en que participara Charles Darwin. A nivel local, las elites se ven en la necesidad de descubrir y/o

redescubrir sus espacios territoriales. En el caso de Chile, es la época de la llegada al país de una serie de «sabios», Gay y Dorneyko entre otros, que efectúan un diagnóstico de sus recursos y potencialidades.

⁶ Anuario Estadístico de la República de Chile. Vol. III, Política y Administración. Oficina Central de Estadísticas, Santiago 1922, p. 25

⁷ Una propuesta en esta línea nos plantea Martín Lienhard: "El cautiverio colonial del discurso indígena: los testimonios". En Jorge Pinto (et) Del discurso colonial al proindigenismo. Ensayos de historia latinoamericana. Ediciones Universidad de La Frontera, Temuco. 1998. pp.9-28.

⁸ Al respecto ha resultado sugerente la lectura de "La imagen del indio en la Europa moderna" del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, la Fundación Europea de la Ciencia y la Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Sevilla 1990. En especial los trabajos de Santiago Sebastián: El indio desde la iconografía. pp. 433-455 y Helga von Kügelgen: El indio ¿Bárbaro y/o buen salvaje? pp. 457-487

⁹ Más que una interpretación del texto fotográfico, el pie de foto pareciera revelar el pensamiento del historiador. Villalobos eligió una fotografía que ilustra muy bien su visión del mundo mapuche, sin embargo queda de manifiesto en el pie de foto una falta de competencia en la lectura de imágenes. Un completo análisis iconográfico de esta fotografía de Heffer puede verse en el artículo de Alonso Azócar *Estereotipos mapuches en el discurso visual*, publicado por la revista Lengua y Literatura Mapuche N° 8 1998. pp 191-202

Bibliografía

- ARNHEIM, Rudolf 1980 Arte y percepción visual. Ed. Alianza, Madrid
- BARTHES, Roland 1990 La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía. Piados, Barcelona
- ECO, Humberto 1994 La estructura ausente. E. Lumen, Barcelona
- GUBERN, Roman 1987 *La mirada opulenta*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona
- KOSSOY, Boris 2000 "Por una historia fotográfica de los anónimos", Conferencia magistral del II Congreso de fotografía Latinoamericana, Santiago.
- 60 | LEIVA, Gonzalo 1997 La tarjeta postal fotográfica. Aspecto de un imaginario cultural en Chile 1895-1920. Revista FOTOGRAFÍA N°5. Santiago
- VILCHES, Lorenzo 1983 Lectura de la imagen. Editorial Piados, Barcelona
- VILLALOBOS, Sergio et al 1985 Historia y Geografía de Chile. Cuarto Año de Educación Media Editorial Universitaria. Santiago
- VILLALOBOS, Sergio 1992 La vida fronteriza en Chile, Ed. Mapfre, Madrid