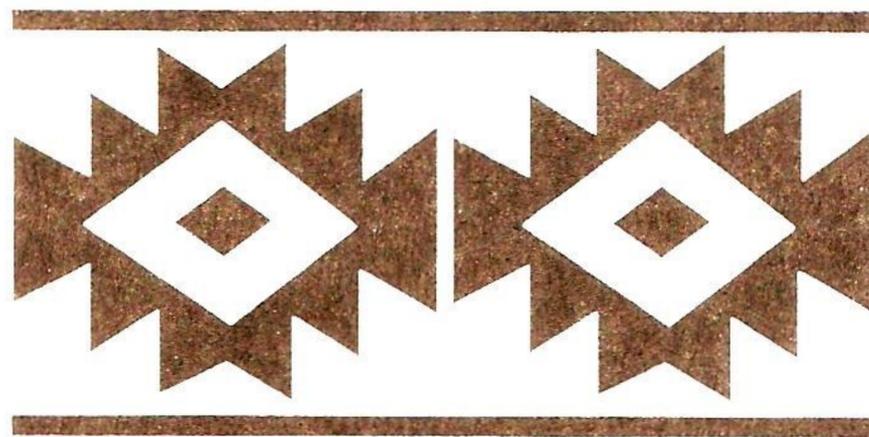


DISCURSO Y COMUNICACIÓN INTERCULTURAL



ESTEREOTIPOS MAPUCHES EN EL DISCURSO VISUAL

Alonso Azócar Avendaño
Universidad de La Frontera

Según Stuchlik, desde la llegada de los españoles y hasta mediados del siglo pasado, los mapuches fueron estereotipados por la sociedad chilena como gente que vivía permanentemente en armas defendiendo su libertad, como guerreros invencibles, símbolo de valentía y heroísmo. A partir de la derrota de los españoles y la independencia de Chile empieza a tomar forma un nuevo estereotipo, el cual desplazó al anterior a partir de la década del 50 de ese siglo. En este nuevo discurso muestra a un “araucano” que ya no realiza acciones valientes sino bestiales; ya no estamos frente a guerreros sino a bandidos (Stuchlick 1974).

A partir de la ocupación definitiva de la Araucanía y el inicio del proceso reduccional la imagen del indio bárbaro, sanguinario y cruel, es reemplazada por la del indio flojo y borracho, dado que la sociedad global necesita de un discurso que explique la situación de pobreza y marginalidad en que se encuentran los mapuches. Una manera de escapar de la responsabilidad, es explicarla a partir de la ignorancia, flojera y alcoholismo de los indígenas y no como producto de la reducción de sus tierras y la ruptura de su sistema económico, político, social y cultural. Es el periodo en que fueron tomadas las dos fotografías que analizaremos en esta ponencia.

Fotografía de mapuches de finales del siglo XIX

Al hacer una revisión de la fotografía chilena sobre indígenas, de finales del siglo pasado, encontramos una congruencia entre ésta y el discurso verbal a que hemos hecho referencia anteriormente. Son miles las fotografías que dan cuenta de la visión que miembros de la sociedad chilena tenían de la cultura mapuche. Desconocemos

quienes son los autores de muchas de ellas, otras pertenecen a connotados fotógrafos, tales como Valk o Heffer¹. La mayoría de estos fotógrafos coincide con la imagen que la opinión común tenía de los mapuches una vez ocupada la región de La Araucanía. Las fotografías con motivos mapuches que empiezan a aparecer en postales, divulgan y refuerzan el estereotipo del indígena ignorante, pobre, derrotado, representante de una cultura que está por desaparecer.

El fotógrafo más conocido y referido de la época, es sin lugar a dudas, Obder Heffer. Los personajes más importantes de la sociedad chilena fueron retratados por este maestro de la fotografía que publicitaba su local en Santiago como “el más grande y mejor equipado de América” (Rodríguez:1986). Heffer fotografió también paisajes, retrató tipos populares y es muy conocido por sus fotografías de mapuches, muchas de las cuales fueron impresas como postales y en donde se expresa con claridad el estereotipo predominante en ese momento.

Entre las imágenes iconográficas que dan cuenta del mundo mapuche de finales del siglo XIX llama la atención un grupo de 25 fotografías realizadas por Gustavo Milet y que actualmente forman parte del Archivo Iconográfico del Museo Histórico Nacional. Lo particular del trabajo de Milet no es el tema, sino la forma de construir su discurso. En efecto, frente a la imagen de borrachos y flojos con que la sociedad chilena adjetivaba a los mapuches, Gustavo Milet aparece con un discurso que se aleja notoriamente del imaginario colectivo y del discurso oficial. Mapuches dignos, seguros de sí mismos, bien montados, con sus lanzas en las manos, pero sin agresividad, de aspecto sano, con rasgos físicos que se acercan a los cánones de belleza de la sociedad global, luciendo con orgullo

¹ *Cristian Enrique Valck*, fotógrafo en Valdivia entre 1858 y 1899. *Obder W. Heffer Bisset*, fotógrafo canadiense llegó a Chile en 1886 en donde vivió hasta su muerte en 1945. Si bien tuvo estudio en Santiago, en sus viajes por el país realizó retratos de mapuches.

vestuario y joyas, realizando distintas actividades, forman parte de la serie que él tituló “*Indios Araucanos de Traiguén*”.

Para hacer un análisis comparativo de los discursos de Heffer y Milet, hemos seleccionado dos fotografías representativas del discurso mapuche de estos autores. Se trata de dos retratos que dan cuenta de situaciones similares: un hombre y seis mujeres. La fotografía realizada por Heffer, es muy conocida, dado que ha sido reproducida como postal y publicada en libros como *En los confines de Trengteng y Kaikai* (Alvarado et al, 1994) y *Reflejos de luna vieja* (Foester et al, 1993). También aparece como foto portada de las Revistas PENTUKUN N° 6 y LITERATURA Y LIBROS Año 10, N° 507 y en textos de enseñanza de la Historia de Chile, (Ver Villalobos 1985). La fotografía de Milet que hemos seleccionado, si bien no es muy conocida, (ha sido recopilada por nosotros el año 1997), tiene rasgos similares a las demás fotografías que este autor hizo de mapuches.

Elementos para un análisis

Guisele Freund, en su libro “la fotografía como documento social”, señala que desde el nacimiento la fotografía está tan incorporada a la vida social que a fuerza de verla nadie la advierte. En la actualidad la fotografía desempeña un significativo papel. Apenas existe actividad humana en que no la utilice de algún modo (Freund 1995).

Se considera que la técnica fotográfica permite la reproducción exacta de la realidad externa, situación reflejada en la conocida frase “la fotografía no miente”. A esto hemos llamado lectura ingenua. Sin embargo, al igual que cualquier otro texto, la fotografía implica por completo a su enunciador, es su visión la que llega hasta nosotros. Como señala Guy Gauthier, las imágenes están culturalmente codificadas, sometidas a la diacronía de procesos históricos, agregando que toda imagen, incluso la más realista, desvela al observador perspicaz tanto un sistema de representación como un objeto exterior.

La fotografía debe ser entendida como un texto poseedor de un contenido icónico, es decir, debe ponerse énfasis en su carácter significativo, como texto independiente. Es cierto que es el lector quien asigna sentido a la imagen, quien define el mensaje al interpretar. Sin embargo, es el fotógrafo quien ha seleccionado una parte de la realidad elegida, interpretada y reconstruida por él mismo. Es esta última realidad, la fotografía, la que presenta el referente propuesto por el fotógrafo desde su propia perspectiva y detenido en el tiempo, la que el lector tiene ante sí para asignarle significado.

Lorenzo Vilches dice que la fotografía no es más que una selección arbitraria que fija un aspecto de la realidad, es decir, la puesta en discurso de una realidad. Según él, esta puesta en discurso tiene una gran carga de convencionalidad, lo que hace que todas las fotos de una época se parezcan entre sí, ya que el autor está determinado por un contexto material, tecnológico y social (Vilches 1987).

Si se quiere afrontar la fotografía como hecho social, como documento, como memoria, no basta con hacer un análisis desde un punto de vista artístico; es necesario analizarla en sus diferentes categorías, fundamentalmente a través de sus niveles de expresión y contenido, pero también como un hecho que produce efectos determinados. El lector se encuentra frente a un marco que delimita una determinada escena, dejando el resto fuera de lo visible. La escena presentada al lector en forma de fotografía, tiene actores, funciones, actantes y temas narrativos. El lector se enfrenta a la imagen en una situación de observador que realiza la tarea de interpretar (Vilches 1988).

En términos operativos, hemos aplicado a las dos fotografías que analizaremos en este trabajo, un modelo basado en preguntas que nos permiten interrogar ordenadamente a cada una de ellas, tanto en el ámbito descriptivo como de interpretación. Buscamos conocer y describir cuales son los elementos que las componen, cómo están construidas, (nivel denotativo), así como también los

elementos de significación simbólica, códigos, funciones comunicativas, etc. (nivel connotativo), que permiten al autor proponer valores, que están representados en prejuicios, roles, cánones de belleza, costumbres, comportamientos sociales, estilos de vida, etc., los cuales permiten al espectador multiplicar las asociaciones frente al hecho observado.

Como en otros tipos de discurso, los prejuicios no aparecen necesariamente como mensaje principal, sino que están incorporados, por ejemplo, en la forma de presentar a las personas, en la descripción del ambiente o en la forma en que la fotografía fue realizada. Es decir, los prejuicios están dados fundamentalmente a nivel connotativo o de presuposiciones.

La fotografía de Obder Heffer

En la fotografía de Heffer que estamos analizando hay una mujer y un varón en primer plano, ocupando el centro, junto a otras cinco personas distribuidas en el fondo. De éstas sólo dos aparecen completamente, de una tercera sólo puede verse el rostro. La cuarta persona se adivina, más que se ve, por el vestuario que aparece tras el varón. De la quinta solo aparece su mitad izquierda. Dos de las mujeres esbozan una sonrisa. Tres de las mujeres cubren sus rostros con las manos, en forma parcial. Tres personas están de pie, mientras que las cuatro restantes están sentadas, al parecer, sobre el suelo.

Las mujeres están vestidas con *küpan*, *ükülla* y llevan un pañuelo en la cabeza. Al parecer todas usan *trariwe*. Una de las mujeres usa aros del tipo *upul* (Morris 1997), una segunda lleva un zarcillo trapezoidal, mientras una tercera lleva un pequeño *tupu*. El varón está vestido con *chiripa*, camisa, *makuñ*, un pañuelo anudado al cuello, sombrero de paja y se apoya en un bastón. La camisa raída deja ver parte del pecho. Todos están descalzos. Una de las mujeres está apoyada en una pieza de madera que forma parte de un *huitral*. También se observa parte del tejido. El fondo está dado por una pared de casa construida con tablas del tipo “*traslapo*”. La luz que se

utilizó es de sol cercano al medio día (véase las sombras muy cortas), mientras que la composición no tiene un orden claro.



Fotografía N° 1

Una lectura ingenua podría hacernos concluir que el autor trata de hacer una fotografía documental "objetiva", sin intervenir el ambiente, sin sacar o poner elementos extraños a la cultura mapuche, buscando entregar una representación fiel de la "realidad" que lo motiva a usar su cámara.

Frente a una interpretación de éste tipo, hay que recordar que la "realidad" es construida por cada individuo en un complejo proceso que se inicia con los datos que le entrega la percepción, a partir de los cuales se elaboran representaciones significativas coherentes (Carrasco 1995). La "realidad" mapuche de ese momento era mucho más que lo incorporado en esta escena. En la región vivían, no siete, sino cientos de miles de mapuches, los cuales

realizaban distintas actividades productivas y sociales, dentro y fuera de sus viviendas. Heffer nos entrega “su” visión, elige a los personajes, el ambiente, la luz, el ángulo desde el cual los fotografía; los ordena. Es decir, lo que nos presenta el autor es una imagen de un referente recreado por él, en el cual excluyó una gran cantidad de elementos que pudieron ser incorporados a esta fotografía.²

Lo primero que llama la atención al analizar esta fotografía es el descuido en la composición de la misma. Un fotógrafo como Heffer, dueño de un gran talento y una técnica depurada, pone frente a nosotros una fotografía que no sigue ni siquiera un principio tan básico y tan usado en la época, como es la regla de la proporción áurea, además de realizar el trabajo al medio día, utilizando como iluminación la luz casi cenital de un día soleado. Es decir, hace un uso descuidado de dos recursos fundamentales para la construcción de textos fotográficos.

La pareja, el elemento principal en esta imagen, está formada por un par de ancianos pobremente vestidos y físicamente deteriorados. El poncho, en vez de dejarlo caer en forma libre como se usa habitualmente, ha sido enrollado hacia el hombro, poniendo al descubierto, precisamente, la camisa rota, lo que deja ver la tetilla y parte del pecho del anciano. La pose, que podría definirse como de cierta “hidalgüía” conque el fotógrafo nos presenta al varón, es más bien un gesto que lo ridiculiza. La situación que está siendo fotografiada produce cierta hilaridad en las personas que acompañan a la pareja.

Pudiera argumentarse que las dos mujeres quizás se ríen de algo que el mismo fotógrafo ha dicho buscando romper la tensión y dar cierta espontaneidad a la fotografía. Sin embargo, Heffer tuvo la posibilidad de decidir si incorporaba o no este gesto, y, al hacerlo, orienta al lector, quien no puede observar la situación completa, sino solo a las siete personas incluidas en el encuadre, dos de las cuales se ríen, al parecer, de la acción que están presenciando.

² Al hacer un análisis del discurso fotográfico, como en otros discursos, es necesario considerar también lo no dicho.

Los escasos elementos incorporados en el encuadre refuerzan, no un mensaje de modestia, sino de pobreza. La platería mapuche, tan importante en la época³ solo aparece representada por un par de aros *upul*, otro de tipo trapezoidal y un pequeño *tupu*.

En los retratos que Heffer hacía de los miembros de la sociedad chilena, no solo se preocupaba de la presentación personal de sus clientes. Las posturas, la gestualidad, el ambiente en que se realizaban los retratos, los accesorios, el telón de fondo, la manera de utilizar el espacio, la iluminación, la ubicación del elemento principal y los secundarios o complementarios, el encuadre, el ángulo de toma, etc., eran cuidadosamente estudiados y decididos en forma previa a la exposición del material fotosensible. En esta fotografía Obder Heffer se aleja de los códigos utilizados en la época para el retrato fotográfico, del cual él es uno de sus mejores exponentes. En este caso el utiliza una estética especial para el retrato indígena, construida a partir del discurso ideológico presente en la opinión común y concordante con el estereotipo difundido por las clases dominantes de la época. Estos elementos, a fuerza de repetirse se transforman en códigos para los lectores que tienen acceso a ellas a través de la tarjeta postal, reforzando la imagen de los mapuches derrotados, pobres, representantes de una cultura que está por desaparecer.

La fotografía de Gustavo Milet.

En la ilustración N° 2 podemos observar la presencia de seis mujeres y un varón, sobre un suelo de tablas cubiertas de paja. Tras ellos un telón que representa un edificio en donde se puede observar parte del marco de una ventana y un jarrón. En el mismo

3 Raul Morris v. B. citando a José Ignacio Molina, dice que la platería mapuche fue tan importante en la región de La Frontera a mediados del siglo pasado, que casi cien mil marcos de plata eran utilizados en joyas, y que ni la mujer más pobre dejaba de llevarla. Ver **Los plateros de la frontera y la platería araucana** pág. 28 Temuco, Ediciones Universidad de La Frontera, 1997.

telón de fondo, y simulando estar delante del edificio, aparecen las hojas de una palmera. Las mujeres visten *ükülla*, *kupan*, blusa, *trariwe* y diversos tipos de joyas mapuches, como *trapelakucha*, *trarilongko*, *trarilongko de Llef-llef*, *traripel*, *tupu*, *chawai* y *uples*. La mujer, de pie, a la izquierda, lleva una joya “de utilería”. Se trata de un *trarilongko* que no es tal, sino un alambre que sostiene los colgantes. El varón viste *sarawilla*, *chiripa*, *makuñ*, camisa, *trariwe* y un pañuelo en la cabeza. No es posible determinar si se encuentran calzados o descalzos. El varón pudiera estar sentado sobre un *wanko*, aunque más bien, da la impresión de estar “en cuclillas”. Cuatro de las mujeres están sentadas sobre el suelo mientras que las dos restantes permanecen de pié.



Ilustración N° 2

Es una composición simétrica, con predominancia de verticales, estructurada a partir del varón, quien ocupa el centro de la fotografía; con un contraste medio y con gran profundidad de campo ha sido tomada desde un ángulo medio-bajo. El formato es vertical y la escala de planos se reduce a dos: el del grupo y el fondo. La iluminación que es natural, viene desde atrás del fotógrafo, casi siguiendo el eje visual de la cámara. Es una luz suave que evita los grandes contrastes y permite apreciar tanto las vestimentas de tono oscuro como la blusa y la *sarawilla* blancas.

El grupo está sobre el suelo de tablas cubierto de paja, teniendo como fondo el fino decorado del telón. Es importante señalar que el uso del telón era algo tradicional del retrato de fines del siglo pasado y gran parte de éste. Por lo tanto, no debe interpretarse su presencia como el intento particular, para este caso, de construir un marco específico. Hay una cuidada atención del espacio, la iluminación, las posturas y actitudes de sus retratados.

Esta fotografía nos presenta a un *longko* rodeado de sus esposas, vestidas con sus trajes sin arrugas ni signos de deterioro y ricamente ataviadas con sus joyas de plata. La presencia del *longko* denota autoridad. Su presencia y porte, fuerza y respeto. Su ubicación lo señala como el centro de la familia. Las mujeres lo protegen y le cubren la espalda. El es el único que está en una posición diferente, en cuclillas, dando muestras de su condición física.

Al comparar estos retratos con los que Milet realizó a miembros de la sociedad chilena, sobre todo colonos, que llegaron hasta su estudio en Traiguén, podemos concluir que, en todos los casos, hay una similitud en la importante forma de componer y fotografiar. Esta constatación es importante para interpretar la obra de este pionero de la fotografía indígena. La fotografía que estamos presentando, no serviría para ilustrar el discurso de la opinión común, de la prensa o de las autoridades de la época, sobre los mapuches. Tampoco serviría para ilustrar el discurso primero, el del valiente guerrero ni el que le siguió, el del indígena sanguinario y

cruel. Estamos frente a un discurso particular, que es necesario conocer e interpretar.

La lectura a nivel connotativo se da por asociación. La presencia de un hombre maduro, rodeado de seis mujeres, ataviadas con sus joyas, no simboliza pobreza ni pueden representar a una cultura que se termina como producto de su ignorancia, flojera o bestialidad. Al contrario, aquí estamos frente a un grupo humano fuerte, digno, bello. Es cierto que el telón de fondo como elemento de escenografía coloca a los retratados en un contexto que podría interpretarse como ridiculizante. Pero ocurre lo mismo con los chilenos que elegían o aceptaban este u otro telón para dejarse retratar. Era la costumbre de la época.

Así como Heffer eligió un grupo humano en donde el motivo principal es una pareja de ancianos, entregándonos la visión de un pueblo derrotado y en extinción, Milet nos presenta un grupo digno que connota serenidad, respeto, fuerza. La mirada de Milet es una mirada positiva hacia la cultura dominada.

Estamos, claro está, frente a dos discursos de una misma realidad. Solo una lectura ingenua, no permite ver diferencias de interpretación que, sobre un mismo tema tuvieron dos maestros de la fotografía chilena.

Bibliografía

- Alvarado M. Et al. 1994. **En los confines de Trengtreg y Kaikai** LOM Ediciones, Santiago.
- Carrasco M., Hugo. 1995. "Elementos teórico-metodológicos para el estudio de la construcción de la historia en una comunidad mapuche". En Revista **Pentukun** N° 4, págs. 7-22
- Freund, Guisele. 1995. **La fotografía como documento social** Ediciones Gustavo Gili, Barcelona
- Gauthier, Guy. 1992. **Veinte Lecciones sobre la imagen y el sentido** Ediciones Cátedra, Madrid
- Morris, Raul. 1997. **Los plateros de la frontera y la platería** Ediciones Universidad de La Frontera. Temuco.

- R. Foester, et al. 1993. **Reflejos de Luna Vieja** Imprenta Arancibia Hns. Santiago
- Rodrigues V., Hernán. 1986. "Historia de la fotografía en Chile. Registro de Daguerrotipistas, fotógrafos, reporteros gráficos y camarógrafos. 1940-1980" Publicado en **Boletín de la Academia Chilena de la Historia** N° 96 págs. 189 a 340 (separata de 30 ejemplares) Santiago.
- Stuchlik, Milan. 1974. **Rasgos de la sociedad mapuche contemporánea** Ediciones Nueva Universidad. Universidad Católica de Chile. Santiago
- Vilches, Lorenzo 1988. "Teoría de la imagen/pedagogía de la imagen", en **El análisis de la comunicación social** de J:L: Rodríguez. Paidós comunicación.
- Vilches, Lorenzo. 1987. **Teoría de la imagen periodística**. Paidós Comunicación, Barcelona
- Villalobos, S et al. 1985. **Historia y Geografía de Chile**. Cuarto Año de Educación Media. Editorial Universitaria. Santiago. Pág. 57