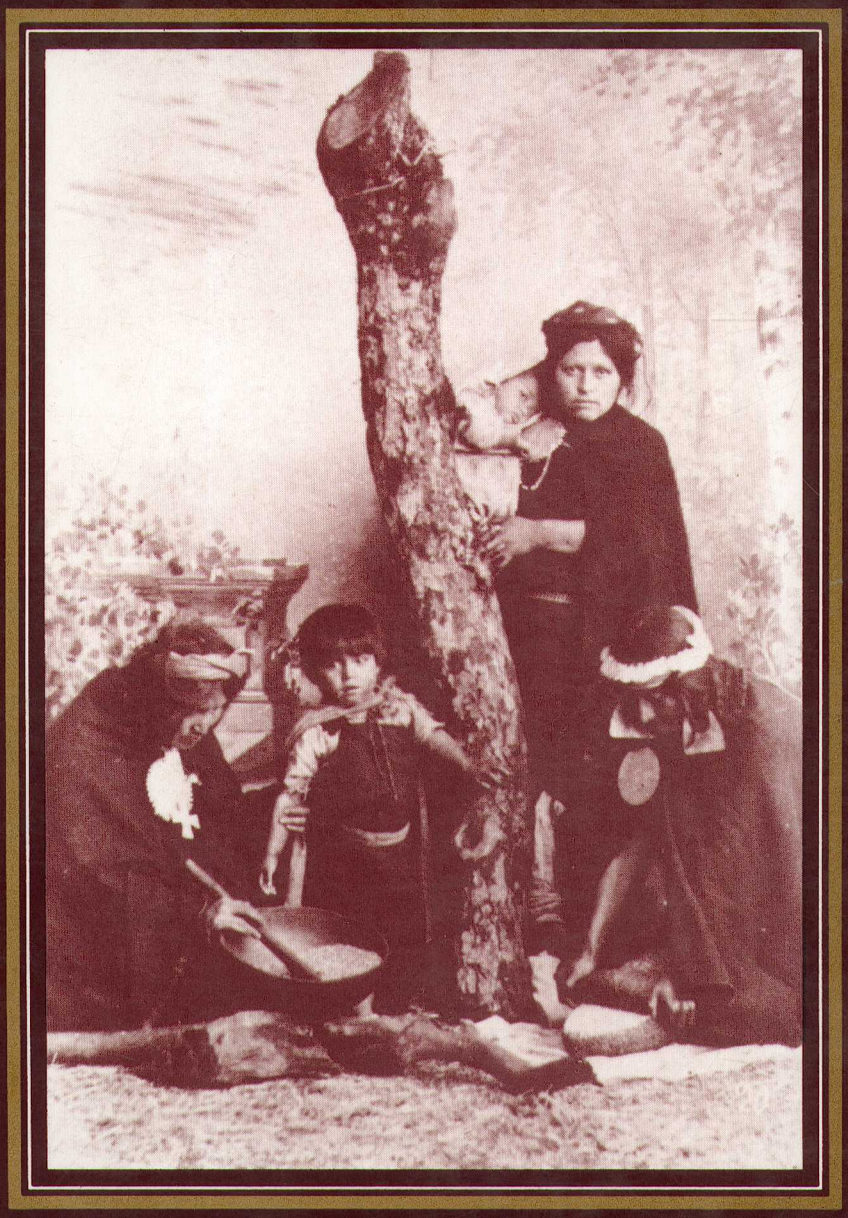
Reflejos de Luna Vieja



Rolf Foerster, Sonia Montecinos
Angélica Wilson

Santiago - Chile
1993

Reflejos de Luna Vieja

Rolf Foerster,
Sonia Montecino,
Angélica Wilson

Con el apoyo del Fondo para el Desarrollo de
la Cultura y las Artes

Es propiedad
© Inscripción: 86.747, mayo 1993
Rolf Foerster, Sonia Montecino, Angélica Wilson
Impreso por: Arancibia Hnos y Cía. Ltda.

...se regresa de uno mismo a uno mismo,
y entre espejos impávidos un rostro
me repite a mi rostro, un rostro
que enmascara a mi rostro

(Octavio Paz, Espejos).

INDICE

Introducción 11

I. *Mito, ícono y pulsión* 17

1. La foto: el deseo de la madre 19

2. La madre india: reflejo de luna vieja 24

II. *Instantáneas de una historia. La otra mirada en el espejo, la otra mirándose al espejo.* 27

III. *Espejeos* 115

IV. *Bibliografía* 123

AGRADECIMIENTOS

Expresamos nuestra gratitud a todas las personas e instituciones que han hecho posible la recopilación fotográfica y la publicación de este libro. En primer lugar a Norma Vera, bibliotecaria del Museo Histórico Nacional y a éste por su disponibilidad para con nosotros. A Lincoyán Parada por sus valiosas observaciones y contribuciones. Al maestro y amigo Rafael Barahona por su generosidad y estímulo. A la Casa de la Mujer Mapuche, Sociedad Lonko Kilapán y Sociedad Liwen por su apoyo en esta iniciativa, así como a Ruth Pino de la Municipalidad de Temuco por su respaldo. Por último, al Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes debemos el soporte material que posibilitó la concreción de este texto.

INTRODUCCIÓN

"Reflejos de Luna Vieja", constituye un primer intento de compilación de fotografías etnográficas de mujeres mapuches, un sondeo preliminar en el universo iconográfico femenino indígena producido en Chile a fines del siglo XIX y principios del XX. Por ello pretende ser un texto de sugerencias más que uno acabado y abarcador de todos los materiales existentes. Nuestro interés así, es entregar algunas de las imágenes archivadas en colecciones y sólo a veces reproducidas en libros de Antropología o de Historia.

Se trata de fotos históricas –en el sentido del tiempo en que fueron tomadas– que dan cuenta de un modo de percibir a los "otros"; por eso, son documentos doblemente etnográficos: apresan a las mujeres indígenas, y a la vez ese apresamiento es una interpretación, una cosmovisión, un discurso cultural. Pero, también, las fotos mismas son el registro de una experiencia intercultural, de contacto, de relación entre pueblos; ellas suponen, al menos, a dos sujetos: la mujer mapuche y el hombre huinca (no mapuche).

La fotografía se inicia en Chile como una técnica y un arte de extranjeros: ingleses, franceses, norteamericanos, canadienses, arribaron al país, en el siglo pasado, con las primeras cámaras en busca de nuevas imágenes, de vistas panorámicas y retratos. Muchos venían de paso; pero otros, radicados en las grandes ciudades como Valparaíso y Santiago practicaron el oficio por largo tiempo. En 1843 la familia Helsby, instaló en Valparaíso la primera tienda de daguerrotipo y en el mismo año, el francés Daviette establecerá otra en Santiago. En esa fecha también se introduce en nuestros territorios la "cámara lúcida"[1].

1. Se trata de un ingenioso dispositivo inventado en 1831 por el Dr. Wollaston, a base de la reflexión de los rayos de luz sobre un prisma original, que producía una imagen sobre el papel colocado bajo el instrumento. (Cf.Pereira Salas: 52).

El año de 1851 una nueva innovación técnica marca el tránsito hacia la fotografía: emerge la "calotipia"[2].

No obstante, será la invención del negativo en vidrio lo que permitirá la reproducción de copias y con ello la multiplicación de imágenes que en años anteriores conservaban su carácter de piezas únicas. Sus principales exponentes fueron el francés Víctor Deroche[3]; el inglés Tomás Colón Helsby[4] y el chileno Fernando Miralles. Así, "La fotografía encontró amplia acogida en todas las clases sociales, y fue uno de los vehículos emocionales más difundidos. Los fuertes sentimientos de familia, o el culto a los muertos, que es uno de los resortes más característicos de las clases medias del país, se reforzaron con este arte. Todos aquéllos que no podían darse el lujo de un retrato al óleo de Monvoisin o Cicarelli iban a grabar las escenas del matrimonio, del bautizo o de la primera comunión ante la cámara del fotógrafo".

Los mapuches no escaparon a esta historia constituyéndose, a mediados del siglo pasado, en figuras iconográficas. Se conocen, al menos, dos fotógrafos que inscribieron sus siluetas y reprodujeron su existencia –fuera de los retratistas anónimos que multiplicaron diversas miradas sobre la "gente de la tierra"–, se trata de Obder Heffer (canadiense) y Gustavo Millet radicado en Traiguén[6].

El primero llega a Chile en 1886 y "...desde entonces ha ocupado en el ramo un puesto de importancia, alcanzando el título de decano del cuerpo fotográfico por su honorabilidad, su amor hacia el país, y la perfección de sus trabajos". El segundo, tuvo un establecimiento foto-

---

2. Es un procedimiento de reproducción de pruebas fotográficas, en que se emplea un papel sensible que da imágenes color sepia o violado. Boehr y Alexander introdujeron este sistema en Chile.

3. Este fotógrafo llegó a Santiago a fines de 1853 y permaneció hasta 1856. Su especialidad fueron las vistas panorámicas y paisajes de Chile. Parte de las imágenes que captó fueron presentadas en la "Exposición Nacional de 1856".

4. Hermano del primer daguerrotipista radicado en Chile.

5. Pereira Salas: 66.

6. Se sabe que Heffer se inició profesionalmente en Canadá, trasladándose luego a EEUU. Se supone que allí conoció a Felix Leblanc, dueño de la prestigiosa Foto Garreaud de Santiago y Valparaíso, integrándose a trabajar allí. (Cf. Pereira Salas: 70).

gráfico en Traiguén y tal vez en otras localidades próximas a esa ciudad. Se dedicó al retrato de estudio y a las vistas, pero en lo que alcanzó mayor notoriedad y prestigio fue en sus fotografías de mapuches, algunas de ellas en estudio y otras en exteriores.

De este modo, el "contacto intercultural" que suponen las primeras imágenes fotográficas de las mujeres mapuches, es fruto de la mirada que un extranjero (no chileno) posa sobre las "otras" indígenas. Visión "blanca", ojo que coloniza los cuerpos (las tierras) y establece su técnica de cautiverio reproduciendo, multiplicando, una alteridad tal y como su fantasía la crea y retiene en el papel sepia.

Sabemos que la primeras fotografías son introducidas en las obras etnológicas sobre la sociedad mapuche al menos con dos sentidos: por un lado, quieren ser fiel reflejo de un pasado no contaminado por la presencia del huinca, de allí que se explore en aquellos aspectos de la realidad donde la mirada capture esa "esencia". Si no se encuentra, las fotos serán armadas, trucadas en el estudio, para así aproximarse a lo que se desea. Pero, por otro lado, también el retrato anhela constatar y verificar una visión preconcebida sobre el indígena: la decadencia, el fin de una cultura, las últimas dignidades. Los etnólogos de la época estaban convencidos de que la cultura mapuche iba desaparecer en pocos años, de que el sistema reduccional, la educación, el mestizaje y la influencia creciente de la sociedad nacional estaban transformando radicalmente al mundo indígena. Un universo de alteridades se esfumaba: había que apresurarse en aprehender aquello que aún permanecía como lo propio de ese universo. Salvar lo insalvable.

Por otro lado, es claro que esas primeras imágenes iconográficas fueron recogidas con el afán testimonial de obtener un símil de lo que la escritura estaba expresando. La iconografía debía apoyar al texto, dar un respaldo al logos, a la sistematización de una ciencia: la Antropología y la Etnología chilenas (las figuras más destacas a comienzos de siglo fueron el chileno Tomás Guevara y el inglés Ricardo Latcham). La fotografía permite ese juego porque el sentido común ve en ella la perfección analógica, la copia fiel de lo real. No obstante, la fotografía es también una imagen mediada por lo social y por ello se abre a una interpretación densa, múltiple, que posibilita una y otra y otra lectura. Cuando habíamos creído que ya lo había dicho todo, emerge otro nuevo énfasis. Hay algo, entonces, en la fotografía que permite pasar de

la denotación –lo todo dicho por su perfección analógica– a la connotación. En la connotación se hace presente el código, y éste es posible de captar tanto en la producción fotográfica, como en la recepción del mensaje[7].

Las fotos de mujeres mapuches que reunimos en este texto, expresan un conjunto en donde es posible distinguir dos grandes espacios: uno exterior y otro interior. El primero, por lo general, alude a reproducciones que intentan capturar imágenes cotidianas ligadas a la realización de oficios femeninos como la textilería y la crianza de los hijos; también, mostrar trajes y joyas, mujeres de diversas edades en aparentes "poses naturales". El espacio interior, por el contrario, es el que generan las fotos de estudio con intenciones explícitas de re-crear escenas y entornos y que podríamos decir semejan cuadros "costumbristas".

Las imágenes interiores dialogan con las exteriores en un habla común en donde lo femenino indígena aparece como signo de maternidad, de fecundidad, de núcleo familiar aglutinado por mujeres que, en un gesto similar al del rebozo, abrazan hijos e historias y esconden secretos y dolores. Asimismo, el lenguaje de los retratos dice de los oficios, de los trabajos, de la laboriosidad de las mapuches, de su importancia, por tanto, en las esferas de la producción como de la reproducción. Así, las fotos que presentamos van inscribiendo un dibujo en donde lo femenino emerge como signo de la continuidad del pueblo mapuche; mirada que tal vez sin saberlo devela fuerza y resistencia, expresa luz en las sombras de la precariedad que se enuncia en muchos de los trajes raídos, de los lóbulos sin **chaway** (aros), de los rostros cansados.

"Reflejos de Luna Vieja" desea ser una invitación al pasado, pero también al presente, a los pliegues de un imaginario colectivo poblado de múltiples y deambulantes figuras de "las mujeres mapuches", de las "otras", y que hoy hacemos comparecer a través de

7. Por ejemplo, una fotografía periodística "es un objeto trabajado, seleccionado, compuesto, construido, tratado según normas profesionales, estéticas o ideológicas, que son otros tantos factores de connotación; y por otra, esta misma fotografía no es solamente percibida, recibida, sino también **leída**, relacionada más o menos conscientemente por el público que la consume, con una reserva tradicional de signos" R. Barthes.

una expresión singular: la fotografía. Así, este libro es una suerte de memoria visual, un primer tejido de siluetas que al mostrarse también nos narran en una historia y en una identidad a veces prístina, otras enmascarada en su propia negación; pero, de todas maneras memoria que anhelamos colectivizar y brindar como gesto necesario en la construcción de un devenir que considere y respete las diversidades.

Hemos estructurado el libro del siguiente modo: un breve bosquejo de uno de los sentidos de la fotografía para el pueblo mapuche, a través de un relato de la tradición oral del cual hacemos algunos comentarios; luego, una reflexión en torno a la iconografía y las mujeres indígenas. Por último, una vez presentadas las imágenes recopiladas, incluimos la particular lectura, de algunas fotos, que ha hecho la machi Carmela Romero de Prado Huichahue.

I. Mito, Icono y Pulsión

1. La foto: el deseo de la madre

Los mapuches supieron vencer el tabú de la fotografía. La imitación, la copia era rechazada, por el juego de los dobles. Conservar la imagen del otro era una manera real de poseerlo, manipularlo, dominarlo, ejercer sobre su análogo influencias nefastas. Magia imitativa. La fotografía dejaba así la puerta abierta para la violencia sin fin. Esta capacidad de la imagen fotográfica no ha desaparecido (incluso en nuestro medio nos cuesta enormemente romper, alterar o destruir una foto; y casi constituye un sacrilegio escupir una foto).

Un relato propio de la tradición campesina popular chilena, que los mapuches han incorporado a la suya, puede ayudar a comprender cómo éstos valoran hoy las fotografías. El cuento fue narrado por Nicolás Paillán Huentén, agricultor de 56 años, morador de la isla Huapi.

"Juan era un hombre de edad que vivía con su madre. Un día pensó Juan: "Mi mamá es tan simpática, me he fijado en mujeres, pero ninguna es como ella. Ya tengo edad y no encuentro mujer que me agrade". Se puso triste y no quería comer. Su madre, al darse cuenta de que algo le pasaba a su hijo, le preguntó que le sucedía. Juan le contó la verdad: "Madre, tu eres tan bella y tan simpática, he mirado chiquilla y no he visto a nadie como tú. Ya tengo mi edad y quisiera casarme". La mamá le contestó: "Esa cosa es tan fácil, ya que no encuentras mujer tal como yo aquí en el barrio, lleva mi fotografía lejos de aquí, a la ciudad, y te pones un negocio grande y surtido y cobrai un punto más bajo".

Así lo hizo Juan. Al negocio llegaban muchas mujeres jóvenes. Juan sacaba la foto, pero nadie igualaba la belleza de su madre. Al otro lado de la calle había un palacio real, era de un Rey que tenía una hija princesa. Al mirar al palacio y a la princesa que estaba en el balcón, sacaba su retrato de la madre que con ella cotejaba.

Al no poder acercarse ni hablar con la princesa decide un día matarse tirándose a un río. Una señora vieja logra detenerlo. Juan le cuenta su triste historia y recibe como consejo que escriba una carta a la princesa y que ella se la dará porque es su sirvienta y que los guardias del palacio no se darán cuenta de lo que lleva, ya que la esconderá en una parte de su cuerpo donde los guardias no podrán trajinarla.

La princesa lee la carta con amor y decide escaparse del castillo para juntarse con Juan. Le propone que traiga dos caballos y una escalera. Juan lo hace, pero se queda dormido. En ese momento pasa un paco, un guardia del castillo, que engaña a la princesa haciéndose pasar por Juan. Se fueron caminando toda la noche y al otro día a las doce y media quiso descansar la princesa, el paco estaba apurado de conocer más a la princesa. Ella le dice que primero vaya a buscar agua. Cuando se perdió, la princesa mató de un balazo al caballo del paco. La princesa se encaminó a la ciudad vestida como hombre, como un lindo joven. A donde llegó faltaba un juez, entonces a ella la nombraron juez.

Juan en tanto se despertó, salió en busca de la princesa y no la encontró, pero si al paco. El guardia le contó su historia, a Juan le dio rabia y dijo en el pensamiento: "Este gallo me llevaba la mujer". Sacó su mejor revólver y mató al paco, entonces se fue a la ciudad, ahí lo persiguieron y lo tomaron preso.

Juan es llevado frente al Juez. Al contar su historia, la princesa lo reconoció, decide ella presentarse tal cual es, es decir, como princesa. Juan casi se desmayó al verla, sacó la foto de su mamá y miró, la conoció, se fue corriendo para abrazarla y besarla y finalmente se casaron. Encontró a la mujer que quería[1].

Podemos apreciar que en la narración la fotografía está ligada al recuerdo, a la memoria, a la posibilidad de conservar lo que se considera más sagrado. La fotografía permitiría retener el modelo, un

1 Resumen del relato aparecido en el artículo de Jaime Blume y Teresa Fuenzalida "El hombre ilusionado de la belleza", en **Huercún: el mensaje de los cuentos mapuches**, Colección Aisthesis, Nro.9, Universidad Católica, 1991, pag.:9-50).

horizonte para enfrentar la búsqueda de lo permanente en un medio desconocido.

Juan desea a su madre, la busca en otras mujeres, pero ninguna posee sus atributos (bella y simpática). Frustrado, opta por morir (se niega a comer). La madre lo auxilia, le da esperanzas entregándole una copia, un simil de ella (su fotografía). Gesto cuyo mensaje parece decir que no olvide quién es el modelo de su deseo. La madre también le indica el lugar y el modo de lograr su anhelo. Juan, le obedece y se aleja para saciar su hambre de madre.

El deseo de Juan está doblemente atrapado por el modelo de su madre, tanto en el imaginario como en los procedimientos de la búsqueda. Aparece así doblemente pasivo. Es, a todas luces, una víctima del deseo triangular: no escoge su objeto amoroso, la cultura lo ha elegido por él arrojándolo a su madre y, a su vez, el modelo, la madre, es el mediador del deseo.

La fotografía funciona en el relato como ícono, como un medio mágico que permitirá a Juan solucionar (progresivamente) su carencia. Así, la memoria queda atrapada y el sujeto constreñido por un modelo. Para llamar a las "copias" y cotejarlas con el "original" levanta la gran tienda que le permite, por los bajos costos, atraer (seducir) mujeres. Una vez que ha descubierto quien podía ser su novia-su-madre, aquélla "a su imagen y semejanza" y que toma el significante de una princesa, Juan no puede reunirse con ella pues vive presa por su padre en un castillo.

Esta nueva frustración lleva a Juan al borde del suicido. Escapa ahora de la muerte gracias a la ayuda de una anciana-sirvienta que posibilita la comunicación de Juan y la princesa a través de una carta escondida en un lugar que no puede ser visto por los guardias. Esta mujer bien podría ser la madre transfigurada: ¿esconde el deseo de su hijo en su vagina?

No obstante, la crisis mimética estalla cuando el deseo de Juan y del guardia-carabinero (paco) coinciden. Surge así, un oponente, un **rival**; ambos codician lo mismo: el amor de la princesa. Recordemos que "para que un vanidoso desee un objeto basta el convencerlo de que ese objeto es deseado ya por un tercero al que se asigna cierto prestigio"[8].

8. Girard:10

La crisis se resolverá con la muerte. La primera es la del caballo; con ésta la princesa aleja a un hombre, al paco que la desea, pero que ella rechaza. La segunda muerte es la del paco, ejecutada por Juan y que elimina de forma radical al contrincante. Juan aniquila a ese hombre con toda su ira porque no soporta que su amada sea acariciada por otro. Así se convierte en un asesino toda vez que se desconoce el motivo por el cual mató; pero cuando éste se descubre se transforma nuevamente en un héroe.

No es difícil colegir que este cuento recogido en Huapi puede leerse como una variante del mito de Edipo. El carabinero (paco) representa la autoridad (el padre) que impide la relación incestuosa; Juan mata a su padre y se casa con su madre. Sin embargo, se aprecian modificaciones en el relato: es la "madre" la que aleja a su "esposo" para lograr que el (su) deseo de su hijo se satisfaga.

En el cuento la instantánea fija la imagen de un femenino materno que, enclavado en el corazón del hijo, permite el desdoblamiento eterno de la madre. La fotografía es la presencia inalterada de la progenitora, es el derrotero, la guía del vástago. La mujer que éste anhela es su madre disfrazada de princesa, es su madre trasvestida de hombre-juez. El podrá, por medio de la imagen, reconocer siempre el simil de la madre aunque éste serpentee, juegue a los equívocos, zigzaguee en los andróginos (princesa-juez). La foto es el propio deseo que se ancla para siempre en los ojos del sujeto. Son los ojos los que llevan a la figura arquetípica. Madre en la memoria.

El relato de Juan adoptado por el mundo mapuche parece decirnos que éstos internalizan la fotografía como un espejo que retrata para permanecer, que reverbera para marcar. La foto como huella imborrable del sujeto, y también como molde, medida y muestra de un original: en este caso el de la madre (la antepasada); original que tutela las reproducciones (la multiplicación del linaje) y que se desdobla en copias que no hacen más que remitir siempre a un comienzo, a una muerte y a un comienzo.

Así, la fotografía se abre como ventana que espejea a sí mismo y al otro; al otro (el huinca, el no mapuche) que trae el invento del retrato, la ruptura con el ojo que miraba y retenía, que observaba y después narraba. Por tanto, la foto quiebra las versiones unívocas (ora-

les) del original y agrega otro engranaje a la memoria. Ahora, la polifonía entre oralidad, textualidad y daguerrotipo transportarán el pasado, lo petrificarán en los ojos y oídos de las nuevas parentelas. Juan relata un modo de decir que la fotografía se ha colado por los ojos mapuche que la miran y la hablan contando el deseo que los ha deseado, el anhelo que los ha esculpido en su recuerdo, en nuestra evocación.

2. La madre india: reflejo de luna vieja

El huinca trae los clisés, las máquinas fotográficas. Es el huinca de fines del siglo pasado, cuando comenzaron las reducciones, el acorralamiento, la "pacificación". Ojos antiguos y "blancos" son los que apresan a las mujeres mapuches, los que construyen su figura en sepia primero, en blanco y negro después. Una imagen creada en escenarios y poses; domesticación del cuerpo femenino indígena obligado a simularse a sí mismo, a erigirse como una reproducción. El arquetipo mujer-indígena modula el deseo del "extraño" (los fotógrafos) que fija a "la otra" mujer, a la mapuche tal como la fantasía la ha dibujado en el imaginario colectivo.

Es como si el ojo de la multitud (nosotros) abrazara a "la otra" en el lente. Un abrazo primario, arcaico, sentimental, porque estrechamos a la vieja mujer de la tierra. Es el retrato de la otra madre. En la mayoría de las fotos de comienzos de este siglo las mapuches están representadas en su maternidad; pareciera que sostener un niño en la espalda, amamantarlo, acariciarlo las salvara de la extinción, de la lenta muerte de su cultura. Ser una madre las rescata de la barbarie de su pueblo.

Así, las imágenes antiguas hacen comparecer a la madre india, la que titila en el comienzo de todos los linajes (blancos y no blancos), la que borrada de las genealogías derrama su sangre indeleble en las familias, la negada. Ella, es como una luna muerta que envía sus luces al sepia de la foto: hace mucho tiempo dejó de alumbrar, pero la cámara se hace depositaria de sus emisiones, cataliza sus fulgores, la revive como presencia astral, genésica, original.

El lente captura a la madre, el deseo de madre. Las mujeres mapuches permanecen cautivas en la maternidad que el otro quiere fijar para siempre, en la ternura que anheló para sí mismo, por eso le exige ademanes afectivos, la obliga a posar como la madre del amor.

Pero, el ícono que construye la fotografía no sólo expresa ese deseo materno, también está la constitución de lo femenino indígena como modelo cultural. Las mujeres mapuches fueron retratadas en su diferencia, exponiendo(se a) la diferencia. Cuerpos envueltos, cuerpos "éticos". *Chamall, iquilla, trariwe,* paños que cubren "las vergüenzas", pero que descubren los pies, los hombros, las redondas colinas en donde se posó el beso del conquistador. Media desnudez de las mujeres que se engalana de *trarilonkos, siquel, traripel.* Juego de la tela oscura y del metal que brilla; plata sobre negro, luna sobre tierra, reflejo de luna vieja.

Las mujeres son su traje, el vestido será el índice de la "mapuchidad", del grado de "pureza" de la cultura. Lo femenino sirve para marcar, especificar la pertenencia a un pueblo. El lente "blanco" traza ese contorno y lo inmoviliza en la instantánea. Lo "verdadero" mapuche está en la vestimenta de las mujeres. Se ha creado un nuevo molde. Así, aun cuando las mujeres estén en actividades en donde los adornos no se utilizan, deberán lucirlos, pues ellos son la medida de lo "genuino", de la autenticidad cultural.

Entonces, la fotografía es generadora de lo auténtico y se empeña en mostrarnos cuál es el ideal. Cruzando el tiempo, la estampa de las indígenas se ha constreñido a significar "lo mapuche". Postales, calendarios, portadas, lucen a las mujeres ataviadas con el *chamall* e iluminadas por las joyas. De ese modo, ellas hacen posible que la cultura perviva. Ellas son lo mapuche.

En su relato las fotografías describen a las mujeres indígenas como La Mujer Mapuche, instalando esa imagen en el escenario de la psiquis colectiva de principios de siglo. Las fotos muestran a "una mapuche" y desnudan el código del ojo que está tras la cámara: una madre, una cultura; la co-madre, el signo que revela. Redención del organismo (lunar) que dio luz a la oscuridad de los primeros tiempos, y también cuerpo portador de los símbolos que identifican la cultura.

Entonces, lo femenino en las instántaneas aparece como el soporte de varias edificaciones que en la mirada se funden y confunden: la madre primigenia, la madre de todos, el pueblo mapuche, su esencia, su identidad.

II. Instantáneas de una Historia

La otra Mirada en el Espejo, la otra Mirándose al Espejo

Foto 1. Archivo Iconográfico Biblioteca Conmemorativa José María Arguedas. Fotógrafo: S/R.

Foto 2. Archivo Iconográfico Biblioteca Conmemorativa José María Arguedas. Fotógrafo: S/R.

Foto 3. Archivo Iconográfico Biblioteca Conmemorativa José María Arguedas. Fotógrafo: S/R.

Foto 4. Archivo Iconográfico Biblioteca Conmemorativa José María Arguedas. Fotógrafo: S/R.

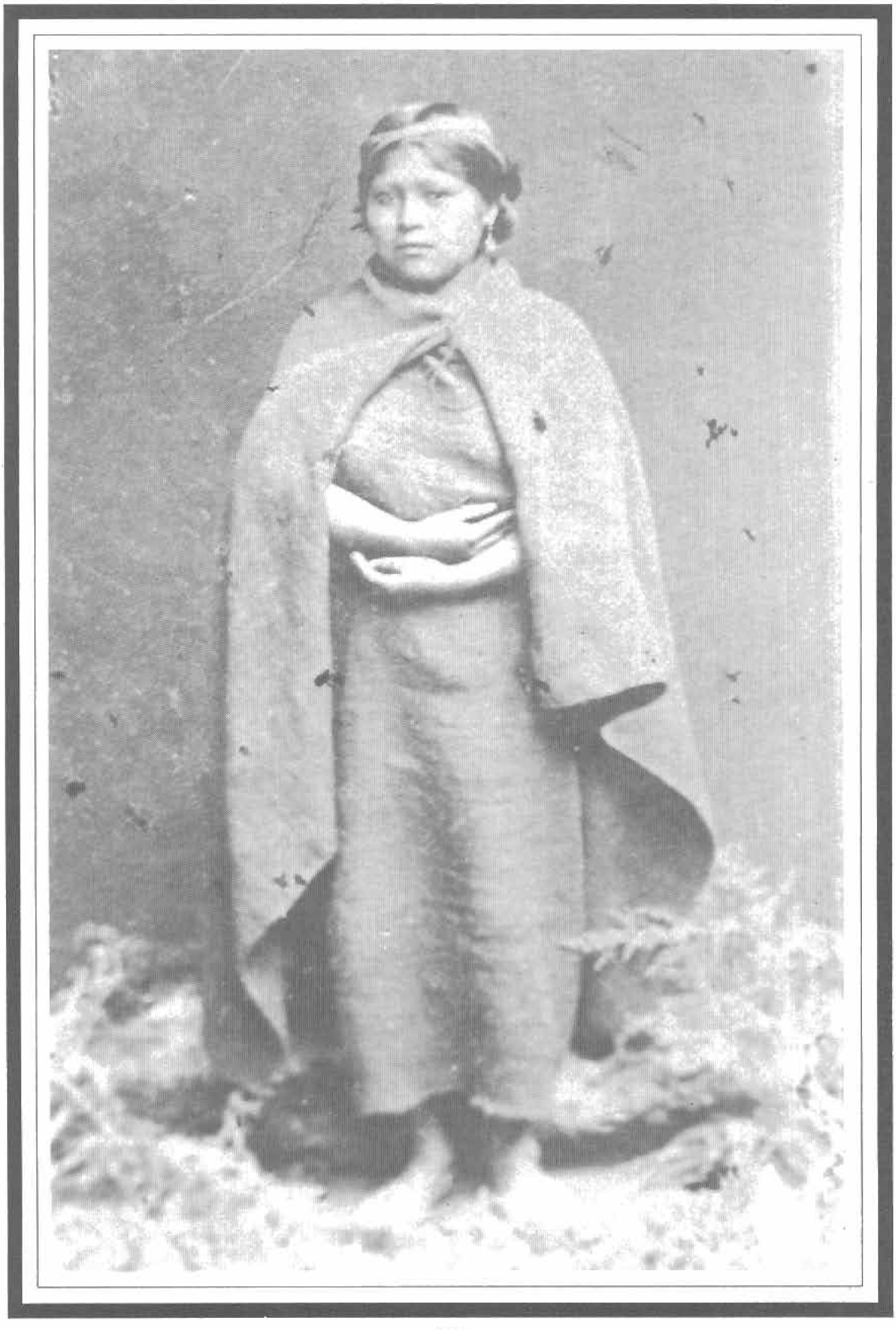


Foto 5. Archivo Iconográfico Biblioteca Conmemorativa José María Arguedas. Fotógrafo: S/R.

Foto 6. Archivo Iconográfico Biblioteca José María Arguedas y Centro de Documentación Iconográfico Museo Histórico Nacional. Fotógrafo: S/R.

Foto 7. Archivo Iconográfico Biblioteca José María Arguedas. Fotógrafo: S/R.

Foto 8. Archivo Iconográfico Biblioteca José María Arguedas. Fotógrafo: S/R.

Foto 9. Centro de Documentación Iconográfico Museo Histórico Nacional. Fotógrafo: S/R.

Foto 10. Centro de Documentación Iconográfico Museo Histórico Nacional. Título: Indios Araucanos de Traiguén. Fotógrafo: Gustavo Millet. Fecha:1885/ 1900

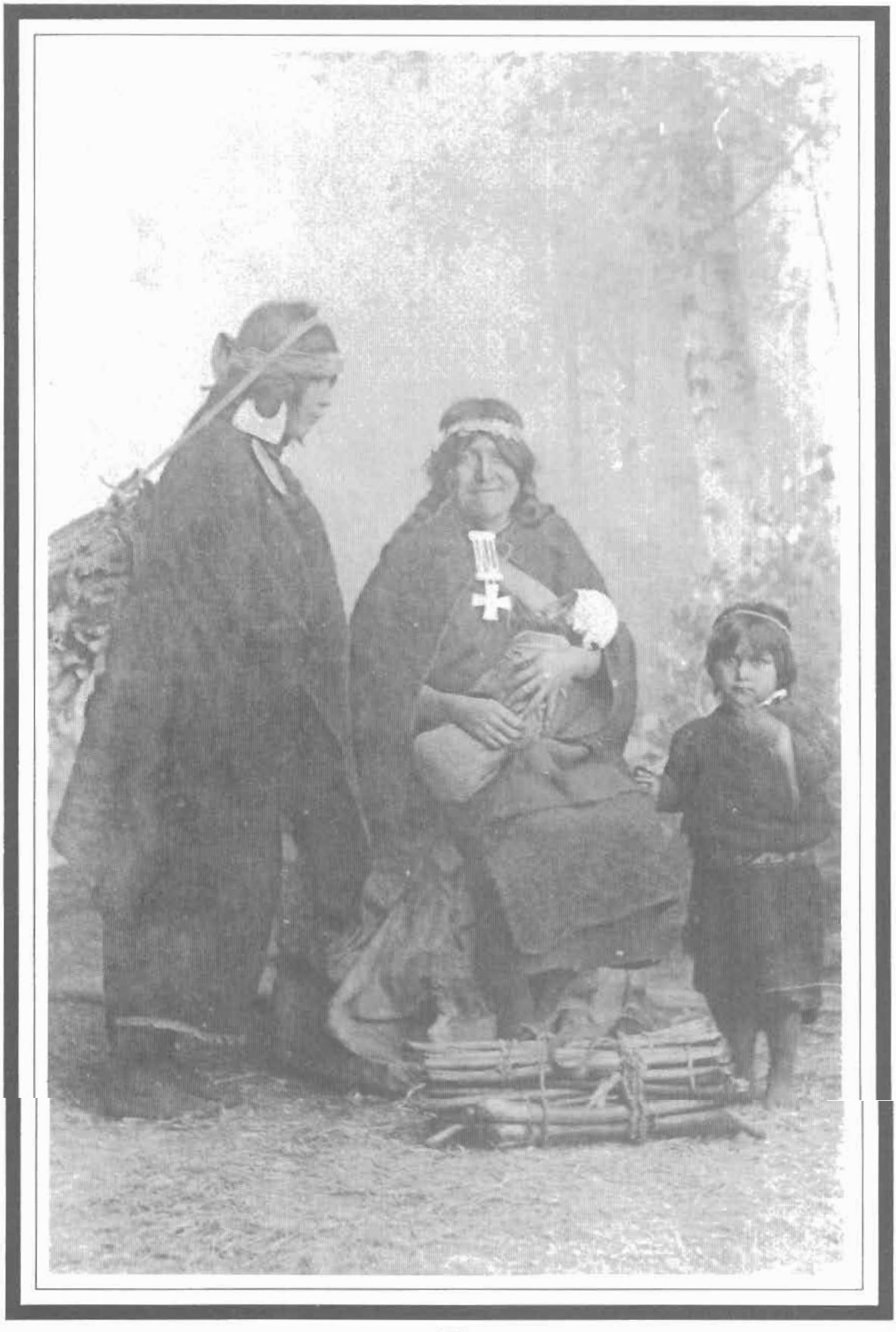


Foto 11. Archivo Iconográfico Biblioteca José María Arguedas y Centro de Documentación Iconográfico Museo Histórico Nacional. Fotógrafo: S/R.

Foto 12. Archivo Iconográfico Biblioteca Conmemorativa José María Arguedas. Fotógrafo: S/R.

Foto 13. Archivo Iconográfico Biblioteca José María Arguedas y Centro de Documentación Iconográfico Museo Histórico Nacional. Fotógrafo: S/R.

Foto 14. Centro de Documentación Iconográfico Museo Histórico Nacional. Fotógrafo: S/R.

Foto 15. Archivo Fotográfico Universidad de Chile. Fotógrafo: S/R.

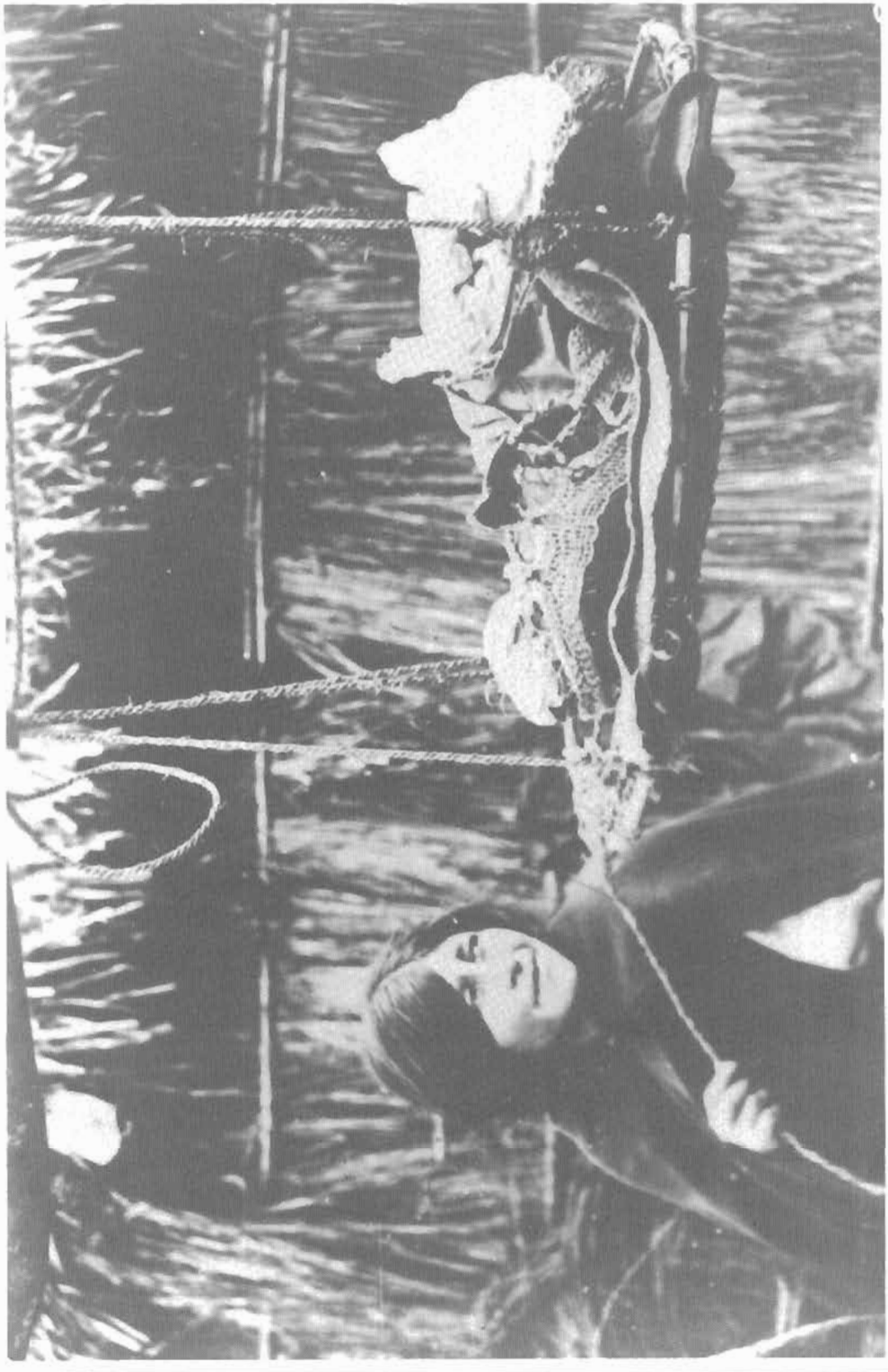


Foto 16. Centro de Documentación Iconográfico Museo Histórico Nacional. Fotógrafo: S/R.

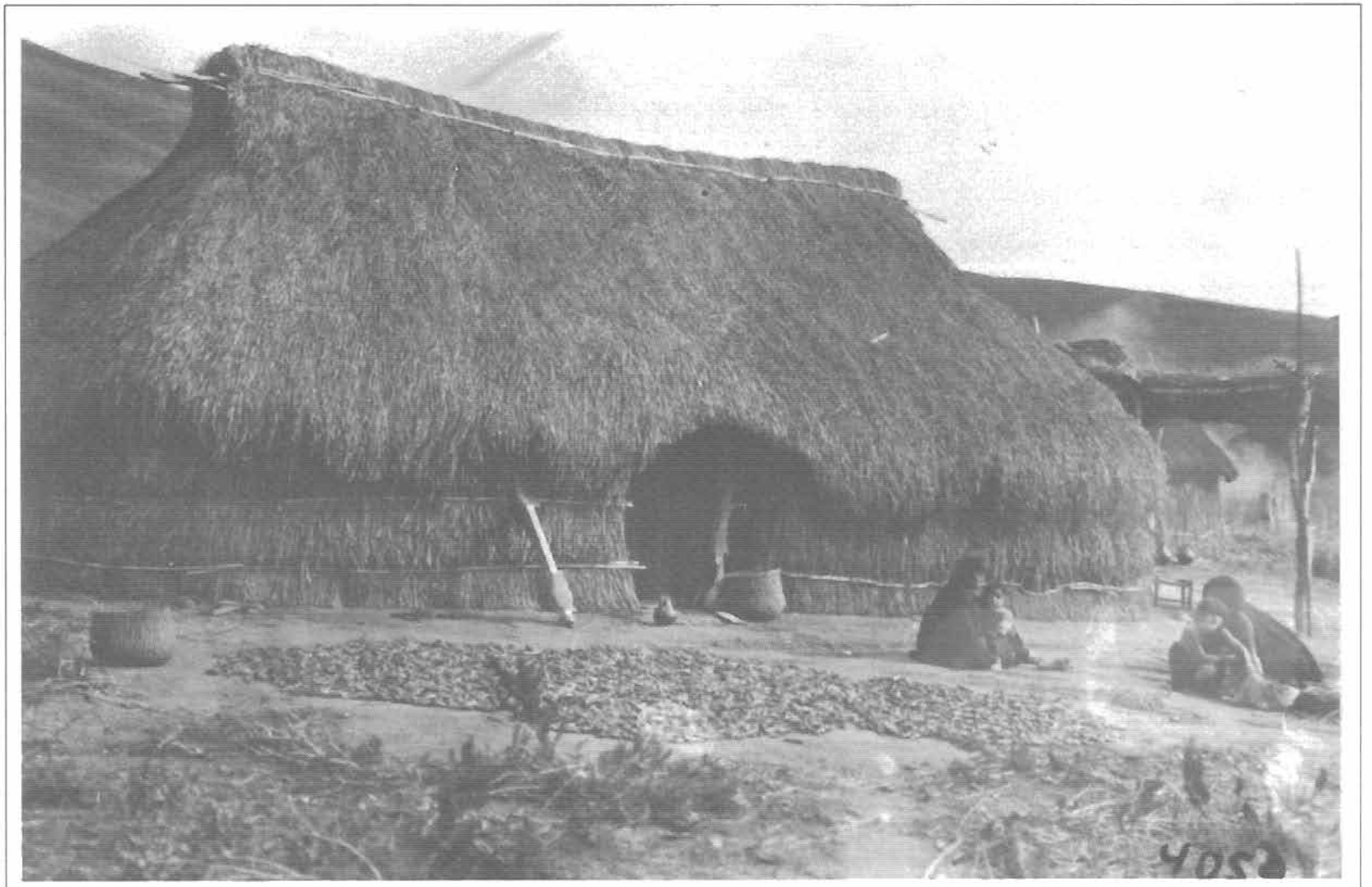


Foto 17. Centro de Documentación Iconográfico Museo Histórico Nacional. Fotógrafo: S/R.

Foto 18. Archivo Iconográfico Biblioteca Conmemorativa José María Arguedas. Fotógrafo: Posiblemente Obder Heffer.

Foto 19. Centro de Documentación Iconográfico Museo Histórico Nacional. Fotógrafo: Posiblemente Obder Heffer.

Foto 20. Centro de Documentación Iconográfico Museo Histórico Nacional. Fotógrafo: Posiblemente Obder Heffer.

Foto 21. Centro de Documentación Iconográfico Museo Histórico Nacional. Fotógrafo: S/R.

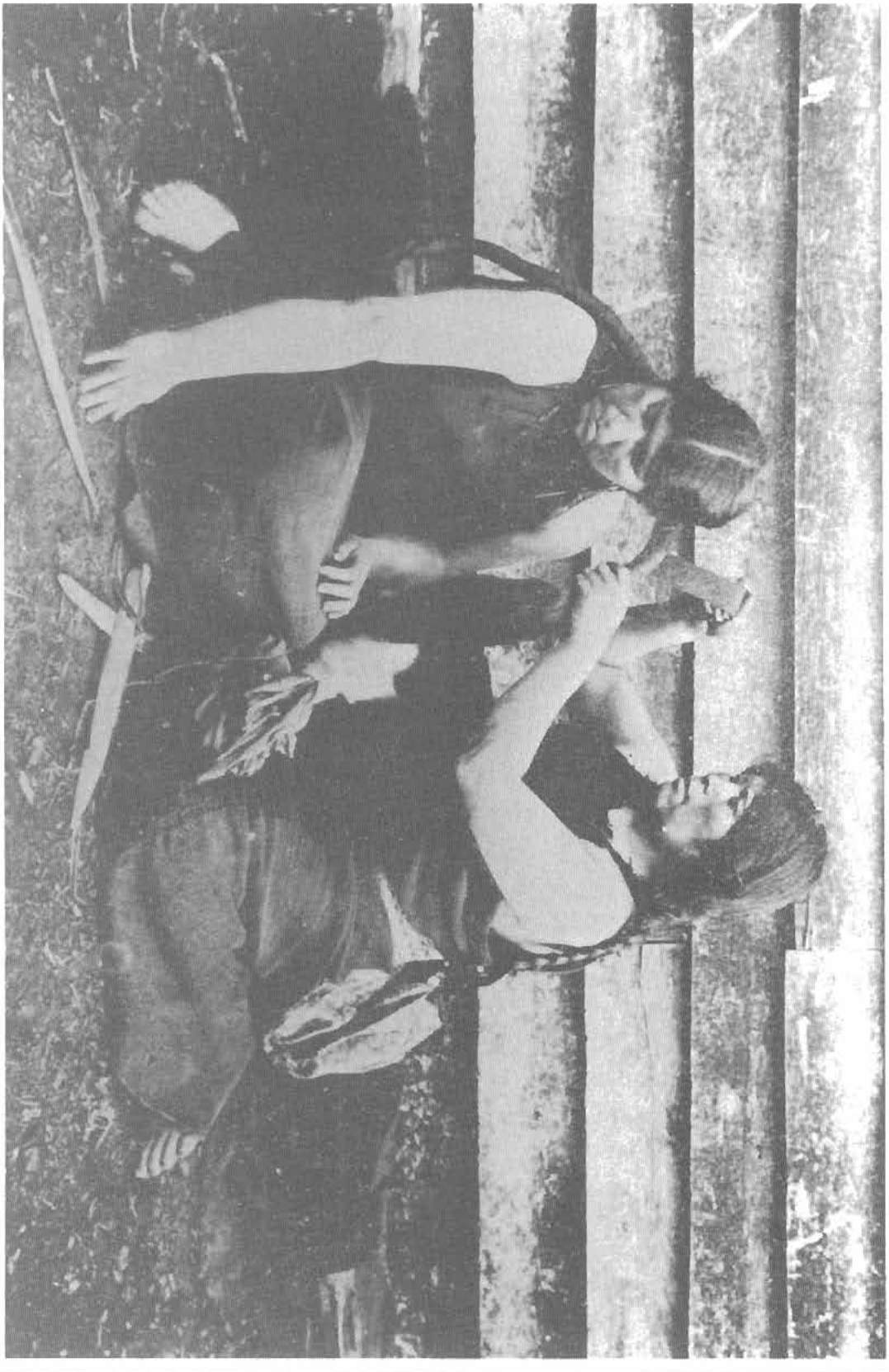


Foto 22. Centro de Documentación Iconográfico Museo Histórico Nacional. Fotógrafo: Obder Heffer.

Foto 23. Archivo Iconográfico Biblioteca Conmemorativa José María Arguedas y Centro de Documentación Iconográfico Museo Histórico Nacional. Fotógrafo: Obder Heffer

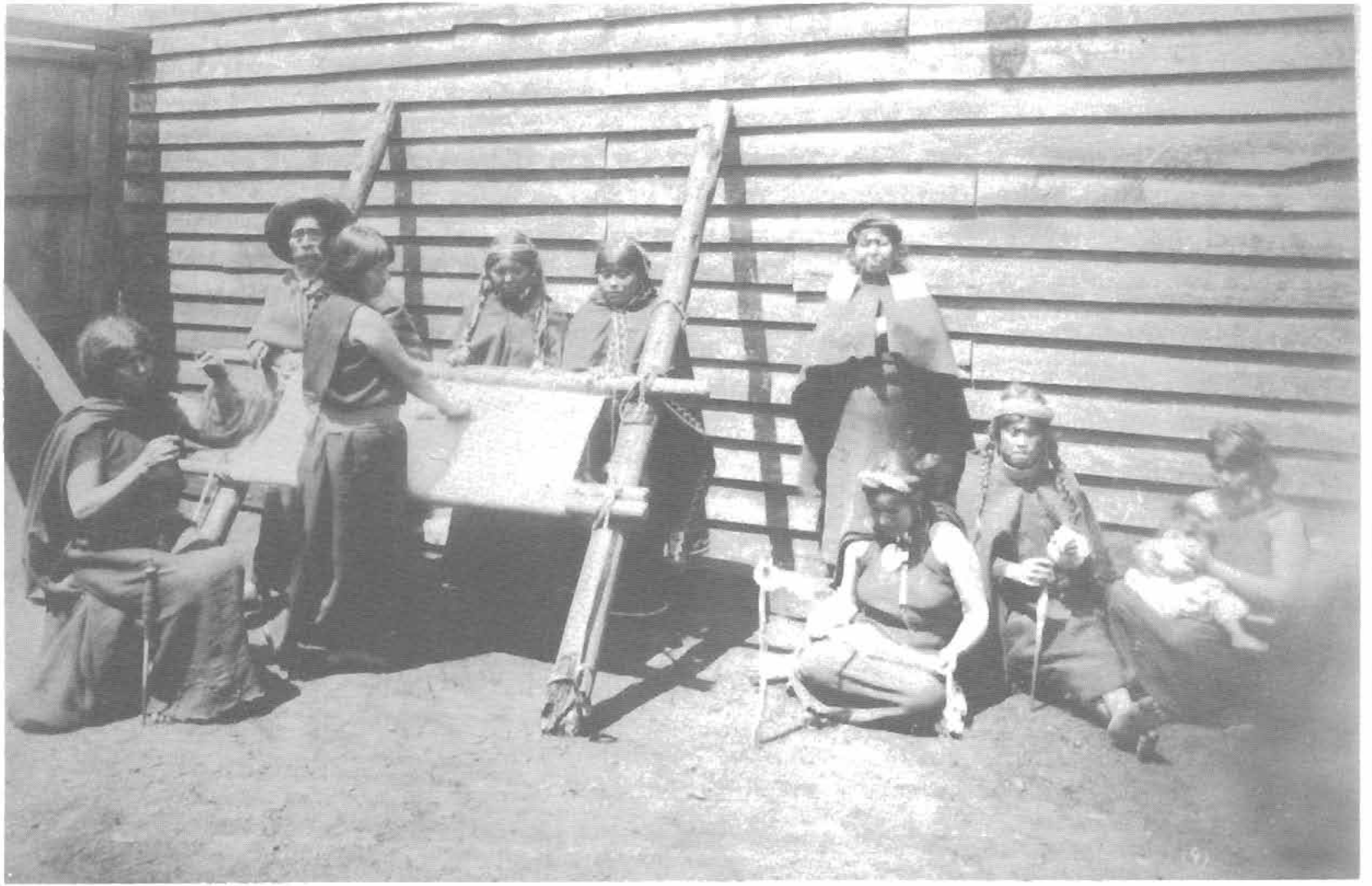


Foto 24. Centro de Documentación Iconográfico Museo Histórico Nacional. Fotógrafo: S/R.

Foto 25. Centro de Documentación Iconográfico Museo Histórico Nacional. Fotógrafo: S/R.

Foto 26. Archivo Iconográfico Biblioteca Conmemorativa José María Arguedas. Fotógrafo: S/R.

Foto 27. Archivo Fotográfico Universidad de Chile y Archivo Iconográfico Biblioteca Conmemorativa José María Arguedas. Fotógrafo: S/R.

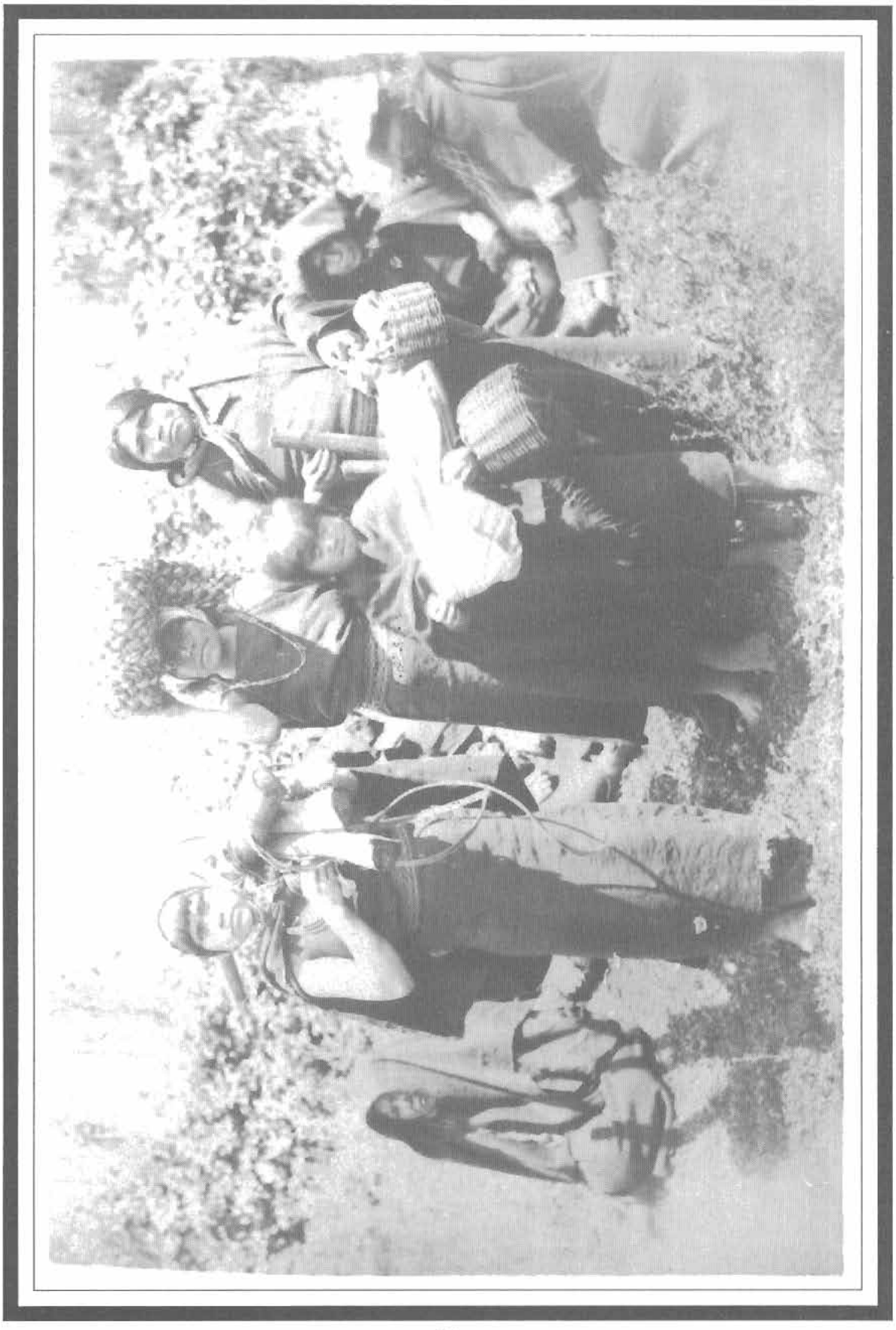


Foto 28. Archivo Iconográfico Biblioteca Conmemorativa José María Arguedas. Fotógrafo: S/R.

Foto 29. Centro de Documentación Iconográfico Museo Histórico Nacional. Fotógrafo: S/R.

Foto 30. Centro de Documentación Iconográfico Museo Histórico Nacional. Fotógrafo: Obder Heffer

Foto 31. Centro de Documentación Iconográfico Museo Histórico Nacional. Fotógrafo: S/R.

Araucano (Chile).

Foto 32. Centro de Documentación Iconográfico Museo Histórico Nacional. Fotógrafo: S/R.

Foto 33. Archivo Iconográfico Biblioteca Conmemorativa José María Arguedas. Fotógrafo: S/R.

Foto 34. Archivo Iconográfico Biblioteca Conmemorativa José María Arguedas. Fotógrafo: S/R.

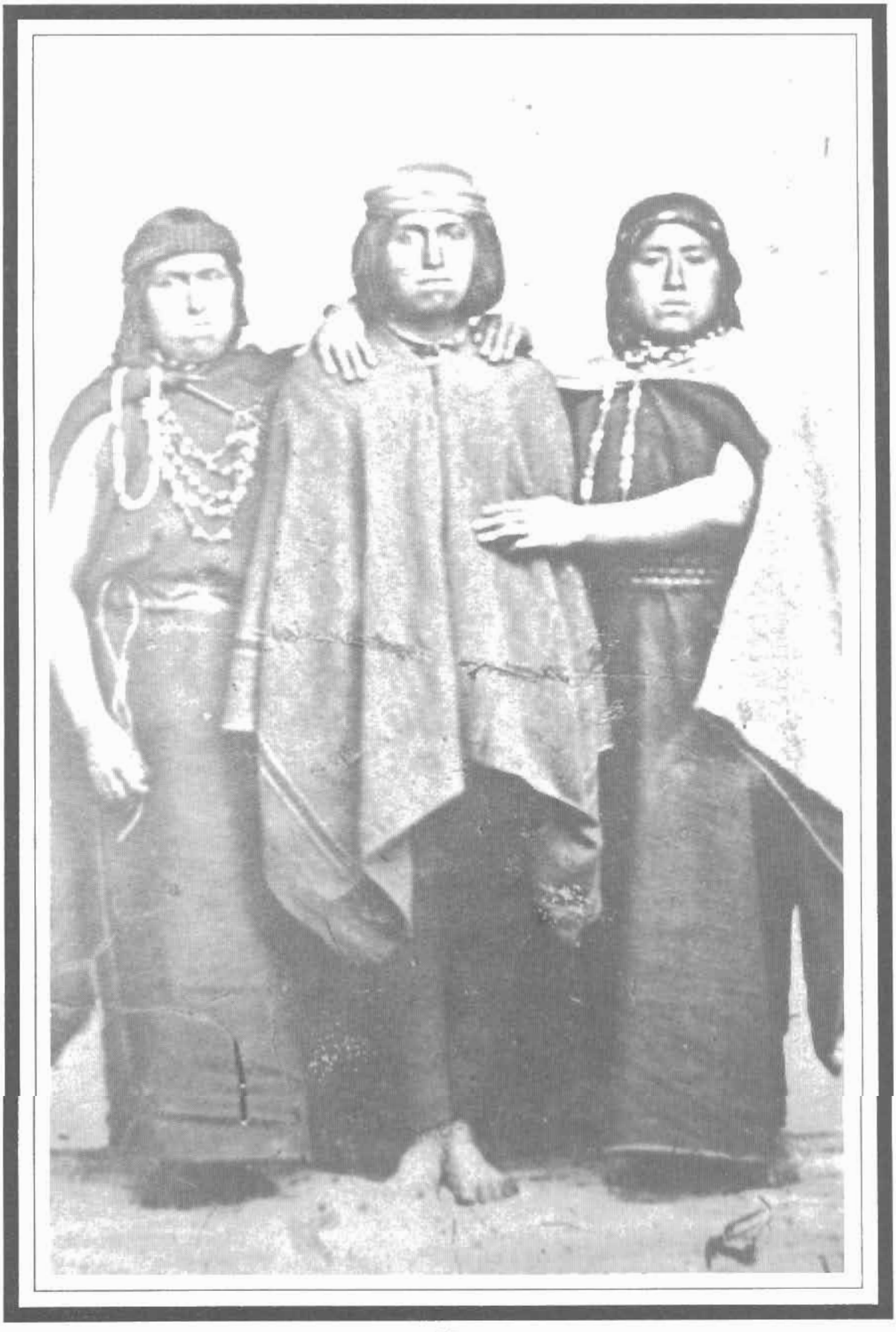


Foto 35. Archivo Iconográfico Biblioteca Conmemorativa José María Arguedas. Fotógrafo: S/R.

Foto 36. Archivo Iconográfico Biblioteca Conmemorativa José María Arguedas. Fotógrafo: S/R.

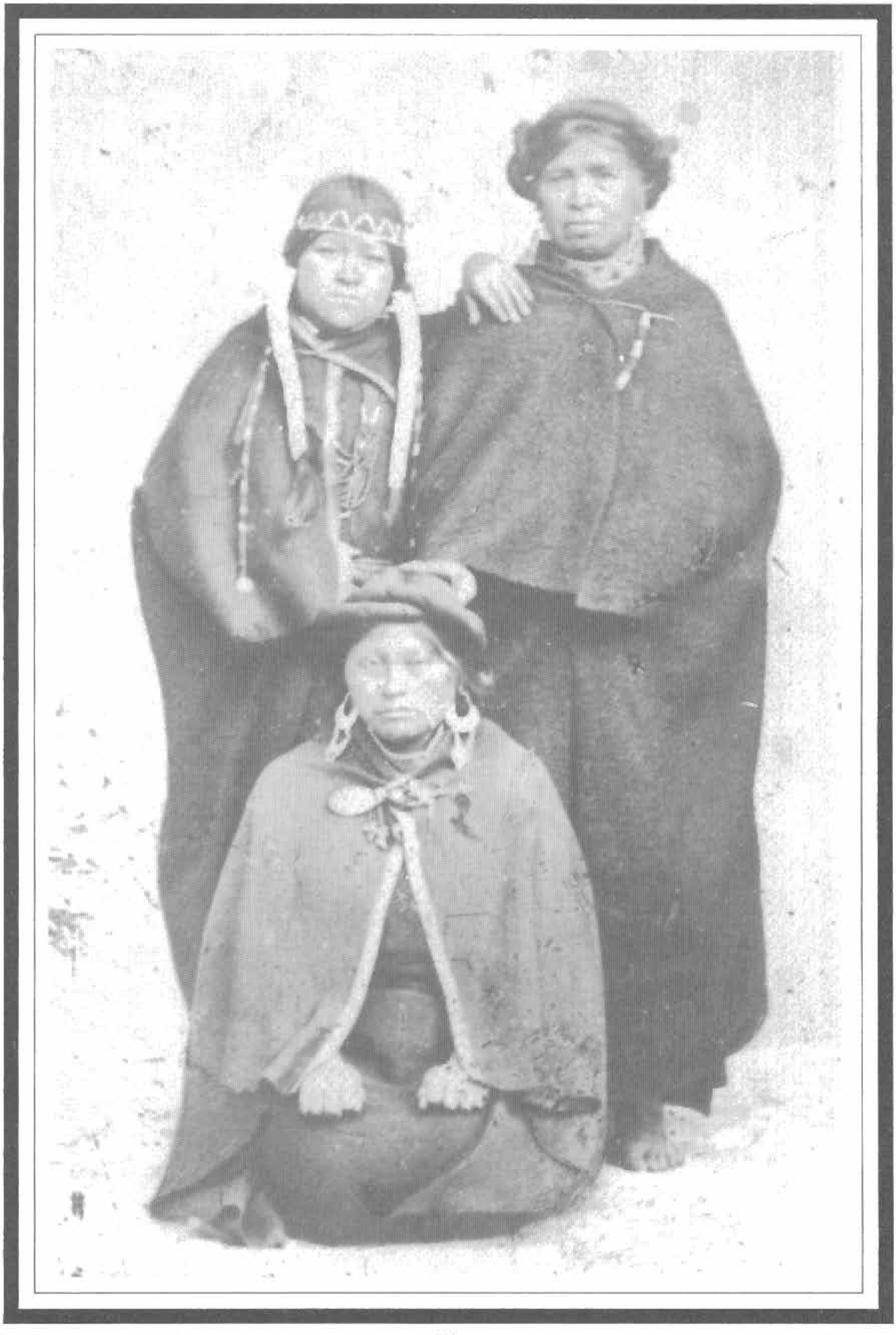


Foto 37. Archivo Fotográfico Universidad de Chile. Fotógrafo: S/R.

Foto 38. Centro de Documentación Iconográfico Museo Histórico Nacional. Fotógrafo: S/R.

Foto 39. Centro de Documentación Iconográfico Museo Histórico Nacional. Fotógrafo: Gustavo Millet.

Foto 40. Centro de Documentación Iconográfico Museo Histórico Nacional. Fotógrafo: Gustavo Millet.

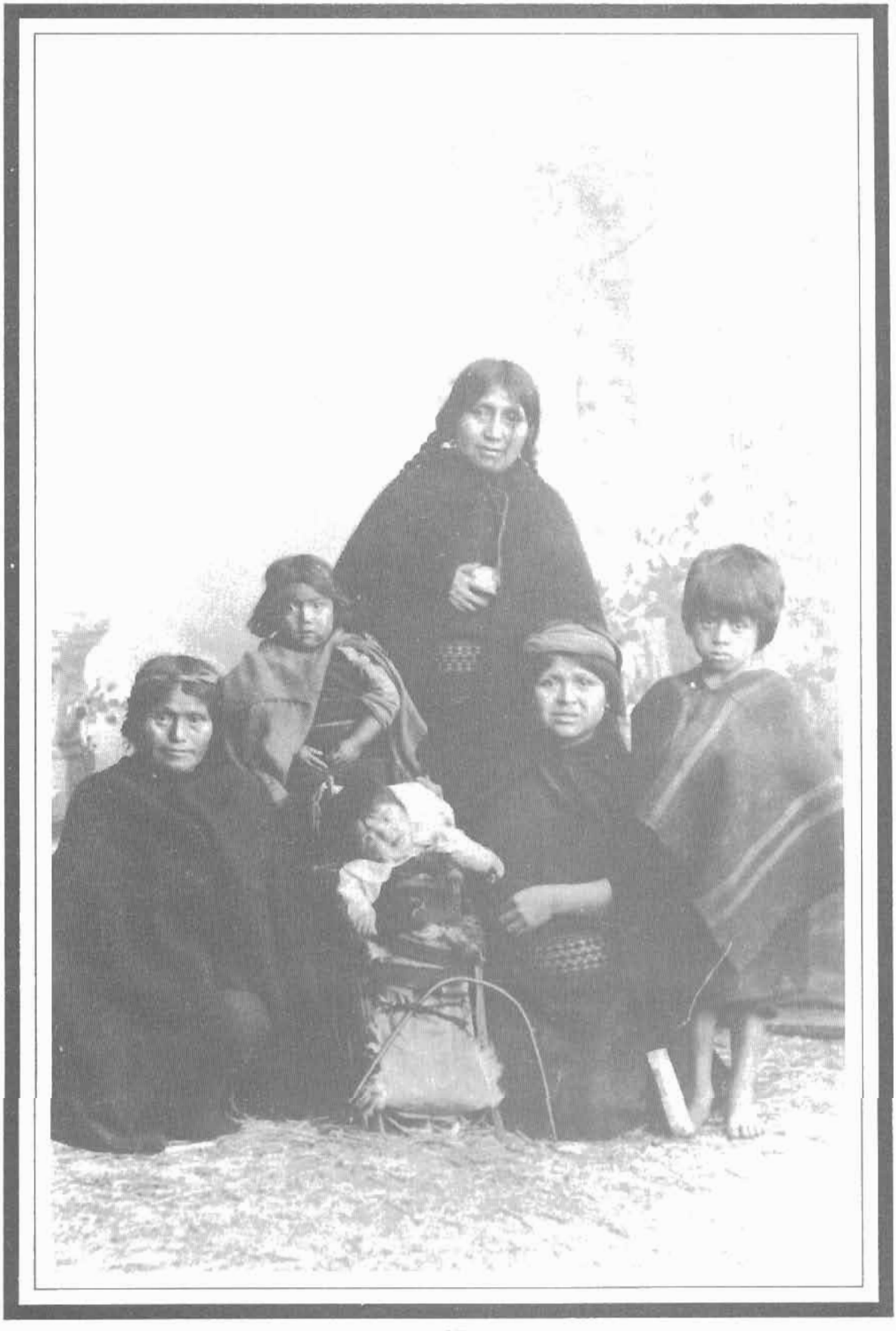


Foto 41. Centro de Documentación Iconográfico Museo Histórico Nacional. Fotógrafo: Gustavo Millet.

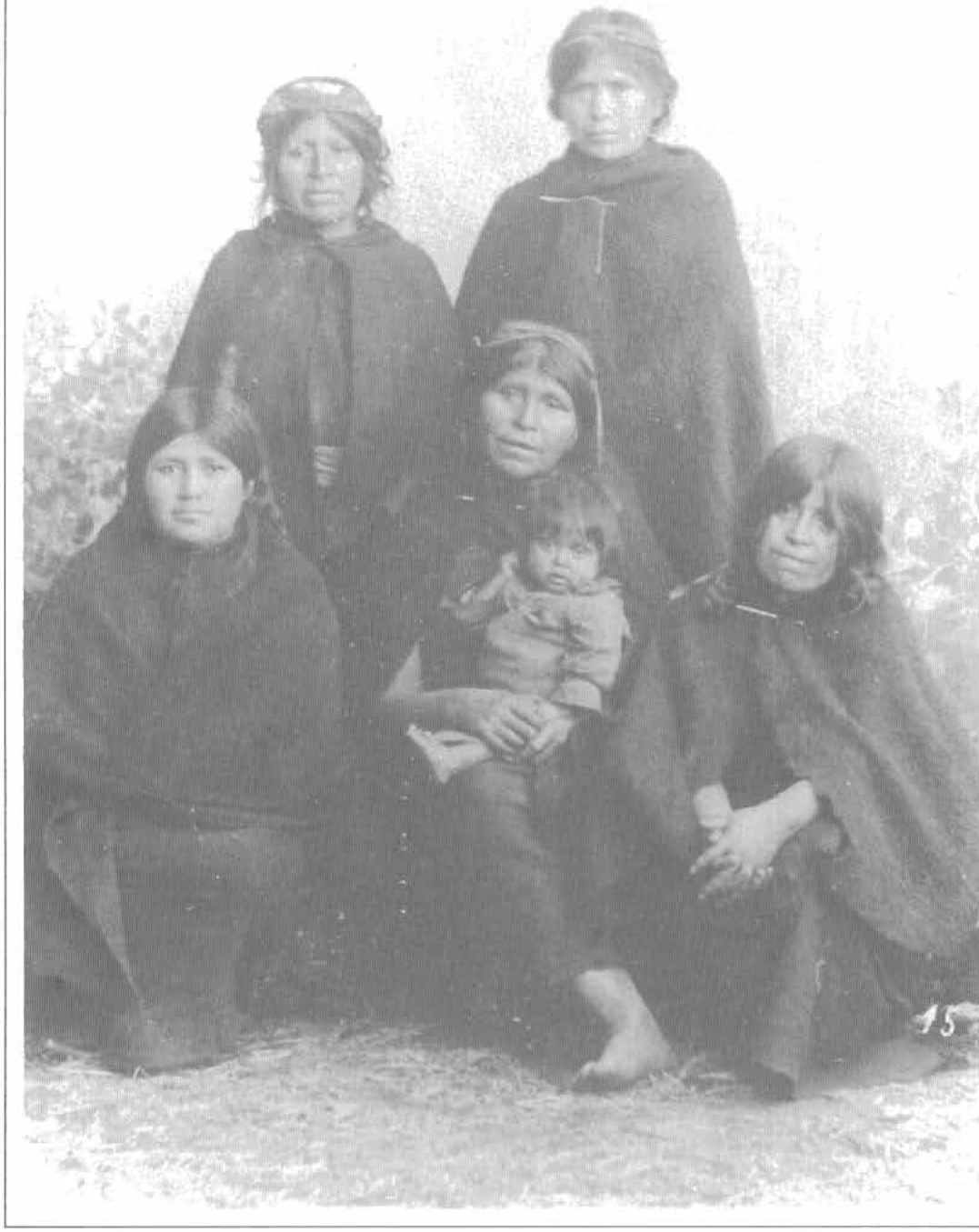

15

Foto 42. Impreso en "Bauern und Reiterkrieger, die Mapuche -Indianer im Süden Amerikas" de Helmut Schindler. München, Alemania, 1990. Fotógrafo: Hans Frey.

III. Espejeos

En el verano de 1992 visitamos a la machi Carmela Romero Antivil, una amistad de años nos permitió pedirle que "leyera" y comentara algunas de las fotos que ahora publicamos. Reproducimos sus reflexiones pues nos entregan una particular mirada, otro "espejeo" de las imágenes que capturadas antaño por el ojo "blanco" evocan, en la retina de una mujer mapuche, el singular devenir de una historia.

Foto 2

¡Qué lindo se visten antes! Nosotros podíamos ser así, pero se reiría la gente si andáramos así. Este es un rebozo que hicieron ellos, también en **ñimin,** florcitas, **ñimin.** Ese es pa' fiestas, todo lleno de bordado, igual como un **trariwe,** para fiestas es ese rebozo. Pero no es na' género, de pura lana porque andan sin blusa, sin nada, obligao tiene que poner rebozo. Esta tiene una cara más o menos, parece que tiene como cara de enferma, decaía, agotá.

Foto 5

Está igual como yo, **kulko, chaiwe, metawe** ¿Ve que tiene sus piececitos encima de una tabla? Ya llegaron los españoles a éstos, ya llegó porque está con género y camisa, ya llegó ya, el delantal de género también. Cuando empezaron a vender, así se vistieron. En este ya llegaron los españoles, ya están con esos géneros.

Foto 7

Esta ya era señora tipo español, porque tiene a la niñita peiná así pa'atrás, porque antes uno no se peina na'así. Todas las personas ricos y pobres eran así antes, con los bracitos pelaos. Ricos y pobres todos eran parejos. Esta señora se lavaba también con orin pa'crecer el pelo y pa'que no blanquee las canas. El mapuche no se blanquea el pelo, porque

lavan con quillay también. Quillay, un árbol que tenían, ahora no se ven, pero antes dicen que había mucho: hacen hervir y lavan la ropa, este **chamal**, en vez de jabón, quillay. El **chamal** queda lindo, brillante.

Foto 9

Este es el seno de la mamá, **mollo.** Este niñito está paradito, está mamando, **petu molle**, mamando su seno. Antes no le daban mamadera a los niños, así en el cuerpo no más le dan pa' alimentarlo. Cuando hace calor la mamá saca un plato de agua y se lava el seno bien lavadito con esa agua. Con el calor del cuerpo el seno se traspira, se traspira el cuerpo. Entonces esa tetita se lava pa'que la guagua no se infeccione con el sudor de traspiración, pa'que no eche a perder labio. Después que se lavaba el seno, se le da de mamar a la guagua, mama harto, de dos lados. A su hora le dicen: "Más tardecito va a volver a mamar".

Foto 11

Esta guagüita se amarra para que no tenga enfermedad, que no se enferme el ombligo, porque le sale el ombligo cuando llora. Por eso le ponen esa fajita como recién operao, ellos dicen. Yo también lo pregunté antes: ¿Por qué lo amarraban? Entonces decían: "Pa'que tenga normal su cuerpo y pa'que se críe bien derecho". Ahora guaguas han operao porque no lo tienen envuelto, por eso nacen tan débil y enfermo del estómago, enfermo del ombligo, enfermo del pulmón, porque no lo apretan. Porque esto, **trariwue**, apreta la guagüita. Cuando esperan los hijos, cuando tenían 6 meses de embarazo o 7 meses, empiezan a hilar y lo hacen a propósito de esperar los hijos. Entonces cuando nace la guagüita la fajita está todo listo. Esos tejidos también lo hacen en telar, porque antes no compraban en tiendas, en el almacén nada. Ellos mismos hacen eso, se llama **ikilla.** Esta guagüita está envuelta en **ikilla**, ahora nosotros decimos pañal. Y tienen su guagüita descalzo y su **kepan; kepan** le dicen al chamal y así anda bien abrigadita acá no más y no se pone medias nada, y no se enferman puh, no se enferman. Ahora muere altiro. ¡Qué natural! ¿no? También cuando tenían la guagua se amarran la cabeza, hasta que se termine la cuarentena. Se amarran la cabeza, porque viene la criatura.

Con eso significaban ellos que dolía la cabeza, todo el cuerpo. Cuando nacía la guagua nuevamente se amarraban la cabeza pa' que quede bien firme. Porque ese niño no viene con inyección nada, ese naturalmente que nació, con inmensa fuerza –no como ahora que operan las mujeres–, nació naturalmente esta guagua. Por eso ella tiene amarrao la cabeza, por la misma fuerza que ha hecho la cabeza le queda media suelta, la cabecita, la mantilla toda esa parte. Cuando nace el hijo queda todo el cuerpo suelto, por eso se tiene que amarrar, bien fajado también ella, que no suelte la guata y quede bonita ella.

Foto 12

Cuando recién nace la guagua, tiene que aforrarse bien uno la espalda y con harto rebocito estar bien abrigá. Eso es la significación de la foto. Es para que no le dé sobreparto a la espalda, pa' que no se le corte la leche. Si ella no se pone este rebozo y anda pela'ito la espalda, entonces el seno no cría leche. Cuando recién nace la guagua tiene que estar obligada 40 días a andar abrigada pa' que tenga harta leche en el seno....Si puh, pura patita pelá, a ellos no le importaba andar así, es natural como de la tierra. Pero ella tiene perfecto contacto con Dios, no le importa andar así. Pero cuando recién tiene la guagua, ahí se tiene que cubrir bien, la gente antigua. Esta no está bien pisando, tiene que tener un cuerito de cordero, oveja o si no un pedazo de frezá, un pedazo de manta para pisar; después, pa' acostarse se limpia los pies en eso mismo, lava los pies, bien limpio, hasta que se mejore el parto.

Foto 13

Esto también es hechizo, no es na' comprao el rebozo. La niñita lleva su chamalcito ¿no es cierto? Cuando nacen ya le ponen chamalcito. Ahí va ella con la guagua, debe tener un año no más, de un año le ponen esto, y se cuelga a la espalda, así con la cabeza. Después, a los dos años se lo pone en el hombro, pero siempre por la espalda. Este debe tener un año no más, es chiquitito, **pichiche.** Esta es mayor ¿muy serias las gentes, no? Serios y descalzos. Esta tiene que tener sus 10 años o 12 y se va a criar, hasta señorita va a andar con su joya. Su vestido no es na' de género, también lo hicieron

ellos con un **huitral,** le ponen una fajita abajo y se forma el delantal, ese es de lana, todo de lana. La niñita esta no tiene na' blusa, el brazo pelaíto y así se cría la gente antes. Por eso la gente es tan humilde y también es seria, en todas formas es serio; pero no es de malo que hace eso.

Foto 14

Esta es la **papai** vieja, abuelita debe ser esta. ¡Qué linda! ¿Cuándo vamos a ver más otra persona así, no cierto? ¡Qué bonito, bonita la gente antes! Ese es un tejido **ñimin, ñimin ikilla,** rebozo floreado, **ñimin ikilla.** El niñito va durmiendo. Esta debe ir en un viaje largo, entonces el niño se quedó dormido. Duermen en la espalda los niños. Debe ser largo el viaje que iba ella, por eso el niño se cansó y quedó dormido. Este **kupulwe** le pusieron un cordel pa'sujetar un paño, pa'proteger del viento, del frío, o del calor.

Foto 18

Es una foto linda, muy linda, muy bonito, así eran éstos, usaban la chiripa, de aquí de Chile son estos. Esa mujer usa aros muy grandes. Justamente que sí, cuando yo era niñita lo vi esta persona, vi mujer así. Pero en ese tiempo era parejo la persona mapuche, la persona **huinca.** La mujer iba a nadar en el agua, no llevaba nada en la mano, sólo un bulto se lo ponía en la cabeza, no sé cómo se lo ponía tan bien, unos tremendos bultos aquí. Andaba con esta ropa, en la manito llevaba una escobilla como de escoba, no igual como ahora que es plástico, y llevaban un cantarito de meao de la persona; hacían enfuertar el meao una semana, dos semanas. Entonces, tal como esta señora, puede llevar en su cantarito escobilla y la ropa en la cabeza, enjuagaba toda la ropa y y ahí estaba el cantarito esperando. Con ese cantarito de meao fuerte, se lava la cabeza, la cara, todo se lava, bien lavá –pero sin jabón– los brazos, las manos, todo lavan con ese orin. Yo le preguntaba a mi abuelita por qué se lavaba así la gente y me dijo: "Pa' no envejecer la cara es ese orine, con la misma que sacó su cuerpo tiene que lavarse pa' que no se blanquee el pelo también, la cara estará siempre tirante. Su significación del orin

es pa'que no blanquee su cabeza, y pa,que no se arrugue la cara". Por eso hay tanta mapuche viejita que no se le arruga la cara, no como los **huincas** que tienen su carita como papel arrugado.

También así se vestían, con calzones, este cuadro hasta más abajo de la rodilla, como calzoncillo, y tiene tirante bien amarrao y el género era lienzo, un género lienzo que compraban, pero mucho más antes dicen que ellos mismos hacían un telar delgadito igual como ese hilo que hacen las aymaras.... Si la gente antes, los antiguos nunca anduvo a poto pelao, nunca. Muchos dicen que los antiguos andaban desnuditos y no es na' cierto, ellos hacían unas tiritas delgaditas, una fajita ancho y se amarraban los hombres. Otro abuelito que alcancé a conocer, era hermano de mi abuelita, tenía un calzoncillo y encimita la chiripa,de ese género que se llama tucullo, ahora nunca he visto más ese tucullo. Ese es bueno pa'l calzoncillo, **charahuilla,** encima ponen la chiripa. Tenían el pelo largo, sin sombrero, parece que poquito cortaban el pelo.

Ese aro tan grande lo hacían pa' aprovechar la plata, pero dicen que eso era antes que llegaran los españoles, hasta en la nariz ponían aros, ponían plata. También los hombres ponían aros de pura plata, porque ellos mismos lo hacían. Pa'amarrar el pelo también, **llef-llef** le dicen algunos, como una tira larga de plata.

Foto 21

La están peinando, tiene cara de enfermita por eso lo están peinando, cuando están enfermo así lo peinaban, aunque sea vieja o señorita lo peinaban, se sientan afuera con solcito o bien adentro de la casa. Se nota que esa no está bien, está enfermita.

Foto 23

Este telar es mapuche. La guaguita ¡qué natural! ¡Qué cosa más linda! Patita pelá los niños todos, así se criaban. Esto es muy cierto lo que dice la foto, no es mentira. ¡Tanto tiempo! **Kuchife keche,** gente antigua, la foto quiere decir gente antigua.

Foto 29

Estos están bien, están comiendo, este foto no es na' tan antiguo, porque tiene camisa y están con trapelacucha, esta parece que es como tipo de machi. Pero ya llegó los españoles porque están con camisa. La comida la tienen en un canasto, sentao en cuero o en frazá, así se sentaban antes y a la mejor visita le bajaban frezá y le tendían ahí, más encimita le ponían un cuero de oveja limpiecita y ahí lo sentaban. Así españolizados están estos, tienen platos, antes habían platos de pura greda. Estas mujeres están en una fiesta, están comiendo. Antes era así puh, nunca están revueltos los hombres con las mujeres, lo cuidaban mucho las mujeres, aunque sea con su hermano no se sienta junto, tampoco no se come junto, aparte, al lado. Con el papá igual, el papá dicen que nunca acariciaba a la hija, nunca acariciaba, es terco. Así que siempre la mamá la hija lo tiene aparte, el hijo aparte. Pero ese es un respeto, pa' que no treveseen, pa' no hablar loco, no hablar nada. Eso hace que la niña, la mujer esté siempre aparte del hombre.

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, Ronald: "El mensaje fotográfico", en *La Semiología,* Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.

Blume, Jaime y Fuenzalida, Teresa: "El hombre ilusionado de la belleza" en *Huercún: el mensaje de los cuentos mapuches,* Colección Aisthesis, Nº 9, Universidad Católica, 1991, pag.: 9-50.

Chiriboga, Lucía y Cruz, Soledad: *Retrato de la Amazonía, Ecuador 1880-1945,* Ediciones Libri Mundi, Quito, 1992.

Constantino, Sotero: *Foto Estudio Jiménez* (Presentación de Carlos Monsiváis), Ediciones Era, 1983.

Curtis, Edward: *Portraits from North American Indian Life* (Introducción de A.D. Coleman y T.C. McLuhan), A.W. Visual Library, Washington, 1972.

Curtis, Florence y Boesen, Víctor: *Edward Sheriff Curtis. Visions of a vanishing race,* American Legacy Press, New York, 1981.

Girard, René: *Mentira romántica y verdad novelesca,* Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1963.

Guevara, Tomás: *Historia de Chile, Chile pre-hispánico,* Santiago, 1925.

Latcham, Ricardo: "La organización social y las creencias religiosas de los antiguos araucanos", en *Publicaciones del Museo de Etnología y Antropología de Chile,* T.III, Nº 2, 3, y 4, pag.: 245-868, Santiago, 1924.

Pereira Salas, Eugenio: "El Centenario de la fotografía en Chile 1840-1940", en *Boletín de la Academia Chilena de la Historia,* Año IX, Nº 20, 1942.

Rodríguez Villegas, Hernán: "Historia de la fotografía en Chile registro de daguerrotipistas, fotógrafos, reporteros gráficos y camarógrafos 1840-1940", en *Boletín de la Academia Chilena de la Historia,* Nº 96, 1985.