

IV Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Santiago de Chile, 2001.

La Desfiguración del Otro: Sobre la Historia de una Técnica de producción del Retrato "Etnográfico".

Margarita Alvarado. y Peter Mason.

Cita:

Margarita Alvarado. y Peter Mason. (2001). *La Desfiguración del Otro: Sobre la Historia de una Técnica de producción del Retrato "Etnográfico"*. IV Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Santiago de Chile.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/iv.congreso.chileno.de.antropologia/76>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/ef8V/zkd>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

La Desfiguración del Otro: Sobre la Historia de una Técnica de producción del Retrato "Etnográfico" ⁽¹⁾

Margarita Alvarado* - Peter Mason**

Según algunos, la invención de la fotografía a mediados del siglo XIX, significó, por fin, la aparición de una nueva modalidad para fijar el presente -incluso el presente etnográfico- en una forma cristalizada y certera, conforme a la realidad. En esta ponencia queremos cuestionar la llamada realidad de esa «realidad» y enfatizar las continuidades entre la época pre-fotográfica y la época fotográfica, con relación a la representación de los pueblos no europeos; lo que se llama en términos antropológicos el «retrato etnográfico». En este estudio de caso nos limitaremos a dos momentos específicos: la producción de retratos del «otro» exótico por artistas noreuropeos como Rembrandt van Rhijn y el menos conocido Albert Eckhout (incluso un retrato de un esquimal «travesti»); y la producción de la imagen «mapuche» en los estudios fotográficos de las últimas décadas del siglo XIX, en los territorios de La Frontera, en el sur de Chile. En ambos casos, el proceso de producir lo «exótico» resulta ser un proceso de invención que sigue las mismas modalidades y presenta los mismos mecanismos, lo que nos obliga a reflexionar sobre lo que significa (y no significa) la irrupción de lo fotográfico dentro del campo de los mecanismos semióticos y de representación.

I. Antes y después de la fotografía

No es sólo en las formaciones sociales que las relaciones de producción pesan más que las técnicas de producción. En el campo de la producción de la imagen, el desarrollo de las técnicas fotográficas tampoco significó una ruptura total con los métodos de representación pre-fotográficos.

Obviamente, el medio fotográfico tiene sus propias modalidades, relacionadas con su soporte material y

su especificidad como medio expresivo, pero desde una perspectiva más amplia se pueden trazar ciertas continuidades entre la representación pre-fotográfica y los productos de lo que llamó Walter Benjamin (1989), la época de la reproducción mecánica. Dichas continuidades se encuentran también en el campo de la producción de imágenes de los pueblos no europeos, comúnmente llamadas «imágenes etnográficas», término que intentaremos deconstruir en esta ponencia.

Evidentemente, la emergencia de la imagen fotográfica no puso fin a la participación de los artistas para producir representaciones con fines científicos (es decir, etnológicos), incluso bajo las condiciones de una división de trabajo. Un ejemplo de esta situación específica lo constituye lo ocurrido durante la circunnavegación del mundo, realizada por la fragata austríaca Novara en los años 1857-1859. En este viaje, tanto el artista Joseph Selleny, como el fotógrafo de la expedición, trabajaron para representar a los aborígenes de Australia, cada uno según su propio sistema. Por un lado, el fotógrafo registró las dimensiones físicas de los cuerpos de los aborígenes, acompañado por el uso de imágenes fotográficas para fines antropométricos, y por otro, el artista retrató a los mismos sujetos, de tal modo que se llegó a dos maneras de registrar visualmente la «realidad» aborígena (Theye 1995).

Entonces, debemos preguntarnos tal vez lo mismo que seguramente se preguntaron estos artistas y fotógrafos: ¿Cómo establecer, de la manera más sencilla, clara y directa, que el sujeto retratado no pertenece al mismo grupo social o cultural que aquel sujeto que está realizando la imagen?. En otras palabras, ¿Cómo producir un retrato que pueda ser llamado «retrato etnográfico» sin ambigüedades, ni confusiones para los observadores?. La representación de la mera fisonomía de los retratados no fue nunca suficiente, como lo demostraremos a lo largo de esta ponencia, ya que los

* Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile Email: malvarap@puc.cl

** Fundación América, Santiago de Chile. Email: masonh@xs4all.nl

recursos a que los artistas y fotógrafos recurrieron para convencernos de una cierta autenticidad etnográfica, a nosotros ingenuos espectadores, fueron variados, ingeniosos y a veces no menos curiosos. Así queda de manifiesto al recoger la siguiente cita tomada del relato de la expedición austriaca que ya se citaba: «...muchos chinos, con sus hermosos y delicados rasgos y su elegante expresión facial, podrían, sin dificultad, ser tomados por elegantes europeos en los salones de nuestras metrópolis» (Theye, 1995: 9).

Claramente, lo que hacía falta eran los atavíos o adornos «exóticos», las marcas de distinción y de diferencia esenciales para convertir la imagen de un sujeto humano, en imagen de un objeto miembro de otra «tribu», con todas las resonancias peyorativas que generalmente lo asociaba con lo primitivo, lo infantil, lo salvaje o lo incivilizado (4). De esta manera el investigar la producción del retrato llamado etnográfico, pasa necesariamente, por indagar en los recursos y procedimientos de montaje y dramatización de lo «etnográfico», para este caso en dos momentos específicos: la producción de retratos del «otro» exótico, por artistas noreuropeos como Rembrandt van Rijn y Albert Eckhout y la producción de imágenes de mapuche por fotógrafos como Gustavo Millet Ramírez y Odber Heffer Bisett en sus estudios, en las últimas décadas del siglo XIX, en los territorios de La Frontera del Sur de Chile.

Así esta ponencia se propone indagar directamente en el repertorio del contenido del taller del artista o en el estudio del fotógrafo, escudriñando en el uso que ellos hacen de ese contenido, para comprender el proceso de la producción de lo exótico y para reflexionar sobre lo que significa (y no significa) la irrupción de lo fotográfico dentro del campo de los mecanismos semióticos y de representación.

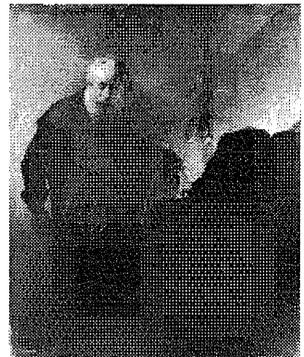
II. El taller del pintor y la invención del retrato «etnográfico»

Empezamos por escudriñar el taller de un célebre artista holandés, Rembrandt van Rijn (1606-1669). Según un inventario de sus bienes compilado en el año 1656, poseía más de 130 cuadros, casi 70 álbumes de obras en papel, más que 60 esculturas, y un gabinete que contenía su colección de monedas y medallas (5). Pero además de estas obras de arte, Rembrandt tenía una colección tanto de objetos naturales - cuernos, plantas marinas, vaciados de objetos naturales (fósiles,

conchas, caracoles, coral, esponjas, erizos, piedras, huevos, huesos, dientes, picos, cráneos, las pieles de un león y una leona)- como de artificiales (instrumentos de viento y de cuerda, textiles antiguos en varios colores, y armas de varias naciones). Una de las funciones de esta colección era «representativa», debido a su carácter evidentemente enciclopédico, pero también le servía como material de estudio (Scheller 1969; Van Gelder y Van der Veen 1999). De esta manera el artista de «La Lección de Anatomía del Doctor Tulp», podía aprender de las «cuatro piernas y brazos desollados anatomizados por Vesalio» que tenía en su colección; sus cuadros y grabados le proporcionaban fuentes visuales que podía citar en su obras; y podía utilizar los objetos naturales y artificiales como modelos para representaciones ad vivum(6).

Destaca especialmente entre estos múltiples objetos, una espada africana del complejo cultural lingüístico Akan, que presenta el pomo de piel de raya y que aparece detrás de la figura del apóstol en su famoso cuadro «San Pablo en meditación»(7) Esta espada africana nos lleva a un artista holandés quien fue un contemporáneo de Rembrandt, pero gozaba de una menor reputación. Pocos años después de que Rembrandt pintó su «San Pablo», Albert Eckhout (c. 1607-1665) estuvo en Brasil (8) y entre los cuadros que allí ejecuta se encuentra un retrato hecho en el año 1641 de un hombre negro, quien lleva la misma espada con pomo de piel de raya en una vaina hecha del mismo material. Y como si esto fuera poco, una espada del mismo tipo está representada colgando de la pared de un negociante de curiosidades en un obra de Cornelis de Man (1621-1706) (9). Este objeto tan profusamente representado formaba parte del Kunst- und Naturkammer (Gabinete de Curiosidades) de Christoph Weickmann (1617-1681), y en la actualidad se encuentra en el Museo de Ulm, Alemania (Jones 1994); otro ejemplar, que proviene del gabinete de curiosidades en Gottorp, se encuentra ahora en el Museo Nacional de Dinamarca en Copenhague, donde también están los cuadros de Eckhout (Dam-Mikkelsen y Lundbæk 1980: 56; Gundestrup 1991, II: 100).

Si observamos con atención el retrato rea-





encuentran en varios cuadros realizados por este pintor, por ejemplo en el de un mestizo que aparece retratado con un estoque y un fusil que evidentemente, no corresponden a una persona apenas superior a un esclavo.

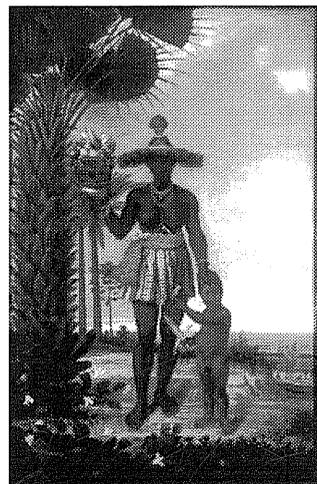


lizado por Eckhout del hombre negro, lo que mayormente llama la atención es la combinación de una espada ceremonial, que corresponde a un rango social elevado, con la casi desnuda figura de un esclavo. Obviamente, la espada no le pertenecía. Semerjantes discrepancias entre rango social y adorno corporal se

Los objetos que acompañan otro retrato hecho por Eckhout en Brasil - el de una mujer negra merecen especial atención. Se pueden observar claramente notables paralelos entre los diseños de su canasta y dos objetos en la colección Weickmann (una pelusa y una garrafa-calabaza del Reino Kongo, Jones, 1994) (10). En cuanto al sombrero, embellecido con conchas y plumas de pavo real, es de un tipo oriental que llevaban los negociantes holandeses de Asia para sus aliados en el reino de Soho al estuario del río Congo (Dam-Mikkelsen y Lundbæk, 1980:42).



Evidentemente, estos objetos de lujo no tienen nada que ver con una mujer negra que presenta el rango de una esclava, rango que queda de manifiesto en un retrato que se encuentra en el Museo Británico, donde la misma mujer con su hijo presenta encima de su pecho izquierdo, una marca de hierro (Whitehead y



Boeseman 1989: 75 y lámina 54). De hecho, un pequeño retrato de la misma mujer, el que sin ninguna duda podemos atribuir al pintor Albert Eckhout, la muestra sin sombrero ni canasta (11).

De acuerdo a este análisis podemos plantear que el método seguido por Albert Eckhout consiste en combinar objetos que pueden ser identificados en términos etnográficos, con representaciones humanas - en este caso más específicamente retratos- lo que le otorga a toda la composición una aura de especificidad y autenticidad etnográfica indiscutibles. De esta manera, el pintor selecciona y manipula artefactos que le parecen exóticos y que le otorgan a la escena una carga dramática indiscutiblemente etnográfica. Así se construye el retrato llamado «etnográfico»: a través de la herramienta retórica llamada *pars pro toto*, la autenticidad de una parte, en este caso el adorno y los artefactos se atribuye, subrepticia e ilícitamente, a la totalidad (Mason 1998).

Otro ejemplo notable de la utilización de artefactos para investir una composición convencional con un aura de precisión etnográfica, lo constituye la obra de un artista anónimo holandés de mediados del siglo XVII, a quien debemos algunas acuarelas, con retratos de hotentotes (Bassani y Tedeschi 1990) (12). Los atributos exóticos que parecen en estas obras corresponden a los artefactos auténticos de los hotentotes; sin embargo, se supone que este artista tomaba sus modelos de los objetos de países remotos que en esos años inundaban el puerto de Amsterdam. Por otro lado, los modelos para las figuras humanas, se basan en las imágenes convencionales de pueblos exóticos que se encontraban publicadas en algunos libros de trajes e indumentarias de pueblos exóticos y lejanos.

Podríamos proporcionar muchos otros ejemplos de la utilización de este método de construir el retrato «etnográfico» hasta el siglo XIX, el siglo de la invención de la fotografía. Sin embargo, antes de considerar los casos dentro de este nuevo medio expresivo, vale la pena detenerse en un suceso muy particular: el caso de un esquimal vestido con indumentaria femenina.

El esquimal «travestido» en el año 1654

En muchas ocasiones la muerte y la entrada en escena -en ese orden de sucesión- marcaron y caracterizaron la aparición y emergencia de individuos no europeos, dentro de la escena de las representaciones europeas. Esto fue lo que sucedió con Ihiob, Küneling, Kabelau y Sigoko, cuatro esquimales raptados y llevados a Europa, ya que en el momento que fueron «apre-sados» bajo el óleo de un cuadro, Ihiob ya estaba muerto. (Dam-Mikkelsen y Lundbæk 1980; Gundestrup 1991, I; 84) (13)



En el año 1654, la embarcación Santiago, bajo el mando del holandés David Urbanus Dannel, apresó a los cuatro esquimales, junto con varios de sus artefactos, en el Fjord de Groenlandia, llevándolos a Europa. Al llegar al puerto de Bergen en Noruega, fueron presentados al público y desde allí fueron enviados a la metrópoli danesa de

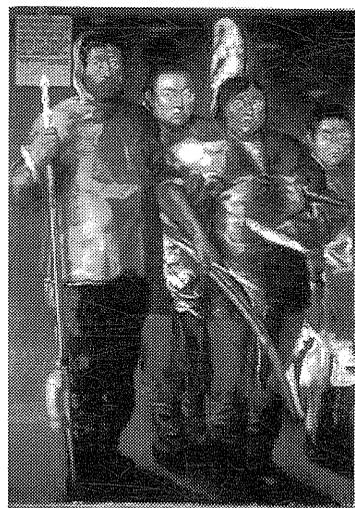
Copenhague. Pero el esquimal Ihiob, único hombre del grupo, murió durante el viaje y fue sepultado en el mar (14). Desde Copenhague las tres mujeres sobrevivientes fueron llevadas a Flensburg, y posteriormente al castillo Gottorp en Schleswig, en la misma Dinamarca. Casi todo lo que se sabe de estos acontecimientos se debe al relato realizado por Adam Olearius, bibliotecario en Gottorp, quien además de relatar diversos detalles del forzado peregrinaje de los esquimales, entrega dos magníficos grabados que ilustran el escrito. Desgraciadamente, la promesa de regresarlos a su país nunca fue cumplida y las tres mujeres esquimales sobrevivientes fueron regresadas a Copenhague, donde murieron de una fiebre lejos de su tierra y su familia, antes del fin de la década (Whitehead 1987; Harbsmeier 1997).

El retrato de los esquimales es una pintura al óleo (171.5 por 121.5 cm) que no presenta fecha, ni tampoco firma (15). La placa *trompe-l'oeil* en la parte superior a la izquierda de la pintura sobre los retratados, lleva el siguiente texto:

«En pequeños botes de cuero en el mar
Los groenlandeses van acá y acullá
De animales y pájaros consiguen su ropa
[En] la fría tierra de la medianoche».

Después de dichos versos se leen las palabra «Bergen» y una fecha: «el 28 de septiembre del año 1654», que podría corresponder a la fecha en que los groenlandeses desembarcaron en Bergen. Por otra parte, cabe señalar que se pueden apreciar divergencias importantes entre este cuadro y los grabados hechos por Adam Olearius, lo que hace suponer que probablemente, tanto la pintura como los grabados, derivan de una o más fuentes visuales anteriores. Estos hechos son fundamentales porque nos liberan de la necesidad de suponer que la pintura fuese realizada en Bergen en septiembre de 1654; esta fecha solamente es un *post quem*.

Sobre el aspecto de los retratados hay un detalle de la pintura que deja perplejo: mientras que las tres mujeres presentan una fisonomía indudablemente no europea, donde incluso se muestra el uso del tatuaje, las facciones de Ihiob apenas se diferencian de las de un contemporáneo de Europa del Norte. Si comparamos el retrato de Ihiob con un retrato de dos groenlandeses conocidos Poq y Qiperoq, que fueron observados y retratados directamente del natural, la representación de su fisonomía, contrasta marcadamente con la de Ihiob en el cuadro de 1654 (16) (Figura N° 8). La falta de cualquier elemento del paisaje de Groenlandia en la representación es entendible puesto que el artista que realizó esta obra, probablemente nunca visitó ese país. Pero en el caso de la ausencia de rasgos esquimales en la fisonomía del hombre, se debe, según nuestra hipótesis, al hecho de que su retrato no fue tomado del natural. Tal vez Adam Olearius también sospechó de la autenticidad de este retrato, ya que el grabado de los groenlandeses

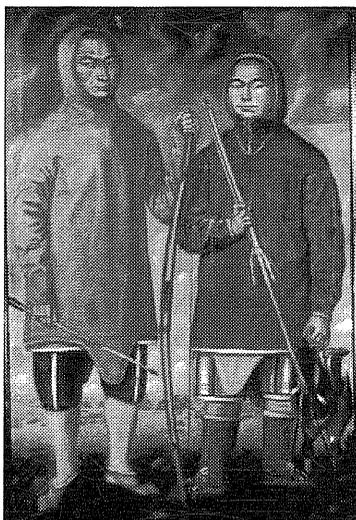


en el catálogo del *Kunstkammer* en el castillo de Gottorp, compilado en el año 1666 incluye a las tres mujeres pero no a Ihiob (Drees 1997: 31) (17).

El artista de la pintura de los cuatro esquimales llevados a Bergen en el año 1654 no es el único que enfrentó dificultades originadas por la falta de un modelo vivo. Le pasó lo mismo a un tallador de dos picheles hechos de marfil de narval, adornados con figurillas esquimales. Estas figurillas masculinas aparecen vestidas con traje femenino, que se evidencia por la alta capucha y los lóbulos triangulares del abrigo (Bencard 1989: 53) (18).

Esta confusión se explica cuando uno se da cuenta que, probablemente este artista tuvo la posibilidad de ver a las tres mujeres en su traje tradicional en Copenhague, donde fueron mostradas al público, pero en cambio no pudo saber que sólo las mujeres usaban ese tipo de vestuario y que por lo tanto, no correspondía a la ropa de un varón esquimal. Igual como le ocurrió al pintor del cuadro de los cuatro esquimales, se vio obligado a construir una imagen de lo que ya no existía. En el caso del primero, es decir, el cuadro de los cuatro esquimales, la falta de un modelo vivo se refleja en la fisonomía equivocada de Ihiob; en el segundo caso, es decir, el pichele adornado con una figurilla esquimal, se refleja en el vestir a Ihiob con traje femenino.

¿Quién pintó el cuadro de los cuatro esquimales de 1654? Recordémonos, que en ese año, Federico III recibió las pinturas al óleo de sujetos brasileños, incluso retratos, que están hoy en el Museo Nacional en Copenhague, de los cuales siete llevan la firma del Eckhout. ¿Sería éste el artista de nuestro cuadro? Si faltan materiales para identificar con certeza al realiza-



dor del retrato de los cuatro esquimales, por lo menos podemos constatar al observar con detalle esta pintura al óleo, que comparte el estilo y el grado de habilidad de las obras firmadas por el pintor Albert Eckhout (19).

De acuerdo al análisis realiza-

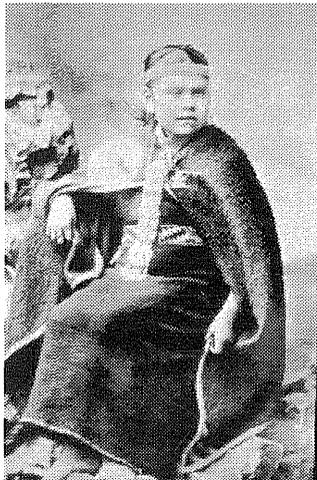
do de esta pintura, es indudable que podemos agregarla al cuerpo de representaciones hechas por Rembrandt van Rijn, Albert Eckhout y otros artistas holandeses del siglo XVII, en que se evidencia como una estrategia de representación muy frecuente, la utilización y despliegue de objetos y artefactos de origen no europeo, para entregar una aura de autenticidad «etnográfica» a una representación de seres humanos provenientes de culturas no europeas.

¿Qué pasa cuando dejamos el gabinete de curiosidades y el taller de los pintores del siglo XVII, para acercarnos al estudio del fotógrafo del siglo XIX?

III. El estudio del fotógrafo y la instalación del retrato «etnográfico»

Ahora, en este caso empecemos por indagar en el estudio de Odber Heffer Bisett (1860-1945), uno de los más famosos fotógrafos de Chile, quien se desempeñó como profesional de la imagen tanto en Santiago como en Valparaíso, realizando numerosas vistas urbanas del Santiago, retratos de importantes personajes de la sociedad capitalina y paisajes de la cordillera así como del Centro y Sur de Chile (20). Dentro de su obra destacan varios retratos de indígenas mapuche entre los cuales merece especial interés una serie de dos fotografías de una niña. En este retrato se puede apreciar claramente el telón que enmarca el espacio restringido del estudio, pero sobre todo destaca un elemento claramente escenográfico, sobre el que está sentada la niña y que busca crear la ilusión de un gran «peñasco» propio de un paisaje agreste y natural.

Este efecto naturalista no sólo es puesto en práctica por Heffer; otros tempranos fotógrafos también utilizan el mismo predicamento escénico, colocando a sus retratados en medio de un estudio, pero ahora rodeados de ramas y troncos simulando una vegetación supuestamente salvaje e indómita. En una serie de «*Cartes de Visite*» producidas por la sociedad Carvajal y Valck alrededor de los años de 1890, se puede apreciar claramente como los mapuche son instalados bajo estos efectos escenográficos con el fin de crear un aura de especificidad y autenticidad etnográfica, inspirada en la idea que el salvaje había sido retratado en su «ambiente natural». Este planteamiento resulta aún más evidente si consideramos que estas imágenes eran producidas para ser comercializadas, como la auténtica y única visión de los indígenas mapuche (21). Aún más,

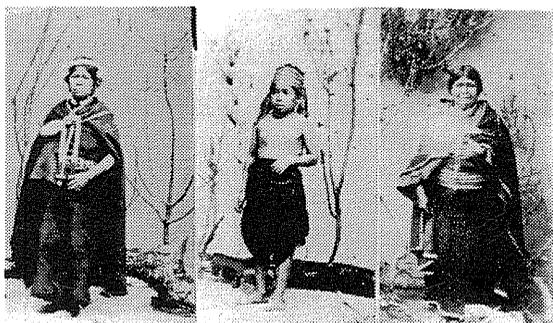


los grabadores que utilizaban estas fotografías como ilustraciones para textos de la época, ponían especial cuidado en su reproducción copiando hasta los más pequeños detalles de esta vegetación de artificio (Torner 1872: 362). Es evidente entonces, que algunos fotógrafos poseían entre los elementos de

producción fotográfica, algunos objetos naturales -o que podían aparecer como naturales- para ser utilizados ya no como modelos para representar *ad vivum*, sino como ejemplo de lo real y lo vivo llevado al estudio. Así estos objetos naturales pasan a conformar lo esencial de lo etnográfico. La fotografía reemplaza a la pintura como medio de representación, pero la técnica de producción de lo etnográfico continúa siendo la misma: la utilización y manipulación de objetos y artefactos presumiblemente pertenecientes a una «otredad». Este recurso escénico lo encontramos también en Gustavo Millet Ramírez (1860-1917), otro fotógrafo del siglo XIX que llevó a cabo su trabajo en la sureña ciudad de Traiguén. Este profesional de la imagen también utiliza troncos y ramas en sus fotos de estudio, pero además comienza añadir otros elementos como objetos y artefactos, con el evidente fin de investir una composición de retrato convencional con un aura - término definido en la obra de Benjamin citada más arriba- de precisión etnográfica, tal como veíamos en los casos de los pintores ya analizados. Millet produce una serie de fotografías en formato *Cabinet*, donde aparecen nuevamente enmarcados por el telón en un estudio, diver-

sos grupos, mujeres y niños, frente a la cámara. (Alvarado 1998). Los objetos que los acompañan merecen especial atención. Se pueden observar artefactos de uso cotidiano como ollas, cántaros, cestos y piedras de moler, todos ellos muy similares a los que hoy día podemos encontrar en las colecciones de objetos etnográficos en diversos museos (22). Evidentemente la intención de ubicar estos objetos casi como una verdadera escenografía, es crear una indesmentible atmósfera etnográfica que nos haga pensar a nosotros, los espectadores, que estas fotografías son un fiel registro de lo mapuche. Esto es lo que Penhos (1995) llama «actos de representación» donde los sujetos además de ser presentados con sus artefactos y objetos «etnográficos», aparecen encarnando en un juego dramático -incluso a veces patético y conmovedor- su propia diferencia «etnográfica».

Muchos son los ejemplos de la utilización de este método de construcción del retrato «etnográfico» en estos primeros años de la práctica fotográfica, sin embargo nos vamos a detener en





un caso particularmente interesante: el caso de las joyas itinerantes.

El «joyero» del fotógrafo del año 1890

El retrato fotográfico, siendo una práctica muy frecuente entre los profesionales a comienzos del siglo XIX, marco y caracterizó la aparición y

emergencia de personajes de grupos y culturas originarias -comúnmente llamados indígenas- dentro de la escena de las nacientes repúblicas americanas. Así sucedió con una serie de retratos que Gustavo Milet Ramírez realizó de diversas mujeres mapuche, todas ellas luciendo su atuendo original de textiles y platería. Si miramos con atención estas imágenes, podemos darnos cuenta que muchas de las retratadas aparecen en más de una de ellas, pero si bien este puede ser un hecho notable porque implica que Milet fotografió varias veces a sus «modelos», más notable resulta aún comprobar que las joyas de plata que algunas de ellas exhiben aparecen reiterativamente, no sólo adornando a distintas mujeres sino que también cambiando de lugar. Es lo que sucede por ejemplo con un collar de medallas (*kilka*), que en otra imagen figura como tocado (*trarülongko*). Así las mismas joyas de plata son exhibidas por diferentes personajes: prendedores pectorales (*tupu*, *trapalakucha*) y aros (*upul*, *chaguay*) pasan de una dama a otra sin consideraciones de ninguna especie.

Es sabido que las mujeres mapuche utilizaban alhajas de plata para el adorno. El esplendor y brillo de este metal constituía un medio expresivo eficaz para la ostentación y el lujo. Las jerarquías y relevancia social, así como de la identidad y pertenencia a una familia o linaje determinado se materializaban en la exhibición de determinadas alhajas. El tipo y variedad de joyas, así como el lugar en que se situaban sobre el cuerpo, estaba rigurosamente normado por la costumbre y la tradición, con sus respectivos códigos estéticos y simbólicos.

El fotógrafo interviene directamente esta normatividad social y estética instalando sobre las mujeres mapuche

alhajas que probablemente eran de su propiedad. Es fácil imaginar al fotógrafo, en la penumbra de su estudio, abriendo cuidadosamente su «joyero» para extraer, ante los atónitos y asombrados ojos de las futuras retratadas, aquellas prendas que él poseía y que estaban destinadas al adorno y la exaltación etnográfica. El método seguido por Gustavo Milet coincide perfectamente con el utilizado por Albert Eckhout, ya que el fotógrafo, al igual que el pintor, también combina objetos que pueden ser identificados en términos etnográficos, con representaciones humanas -específicamente retratos- lo que le otorga a toda la composición una aura de especificidad y autenticidad etnográfica indiscutible. De esta manera, al igual que el pintor, el fotógrafo selecciona y manipula artefactos -en este caso joyas de plata- que le parecen exóticos confirriéndole a la escena un acento dramático evidentemente etnográfico. Nueva-

mente podemos observar como, a través de la herramienta retórica llamado *pars pro toto*, la autenticidad de una parte, como sucede con el adorno en su calidad de alhaja de plata, se atribuye a la totalidad con el fin de construir un retrato etnográfico.

Palabras finales

Pensamos que los casos considerados dentro del breve espacio de esta ponencia, son ejemplos muy ilustrativos de las herramientas y recursos que se han utilizado para la construcción de una imagen «etnográfica». No importa si el medio de producción es el pincel o la máquina fotográfica, ya que como se observa en cada uno de los casos presentados, los atri-



butos que resultaban claramente identificables como artefactos «no europeos» -espadas, trajes, canasto, alhajas- fueron considerados como verdaderas marcas de distinción y de diferencia para convertir la imagen de un sujeto humano en la de un miembro de otro grupo.

Así podemos decir, tal vez en oposición a la conocida tesis sostenida por Susan Sontag (1981) hace tres décadas: no es exactamente el lente que convierte a los sujetos humanos en objetos, sino muy por el contrario, son los propios seres humanos los que convierten a otros seres humanos en objetos, y por sobre todo en objetos de representación.

Siguiendo este planteamiento, podemos afirmar nuevamente que las relaciones de producción tienen preponderancia sobre los medios de producción, ya que el convertir al sujeto en objeto no es producto de ningún proceso técnico; sino que se produce más bien a través de una relación específica entre seres humanos, en donde uno desfigura e incluso deforma al otro, al imponerle una carga «etnográfica» determinada.

Tal como lo plantea Phillips (1989), evidentemente la fotografía implicó una transformación bastante radical en los hábitos visuales y mentales de la sociedad en general, a partir de su aparición a mediados del siglo XIX. Sin embargo, estas transformaciones nunca llegaron modificar completamente los recursos de producción del retrato etnográfico, muy por el contrario, la transferencia de dichos recursos se hace evidente, tal cual lo demuestran los ejemplos que hemos analizado en esta ponencia.

Agradecimientos

Deseamos agradecer especialmente a Florike Egmond, Michel Harbsmeier, Jørgen Hein, Adam Jones y Thomas Theye y sobre todo a Barbara Berlowics. Así mismo reconocer el permanente apoyo y ayuda prestada por Pedro Mege y Christian Báez, militantes de la misma horda de los «Cazadores de imágenes perdidas».

Notas

- (1) Este trabajo forma parte del Proyecto Fondecyt 1000591 «Iconos de la identidad grupal mapuche representación, montaje y discursos de un imaginario»
- (4) Recordemos que el prefijo «exo» significa «de fuera».
- (5) La falta de obras en plata u oro en esta fuente se explica por el hecho que el inventario fue compilado para una venta pública de los bienes de Rembrandt; es muy probable que ya había convertido sus obras metálicas en efectivos.

- (6) Dicen que le fascinaba un kris javanés, un tipo de puñal que incorpora en varios de sus cuadros.
- (7) Esta obra se encuentra en la actualidad en el Germanisches Nationalmuseum, en la ciudad de Nuremberg.
- (8) Eckhout visitó Brasil como miembro de la comitiva del conde holandés Juan Mauricio de Nassau-Siegen, gobernador de la colonia holandesa entre 1637 y 1644.
- (9) Ahora en el Musée Dapper, París, ilustrada en Bassani 2000, XXIII.
- (10) La canasta se parece mucho a un ejemplar del río Kongo que pertenecía a Ole Worm antes pasar a formar parte de la colección del Museo Nacional de Dinamarca (Dam-Mikkelsen y Lundbæk 1980: 50; Gundestrup 1991, II: 143).
- (11) Oleo sobre papel, Biblioteca Jagiellonska, Cracovia, Libri Picturati A 34, f. 21, reproducido en Mason 1998.
- (12) Estas obras se encuentran en la actualidad en la Biblioteca Laurenziana en Florencia.
- (13) Esta obra forma parte de la pinacoteca del Museo Nacional de Dinamarca.
- (14) La historia del rapto de esquimales es bastante frecuente. Ya en el año 1420 el cartógrafo danés Claudius Clavus afirmó que había visto a esquimales, los cuales fueron apresados con sus canoas; una de estas kayaks fue colgada en el catedral de Trondheim (Meldgaard 1980: 3). Posteriores expediciones para Groenlandia reiteraron el mismo esquema de rapto y muestra tanto de artefactos como de seres humanos (Egmond y Mason 2000).
- (15) Esta obra figura en el primer inventario del Kunstkammer del rey Federico III de Dinamarca en el año 1674 (Gundestrup 1991, I: 85).
- (16) Este cuadro también se encuentra en el Museo Nacional de Dinamarca y fue un regalo al rey de la Compañía Bergen, que entró en el Kunstkammer real en 1725. Poq y Qiperq salieron de Groenlandia voluntariamente, llegando a Copenhague en octubre de 1724, dentro del contexto de una empresa comercial y misionera (Meldgaard 1980: 3-4 y 14). Aparecieron en un espectáculo navegando en sus canoas mientras y cazando patos.
- (17) Existían por lo menos dos pinturas más en el siglo XVII que figuran entre las pinturas en la colección de Carl Gustav Wrangel, presumiblemente llevadas por Wrangel en 1659 al saquear algunos castillos daneses en la guerra entre Suecia y Dinamarca. Una de «3 Grönlandische Persohn» y otra de «4 Grönlander» (Bencard 1989: 50 n.7).
- (18) Estas obras se encuentran en el Palacio Rosenborg en Copenhague. En cuanto a la identidad de los artistas, el orfebre ha sido identificado como Paul Kurtz (Hein 1994). El pichel fue hecho en el año 1662, probablemente para la celebración del matrimonio de la princesa Anna Sofía, hija de Federico III de Dinamarca, con Juan Jorge III de Sajonia.

- (19) Delimitar el cuerpo de obras de Albert Eckhout es -y probablemente continuará siendo- objeto de las más variadas conjeturas. Baste señalar que no hay más que siete cuadros firmados por este artista; la atribución de otras obras de arte a su nombre siempre se basa en un juego de posibilidades o probabilidades, nunca en la certeza (Mason 2001).
- (20) Sobre la vida y obra de este fotógrafo y de otros fotógrafos de esta época, se puede consultar Alvarado 2001; Rodríguez 1985.
- (21) Muchas de estas tomas fueron incluidas en los notables álbumes que fueron publicados con motivo de la conmemoración de los 100 años de Independencia, celebrados con gran gala y esplendor en 1910, durante la presidencia de Pedro Montt. (Alvarado 2001).
- (22) Estos objetos se pueden encontrar en colecciones tan importantes como la del Museo de Historia Natural en Santiago, del Museo Regional de la Araucanía en Temuco o del Museo Mapuche de Cañete «Juan Antonio Ríos», en la ciudad del mismo nombre.

Trazos de un Imaginario. Discurso, Creación y Representación de la Identidad Mapuche Urbana ⁽¹⁾

Patricio Toledo Araneda*

I.-

Pretendemos reflexionar en torno a la noción de la creación artística mapuche, en un contexto urbano, como un constructo que nos permita mirar y tratar de comprender, desde esta nueva perspectiva, los complejos cambios producidos en el mundo mapuche, durante las últimas décadas. Qué discursos se han articulado para sustentar las expresiones, qué elementos simbólicos (3) se trazan como referentes de identidad y principalmente qué estrategias se despliegan en su representación.

Mediante el acto de crear, nos señala Hannah Arendt (1961), mostramos quienes somos, la creación revela nuestra única y personal identidad, hace que nos presentemos en el mundo social, tal y cual nos vemos y creemos. Más adelante nos dice, que a través de la obra de arte «es la única forma de hacernos humanos [...] es aparecerse ante los demás y lo que es más importante incorporamos al espacio común nuestra memoria» (Arendt, 1961; 57-69). Cuando se crea se realiza un doble ejercicio, por un parte, se recopilan imágenes

o iconos claves, se usan técnicas de expresión adecuadas nuevas y tradicionales. Y por otra se construyen las imágenes, se trazan líneas y formas que dan sentido a la creación.

Cabe considerar, sin embargo, que esta mirada acerca de creación artística mapuche se encuentra estrechamente relacionada con la identidad, pues constituye el soporte en el cual se re-actualizan los valores, creencias, y prácticas cotidianas que preservan la cultura y se constituyen en un elemento revitalizador de la comunidad. No cabe dudas, que la creación o la obra de arte se presenta como un catalizador del acontecer socio-político en el cual se circunscribe, como una herramienta que permite transmitir lo que nos está sucediendo y como referente que une y guía a la población que se siente identificada con ella. Lo cual significa el despliegue de un conjunto de saberes y prácticas que generan discursos, comportamientos y expresiones de identidad, como un territorio en constante proceso de reformulación y desplazamiento (4), momentos de tránsito de sentidos originarios o tradicionales a sentidos modernos o contemporáneos.

* Antropólogo, Universidad de Chile. Email anibalbenito@entelchile.net.