

LA AUTOETNOGRAFÍA Y EL IMAGINARIO COLONIAL EN EL ARTE INDOAMERICANO: NARRATIVAS DE/COLONIZADORAS MAPUCHES

Autoethnography and colonial imagining in Indo-American art: Mapuches decolonizing narratives.

*Mabel Egle García Barrera**

Resumen

Esta investigación aborda el “texto autoetnográfico” entendido como una indagación epistémica que realiza un sujeto respecto de procesos vitales que busca dar sentido. Estos textos se caracterizan por integrar diferentes voces o puntos de vista que crean y representan un significado moral (Denzin & Lincoln, 2005) y, que, en el marco de una perspectiva pos/decolonial, actúan combinando o infiltrando elementos y conceptos indígenas para crear autorrepresentaciones destinadas a intervenir en los modos metropolitanos de comprensión y representación del “otro” (Pratt, 1999). Desde este punto de vista, este trabajo sostiene que estos tipos de textos emergen como una nueva estrategia del discurso artístico y literario indoamericano en respuesta al imaginario colonial, cuyos mecanismos de reificación se invierten mediante complejos procesos retóricos, desestabilizando los significados legitimados por la institucionalidad colonial. Para observar este proceso se analiza el discurso visual y poético del pueblo mapuche, abriendo una discusión acerca de los nuevos procesos de representación del arte indígena actual.

Palabras clave: Autoetnografía, imaginarios, discurso colonial, mapuche, arte y literatura.

Abstract

This investigation addresses the “autoethnographic text”, understood as an epistemic enquiry that a subject provides about vital processes that it seeks to give meaning to. These texts are characterized by the integration of different voices and/or points of view, that create and represent a moral meaning (Denzin & Lincoln, 2005) and that, within the framework of a post/decolonial perspective, act by combining or infiltrating indigenous elements and concepts to create self-representations designed to intervene in the metropolitan modes of understanding and representation of the “other” (Pratt, 1999). From this point of view, this work maintains that these types of texts emerge as a new strategy of Indo-American artistic and literary discourse in response to the colonial imaginary, whose mechanisms of reification are reversed by complex rhetorical processes, destabilizing the meanings legitimized by colonial institutionalality. In order to observe this process, the visual and poetic speech of the Mapuche people is analyzed, opening up a discussion about the new processes of representation of current indigenous art.

Key words: Autoethnography, imaginaries, colonial speech, Mapuche, art and literature.

LAS REDES SIMBÓLICAS DEL IMAGINARIO COLONIAL

La relación colonizador/colonizado en América construye un imaginario estable y antagónico, donde el “otro” es conceptualizado desde la “fijeza” que materializa el estereotipo articulado por un sistema de representación estructuralmente similar al realismo (Bhabha, 2002), el que da origen a una formación discursiva que se extiende durante toda la conquista, la posterior colonización y, trascendiendo a la formación de los Estados, llega al presente estableciendo un metarrelato pertinente a la identidad de los pueblos indoamericanos.

Esta construcción de la “otredad”, se expresa y difunde en el discurso del colonizador mediante su historiografía, artes visuales y literatura, generando un imaginario que es actualizado cada vez por signos semióticamente estables, pero al interior de un campo simbólico dinámico que se va modificando a lo largo de esta relación, porque este campo traduce las diversas motivaciones históricas que representan estas prácticas de poder.

Señala Castoriadis (1983) que la dimensión simbólica crea el sentido que acontecimientos, ideas e instituciones tienen para la sociedad, a partir de una emergencia concatenada de conjunciones e identidades, la “lógica ensídica”, de la que emergen las significaciones imaginarias y que, instituidas históricamente, son impuestas a la psique de la persona durante toda su formación como ser social, principalmente encarnadas en el lenguaje:

Todo lo que se presenta a nosotros, en el mundo social-histórico, está indisolublemente tejido a lo simbólico. No es que se agote en ello. Los actos reales, individuales o colectivos (...), los innumerables productos materiales sin los cuales ninguna sociedad podría vivir un instante, no son (ni siempre ni directamente) símbolos. Pero unos y otros son imposibles fuera de una red simbólica (Castoriadis, 1983, p. 201).

Desde este prisma, los deslizamientos o desplazamientos de sentidos mediante los cuales se movilizan los imaginarios en una cultura, perfectamente podrían ser abordados de acuerdo con las características que adquieren los dispositivos por su sinuosidad y mutación (Deleuze, 1990)¹, lo que lleva a reflexionar acerca de su incidencia o campo de acción a quinientos años de la llegada de los europeos, momento en la historia que anuncia y funda nuestra identidad presente, como lo señalara Todorov (2003).

Cuántos de esos atributos permanecen resonando entre nosotros, como huella visible o invisible de una cultura ajena que llegó a indoamérica para ser parte de ella.

¹ De acuerdo con Deleuze, “Los dispositivos tienen, pues, como componentes líneas de visibilidad, de enunciación, líneas de fuerzas, líneas de subjetivación, líneas de ruptura, de fisura, de fractura que se entrecruzan y se mezclan mientras unas suscitan otras a través de variaciones o hasta de mutaciones de disposición” (1990, pp. 157-158).

Todorov describe en el colonizador un modo de representación singular, el que se encuentra anclado a la motivación por la búsqueda de riquezas y a un sistema creencial cruzado por un paradigma religioso judeocristiano, la influencia grecolatina, y por leyendas medievales del saber popular, lo que orienta sus estrategias interpretativas del nuevo mundo hacia la construcción de un imaginario fabuloso. “Colón no solo cree en el dogma cristiano: también cree (y no es el único en su época) en los cíclopes y en las sirenas, en las Amazonas y en los hombres con cola, y su creencia, que por tanto es tan fuerte como la de san Pedro, le permite encontrarlos” (Todorov, 2003, p. 26).

Esta visión europea da origen a una imaginaria mítica, monstruosa y salvaje, la que se expresa en la extrañeza de la vasta naturaleza, la diversidad cultural de los pueblos y la riqueza de sus expresiones materiales; sin embargo, a nivel de las decisiones políticas el colonizador no duda en aplicar la lógica imperial mediante la refundación del mundo indoamericano, asegurando por una parte el proceso de expansión territorial, que incluye tierras y territorios, y, por otra, la expansión simbólica generada por medio del lenguaje buscando borrar la historia cultural del “otro”; todo ello asentado en el imaginario de un “otro” carente de razón y arbitrio: el “indio” (Bonfil, 1987).

En el transcurso de los acontecimientos históricos, las diversas motivaciones que impulsan al colonizador para mantener o transformar la representación sobre el indígena se sostiene en la capacidad que encuentra este para justificar su interés, debido a que la producción del imaginario se encuentra normalmente anclada a los argumentos que contextualizan su origen; argumentos como la idealización, la extrañeza y el asombro, fuente para el imaginario estético; la ambición y la superioridad hegemónica, fuente para el imaginario *non civilitas* asentado en la barbarie y lo grotesco; el interés científico, origen de un imaginario fundante de mundo; o la observación histórica, origen de un imaginario épico que legitima para sí los acontecimientos de una hazaña imperial.

Este campo simbólico específico, articulado por imaginarios colonialistas, es el que heredan, resignifican y difunden los nuevos americanos mediante los Estados nacionales, estableciéndolo como un mecanismo legítimo que justifica los despojos, las erradicaciones y la segregación.

HABITAR... EN UN DIAGRAMA DE IMÁGENES

En la amplia indoamérica, el pueblo mapuche, ubicado en el sur austral de la actual Latinoamérica, entre Chile y Argentina, es objeto de un imaginario ambivalente que se plasma en los textos de acuerdo con concepciones canónicas tanto medievales como renacentistas, donde la configuración del “otro” continúa la lógica del personaje de la poesía bucólica –Pedro de Oña–, de la épica –Alonso de Ercilla–, de los textos bíblicos –R.P. Diego de Rosales–, de la observación naturalista –Ignacio Domeyko–, o

del relato historiográfico, y en muchos textos con una mezcla heterogénea de todas, como es el caso de las Cartas de Pedro de Valdivia².

En esta narrativa colonial, unos y otros ocupan su lugar de acuerdo a una visión ético/religiosa y piramidal del mundo, la que ubica al europeo hacia “arriba”, el eje del bien, y a los indígenas hacia “abajo”, el eje del mal. Esta concepción sobre el “otro” es la que se mantiene durante la colonia y se registra en los posteriores relatos de viajeros y naturalistas en la formación del Estado-nación chileno, como refiere Ignacio Domeyko (1846) en su libro *la Araucanía i sus habitantes* para quién esta distancia se encuentra a nivel de la capacidad de raciocinio:

Aunque convencidos de la inmortalidad del alma, conservan acerca de su espiritualidad i de la vida del otro mundo las mismas ideas groseras que profesan acerca del orijen del mal: ni pueden, ni saben representar en su imaginación infantil la vida futura sin aquellos goces i distracciones de la vida actual, que para ellos constituyen el objeto, el destino principal de esta vida (Domeyco, 1846, p. 7)

No solo el registro escrito inscribe y difunde este imaginario sobre el mapuche, son numerosos los grabados que lo insertan en las crónicas como las de Alonso de Ovalle, así como su representación en la plástica a través de la obra de Rugendas o de Subercaseaux, y en el registro fotográfico a través de las imágenes de Gustavo Milet (1890).

La estética realista, de la que emergen estas imágenes, reorienta el acto de representar por el de “presentar al otro” con todos los atributos que le han sido otorgado; lo anterior, porque la refundación del mundo colonial se articula en la función especular de la imagen, operación retórica que permite leer lo visto por el productor de la imagen en la imagen y cómo esta regresa el proceso a quién la observa, lo que provoca el aseguramiento de la realidad/verdad, y legitima el nuevo orden de las cosas.

Se constituye así un nuevo diagrama de imágenes que encripta los modos de relaciones socioculturales, políticas, éticas, estéticas, entre otras, reforzando un imaginario que se extiende hasta nuestro presente investido de opinión pública, y que opera a través de fotos, comentarios o notas editoriales que difunde la prensa escrita, los medios audiovisuales y los medios digitales; resignificando un discurso que contiene muchos de los caracteres inscritos en el origen del estereotipo³.

En este marco, tanto las motivaciones como los argumentos implicados en estos discursos, orientan un imaginario asentado en la denostación del “otro”, porque este

² “...cayó una cometa entre ellos, un sábado a medio día, y deste fuerte donde estábamos la vieron muchos cristianos ir para allá con muy mayor resplandor que otras cometas salir, e que, caida, salió della una señora muy hermosa, vestida también de blanco, y que les dixo: ‘Serví a los cristianos, y no váis contra ellos, porque son muy valientes y os matarán a todos. E como se fué de entre ellos, vino el diablo, su patrón, y los acabdilló, diciéndoles que se juntasen muy gran multitud de gente, y que él venía con ellos, porque en viendo nosotros tantos juntos, nos caeríamos muertos de miedo...’ (Pedro de Valdivia, Concepción. 15 de octubre 1550, 205).

³ Ver la entrevista realizada por el Diario Digital *Soy Chile* (09.06.2015) a la artista Carmen Aldunate en 2015, quien emite una polémica opinión acerca de los mapuches muy similar a la vertida más de un siglo atrás en el artículo “Los Araucanos” del diario *El Mercurio de Valparaíso* el 29 de julio de 1860, a propósito de justificar la ocupación militar de La Araucanía (Pinto, 2003, p. 2003).

“otro” se presenta como un obstáculo constante a la legitimación de las apropiaciones violentas del territorio, o a intereses privados, pero sobre todo porque enfrenta al colonizador a una parte de la memoria histórica que transforma en olvido.

Al respecto, Mary Louise Pratt (2010) en su obra *Ojos Imperiales* advierte que:

Es muy improbable, empero, que aquellos a quienes los colonizadores ven como “restos de hordas indígenas” se vean a sí mismos como tales. Lo que los colonizadores matan como arqueología suele vivir entre los colonizados como autoconocimiento y conciencia histórica, dos importantes ingredientes de los movimientos de resistencia anticolonialista (p. 37).

LA AUTOETNOGRAFÍA. INDAGACIÓN EPISTÉMICA Y REELABORACIÓN DE SENTIDO

El actual arte visual mapuche –particularmente la plástica, la fotografía digital, el audiovisual y el dibujo gráfico–, desde la memoria histórica abre el espacio textual a estos discursos e imaginarios reificados por el colonizador, restituyendo la voz y el derecho a significar la diferencia cultural, desde la conciencia que adquiere el lugar de la enunciación.

Mediante estos nuevos registros discursivos, que ha apropiado del largo proceso de transculturación, reinscribe el imaginario colonial bajo otro objetivo enunciativo y orden conceptual: tomar el control del dispositivo reificador de la identidad-identificación: el discurso. Este discurso se transforma ahora en un instrumento de desenmascaramiento de la ética y de la praxis colonial, mediante un acto de exceso de lo que ya ha sido cristalizado y que opera con la insistencia y “repetición” de la imagen, dando origen a una nueva imagen especular que se vacía de significado y sentido, porque además la ha introducido y resemantizado en un nuevo contexto de producción simbólica.

La imagen se inscribe en un juego dialéctico que reafirma lo antagonico y lo denuncia, y convierte al discurso en un dispositivo de resistencia cultural, de reelaboración del imaginario colonial e inversión de “la reducción de la voz indígena” (Lienhard, 1998).

Desde la perspectiva de Mary Louise Pratt (1996), la producción de significados y el poder interpretativo en las “zonas de contacto coloniales” genera la existencia de un universo bifurcado de significación; donde, por una parte, el colonizado no solo se define como una entidad propia para sí mismo, sino además este sistema le exige que sea “el otro” para el colonizador. En ese universo bifurcado, señala Pratt, “el otro” tiene que sacar de sí su propio Yo y también el Otro, convirtiéndose en el conflicto por el que transitan muchos de los intelectuales indígenas (p. 7).

Esta práctica de respuesta al otro es la que Pratt (1999) propone llamar un “texto autoetnográfico”, refiriéndose a un texto en el que las personas se comprometen a describirse a sí mismos en formas que se acoplan con las representaciones que otros han hecho de ellos. En este sentido precisa:

...si los textos etnográficos son aquellos en los que los sujetos metropolitanos europeos representan a sí mismos sus otros (por lo general sus otros conquistados), los textos autoetnográficos son representaciones que los otros tan definidos construyen en respuesta o en el diálogo con esos textos. Textos autoetnográficos no son, entonces, lo que se suele considerar como formas autóctonas de expresión o la autorrepresentación (como los quipus andinos eran). Más bien implican una colaboración selectiva con y apropiación de los modismos de la metrópoli o el conquistador. Estos se combinan o se infiltran en diversos grados con modismos indígenas para crear autorrepresentaciones destinadas a intervenir en los modos metropolitanos de comprensión. Obras autoetnográficas a menudo se dirigen a ambos públicos metropolitanos y los altavoces de la propia comunidad. Su recepción es por lo tanto altamente indeterminada (Pratt, 1999, p. 531).

Desde este ángulo, el imaginario colonial en el actual arte mapuche efectivamente se inscribe como texto autoetnográfico, procedimiento discursivo que emerge desde las obras fundacionales de la actual generación de poetas mapuches, como en *El país de la memoria* de Elicura Chihuailaf (1988), donde el discurso del colonizador (integrado en cursiva en el texto poético *Leufudungun*) se hace parte de una memoria mayor que lo subsume y donde el sentido de catástrofe que observa el enunciador, lo transforma y lo denuncia:

Brillando mientras el dulce olor de los canelos/ y laureles subía hacia los cielos/
los padres de mis padres miraban la Cruz/ del Sur/ límpida Cruz del Sur que no
recordaba/ espadas ni pólvora ni sífilis/ límpida Cruz del Sur/ no había entre
nosotros torturados/ ni desaparecidos/ y la tierra y el aire eran la Libertad./
Después nuestras madres /llorarían/ en medio de la guerra// *Habían llegado hasta
organizar jaurías de perros/ bravíos, los cuales, a una señal dada,
avanzábase/ furiosamente contra los indígenas, destrozándolos/ horriblemente
en unos cuantos minutos.//* Después, después nuestras hermanas /llorarían/ a sus
asesinados y a sus desaparecidos/ Verdaderos los escondidos ríos de la Historia/
vienen a mi encuentro. Sí, ebrio estoy/ probablemente ebrio: sobre el papel veo
palabras/ signos colgando de la nada, necias palabras oigo/ en este aire que nos
han cambiado... (Chihuailaf, 1988, p. 56-57)

Este proceso de inversión del discurso de la crónica se convierte en un mecanismo transversal en el discurso poético mapuche, el que recogerán los proyectos de Bernardo Colipan, Jaime Huenún, Rayen Kvyeh, Juan Wuenuan, entre otros, quienes por medio de procedimientos como “la reescritura de la historia oficial”, “la repetición del estereotipo”, “la inscripción de la lengua del conquistador”, entre otros diversos mecanismos y recursos discursivos como la ironía, la duplicación, la suspensión, dialogan *conflictuadamente* con los textos institucionalizados por la historia oficial colonial (García, 2016).

Desde el texto visual, lo autoetnográfico surge retóricamente articulado a procesos de semiotización del discurso colonial, donde el imaginario mapuche integra los estereotipos que se han construidos sobre sí y los que él construye respecto del

colonizador, en tanto actantes del mismo relato, pero observado desde una contralectura que suma actores y acciones institucionalizadas con el objetivo de evidenciar los trasfondos éticos.

LA AUTOETNOGRAFÍA. ESTRATEGIA DECOLONIZADORA DEL TEXTO VISUAL MAPUCHE

La autoetnografía, en el arte mapuche actual, encuentra múltiples procedimientos para hacerse visible, los que acotaré a: la relación visualidad/literatura, la que ha buscado en el retrato gráfico colonial su anclaje; el dibujo gráfico o historieta, cuya fortaleza se encuentra en el debate con una contingencia semiotizada por marcas heredadas del discurso y de la práctica colonial; y la foto impresión de una forma más explícita, en contrapunto con la representación del discurso historiográfico.

1. LA VISUALIDAD Y LA LITERATURA

En tanto expresiones del arte mapuche actual, junto con otros tipos de discursos de este pueblo –el político, el mediático y el histórico–, forman parte de un mismo sistema semiótico y simbólico que emerge a fines de la década de los ochenta producto de la relación de contacto cultural, y que, anclado a una función de resistencia y de reafirmación identitaria, actualmente orienta hacia la autonomía epistémica y estética (García, 2015).

En la búsqueda de legitimación en el espacio público, este proceso sistémico ha demandado en el tiempo nuevas estrategias discursivas, las que tienen como propósito posicionar y visibilizar una imagen del mapuche vinculada a su identidad cultural; con este fin los textos visuales y literarios se imbrican y refuerzan mutuamente originando una composición característica que define las publicaciones.

El retrato fotográfico se transforma en el dispositivo visual más significativo, el que se inscribe en las portadas de poemarios o en divisiones interiores o dialoga con los textos poéticos entre estrofas o versos, como en los poemarios de Jaime Huenún, de Maribel Mora Curriao o de Wenuan Escalona, en los que se resignifican fotos de los siglos XIX y XX como las de Gustavo Milet (1980), Hugo Rasmussen, Lehmann-Nitsche, Obder Heffer Bissett, u otras de las que se han perdido los datos de autoría, pero que permanecen en archivos oficiales resguardadas del olvido.

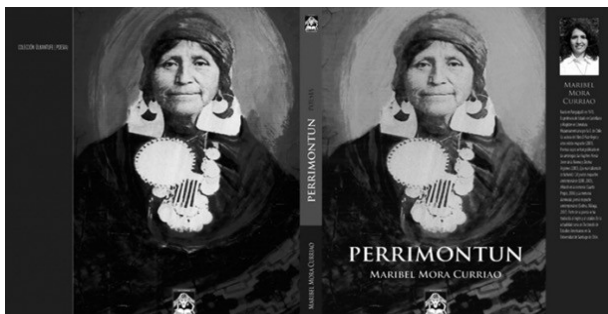
El retrato fotográfico, dispuesto como una imagen iterativa en diferentes tipos de textos, es semiotizado como testimonio de la existencia del pueblo mapuche y se presenta ante él desde una doble lectura: el recuerdo de ser sí mismo desde la mirada que fijó el “otro”, y ser esta imagen el testimonio tangible de su cultura ancestral. De este modo, se convierte en el asidero de la memoria de un pueblo que lucha por mantener su cultura en medio de los mecanismos de transculturación, donde la imagen fotográfica estatuye el lugar en que quedaron registrados rostros, vestimentas y costumbres.

El arte mapuche actual debate con estas imágenes las representaciones coloniales, relevando de ellas las condiciones de la formación histórica de las que proceden, y desde allí plantea sus propias representaciones con el propósito de recuperar el control simbólico de los elementos foráneos que signaron su identidad, elementos que, con el paso del tiempo adquirieron un rango ontológico que hoy se busca resignificar en la compleja frontera cultural.

Un ejemplo de este proceso es la representación visual que se realiza en el poemario *Perrimontun* de la poeta, artista plástica y académica Maribel Mora Curriao (2014), donde la foto en blanco y negro de Gustavo Milet (Fotografía 1) denominada “Mujer mapuche con joyas de plata” (1890) se integra a la Portada y Contraportada de este libro (Fotografía 2), transformándose en un dispositivo discursivo que se busca redireccionar y reinstalar hacia el espacio cultural propio mediante estrategias de revitalización cultural.



Fotografía 1: Gustavo Milet⁴



Fotografía 2: Portada libro *Perrimontun* de Maribel Mora Curriao⁵

La estrategia mayor respecto de esta fotografía es generar en ella un progresivo proceso de estetización cultural desde los códigos mapuches ancestrales y desde una

⁴ Fotografía de Gustavo Milet. <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/thumb750/MC0035005.jpg>

⁵ Fotografía Portada *Perrimontun*.

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10202855144238009&set=t.853579908&type=3&theater>

lectura de reapropiación simbólica; con este objetivo se instala la imagen territorializando la amplitud del espacio visual, mediante un símil con la estrategia de la fotografía original centrada en la captura del primer plano de la mujer. El proceso iterativo de inscripción y resignificación fotográfica se reitera al interior del libro mediante una tercera imagen, fortaleciendo así una lectura de la identidad cultural y, de paso, respecto del género.

Resignificada desde el color y el diseño, esta imagen denota el nuevo lugar de enunciación a partir del despliegue estético de los códigos simbólicos de la cultura mapuche ancestral. Desde el manejo del color se enfatizan los colores tierra, los que aluden a la representación cultural de la *mapu ñuke* –madre tierra– y que, a través de estas tres imágenes se exhibe en toda la gama del marrón, el ocre, y el anaranjado-cobrizo, abriendo la acromatía de la imagen original a la calidez y a lo comfortable.

Desde el diseño, por su parte, se retoca el ropaje, el cuerpo, el rostro y las joyas, con el fin de reconstruir la imagen corporal y cultural desde una presencia más empoderada de sí. Este proceso de diseño logra ordenar el cabello al difuminarlo mediante el color y la luminosidad, mientras al envolver el cuerpo mediante una *ikilla* –manto de la mujer–, de manera circular en contraposición al sentido vertical que tiene la figura original, no solo logra elevar los hombros de una forma más simétrica que lo capturado por Milet (1890), sino además refuerza en ella el sentido de abrigo.

Por otra parte, se desplaza la figura hacia el centro superior del espacio fotográfico elevándola del encuadre original, lo que estratégicamente busca incidir en la perspectiva con que el espectador se ubica ante la imagen, de frente hacia arriba y no hacia abajo. Lo anterior es reforzado por la gradación circular del color que sirve de marco a la cabeza, atrayendo el punto de atención hacia la luz que esta figura proyecta.

Todo lo antes descrito se refuerza además por el sentido de pertenencia identitaria que se imprime a esta figura, a la que se agregan las grecas bajo las ya destacadas joyas de plata ancestrales, de las que se hace desaparecer la cruz que pende sobre su pecho, acción semiótica que pone en reversa el gesto colonizador de Milet, quien en su ansia de reetnificar la imagen construye los escenarios propicios para este efecto.

Los investigadores Alvarado, Mege y Báez (2001) al comparar fotografías de mujeres mapuches y realizando una lectura cultural respecto del significado y sentido de las joyas, se percatan de lo siguiente:

El tipo y variedad de joyas, así como el lugar en que se situaban sobre el cuerpo, estaban rigurosamente pautados por la costumbre y la tradición, con sus respectivos códigos estéticos y simbólicos. Así, cualquiera de estos retratos es la acabada representación de una mujer mapuche magníficamente adornada, ya que el esplendor y brillo de este metal constituía el medio expresivo más eficaz para la ostentación y el lujo.

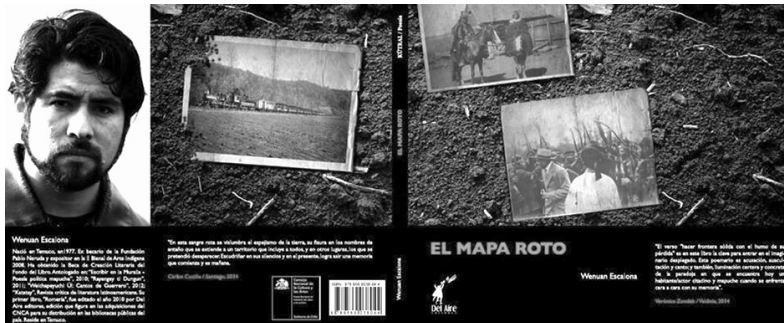
Pero si ponemos en práctica un ejercicio del mirar adecuado, podemos percibir que todas estas diferentes mujeres aparecen exhibiendo exactamente las mismas joyas de plata. Milet interviene así directamente una normatividad social y estética

instalando sobre estas mujeres joyas de plata que probablemente eran de su propiedad... (pp. 23-24)

Este proceso de manipulación en la representación es el que se debate en la imagen inscrita en *Perrimontun*, en cuyo desafío la autora busca devolver la imagen de la mujer mapuche al marco de las normas culturales que la rigen, reinstalarla en un estado simétrico frente a su espectador, recuperar las pautas estéticas, y deconstruir el discurso dominante que legitimó una representación de acuerdo con cánones culturales y estéticos ajenos, instalando un estereotipo que perdura hasta hoy.

Un segundo ejemplo concerniente a la inscripción fotográfica en la literatura es del poemario *El Mapa Roto*, de Wenuán Escalona (2014), donde tres imágenes se despliegan entre la Portada y la Contraportada (Fotografía 3) como un *collage* disperso e incompleto, pero que continúa la estrategia enunciativa interna del libro anclada a hitos referenciales desarticulados del orden cronológico, la disgregación entre acontecimientos y enunciación, y muchas veces acentuando la inconexión de sentido entre los mismos.

Este poemario alude así al impacto cultural que han tenido los acontecimientos de intervención e imposición política, cultural y territorial del colonizador, los que desde la distancia histórica se evalúan como fragmentos suspendidos en la memoria cultural de un pueblo que, a su vez, ha quedado suspendido en el acontecimiento histórico. Estos fragmentos son traídos al presente desde una subjetividad que trastroca la temporalidad, y que reclama su rearticulación como linaje y pueblo.



Fotografía 3. Portada *El Mapa Roto*, Wenuan Escalona, fotografía del autor⁶

Las fotografías, dispuestas de acuerdo con esta lógica, sin vinculación más que la historia política y cultural que las atraviesa, se ubican dentro y fuera de marco, y esparcidas sobre la tierra/territorio –concepto religioso y político del pueblo mapuche en la recuperación de las tierras y del territorio ancestral– evidenciando signos del contacto cultural.

⁶ Fotografía Portada *El Mapa Roto*. <https://www.facebook.com/messages/wenuan> (enviada por el autor 09/05/2016)

La selección de las dos fotografías de la Portada refieren al modo de organización social y político mapuche; así, la dispuesta en la parte superior derecha “Caciques Araucanos”⁷ de Obder Heffer Bissett, retrata a dos jefes mapuches a caballo, mientras la foto central (s/f y s/autoría)⁸ representa el conflicto mapuche, expresado en la manifestación del grupo que, con los brazos en alto, enarbolan los *wiños* –palo curvado labrado en madera– como gesto indicativo de lucha; en cambio la imagen de la Contraportada “Ferrocarril de Valdivia a Osorno”⁹ (1920, s/autoría) mediante la representación de este medio de transporte, imponente ante la vastedad de la naturaleza, alude a la intromisión de la modernidad occidental en territorio mapuche.

En estas imágenes, ancladas a la relación del contacto cultural, se busca acentuar la idea de pasado como hito fundante del acontecimiento histórico, mediante una fotografía trabajada en sepia o simplemente en blanco y negro, manchadas y dañadas por el paso del tiempo, o cubierta por gravas de tierra. Observando el tratamiento de las tres fotografías solo una se mantiene fiel a su original: aquella en blanco y negro, la que refiere a los “Caciques Araucanos” (Figura 1), mientras las otras dos se han modificado hacia el sepia, connotando un proceso de estetización de la imagen, propio de la fotografía del siglo XIX.

Por otra parte, la idea de temporalidad no reclama la eternidad o permanencia, al contrario, el montaje refuerza la idea de lo pasajero y fugaz mediante el acto de situarlas sobre la tierra, en tierra fértil como se puede apreciar en los incipientes brotes verdes que asoman desde la *mapu ñuke*. De regreso a la tierra ellas serán absorbidas mediante el ciclo de la naturaleza, simbólicamente depuradas, hasta ser borradas como el acontecimiento mismo.

Esta tensión entre el objetivo del retrato fotográfico occidental como escena inmortalizada, perenne en el tiempo y en el recuerdo, y el desprendimiento consciente de las imágenes al ser arrojadas sobre la tierra, opone dos lecturas del significado de la intervención cultural, respecto del pasado, la memoria y el registro.

De este modo, tanto en *Perrimontun* como en *El Mapa Roto* la reelaboración de la imagen se inscribe como un dispositivo de saber/poder, al modo de Foucault, dispositivo que encuentra su sentido en la propia red de conexiones culturales que le provee la presente formación histórica, desde la que se posiciona y desde la que deslegitima la anterior.

⁷ Fotografía de Obder Heffer Bissett, Museo Nacional de Historia Natural, en Alvarado *et al*, 158. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-68738.html>

⁸ Fotografía sin nombre y sin autoría, del Museo Nacional de Historia Natural, en Alvarado *et al* (2001, p. 223).

⁹ Fotografía sin autoría y sin fecha. Archivo Fotográfico FB-001765 <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-70318.html>

2. EL DIBUJO O HISTORIETA GRÁFICA

Este tipo de texto articula como estrategia principal el montaje de una escena, la que se acota a un cotidiano asentado en signos de desigualdad, discriminación y prácticas raciales como naturalización de las relaciones culturales. Desde este punto de vista, el mapuche se observa a sí mismo y al “otro” en la violencia histórica que ha sido y es objeto, la que constantemente se hace presente en el espacio público con los medios de comunicación, grupos gremialistas de interés privado, o de los discursos políticos provenientes de representantes regionales, o del Estado-Nación; lo anterior, a propósito de acontecimientos relativos a las demandas de tierras, de aguas o a conflictos con las empresas transnacionales.

Respecto de estas representaciones, las que ya aludíamos desde el inicio de este trabajo, se generan respuestas como las del diseñador y dibujante gráfico Pedro Melinao (2010, 2006), quien publica y difunde sus obras en las redes digitales, tanto en el *blog* del autor como en periódicos mapuches que se distribuyen en formato digital o en formato impreso.

Si bien la obra de este autor abarca más allá de lo autoetnográfico, en lo que concierne a este procedimiento sus textos se caracterizan por ser directos, focalizándose particularmente en el acontecimiento, un acontecimiento vinculado a prácticas colonialistas que remiten al pasado histórico o que se hacen presente en la contingencia; prácticas que son observadas como iterativas de la relación de contacto cultural, y que estando en la memoria histórica se actualizan cada vez que deviene el conflicto.

En los textos que buscan denunciar el maltrato y la violentación hacia el pueblo mapuche, la estrategia mayor de Melinao está en la ironía y la comparación antitética de las prácticas sociales y políticas, y de sus principios éticos, atribuyendo por un lado una característica de precariedad, inocencia y humildad a los personajes mapuches y, por otra, confiriendo características de violencia, manipulación o indiferencia a los representantes del poder institucionalizado del pueblo chileno.

Desde una mirada integradora del acontecimiento, Melinao ubica la problemática anclada a un contexto, como en la obra “Las disparatadas aventuras. Chile 200 años de locuras” (Figura 1) y, en un primer plano la hiperboliza, la ironiza, la denuncia y la vuelve a fijar en la memoria, estableciendo un relato circular acerca de las relaciones de contacto cultural.

En su obra, estos procedimientos retóricos se insertan al interior de una narrativa respecto de lo colonial, macrorrelato que se expresa mediante la composición gráfica como historieta (Figura 1) o mediante una viñeta (Figura 2).



Figura 1 en línea¹⁰



Figura 2 en línea¹¹

En la lectura visual de Melinao, los actores de esta macrohistoria están separados y lo seguirán estando, la única conexión posible entre estos dos mundos es el acontecimiento que los divide, reafirmando el imaginario del colonizador sobre el mapuche y el que construye el mapuche sobre el colonizador. Esta escena acentúa la

¹⁰ Imagen de Pedro Melinao, publicado por el autor en septiembre 18, 2010. *Bicentenario de yonosoytu*, http://malonenlafrontera.blogspot.cl/2010_09_01_archive.html

¹¹ Imagen de Pedro Melinao, publicado por el autor en noviembre 15, 2006; *A propósito de una nota de los Museos en la Argentina* http://malonenlafrontera.blogspot.cl/2006_11_01_archive.html

diferencia cultural mediante signos visuales, corporales, culturales y geográficos que, inscritos en un acontecimiento, adquieren sentido en un marco ético que los denuncia.

El propósito en todas estas lecturas es la inversión de las representaciones estereotipadas coloniales, las que sustituye por otro estereotipo: el de la inocencia e indefensión del pueblo mapuche ante la violencia ejercida. De este procedimiento, se puede interpretar como objetivo estratégico de sus textos, la búsqueda de la simetría discursivo/comunicativa en estas desequilibradas relaciones de poder, sobre todo al resignificar las versiones oficiales que fueron instaladas en el espacio público.

3. LA FOTO IMPRESIÓN Y EL DISCURSO HISTORIOGRÁFICO

El artista visual Eduardo Rapiman (2012), desde la IV Bienal de Arte Ciudad de Temuco en 2006, por varios proyectos en distinto soporte y técnica, recurre al refuerzo o a la acentuación de este binarismo, el que subraya como duplicación de lo mismo, originando una composición compleja que mezcla elementos simbólicos de ambas culturas y que se expresa en la superposición de imágenes coloniales con imágenes estereotipadas de la cultura mapuche, imágenes ancestrales o modernas de este pueblo que han sido difundidas bajo el estatuto de mercancía implicada en ellas.

Su estrategia es la constante reiteración, mediante ella busca por una parte denunciar la manipulación de la imagen, y, por otra, vaciarla del significado inicial al someterla al nuevo espacio de producción simbólica.

En su exposición *Mapas & Radicaciones* este artista centra su narrativa visual anclada a las imágenes de la *Histórica Relación del Reyno de Chile* (1646) del cronista español y jesuita Alonso de Ovalle (2012), generando un texto sincrético e intertextual que se organiza sobre la base de partes o fracciones de los textos de Ovalle, textos que sobrepone o intercala al interior de un diagrama visual.

Una de las obras centrales de este proyecto artístico, *Radicaciones* (Fotografía 4), repite en su encuadre la visión ético/religiosa de Ovalle con el espacio topológico que deben ocupar españoles e indígenas. Con el fin de destacar este concepto, Rapiman (2012) ubica a estos dos grupos en situación de conflicto, para ello despliega como fondo de la obra el grabado *Hechos milagrosos que precedieron a las paces de Baydes* (Figura 3) en la mitad izquierda, mientras en los dos extremos inferiores –izquierdo y derecho– inserta la mitad descendente de la obra *Enfrentamiento entre españoles e indígenas hacia 1640* (Figura 4).



Fotografía 4. *Radicaciones*. 2012. Autor Eduardo Rapiman. Fotografía impresión sobre tela canvas, 3,5 x 0,9 mts.¹²



Figura 3. Alonso de Ovalle. En línea¹³



Figura 4. Alonso de Ovalle. En línea¹⁴

¹² Fotografía enviada por su autor el 15 de mayo de 2016.

¹³ Imagen del Fotograbado realizado por Alonso de Ovalle. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-67621.html>

Si nos interrogamos por qué la insistencia de Rapiman en estas dos obras de Ovalle, ya sea para el encuadre mayor de *Radicaciones* o su inclusión iterativa en otras obras de este artista visual, la estrategia parece venir del eje alegórico religioso que atraviesa ambos grabados de Ovalle, y que refiere al sentido que tiene la conquista para los españoles. En ellas, lo relevante no es el acontecimiento de la guerra sino la imagen de una batalla épica guiada y protegida por el Apóstol de Santiago que legitima culturalmente la práctica de la violenta radicación del europeo en tierras indígenas.

En el centro, de frente y mirando al espectador se encuentra un basilisco y un toro, el primero tomado de *Hechos milagrosos...* y el segundo, del grabado *Modos de lacear toros y caballos* —obra que alude a las costumbres araucanas—. Aquí el sentido de la disposición visual de estas figuras se orienta directamente a provocar la contención del espectador, generando una suspensión temporal sobre el acto de ver, un propósito ya implicado en los dos grabados de Ovalle, pero reforzado en *Radicaciones* al multiplicar y centrar en una sola obra la imagen del basilisco junto a la del toro. Así, mientras la figura del basilisco, desde este mirar hacia fuera del cuadro, busca acentuar el dramatismo y el temor a la escena contemplada, la presencia y la mirada del toro refiere al encuentro con lo indómito o las fuerzas primarias, generando ambas un sentido de desborde del posible orden humano ante acontecimientos como la guerra.

Esta obra además integra otros cuatro grabados de Ovalle: *Pedro de Valdivia*, *Francisco de Villagra y Gerónimo de Alderete*, *Perro cazando un ave salvaje*; *juegos indígenas*; y, *Misioneros jesuitas martirizados*, las que se fraccionan o desplazan bajo un prisma estereoscópico en un primer o segundo plano, y que notablemente conservan su proporción original, sin ser alteradas.

Este juego de composición visual interroga por medio de la imagen un acontecimiento más integral, el acontecimiento histórico de la relación de contacto cultural, tanto en su pasado como en su presente, porque mediante la imagen rescata lo que no pudo registrar la oralidad primaria de este pueblo, el que no contaba con escritura.

Esta narrativa visual ajena es la que contempla y reinterpreta, la que observa como actor de los acontecimientos, espectador de sus significados, y productor de nuevos sentidos; y, desde la que genera una respuesta acerca del proceso de radicación occidental en tierras mapuches. *Mapas y Radicaciones*, como su nombre lo señala, acentúa el relato histórico desde el ángulo desde quien no tuvo voz y que ahora se empodera de las imágenes para construir de-construyendo el discurso del otro.

LA NUEVA HISTORIA INDIA. A MODO DE CONCLUSIÓN

Estas imágenes plantean complejas lecturas, sin embargo transversalmente ellas inscriben un gesto decidor respecto de cómo hoy se construye “la nueva historia india” (Bonfil, 2005) desde los pueblos subordinados, toda vez que estos hacen uso de los

¹⁴ Imagen del Fotograbado realizado por Alonso de Ovalle. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-67590.html>

restos discursivos del colonizador junto con su memoria colectiva para reconstruir lo propio; un gesto que hace evidente cómo al presente el discurso se convierte en un espacio simbólico donde se actualizan y debaten las relaciones de fuerza en las zonas de contacto cultural.

Desde este punto de vista, el debate que inicia actualmente indoamérica con el “otro” le demanda no solo la conciencia del lugar de la enunciación, sino además el conocimiento del argumento oculto en la trama histórico/discursiva, la que se convierte en un lugar de interpelación, resignificación y empoderamiento, lo que hemos denominado lo autoetnográfico, o la dimensión política de una posición enunciativa que asume la otredad como acto de subversión.

Particularmente el arte mapuche, producto de una intelectualidad indígena con conciencia histórica, instala el contrapunto discursivo desde lo veridisciente: una articulación política de las estructuras argumentativas del discurso, y que emerge apoyada en la conciencia de un sujeto que se sabe actante del relato histórico colonial, se empodera como testigo de sí y de su colectivo, y se asume cronista de su época; el discurso artístico se convierte así en el punto de inflexión, donde se busca visibilizar la diferencia cultural y revertir la asimetría cultural.

*Universidad de La Frontera**
Av. Francisco Salazar 01145. Temuco (Chile)
mabel.garcia@ufrontera.cl

Este trabajo deriva del Proyecto DI15-0004 “La construcción de una narrativa de la nación (1980-2014). Arte, testimonio y discurso de las organizaciones mapuche”, dirigido por la autora junto con los investigadores Sergio Caniuqueo (Universidad de La Frontera) y Susan Foote (Universidad de Concepción), y financiado por la Dirección de Investigación de la Universidad de La Frontera, Región de La Araucanía, Chile.

OBRAS CITADAS

- Alvarado, M., Mege, P. y Báez, C. (2001). *Fotografías mapuche siglo XIX y XX. Construcción y montaje de un imaginario*. Santiago: Editorial Pehuén.
- Bhabha, Homi (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Bonfil Batalla, Guillermo (2005). “Historias que no son todavía historia”, en: *Historia ¿para qué?* México: Siglo XXI.
- (1987). “El concepto de indio en América: una categoría de la situación colonial”. Versión *online* de *Anales de Antropología*: pp. 105-124, en: http://www.ciesas.edu.mx/publicaciones/clasicos/articulos/bonfil_indio.pdf
- Castoriadis, Cornelius (1983). *La institución imaginaria de la sociedad*. V. 1. Barcelona: Tusquets.
- Chihuailaf, Elicura (1988). *En el país de la memoria*. Quechurewe. Temuco: Autoedición.

- Deleuze, Gilles (1990). “¿Qué es un dispositivo?” en *Michel Foucault, Filósofo*. E. Balbier y otros. Barcelona: Gedisa.
- Denzin, Norman K. & Lincoln, Yvonna S. (2005). “Introducción. La disciplina y la práctica de la investigación cualitativa” en *The Sage Handbook of Qualitative Research*. Third Edition. Thousand Oaks: Sage. En castellano:
http://www.catedras.fsoc.uba.ar/masseroni/traduccion%20Denzin%20_%20Lincoln_Introduccion%20resumida.doc.
- De Rosales, Diego (1877). *Historia General de el Reyno de Chile. Flandes Indiano*. Valparaíso: Imprenta del Mercurio. Disponible en:
<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0005271.pdf>
- De Ovalle, Alonso (1646). *Histórica Relación del Reyno de Chile*. En Roma M.DC.XLVI. Disponible en: www.memoriachilena.cl/602/w3-article-8380.html
- De Valdivia, Pedro (1929). *Cartas de Pedro de Valdivia que tratan del Descubrimiento y Conquista de Chile*. Edición facsimilar dispuesta y anotada por José Toribio Medina. Sevilla. Establecimiento Tipográfico de M. Carmona Velásquez, 11, MCMXXIX. <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0008846.pdf>
- Domeyko, Ignacio (1846). *Araucania. I sus habitants. Recuerdos de un viaje hecho en las provincias meridionales de Chile, en los meses de enero i febrero de 4845*. Santiago: Imprenta Chilena.
- Heffer Bissett, Obder (1882). *Caciques Araucanos*. Museo Nacional de Historia Natural, en Alvarado *et al.* Santiago de Chile. Disponible en:
<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-68738.html>
- García, Mabel (2015). “La narrativa de la nación en el discurso poético mapuche. Prolegómenos de una literatura nacional”. *Revista Chilena de Literatura* 90: 79-104.
- (2006). “El discurso poético mapuche y su vinculación con los “temas de resistencia cultural” *Revista Chilena de Literatura* 68: 169-197.
- Lienhard, Martin (1998). “El cautiverio colonial del discurso indígena: los testimonios”. *Del discurso colonial al proindigenismo. Ensayos de historia latinoamericana*. Jorge Pinto Editor. Temuco: Universidad de La Frontera: 5-28.
- Melinao, Pedro (2010). “*Bicentenario de yonosoytu*” sábado, septiembre 18. Disponible en:
<http://malonenlafrontera.blogspot.cl/2010/09/bicentenario-de-yonosoytu.html>
[14/10/2015]
- (2006). *A propósito de una nota de los Museos en la Argentina*. Publicado por el autor. Miércoles, noviembre 15. Disponible en:
http://malonenlafrontera.blogspot.cl/2006_11_01_archive.html
- Milet, Gustavo (1890). *Mujer mapuche con joyas de plata*. Disponible en:
<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-propertyvalue-154498.html>
- Mora Curriao, Maribel (2014). *Perrimontun*. Santiago: Editorial Konünwenu. Fotografía Portada remitida por la autora. Disponible en:
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10202855144238009&set=t.853579908&type=3&theater>

- Pinto, Jorge (2003). *La formación del Estado y la nación, y el pueblo mapuche. De la inclusión a la exclusión*. Santiago: Ediciones DIBAM.
- Pratt, Mary Louise (2010). *Ojos Imperiales*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1999). *Arts of the Contact Zone*. From *Ways of Reading*, 5th edition, ed. David Bartholomae and Anthony Petroksky. New York: Bedford/St. Martin's.
- (1996). *Apocalipsis en los Andes: zonas de contacto y lucha por el poder interpretativo. Conferencia*. Centro cultural del BID Banco Interamericano de Desarrollo en Washington, D.C. N°15. [27/07/2015]. Disponible en: <http://www.url.edu.gt/PortalURL/Archivos/49/Archivos/15BID.pdf>
- Rapiman, Eduardo (2012). *Radicaciones*. Foto impresión sobre tela canvas, 3,5 x 0,9 mts. Foto enviada por su autor el 15 de mayo de 2016.
- Soy Chile (2015). Entrevista a Carmen Aldunate. (09.06.2015). Disponible en: www.soychile.cl/Santiago/Cultura/2015/06/09/327414/La-pintora-Carmen-Aldunate-Las-manifestaciones-de-los-estudiantes-las-encuentro-tipicas-del-flojo-chileno.aspx
- Todorov, Tzvetan (2003). *La conquista de américa. El problema del otro*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Wenuan Escalona (2014). *El mapa roto*. Santiago: Del Aire Ediciones.