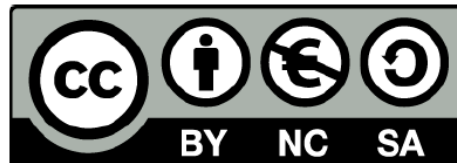




UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## La Identidad Visual en Mapuches Urbanos:

La experiencia del Taller de Fotografía Indígena Azentún con jóvenes adolescentes de San Bernardo y Santiago.



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència Reconeixement- NoComercial – Compartir Igual 4.0. Espanya de Creative Commons.

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia Reconocimiento - NoComercial – Compartir Igual 4.0. España de Creative Commons.

This doctoral thesis is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. Spain License.



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

# La Identidad Visual en Mapuches Urbanos:

La experiencia del Taller de Fotografía Indígena Azentún con jóvenes adolescentes de San Bernardo y Santiago.

**José Mela Contreras**

Tesis doctoral:

Directores de tesis:

Dr. Fernando Hernández Hernández y

Dr. José María Barragán Rodríguez

Programa de doctorado:

Artes y Educación

Línea de investigación: 101108 Educación de las artes, museos

y cultura visual: políticas culturales

Facultad de Bellas Artes

Barcelona

Barcelona, 2016



Inche tañi ñawe Aneley, tañi nge pelontulelu

Para mi hija Aneley, luz de mis ojos

## Resumen

Esta tesis doctoral indaga en las experiencias identitarias de dos grupos de jóvenes adolescentes mapuches de San Bernardo y Santiago de Chile quienes, a través de su participación en el Taller de Fotografía Indígena Azentún, problematizan y reflexionan críticamente sobre su ascendencia indígena en la ciudad. Para ello, los jóvenes adolescentes dialogan y reflexionan acerca de las distintas representaciones visuales del pueblo mapuche y, posteriormente, performatizan y reelaboran su imagen.

Desde el siglo XIX la imagen del mapuche ha sido motivo de controversia, debido a los estereotipos y estigmas que han pesado sobre ella, provocando la negación de la ascendencia indígena, incluso entre los/las mismos/as mapuches, operando un blanqueamiento vinculado a la idea moderna de un solo Estado, una sola nación. En este sentido, la fotografía ha sido utilizada por las clases dominantes como un dispositivo que subordina la imagen del/la mapuche promoviendo la homogeneidad identitaria de la nación.

En la actualidad, se ha venido difundiendo el estigma del/la mapuche violento/a y terrorista, en tanto que algunos/as fotógrafos/as reproducen una escena étnica con un pueblo mapuche mítico y/o exótico. Es por ello, que indago en la capacidad de la práctica fotográfica para resignificar la autoimagen indígena, y ser parte de un proceso de auto construcción de la identidad, relacionada con una pluralidad de formas identitarias que conviven en el territorio nacional. Indago, entonces en una fotografía como una herramienta de reflexión visual y crítica, capaz de desestabilizar la noción esencialista de identidad.

La investigación se llevó a cabo entre los años 2012 y 2016 en tres etapas, con una primera fase de indagación teórica en la que se indaga en las diferentes representaciones visuales/fotográficas del pueblo mapuche, y conformando el marco teórico; una segunda en la que se define y desarrolla la metodología que se utilizará, y una tercera fase en la cual se ingresa al campo y se recopila evidencia visual, a través del taller de fotografía Azentún. En esta última etapa, se ponen en juego conceptos tales como la capacidad performática de la fotografía (Zúñiga, 2013) y de reelaborar una imagen étnica desde la creación de repertorios autorreferenciales mapuches (Triquell, 2013).

## Palabras Clave

Investigación artística, identidad mapuche contemporánea, imagen mapuche, relación pedagógica, análisis visual

## Summary

These PhD thesis inquiries into the experiences of two groups of young Mapuches who are from San Bernardo and Santiago de Chile and whose participation in the workshop called “Taller de fotografía Indígena Azentún”, made them reflect critically on their indigenous descent in the city. For this purpose, the youngsters talk about this issue and reflect on the different visual representations of the Mapuche people and, after that, perform and elaborate their image again.

From the 19<sup>th</sup> century, the image of the Mapuches has been a controversial issue, this is due to the fact that there are several stereotypes and stigmas referring to their condition, what has caused a rejection of the indigenous descent and even among the Mapuches; this has brought a modern idea which consists of considering only one State instead of two of very different people. Taking this into account, photography has been used by the dominant social classes as a device which subordinates the image of the Mapuche promoting the collective identity of the nation.

Nowadays, there is a conception which shows the Mapuche as someone violent and also as a terrorist; whereas there are some photographers who claim a type of photography from the Mapuche point of view with the idea of self-representation. For this reason, I investigate in the use of photography as the method for recovering the Mapuche self-image and, be part of a self-construction process which is related to a number of different identities that coexist in our country. Therefore, I investigate a type of photography as a tool used to reflect visually and critically capable of destabilizing the essentialist notion of identity.

This research took place between 2012 and 2016 in three stages: the first was a theoretical investigation which consisted of looking for different representations of the Mapuche people and also writing the theoretical framework. The second part of this investigation consisted of establishing the methodology which was going to be used and the third phase had to do with the collection of images through the implementation of the workshop called Azentún. In this final stage, some concepts were considered and used such as the performing capacity of photography (Zúñiga, 2013) and the idea of reconstructing the ethnic image from the creation of Mapuche self-referential collections (Triquell, 2013).

## KEY WORDS

Artistic research, contemporary Mapuche identity, Mapuche image, pedagogical relationship, visual analysis

## Agradecimientos

La realización de la presente tesis doctoral es una sumatoria de mucho esfuerzo y colaboraciones desinteresadas y fundamentales. Es por eso que quiero agradecer, en primer lugar, a mis profesores/as del programa de doctorado, especialmente a Fernando Hernández y José María Barragán, por su respaldo en todo el proceso y, sobre todo, en esta etapa de finalización donde su preocupación y tiempo han sido esenciales para el buen logro del proceso de escritura. Asimismo, quiero agradecer a mis compañeros/as de doctorado por su apoyo y conocimientos que me motivaron a aprender más allá del aula y su ayuda y escucha en todo momento.

Quiero agradecer también a la fundación “La Carta de la Paz Dirigida a la ONU” representada por Jordi Cussó Porredón y Maria Viñas Pich, quienes me acogieron desinteresadamente en su hogar para estudiantes en Barcelona.

Mi agradecimiento también para la Oficina de Asuntos Indígenas de San Bernardo, quienes hicieron posible la primera etapa del trabajo de campo. A la Escuela Diego Portales y a Carolina Millanao, ex responsable del área de cultura del Departamento de Organizaciones Sociales de San Bernardo. Del mismo modo, agradezco al profesor Carlos Prado Cancino.

Mi más profundo agradecimiento al primer grupo de chicos/as que participó de la primera etapa del Taller de Fotografía Indígena Azentún: Valentina, Macarena, Camila, Juan, Hellmont, Francisco, Benjamín, Claudia, María y Marcela. Al segundo grupo: Rayén, Sebastián y Erick.

Al Museo de Arte Contemporáneo, sede Quinta Normal, a través de su director Francisco Brugnoli.

A la académica Margarita Alvarado; al artista Bernardo Oyarzún; al cineasta Francisco Huichaqueo; a la fotógrafa Mónica Nyrar y su pareja también fotógrafo, Jorge Gronemeyer. A la fotógrafa Claudia Astete.

Al Museo Histórico Nacional.

Para Violeta Alanoca por su respaldo en el diseño de la portada y a mi amigo Carlos Vásquez Bustos por su colaboración para traducir textos al inglés y su apoyo en estos años.

Mis agradecimientos también a todos/as quienes me apoyaron en esta etapa de cuatro años: Alejandra Parra, Cristian Navarrete, Claudia Rodríguez. A los peñis y familia, Alberto Mela, Jorge y José Mela. A Julio Huenchuñir y familia, a mi tía Mercedes y familia. A mis lamngen Sol y Carmen Mela, esta última, Q.E.P.D.

Un profundo agradecimiento también a mi pareja y madre de mi hija, Verónica Carrasco por su incondicional apoyo y amor. A mi familia por su respaldo y fe.

# Índice

Resumen	5
Summary	6
Agradecimientos	7

## **CAPÍTULO 1: Iniciando el viaje**

1.1 Introducción	14
1.2 Del aula de escuela al programa de doctorado en Artes y Educación	15
1.3 Conformando el tema de investigación. De qué trata esta tesis	19
1.4 Los objetivos generales de esta investigación	19
1.5 Los objetivos específicos de esta investigación	20
1.6 Categorías de imágenes	21
1.7 Mapa de la investigación	22

## **CAPÍTULO 2: Metodología biográfica narrativa en el ámbito de la investigación**

2.1 Cómo se estructura este relato	25
2.2 Historias de familia	28
2.3 Cómo se relaciona mi experiencia identitaria y personal con la metodología biográfica narrativa	29
2.4 El rol de las imágenes en la investigación	32
2.5 Las principales dificultades a la hora de comenzar el trabajo	37
2.6 Ya posicionado como investigador	39
2.7 Metodología de trabajo con los jóvenes adolescentes y referencias visuales	42
2.8 El trabajo de taller: La fotografía como un medio para pensar (se) y narrar (se) desde la identidad mapuche urbana	45
2.9 Los Talleres de Fotografía Social “Aiwin: la imagen de la sombra”	48



### **CAPÍTULO 3: los viajes a Temuco y el auto reconocimiento mapuche**

3.1 La memoria mapuche olvidada	53
3.2 Primer viaje: el encuentro con la otra familia	56
3.3 Segundo viaje: Tañi chaw ñi pin, tañi ñuke ñi pin/lo que dice mi padre, lo que dice mi madre	60
3.4 Tercer viaje: la imagen romántica de lo mapuche	64
3.5 Cuarto viaje: mirando la identidad a través del arte	68

### **CAPÍTULO 4: Narrando identidad (es)**

4.1 Preliminar	72
4.2 Mi infancia, adolescencia y el encuentro con ese “otro” mapuche	73
4.3 Del esencialismo a lo múltiple. Problematizaciones identitarias	79
4.4 Hacia una identidad móvil y múltiple	82
4.5 Identidad chilena y mapuche, entonces...	86

### **CAPÍTULO 5: Imaginarios y representaciones visuales del/la mapuche**

5.1 El estigma del feo/a	92
5.2 Una mirada desde el arte: Bernardo Oyarzún y la figura del mestizo negado	94
5.3 La imagen colonizada del mapuche	102
5.4 La fotografía como simulacro de la identidad mapuche	111
5.5 Los “fotógrafos de la frontera” y su marca mapuche: Valck, Heffer y Milet	114
5.6 Representaciones visuales/fotográficas actuales del/la mapuche	122
5.7 Imágenes que nos interrogan	125
5.8 Selección de fotógrafos/as actuales y su mirada del/la mapuche	129
5.9 Contexto en que se desarrollan las miradas	133
5.10 ¿Nuevas narrativas, otros posicionamientos?	137
• Jorge Brantmayer y el retrato del chileno contemporáneo	140
• Lincoyán Parada y la imagen del buen mapuche	144
• Mauricio Ascencio y Mónica Nyrar, el rostro de las tejedoras mapuches	147
• María José Carú y Fernando Lavozy, el mapuche insurrecto	152

## **CAPÍTULO 6: Los casos de estudio en la escuela Diego Portales y el Museo de Arte Contemporáneo**

6.1 El estudio de caso en la perspectiva narrativa: conformando los casos y la entrada al campo	160
6.2 Conformando el caso del primer grupo de jóvenes adolescentes y la negociación con el Departamento de Organizaciones Sociales de San Bernardo	162
6.3 Conformando el segundo grupo y la negociación con el Museo de Arte Contemporáneo (M.A.C.)	166
6.4 Francisco Brugnoli y su estrategia de visibilización mapuche	169
6.5 El segundo grupo de jóvenes adolescentes	170

## **CAPÍTULO 7: El Taller de Fotografía Indígena Azentún como lugar de encuentros y exploración de identidades**

7.1 I etapa del taller Azentún en la Escuela Diego Portales	176
7.2 Conociendo la Escuela Diego Portales	180
7.3 II etapa del taller en el Museo de Arte Contemporáneo (M.A.C.)	182
7.4 El M.A.C. como un espacio reconocido en la esfera nacional	183
7.5 Construyendo la relación	185
7.6 Impongo mi visión	199
7.7 Se generan resistencias	208
7.8 Se producen ajustes	211
7.9 II etapa del taller Azentún en el M.A.C.	218

## **CAPÍTULO 8: Narrar (se) desde la imagen que evoca identidades**

8.1 Imágenes que narran, problematizan y evocan identidad	231
8.2 Problematizando la imagen del mapuche: el uso del vestuario como elemento denominador de lo étnico	233
8.3 Los jóvenes adolescentes como performers visuales: de la estética <i>selfie</i> a la imagen autorreflexiva	240
8.4 La autoimagen como representación de la identidad múltiple	245

8.5 Desmontando la imagen mapuche: de la escena étnica y hegemónica a la imagen parodia	250
---	-----

## **CAPÍTULO 9: Conclusiones. Llegando al final del viaje**

9.1 Aspectos teóricos de la conclusión	262
9.2 Aspectos prácticos de la conclusión	264
9.3 ¿Se cumplieron mis objetivos?	265
9.4 Limitaciones de la investigación	270
9.5 Reflexiones finales	271

<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	274
---------------------	-----

<b>FIGURAS</b>	287
----------------	-----



## **CAPÍTULO 1**

### **Iniciando el trabajo investigativo**

## 1.1 Introducción

La primera vez que me detuve a pensar en el presente tema de investigación estaba recién iniciando el programa de doctorado, a la vez que cumplía dos años viviendo en Barcelona. Era agosto de 2012 y, recientemente, había terminado el Máster en Educación Interdisciplinar de las Artes, razón que me impulsó a cruzar el Atlántico para aterrizar en la Facultad de Formación del Profesorado de la Universidad de Barcelona. Ese primer viaje lo había realizado gracias a una beca del Estado de Chile para profesionales de la educación, beneficio obtenido gracias a la presentación de un proyecto educativo que me involucraba como artista y docente de Artes Visuales, labor que llevaba ejerciendo durante 9 años en diversas instituciones educativas.

Meses antes de ingresar al programa doctoral había inaugurado una quinta exposición fotográfica llamada *Papai chacha* (traducido del mapudungun como “raíz mapuche”) en “La Lotteria”, Asociación Cultural Mexicana – Catalana ubicada en Barcelona Sants. La muestra era la última de un total de cinco exhibiciones iniciadas el año 2011 en la sede de FEDELATINA (Federación de Entidades Latinoamericanas de Cataluña) en la misma ciudad condal, y que se trasladaría a los municipios de Arenys de Mar y Mataró. La obra fotográfica conformada de una serie de retratos de mi familia mapuche daba cuenta de escenas cotidianas de su día a día, escenas registradas al interior de las comunidades indígenas de Lleupeco y Sandoval, en Temuco. Las imágenes narraban parte de sus vidas y sus “voces”, a través de un relato compuesto de sus reuniones familiares, momentos de intimidad junto al fuego de la cocina o de viaje en carretela hacia la ciudad. Tal como afirmé en una ocasión al ser entrevistado por la radio de Arenys de Mar, mis imágenes no tenían más pretensión que develar un pedazo de la historia reciente de un pueblo negado e invisibilizado por la sociedad chilena como es el pueblo mapuche, una negación que, incluso, durante años provocó que un buen número de mapuches cambiara su apellido o color de pelo, con tal de no sufrir algún tipo de discriminación (Waldman, 2004).

Mi relato fotográfico concitó el interés del público Catalán debido a que, entre otros aspectos, las imágenes funcionaban como un relato visual capaz de dar cuenta de la identidad contemporánea del

pueblo mapuche, así como también su cultura y formas de vida. Lo anterior es relevante puesto que cuando participaba de un coloquio organizado en torno a una de las exposiciones, surgió en mí la necesidad de reflexionar profundamente acerca de cómo había asumido la identidad chilena y la identidad mapuche estando lejos de mis raíces indígenas, llevándome a preguntarme: ¿soy chileno o soy mapuche?, ¿cómo se vivencia y relata una identidad híbrida, mezcla de ambas identidades? Más tarde, me preguntaría: ¿me posiciono como chileno o como mapuche al momento de narrar sus historias a través de la fotografía? Estas interrogantes gatillaron el inicio de esta investigación en el ámbito del programa de doctorado en Artes y Educación de la Universidad de Barcelona.

Fue así que a mediados de septiembre de 2012 comenzaba a definir el tema y objetivos de esta investigación, centrándome en indagar sobre el proceso de conformación y experiencia de lo identitario desde una perspectiva esencialista a una más móvil. Sobre todo, en el trabajo de tesis me planteé reflexionar críticamente, mediante el uso de imágenes, cómo se narra la identidad mapuche en la ciudad en una edad tan compleja como la adolescencia, teniendo muy en cuenta cómo se influencia lo chileno y lo mapuche en este escenario.

## **1.2 Del aula de escuela al programa de doctorado en Artes y Educación.**

Una vez llegado a esta etapa, en el último año de escritura de esta tesis, puedo afirmar que todo el recorrido anterior ha sido muy relevante para establecer qué quería investigar y por qué, haciendo significativo el tema de investigación en lo personal y profesional. Este camino lo inicié en la Licenciatura en artes mención pintura - del año 1999 - hasta mi trabajo como docente de Artes Visuales - iniciado en el año 2002 - en la actualidad. Esto porque no puedo dejar de considerar la experiencia artística y docente como dos ejes centrales de un proceso de crecimiento personal, donde el arte y la pedagogía me han dado una visión crítica y analítica de la realidad social en la que me inserto, visión que he tratado de compartir con mis estudiantes en un continuo proceso de retroalimentación y diálogo constructivo. En la

actualidad, comprendo que la escuela posmoderna exige de la educación posibilitar a los/las escolares que vivencien y comprendan su entorno, promoviendo el diálogo y la reflexión en torno a los contenidos que no deben ser vistos como dogmas sino como la base para una reconstrucción del conocimiento (Salinas, 2011). En este marco de acción es que desde que asumí ser profesor me propuse aproximar a mis estudiantes a la experiencia artística en sus múltiples manifestaciones, teniendo muy presente la importancia de los microrelatos que se generan al interior de la escuela y del aula. En un principio, claro está, este objetivo se me presentó muy intuitivo porque no usaba las gafas metodológicas adquiridas en mis estudios de postgrado, pero equivocándome y experimentando aprendí lo que más pude sobre la capacidad de usar imágenes como desencadenantes de nuevos aprendizajes más ricos y significativos para los/las estudiantes y para mí.

Fue así que en el año 2005 tuve la primera oportunidad de adquirir nuevos conocimientos trabajando nueve meses en una ciudad francesa de *Chalon-sur-Saône* como asistente de español, experiencia que me sirvió mucho para reordenar mis ideas y sensaciones sobre mi vida personal y mi trabajo como artista y profesor. Sería esta vivencia la que me impulsaría - en el año 2008 - a postular a una beca de estudios de magister para profesionales de la educación en el extranjero. Sin pensarlo mucho, inicié las gestiones convencido de que mis inquietudes intelectuales y artísticas se verían positivamente influenciadas al tener la posibilidad de realizar estudios vinculados al arte y la educación. De esta manera, tras fallar en la primera postulación, gané la opción de realizar el Máster en Educación Interdisciplinaria de las Artes en la Facultad de Formación del Profesorado de la Universidad de Barcelona.

Estando ya en la ciudad de Barcelona me aboqué a los estudios y al trabajo fotográfico con el dossier con mi último trabajo fotográfico realizado en las tierras mapuches de mi familia en Temuco, una serie de fotografías reunidas en mi último viaje al sur antes de disponerme a realizar mis estudios de postgrado. Con todo, gestioné llevar a cabo varias exposiciones y coloquios sobre la imagen mapuche en diversos centros de arte y culturales de la ciudad, tales como FEDELATINA (Federación de Asociaciones Culturales de Cataluña), el CIRDA (Centre d'Informació i Recursos per a les Dones), la Biblioteca Municipal de Arenys de Mar, Badalona y la Asociación Cultural Mexicana La Lotteria.





Figura 1: Flyer creado por el CIRD para la muestra *Papai chacha*, 2012, en Barcelona. Fuente: CIRDDones

Fue durante este proceso de estudios de máster e intenso trabajo artístico donde comienzo lo que llamo un proceso de auto reflexión identitaria que consistió en reflexionar críticamente sobre mi identidad chilena y mapuche, desde una idea esencialista hacia un concepto más múltiple, interrogándome sobre la capacidad de las imágenes para desarrollar las reflexiones identitarias. Esta inquietud fue creciendo a medida que dialogaba con los asistentes a las exhibiciones de fotografía porque en mi relato familiar hablaba de *ellos* y *su* cultura mapuche, no hablaba de *nosotros* y *nuestra* cultura mapuche. Reconocía mis raíces indígenas paternas, así como mi vínculo familiar, pero me costaba mucho reconocer que también era parte de su cultura y que era un mapuche más, no uno menos. Esto lo atribuyo al hecho de no haber nacido en territorio mapuche y no haber entrado en contacto con la cultura y cosmovisión hasta mi adolescencia, careciendo de estímulos familiares y culturales para que se gestara en mi un vínculo más estrecho. Fue entonces, con estas primeras interrogantes, que inicié un trabajo interior basado en auto reconocer mi ascendencia mapuche comenzando con mi lenguaje: desde ahí en adelante afirmaré que soy mapuche y como tal comparto y promuevo la cultura indígena de mi padre, tíos y tías, abuelos y abuelas, primos y primas. Soy un mapuche híbrido porque tengo ascendencia chilena y comparto ambas culturas, pero desde mi subjetividad tomo la decisión consciente de asumirme mapuche y construir un relato en

torno a nuestra cultura y tradiciones.

Antes de mi defensa de tesis de máster en julio de 2012, inicié contactos con el programa de doctorado en Artes y Educación de Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, puesto que me había decidido continuar mi formación, tratando de dar respuestas a las preguntas: ¿cómo podía profundizar en mis conocimientos adquiridos en el máster? ¿Podía aprovechar todavía más mi experiencia docente y artística en el desarrollo de una investigación que se relacionara con ambos aspectos del saber? En febrero de ese año, entonces, postulé al programa enviando un proyecto relacionado con la imagen adolescente y los nuevos medios, idea que poco a poco se iría transformando en el actual tema de tesis. Sin embargo, realizar los estudios de doctorado no sería nada fácil ya que no logré obtener una nueva beca, viéndome obligado a generar recursos económicos y todo tipo de apoyos, incluido el de una ONG con presencia en Barcelona, “La carta de la Pau a la ONU”, quienes a través de su director, Jordi Cussó, y secretaria, María Viñas Pich, me brindaron alojamiento y espacio para estudiar durante todo el año que debía hacer de manera presencial en el programa. El resto sería trabajar como profesor de pintura y fotografía a medio tiempo, y recibir el apoyo incondicional de mi familia, amigos y pareja.

Fue en el año 2012, ya iniciados los estudios de doctorado, conjugo ambos intereses: mi quehacer pedagógico con jóvenes adolescentes y mi labor como artista, a través de la práctica fotográfica para conformar lo que actualmente es el trabajo de tesis. Finalmente, puedo afirmar que el camino recorrido hasta ahora ha configurado mi mirada e interés investigativo, indagando en la capacidad de las imágenes para narrar experiencias identitarias. Es por eso, que uno de los pilares del trabajo de investigación lo constituye el Taller de Fotografía Azentún como un espacio de trabajo de análisis y creativo sobre la imagen mapuche, pero también como un dispositivo pedagógico y metodológico que aborda el proceso identitario en su dimensión biográfica y narrativa.

### **1.3 Conformando el tema de la investigación: de qué trata esta tesis**

La presente tesis aborda, entonces, cómo se vivencia y se relata visualmente la identidad mapuche en la ciudad, a través de dos estudios de caso en los que se observa y examina cómo dos grupos de jóvenes adolescentes mapuches comparten sus experiencias, reflexiones, ideas e imágenes sobre su ascendencia étnica. En este sentido, la investigación reflexiona críticamente como los imaginarios y representaciones visuales son capaces de influir en este proceso de aceptación y vivencia adolescente de lo mapuche, teniendo en cuenta que los estigmas y estereotipos han configurado la mirada sobre el pueblo mapuche al interior de la sociedad chilena, pero ante todo, cómo ellos/as son capaces de contar su experiencia desde un posicionamiento alejado del concepto de identidad esencialista que ha dominado en la sociedad chilena, experimentando identidades móviles o múltiples y donde lo mapuche es sólo una de sus dimensiones biográficas e identitarias.

Para esto, durante la investigación organicé y llevé a cabo el “Taller de Fotografía Indígena Azentún”, espacio reflexivo/creativo donde los jóvenes adolescentes colaboradores usaron la fotografía para construir un relato personal y colectivo de la identidad étnica en la ciudad, performatizando su imagen adolescente e interpretando y resignificando imágenes históricas que han sido utilizadas para elaborar una identidad visual mapuche en el país. De este modo, los jóvenes adolescentes fueron capaces de contar sus ideas y sentimientos acerca lo que significa para cada uno/a de ellos/as tener ascendencia mapuche en el escenario urbano actual.

### **1.4 Los objetivos generales de esta investigación**

En la investigación me he planteado conocer y comprender cómo dos grupos de jóvenes adolescentes con ascendencia mapuche, vivencian y narran visualmente su identidad étnica en la ciudad, mediante el uso de imágenes fotográficas realizadas en el Taller de Fotografía Indígena Azentún. A través

de las imágenes me planteo reflexionar cómo los/las jóvenes adolescentes “experiencian” (Bolívar, 2002) su identidad étnica como una identidad móvil o múltiple, lejos de los esencialismos identitarios que han prevalecido en la sociedad chilena, en torno a lo indígena. De esta manera, los jóvenes adolescentes “narrativizan” (Subirats, 2006; Biglia y Bonet – Martí, 2007) lo identitario en relación a la reflexión crítica de imágenes históricas y contemporáneas del mapuche, una reflexión orientada a que los/las jóvenes adolescentes recreen nuevas imágenes que cuestionen o reafirmen los imaginarios visuales que se han establecido. En este sentido, es fundamental para la investigación comprender y establecer si los estereotipos difundidos ampliamente sobre los mapuches influyen en sus narraciones visuales o, si bien, no tienen relevancia, conformando una nueva mirada sobre lo que los/las jóvenes adolescentes comprenden como la identidad visual del mapuche urbano.

### **1.5 Los objetivos específicos de esta investigación**

Enunciados los objetivos generales, los objetivos específicos de la investigación son:

- Conocer e indagar cómo los/las jóvenes adolescentes visualizan su identidad étnica y narran visualmente su experiencia como mapuches urbanos, mediante la creación de imágenes autorreferenciales.
- Comprender cómo el análisis crítico de imágenes fotográficas históricas y contemporáneas del pueblo mapuche influye en la percepción, y posterior recreación, de imágenes autorreferenciales adolescentes.
- Comprender si los estereotipos que se han difundido en torno al mapuche, mediante las representaciones visuales históricas, influyen en la elaboración de sus imágenes autorreferenciales.
- Examinar y reflexionar cómo los/las jóvenes adolescentes a través de las imágenes autorreferenciales construyen nuevos sentidos identitarios en el ámbito de la ciudad reafirmando y/o problematizando su identidad étnica.

## 1.6 Categorías de imágenes

En el desarrollo de esta investigación me he propuesto utilizar diferentes categorías de imágenes relacionadas con la imagen mapuche:

- Imágenes fotográficas históricas de los “fotógrafos de la frontera” (Capítulo 5°).
- Imágenes fotográficas contemporáneas de mapuches (Capítulo 5°).
- Imágenes auto referenciales de los jóvenes adolescentes colaboradores (Capítulo 8°).

Cada una de estas categorías de imágenes contribuyen al desarrollo de varios procesos relevantes para mi trabajo investigativo:

- [Facilitar] “la evocación de recuerdos, el *rapport* con los/las entrevistados/as [y] la posibilidad de devolución de la evidencia empírica construida” (Lobo, 2010).
- Construir relatos visuales identitarios, tanto personales como de los/las jóvenes adolescentes colaboradores/as. En este sentido, las imágenes funcionan como un [soporte] de identidades – nunca estables, siempre múltiples- y materialidad específica de los relatos visuales producidos por los sujetos”<sup>1</sup>.
- Analizar y reflexionar críticamente de qué manera las imágenes fotográficas reafirman o contribuyen a vivenciar la identidad mapuche en cada uno de los casos.
- Analizar y reflexionar críticamente la influencia histórica y actual de las imágenes fotográficas en los múltiples relatos identitarios. En este punto, me refiero a cómo las imágenes influyen en la percepción de la identidad mapuche en la sociedad chilena.

---

<sup>1</sup>Triquell, A. y Ruiz, S. (2011). Fuera de cuadro: discursos audiovisuales desde los márgenes. En: Triquell, A. (2013). “La de la foto soy yo”. Jóvenes y culturas visuales cotidianas. *Tramas*, (39), 165-193. Recuperada de: <http://132.248.9.34/hevila/TramasMexicoDF/2013/no39/7.pdf>

## 1.7 Mapa de la investigación

Fueron muchas las conexiones realizadas desde mi experiencia docente y artística hasta mis estudios de doctorado. Cada una de ellas se fue gestando a partir de los vínculos entre los diferentes conocimientos y experiencias vividas tanto en Chile como en mi estada en Barcelona. De este modo, mi ingreso al programa de doctorado desencadenó una reflexión identitaria que definiría la investigación y sus objetivos, relacionando mi incipiente experiencia como investigador con mis roles como docente y artista.

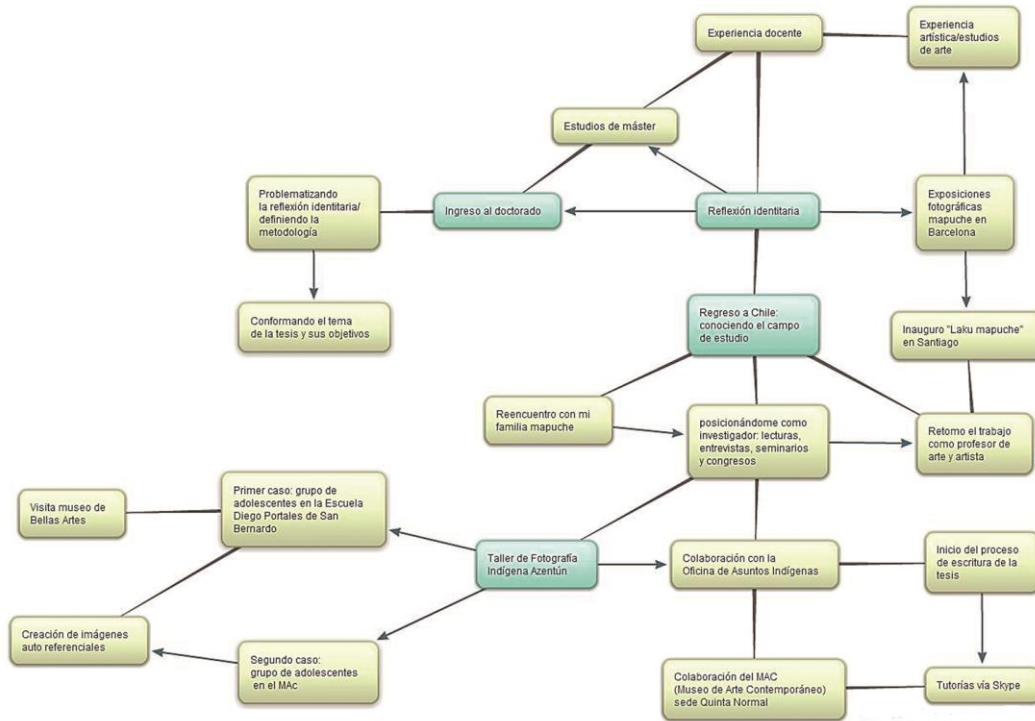


Figura 2: Mapa de la tesis



## **CAPÍTULO 2**

### **Metodología biográfica narrativa en el ámbito de la investigación**



## 2.1 Cómo se estructura este relato

El presente trabajo investigativo se compone de nueve capítulos en los que abordo diversos temas relacionados con la representación de la identidad mapuche urbana, en jóvenes adolescentes de dos comunas de Santiago. Para la reflexión identitaria he tomado como desencadenante de significados mi propio proceso de auto reconocimiento como mapuche de ciudad, proceso iniciado luego de un viaje a las tierras de mi familia sureña (Capítulo II) en Temuco. A través de la narración autobiográfica de este viaje relaciono mis vivencias identitarias con las experiencias de los/las chicos/as del taller, conformando un relato polifónico en el que mi propia voz funciona como hilo conductor de la narración, interactuando con el resto de voces de los/las jóvenes adolescentes quienes me describen cómo se visualizan y cómo se piensan visualmente en la ciudad.

Es a partir de las distintas voces y relatos que se abren y descubren distintos significados, puesto que esas miradas provienen de relatos de vida de los/las chicos/as que aceptan compartirlas y ponerlas en juego en un espacio de reflexión como es el Taller de Fotografía Indígena Azentún. De este modo, y a medida que se van sucediendo las sesiones, esos relatos se convierten en imágenes autorreferenciales de la identidad étnica, resignificando el proceso de construcción visual de lo mapuche en la ciudad. En esta línea, esos relatos e imágenes se ven sometidas a un proceso de reflexión crítica mediante el marco teórico, así como el diálogo y reflexión crítica, gatillando nuevas representaciones visuales en torno al pueblo mapuche en la sociedad chilena actual.

De acuerdo a lo anterior, ha sido muy relevante para el desarrollo de la investigación lo que señala Bolívar (2002) en cuanto a que “la «historia de vida» se puede referir conjuntamente a la historia vivida por un sujeto, como a escritura o narración de modo autobiográfico o reconstruida por el biógrafo-investigador” (p. 564). Es por ello que para investigar cómo se conforma una identidad visual desde las vivencias identitarias de los/las jóvenes adolescentes – y qué elementos intervienen en ese proceso -, he debido escuchar atentamente lo que cada uno/a de ellos/as ha dicho y compartido sobre los diversos temas tratados en el taller Azentún. Posteriormente, sus relatos se han analizado a la luz de las entrevistas,

conversaciones y material fotográfico generado en la iniciativa, material que da cuenta de la participación de los jóvenes adolescentes en el Taller de Fotografía Azentún, así como el pensamiento y reflexión de académicos/as e investigadores/as que han profundizado en el tema.

Para enriquecer la investigación también he incorporado un examen del concepto de identidad chilena y mapuche, de manera de hacer visible cómo aun hoy convive al interior de la sociedad chilena una visión esencialista del tema, perspectiva que yo también he compartido debido a los procesos de vida, así como la formación, que me ha influenciado. Esto último, ha ejercido una influencia determinante en los resultados del taller Azentún, ya que los/las jóvenes adolescentes lo han debido superar para dar paso a nuevos significados identitarios más acordes a sus experiencias identitarias. Por consiguiente, los relatos de vida han sido muy relevantes para decantar por una investigación de perspectiva narrativa – biográfica – y con estudios de caso, como es el desarrollo del Taller con el primer grupo de jóvenes adolescentes en la Escuela Diego Portales de San Bernardo y, luego, su segunda etapa con el próximo grupo en el Museo de Arte Contemporáneo. En cada uno de estos casos, los distintos relatos constituyen “datos estratégicos de cada situación que contienen una gran riqueza de contenido de significado” (Massot, Dorio, y Sabariego, 2004: 330). Estas historias personales encuentran una explicación causal si se tienen en cuenta los distintos acontecimientos que propician estas vivencias en el marco de una investigación social que se interesa en el “mundo de la vida” (Bolívar, 2002: 560).

En esta tesis, entonces, nos encontramos con un relato inicial autobiográfico, como son aquellas vivencias que me marcaron en la infancia y adolescencia, y que le dan sentido al descubrimiento de mi ascendencia mapuche y su posterior visualización mediante mi experiencia artística e investigativa, y con los relatos de los/las jóvenes adolescentes que me señalan dónde observar y las distintas problematizaciones a las preguntas de la investigación. El conjunto de relatos conforma los datos verbales de la investigación que, puestos en contraste y superposición con las imágenes (datos visuales), revelan aspectos significativos que no pueden ser accesibles por otro medio (Banks, 2010: 22). Asimismo, los relatos de los/las jóvenes adolescentes se acompañan de las imágenes que cada uno/a de ellos/as fueron

recreando como elementos de una trama que “reconstruye la experiencia y (...) da significado a lo sucedido y vivido” (Bolívar, 2002: 560) en el trabajo de campo.

En el marco de una investigación biográfica con estudios de caso, las distintas imágenes fotográficas “constituyen una materialidad específica de la experiencia discursiva, en las que se condensan miradas sobre la experiencia personal, mediante la utilización de un recurso técnico particular - la cámara fotográfica - orientadas a ser vistas por otro”<sup>2</sup>. Esto explica porque en el proceso de indagación abordo un examen crítico de las principales imágenes que han circulado sobre el mapuche, imágenes históricas y contemporáneas que se han exhibido en los principales circuitos artísticos y culturales del país. Sumo a este examen, tal y como señalé anteriormente, la mirada de artistas e investigadores/as que han indagado en la imagen y la identidad, como una manera de profundizar y de esclarecer como las imágenes actúan como un dispositivo capaz de arrojar conocimiento sobre lo identitario, así como ejercer influencia en la audiencia habituada a reconocer lo mapuche a través de un cuerpo de imágenes que denomino como la “marca mapuche”. De esta manera, el proceso de investigación se configura a partir de los distintos elementos que conforman el trabajo de campo organizados de acuerdo a una “trama argumental, secuencia temporal, personaje/s, y situación/es” (Bolívar, 2002: 560), elementos que forman un mosaico rico en voces e imágenes, cruces y entrecruces de diálogos, conversaciones personales y grupales, así como entrevistas que estructuro en un único proceso de ensamblaje o *storyteller*. Y es que el relato de la investigación también responde a cómo en la actualidad lo identitario aparece fragmentado, en una multiplicidad de experiencias y narraciones que pugnan con el relato dominante y hegemónico que ha caracterizado a la sociedad chilena.

Por último, soy consciente que haber elegido esta metodología choca con la tradición académica chilena de la cual provengo, una tradición que se sustenta en el predominio de un enfoque positivista hacia

---

<sup>2</sup>Triquell, A. y Ruiz, S. (2011: 2). Fuera de cuadro: discursos audiovisuales desde los márgenes. En: Triquell, A. (2013). “La de la foto soy yo”. Jóvenes y culturas visuales cotidianas. *Tramas*, (39), 165-193. Recuperada de: <http://132.248.9.34/hevila/TramasMexicoDF/2013/no39/7.pdf>

los fenómenos sociales, y que se explica en parte por la rivalidad entre tradición – innovación científica que dificulta la elección de metodologías como la narrativa. Pero, he tenido presente lo que afirma Escudero (2004) cuando señala que “aun teniendo presente que gran parte de la actividad investigativa converge hacia líneas de acción tradicionales, creemos que ésta debería complementarse con líneas emergentes que divergen y que son necesarias al desarrollo científico” (p. 13).

## 2.2 Historias de familia

Cada vez que he estado en compañía de mi familia en el sur de Chile vuelvo a la ciudad con más imágenes en mi retina, con más representaciones que enriquecen mi imaginario. También, regreso con más historias que cada miembro de mi familia me va contando acerca de su vida y, por supuesto, su identidad mapuche reflejada en esas diversas experiencias de vida. Así, me han impresionado las historias de mis *cewkuy*<sup>3</sup> que con esmero cuidan de la cosecha de trigo hasta la trilla, proceso colectivo en que tanto los hombres como las mujeres colaboran en la extracción del trigo de los amarillos campos familiares, o el relato del *nguillañ*<sup>4</sup> Queupil, que en su labor como profesor de lengua mapudungún ha debido sortear las dificultades que le plantea la comunidad escolar donde trabaja, tratando de sacar adelante su tarea de transmitir la cultura mapuche. Por años, entonces, cada vez que llego a casa de Carmen, Alberto, Lydia, Mercedes o Ana, el primer rito es sentarse en torno a la mesa y, sorbeteando mate, comenzar a hablar, contando cómo va la salud y el trabajo, pasando lista a los principales acontecimientos de la familia y reflexionando juntos.

En este proceso de conocer historias también he oído que el pueblo mapuche es bueno para prestar atención, y que es reservado y cauteloso porque ha aprendido a ser desconfiado, sobre todo, de los *wingkas*<sup>5</sup> que pueden timarle o burlarse, en una relación que históricamente ha tenido altos y bajos. Lo que he visto y oído de esto de parte de mi familia es que existe una gran suspicacia de parte del mapuche hacia

---

<sup>3</sup>Cewkuy significa primo/prima en mapudungún

<sup>4</sup>Nguillañ es un término en mapudungún para referirse al cuñado

<sup>5</sup>Wingka se le dice al extranjero o usurpador en mapudungún. También se usa para denominar a quien no pertenece a la etnia y a los chilenos no mapuches

un número indefinidos de chilenos, desconfianza alimentada porque se les continúa discriminando y tachando de indios violentos y malavenidos. Mi padre y primos, en tanto, quienes trabajan y viven hace años en Santiago han aprendido a convivir con el resto de chilenos evitando el maltrato, aunque saben muy bien que en cualquier momento pueden ser víctimas de la discriminación. En cuanto a esto, también es cierto que en los últimos años los prejuicios raciales contra los mapuches se ha mezclado con el estigma hacia personas de otras nacionalidades consideradas inferiores, tales como los inmigrantes peruanos o bolivianos<sup>6</sup>, que han ocupado puestos de trabajo donde se desempeñaban mujeres y hombres mapuches, tal como la construcción o el servicio de asesoras del hogar, oficio que algunas de mis primas han realizado desde que son jóvenes adolescentes.

Aplicando el razonamiento del sociólogo Ramón Grosfoguel (2012), que la figura del mapuche todavía sufra discriminación aun cuando generaciones enteras han nacido, crecido y desenvuelto en el ámbito de la ciudad, se explica porque persiste un gran relato identitario nacional – basado en una ideología dominante – dispuesta a negar y/o someter lo mapuche a un lugar muy abajo en la jerarquía etno racial, lo que sin lugar a duda incluye un trato despectivo<sup>7</sup>. De ahí la importancia de reflexionar junto a estas nuevas generaciones sobre el reconocimiento de su ascendencia indígena como un aspecto identitario positivo, digno de destacar y de enaltecer, siendo útil prestar mucha atención a las múltiples historias que cada familia preserva en la memoria familiar del pueblo mapuche.

### **2.3 Cómo se relaciona mi experiencia identitaria y personal con la metodología biográfica narrativa**

Mi interés por esta metodología se conecta con la capacidad familiar de contar historias significativas para el pueblo mapuche, micro relatos que transmiten el aprendizaje y conocimiento de la

---

<sup>6</sup>Al respecto, la socióloga Josefina Correa en su tesis: “Ser ‘inmigrante’ en Chile: la experiencia del racismo cotidiano de peruanos y peruanas en la ciudad de Santiago”, 2011, afirma que: “la percepción de la migración como ‘problema’ no se fundamenta necesariamente en hechos concretos, sino que su raíz puede encontrarse en prejuicios, estereotipos y temores frente a la inmigración y lo que es aún más relevante, frente a ‘ciertos inmigrantes’ respecto de otros”, pág. 13. Disponible en: <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/130580/Tesis%20Josefina%20Correa%20Tellez.pdf?sequence=1>

<sup>7</sup>Grosfoguel, R. (2012). Hacia la decolonización de las ciencias sociales. En: Arribas, A., García – González, N. y Álvarez, A. (2012). Tentativas, Contactos Y Desbordes: Territorios Del Pensamiento. Granada: Universidad de Granada

historia, tradiciones y aspiraciones mapuches en la actualidad. Es esa capacidad de generar un encuentro con los otros uno de los elementos fundamentales en la adscripción a una identidad, y yo la encontré en los relatos de mi familia alrededor de un fogón o compartiendo en más de una ocasión el trabajo en la tierra. El instrumento a través del cual se socializa el conocimiento y las diferentes experiencias familiares es el diálogo, medio que me enseñado lo que se sobre la lengua, tradiciones, la lucha y la derrota del pueblo mapuche. Por esto, me ha parecido fundamental conectar mi experiencia identitaria con jóvenes adolescentes mapuches en la ciudad, usando el diálogo personal y grupal para recoger las diferentes narraciones — incluido mi propio relato — sobre qué entendemos y visualizamos cómo identidad mapuche en la urbe, sobre todo porque la ciudad actúa como un espacio territorial donde las identidades sociales y colectivas asumen gran relevancia en el desarrollo de nuevas subjetividades relacionadas con lo indígena.

Ahora bien, al pertenecer al enfoque cualitativo, la investigación biográfica narrativa comparte un interés epistemológico que busca interrogarse por la realidad humana y social, construyéndola conceptualmente. De este modo, la “investigación cualitativa esencialmente desarrolla procesos en términos descriptivos e interpreta acciones, lenguajes, hechos funcionalmente relevantes y los sitúa en una correlación con el más amplio contexto social” (Rodríguez, 2011: 16). De ahí que en el marco de lo cualitativo la investigación narrativa se interese de sobremanera por “lo que hablan” los informantes sin silenciar su subjetividad (Bolívar, 2002), produciéndose un fuerte contraste entre una ciencia interesada en la despersonalización y búsqueda de objetividad, versus una ciencia centrada en el “mundo de la vida”, y en la subjetividad como “productora de validez”<sup>8</sup>.

Bolívar (2002), afirma que el relato adquiere relevancia para los sujetos porque constituyen “narrativas de gentes y narrativas del investigador, [donde] fenómenos y método se funden, productivamente, para comprender la realidad social” (p. 560). Con esto en mente, fijé la mirada investigativa en la capacidad de los relatos adolescentes para construir conocimiento en torno a la experiencia identitaria, incluyendo el rol de las imágenes como una performatización de esas vivencias.

---

<sup>8</sup>Husserl, E. (1991). La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental. En: Bolívar, A. (2002:3). “¿De nobis ipsis silemus?”: Epistemología de la investigación biográfico-narrativa en educación. Revista Electrónica de Investigación Educativa, 4 (1). Recuperada de: <http://redie.uabc.uabc.mx/vol4no1/contenido-bolivar.html>

Desde esa perspectiva, la *narrative inquiry* me ha permitido aplicar un método de investigación cualitativa cuyo “eje de su análisis [es] la experiencia humana, [y] más específicamente, “dirigida al entendimiento y al hacer sentido de la experiencia”<sup>9</sup> ¿Cómo hace sentido la experiencia identitaria de un joven adolescente que apenas conoce sus raíces indígenas? ¿Cómo iniciar este diálogo constructivo, con qué preguntas comenzar a indagar y qué ideas subrayar y cuáles descartar?

Como “las distintas culturas han ido generando y desarrollando, a lo largo de la historia, una rica variedad de formas orales, escritas y audiovisuales de carácter biográfico o autobiográfico” (Vallés 1999: 236), para el grupo de jóvenes adolescentes colaboradores no resultó muy ajeno ni distante sentarse a hablar de lo identitario expresando su subjetividad, incluyendo su capacidad de comprensión de lo que Massot, I. et al. (2004) señala como “la realidad objeto de estudio” (p. 329) en la cual mi papel fue darle intencionalidad a cuánto se requería comprender. Con todo, destaco la reflexión individual y colectiva mediante el diálogo como las herramientas centrales en la puesta en marcha de esta investigación biográfica narrativa, enfocada a promover una “comprensión profunda de la situación y los significados de la misma, al tiempo que [estimulan] el cambio y la mejora” (Bolívar y Domingo, 2006: 5).

Este objetivo me ha sido fundamental al plantearme esta investigación, puesto que no estoy interesado en reducir el trabajo de tesis a una documentación de las diversas interpretaciones/representaciones de lo mapuche, ni mucho menos reducir la experiencia investigativa a un vaciado de datos para conformar categorías. Mi intención es aportar a la transformación de la visión negativa que buena parte de la sociedad chilena tiene sobre el pueblo mapuche, considerando en este objetivo al grupo etario adolescente como agentes de cambio, puesto que son ellos, en esta etapa de la vida, quienes más vivencian la búsqueda y crisis de identidad. De allí que los múltiples relatos, en los que las imágenes contribuyen narrando visualmente, se articulen como prácticas discursivas en que “las narraciones no sólo son palabras sino acciones que construyen, actualizan y mantienen la realidad” (Cabruja et al. 2000: 66 en Biglia y Bonet, 2009: 8).

---

<sup>9</sup>Clandinin y Connelly, 2000. En: Blanco, M. (2011: 139). Investigación narrativa: una forma de generación de conocimientos. Argumentos, (10), 135-156. Recuperada de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59521370007>

De este modo, y a medida que fui desarrollando la investigación, me adentré en este método cuya propuesta consistía en vaciar mis vivencias familiares y profesionales, junto a los demás relatos personales y colectivos de los jóvenes adolescentes mapuches que participaron del proceso, como una manera de dar “significado y comprender las dimensiones cognitivas, afectivas y de acción. Contar las propias vivencias, y “leer” (en el sentido de “interpretar”) hechos/acciones, a la luz de las historias que los agentes narran” (Bolívar y Domingo, 2006: 3). Lo anterior, se comprende desde la perspectiva de un enfoque cualitativo en la que el investigador busca, a través de la observación del otro y la disposición como escucha, los diferentes significados o significaciones de los códigos o documentos que emergen durante el proceso de investigación (Canales, 2006).

#### **2.4 El rol de las imágenes en la investigación**

La representación visual de las vivencias identitarias del grupo de jóvenes adolescentes mapuches urbanos posee una gran fuerza explicativa por lo que se requiere una aproximación cualitativa que las analice y revele. Es a través de los estudios cualitativos que “se busca examinar la realidad tal como otros la experimentan, a partir de la interpretación de sus propios significados, sentimientos, creencias y valores” (Rodríguez, 2011: 17). Este interés por la búsqueda de significados se enmarca dentro de la transformación de las ciencias sociales en las últimas décadas, lo que en la visión de autores como Valles (1999) se describe como el desafío postmoderno, entendiendo lo postmoderno como “un modo de observación de lo social y cultural, que (para algunos) debe incluir la implicación del investigador en las experiencias vitales de los sujetos, teniendo como norte la consecución de su libertad y emancipación” (p. 31). Por cierto, este desafío postmodernista ha traído consigo una profunda reestructuración de los paradigmas científicos debido a:

“transformaciones sociales y culturales que están afectando a multitud de órdenes de la vida de las personas, incluidas las maneras de entender el mundo, el conocimiento y a sí mismas.



Los valores, las formas de conocimiento y las estructuras universales y estables sobre las que se cimentó la modernidad, están sustituyéndose por valores, formas de conocimiento y estructuras más particulares, inestables y multidimensionales (...) muchos de los problemas que emergerán en los próximos años tendrán que ver con las identidades, las subjetividades y las emociones, aspectos claves de nuestra naturaleza humana. Y, precisamente, la investigación narrativa posee un gran potencial para explorar estos problemas de la postmodernidad” (Pérez-Samaniego, Devís, Smith y Sparkes, 2011: 2).

En este contexto he asumido que los jóvenes adolescentes colaboradores tienen historias que narrar acerca de su etnicidad, así como los distintos significados que cada uno de ellos le atribuye al hecho de tener ascendencia mapuche y de cómo la asumen en el contexto de la ciudad. De allí que me haya planteado como objetivo la construcción de relatos personales y colectivos, mediante el uso de imágenes auto referenciales que funcionan como pequeños relatos en oposición al gran relato identitario de la sociedad chilena. De esta manera, la reflexión identitaria con el grupo de jóvenes adolescentes se enmarca dentro del contexto de las pequeñas narrativas que usan la narración como una herramienta “pertinente para entrar en el mundo de la identidad, de los significados y del saber práctico y de las claves cotidianas presentes en los procesos de interrelación, identificación y reconstrucción personal y cultural” (Aceves, 1994, en Pérez-Samaniego, et. al: 3). Relacionado con esto, un punto esencial de la *narrative inquiry* es “observar los acontecimientos y personas, solicitando que los agentes cuenten sus propias historias y trayectorias acerca de los hechos/acciones solicitados por el investigador y, a partir de su análisis e interpretación, construir nuevas historias/relatos, que serán leídas por el público lector” (Bolívar, 2002: 560 – 561).

En un primer momento, he experimentado mi rol como investigador/narrador en cuanto a construir y contar la historia (*researcher-storyteller*) por medio de un relato (Bolívar, 2002), incluyendo las imágenes producidas al interior de la primera y segunda etapa del taller Azentún, puesto que las imágenes

evocan nuevos significados y/o resignifican la identidad mapuche adolescente. Las imágenes, entonces, constituyen el relato visual de una producción subjetiva de imágenes, en contraste a las imágenes históricas y/o patrimoniales del mapuche que sustentan parte del discurso visual aceptado por la sociedad como la imagen del mapuche. De esta forma, las imágenes adquieren la categoría de evidencias visuales de la identidad mapuche urbana de un grupo de jóvenes adolescentes en la actualidad, representando los distintos elementos que los identifican y caracterizan en su etnicidad, esto es, desde su apariencia física hasta el uso de su vestimenta urbana y mapuche. Al respecto, es importante subrayar que estos dos elementos identitarios – los rasgos y el vestuario - han sido reproducidos en la fotografía mapuche de corte histórico y etnográfico alcanzando un estatus de estereotipo étnico. Tal es así que Margarita Alvarado (2001) afirma que ese tipo de fotografías: “han pasado a constituir un corpus iconográfico que conforma un paradigma ineludible a la hora de representar lo que se supone es “lo mapuche”. Así, estas tomas se establecen como el referente fundamental, verdaderas imágenes claves, legitimadas no solo por su antigüedad histórica, sino fundamentalmente por la supuesta veracidad que toda imagen fotográfica nos ofrece” (p. 20)

De acuerdo a lo anterior, las imágenes juegan un rol primordial para esta investigación ya que permiten habilitar el despliegue de toda una serie de imaginarios y proyecciones del/los sujeto/s que narra/n<sup>10</sup>. Por esta razón, también, considero relevante haber transferido mi experiencia docente a la investigación ya que contribuyó a que el proceso de mediación y guía del trabajo fotográfico, que tuvo como resultado una serie de imágenes, constituyera diferentes miradas y “voces” de lo que cada joven adolescente ha experimentado en su proceso identitario, a partir de su relación con su apariencia y ascendencia indígena. Coincido, por tanto, con lo que afirman Triquell y Ruiz (2011), cuando afirman que:

“lo que vemos en una fotografía que mantiene una relación indicial con nuestro propio cuerpo, con nuestro propio rostro, es un modo específico de construcción de nuestra imagen y, en este

---

<sup>10</sup>Triquell, A. y Ruiz, S. (2011). Fuera de cuadro: discursos audiovisuales desde los márgenes. En: Triquell, A. (2013). “La de la foto soy yo”. Jóvenes y culturas visuales cotidianas. *Tramas*, (39), 165-193. Recuperada de: <http://132.248.9.34/hevila/TramasMexicoDF/2013/no39/7.pdf>

sentido, establece un modo particular de estar en el mundo, de arrojarnos a él mediante nuestra propia representación, cristalizada en imágenes fotográficas. Estas “representaciones”, lejos de “reflejar la realidad” la construyen: delimitan identidades, establecen formas de relación con el otro, imponen lecturas de la historia, señalan el límite de lo posible y de lo pensable”<sup>11</sup> .

Para Rose (2007), quien a su vez hace referencia a Strafford (1991), no es extraño que las imágenes posean gran relevancia en las investigaciones debido a que el uso de imágenes se ha extendido desde el siglo XVIII, época en la que las imágenes comienzan a tomar un papel importante en la construcción del conocimiento científico, importancia que ha ido adquiriendo cada vez más predominio en la ciencia, ya que el uso de imágenes, en muchas ocasiones, supera el uso de los textos escritos. “Thus it has been argued that modernity is ocularcentric. It is argued too that the visual is equally central to postmodernity” (Rose, 2007: 4). Al respecto, Nicholas Mirzoeff (1999) señala que la posmodernidad tiene una fascinación por la experiencia visual de manera tal que, “al igual que el siglo XIX quedó representado a través de la prensa y la novela, la cultura fragmentada que denominamos posmoderna se entiende e imagina mejor a través de lo visual” (p. 20). Para Mirzoeff, apoyando lo referido por Rose, la gran tendencia moderna a plasmar en imágenes o visualizar la existencia:

“comenzó con la visualización de la economía que llevó a cabo François Quesnay en el siglo XVIII, quien dijo de su «imagen económica» de la sociedad que «pone ante nuestros ojos determinadas ideas inextricablemente entretejidas, que el intelecto en solitario tendría gran dificultad en comprender, aclarar y conciliar mediante el método del discurso»”<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup>Triquell, A. y Ruiz, S. (2011: 189). Fuera de cuadro: discursos audiovisuales desde los márgenes. En: Triquell, A. (2013). “La de la foto soy yo”. Jóvenes y culturas visuales cotidianas. Tramas, (39), 165-193. Recuperada de: <http://132.248.9.34/hevila/TramasMexicoDF/2013/no39/7.pdf>

<sup>12</sup>Buck – Morss, 1989: 116. En: Mirzoeff, N. (1999). Una introducción a la cultura visual. Buenos Aires: Paidós

En esta línea, el uso de metodologías visuales en una investigación de índole social, de acuerdo a Banks (2010), implica que los sujetos tengan una relación social y personal con las imágenes y, en este sentido, los métodos de exploración visual tienden hacia lo exploratorio más que lo confirmatorio. La razón, según el autor, es que en este tipo de investigación las imágenes no se emplean para recoger datos que confirmarán o refutarán una hipótesis, sino que son capaces de llevar al investigador a dominios y hallazgos no considerados previamente. Esto último ha sido fundamental en esta tesis ya que las fotografías realizadas por los jóvenes adolescentes me han permitido adentrarme en una dimensión personal y colectiva de sus vivencias identitarias que han superado mis expectativas iniciales en cuanto a que las imágenes pudieran constituir relatos visuales de su proceso identitario, sean éstas imágenes realizadas al interior o fuera del taller. Un ejemplo de esto es cuando en el primer taller, Claudia, decide compartir conmigo y sus compañeros de taller imágenes fotográficas tomadas por ella, relatando su participación en un *Nguillatún*, ceremonia en la cual no se permite realizar fotografías, pero aun así ella quiso documentarlo para poder “contarnos” su experiencia. Los significados que Claudia le atribuye a estas imágenes se relacionan con los contenidos tratados en el transcurso del taller, ya que en esta instancia es cuando hemos hablado acerca de la capacidad de las imágenes fotográficas para documentar y narrar las vivencias en torno a lo mapuche, expresando nuestro nivel de identificación con la cultura y tradiciones mapuches o bien nuestra participación en ella. Otro ejemplo fue la utilización de fotografías de archivo para evocar recuerdos personales o inducir comentarios de los colaboradores durante las sesiones del taller, desprendiéndose información relevante sobre cómo se visualizaban a sí mismos y al pueblo mapuche en la ciudad o sobre cómo actuaban al enfrentarse a los estereotipos negativos de la imagen mapuche. Este recurso lo utilicé varias veces, en la primera y en la segunda etapa, con imágenes recolectadas en el proceso de construcción del marco teórico. De una u otra manera, las fotografías revisten una importancia fundamental para el proceso de investigación al permitir el análisis y conocimiento a un nivel más profundo de las experiencias identitarias de jóvenes adolescentes, sino que: “provides the opportunity to highlight a

variety of conceptions, understandings and interpretations in the use of visual images to counter misrepresentations and stereotypic representations of Native/Indigenous Peoples<sup>13</sup>.

## 2.5 Las principales dificultades a la hora de comenzar el trabajo

Conocí esta metodología cuando cursaba el primer año de doctorado, a través de los talleres de formación general, y en conversaciones con Fernando Hernández, reconociendo así sus principales características y alcances. Fue precisamente en uno de esos talleres con una de las profesoras, Carla Padró, cuando conocí algunos de sus enfoques, al enseñarnos un ejemplo de investigación biográfica en el que el relato de una investigadora mexicana daba cuenta de su experiencia como inmigrante y docente. En esa ocasión, me pareció muy potente como la investigadora/narradora desenvolvía su subjetividad a través del relato, en un proceso de escritura que no era ingenua y que con sus reflexiones enriquecía la narrativa de su relato. Sobre todo, me interesó la capacidad de la *historia de vida* por cuanto incluye todo tipo de documentos que enriquecen el significado de un estudio de caso (Vallés, 1999) y más aún cuando ya meditaba en utilizar documentos visuales como parte del relato identitario.

Ese primer año de doctorado, en todo caso, fue exploratorio en cuanto a lo temático y metodológico, ya que aunque ya me decantaba por una investigación que tuviera como eje central la representación y auto representación visual, todavía no decidía si las historias de vida eran lo más adecuado. De este modo, mientras desarrollaba mis proyectos artísticos con imágenes fotográficas de mi familia mapuche, continuaba explorando las características y formato de una metodología que exigía la construcción de un relato personal capaz de articular toda la investigación. ¿Por qué tenía tantas aprensiones con respecto a esta metodología? Porque entre los obstáculos operacionales y teóricos debía superar mis años de estudiante de pregrado en Chile, con una formación totalmente desligada de una metodología con estas características.

---

<sup>13</sup>Iseke-Barnes, J. & D. Danard (2007). Reclaiming Indigenous representations and knowledges. *Diaspora, Indigenous, and minority education*. En: Martin, K. (2013:2). *Native footprints: Photographs and stories written on the land*. *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, 2(2), 1-24. Recuperada de: <http://decolonization.org/index.php/des/article/view/19592>

Mi preparación en Chile estaba marcada por un enfoque cuantitativo, más impersonal y riguroso con la distancia que debe mediar entre el investigador y los sujetos de estudio. Ahora bien, este contraste entre lo que había aprendido en Chile y esta nueva experiencia metodológica, se justificaba teniendo en cuenta “la corriente dualista que ha marcado durante casi trescientos años al pensamiento occidental y que ha significado, por ejemplo, aceptar como necesaria la separación entre el sujeto que observa e investiga y el objeto observado y sobre el que se investiga” (Hernández, 2008: 88). De hecho, Escudero (2004) reafirma esta idea de la dificultad de elegir ciertos enfoques debido a la dificultad del investigador/a de volcar su experiencia personal en la metodología escogida. De esta manera, "existe en el ámbito de la investigación científica en general – y por cierto en el área de las ciencias sociales – una especie de enfrentamiento entre *tradición e innovación*, que toca con singular fuerza el campo de la educación y las disciplinas bipolares que lo circundan, y en las cuales se tiende a subvalorar o descartar enfoques divergentes” (p. 13).

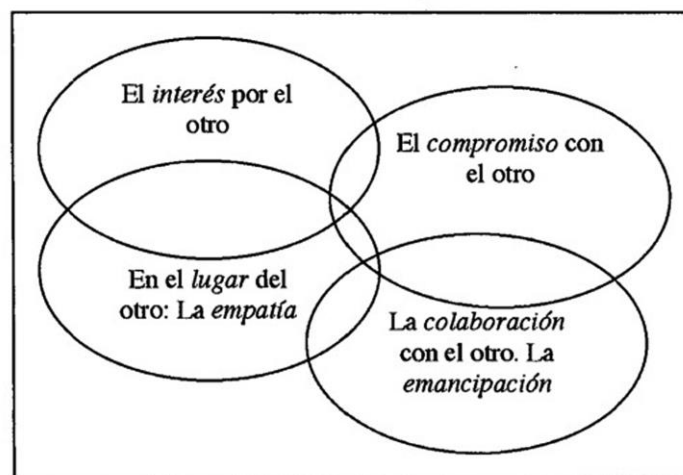


Figura 3: Esquema del capítulo (Re) construir las historias, Tójar, 2006: 22

Fue así como el primer año fue exploratorio y sin decisiones definitivas, pero con mucha indagación en cuanto a qué enfoque me permitiría relacionar mi experiencia como docente, artista e investigador en el ámbito de la educación de las artes. Ya en el segundo año y estando en contacto directo con el campo donde ingresaría a observar el fenómeno identitario, me resultó muy relevante que mi investigación

tuviera un claro objetivo social, en el sentido de aplicar una reflexión crítica acerca de las experiencias identitarias que fuera significativa para los jóvenes adolescentes y el resto de la sociedad. Más aún cuando el tema abordaba a un grupo tan estigmatizado y resistido al interior de la sociedad chilena como lo es el pueblo mapuche. Para Tójar (2006), este interés en la complejidad del sujeto y la realidad social se relaciona con la crisis de representación y legitimación sufridas por la antropología y sociología, desde mediados de los ochenta hasta entrados los noventa, y que significa volcar la mirada hacia métodos de investigación mucho más reflexivos y críticos, abarcando el género, la raza y clase social de los mismos investigadores, mientras que en la postmodernidad se redescubren modos de investigación. Para el autor, entre las características de este periodo destaca:

- “la multiplicidad de paradigmas y métodos de investigación
- se descubren y redescubren nuevos modos de investigación (argumentación, análisis, escritura), y
- se descarta la investigación desde un punto de vista objetivo, neutro y positivista” (p. 21)

Tójar (2006: 21), además, nos ofrece un diagrama que esclarece aún más este vínculo entre el investigador y el otro, como él mismo lo denomina:

## **2.6 Ya posicionado como investigador**

Ya iniciado el trabajo de campo y comunicándome vía email con mi tutor, tuve a mi disposición algunos referentes de esta metodología que me guiaron en el proceso iniciado. Autores como Massot, I. et al (2004); Subirats, (2006); Biglia & Bonet (2009), los conocí por medio de la referencia académica de José María Barragán, pero también buscaría y leería autores que complementaron la visión de cada uno de ellos, autores tales como: Bolívar (2002); Bolívar y Domingo (2006); Blanco (2011) e, incluso, lecturas más generales como Valles (1999). Con todos/as, fui construyendo una investigación que requirió en su escritura un cambio constante de paradigma, con una actitud predispuesta al cambio y la transformación.

Sobre todo, cuando en la actualidad el pensamiento científico exige una gran capacidad de flexibilidad para trasgredir algunas dimensiones básicas que pueden parecer inaceptables o, incluso, esencialistas en algún sector (Escudero, 2004).

Refiriéndose a este tema, el mismo Escudero (2004) afirma que, de acuerdo a Spire (2000): “Vamos de un mundo de certidumbres a un mundo de probabilidades (...) Llegamos a un concepto diferente de la realidad (...) llegamos a la construcción de un mundo en construcción”<sup>14</sup>. Sobre esto último, fui consciente de la dificultad de establecer nuevas reflexiones en un tema muy tratado en Chile desde el ámbito de la antropología, la sociología y la etnografía, pero no así desde el campo del arte y la educación. En todo caso, también tenía claro que la investigación, respondiendo a esta demanda de nuevas posibilidades, tenía como punto fuerte la transdisciplinariedad ya que, en el marco de una ciencia actual, “no es extraña la utilización de enfoques interdisciplinarios o transdisciplinarios en que se recurre a la apropiación modificada de procedimientos científicos de otras disciplinas, teóricamente sustentados bajo la aceptación de la unidad ontológica de procesos, sistemas y de fundamentos epistemológicos” (Escudero, 2004: 12).

En esa misma línea, la relación entre la metodología y un enfoque cualitativo me pareció fundamental desde un principio, sobre todo, porque en el contexto postmodernista, se ha validado la biografía y auto biografía como forma de conocimiento que, por medio del relato, es capaz de percibir la riqueza y detalles de los múltiples significados en los asuntos humanos, tales como sus motivaciones, sentimientos, deseos y propósitos, significados que “no pueden ser expresados en definiciones, enunciados factuales o proposiciones abstractas, como hace el razonamiento lógico formal” (Bolívar, 2002: 6). En este sentido, Bolívar y Domingo (2006), citando a Brunner (1988), afirman: “la investigación narrativa permite reparar y representar un conjunto de dimensiones relevantes de la experiencia (sentimientos, propósitos, deseos, etcétera), que la investigación formal deja fuera. Pero no sólo expresa importantes dimensiones de la experiencia vivida, sino que, más radicalmente, media la propia experiencia y configura la construcción

---

<sup>14</sup>Spire, A. (2000: 15). El pensamiento de Prigogine. 2. Más allá de Einstein. La ciencia es comunicación. En: Escudero, E. (2004). Investigación cualitativa e investigación cuantitativa: un punto de vista. Revista Enfoques Educativos, 6(1), 11-18. Recuperada de: [http://www.facso.uchile.cl/publicaciones/enfoques/08/Escudero\\_Burrows.pdf](http://www.facso.uchile.cl/publicaciones/enfoques/08/Escudero_Burrows.pdf)



social de la realidad”<sup>15</sup>.

Al respecto, tenía claro que asumir este rol de investigador activo significaba un posicionamiento cuyo objetivo era disminuir la distancia investigador/agente, enfocándome en que pudieran comunicar sus experiencias con un alto grado de libertad. Así, aspiraba a concretar el papel de un investigador cercano y dispuesto a oírlos a todas y a todos. Lo anterior, porque tenía muy presente que la figura del investigador constituía “una relación de poder, que debe ser asumida a fin de problematizar nuestros sesgos y adoptar una disposición autorreflexiva sobre el conjunto del proceso” (Subirats, 2006: 183). Comprendí, entonces, que mi rol y posicionamiento como un investigador que se muestra verdaderamente interesado por sus vivencias/historias generaba un vínculo mucho más fuerte, propiciando un diálogo mucho más fluido y sincero de parte de las chicas y chicos. De esta forma, en el desarrollo de la investigación busqué muchas instancias en las que poder reflexionar y dialogar con cada uno de los colaboradores, una reflexión y diálogo dirigidos que buscaban puntos en común entre sus diferentes historias de vida y las distintas representaciones visuales y sociales del mapuche, de modo de ser capaz de interpretar sus mundos y sus “experiencias que son biográficamente significativas”<sup>16</sup>.

En este sentido, y hablando de la dinámica de producción del relato, me he servido mucho de mi experiencia como profesor para instar a los jóvenes adolescentes a “hablar” o “contar”, desde su subjetividad, cómo se han gestado y desenvuelto sus experiencias identitarias en cada uno de sus ámbitos personales para luego compartir los relatos, incluyendo el mío, en una “construcción de narrativas como proceso de investigación [que] quiere realizarse desde (...) [el] encuentro entre diferentes subjetividades” (Bárbara Biglia & Bonet, 2009: 7). Por eso, me esforcé, en todo momento, de actuar como un desencadenante de significados y lecturas compartidas de la realidad, tratando de que el diálogo transitara ágilmente y superara lo superficial o insustancial. Sobre todo, la docencia con niños y jóvenes adolescentes me otorgaba la capacidad de comprender sus dinámicas de participación social, pudiendo intervenir con

---

<sup>15</sup>Brunner, 1988: 6. En: Bolívar, A. y Domingo, J. (2006). La investigación biográfica y narrativa en Iberoamérica: Campos de desarrollo y estado actual. *Forum Qualitative Sozialforschung*, 7(4), 1-32. Recuperada de: <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/161/357>

<sup>16</sup>Denzin, 2009: 158. En: Blanco, M. (2011: 145). Investigación narrativa: una forma de generación de conocimientos. *Argumentos*, (10), 135-156. Recuperada de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59521370007>

preguntas y opiniones cuando creía era el momento adecuado.

Ya decidido por la investigación biográfica narrativa con jóvenes adolescentes mapuches de la ciudad de Santiago, me aboqué a la tarea de planificar todo el proceso de entrada al campo y el posterior trabajo de taller, teniendo muy en cuenta la necesidad de “introducirme” en las experiencias de vida de cada uno de los adolescentes colaboradores, en cuanto a que no busqué replicar esa separación entre el sujeto que investiga y los sujetos investigados considerados como meros informantes. Por el contrario, me afané en lograr un buen *rapport* con todo el grupo, de modo de lograr una gran proximidad con el mundo subjetivo e intersubjetivo de cada uno de ellos, intentando lograr una “mayor profundización de su realidad cotidiana y local (actorial) en su sistema de significados y representaciones” (Canales, 2006: 250). Para lograr afianzarme en lo metodológico fue necesario, entonces, recurrir a mis vivencias como mapuche urbano y, por ende, a mi autorreflexión sobre la ascendencia mapuche, recurriendo a mis recuerdos familiares y personales, así como a las imágenes recopiladas en mi labor como artista.

## **2.7 Metodología de trabajo con los jóvenes adolescentes y referencias visuales**

Aunque pudiera parecer ajeno a un pensamiento científico, varias de las decisiones que guiaron el proceso de investigación, incluyendo la puesta en marcha del taller, fueron tomadas a partir de una “inteligencia sentiente o sentir intelectual”, en términos de Xavier Zubiri (1983: 351). Con esto me refiero a que una vez iniciado el trabajo con el grupo de jóvenes adolescentes debí prestar mucha atención a sus narraciones, pero también a la forma en que se desenvolvían dentro de su realidad cotidiana, de manera que sus relatos y sus imágenes adquirieran sentido desde sus experiencias individuales. Es por esto que la recomendación del mismo Xavier Zubiri (1983) acerca de que para hacer ciencia “hay que saber estar en la realidad”, la llevé a cabo introduciéndome en el conocimiento de sus representaciones visuales adolescentes y su vinculación a su ascendencia indígena. De allí que fue necesario emprender un arduo trabajo de indagación acerca de los modos de representación adolescente con el fin de vincularlos a la práctica fotográfica.

Durante el proceso de trabajo en el taller Azentún las principales herramientas de trabajo para llevar adelante la investigación fueron el diálogo y la reflexión en torno a la construcción visual de lo que conocemos como lo mapuche, la forma en que los/las adolescentes visualizan lo mapuche desde sus experiencias identitarias y de qué manera los estereotipos influyen en esa visualización. Para esto, me hice



Figura 4 y 5: *Diálogos con el primer y segundo grupo*. Imágenes capturadas del registro en video como parte de la documentación visual de la investigación, 2014

de una selección de imágenes que dieran cuenta de cómo la sociedad chilena y mapuche ha construido una noción compartida de identidad mapuche, a partir de representaciones elaboradas principalmente por personas no mapuches. Sin embargo, también incluí imágenes de mapuches que han participado de una iniciativa llamada “Talleres de Fotografía Social Aiwin”, cuyo objetivo era documentar una auto-representación indígena. Es por ello que la mayoría de las imágenes utilizadas durante las sesiones de trabajo del Taller de Fotografía Azentún, han sido fotografías consideradas históricas y patrimoniales por lo

significativo que han sido para ambas sociedades. En segundo lugar, he recopilado fotografías contemporáneas de artistas chilenos/as y mapuches, así como de distintas fuentes de información, incluyendo la lectura y revisión de investigaciones y artículos relacionados con la identidad e imagen fotográfica de pueblos originarios, de manera de tener una visión amplia a la hora de discutir qué vamos a comprender cómo identidad mapuche, identidad visual mapuche y los elementos que las conforman en el ámbito de la ciudad.

A partir de lo anterior, elegí dos tipos de imágenes para trabajar con los/las adolescentes: retratos donde mujeres y hombres aparecen representados con vestimentas tradicionales, lo que incluía el uso de joyas y accesorios, y retratos contemporáneos con una mirada representacional más centrada en la mixtura de la identidad étnica, a través del uso de vestimentas urbanas, y encuadres propios de una auto-representación que recrean una identidad mucho más híbrida al mezclar lo chileno y lo mapuche. Con estas imágenes busqué aproximarme al fenómeno identitario contrastando y superponiendo ambas representaciones, identificando sus principales características (como la pose y el montaje escenográfico) y reflexionando sobre su influencia en la recreación de imaginarios visuales vinculados al pueblo mapuche, aunque como describo más adelante (Capítulo 8°), yo mismo debí adecuar me a las experiencias identitarias de los/las adolescentes pasando de una identidad esencialista a una más híbrida. Las imágenes elegidas también incluyeron el video de dos artistas de origen mapuche que llevan años viviendo en Santiago: el poeta David Aníñir y el cineasta Francisco Huichaqueo. Con éste último pude conversar y entrevistarle obteniendo un relato de su experiencia identitaria en la ciudad, y de cómo por medio del arte ha buscado resignificar y reflexionar críticamente acerca de su vivencia. Fue así que el material visual empleado en el desarrollo del Taller de Fotografía Azentún fue heterogéneo, una mezcla de fotografías históricas y contemporáneas, incluyendo video, que ejemplificaban la misma mirada que se reproduce en la sociedad chilena y mapuche, puesto que varias de estas imágenes han sido usadas como propaganda de grupos reivindicativos mapuches y difundidas en revistas, libros, cines y medios de comunicación.

En efecto, todas las imágenes seleccionadas fueron utilizadas para guiar una discusión y diálogo que ayudaran a comprender los principales aspectos que componen la imagen del/la mapuche en la

sociedad chilena, y de qué modo éstas imágenes han contribuido a elaborar una identidad étnica que puede ser puesta en duda o asumida totalmente por los/las jóvenes adolescentes desde sus distintas experiencias de vida. En ese sentido, el diálogo y reflexión estuvo apoyado de la visualización de imágenes con el objeto de efectuar una lectura profunda y de carácter semiótico de lo que hoy en día asumimos, chilenos/as y mapuches, como lo indígena, incluyendo, por supuesto, los diferentes estereotipos.



Figura 6: *Grupos de hombres mapuche*, Christian Valck, hacia 1890. Fuente: [memoriachilena.cl](http://memoriachilena.cl)

## **2.8 El trabajo de taller: La fotografía como un medio para pensar (se) y narrar (se) desde la identidad mapuche urbana**

En consecuencia, el trabajo de taller se orientó a utilizar la fotografía como un ejercicio de autorreflexión para pensar (se) y narrar (se) desde sus experiencias identitarias en la ciudad, ya que como afirma Soulages (2005), me intereso en la capacidad de la fotografía para cuestionar la realidad, *su* realidad desde *sus* relatos. A partir de esta idea, entonces, argumento mi interés por la fotografía como herramienta

capaz de representar diferentes aspectos identitarios de los/las chicos/as, tales como sus rasgos, vestimenta y códigos culturales, que incluyen su cultura visual y cotidianeidad. Esta imagen de carácter más ecléctico y performática, tal y como se aprecia en los resultados del taller (Capítulos 7° y 8°) contrasta con las imágenes tradicionales basadas en poses y montaje donde el/la mapuche no participa de su proceso de construcción, sino que actúa como mero modelo pasivo retratado por un *otro* muy distinto en intereses y cultura. Al interior del taller de fotografía serán los propios jóvenes adolescentes quienes luego de dialogar en torno a estos estereotipos representacionales elaboran una serie de autoimágenes que denomino como repertorios fotográficos autorreferenciales de su identidad étnica (Triquell, 2013).

Ya en mi trabajo como fotógrafo había experimentado este proceso de reflexión al efectuar imágenes documentales que, posteriormente, componían y reelaboraban una serie de retratos y autorretratos con integrantes de mi familia mapuche, a partir de fotomontajes. Por esta razón, lo que más destaco en esta obra es el ejercicio de autorrepresentación que construye identidad, puesto que “¿cuánto hay de uno, cuánto del otro?, ¿cuánto hay del momento –histórico, social, cultural– en que se realiza?, ¿cuánto nos habla de esa realidad el resultado de esta negociación de elementos?” (Triquell, 2012 en Triquell, 2013: 169). En ese proceso de elaboración no estuve interesado en la documentación del estilo de vida mapuche que he observado en otros fotógrafos, sino en la capacidad de los fotomontajes para interpretar y producir mensajes desde una perspectiva crítica y creativa, en un proceso de conocimiento de la identidad propia y auto construida. En este sentido, el taller de fotografía Azentún al trabajar con la producción de análisis y producción de imágenes autorreferenciales “habilitó la puesta en común de trayectorias y experiencias” (Triquell, 2013: 168) tanto de los jóvenes adolescentes como de mí mismo.

¿Cómo se relaciona esta metodología de trabajo con el enfoque biográfico narrativo? Buscar que las imágenes generadas al interior del taller Azentún den cuenta de las experiencias identitarias de los/las chicos/as, se relaciona con el uso del relato en la investigación biográfica narrativa, puesto que el “relato es, entonces, un modo de comprensión y expresión de la vida, en el que está presente la voz del autor” (Bolívar, 2002: 7). Por otro lado, tal y como afirma Valles (1999), me intereso por una investigación que sea capaz de producir un impacto en los/las colaboradores/as, a tal punto de tender hacia una libertad y



Figura 7: *El grupo de jóvenes adolescentes elaborando la serie de retratos en el Museo de Arte Contemporáneo. Imágenes capturadas del registro en video como parte de la documentación visual de la investigación, 2014*

emancipación por medio de la imagen. Para esto, me es perentorio tener en claro que una de las características de esta metodología, tal como es su capacidad “interpretativa ha formado parte, desde hace ya décadas, de la elaboración de biografías y autobiografías” (Blanco, 2012: 171). De esto se desprende que:

“Narrativas de gente y narrativas del investigador se funden productivamente para comprender la realidad social. Los criterios habituales (validez, generalización, fiabilidad) de legitimación han empezado a tambalearse. La investigación biográfico-narrativa incrementa dicha crisis introduciendo una “fisura” entre la experiencia vivida y cómo debe representarse en el discurso de la investigación. Emerge, entonces, con toda su fuerza, la materialidad dinámica del sujeto, sus dimensiones personales (afectivas, emocionales y biográficas), que sólo pueden expresarse por narrativas biográficas en ciencias sociales”<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup>Chamberlayne, Bornat y Wengraf, 2000. En: Bolívar, A. (2006). La investigación biográfica narrativa en Iberoamérica: Campos de desarrollo y estado actual. *Forum Qualitative Sozialforschung*, 7(4), 1-32. Recuperada de: <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/161/357>

## 2.9 Los Talleres de Fotografía Social “Aiwín: la imagen de la sombra”

Un referente importante para el trabajo con los jóvenes adolescentes fue el trabajo realizado por los “Talleres de Fotografía Social Aiwín”. Centré mi interés en estos talleres realizados en el año 2009 porque, entre los objetivos planteados por sus creadoras, estaba el concepto de devolución de la autoría de las imágenes a los/las mapuches que participaban ya que ellos/as mismos/as realizarían las fotografías. De este modo, Andrea Jösh y Claudia Astete (2009), afirmaron que: “estos talleres se basan en la necesidad de devolver la imagen usurpada hace más de un siglo, entregando conocimientos técnicos y teóricos (...) con el fin de generar archivos autogestionados, autoeditados y autoproducidos” (p. 4).



Figura 8: *Cristina Antilef (1969) de la Comunidad Antilhue Malalhue*. Cristina Antilef de los Talleres de Fotografía Social Aiwín, 2009. Fuente: Catálogo Trienal de Chile 2009 Aiwín

Otro aspecto interesante es que los talleres incluían a población mapuche rural y urbana, puesto que se llevaron a cabo en Santiago y el sur de Chile. Con esto, abarcaban los dos escenarios donde se concentra la mayor cantidad de población mapuche y, de paso, abordaban la tensión identitaria generada en ambos espacios. Así, los talleres Aiwín se llevaron a cabo en Santiago, Ercilla y San Juan de la Costa participando en ellos niños, niñas, adolescentes, jóvenes, adultos y ancianos mapuches. Ambas autoras comentan de la siguiente manera la experiencia:



“El autor debe hacerse cargo de problematizar la imagen, pues bajo esta premisa la fotografía ya no sería sólo soporte o recuerdo, sino el reflejo de un sistema social complejo. ¿Habría que ser capaz de fotografiar el alma o la evidencia, el abuso, la violencia, la trasgresión, la discriminación? ¿El acto de registrar es exclusivo del artista o de los medios de prensa? ¿Qué sucedería si el ciudadano entrara en el terreno de documentar la cotidianidad y no solamente la escenificación de los hitos que lo constituyen como tal o como parte de un grupo determinado (como ocurre con los millones de imágenes que inundan los fotologs, facebook, flickr que —bajo un mismo patrón— serían la nueva forma de tarjeta postal)? ¿Qué sucedería si esos registros fueran conscientes, si cada uno de nosotros se convirtiera en antropólogo de su propia realidad, sin temor ni distancia? ¿Qué pasaría si le devolviéramos la imagen a las minorías, a la pobreza, a la brutalidad, a la locura, a la violencia, esa imagen que se hurta día a día y que se interpreta según algunos pocos?” (p. 4).

Tal y como las autoras lo describen, estos talleres buscaron entregar la cámara y la consciencia de la autoimagen al pueblo mapuche, más aun cuando en Chile no han existido experiencias similares. Tal y como señalo en el marco teórico (Capítulo V), no hay ejemplos ni referentes de iniciativas fotográficas que tengan como objetivo conseguir que sea el mismo pueblo mapuche quien se haga cargo de crear su propia autoimagen y, con ello, su identidad visual, ya sea en el ámbito rural o urbano. Por consiguiente, el ejercicio de auto-representación llevado a cabo tuvo una connotación de registro auto-etnográfico, político y de emancipación a través de la imagen.

En el taller “hicimos ejercicios enfatizando la importancia de que fueran ellos los autores de la imagen que los represente en estos talleres de fotografía instalados en zona de conflicto nacional, dirigidos al pueblo privilegiado con la ley antiterrorista”, señalan Jösh y Astete (2009: 5). Por esta razón, cuando en el taller Azentún visualizamos las imágenes de los talleres Aiwín los/las chicos/as tuvieron la impresión de estar viendo una fotografía que rompía con los modelos establecidos en cuanto a la construcción visual del/la mapuche, puesto que entre las imágenes de Aiwín podemos ver a mujeres y hombres vestidos de

jeans, con camisetas de fútbol o en poses nada étnicas, si consideramos que lo étnico en la fotografía patrimonial está vinculado a una pose subordinada a un montaje escenográfico y teatral.

La imagen del/la mapuche ha sido establecida por los cánones y estereotipos que grupos dominantes de la sociedad chilena ha producido, y que en la actualidad es posible apreciarlo en la *imagen del mapuche bueno versus ese mapuche rebelde* que se levanta y organiza para, supuestamente, cometer atentados terroristas. En otras palabras, los talleres de fotografía Aiwin vinieron a responder a mi pregunta, ¿cómo se hace el pasaje desde lo chileno a lo mapuche? Esto también me planteaba nuevos desafíos ya que no formaba parte de mis objetivos de investigación hacer tomar consciencia al grupo de jóvenes adolescentes de su subordinación, sin embargo, debía afrontarlo, y tratarlo, si quería lograr que fuesen ellos/as quienes se implicaban en el proceso de auto-representación. Como se verá, los/las chicos/as del taller Azentún serían muy capaces de superar esta nostalgia por la imagen romántica del/la mapuche mítico/a que enarbola los elementos visuales de su identidad (vestuario y pose) cual bandera de su presencia en la sociedad.



## **CAPÍTULO 3**

### **Los viajes a Temuco y el auto-reconocimiento mapuche**

### 3.1 La memoria mapuche olvidada

“¿Se puede ser mapuche en la ciudad?, se preguntan los jóvenes que realizan seminarios y debates sobre su propia identidad. Pareciera que «sí se puede», responden todos, pero por cierto, de una manera diferente a la del campo”.  
José Bengoa, *Historia de un Conflicto. El Estado y los mapuches en el siglo XX* (Huenchún, R., 2012)

Durante mi infancia recuerdo que el tema de la ascendencia mapuche no se hablaba abiertamente, pues no formaba parte de las conversaciones de mis padres, ni tampoco de mi abuela materna, quien también vivía con nosotros. Lo que sí recuerdo es cuando mis tíos, Alberto y Lydia, estuvieron de visita en mi casa cuando yo recién comenzaba la escuela, con cinco años de edad. Me acuerdo como jugaba a la pelota con mi tío en las afueras de mi casa y como con paciencia me atendía y pasaba tiempo conmigo; también recuerdo que le llamaba la atención a mi padre por su severidad a la hora de enseñarme a leer y escribir. De mi tía Lydia, en cambio, su imagen permanece difusa, recordando su figura alta y cabello largo y crespo, y el poncho tejido en telar que me dejó de regalo. Ahora, no es raro que me lleve trabajo recordar estas escenas pues sería la única vez que los tendría cerca mientras fui pequeño; tardaría once años en volver a estar con ellos, convertido ya en un esmirriado adolescente de cabello tan negro y ondulado como lo tenían ellos.

En el tiempo en que ellos nos visitaron, en los ochenta, como sociedad vivimos años convulsos, sobre todo, desde 1985 en adelante. Un fuerte terremoto, profesores degollados por agentes de la dictadura, numerosas protestas y la represión que se dejaba caer sobre quienes alzaban la voz, hicieron de esos años una sucesión de hechos que resultaban extraños a mis ojos de escolar. La escuela, sin embargo, fue una institución que me protegió de cuanto sucedía en las calles y en el resto del país, instalando un verdadero muro que me mantuvo tranquilo y alejado de toda violencia. En cuanto al pueblo mapuche se refiere, puedo afirmar que en toda mi escolaridad no hubo ningún hecho relevante asociado a ellos, por la sencilla razón de que en la escuela no se conmemoraba a los pueblos indígenas. En sentido opuesto, los

actos cívicos para festejar a los héroes patrios era muy común (sobre todo si tenían alguna vinculación al ejército), nada extraño si tomamos en cuenta que el aparato dictatorial, a través de la idea de la idea de una identidad nacional homogénea - sin colectivos diferentes como los mapuches - se proyectaba en todas las esferas de la vida ciudadana (Boccaro, 2002; Waldman, 2004) y, con mayor ahínco, mediante el sistema educacional.

Las imágenes que poseíamos del pueblo mapuche eran pocas, mientras que el material historiográfico de textos escolares como los manuales de historia y ciencias sociales, apenas si los mencionaba. Eso sí, durante alguna clase de historia de Chile lo que más escuché fue acerca de su bravura en combate contra los españoles en la Guerra de Arauco, pero no retengo siquiera una mención para describirnos quiénes eran en la actualidad, dónde vivían y cuál era su imagen contemporánea a la cual poder asociarlos. Esto último porque las contadas láminas que los ilustraban representaban mapuches a caballo, vestidos con taparrabos y portando lanzas en los combates contra los españoles, lo cual nos transmitía un estereotipo que narraba sus hazañas, pero sin ningún vínculo con su realidad. Más tarde, en el liceo, volvería a ver imágenes fotográficas del pueblo mapuche, pero nuevamente el material describía personajes misteriosos, exóticos y tristes.

Fue así que el pueblo mapuche se mantuvo silenciado y poco visible a nuestros ojos. En esos años, el imaginario infantil estaba poblado, mayoritariamente, de héroes nacionales promovidos por el sistema educacional y medios de comunicación, sin mediar ninguna crítica posible a la difusión de estas representaciones. Con relación a esto, no es desconocido para la sociedad chilena que la educación sufrió una feroz intervención durante la dictadura, afectando, sobre todo, aquellas asignaturas que promovían una reflexión crítica de la historia chilena por parte de los estudiantes. Es más, la enseñanza de la Historia y Ciencias Sociales, por ejemplo, fue reformada de tal modo que debía promover y garantizar los valores patrios y la seguridad interna del país, buscando, con ello despojar “de contenidos y temáticas vinculadas al modelo desarrollista, reemplazándose por contenidos asociados a la cosmovisión militar: la Bandera, el

Escudo y la unidad nacional en torno a los éxitos del Ejército de Chile”<sup>18</sup>. Con todo, el concepto identitario que se nos enseñaba no tenía relación con la realidad multicultural del país, al contrario, estaba muy relacionado con la idea del Estado Republicano Latinoamericano, es decir, “un solo pueblo, una sola Nación, un solo Estado” (Bengoa, 2000: 27).

Al interior de mi familia, se replicaba el mismo ambiente escolar de silencio sobre lo mapuche. Mi padre prácticamente no hablaba de sus orígenes salvo cuando bebía de más, entonando alguna que otra canción en mapudungun, algo que molestaba de sobremanera a mi madre, comenzando a reprocharle su carácter y costumbres aindiadas. Así, entre peleas conyugales, y una escuela ocupada en protegernos sin hacernos pensar en nada mapuche llegué a la adolescencia, hecho un jovencito muy moreno y flaco y algo tímido. Finalizando esta etapa, nació mi hermana, Jocelyne, trayendo alegría a nuestro hogar.

Mi época de liceo cambió mucho mi forma de ver la realidad del país y también la familiar. El plebiscito de 1988 que culminaría con el regreso a la democracia dos años más tarde, coincidiría con mi entrada al liceo de hombres de la comuna de San Miguel, prosiguiendo mi educación en el sistema público chileno. En esos años, varias cosas habían cambiado: mis amistades y juegos infantiles quedaron atrás dando paso a otros intereses como la música, los libros, las chicas y el cigarrillo compartido en grupo antes de entrar a clase. Todos queríamos ser más grandes, más maduros y despabilados para opinar sobre lo que ocurría a nuestro alrededor, ante todo, sobre la realidad política y social. A pesar de esto, las clases de Ciencias Sociales fueron un monólogo docente sobre temas como la Historia Griega, Romana, la Revolución Industrial o contenidos similares, pero totalmente desvinculados de la realidad nacional. Con todo, la imagen e historia del pueblo mapuche seguía sin modificaciones para mí: los mapuches eran los Araucanos que habían peleado contra los españoles, vivían en comunidades en la VIII y IX región, se dedicaban las mujeres al tejido y los hombres a la agricultura, pero nada más. Ninguna mención a cuál era su realidad política y social, qué fue en realidad la Pacificación de la Araucanía, cuáles eran sus principales tradiciones, rasgos culturales o cosmovisión. “Todo lo anterior ha traído diversas consecuencias. Por una parte, que los alumnos indígenas y no indígenas se formen una imagen distorsionada de los pueblos originarios; mientras

---

<sup>18</sup>Revista Docencia Nº 50, pág. 34

que por otra, se disminuye – y anula, en muchos casos – el rol que han tenido en la historia nacional, de la que ellos han sido y son una parte fundamental” (Godoy y Hoces, 2006: 12).

Ya en el liceo, reconocería la presencia mapuche a través de algunos compañeros con apellido indígena, siendo Calfucura el más popular, puesto que pertenecía al mejor estudiante de matemática en una clase plagada de malos para los números. Sin embargo, su apellido era todo el indicio y alusión a lo mapuche en una institución más ocupada en controlarnos y transmitirnos información que en hacernos pensar y tomar en cuenta nuestras historias de vida. “La cultura era cualquier cosa rara, menos lo que hagas tú”, cantaba Jorge González en su canción “Independencia cultural” del año 1986. También la reconocería en la discriminación de los compañeros más blancos hacia quienes no lo éramos, tratando de negro, indio y una buena cantidad de epítetos a quienes eran más morenos que el resto.

### **3.2 Primer viaje: el encuentro con la otra familia**

Iniciaba mi segundo año de enseñanza media cuando viajé a Temuco, en el verano de 1991. Recuerdo que hacía mucho calor, mientras que Santiago comenzaba a quedar desocupado de miles de trabajadores que salían de vacaciones a diferentes ciudades y pueblos del sur de Chile. Pero los trabajadores no eran los únicos que viajaban porque los estudiantes universitarios también emprendían un viaje austral. Eran los estudiantes de la Pontificia Universidad Católica que comenzaban sus trabajos de verano y, por eso, los últimos vagones del tren a Puerto Montt estaban ya repletos. Con mis padres llegamos temprano a la Estación esperando comprar los pasajes sin problema, sin embargo, el hecho de que los estudiantes acapararan boletos provocó que casi no pudiera subir al tren, debiendo resignarme a viajar apretado en un vagón atestado de pasajeros. Estando a un par de meses de cumplir quince años la incomodidad pasó a segundo plano ya que ese primer viaje solo y fuera de la capital, a cientos de kilómetros de casa, se transformó en una especie de experiencia iniciática. Fue así que después de 12 horas arriba del tren, al fin pude llegar a la Estación de Temuco, con hambre y sueño después de no haber



comido más que un sándwich, y apenas haber dormido un par de horas tratando de no perder mis cosas, además de la incomodidad que no dejaba descansar.

En la entrada de la estación Temuco me esperaban mi tío Alberto y su hija Carmen de apenas unos 5 años. Luego de abrazarnos y saludarnos afectuosamente nos trasladamos a la Feria Pinto a comprar algunas cosas para la comida y, de allí, a un pequeño local frente a la estación para comer un par de completos con una bebida. Cerca del mediodía, recién emprendimos viaje en carretela hacia el hogar de Alberto en Lleupeco, camino a Vilcún, por un camino alternativo lejos de la carretera. Así, tuvimos la posibilidad de hablar sobre la familia y la vida por algo más de una hora que duró el viaje hasta su casa, lugar donde mi abuelo Ramón, mi tía Ana, mi pequeña prima Sol y mi otro tío Heriberto esperaban mi llegada con mucha comida y vino.

“Una vez en su casa me vi rodeado de la familia compuesta de sus pequeñas hijas Sol y Carmen Gloria, mi tía Ana, mi tío Heriberto y mi abuelo Ramón, quien fue el encargado de iniciar una pequeña ceremonia de bienvenida que consistía en ofrecerme a beber la sangre de un cordero recién degollado: Ñachi<sup>19</sup> era el nombre del brebaje que bebí a duras penas, intentando demostrar que era digno de estar allí, entre ellos. Ya luego de la comida se me acercó mi abuelo quien, emocionado, se plantó frente a mí para mirarme unos segundos, darme un abrazo y decirme que yo siempre había sido y seguiría siendo mapuche, que no era más un wingka<sup>20</sup>. Ahora pienso que con ese gesto mi abuelo no solo hacía alusión a mi padre, quien llevaba muchos años lejos de la comunidad, sino que también dio origen a lo que puedo llamar una identidad dividida entre mis raíces mapuches, su cultura, sus voces y rostros representados en mi familia indígena y la cultura que aprendí y vivenciaba en Santiago, la ciudad donde nací y me he criado”.

(Diario de campo y autorrelato de mi viaje a Temuco, miércoles 07 de noviembre de 2014)

---

<sup>19</sup>Ñachi es el nombre del brebaje preparado con sangre fresca de cordero, limón y aliños

<sup>20</sup>Winka es el término en mapudungun con que se denomina a quien no es mapuche. Generalmente se llama así a los chilenos y significa usurpador



Figura 9: *Secuencia del campo y casa de mi tío Alberto en Lleupeco*, José Mela, 2009. Registro personal del autor

Me quedaría por un mes completo viviendo con la familia de Alberto, recorriendo cuanto más pude los campos cercanos, incluyendo la ciudad de Temuco y sus alrededores, visitando al resto de hermanas y hermanos de mi padre. Todas y todos me preguntaban por él, sobre todo, cuando volvería por allí, y es que el hecho de ausentarse durante años de su familia influyó en la pérdida de su cosmovisión mapuche, de la cultura, lengua y tradiciones. Con mis catorce años era un adolescente impresionable, por eso todo me parecía nuevo y sorprendente, impactándome el duro estilo de vida de cada una de las familias que visité, una vida vinculada a la naturaleza y hábitos culturales de mucha antigüedad. Alberto y su señora, por ejemplo, se levantaban al amanecer y, luego de lavarse en una cubeta junto a la casa con agua del pozo, se dedicaban a diferentes tareas, tales como preparar el campo para la trilla y atender a los animales. Mi tía Ana, en tanto, se dedicaba a las tareas de la casa, desde preparar el desayuno para sus pequeñas hijas hasta revisar las siembras de verduras y preparar las comidas. Así, aunque por lo general quienes se dedicaban a las tareas pesadas era mis tíos, en tanto que mis tías y primas se encargaban de cuidar a los niños y niñas, hilar y tejer, cocinar y organizar todas las tareas del hogar, las mujeres también eran un sostén económico importante para el hogar ya que varias de ellas, cada dos o tres días, viajaban hasta la Feria Pinto para vender diferentes productos caseros, entre ellos sus tejidos, harina tostada, mote, huevos duros, tortillas, pan amasado y café de trigo.

Mi tío Alberto me trató como a un hijo, el hijo varón que aún no tenía. Hacíamos largas caminatas entre los campos hablando de todo un poco, contándome sobre su vida y la historia de la familia, donde

me enteré de algunos detalles que marcaron la vida de mi padre, como el mal carácter de mi abuelo Ramón que lo castigaba duramente al ser el hermano mayor. Según Alberto, el abuelo era gran responsable de que mi papá se haya decidido a marcharse a la capital, debido a esos malos tratos. Pero no todo fue agradable para mí en esa visita pues recuerdo cómo me molestaba que Alberto, dónde fuésemos de visita, terminara la mayoría de las veces ebrio, debiendo esperarle por horas hasta que se cansara de beber para emprender el regreso a casa. Esto me desagradaba porque lo relacionada directamente con el mismo hábito de mi padre quien también solía beber hasta quedar completamente borracho, provocando varias de las peleas con mi madre.

En el día a día en el campo, sus pequeñas hijas Carmen y Sol me acompañaban a casi todos los lugares cercanos, siguiendo mis pasos y riendo con cada gracia que yo hacía para mantenerlas entretenidas. A sus ocho años, aproximadamente, me hablaban en español y mapudungún, riendo cada vez que intentaba imitar el sonido de las palabras en su lengua materna. Recorríamos uno de los puentes donde décadas atrás pasaran los trenes en dirección a los balnearios de Pucón y Villarrica, siguiendo los rieles que lucían crecidos pastizales, cercos y caminos de tierra. El campo me ofrecía muchas historias que veía con mis ojos de *wingka*, pero sin ninguna preocupación de volver a casa con los pies embarrados cuando saltaba los charcos o los pantalones cubiertos de tierra y algo rotos después de horas cruzando campos y zarzamoras.

Actualmente, mirando en retrospectiva, me doy cuenta que ese primer viaje impactó profundamente mi proceso de auto reconocimiento identitario porque cuando volví a Santiago ya no era el mismo, mi visión sobre mi familia había cambiado, comprendiendo varias de las acciones de mi padre cómo, por ejemplo, que evitara hablar de mi abuelo o que estallara en un ebrio llanto recordando sus años de juventud. También ayudó en algo a entender por qué había guardado silencio acerca de su ascendencia mapuche por tantos años, tiempo en el que no me relató ningún suceso vinculado a las tradiciones, manteniendo el mismo silencio sobre la cultura y lengua mapuche. Después del viaje, sentía que había crecido un poco, siendo capaz de conocer por mis propios ojos algunas de las situaciones que ocurrían al interior de la familia y con el pueblo mapuche en general, ya que en Santiago poco y nada se hablaba y se

mostraba sobre su vida y cultura. Así fue que estando en la capital – y habiendo permanecido allí – no me hubiera enterado de nada sobre la vida de cada uno/a de los hermanos/as de mi padre, de sus hijos y nietos y, ante todo, de quiénes eran, dónde y cómo vivían a tantos kilómetros de Santiago.

Por otro lado, y posicionándome en el presente, recordar y narrar mi estadía en Lleupeco ha conformado un relato que contiene una experiencia identitaria similar a varias historias de los jóvenes adolescentes colaboradores del trabajo de campo, los que hablan de un sentimiento de pertenencia hacia la cultura mapuche construido gracias a “los recuerdos compartidos de las formas de vida, costumbres, tradiciones y rasgos físicos de sus antepasados [que] se actualizan en su identidad como pueblo” (Irrarrázaval, I. y Morandé, M., 2007: 41). Fue así como algunos/as de ellos/as, tales como Claudia, Rayén, Sebastián o Hellmont, comentaron la importancia de viajar para su proceso de aproximación y aceptación de su ascendencia mapuche (Capítulo VII y VIII), en tanto que otros/as como Macarena, Camila, Valentina, Juan y Benjamín aseguran que les gustaría vivir una experiencia similar.

### **3.3 Segundo Viaje: *Tañi chaw ñi pin, tañi ñuke ñi pin*/lo que dice mi padre, lo que dice mi madre**

“Mi segundo viaje a Temuco fue dos años después del primero, en el verano de 1993. Cursaba tercer año medio y, nuevamente, me quedaría en casa de Alberto tal como lo haría en casi todas mis visitas. En ese momento, con diecisiete años, comprendía más cosas sobre la realidad familiar, así que sabía que el silencio sobre la ascendencia mapuche se debía, por una parte, a la lejanía de mi padre con sus raíces familiares y, por otro lado, a su temor por la discriminación aunque también hubo desinterés. Quizás por eso, recuerdo que en ese nuevo viaje me dediqué a mirar con más atención la vida que llevaban todos comparando más ambas culturas, la chilena y la mapuche, a través de sus diferentes costumbres. Por ejemplo, me llamaba la atención que se asumieran roles bien marcados entre mujeres y hombres, pues mientras ellas se dedicaban, mayoritariamente, a las tareas del hogar, ellos trabajaban en el campo, más aún cuando había cosecha. Otro aspecto que también observaba era el respeto por los mayores, puesto que cuando

hablaba una ñaña<sup>21</sup> todos permanecían en respetuoso silencio. Así también la distribución del tiempo diario era significativo, ya que las labores estaban muy determinadas por tareas como el cuidado de los animales, sentarse a almorzar un poco después del mediodía y volver al trabajo hasta que se hacía ya tarde, debiendo ir por los animales para dejarlos en sus corrales. En esto, veía que era fundamental su vínculo con la tierra donde todo adquiriría sentido y trascendencia”.

(Diario de campo y autorrelato de mi viaje a Temuco, miércoles 07 de noviembre de 2014)

Indefectiblemente, recordar los viajes a Temuco es traer a la memoria importantes escenas y diálogos con diversas personas. Para ese segundo viaje, por ejemplo, la figura de mis abuelos paternos fue importante pues pude conocerles mejor, escuchando de sus labios historias cotidianas relacionadas con su vida en el sur. Una de esas historias mi abuela la narraba con mucho agrado, pero también mucha pena, puesto que sus ojos se les llenaban de lágrimas cuando rememoraba su vida con sus hijas e hijos en el campo. La abuela Magdalena amaba su familia y aceptaba lo bueno y lo malo, incluyendo los momentos duros y difíciles junto al abuelo Ramón, hombre rudo y violento que provocó más de un dolor a Magdalena, al punto que casi le deja ciega. Estas y otras historias me impactaron ya que no comprendía cómo personas tan sufridas y entregadas a la vida con la naturaleza fuesen capaces de provocar y asumir tanto daño. Pero esto se correspondía con algunas de las decisiones que mi padre tomaría en su viaje a Santiago, dejando la vida de la comunidad para volcarse a conseguir otras historias diferentes en la ciudad mediante las armas y el uniforme militar.

Mi padre, José Mela, fue el hijo mayor de la familia y, por ende, recaía en él la responsabilidad de hacerse cargo de las labores del campo, codo a codo con mi abuelo Ramón quien, de acuerdo a los relatos de mi padre y mi tía Mercedes, era un hombre de vida desordenada y violento ya que golpeaba demasiado seguido a mi abuela y, en ocasiones, a mi padre, sobre todo cuando bebía más de la cuenta. Fue así que apenas cumplió los diecisiete años, optó por dejar sus estudios de enseñanza media para cumplir con su servicio militar obligatorio y, de paso, alejarse del campo por algo más de treinta años. Luego de instalarse

---

<sup>21</sup>Ñana es como se dice cariñosamente a las mujeres mayores que pueden ser abuelas

en casa de su padrino realizó los trámites de rigor, logrando ingresar al ejército gracias también a su fuerte contextura física y agilidad mental, además de la ayuda de su mismo padrino, uniformado de la Fuerza Aérea de Chile. Paradójico es que una historia similar fue la que vivió mi abuelo Ramón muchos años antes, cuando debió dejar su hogar en el sur para cumplir con su servicio militar obligatorio en la capital, en el regimiento de infantería de Buin.

En el año 1973, cuando mi padre llevaba varios meses como soldado, ocurriría el golpe de Estado que derrocaría al presidente Salvador Allende, imponiendo una implacable dictadura por diecisiete años en el país. De acuerdo a su relato, la madrugada del once de septiembre fueron todos los conscriptos obligados a vestirse sus trajes de guerra, armas incluidas, para salir en jeeps con dirección a Santiago para acabar con todos los marxistas que estaban llevando a la ruina a la nación, según su superior. De ahí en más, mi padre pasó días patrullando las calles durante el toque de queda, hasta llegar a servir como guardia de los prisioneros que iban llegando en masa al Estadio Nacional, el más grande centro de reclusión de la dictadura en las semanas posteriores al golpe de Estado. Al mismo tiempo, en Temuco, mi tío Alberto, que en ese tiempo era un activo dirigente social en las comunidades indígenas, huía cruzando la cordillera hacia la Argentina, a través de uno de los pasos cordilleranos de la Araucanía, permaneciendo oculto por un par de años hasta que pudo sentirse seguro de volver sin el peligro de ser encarcelado por los militares.

Mi padre no haría carrera militar en el ejército debido, principalmente, a su indisciplina: llegaba tarde a su regimiento cuando debía estar de guardia, por esto y otras faltas, a los meses lo expulsarían. A pesar de esto, volvió a intentar probar suerte en la milicia, pero esta vez en la Fuerza Aérea, logrando ingresar a la Escuela de Especialidades de la Fuerza Aérea de Chile en el año 1974. Sin embargo, nuevamente su falta de rigor le volvió a traer problemas siendo dado de baja de la institución un año después. Según el relato de mi madre, mi padre tenía problemas con el alcohol y la disciplina, siendo incapaz de evitar irse de juerga durante sus días libres, llegando a deshoras o simplemente no llegando cuando debía estar acuartelado. Fue en ese período en que ambos se conocen, en una fiesta clandestina de barrio cuando mi padre tenía apenas veinte años y mi madre, diecisiete. De ahí en más, comenzó una

apasionada y conflictiva relación que tuvo como consecuencia muchas lágrimas de parte de mi madre, lágrimas que incluían la infidelidad de mi padre que se convertiría en papá dos veces: la primera vez de un hijo con otra mujer y, la segunda, de mí persona.

En esos años se vivían tiempos complejos para cualquier familia con pocos recursos económicos como la mía, obligando a mis padres a trabajar en oficios de poca paga con tal de superar, poco a poco, el mal momento social y político del país. Fue así como mi madre y abuela materna salieron del campamento en el que vivían en la comuna de San Miguel, trasladándose a vivir con mi padre a una casa cedida por uno de mis tíos maternos en la comuna de La Cisterna, un barrio conformado por personas de clase media baja que enviaba a sus hijos a una de las escuela cercanas, la escuela José Abelardo Nuñez donde cursé toda mi enseñanza básica. Mi padre, entonces, se volvió un obrero calificado y también panadero, el oficio más común para los hombres mapuches emigrados a las grandes ciudades en los últimos cincuenta años<sup>22</sup>.

Mi madre no tiene origen mapuche, a pesar de que también proviene del sur, de la provincia de Arauco. Para ella, el origen mapuche de mi padre siempre ha sido una razón para reprocharle su falta de afecto y delicadeza hacia ella y los demás. Desafortunadamente, los malos años de su matrimonio los ha relacionado con la ascendencia mapuche, usando en varias ocasiones el término “indio” y “aindiado” para señalar el rechazo al rudo comportamiento de mi papá. No obstante, nunca se opuso a que yo conociera mi ascendencia y que viajara a Temuco cada vez que podía. De acuerdo a su relato, desde que conoció a mi padre supo de su origen étnico, pues él mismo así lo manifestaba. En privado mi padre no tenía problemas en reconocer su ascendencia, sintiéndose orgulloso de su proveniencia, a diferencia de lo público donde rara vez, en esa época, mencionaba al pueblo mapuche, al menos hasta donde yo pude saberlo. La ascendencia indígena no resto mérito alguno ante los ojos de mi madre para iniciar una relación, pues en esa época, cuando estaban enamorados, no tenía mayor importancia.

Al igual que mi padre, mi madre no terminó su escolaridad, ingresando a trabajar desde los

---

<sup>22</sup>Imilan y Álvarez (2008) estiman que la fuerza de trabajadores panaderos “migrantes en 1966 estaba formado por cerca de cinco mil trabajadores. En la actualidad, según los dirigentes de los sindicatos, se calcula aproximadamente en seis mil los trabajadores panificadores en la Región Metropolitana con origen mapuche, los que representan cerca del 90% de todos los trabajadores afiliados a CONAPAN (Confederación Nacional de Trabajadores Panificadores)” (p. 25).

diecisiete años en una casa particular como asesora del hogar, oficio que desempeñaría durante trece años hasta el nacimiento de mi hermana. Mi madre es una mujer sencilla sin mayores aspiraciones que llevar una vida tranquila en casa, lejos de todo bullicio y vida social. Su infancia, al igual que mi padre, no fue fácil en cuanto a que sería la menor de varios hermanos quienes la cuidaban y se preocupaban de ella. Sin embargo, ninguno pudo inculcarle vocación por los estudios abandonándolos muy joven, prefiriendo trabajar y vivir más fuera de casa. En cuanto a lo mapuche, tal como mencionaba, mi madre apenas si sabía quién era ese pueblo y por eso le restó toda relevancia a los relatos de mi padre sobre su vida en el sur. Años más tarde, ella misma motivaría a mi padre para que viajara a reencontrarse con su familia después de tantos años, ella y los sobrinos de mi papá, Rosa y Ricardo, quienes pasaron una temporada con nosotros en casa cuando yo tenía dieciocho años. *“Tu papá siempre tenía una excusa para no ir, pero la rosita lo convenció de ir para allá”*, me diría mi madre en una reciente conversación. Asimismo, ella siempre se ha negado a viajar a conocer Temuco, puesto que al distanciarse de mi padre, también lo hizo de su historia y de su familia en ese lugar.

#### **3.4 Tercer viaje: la imagen romántica de lo mapuche**

Egresar de la enseñanza media y comenzar a trabajar para poder costearme los estudios universitarios me alejaron de Temuco por unos años, de hecho, no volvería al sur hasta finalizar mis estudios de arte, cuando me trasladaría a vivir durante un año a esa ciudad. Fue en ese tiempo cuando la forma de vida e ideas mapuches calaron hondo en mi interior dejando una impresión que, mirando con ojos críticos, estuvo basada en una imagen romántica del pueblo mapuche. Ahora, influiría muchísimo que mi pareja en ese momento también era mapuche, asistiendo a muchas más ceremonias y actos culturales relacionados con la etnia. Pero un aspecto que influiría con más fuerza fue que ya no era un crío de quince años y, por ende, mi familia exigía otras cosas de mí, como por ejemplo compromiso y definición identitaria. En este viaje yo sentí, por vez primera, que ya me veían capaz de declarar abiertamente que era mapuche, lo que a su vez me confrontaba con la identidad chilena que yo “dejaba” en Santiago. Es por eso



que este posicionamiento familiar incluía una postura política que estaba implícita como era ponerse del lado de la causa mapuche a la hora de observar el incipiente conflicto que surgía con el Estado chileno. Esto lo comprendo ahora que miro con ojos críticos las diferentes escenas que viví en ese viaje como acompañar a Alberto y sus dos pequeños hijos a un par de reuniones con otras familias y líderes de la comunidad en la que se discutían reivindicaciones sociales y de tierra. Asimismo, este compromiso hacia lo mapuche me impulsaba a construirme una imagen del mapuche luchador y rebelde que con mis recién cumplidos veintidós años aparecía como una figura inspiradora y romántica.



Figura 10: *Mi tío Alberto reunido con algunos peñis en el fundo recuperado*, José Mela, 2010. Registro personal del autor

“Dividido, me sentía dividido entre dos culturas muy diferentes una de otra. Vivir tan cerca de las comunidades, escuchando las distintas voces que componían sus voces, y pudiendo conocer más de su cultura y tradiciones, sus historias de olvido, violencia familiar, violencia política, lucha y reivindicaciones culturales y sociales, me sedujo al punto que cuando debía volver a Santiago, quedaba con la sensación que ya no pertenecía a la cultura de la ciudad. Ya no era solamente

chileno, más bien me sentía con dos identidades en juego, dos formas de relacionarme con la sociedad. Como nadie más de mi círculo social en la ciudad era mapuche difícilmente hablaba de mis vivencias con mi familia y apenas si mencionaba mi origen indígena, haciendo que mis experiencias acumuladas en el sur se mantuvieran en privado, ajenas a mis amistades. Esto, en el año que viví en Temuco cambió mucho ya que también se alteró mi círculo social, relacionándome con más personas de la etnia y pudiendo vivir más de cerca sus tradiciones. Me sentí mucho más mapuche y con muchas ganas de ser parte de algún movimiento social vinculado a ellos/as”.

(Diario de campo y autorrelato de mi viaje a Temuco, lunes 15 de noviembre de 2014)



Figura 11: *Autorretrato con Sol y Jorge*. Fotomontaje en fotografía digital de la serie Retratos Híbridos, José Mela, 2010. Registro personal del autor

Esto afectó mi forma de vivenciar la identidad mapuche porque sentía y pensaba que chocaba con la identidad chilena, enfrentándose mutuamente, oponiéndose e, incluso, rechazándose. Así estuve por un tiempo, en tanto no veía forma en que ambas identidades pudieran coexistir, puesto que a pesar de haber nacido y haberme criado en la ciudad, predominaba la idea de una identidad superior a la otra, en este caso, la indígena. Volviendo a mirar esos años, recuerdo que el contexto nacional sobre la problemática mapuche no ayudaba a potenciar en mi la capacidad de experimentar ambas identidades sin que una se



Figura 12: Alberto y la Araucana. Fotomontaje en fotografía digital de la serie Retratos Híbridos, José Mela, 2010.

José Mela, 2010. Registro personal del autor

tuviera que imponer a la otra, esto porque en esos años, a principios del año 2000, ya empezaba a sonar fuerte lo que hoy en día se conoce como el “conflicto mapuche”. Aquí, nuevamente, la figura de mi tío Alberto fue muy influyente en este proceso, sobre todo, porque lo veía como un líder natural de estas reivindicaciones comunitarias. Tal es así que a los meses de volver a Santiago para iniciar mis estudios de pedagogía en el territorio comenzaría un largo proceso de recuperación de tierras que enfrentaría a varios gobiernos con diferentes comunidades mapuches, incluyendo en las que participaba mi tío. Años después, antes de viajar a Barcelona y cuando tuve oportunidad de hablar de esto con Alberto, él me dijo que esta etapa *“empezó por el año dos mil, después de organizarnos con los peñis de la comunidad. No todos quisieron hacerlo; los que no, tuvieron miedo, y ahora quieren tener tierras igual”*, me contaba Alberto mirando hacia atrás en el tiempo. *“Hay que luchar por lo que es nuestro desde siempre, la tierra tiene que ser del mapuche y no del rico”*, sentenciaba mi tío en ese entonces. La conversación giraba en torno a la compra y repartición a familias mapuches del fundo Santa Margarita, propiedad del agricultor Jorge Luchsinger, quien después de diez años soportando tomas de terreno y quema de galpones y otras dependencias familiares, aceptó vender uno de sus fundos al Estado para su posterior entrega<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup>La comunidad que llevó a cabo este proceso de reivindicación y reapropiación de tierras es Juan Catrila. La entrega se concretó en el año 2010 cuando el gobierno hizo entrega de los nuevos títulos de propiedad. Fuente:

Ahora, todo este proceso tendría consecuencias para uno y otro lado, siendo las familias mapuches las más afectadas lamentando la muerte de varios comuneros y activistas mapuches. Uno de ellos, Matías Catrileo, fue abatido de un disparo policial en las tierras de Luchsinger, mientras participaba de una toma de terreno. “Matías cayó aquí, poh, Israel”, me dijo mi primo Jorge cuando visitamos el fundo ya recuperado y trabajado comunitariamente el año 2014. “Todos lo levantamos y lo llevamos pa las casas, arrancado de los pacos que no se cansaban de pegar balazos”, agregó. Fue así que conocería cómo eran las hijas e hijos de Alberto quienes continuaban la lucha por los derechos mapuches, siendo Sol la única que se restaba de asistir a las manifestaciones y demás encuentros en el campo y ciudad. De hecho, fue su hermana, Carmen Gloria, quien en el 2009 me invitaría a participar de una marcha en apoyo a los presos mapuches de la cárcel de Temuco, organizada por los centros de alumnos y estudiantes mapuches de la Universidad de la Frontera y Católica de Temuco.

### **3.5 Cuarto viaje: Mirando la identidad a través del arte**

Mi interés por la imagen surge de mis estudios de arte donde la fotografía ocupa un lugar importante. A pesar de haber estudiado pintura al óleo, muy pronto comencé a desarrollar un gran gusto por la práctica fotográfica, adquiriendo mi primera cámara cuando cursaba el primer año de licenciatura. De este modo, la fotografía ha estado presente durante años en mi vida, tanto en mi trayectoria profesional como en mis inquietudes personales, a través del retrato y la experimentación con el montaje fotográfico. El lenguaje artístico se ha convertido en el medio mediante el cual puedo reflexionar críticamente acerca de la sociedad y el tema identitario, en un tiempo en que lo mapuche se ha visualizado por medio de múltiples canales, siendo el arte una de las principales vías. En el contexto

nacional esto es relevante si se tiene en cuenta que más y más personas se acercan con interés a apreciar las culturas originarias del país, ante todo, jóvenes que ya comienzan a habituarse – y a participar

– de una efectiva visualización de la imagen mapuche, entre otras etnias. Así, las diferentes representaciones visuales/fotográficas del mapuche en la actualidad intentan reflejar la compleja trama que compone su identidad en la urbe, un escenario donde se tensionan las tradiciones y los esencialismos identitarios, pero donde surgen dispositivos artísticos y pedagógicos que no solo asumen la mezcla, lo híbrido, sino que también la examinan y reflexionan críticamente.

Ha sido por medio de la fotografía que hace ya varios años he venido realizando un registro de los rostros y paisajes que componen el escenario familiar, incluidos espacios íntimos como el hogar. Las primeras series fotográficas las hice entre los años 2007 – 2008, pero las principales imágenes las tomaría en el año 2010, meses antes de viajar a Barcelona para realizar mis estudios de postgrado. En ese entonces, en uno de los viajes al sur, me ocupé de realizar un portafolio con diversas escenas familiares que, luego, expondría en diferentes centros culturales y artísticos de la ciudad de Barcelona. Uno de los ejercicios en los que utilizaría las imágenes fue la performatización de la imagen personal y familiar, dialogando con las dos visiones identitarias que han marcado mi vida: la identidad mapuche y la identidad chilena. En esa serie ocupé una recopilación de imágenes históricas del pueblo mapuche donde han prevalecido los estereotipos visuales sobre los rasgos, pose y vestimenta, elementos representativos de la identidad étnica para reconceptualizar, a través del fotomontaje cómo ambas identidades se unen. Esta serie la llamé Retratos híbridos en alusión a la condición mestiza identitaria que caracteriza a la mayoría de la población chilena y, por supuesto, a la personal.

Durante mi estadía en Barcelona estas imágenes las usaría como documentos visuales capaces de generar nuevas lecturas del fenómeno identitario, documentos que también me ayudarían a elaborar el trabajo metodológico en el desarrollo de mi investigación. Es por ello que durante mi entrada al campo la práctica fotográfica fue pensada como un dispositivo capaz de gatillar y revelar nuevas significaciones de la identidad étnica en la urbe, a partir de las experiencias de jóvenes adolescentes que, como yo hiciera hace años, se encuentran viviendo dos o más identidades, entre ellas, la mapuche y la chilena.



## **CAPÍTULO 4**

### **Narrando identidad (es)**

## 4.1 Preliminar

Los medios, la publicidad, la política y hasta la conversación cotidiana se pueblan de toda suerte de referencias identitarias: en un tiempo cambiante se insiste en definir "quiénes" y "cómo" somos, en un mundo cada vez más deslocalizado se vuelve una y otra vez sobre las "raíces", ante el debilitamiento de la idea de nación aparecen por doquier los emblemas de lo "nacional", desde la "bandera más grande del mundo" hasta los sponsors de un mundial de fútbol.

*Identidades, sujetos y subjetividades*, Leonor Arfuch... [et.al.], 2005.

Nací en Santiago de Chile, en un hospital público y en fin de semana. Al nacer mis padres confirmaron ante el registro civil mi nacionalidad chilena y, por tanto, mi identidad, un concepto que, hoy por hoy, aparece como inaprensible y confuso producto de nuevas actualizaciones que por años lo han reordenado y modificado a tal punto que ya no se piensa en la identidad como un concepto fijo, inmutable y de carácter esencialista, sino más bien como un proceso dinámico, "capaz de modificarse según los contextos y circunstancias donde se sitúe" (Ibarra, 2008: 3). Ahora, haber nacido a fines de los setenta y en pleno desarrollo de la dictadura de Pinochet, tuvo un profundo impacto para la construcción de esa identidad chilena, puesto que recibí una educación marcada por la ideología del régimen militar que anuló cualquier otra forma de identidad que no fuese la nacional. De allí que por años el tema de la identidad me haya resultado conflictivo debido a las tensiones y crisis identitarias, reflejo de una lucha hegemónica que ha impuesto una identidad sobre las otras, una identidad basada en una "unidad artificial y colonial de pueblo, Nación y Estado" (Bengoa, 2000: 28).

Comprender qué es la identidad, cómo se conforma y cómo los esencialismos se deconstruyen desde un posicionamiento que acepta y asume lo múltiple, ha sido un arduo trabajo de reflexión personal con idas y venidas, avances y retrocesos. Esto, revela también un gran aprendizaje personal y académico, ya que he estado permanentemente auto interrogándome sobre lo que significa ser mapuche urbano en la actualidad. Por otro lado, el uso y lectura crítica de las imágenes representacionales de lo mapuche han sido y son fundamentales en este trabajo de reconstrucción de la identidad mapuche contemporánea, ya que las imágenes construyen identidad y, en el caso de la imagen mapuche, participan del proceso de



construcción de una identidad visual.

En el presente capítulo realizo una reflexión crítica del concepto de identidad usando los anteojos de la metodología auto biográfica y narrativa, pero también las lentes de la antropología, la historia y los estudios culturales. Mi investigación se sirve de estos enfoques para examinar críticamente la reafirmación de la identidad mapuche en la ciudad, usando las imágenes como representaciones y relecturas identitarias. Por esta razón, el presente capítulo comprende un cruce de miradas que, de acuerdo a mi experiencia investigativa, es consecuente para abordar una identidad en continúa formación, lejos de “los grandes relatos legitimantes de la ciencia, el arte, la filosofía” (Arfuch, 2012: 22). En este sentido, me intereso por los pequeños relatos como “un desplazamiento del punto de mira omnisciente y ordenador en beneficio de la pluralidad de voces” (Arfuch, 2012: 22).

Tal como describí en el capítulo anterior, situo el inicio de la reflexión identitaria en mi infancia porque es allí donde se comienza a tejer el complejo entramado llamado identidad chilena que me ha determinado por muchos años y que aún hoy en día sigue influyendo a la hora de tomar decisiones de toda índole, incluyendo el trabajo de esta tesis, tal como describo más adelante. En este proceso de certeza identitaria, tal y como puedo llamar a saber desde niño que era chileno porque había nacido en territorio chileno y compartía los mismos códigos culturales de mi familia, amigas y amigos, fui poco a poco negociando con la identidad mapuche de modo de aceptar que, en la actualidad, lo mapuche y lo chileno son solo dos aspectos en el amplio abanico identitario. Con esto no afirmo que las identidades son situacionales, pero si comprendo que no es posible realizar un examen crítico de lo mapuche en la ciudad sin asumir que los jóvenes adolescentes vivencian y narran dos o más identidades, sin tener que definirse por una sola, como se nos exigía hace unos quince o veinte años atrás.

#### **4.2 Mi infancia, adolescencia y el encuentro con ese “otro” mapuche**

Cuando iba al colegio en mi mochila cabía todo lo que un niño chileno necesitaba: lápices, cuadernos y libros con pocas imágenes, muy pocas en verdad, pero algunas muy importantes. Era un niño

quitado de bulla, como se le dice a los que son más bien callados y miran todo y a todos, tratando de descubrir qué piensan y sienten. Aun así, también cargaba con las aspiraciones de mis padres que veían en su primer hijo alguien mejor, capaz de recibir la mejor educación que podían costear en un Chile que entraba de lleno al neoliberalismo.

A medida que fui creciendo fui pasando de curso y, con eso, adoptando todas las prácticas culturales de un niño chileno de aquella época: me gustaba el fútbol, jugaba muchas horas en la calle con mis amigos y amigas y me ocultaba rápido a espiar cuando comenzaba alguna protesta, encaramado en el muro de mi casa mientras mi familia miraba televisión o se reunía en torno a las velas cuando los manifestantes cortaban la luz del barrio. Al otro día, de vuelta a las clases, disfrutaba saltando y esquivando las todavía humeantes barricadas que consumían neumáticos y escombros en las calles, recogiendo algún panfleto con la consigna “¡Fuera Pinochet!”. Sería en el colegio donde vería por primera vez un mapuche, pero impreso en láminas a color: un hombre semidesnudo montado sobre un caballo que levantaba una lanza en actitud desafiante. Recuerdo esa imagen por su contraste con otra muy terrible, que incluso traté de copiar en mi cuaderno por encontrarla perturbadora, pero muy expresiva: Caupolicán<sup>24</sup>, con sus manos recién cortadas, chorreando sangre y mirando entre derrotado y enajenado a sus captores. Ambas imágenes calaron hondo en mi imaginario visual porque fueron, por mucho, los gatilladores de los primeros relatos que conocí sobre el pueblo mapuche: un pueblo salvaje y guerrero, indómito, por una parte, y también derrotado, castigado, mutilado debido a este carácter insurrecto contra el conquistador español.

La historiadora y académica Daniela Frías (2011) comenta sobre esto que “el uso de las ilustraciones fue limitado ayudando a afirmar el retrato racista desarrollado sobre la base de la dualidad civilización y barbarie” (p. 3). Así, las menciones al pueblo mapuche durante toda mi enseñanza básica fueron escasas y construidas desde una visión del mapuche como un subalterno que desafió a quienes representaban el progreso y civilización. Para Godoy, Hoces y Roa (2006) esto respondía a que: “La

---

<sup>24</sup>Caupolicán fue un toqui mapuche que lideraría la rebelión contra los españoles conquistadores. Alonso de Ercilla (1574 – 1589) en “La Araucana” lo menciona alabando su figura de guerrero.

educación chilena oficial consciente o inconscientemente ha transmitido a los educandos una imagen negativa respecto los pueblos indígenas – en especial contra el pueblo mapuche – (...). Lo anterior, no solo se ha hecho a través del accionar del profesor al interior de la sala de clase, sino que también, por medio de manuales de historia y textos escolares de amplia difusión avalados por el Ministerio de Educación” (p. 8). De allí, entonces, que las escasas láminas e ilustraciones que les representaban – y narraban – lo hicieran alineadas con un concepto de identidad que excluía cualquier representación - y auto representación - de las etnias, bajo una lógica de representación hegemónica “forjadas en el marco de relaciones coloniales de poder/saber” (Rodríguez, 2010: 9).

Hoy, revisando críticamente estas imágenes de mi infancia, pienso en cómo la educación impuso en nosotros una “dialéctica de las imágenes”, en términos de Brecht, que impidió todo diálogo reflexivo y crítico sobre su existencia como pueblo y cultura, y su invisibilización política en el escenario nacional negando la materialización de su identidad (Guevara, 2002). Pensando en los términos de Spivak (1998), el mapuche fue invisibilizado y silenciado – cultural y políticamente hablando – respondiendo así a la lógica del subalterno que no puede – ni debe – hablar y que, incluso, “no pueden representarse, sino tienen que ser representados (...) por una autoridad por encima de ellos” (p. 8). Confirman y respaldan esta idea el historiador Augusto Samaniego y el sociólogo Carlos Ruiz (2007), quienes describen esta dinámica anti indígena del régimen de Pinochet como una estrategia de sometimiento del pueblo mapuche, puesto que no se escatimó en “la muerte y desaparición de muchos mapuches, [de tal modo que] permitió a la dictadura instaurar el clima de terror necesario para imponer sus políticas de nueva usurpación a los derechos, tierras y territorio indígenas” (p. 420). De este modo, la identidad chilena se desarrollaba sin conflictos ni roces con identidades *otras* como la mapuche, y es que todas y todos habíamos nacido en un mismo territorio dentro del “significante Chile”<sup>25</sup>, territorio que abarcaba en un nivel amplio la región metropolitana, y en nuestro día a día en la comuna y el barrio donde habíamos nacido, reproduciendo las costumbres y creencias culturales que reafirmaban lo chileno. Ya de vuelta en el colegio, estas costumbres

---

<sup>25</sup>El doctor en Ciencias Políticas, Hernán Cuevas (2008), afirma que de acuerdo a la Cuarta Encuesta Nacional de Opinión Pública ICSSO – UDP (2008), un número significativo de chilenos se siente muy identificado con Chile, a través del territorio en las categorías: comunal, ciudad, provincial, regional, Chile y Latinoamérica. Fuente: <http://encuesta.udp.cl/>

se traducían en la conmemoración de fiestas típicas o tradicionales chilenas, incluyendo, por supuesto, las festividades relativas al ejército<sup>26</sup>.

En el imaginario colectivo de esos años, con unos medios de comunicación intervenidos por la dictadura, donde como niños y preadolescentes en plena época de los ochenta sin smartphones, ni redes sociales que mediatizaran y performatizaran nuestra vida cotidiana, habían “imágenes que [faltaban], (...) imágenes que pese a existir “no cuentan”, que se [suprimieron] automáticamente. No [estaban] dentro de los límites inconscientes de nuestra cultura, no [cabían] dentro de las “coordenadas de lo visible” (Jaar et al., 2010: 11). Esas imágenes sobre el pueblo mapuche estuvieron marcadas por el estigma del indígena que debía ser rechazado o, por lo menos, visto con desconfianza debido a que las expresiones de su identidad estaban reñidas con los valores de la identidad chilena, más aún, cuando uno de los elementos de esa identidad era el rechazo a toda dominación. Por eso que en el colegio aprendimos demasiado rápido a discriminar al *otro*, al diferente, castigando socialmente a quien poseía rasgos distintos a lo que se nos transmitía como lo estándar, lo occidental y chileno..

La cultura visual imperante de esos años era rica en estereotipos que nos transmitían la idea que quienes eran más blancos que el resto eran más bellos o bellas y que, incluso, quienes no eran blancos eran considerados con menos educación y más pobres. No por nada cuando Cecilia Bolocco ganó el concurso de belleza Miss Universo en el 87, los programas de televisión nacionales se hartaron de proclamar que ella era la nueva representante de la belleza chilena, con rasgos caucásicos que diferían mucho de un gran número de mujeres chilenas. En este sentido, actuaba una alteridad de la imagen que mezclaba raza y clase dando forma a una estratificación racial que se mantiene hasta nuestros días, lo que también refleja en gran medida bajo status de la población indígena en países como Chile (Telles y Steele, 2012).

Una vez iniciada mi enseñanza media, en 1990, Chile asistía al final de diecisiete años de dictadura y se despertaba del “apagón cultural” que caracterizo al periodo, iniciándose una época con nuevas

---

<sup>26</sup>Nuevamente, Cuevas (2008), examina estos “rituales de identificación nacional” a la luz de la encuesta ICSO – UDP (2008), señalando que junto con expresar una identificación colectiva, “expresan el compromiso con ciertos valores tenidos como fundamentales de la nación” (p. 139).

promesas políticas y sociales para la sociedad chilena en general. En mi cotidiano, después de la algarabía por la llegada de democracia, todo continuó sin mayores cambios por algunos años más, creciendo como un adolescente chileno promedio: no me perdía ningún partido de la selección de fútbol nacional, compartía gustos musicales con mis amigos y amigas de barrio y compañeros de liceo, usaba los mismos modismos y declinaciones del idioma que todo el resto y cada lunes, antes de entrar a clase, cumplía con el rito de entonar el himno nacional mirando con respeto y patriotismo el izamiento de la bandera, junto a todo el resto del liceo. Mi chilenidad, entonces, tal como en la infancia seguía definiéndose en todos y cada uno de estos actos cotidianos. Era, en definitiva, un adolescente chileno cuya identidad nacional respondía de al “sentimiento de unidad, lealtad recíproca y fraternidad entre los miembros de la nación” (Anderson, 1983 en Larraín, 2010: 6).

Eso sí, algo había cambiado en el paso del niño al adolescente: la percepción de mí mismo en relación al resto, así como la percepción del cuerpo y, con ello, los rasgos que me caracterizaban. Comencé a fijarme en esto porque la apariencia física surgía como un elemento importante dentro de la conformación identitaria, más aún cuando tus pares te tachan con apodos por tu color de piel, algo que me inquietaba pues no me consideraba el negro, tal como ellos me señalaban. Pero es que, de acuerdo a LeBreton (2002), a medida que crecemos y tomamos conciencia de nuestro cuerpo como elemento socializador con el resto de las personas “a través de la corporeidad, [y] el hombre hace que el mundo sea la medida de su experiencia. Lo transforma en un tejido familiar y coherente, disponible para su acción y permeable a su comprensión. Como emisor o como receptor, el cuerpo produce sentido continuamente y de este modo el hombre se inserta activamente en un espacio social y cultural dado” (p. 8). Pastor y Bonilla (2000), a este respecto aclaran que: “a través de la imagen de nuestro cuerpo vamos construyendo nuestro espacio personal, nuestra continuidad en el tiempo, y nos percibimos como referente único y propio, a la par que semejante a otros cuerpos” (p. 201). Es por eso, que mi percepción de mis rasgos tales como la piel morena, pelo negro y ojos oscuros se veía influenciada por la intervención de varios agentes socializadores como la familia, la escuela, los medios de comunicación y la publicidad, entre otros.

De lo anterior se desprende mi interés investigativo por los estereotipos con que el pueblo mapuche históricamente ha sido estigmatizado ya que influyó mucho en mí que mis compañeros de liceo me etiquetaran como el negro u otros epítetos cuando yo me sentía igual a ellos. Por esto mismo es que casi ninguno de ellos llegó a saber de mi ascendencia mapuche, evitando sumar un elemento más a sus prejuicios. Por otro lado, tenía muy internalizado el ser chileno con todo lo que había aprendido en mis años de colegio, así que yo mismo vivía la contradicción de tener los rasgos mapuches como feos, en comparación con los rasgos más occidentales de los chilenos y chilenas. Cuando tuve oportunidad de conocer a mi familia mapuche me vi reflejado en sus rostros y cuerpos reconociendo que sus rasgos eran parte de mi ascendencia, pero cuando volvía a Santiago volvía a ver todo con ojos de chileno, aunque, como reconocería más tarde, se produjeron cambios en mi interior que en ese primer momento pasaron inadvertidos para mí. Lo relevante de esos primeros viajes es que pude confrontar dos formas muy distintas de ver la realidad, a través de los ojos de mi familia mapuche. Ese encuentro con el otro mapuche fue muy importante porque pude ampliar mi percepción personal y social de lo que había aprendido por años en relación a esos “otros” que debían ser salvajes, exóticos, feos y feos.

Evidentemente, haber conocido a mi familia indígena no me transformó automáticamente en un mapuche que vuelve a la ciudad reivindicando su raíz étnica, pero instaló la duda acerca si todo lo que había conocido sobre esos “otros” era realmente como lo habían contado, produciendo un conflicto entre lo que estaba habituado a identificar como propiamente chileno y las nuevas formas culturales y físicas de lo mapuche. Al respecto, me hace mucho sentido la reflexión de Zygmunt Bauman (1996) cuando describe que: “pensamos en la identidad cuando no estamos seguros del lugar al que pertenecemos; es decir, cuando no estamos seguros de cómo situarnos en la evidente variedad de estilos y pautas de comportamiento y hacer que la gente que nos rodea acepte esa situación como correcta y apropiada, a fin de que ambas partes sepan cómo actuar en presencia de la otra. «Identidad» es un nombre dado a la búsqueda de salida de esa incertidumbre” (p. 41).

### 4.3 Del esencialismo a lo múltiple. Problematizaciones identitarias

En mi reflexión he comprendido que el proceso de construcción identitaria tiene su origen hace varios siglos atrás, cuando se comenzaba a gestar la nación chilena producto del complejo proceso de mestizaje entre europeos y aborígenes, además, de algunos/as otros/as etnias provenientes de otros países ¿De dónde proviene esta mirada? El proceso de estratificación racial que llevó a cabo la incipiente sociedad colonial, compuesta mayoritariamente de españoles y españolas estableció que entre los indígenas autóctonos y los hombres y mujeres europeos existiera una diferencia de base consistente en una categorización determinada, entre otros factores, por el origen étnico y los rasgos físicos. En este sentido, de acuerdo a Larraín (2010), la identidad chilena ha estado marcada por una mentalidad racista ante los indígenas, mentalidad que se construye en el período colonial y que se proyecta hasta nuestros días, dando lugar a una sociedad estratificada por el origen social o el color de la piel, pelo y ojos, como elementos característicos (Varas, 2005; Zavala, 2008; Merino y Tileaga, 2011). Esto explica, en parte, que la educación en que me formé tuviera en una posición subordinada al indígena, puesto que establecía relaciones diferenciadoras entre lo blanco, lo indígena y lo mestizo<sup>27</sup>. Sobre este tema, el escritor Fernando Ainsa (1997) afirma que:

“(…) El "sentimiento" de tener identidad está respaldado por la "seguridad" que brinda la pertenencia a un grupo cuya definición y cohesión reposa sobre un sistema común de valores y de instituciones, pretendidamente coherentes. Ese sistema, más o menos respetado según los individuos o los grupos, sirve de norma de referencia identitaria y funda las creencias en que se sustenta. Se cree en la propia cultura, se cree en la Patria o en la Nación, se cree en los límites y fronteras donde empieza y termina una "mismidad", se cree en los mecanismos con que la identidad se defiende de contactos e intercambios y

---

<sup>27</sup>En la actualidad, la discriminación ha calado hondo entre la población inmigrante, sobre todo, peruana, colombiana o boliviana. Para profundizar en el tema sugiero la lectura de Andrea Aravena y Carolina Alt (2012), “juventud, migración y discriminación en el Chile contemporáneo”. Revista Última Década, N° 36, CIDPA, Valparaíso.

donde lo propio existe a partir de su oposición a lo extranjero y diferente” (Ainsa, 1997: 1).

Esta estratificación responde a una agresiva estrategia política – social y cultural de transmitirnos una identidad esencialista, única, cerrada, impermeable a otra identidad como la indígena, estaba basada en la asimilación o dominación de un grupo sobre otro: “Esa política parte del presupuesto de que la cultura de la nación dominante (chilena) en el estado-nación, es superior. Y, que la cultura de las naciones dominadas (mapuche, rapanui, aymara), son inferiores. El resultado del razonamiento es la creencia de que la primera debe dominar y sustituir a las otras”<sup>28</sup>. Lo afirmado por Marimán está en plena concordancia con Rodríguez (2003) cuando describe que una de las principales características del Estado es conformar una nación cultural, es decir, una “realidad histórica que otorga a sus miembros un sentido de pertenencia por el territorio que habitan, el pasado común que comparten y ciertas prácticas sociales legitimadas por la misma comunidad” (p. 90). El mismo autor, parafraseando a Alfonso Pérez Agote (1994), hace una detallada descripción del concepto de nación cultural afirmando que se halla constituida por “quienes conocen y sienten la identidad nacional por la acción de un conjunto de factores simbólicos (himno nacional, bandera, escudo, etc.), míticos (discurso o discursos sobre la historia de la identidad colectiva) y rituales (fiestas o celebraciones nacionales, rituales electorales, manifestaciones culturales, folclóricas y deportivas, etc.), que aunque no les pertenecen, los sienten suyos por las manipulaciones que hacen los primeros para incluirlos al proyecto de nación y ejercer dominación sobre ellos” (p. 92).

José Bengoa (2000) explica que durante los años ochenta y hasta los noventa el Estado chileno fortaleció una noción de identidad fija que respondía a una política cuyo afán era potenciar y establecer una cultura nacional, con una noción de identidad que aglutinara toda experiencia identitaria, sin generar conflictos ni confusiones identitarias en los sujetos. Bengoa, sostiene que el metarrelato identitario negó constantemente la existencia de los pueblos indígenas, dando pie a una “discriminación racial, intolerancia étnica y la dominación de una cultura sobre las otras” (Bengoa: 2000: 27). Ahora bien, esta idea fija de

---

<sup>28</sup>Marimán, J. (1998). “Lumaco y el Movimiento Mapuche”. En: Ñuke Mapu, Centro de documentación mapuche. Recuperada de: <http://www.mapuche.info/mapuint/Lumako00.htm>



identidad le corresponde una connotación étnica muy vigente hasta mediados los años noventa y que consiste en el concepto de integración, es decir, creer que la nacionalidad chilena era una fusión entre los descendientes de los españoles y los mapuches y que, por tanto, “ser chileno significa ser el resultado purificado de lo mejor de dos razas” (Varas, 2005: 23). Por estas razones, me explico, que por décadas en Chile se habló de identidad chilena e identidad mapuche como dos conceptos identitarios completamente alejados el uno del otro, ya que la identidad étnica y/o indígena estuvo subordinada a la idea de una identidad nacional que, a su vez, respondía a la aspiración política de un Estado Republicano Latinoamericano, es decir, la noción de un solo Estado que nos aglutinaba a todos (Bengoa, 2000).

Ahora bien, comprendo que una identidad configurada como un concepto sólido y estable, que “se desenvuelve sin cambios a través de todas las vicisitudes de la historia” (Hall, 1996: 17), responde a la construcción moderna de lo identitario, ya que es aquí donde:

“la identidad estaba fuertemente arraigada a lo territorial y asociada a la unidad lingüística. Sus límites se fijaban subordinando a las regiones y etnias dentro de un espacio más o menos arbitrariamente definido, llamado estado - nación, y oponiéndola a otras naciones. Así, la delimitación de las identidades y las alteridades encontraban su estabilidad socio - cultural en relación con un espacio definido como lugar, estructurado en sus límites y fronteras y la construcción de una temporalidad histórica que le era propia, representada en la metáfora de la tradición como modelo” (Heffes, 2012: 92).

De allí que para mí investigación sea relevante atender los relatos de los jóvenes adolescentes manifestando que tanto ellas y ellos, así como sus familias, reconocen su origen étnico interesados en conocer más e, incluso, promover la cultura mapuche en el ámbito urbano. En palabras de Wetherell (2009, s/n), “la autodefinición y la propia categorización necesita ser trabajada y re-trabajada, y deben ser continuamente traídas “a la vida”. Asimismo, ha sido importante conocer sobre su proceso de construcción étnica indígena a partir del diálogo horizontal y transversal entre ellos y yo, pensando en que “las

construcciones de minorías étnicas no reflejan un mundo preexistente de hechos ya conocidos, de identidades ya “reivindicadas”, sino más bien estas identidades están activamente en proceso. Las personas que interactúan en conversaciones acerca de sí mismas y de otras construyen y negocian significados categoriales y la “realidad” acerca de la cual están hablando” (Merino y Tileagă, 2011: 573).

#### **4.4 Hacia una identidad móvil y múltiple**

Para profundizar en mi reflexión sobre la identidad voy a tomar una definición que la doctora en Ciencias Sociales, Alexia Peyser (2003), hace del concepto, por cuanto me ha parecido muy interesante y reveladora. Me refiero a la idea de identidad como ella la define, en su análisis sobre el caso del mapuche urbano:

“lo que define a una persona o conjunto social, lo inmanente, lo invariable del objeto, incluso si existe una constante actualización, o en ciertas circunstancias, permanezca en estado latente (...) [A su vez] comprende necesariamente, la articulación de diferentes dimensiones de la realidad del individuo (...) el personal (la manera en la que él se ve a sí mismo) y el social, (cómo esta manera de verse a sí mismo se realiza “a través de los ojos de los otros”)” (p. 47 – 48).

Comprendo, en primer lugar, que la doctora Alexia establece entre las principales características de la identidad su carácter inmanente e invariable a cada sujeto, pero también su capacidad de actualizarse continuamente, algo que me obliga a pensar en la identidad como un proceso y no como un fin. Más interesante aún me parece que esta identidad en constante construcción no acabe nunca de completarse y, por eso, nos veamos en la imposibilidad de declararnos como sujetos con una identidad completa y acabada. Vuelvo a recordar, una vez más, las palabras de Zygmunt Bauman (2005) cuando afirma que “la “pertenencia” o la “identidad” no están talladas en la roca, (...) [y] no están protegidas con garantía de por vida, (...) son eminentemente negociables y revocables” (p. 32).

En este concepto de identidad me parece fundamental alejarse del esencialismo que caracterizó mis años de escolar, en los ochenta y noventa, para en la actualidad transformarse en una experiencia estratégica y posicional (Hall, 1996) o, dicho de otro modo, abriendo la posibilidad a que cada individuo pueda adherir y vivenciar una o más identidades, si así lo prefiere. De ahí que entiendo la identidad como un proceso multidimensional y estructurado, capaz de manifestarse en situaciones diversas y de acuerdo a las diversas relaciones sociales e interpersonales que cada sujeto posea y adhiera, puesto que “sus elementos no son una yuxtaposición simple de todos los roles, más bien son un todo estructurado, coherente y funcional” (Peyser, 2003: 56). Asimismo, bajo esta nueva perspectiva, “aparecen nuevos relatos identitarios predominantes, se modifican los sentimientos de fraternidad, cambian los contenidos, se conciben nuevos proyectos de futuro. No existen los rasgos identitarios esenciales que no cambian y subsisten eternamente a través de la historia, inalterados” (Larraín, 2010: 9).

A pesar de comprender esto último los mecanismos que articulan la identidad no se abandonan fácilmente. Cuando inicié la primera etapa del Taller Azentún (Capítulo IX) muchas de las preguntas que hice a los jóvenes adolescentes colaboradores aludían a un concepto esencialista de la identidad, puesto que buscaba que cada uno de ellos/as definiera su identidad en función de sentirse chileno/a o mapuche, obteniendo como respuesta una vivencia amplia que no descartaba ni una ni otra identidad, adhiriendo a ambas, incluso. Fueron los jóvenes adolescentes quienes, en el transcurso del taller, me llevaron a comprender que una identidad con tales características se relaciona con identidades que “nunca se unifican y [que], en los tiempos de la modernidad tardía, están cada vez más fragmentadas y fracturadas; nunca son singulares, sino construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos” (Hall, 1996: 17). Al transitar de una identidad cuyo valor residía en lo nacional, con valores que obligatoriamente debían ser compartidos por todas y por todos, a una identidad que abarca un ámbito personal y uno social, adquiere gran relevancia el efecto de las relaciones externas, de las condiciones o circunstancias que cada sujeto vivencia (Etienne Tassin, 2012). De hecho, la Teoría de la Identidad Social, según Scandroglio, López y San José Sebastián (2008), consiste en que idea de identidad que poseen los sujetos tenga estrecha relación con la pertenencia a ciertos grupos o

categorías sociales. De allí que el caso de los jóvenes adolescentes mapuches significa una gran valoración del abanico de relaciones interpersonales que puedan tener, incluyendo el contacto con sus familias mapuches. En este sentido, recuerdo cuando en uno de los tantos diálogos con el primer grupo de jóvenes adolescentes en la Escuela Diego Portales, y tratando de dilucidar que se entendía por identidad, Camila afirmara que lo identitario incluye algo que “va más allá de lo que uno ve”<sup>29</sup> (Capítulo IX), adquiriendo importancia cómo y qué ven los demás, expresando el carácter colectivo de la identidad. Para Peyser (2003) esto demuestra que:

“la identidad se puede expresar a través de elementos de pertenencia, integración o adherencia grupal, a través de la capacidad de “identificarse” como parte de múltiples grupos y comunidades, de conglomerados, de colectivos que ocupan espacios sociales específicos, y que proponen un discurso relativamente consciente frente al resto de la sociedad. Esta dimensión colectiva de la identidad intenta minimizar la distancia individuo-grupo y favorece claramente a la colectividad frente a la individualidad” (p. 67)

Bajo el marco de la postmodernidad el fenómeno identitario se caracteriza por una identidad en constante construcción, inacabada si se quiere y, por ende, “plural en la medida que el sujeto es confrontado a una multitud de situaciones de interacción que demandan una respuesta específica” (Peyser, 2003: 56). De allí que la mayoría de los jóvenes adolescentes que participaron de la investigación asuma de forma espontánea que pueden tener dos o más identidades, siendo el real conflicto cuando identificados se sientan con cada una de ellas. Dicho de otro modo, sus procesos identitarios estaban caracterizados por una chilenidad muy porosa y permeable a los códigos, símbolos y/o prácticas culturales de identidades *otra*, como es la mapuche. Su día a día está marcado por la constante interacción con diferentes grupos y por ende diversos modos de vivenciar lo chileno, tal como era el grupo de amigas y amigos del liceo, del

---

<sup>29</sup>Nuevamente, es la opinión de Camila. Diario de campo o entrevista

barrio y la familia. Cada uno de estos grupos colaboraba en la conformación de su identidad ya que, por ejemplo, mientras que con sus grupos de amigas y amigos del liceo y del barrio escuchaban reggaetón o música electrónica, otros andaban en skate y otros también se organizaban para participar de marchas estudiantiles, con algunos integrantes de sus familias de Santiago y del sur escuchaban historias de su ascendencia indígena, alguna vez habían vestido de mapuche y hasta se habían animado a participar de la danza *purrun*<sup>30</sup>.

Ahora, también es cierto que se requiere un sujeto dispuesto a asumir una experiencia identitaria que signifique aproximar e, incluso, confrontar y hacer convivir dos identidades que en el papel aparecen como sumamente diferentes, tal como ocurre con la identidad chilena y mapuche. No hay que olvidar el empeño político y cultural del Estado chileno de someter lo mapuche a un concepto totalizador identitario, privilegiando la identidad chilena sobre las otras. A partir de lo dicho, me hace mucho sentido que los jóvenes adolescentes colaboradores adscriban a su identidad mapuche sin dejar de sentirse chilenas y chilenos, transitando entre una y otra identidad cada vez que sus familias les narran historias o tienen la oportunidad de viajar a las tierras de sus familias, puesto que lo identitario “se construye y se transforma a través de múltiples interacciones del sujeto con su medio ambiente, particularmente el medio social” (Peyser, 2003: 56), sobre todo, porque el carácter actualizable de la identidad implica la capacidad de admitir y vivenciar una o varias identidades, ya que lo identitario responde a una estructura mucho más dinámica y flexible, en constante revisión y evolución. En otras palabras, la identidad así pensada manifiesta “su cualidad relacional, contingente, [y] su posicionalidad en una trama social de determinaciones e indeterminaciones, su desajuste - en exceso o en falta - respecto de cualquier intento totalizador” (Arfuch, 2012: 15).

Finalmente, el hecho que dos identidades pertenecientes a dos ámbitos culturales opuestos puedan conformar una nueva experiencia identitaria, generando un nuevo repertorio de significados e imágenes identitarias para los sujetos, sugiere un cambio importante en la conciencia de cada individuo.

---

<sup>30</sup>Danza ritual que bailan mujeres y hombres mapuches durante el Nguillatún (rogativa para alabar, pedir o rogar a los cuatro dioses del wenumapu). En Castro (2000), “El rito del Nguillatún: identidad encarnada”. Disponible: [http://repositoriodigital.uct.cl/bitstream/handle/10925/91/ACTAS\\_956-7019-10-X\\_03\\_2000\\_art5.pdf?sequence=1](http://repositoriodigital.uct.cl/bitstream/handle/10925/91/ACTAS_956-7019-10-X_03_2000_art5.pdf?sequence=1)

Un ejemplo de ello es la experiencia del artista contemporáneo Guillermo Gómez – Peña, quien asume su propia experiencia identitaria de mexicano emigrado a los E.E. U.U. como una especie de “ritual de nacimiento”, a través del proceso de asimilación de nuevos elementos identitarios de la cultura estadounidense como propios. Gómez - Peña señala que su experiencia de chilango a chicano, desde su perspectiva crítica reflexiva como artista performista, la ha vivido como un nuevo “state of mind”<sup>31</sup>, con nuevos sentidos en una “doble otredad” debido a su pertenencia a un “tercer país”, como un post – mexicano<sup>32</sup>.

#### **4.5 Identidad chilena y mapuche, entonces...**

No estoy interesado en dejar de ser chileno ya que negar y olvidar todo lo que he aprendido en estos años es absurdo, pero si estoy disponible para continuar aprendiendo y vivenciando la identidad mapuche, profundizando en su visión sobre la vida, sus ritos y tradiciones. La coexistencia de estas dos identidades, una de carácter global como la chilena, y una más local como la mapuche, trae consigo el encuentro, el conflicto y/o mezcla de dos categorías étnicas y culturales que no son puras, de ninguna manera, pero que tienden a ser entendidas y vivenciadas como etiquetas identitarias, con distintos significados para cada uno de los sujetos que las experimentan (Lo, 2002 en Smith, 2008). En palabras de Hall (1996): “este concepto de identidad no señala ese núcleo estable del yo que, de principio a fin, se desenvuelve sin cambios a través de todas las vicisitudes de la historia” (p. 17). Por el contrario, la identidad “sería entonces no un conjunto de cualidades predeterminadas -raza, color, sexo, clase, cultura, nacionalidad, etc.-. sino una construcción nunca acabada, abierta a la temporalidad, la contingencia, una posicionalidad relacional sólo temporariamente fijada en el juego de las diferencias” (Arfuch, 2012: 24).

En el caso de los adolescentes participantes de la investigación aunque el concepto de identidad

---

<sup>31</sup>Con estos conceptos el artista visual Guillermo Gómez – Peña describe parte de su experiencia identitaria ligada a la performance como medio de expresión. Disponible en: “Gómez-peña: el arte del performance para inocentes”. Revista Escáner Cultural, 2014. <http://revista.escaner.cl/node/7346>

<sup>32</sup>Ibid

causaba algo de confusión y dudas, poco a poco se respondían que la identidad “es como buscar un origen” y que esa búsqueda se relaciona con cuanta experiencia uno tenga en la vida<sup>33</sup>, siendo preciso hacerse preguntas iniciales tales como “qué soy, quién soy y cómo soy”<sup>34</sup>. La idea general que rondaba era que la identidad “es lo que se percibe de una persona”<sup>35</sup>, aludiendo a la producción de una “identidad perceptible”, en el sentido de identificarnos con tal o cual identidad (Tassin, 2012), pero, sobre todo, que cada uno de ellos compartía rasgos y elementos de la identidad chilena y mapuche, afirmando que se sienten una mezcla, más o menos mapuche, pero una mezcla al fin y al cabo. Para Merino y Tileagă (2011), citando a Wetherell (2009: 4), este proceso “constitutivo de la construcción y la reconstrucción de identidades es [un] “trabajo interminable de formar y dismantelar, afirmar, recordar, identificar, restablecer, rechazar” (p. 572). De ahí que aquellos jóvenes adolescentes del grupo que han tenido la posibilidad de visitar a su familias mapuches en el sur, les resulta más sencillo entrar y salir de una identidad, puesto que, a la vez que participan de los ritos mapuches más tradicionales, vistiendo con atuendos típicos, incluso, luego vuelven a la ciudad reintegrándose a los códigos urbanos. Esto tiene relación con que “las identidades se construyen (que no es lo mismo que “se dan”) a partir de repertorios sociales variados disponibles para las personas (Benwell y Stokoe, 2006). Las identidades son múltiples y conflictivas, y no únicas y coherentes, construidas a través del uso creativo de categorías culturales y repertorios discursivos producidos en el interior de afiliaciones temporales y relacionales (cf. Hall, 2000)” (Merino y Tileagă, 2011: 573).

Para una parte del grupo el sentimiento de identificación con lo mapuche era más fuerte debido al respaldo de sus familias que mantenían muy presente el relato identitario mapuche<sup>36</sup>, a diferencia de quienes tenían dudas de si realmente podían – y querían – ser un mapuche urbano. A partir de esta idea es que me figuro la identidad chilena como un *background* donde se superpone la identidad mapuche,

---

<sup>33</sup>Camila, una de las participantes de la primera etapa del Taller de Fotografía Azentun”. Extraído del registro en vídeo del trabajo de campo.

<sup>34</sup>Ibid

<sup>35</sup>Hellmont, uno de los participantes de la primera etapa del Taller de Fotografía Azentun”. Extraído del registro en vídeo del trabajo de campo.

<sup>36</sup>Los jóvenes adolescentes que participaron el Taller de Fotografía Azentún en el Museo de Arte Contemporáneo, sede Quinta Normal, provenían de la asociación indígena *Wekeche Willi Kuruf* (que en mapudungún significa “gente nueva con vientos del sur”), viajando al sur y celebrando ritos y tradiciones mapuche con regularidad.

generando una nueva experiencia identitaria producto de la mezcla de ambas. En esa superposición podemos apreciar elementos pertenecientes a ambas identidades, con características híbridas al incluir elementos de una cultura global y otra más local, pudiendo emerger una nueva identidad que bien puede superar los estereotipos y las etiquetas identitarias (Keri Iyall, 2008).

Nuevamente, cito al artista visual Guillermo Gómez – Peña cuando al relatar su mezcla identitaria describe:

“me dicen el half & half  
half-Indian/half Spaniard  
half-Mexican/half/Chicano  
half-son/half-father  
half-artist/half-writer  
half-wolf/half-eagle  
half-always/half-never”<sup>37</sup>

Mientras que en Chile, la figura del poeta mapuche David Aníñir se asemeja a lo narrado por el artista mexicano, aunque con una visión mucho más ácida e irreverente sobre lo que significa convertirse en un “mapurbe”, de acuerdo a como llama David a los mapuches que han debido vivir en la ciudad, resignando la pérdida del vínculo vida ancestral. Un “mapuche 2.0” como describe el poeta, en tanto canta - reclama:

“Somos mapuche de hormigón  
Debajo del asfalto duerme nuestra madre  
Explotada por un cabrón.  
Nacimos en la mierdopolis por culpa del buitре cantor  
Nacimos en panaderías para que nos coma la maldición  
Somos hijos de lavanderas, panaderos, feriantes  
y ambulantes  
Somos de los que quedamos en pocas partes”<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup>Ibid

<sup>38</sup>Selección de poemas de David Aníñir. Disponible en: <http://meli.mapuches.org/spip.php?article30>



Puedo, con todo, situar la identidad mapuche desde el proceso de construcción de las identidades colectivas, en el sentido de cómo la identidad mapuche resulta influenciada – y modificada – en su interacción con otras identidades que se desarrollan en el ámbito de la ciudad, entre ellas, por supuesto, la chilena. En el caso de los adolescentes colaboradores es interesante analizarlo en su afiliación a grupos particulares como es la barra de un equipo de fútbol, grupos políticos estudiantiles o de *skaters*, así como las múltiples interacciones que se generan en su entorno social donde se desenvuelve su vida cotidiana, tal como es el barrio. De este modo, los relatos identitarios que surgen en el proceso de auto construcción de las identidades sociales me parece fundamental para comprender el carácter relacional de la identidad mapuche en la urbe, caracterizada como una identidad de carácter múltiple, narrada y negociada en la interacción con los otros, quienes actúan como un espejo que delimita nuestros límites individuales – privados y públicos – colectivos (Patrick Gun, 2010 en Smith y Levy, 2008).

Por otro lado, la capacidad de generar relatos e historias de sí mismos y de los demás, alejándose del metarrelato que los grupos dominantes han hecho del pueblo mapuche me resulta esencial para reafirmar que la identidad mapuche, en el ámbito de la ciudad, existe y es capaz de convivir con la identidad chilena, ante todo, teniendo muy en cuenta que este gran relato identitario ha funcionado como un constructo histórico, cultural y político que ha tratado de prevalecer, anulando e invisibilizando otras narraciones como la del pueblo mapuche. Asimismo, es una alternativa para que los jóvenes adolescentes comprenden que sus experiencias identitarias son una mezcla de relatos, símbolos y rituales chileno/mapuche, organizados en un conjunto de experiencias e historias que representan un “principio de unidad y de continuidad tanto para sí mismos como hacia fuera” (Güell, 2008 en Ibarra, 2008: 9).



## **CAPÍTULO 5**

### **Imaginarios y representaciones visuales del/la mapuche**

## 5.1 El estigma del feo/a

“el cuerpo indígena es el cuerpo de la vergüenza, cabizbajo, con mirada al suelo, la vergüenza se constituye en un imperativo social, el indio debe sentir vergüenza por su naturaleza, y las instituciones creadas para el disciplinamiento de los cuerpos indígenas deben sembrar la incomodidad en el indio al reflejarse en el espejo”  
*La autorrepresentación mapuche contemporánea, a propósito del mapuchometro*, Ana Millaleo, 2012.

Cuando asistía al liceo rápidamente comprendí que, aunque no era evidente, las relaciones sociales tenían un fuerte componente racial entre la población estudiantil. Sobrenombres como el “negro” era el más popular entre la población liceana, puesto que te lo decían con cierta dosis de cariño, mientras que los aludidos mirábamos con cierta condescendencia. Otros como “cara de túnel”, “cara de mono”, “africano”, “indio”, “insignia del Colo – Colo”<sup>39</sup> y “mapuche”, resultaban más ofensivos ya que aludían no solo a la pigmentación de la piel, sino que también a tu ascendencia. Así, quienes tenían la piel más blanca se encargaban de marcarte durante toda tu vida como liceano identificando tus rasgos físicos, primero, y tu apellido, después. Yo no puedo victimizarme por haber sido tachado de negro, puesto que también participé de esta suerte de burla colectiva hacia el “otro” diferente, riendo y celebrando las silbatinas y comentarios groseros hacia los pocos compañeros que asumían su homosexualidad. Es lo que habíamos aprendido en nuestras casas, en la calle, en el día a día: que morenos, mapuches y homosexuales (o negros, indios y maricones) conformaban un grupo estigmatizado, una especie de selección de cuerpos marcados por nuestros rasgos o conducta sexual y condenados al escarnio público<sup>40</sup>.

Afortunadamente, en aquella época las redes sociales no existían en nuestra vida cotidiana por lo que la construcción de la subjetividad se realizaba en nuestro quehacer cotidiano, sin afectar todo lo público y lo privado. En cambio hoy, “las redes de informatización de lo social son recursos fundamentales de producción de subjetividad en una época en que el individuo siente que su papel en la historia es

---

<sup>39</sup>La insignia del Colo – Colo se refiere a la imagen de un mapuche como estandarte de un popular equipo de fútbol de primera división chileno.

<sup>40</sup>Acerca de la homosexualidad y etnia mapuche recomiendo la obra del artista Sebastián Calfuqueo Aliste, quien (se) interroga desde su posicionamiento como artista gay y mapuche en una sociedad de libre mercado – y cínica/hipócrita - como la chilena. Un análisis de su obra está disponible en: <http://www.artishock.cl/2015/01/07/sobre-la-discriminacion-y-lo-queer-en-la-obra-de-sebastian-calfuqueo-y-jesus-monteagudo/>

insignificante”<sup>41</sup>, y es que a pesar de que el individualismo ha calado hondo en el imaginario personal y social, también lo hacen expresiones relacionadas con la apariencia física. De ahí que calificativos como “indio horroroso”<sup>42</sup> o “cara de nana”<sup>43</sup>, con las que se ha tratado a algunas personas reconocidas mediáticamente en nuestra sociedad, con epítetos masificados mediante las redes sociales, no hacen más que reflejar uno de los problemas raciales de la sociedad chilena: la distinción entre quienes son blancos – y considerados más bellos y superiores – y quienes no lo son<sup>44</sup>.

“No todos los mapuches son feos, también los hay rubios o rubias y de ojos claros”, me dijo una amiga cuando cierto día hablábamos del tema. Con esto venía a confirmarme lo que se sabe y reproduce a nivel coloquial entre la sociedad chilena, y es que la caracterización del *otro indio* en distintas épocas ha variado muy poco, constituyéndose un verdadero estigma del feo/a. Al interior de la sociedad chilena predominan las representaciones subalternas que asocian los rasgos mapuches con un estatus de belleza inferior, muy ligada a la construcción ideológica de una identidad homogénea y de rasgos más blancos. Esto, claramente, es un problema transversal que atraviesa todas las clases sociales y que ha llegado a provocar que sean los mismos mapuches quienes nieguen sus rasgos y los oculten – o los camuflen –, a través de manipulaciones estéticas como el cambio de color de pelo o el uso de vestimentas acordes a la moda chilena.

Mi apreciación sobre el problema que aflige a quienes poseen un color de pelo, ojos y piel característico del pueblo mapuche y, por ende, con rasgos diferentes a los caucásicos – elevados a la categoría de canon de belleza –, coincide con la opinión del doctor en Antropología Social y Etnolingüística, Edgar Morales (2000), quien afirma que la estima colectiva que la sociedad muestra por las civilizaciones autóctonas, llegando a exaltar sus logros socio históricos y culturales (incluyendo la admiración y respeto

---

<sup>41</sup>Análisis del Doctor en Literatura y Filósofo, Sergio Rojas, al libro “Desmemoria y perversión: privatizar lo público, mediatizar lo íntimo y administrar lo privado”, de Fernando Blanco, 2010. Disponible en: [https://www7.uc.cl/letras/html/6\\_publicaciones/pdf\\_revistas/taller/tl47/desmemoria\\_t47.pdf](https://www7.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl47/desmemoria_t47.pdf)

<sup>42</sup>La afirmación de “¡indio horroroso!” la emitió una psiquiatra y panelista de televisión en un programa de televisión tras ser consultada por la imagen corporal del jugador de fútbol chileno, Alexis Sánchez. Fuente: <http://www.lanacion.cl/noticias/cultura-y-entretencion/tv/doctora-cordero-alexis-sanchez-es-un-indio-horroroso/2014-06-17/164949.html>

<sup>43</sup>“Cara de nana” fue el epíteto que la panelista de un programa de farándula chileno emitió contra la cantante nacional Anita Tijoux, siendo denunciada al Consejo Nacional de Televisión por promover prejuicios de índole clasista y racista, aludiendo a los rasgos físicos de las empleadas domésticas de origen indígena. Fuente:

<http://www.emol.com/noticias/magazine/2014/08/07/673901/cntv-sanciona-a-chilevision.html>

<sup>44</sup>

por determinados personajes históricos indígenas), resulta contradictoria cuando se juzga duramente a las personas con apariencia distinta al canon predominante. Y tal como en Chile existe un discurso oficial y social pro indigenista que resalta el brío y coraje del mapuche, así como su cosmogonía, a un nivel más consciente, en el día a día, se le repudia. Así ocurre cuando a muchas de esas mismas personas que les alaban se les comenta que parecen indígenas, puesto que aun cuando “las herencias biológicas y culturales sean muy evidentes, entonces, sobrevienen los enojos, los rechazos y las descalificaciones hacia lo indio, en tanto, que a nivel inconsciente lo indio está asociado a lo pobre, a lo antiguo, a lo feo, a lo despreciable, a lo atrasado, etc.” (Morales, 2000: 14).

Lo anterior, me reafirma que en el imaginario social y visual de la sociedad chilena “el conflicto chileno-mapuche nunca desaparece, sino que se fusiona a la construcción de la historia, bifurcada en un relato esquizofrénico, que amalgama la experiencia épica del indígena y sus proezas heroicas, con la iteración de la imagen del colonizado subalterno, traducida a una tautología del pasado” (González, 2012: 56). Esto demuestra, también, que en Chile en cuestiones de identidad y aceptación de la diferencia étnica, avanza demasiado lento hacia una sociedad multicultural, capaz de construir “una relación de igualdad y respeto - no de tolerancia - entre las diferentes culturas que habitan su territorio [ya que] esto no quita identidad, sino que la complementa y enriquece”<sup>45</sup>.

## 5.2 Una mirada desde el arte: Bernardo Oyarzún y la figura del mestizo negado

“En Chile (...) el destino de un varón moreno, algo más bajo que el promedio de estatura, de pelo liso, ojos y tez oscuros es distinto, en sentido de ser más negativo, que el del varón más alto que el promedio, de pelo, ojos y tez claros”  
*Fragmentos para una historia del cuerpo en Chile*<sup>46</sup>.

¿Qué problema tenemos en Chile con los rasgos indígenas? ¿Qué marca posee el cuerpo del mapuche que lo hace ser blanco de la discriminación? Un asunto que me da vueltas en la cabeza, mientras

---

<sup>45</sup>Maricel Gutiérrez, ex directora de la CONADI en Arica y Parinacota. Fuente: <http://www.quepasa.cl/>

<sup>46</sup>Valenzuela, C. (2011). El cuerpo chileno dividido sociogenéticamente. En: Góngora, A. & Sagredo, R. (Dir.) (2011). Fragmentos para una Historia del Cuerpo en Chile. Santiago: Taurus

escribo esta tesis, es que cuando hablamos de identidad casi de inmediato asociamos el término a una imagen: el mestizo, el depositario/a de lo mejor del conquistador español y del guerrero/a mapuche. Asumo que este es uno de los discursos identitarios más propagado<sup>47</sup>, aunque reconozco que existe otro discurso que niega esto y pone de relieve que nuestra genética nacional posee más rasgos españoles que indígenas. Pues bien, ni uno ni otro garantiza necesariamente un tratamiento más respetuoso de las diversas minorías étnicas y/o raciales, al contrario, más bien siguen siendo “reconocidas como inapropiados aceptables (...) [o] incorporados como subordinados tolerables”<sup>48</sup>.

Un análisis a través del arte, y más específicamente por medio del arte chileno contemporáneo, es el que hago tomando como referencia la obra del artista visual - de origen mapuche - Bernardo Oyarzún, con quien tuve oportunidad de conversar apenas iniciado mi trabajo de campo en septiembre de 2013. Hablando con él, comprendí que su trabajo responde a su historia personal y familiar, de la que opina es una historia conocida y caracterizada en Chile como es la obligada y, en ocasiones, tensa convivencia entre la población indígena del sur de Chile y los chilenos y colonos extranjeros que llegaron hace décadas a la zona.

El trabajo de Bernardo ha abarcado ámbitos como el territorio y la identidad, marcados por su propia imagen: “en el colegio tuvo que soportar los acostumbrados apodos peyorativos que se le dan a alguien de piel morena como ‘negro’ o ‘indio’”. De allí que la obra de Bernardo Oyarzún “se desarrolla desde el contexto popular, tiene un fundamento antropológico vinculado a la identidad latinoamericana, a su raíz nativa y mestiza, y su condición social marginal y étnica”<sup>49</sup>. Para Bernardo, el problema del estigma del feo/a asociado a la imagen mapuche tiene un origen claro: la negación de la sociedad chilena del componente indígena y mestizo, elemento disonante para el discurso identitario hegemónico nacional. Él mismo, a través de su historia y cuerpo de rasgos indígenas, es una figura disonante, por eso es que ha

---

<sup>47</sup> Así lo afirma Pablo Marimán en “Movimiento mapuche y propuestas de autonomía en la década Post dictadura”, 1997, Centro de Documentación Mapuche *Ñuke Mapu*. Disponible en: <http://www.mapuche.info/?kat=8&sida=65>

<sup>48</sup> Williams, B. (1993: 180). The impact of the precepts of nationalism on the concept of culture: making grasshoppers of naked apes. En: Briones, C. (2004). Construcciones de aboriginalidad en Argentina. *Société suisse des Américanistes / Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft*, (68), 73-90. Recuperada de: [http://www.sag-ssa.ch/bssa/pdf/bssa68\\_10.pdf](http://www.sag-ssa.ch/bssa/pdf/bssa68_10.pdf)

<sup>49</sup> Análisis de la obra “Lengua izquierda” del artista en la página “Dislocación”, proyecto de investigación artística que se proponía levantar una reflexión crítica sobre el bicentenario de Chile. Fuente: <http://www.dislocacion.cl/art-oyarzun-es.php>

utilizado su propio cuerpo como material para su obra, operando como elemento crítico. Para el crítico de arte, Justo Pastor Mellado, el trabajo de Oyarzún tiene como característica principal que el sujeto es el objeto de la toma y “convirtió el inventario de la rostro-idad, en condición de enunciación de su posición como ciudadano, [y] subordinado (...) haciendo visible la representación directa de su imagen, criminalizada desde la primera percepción”<sup>50</sup>. Ahora, para Bernardo existe una gran cantidad de chilenos con rasgos similares a los suyos, pero no los asumen, prefiriendo ocultarlos detrás de un corte o teñido de pelo o maquillaje o vestuario. A partir de esto, Bernardo opina:

“todos somos mestizos con una clara ascendencia, en este caso, mayoritariamente mapuche. Pero el gran problema que tiene el chileno es que no se acuerda de eso, lo niega totalmente, no lo tiene asimilado (...) Yo creo que es uno de los grandes temas que hay en Chile porque eso trae consigo un montón de problemas sicosociales, problemas de identidad, problemas, incluso, de autoestima, etc. lo cual hace una sociedad enferma, una sociedad que no se acepta, que no se acepta como tal, como persona, como individuo y como cuerpo social”<sup>51</sup>

Que la sociedad chilena se afane por menoscabar a las personas que poseen rasgos indígenas se explica a esta resistencia por aceptar el origen mestizo de la nación chilena, resistencia que se traduce en una negación. Para Beatriz Sánchez (2014), este análisis da cuenta de cómo el mestizo representa “una figura sospechosa, de origen oscuro, en donde el color de la piel es parte de su distintivo, haciendo operativa la ideología de la pureza de sangre” (p. 85). Así, la obra de Bernardo cuestiona – y relee – las nociones de color, pureza y raza que funcionan en Chile desde la época colonial y que es posible denominar como una suerte de pigmentocracia<sup>52</sup>, es decir, una sociedad que establece jerarquías sociales de acuerdo

---

<sup>50</sup>“Parodia del retrato: paradoja de la identificación”, Justo Pastor Mellado, 2005. Disponible en: <http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=172&Itemid=29>

<sup>51</sup>Entrevista de campo, 2013.

<sup>52</sup>Pigmentocracia fue el término acuñado por el antropólogo chileno Alejandro Lipschultz en el año 1944 para referirse a las jerarquías sociales basadas en el color de la piel en América latina. Fuente: <http://www.vanderbilt.edu/lapop/insights/IO873es.pdf>



a la etnia y al color de la piel (Tellez y Steele, 2012). La obra de Bernardo pone como ejemplo de estas tres nociones la figura disonante del mestizo - mezcla entre el mapuche y el español conquistador – que en una estructura social/colonial aseguraba a los caucásicos descendientes de españoles, la ostentación del poder y el reconocimiento social. De esta manera, Oyarzún, hace hincapié en el olvido conveniente del chileno que se identifica más con el conquistador blanco que con el pueblo mapuche, producto que en nuestra memoria colectiva permanece la estigmatización colonial hacia el mestizo, a quien se tacha como el individuo racialmente impuro, es decir, cuya sangre o descendencia pertenece a un linaje defectuoso, a los ojos de una ideología basada en la pureza de sangre como sistema de identificación y estratificación social (Sánchez, 2014).

Concuera con las afirmaciones de Oyarzún y Sánchez, el académico Jaime Valenzuela (2010), quien describe a la sociedad colonial como una estructura jerárquica y en cuya pirámide social, mujeres y hombres españoles, así como su descendencia directa, se instalan en el escalafón más alto, gozando de un alto reconocimiento político, social y cultural. En la base más amplia, en tanto, se ubicaban indígenas, mestizos y un variopinto conjunto de personajes del bajo pueblo que no concentraba ningún tipo de poder, debiendo escapar de la miseria y la discriminación. En otras palabras, indígenas y mestizos (hijos de españoles con mujeres mapuches), y de piel más oscura conformaron las “castas inferiores” de la sociedad colonial chilena (Zavala, 2008), en tanto que los estratos altos (hijos de mujer y hombre españoles) con rasgos más caucásicos, gozaban de mayor prestigio a los ojos de la naciente sociedad nacional:

“Esto fue así durante los primeros treinta años de la Conquista. Empezaron a llegar mujeres caucásicas que se casaban (o venían casadas) solo con varones europeos y se asimilaban, ellas y sus hijos, al estrato alto, es decir, al de los que tenían los altos cargos directivos en las haciendas, en la iglesia católica o en el ejército. Los cargos de actividad manual se dejaban a los indios, quienes fueron rápidamente desplazados por los mestizos, simplemente porque éstos se reproducían más y resistían mejor las enfermedades, tanto de españoles como de los indios” (Valenzuela, 2010: 27)

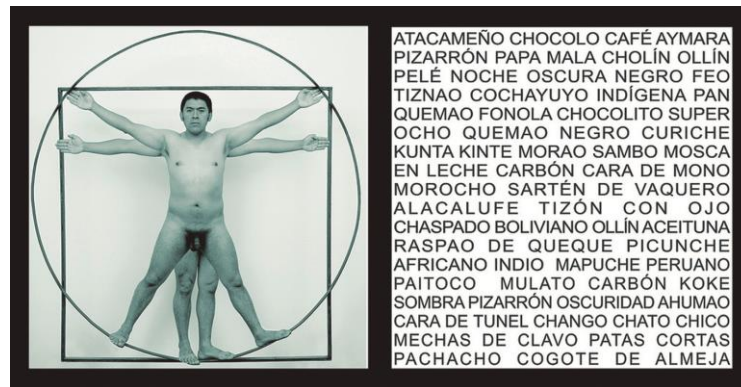


Figura 13: *Proporciones de cuerpo*, de la obra *Negro curiche* (díptico), Bernardo Oyarzún Ruiz, 2002.  
Fuente: Flickr.com

Para mi es indignante comprobar cómo en la sociedad chilena actual se continúa reproduciendo la estructura colonial que discriminaba entre quienes tenían piel más blanca que el resto de la población, sobre todo, en cuanto a que: “se mantienen grupos estancos socio-etno-genéticos separados por sistemas de apareamientos isofénicos (entre fenotipos similares: formas corporales, color de piel) y endogámicos (apellidos y familias) que han condicionado una desigualdad sociocultural que impregna todo el sistema social chileno” (Valenzuela, 2010: 23). De allí, entonces, que la obra y pensamiento de Bernardo tenga mucha vigencia al sostener que la sociedad chilena vive constantemente negándose y sometida a un blanqueamiento vinculado a indicadores de belleza que indican bien y/o bondad, rechazando el cuerpo del indígena mestizo al considerarlo feo/a, marginal y reprobable, muy cercana a la imagen del delincuente. Para el doctor en Literatura Latinoamericana y Cultura, Fernando A. Blanco (2010), en la obra de Oyarzún no sólo se recogen estrategias de producción subjetivas en relación con el género, clase, cultural y étnica, sino también “a la materialidad de la hegemonía blanca y territorial impuesta por el Estado chileno al pueblo mapuche, denunciada por la declinación del sujeto delincuencia errante marcada por sus rasgos fisonómicos” (p. 189). Justamente, una de las obras de Bernardo, “Bajo sospecha” (1998), es una narración/reflexión visual sobre una experiencia que le marcó profundamente: su detención a fines de los años ochenta por agentes policiales que lo detuvieron debido a que su apariencia respondía a los rasgos de un delincuente común, en un procedimiento que se denominaba detención por sospecha. En la obra,

Bernardo, contrasta el retrato hablado y escrito del delincuente real buscado por la policía con su propia imagen fotografiada como si, en realidad, fuese él un criminal capturado y, ahora, fichado. Su cuerpo, entonces, pasó de ser el cuerpo estigmatizado al cuerpo delictual, prejuiciado y sospechoso por sus rasgos fisiognómicos ante la atenta mirada policial. Para Beatriz Sánchez (2014):

“La caracterización del fenotipo y la antropometría están presentes en esta obra. Bajo las características de la fotografía criminal, que buscan retratar una “identidad” delictual (...) [reafirmando] la importancia del fenotipo como distinción racial y social. El rostro de Oyarzún se transforma en el rostro de toda la periferia de la ciudad de Santiago, ese rostro genérico y mestizo; su obra genera un juego por mostrar una identidad colectiva ocultando la identidad individual, se transforma en un genérico, en un “caso” (p. 92).

Al preguntarle si aún hoy en día se sentía bajo sospecha en relación con el pueblo mapuche y consigo mismo, sin titubear afirma que sí, que siente como la sociedad todavía ve con recelo a quien tiene rasgos indígenas o distintos al canon caucásico, tal como ocurría con el mestizo negado y desplazado por los españoles autóctonos de la colonia, y el estereotipo del delincuente de fines de los ochenta. De allí que en un segundo trabajo denominado “Proporciones de cuerpo” (2002), Bernardo vuelve a reflexionar sobre el contraste entre el cuerpo del europeo caucásico, aceptado ampliamente entre la población, versus el cuerpo del mestizo latinoamericano, puesto que el canon occidental y caucásico opera como una estrategia de subordinación representacional de la población autóctona, o dicho de otra forma, el canon que funciona bajo la lógica del blanqueamiento.

“un cuerpo que no tiene relación con el modelo preconcebido en 1490 por Da Vinci, es un cuerpo que no se ajusta a las proporciones señaladas, porque además es un cuerpo que jamás fue pensado en Occidente como un cuerpo posible, en el sentido de no responder al canon impuesto, pero es un cuerpo que no desborda los límites geométricos. Pero a la vez es un

cuerpo que se muestra como defectuoso, sospechoso en su origen, un cuerpo con la mácula de la mezcla, lo mestizo” (Sánchez, 2014: 83).

Esta obra que consistió “en una performance en donde el propio Bernardo Oyarzún encarnó al Hombre de Vitruvio, pero en su versión mestiza” (Sánchez, 2014: 81), Bernardo continúa utilizando su propio cuerpo como soporte para exhibir una serie de frases usadas en el lenguaje común chileno, con un contenido alto de racismo, en contra de quienes no responden al canon europeo, de acuerdo a los estudios de biometría realizados por Leonardo Da Vinci. Para la investigadora Beatriz Sánchez (2014): “Desde esta perspectiva en la obra se conjugan la propuesta estética del artista con su biografía, por ello el uso de su propio cuerpo cobra sentido al ser él mismo el que “encarna” ese elemento disonante, ese resquicio señalado como no blanqueado por las políticas públicas y el imaginario social. Por eso está la vida cotidiana para recordarle constantemente ese lugar al que él pertenece y del cual la sociedad chilena moderna parece haberse olvidado, o más bien escondido” (p. 83).

Unos años más tarde, Bernardo nos presenta su obra “Cosmética” (2008), volviendo a ejercer la crítica en torno al problema de la negación de la ascendencia y los prejuicios raciales de la sociedad chilena actual, todo en clave de paradoja e ironía, ya que ese mismo año decide bajarse de la Segunda Bienal de Arte Indígena tras ser tachado como el más feo de los artistas por una periodista del evento<sup>53</sup>. En una serie de 21 autorretratos fotográficos el artista modifica sus rasgos a través de tecnologías digitales para así mutar desde el color de su pelo -de negro a rubio-, los ojos -de café oscuro a azul- hasta incluso el tono de su piel -de morena a blanca- y autorretratarse replicando todo el tiempo a referentes del modelaje masculino<sup>54</sup>. Según Bernardo, “Cosmética”: “es una actuación, salgo fuera de mí para mostrar los clichés propios de un mundo banal. La muestra trata muchos temas a la vez, entre ellos el hedonismo y el descalce entre un canon de belleza externo que no está en nuestro genotipo”<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> Esto fue lo que Bernardo me comentó sobre su abandono de la bienal durante la entrevista de campo, 2013.

<sup>54</sup> Fuente: <http://www.galeriaafa.com/?portfolio=exposicion-24>

<sup>55</sup> Entrevista para la Galería AFA, Santiago, 2008. Fuente: <http://www.galeriaafa.com/?portfolio=exposicion-24>



Figura 14: *Cosmética*, Bernardo Oyarzún Ruiz, 2008. Fuente: Galería AFA

Oyarzún afirma de éste último trabajo que:

“[en mi obra] estaba hablando de lo que el chileno ve como bello en relación a la fisonomía (...) En la obra reproduzco esa mirada distorsionada, absolutamente dirigida [e] inducida por la televisión o por la publicidad, y por la sociedad en general, donde ha inventado esa suerte de canon como si nosotros fuéramos europeos, tuviéramos ascendencia nórdica, no sé qué (...) Estamos hablando de rubios, de ojos azules, ese tipo siempre va a ser bello, y un indígena, por lo general, va a ser un tipo feo”<sup>56</sup>.

Finalmente, de acuerdo a Blanco (2009), cuando reflexionamos sobre la obra de Bernardo se puede afirmar que “estamos frente a una obra periférica en la que el gesto político – estético del yo, inscripto en primer plano, (...) [escenifica] los territorios del sujeto popular – mestizo – indígena” (p. 142), puesto que

---

<sup>56</sup>Entrevista de campo, 2013.

en esos mundos sociales periféricos integrados por indígenas, proletarios, criminales, obreros y minorías sexuales en Latinoamérica es donde confluyen – y se materializan las tensiones identitarias.

### 5.3 La imagen colonizada del mapuche

Totalmente relacionados con la mirada de Bernardo Oyarzún son los estudios de Aníbal Quijano, investigador que establece una relación entre los conceptos de colonialismo/colonialidad y dominación y subalternidad, realizando un examen crítico de la estratificación racial que opera en lo más profundo de la sociedad latinoamericana, y que en el caso de Chile se expresa a través de las representaciones visuales del mapuche. Quijano, vincula la estratificación con patrones de potestad instaurados desde la conquista de América, proceso que dio lugar a una nueva configuración del poder basado en una codificación de las diferencias entre conquistadores y conquistados, todo bajo la idea de "raza". Así, lo racial comprendido desde una lógica colonialista, nos describe “una estructura biológica, supuestamente diferente, que colocó a algunos en una situación natural de inferioridad con respecto a los demás”<sup>57</sup>

Quijano observa que las diferencias fenotípicas entre conquistadores y conquistados produjeron nuevas identidades sociales con connotaciones históricas en América, dígase indios, negros y mestizos, y redefinió otras como el Español y el Portugués, que hasta ese momento indicaba el origen geográfico o país de origen, adquiriendo una connotación racial de superioridad en referencia a las nuevas identidades. De este modo, la raza y la identidad racial se establecieron como instrumentos de clasificación social básica, ya que las relaciones sociales estaban configuradas como relaciones de dominación, y donde dichas identidades se consideraron constitutivas de jerarquías con sus correspondientes funciones sociales y, por consiguiente, del modelo de dominación colonial que se impuso.

Instalada la estructura de poder colonial del conquistador en América latina, se dio inicio a una etapa de normalización en las relaciones entre europeos y no – europeos, lo que incluyó un “ablancamiento” de

---

<sup>57</sup>Quijano, A. (2000: 533). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En: Lander, E. (comp.) (2000). La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales

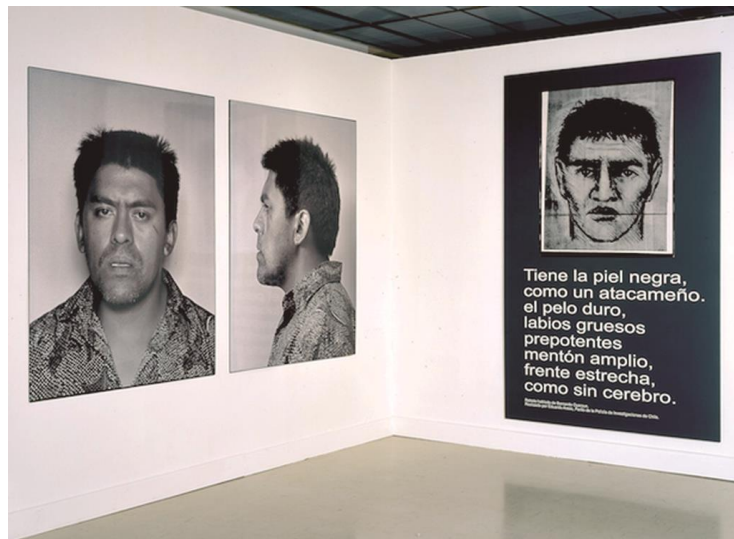


Figura 15: *Bajo sospecha*, Bernardo Oyarzún Ruiz, 1998. Fuente: <http://picssr.com/photos/bernardoyarzun/interesting?nsid=50227871@N06>

mestizos e indígenas, consistente en romper con la oposición entre lo blanco y no blanco y su correlato entre lo civilizado y lo salvaje. Un ejemplo de esto fue la estratificación de la fuerza laboral en que mestizos, nacidos de hombres españoles y mujeres indígenas, comenzaron a participar en oficios y actividades que antes eran exclusivas de los ibéricos. A partir de entonces, las diferencias corporales entre los descendientes de europeos e indígenas se mediría a partir de su color de piel, marca que constituía una evidencia de la pureza o bastardía de su genealogía (Sánchez, 2014). De igual forma que Quijano, Guillaume Boccara (1999), afirma que el cuerpo del indígena y el mestizo se vieron sometidos a una empresa civilizadora que, entre otras características, instauró normas jurídico – políticas comunes para españoles, criollos y mapuches, de modo de afianzar una nueva máquina de poder que aspiraba, entre otros objetivos, a controlar y reeducar el cuerpo del indio de modo de hacerlo partícipe de la sociedad, la cultura y la máquina productiva hispano criolla. Según Boccara, esta máquina de civilización - asimilación – normalización estableció una “búsqueda de la uniformización y homogeneización cultural a través de la inculcación – interiorización de valores, ideas, pautas de comportamiento, representaciones del cuerpo, etc.” (p. 29).

Aludiendo al trabajo de Bernardo Oyarzún, la investigadora Gina Waldman (2004), citando a Sonia Montecinos (1996), expresa que estas relaciones de poder tienen su relato: “ya desde el siglo XVII [cuando] los mestizos pasaron a formar parte del mundo popular, urbano y campesino, segregados por un orden social atravesado por el contrapunto bastardía/legitimidad — bastardía como estigma de origen que debía ser olvidado, y que reforzó el ocultamiento del origen indígena y la tendencia al “blanqueo”<sup>58</sup>. De esta forma, el problema del indígena y el mestizo no termina con el periodo de la conquista y posterior época colonial, sino que perdura hasta el siglo XX en nuestro país, situación que se refleja en la negación del Estado por el componente mestizo de la sociedad chilena, una negación que se ha camuflado y justificado bajo una empresa modernizadora de la imagen país, tanto a nivel nacional como internacional. Waldman, lo explica haciendo una lectura crítica del modo en que el gobierno chileno, luego de terminada la dictadura de Pinochet, representa su imagen país en el extranjero, mediante el montaje de un iceberg en su stand de La Exposición Universal de Sevilla de 1992:

“El simbolismo del iceberg, en su frialdad, representaba para el gobierno de la reapertura democrática una condición natural y virginal, lo cual (...) [refería] implícitamente al (supuesto) presente y (anhelado) futuro del país, [y] anulaba no sólo toda referencia a la presencia de casi un millón de indígenas en Chile —fundamentalmente de origen mapuche—, sino que reforzaba una negación más: la del mestizaje, lo que evidenciaba el carácter intolerante y prejuicioso de la sociedad chilena y fortalecía uno de los principios sustantivos de una concepción (ahistórica) de la identidad nacional: la homogeneidad racial y cultural de la población” (p. 98).

Volviendo a lo que sucede en el Chile actual con el pueblo mapuche, observo que ninguna de las reflexiones mencionadas se encuentra obsoleta y menos fuera de lugar, por el contrario, el fenotipo indígena y mestizo versus el fenotipo más blanco continúa la lógica de superioridad/inferioridad entre unos

---

<sup>58</sup>Montecinos, S. (1996: 104). Madres y guachos: alegorías del mestizaje chileno. En: Waldman, G. (2004). Chile: indígenas y mestizos negados. Política y cultura, (21), 97-110. Recuperada de: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-77422004000100007&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-77422004000100007&lng=es&tlng=es)



cuerpos y otros, puesto que, mientras la imagen del blanco es ampliamente aceptada, difundida y elevada al estatus de canon de belleza a seguir por mujeres y hombres, la imagen del mapuche es mirada con recelo o rechazo. No resulta extraño, por ende, que las imágenes del mapuche difundidas en textos escolares y en diversos medios de mi época escolar - incluyendo fotografías históricas del pueblo mapuche respondieran a un relato social que instalaba al indígena en un posicionamiento subalterno en contraste con los rasgos “más chilenos” y más caucásicos. El aspecto racial ha tenido, entonces, amplio predominio en el proceso de construcción de la identidad chilena, al excluir los rasgos indígenas por considerarlos disonantes con un imaginario nacional que exalta lo “blanco” como sinónimo de pulcritud, belleza y abolengo por sobre lo moreno e, incluso, la piel negra asociada a ilegitimidad y desconfianza, tal como ocurría hace más de 200 años en la época colonial (Sánchez, 2014). Asimismo, lo reafirma Gina Waldman (2004) cuando señala que la identidad mapuche forma parte de la contraposición entre lo “blanco” y lo “no blanco”, comprendiendo la prevalencia de lo blanco (blanquitud) como evidencia de un “racismo encubierto, latente, disfrazado y ubicuo, presente en todos los niveles de la sociedad y que acompaña permanentemente a la estratificación social” (Waldman, 2004: 98). La investigadora, además, sitúa la imagen del mapuche bajo una construcción estética y cultural del indígena como alguien exótico, que tiene su equivalencia en la representación del “indio bueno” (relacionada con su valentía al defenderse del conquistador español), versus la imagen del indio flojo y feo como imagen subalterna del indígena ante el resto de la sociedad.

LeBreton (2002), por su parte, mira con ojos críticos la significación del cuerpo que alude a la condición de cuerpo marcado del mapuche, más aún cuando a través de sus características fisiognómicas le han sido atribuibles representaciones visuales históricamente configuradas. Para el autor, este pensamiento racial adquiere su justificación cuando se considera que las características biológicas de un individuo “hacen su posición en el conjunto” (p. 17), es decir, el cuerpo funciona como signo social de aceptación o rechazo, pero sobre todo, de colonización y subordinación de poblaciones vistas como inferiores por otras superiores. “Las cualidades del hombre se deducen de la apariencia de su rostro o de las formas de su cuerpo (...) El hombre no puede hacer nada en contra de esa “naturaleza” que lo revela; su

subjetividad no puede hacer otra cosa que bordar un dibujo particular que no tiene ninguna incidencia en el conjunto” (p. 17 – 18).

Ahora bien, me detengo a preguntarme qué relación pueden tener las representaciones visuales/fotográficas del pueblo mapuche con esta reflexión, sobre todo, teniendo muy presente que la investigación aborda la mirada representacional fotográfica del mapuche en la actualidad. Al respecto, no puedo desconocer que la política de los cuerpos originada hace muchos años atrás en nuestro país sigue actuando sobre el mapuche, de modo de reproducir estereotipos y estigmas aun cuando las narrativas visuales actuales posean una visión mucho más crítica, incorporando a la imagen una reflexión sobre las connotaciones sociales y políticas. Es por ello que al profundizar en esta distinción entre el cuerpo chileno y mapuche encuentre la lectura de Alonso Azócar (2005), quien afirma que en el desarrollo de la fotografía en Chile se “pondrá en evidencia el contraste entre la modernidad y lo salvaje, según las ideas de los miembros de la clase dominante de la época” (Azócar, 2005: 34). De acuerdo al autor, las imágenes de mapuche difundidas mediante la postal y el retrato formato Cabinet, a principios del siglo XX, se da cuenta de los estereotipos más difundidos en la memoria visual de la sociedad chilena, representando un pueblo mapuche salvaje y, al mismo tiempo, una etnia derrotada y miserable:

“[En] la fotografía de mapuches (...) se utiliza una estética especial para el retrato indígena, coincidente con el discurso ideológico de las clases dominantes, presente en la opinión común. Estos elementos, a fuerza de repetirse se transforman en códigos para los lectores que tienen acceso a ellas a través de la tarjeta postal, reforzando la imagen de los mapuches derrotados, pobres, representantes de una cultura que está por desaparecer” (Azócar, 2005: 36).

El mismo Azócar desarrolla la idea que la estigmatización vivida en aquella época contra los mapuches respondía tanto a intereses políticos como económicos, puesto que el Estado buscaba argumentos sólidos que justificaran su incursión militar en la zona, anexando territorios indígenas. Por

otro lado, grupos capitalistas presionaban al gobierno, instándole a llevar a cabo la invasión, de manera de obtener materias primas y superar la crisis económica que causaba estragos al país. De allí que uno de los periódicos más influyentes de esos años, "El Mercurio", fuera uno de los medios que más impacto causó entre la opinión pública chilena, socializando una imagen del mapuche como el de una etnia salvaje, indómita e inútil para el progreso económico y social, ante lo cual el Estado chileno tenía la obligación de intervenir el territorio, controlando al mapuche. El historiador José Bengoa (1985) así lo afirma al referirse a la forma en que la prensa representa al pueblo mapuche: "animales selváticos, sin provecho del género humano; y una asociación de bárbaros, tan bárbaros como los araucanos o los pampas, no es más que una horda de fieras, que es urgente encadenar o destruir en el interés de la humanidad y en bien de la civilización" (Bengoa, 1985 en Azócar, 2005: 30). Con esto se justificaba la expulsión de los indígenas de sus territorios siendo reemplazados por colonos extranjeros, sobre todo, europeos que representaban un ideal mejor que el mapuche, ya que "éstos respondían a los modelos de inteligencia y apego al trabajo, y por tanto serían un aporte significativo al desarrollo y la modernización del país. A ellos se les irá a buscar, se les trasladará e instalará en la Araucanía" (Azócar, 2005: 32). De allí que el gobierno comenzó una campaña de repartición de tierras mapuches a colonos provenientes del interior del país y también desde Alemania, principalmente:

"En Malleco, entre 1882 y 1915, el Estado donó, a 870 familias de colonos extranjeros, 51.118 hectáreas; en Cautín, en los mismos años, a 459 familias, 26.208 hectáreas; y en Valdivia, entre 1850 y 1915, a 573 familias, 25.575 hectáreas. También hubo chilenos que recibieron tierras como colonos: en Malleco y Cautín, desde 1896 a 1915, se establecieron 2.502 familias en 149.245 hectáreas. La superficie de las hijuelas dada a estas familias era sustancialmente mayor que la otorgada a los indígenas. Asimismo, cada propiedad de los colonos agrupaba solo al padre, madre e hijos, y recibían apoyo estatal para establecerse en las mejores condiciones" (Almonacid, 2009: 14).

Para Azócar (2005), entonces, la campaña de reducción de tierras y derechos del mapuche se ve influida por las representaciones visuales que la sociedad chilena tenía de la etnia. La imagen del “indio bárbaro, sanguinario y cruel, es reemplazada por la del indio flojo y borracho, dado que la sociedad global necesitaba de un discurso que explicara la situación de pobreza y marginalidad en que se encuentran los mapuches” (p. 32). Gina Waldman (2004) coincide con Azócar con respecto a este discurso social contra los mapuches, responsabilizando no solo a políticos y medios de comunicación de la época, sino también a los intelectuales que reforzaban la oposición entre “lo blanco” y lo “no blanco” en este conflicto. Para Waldman (2004):

“La continuada y violenta resistencia indígena en el sur del país, ligada al afincamiento de la conciencia liberal en una élite de historiadores e intelectuales liberales marcados por el positivismo y el evolucionismo europeo de mediados del siglo XIX, reforzó la oposición entre lo “blanco” y lo “no blanco” mediante la oposición entre “civilización o barbarie”. El discurso criollo, sustento de la identidad nacional, se construyó ya no a partir de una visión positiva del guerrero araucano, sino a partir de una visión del indígena como alguien flojo, borracho, sensual, apegado a la naturaleza y carente de un sistema religioso estructurado. El proceso de construcción de la identidad nacional se realizó, así, desde un ideario político, científico y académico en el cual se asociaba a Europa con connotaciones raciales de superioridad” (p. 100).

En la misma línea de los autores mencionados, la académica e investigadora de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Margarita Alvarado, define esta coyuntura de la imagen colonizada del mapuche como un problema que denota racismo y discriminación<sup>59</sup>, debido a que en nuestra sociedad existe una “alteridad de la extrema diferencia”. Margarita opina que para el común de la sociedad chilena los mapuches “son totalmente distintos a nosotros” porque, aunque la mayoría de la población comparta

---

<sup>59</sup>Me refiero a una discriminación en términos negativos que se basa “en prejuicios hacia un grupo y es la que se encuentra con más regularidad, empleada peyorativamente respecto de las acciones de una persona o grupo de personas que revelan una distinción arbitraria e injustificada en el trato hacia ciertos individuos por su pertenencia a grupos particulares” (Marañón y Muñiz, 2012, citando a Lerner, 2002).

algún rasgo o componente indígena, “se establece esta posición básica de salvaje civilizado. Nosotros los civilizados, ellos los salvajes. En este caso, el mundo mapuche visto como el salvaje incivilizado”<sup>60</sup>. Bajo esta premisa, no resulta extraño, entonces, que la ciudad se convierta en un territorio hostil para la presencia de una visualidad mapuche que aspire a disentir de la imagen estereotipada, reconocible y ajustada al relato común que se tiene del mapuche, relato que en términos estéticos sigue vinculado a un concepto identitario discriminador y desconfiado hacia su figura.

A modo de cierre de este apartado, me queda claro que a la luz de las diversas investigaciones, en la representación del cuerpo mapuche ha operado una construcción política, social e histórica que funcionaba muy bien a los intereses de una sociedad organizada jerárquicamente según el patrón étnico. Hoy por hoy, nacer mapuche y tener los rasgos indígenas – lo “no blanco” – es adquirir una marca o signo que te acompañará toda la vida, y que, aun cuando se intente parecer un chileno común – “lo blanco” –, vistiendo y hablando como un chileno<sup>61</sup>, el estigma del color de la piel, pelo y ojos, así como la fisonomía, difícilmente se verá modificado. Por esa razón, comparto con Margarita Alvarado la opinión de que en Chile, a pesar de toda la política pro indigenista que ha venido operando en los últimos años, el cuerpo del mapuche es un cuerpo que permanece marcado bajo el estigma del repudio.

No es difícil encontrar ejemplos de esta situación al vivir en Santiago, de hecho, hace poco me ocurrió que una amable señora saludó a mi pequeña hija a la salida de una estación de metro, preguntándonos a su mamá y a mí por el nombre de la niña, a lo que respondí: Aneley. Al oírlo preguntó también cuál era su significado, explicándole el origen mapuche. De inmediato sonrió a la niña diciendo: “¡qué bonito nombre!... y tan blanquita que es”. Luego de comentarlo con Verónica, me quedé pensando en las connotaciones del comentario cayendo en cuenta que para muchos chilenos el fenotipo mapuche sigue siendo un fuerte indicador de etnicidad, aún más que el apellido o la vestimenta. Dicho de otro modo, aunque lentamente dejamos de pensar en el pueblo chileno como un cuerpo social, cultural y físico homogéneo, reconociendo que hay diferencias físicas y fisonómicas, así como también etnias distintas, los

---

<sup>60</sup>Entrevista de campo, 2013.

<sup>61</sup>Marañón y Muniz (2012) se refieren al proceso de homogeneización vivida por quien posea rasgos y ascendencia indígena al usar indumentaria citadina de modo de no sufrir abusos, discriminación o molestias de parte del resto de la población.

rasgos continúan justificando un “sistema de discriminación de origen etnoracial y genético por las distintas características físicas y psíquicas que se dan en los diferentes estratos socioeconómicos” (Carlos Valenzuela, 2009: 31).

Ahora bien, si la corporeidad se construye socialmente, entonces, el racismo y desconfianza hacia el mapuche evidencia que se ha aprendido a verlo como un *otro* distinto, pero lo que es peor, hemos aprendido que su cuerpo posee signos o marcas que la sociedad chilena asocia como rasgos distintivos de un *otro* al que es preciso vigilar y castigar, ya que en su diferencia, y siguiendo la lógica de Foucault en “Vigilar y Castigar” (1990), constituye un peligro para la sociedad. Contextualizando el argumento del autor a esta investigación, los prejuicios y estigmas actuales en contra del mapuche, a quien se le continúa tachando de flojo, feo (Quilaqueo, Merino y Saiz, 2007) y, recientemente, de terrorista (Claudia González, 2012), describen un cuerpo del delito que al constituir un potencial peligro para el resto deben ser identificados, controlados y castigados. De ahí que el encono y desconfianza con que se trata al mapuche se vincule con “el delincuente designado como el enemigo de todos, que todos tienen interés en perseguir”, puesto que, “se descalifica como ciudadano, y surge llevando en sí como un fragmento salvaje de naturaleza; aparece como el malvado, el monstruo, el loco quizá, el enfermo y pronto el “anormal” (Foucault, 1990, 106).

Ahora bien, aunque Foucault afirma que en a fines del siglo XVIII en Europa había cesado “el cuerpo supliciado, marcado simbólicamente en el rostro o en el hombro, expuesto vivo o muerto, ofrecido en espectáculo” (Foucault, 1990: 16), no podemos dejar de observar que el cuerpo del indígena, a los ojos de Europa, poseía un estatus diferente a los criminales y presidiarios, puesto que sus cuerpos continuaron siendo expuestos para el festejo, examen y morbo de quien asistiera a las ferias donde se exhibían como animales. Sus cuerpos fueron, en términos de Foucault (1990), marcados y expuestos como exóticos y salvajes a los ojos de la una cultura Europea dominante y colonizadora, que venía a capturarles en su propio territorio para exponerlos en los más diversos escenarios. Los Zoológicos humanos de Paris del siglo XIX fue uno de estos espacios destinados a satisfacer la demanda europea por lo inusual. Así lo corroboran los investigadores Christian Báez y Peter Mason (2006), autores que dan cuenta del rapto y posterior

exhibición de grupos de kawésquar y mapuches cuyos cuerpos representaron — los autores prefieren llamarlo “construir” — lo exótico, esto es, que sus cuerpos fueron expuestos como “feroces caníbales, siendo la tónica el estereotipo exótico, por lo general extemporáneo” (Báez y Mason, 2006: 10). Para los autores, esta práctica de captura y exposición de indígenas respondía a la dinámica de poder del colonizador en América, de tal forma que:

“las fotos de los pueblos “exóticos” bajo el mando de sus empresarios europeos reproducían el modelo imaginario de las relaciones coloniales. La modalidad del jardín zoológico enfatizaba la breve distancia —o la falta de ella— entre los “primitivos” no europeos y el mundo zoológico” (Báez y Mason, 2006: 24).

Ambos investigadores describen en su libro que para los científicos de la época los rasgos indígenas eran la prueba de la decadencia y miseria humana, los que describían como: “El conjunto de sus rasgos faciales constituyó la forma más repugnante de la miseria y la escualidez a la cual la humanidad se puede reducir” (p. 24).

#### **5.4 La fotografía como simulacro de la identidad mapuche**

Una de mis principales preocupaciones al iniciar esta investigación fue reunir evidencia de las distintas representaciones visuales que circulan sobre el pueblo mapuche. Por eso, parte importante de esta investigación se basa en la búsqueda y hallazgo de distintas categorías de imágenes, aunque la fotografía, como representación del mapuche en su condición rural como urbana, fue mi principal ocupación. Para eso me sumergí en múltiples archivos y bases de datos<sup>62</sup>, pero, por sobre todo, eché mano a mi experiencia como espectador y artista, orientando la búsqueda hacia los diversos creadores que han

---

<sup>62</sup>En cuanto a libros, revisé la literatura especializada disponible en bibliotecas públicas y del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. En mi búsqueda por Internet, visité páginas como la agencia estadounidense “gettyimages.com” que cuenta con algunas imágenes mapuches históricas y contemporáneas muy interesantes, disponibles para la venta al público general, aunque permite la descarga. Así también visité la página [memoriachilena.cl](http://memoriachilena.cl)

realizado estas representaciones.

Como mencioné en páginas anteriores (Capítulo I), durante mis años de estudiante de escuela y liceo tuve acceso a muy pocas imágenes que representaban lo mapuche en la historia nacional. Las pocas imágenes que llegué a conocer, mediante libros o enciclopedias, mostraban un pueblo mapuche exótico, luciendo vestimentas de la época colonial y montados a caballo en una batalla. Se instalaba en mi imaginario visual uno de los estereotipos más difundidos entre la población chilena, como es el del mapuche salvaje, indómito y anclado a un pasado que nada tenía que ver con su actualidad cultural, social y política. Sin embargo, antes de que esas ilustraciones formaran parte del material de estudio y consulta de los estudiantes en los ochenta y parte de los noventa, otro cuerpo de imágenes configuró la mirada de gran parte de la sociedad chilena, no sólo de su época, puesto que su influencia se puede encontrar hasta la actualidad, estableciendo patrones de etnicidad a partir de los diferentes elementos identitarios de los retratados/as.

Las imágenes fotográficas a las que me refiero continúan presentes en catálogos de museos<sup>63</sup>, así como *souvenirs* en ferias de libros y tiendas de antigüedades. En las imágenes se aprecian mujeres y hombres mapuches dispuestos en diferentes poses, con una aparente naturalidad al mirar fijamente a la cámara, algunos con expresión tosca y sincera, otras con calmada sonrisa. Cuando las vi reproducidas por primera vez en una feria libre de Temuco, llamó mi atención el formato de las fotografías puesto que parecían documentos de irrefutable valor histórico y etnográfico. Años después, y para efectos de esta tesis, averiguaría que ese formato estaba inspirado en las tarjetas de visita, cabinet y postales<sup>64</sup> que retratistas fotográficos de fines del siglo XIX difundían entre la sociedad chilena. Fue así que identifiqué a estas imágenes como una serie de documentos visuales que componen un importante archivo iconográfico sobre el paisaje natural y humano de la Araucanía de aquella época.

El análisis de estas fotografías disponible en investigaciones de la académica chilena Margarita

---

<sup>63</sup>En Chile, el Museo Histórico Nacional y el Museo de Arte Precolombino poseen una colección de imágenes fotográficas sobre el pueblo mapuche de fotógrafos del siglo XIX y XX disponibles para público general e investigadores. Asimismo, el sitio web [memoriachilena.cl](http://memoriachilena.cl) y [bibliotecanacionaldigital.cl](http://bibliotecanacionaldigital.cl) también cuentan con un banco de imágenes digitalizadas del pueblo mapuche, de buena calidad e, incluso, disponibles para su descarga gratuita.

<sup>64</sup>Báez, 2001. En: Alvarado, M, Mege, P. & Báez, C. (Ed.) (2001). *Mapuche Fotografías siglos XIX y XX. Construcción y montaje de un imaginario*. Santiago: Pehuén



Alvarado y otros autores, así como su preservación y difusión a través de instituciones como el Museo Histórico Nacional y diversas web, conforman un relevante referente de la representación visual del pueblo mapuche, ya que sus imágenes “han sido difundidas en los más variados textos de antropología e historia, en catálogos de exposiciones de la cultura mapuche y afiches de difusión cultural; han sido reimpresas como propaganda de reivindicación étnica e, incluso, como gráfica para el turismo y la exaltación de lo étnico” (Alvarado, et al., 2001: 13).

Ahora bien, al revisar estas imágenes e interrogarlas sobre qué lecturas y relato (s) nos ofrecen del pueblo mapuche, caigo en cuenta que en la gran mayoría el *otro* mapuche es representado de manera hegemónica, puesto que la narración de las diferentes miradas fotográficas se construye desde los civilizados hacia quienes son tenidos por salvajes. Cada fotógrafo representa el progreso de la sociedad que vuelca su interés por la realidad del indígena atrasado, rústico y algo exótico que no comparte el mismo estatus de chileno/a. Es así como a los grupos de mujeres, niñas, niños y hombres mapuches se les retrata de acuerdo a los paradigmas y convenciones socioculturales que, en ese entonces, prevalecen de los pueblos originarios, y la fotografía no haría más que potenciar esos paradigmas con sus parámetros estéticos totalmente ajenos al contexto del mapuche, y fiel a los paradigmas fotográficos de la fotografía temprana en cuanto a cuidar desde la pose hasta el montaje de la escena con cada retratado/a (Alvarado, 2012).

Por otro lado, la fotografía de la época tiene directa relación con los estereotipos negativos que a lo largo de los años se venido difundiendo, y que en el caso de la fotografía vienen a actuar como “reguladores de la representación fotográfica (...) [ya que] el estereotipo es un modelo que censura moralmente, inhibe y educa visualmente. [Más aun cuando] en Chile el estereotipo se encuentra unido al modelo civilizador de la modernidad, es una construcción simbólica cuyo universo significativo reposa en las prácticas del imaginario del grupo dominante, quien determina el discurso de la opinión común”<sup>65</sup>. Así, la gran mayoría de imágenes fotográficas de inicios del siglo XX se convirtió en un dispositivo clave en la

---

<sup>65</sup>Leiva, G. (1997). La tarjeta postal fotográfica. En: Ázocar, A. (2005:28). Fotografía Proindigenista. El discurso de Gustavo Millet sobre los mapuches. Temuco: Universidad de La Frontera

producción y circulación de representaciones negativas sobre los mapuches, influyendo en la opinión pública de la época al divulgar y reforzar “el estereotipo del indígena ignorante, pobre, derrotado, representante de una cultura que está por desaparecer” (Azócar, 1998: 192). De todos modos, este fenómeno representacional no me resulta raro al tener presente que desde el proceso de conquista e, incluso antes, los indígenas “han sido desde siempre una reserva inagotable de imágenes manipulables y el imaginario que trata sobre ellos es tan rico como contradictorio, ya que puede concebirlos como hijos del paraíso o como salvajes culpables del subdesarrollo nacional”<sup>66</sup>.

Por estos motivos, las representaciones fotográficas iniciales sobre el pueblo mapuche, constituyen un simulacro de su identidad indígena, ya que recrean una imagen errada del mapuche, influida por motivaciones de índole cultural, económica y política<sup>67</sup>, y han conformado subjetividades relacionadas a conceptos de identidad excluyentes que operan como una construcción hegemónica y subalterna en nuestra memoria e imaginario visual histórico. Así, el discurso visual de agentes mediáticos y culturales sobre el mapuche ha contribuido a que definamos quiénes somos “nosotros” los chilenos y quienes los “otros”, el indígena, con visiones identitarias muy diferentes entre sí.

## 5.5 Los “fotógrafos de la frontera” y su marca mapuche

Las fotografías realizadas entre los años 1890 y 1920, aproximadamente, corresponden a los denominados “fotógrafos de la frontera”, grupo integrado por retratistas y paisajistas que, de acuerdo a los cánones estéticos de la época, registraron a través de sus cámaras “las costumbres y tradiciones de las poblaciones indígenas, de colonos y criollos que convivían en el agitado mundo de La Frontera” (Alvarado, 2000: 36). La frontera tal como se llamaba al territorio mapuche comprendido al sur del río Bio – Bio, fue el lugar elegido para estos fotógrafos extranjeros que llegaron buscando nuevas oportunidades al sur de

---

<sup>66</sup>Ramos, A. (1998: 207). Convivencia interétnica en Brasil: los indios y la nación brasileña. En: Azócar, A., Nitrihual, N., “Kurü wüni, una mirada íntima de la resistencia mapuche”. Entrevista a María José Carú (Perrera Arte, 07 de julio de 2015). Recuperada de: <http://www.perrerarte.cl/kuru-wuni-una-mirada-intima-de-la-resistencia-mapuche/>

<sup>67</sup>Para Azócar et al. (2015) afirman que el fuerte proceso de intervención en la Araucanía estuvo compuesto por acciones militares, y de apropiación y redistribución de las tierras mapuche. Asimismo, en lo cultural y social, la intervención consistió en el desarrollo de actividades religiosas entre los indígenas o la creación de centros de enseñanza.

Chile, una vez finalizado el proceso de invasión y apropiación de tierras mapuches conocido por la cultura oficial chilena como la “Pacificación de la Araucanía” (1860 – 1883).

Aunque hubieron otros fotógrafos que compartieron tiempo y labor (Emilio Garreaud, Félix Leblanc, entre otros), destaco a tres fotógrafos que integraron este grupo: Christian Enrique Valck, Obder Heffer y Gustavo Milet, debido principalmente a los diversos estudios que se han realizado sobre su influencia y labor fotográfica. Cada uno de ellos dejó un registro personal de los rostros, atuendos e, incluso, parte del entorno del mapuche de ese tiempo. Para Mege (2001), estas imágenes son: “Históricamente distantes, en el tiempo y el espacio, son de hace mucho tiempo y están enclavadas en una naturaleza extraña y sorprendente, salvaje; caras, gestos y posturas inquietantes, son la otra raza; vestimentas, adornos, utensilios, símbolos absurdos y ridículos, las otras costumbres; agrupaciones extrañas de personas, familias polígamas, guerreros paleolíticos, shamanes, la otra sociedad”<sup>68</sup>. Cada uno de estos fotógrafos efectuó un registro de lo mapuche a través de una herramienta que por mucho tiempo se pensó infalible para capturar lo real, lo fidedigno de lo natural y lo humano. La cámara fotográfica estaba desprovista de la subjetividad del fotógrafo y parecía actuar de manera neutral ante el objeto/sujeto capturado/a. Sin embargo, hoy en día sabemos que esto no es así y que, muy por el contrario, al realizar un examen crítico de estas imágenes debemos interrogarnos: “¿de qué es la imagen y cuál su contenido?; ¿quién la hizo, cuándo y por qué?; ¿cómo la han obtenido otras personas, cómo la leen, qué hacen con ella?” (Banks, 2001: 7), de modo de tener una respuesta que considere tanto sus diferentes significados como los efectos de su visualización para cada uno de los diversos públicos que componen la sociedad chilena, en términos de significación cultural y prácticas sociales (Rose, 2001).

En este sentido, sé que estas imágenes conforman “montajes a partir de poses dentro de un paradigma *winka* de la representación” (Mege, 2001: 30) del mapuche, una representación de su identidad que responde a una muy bien construida ficción capaz de ser creíble, y por ende reproducida y referenciada

---

<sup>68</sup>Mege, P. (2001: 29). La memoria turbia de la frontera. En: Alvarado, M, Mege, P. & Báez, C. (Ed.) (2001). Mapuche Fotografías siglos XIX y XX. Construcción y montaje de un imaginario. Santiago: Pehuén

durante muchos años por diversos mecanismos de legitimación, tales como manuales de ciencias sociales, antropología y etnografía. Pero, si algo conocemos de la fotografía en la actualidad es que no hay neutralidad detrás de la cámara, sino toda una visión del mundo y la sociedad en que el fotógrafo/a realiza su trabajo. De allí que me haga mucho sentido lo que manifiesta Fontcuberta (2013) cuando afirma que:

“Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable. Lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve. Lo importante, en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira. El buen fotógrafo es el que miente bien la verdad”. (p. 17).

Dentro de este contexto, las imágenes de este grupo de fotógrafos han pasado a conformar verdaderas marcas de lo que hemos considerado mapuche en la sociedad chilena, ya que al verlas indudablemente pensamos que estamos en presencia de un pasado fidedigno de este pueblo indígena. Por ende, la ficción identitaria de estas imágenes ha jugado un rol importante en el legado histórico y visual sobre el pueblo mapuche.

Christian Enrique Valck

El primero de los fotógrafos examinados fue Christian Enrique Valck, un fotógrafo alemán que llegó al país en 1852 destacando en el retrato de sociedad bajo el estilo Cabinet (Alvarado, 2000). Christian Valck realizó varias imágenes del pueblo mapuche, siendo ayudado en ocasiones por alguno de sus tres hijos, pero uno u otro trabajaron bajo este estilo que consistía en retratar a diferentes personajes de la sociedad chilena en un formato de tarjeta que solía medir 16.0x11,5 cm (Azócar, 2005). De la misma forma, Valck

además de ser uno de los pioneros de la fotografía en varias ciudades del sur de Chile, convirtiéndose en referente obligado para los fotógrafos de su época gracias a sus retratos de sociedad. En cuanto a lo estético, Valck buscó recrear una atmósfera que presentara a los personajes en concordancia con los códigos sociales de la época, es por ello que cuando retrata a damiselas, caballeros y mapuches, aplica “un fondo difuso y tenue, ocasionalmente acompañados de algunos elementos escenográficos como algún sillón o una mesa” (Alvarado, 2001: 18). Con esto, buscó que quien mira al retratado/a se fije directamente en ella/él, centrando toda la atención en el personaje. Es por eso que es posible reconocer en los retratos mapuches de Valck un estudiado montaje fotográfico cuyo objetivo era representar “al *mapuche* haciendo uso de sus costumbres y prácticas sociales, de tal manera que sea posible reconocer que los individuos allí retratados pertenecen a una cultura diferente” (Alvarado et al., 2001: 18).



Figura 16: *Mujeres y niños mapuche en el estudio*, ca. 1860 - 1920, Cristián Valck, familia. Fuente: [memoriachilena.cl](http://memoriachilena.cl)



Figura 17: *Grupo de mapuche en un huerto sureño*, ca. Cristián Valck. Fuente: [memoriachilena.cl](http://memoriachilena.cl)

Obder Heffer

El segundo fotógrafo, Obder Heffer, formado en Canadá se trasladó primero a Nueva York, lugar donde instaló un taller fotográfico antes de venir a probar suerte a Chile. Ya instalado en el país, abre en 1910 un taller en pleno centro de la capital, Santiago, donde “sus retratos de estudio adquirieron gran popularidad entre la sociedad santiaguina y sus visitantes”<sup>69</sup>. Las fotografías que Heffer haría de la población mapuche se dividen en fotografías de estudio – al igual que Valck, Heffer reitera el uso de un estudio con telones y decorados - y fotografías de exterior. En esta última categoría destacan retratos de mapuches en sus *rukas*<sup>70</sup>. Ahora bien, en los retratos de Heffer las imágenes muestran diversos personajes



Figura 18: Longko y sus dos mujeres, ca. 1890, Obder Heffer.

Fuente: memoriachilena.cl



Figura 19: Longko mapuche con vestimenta tradicional, ca.

Obder Heffer, 1895. Fuente: memoriachilena.cl

femeninos y masculinos y de frente a la cámara, así como, generalmente, de cuerpo entero, vistiendo ropas simples, sin decoraciones y con solo algunas joyas (Alvarado, et. al., 2001). La expresión del mapuche

<sup>69</sup>Fotografías de Obder Heffer. Museo Histórico Nacional. Fuente: <http://www.museohistoriconacional.cl/618/w3-article-9521.html>

<sup>70</sup>En mapudungun *ruka* se le llama al hogar, a la casa.

fotografiado corresponde al modelo que debe posar cuidadosamente para el retratista, adquiriendo una pose rígida, severa e, incluso, con gesto desafiante. Para Alvarado (2001):

“Estos retratos contrastan con otras tomas realizadas en exterior, donde además de los personajes, el autor parece buscar un acucioso registro de costumbres y comportamientos propios de lo mapuche por medio del montaje de acabadas escenificaciones. Numerosos hombres, mujeres y niños se distribuyen en el espacio fotográfico acompañados de artefactos y utensilios como parte de una coreografía étnica, donde el gesto suspendido de alguna mujer hilando o tejiendo parecen haber detenido en el tiempo prácticas culturales lejanas y exóticas”  
(p. 19)

Gustavo Milet

El último de los tres fotógrafos que conformó este grupo, Gustavo Milet, tiene algunos rasgos disímiles con sus pares. En primer lugar, nace en Chile, en la ciudad de Valparaíso en el año 1886, al interior de una familia de origen francés. En esa ciudad aprende y desarrolla el oficio de fotógrafo retratista antes de emprender viaje a tierras sureñas, a Traiguén, lugar en que se dedicaría a fotografiar ciudades y pueblos, en terreno<sup>71</sup>. Es en esa ciudad donde realiza su libro *“Indios Araucanos de Traiguén: Sudamérica-Chile”*, obra en formato Cabinet en la que retrata a una serie de mujeres, hombres, niñas y niños mapuches en diferentes poses y actividades. Una de las lecturas de su obra nos describe este trabajo fotográfico como un cuidado producto que combina escenario y actores:

“El escenario es su estudio, espacio donde se ambienta al mapuche posando frente a telones

---

<sup>71</sup>Carrasco, 2004. En: Azócar, A. (2005). Fotografía Proindigenista. El discurso de Gustavo Milet sobre los mapuches. Temuco: Universidad de La Frontera

pintados que reproducen sutiles abedules europeos, arbustos complacientes y clásicas columnas, arcos y jardineras de ornato. La escenografía se completa con elementos anexos como troncos de árboles colocados en diferentes situaciones. El piso de madera se ablanda a la vista buscando una textura de rastrojo que se supone otorga la paja quebradiza. En medio de esta escenografía, los sujetos fotografiados aparecen como actores “representando” su propia identidad. Joyas y vestimenta, cestería, cerámica y diversos artefactos domésticos se transforman en señales de su pertenencia cultural” (Alvarado, et. al., 2001: 18 – 19).



Figura 20: *Mujer mapuche con joyas de plata*, ca. 1890, Gustavo Milet. Fuente: [memoriachilena.cl](http://memoriachilena.cl)



Figura 21: *Lanceros mapuche en el estudio del fotógrafo*, ca. 1890, Gustavo Milet. Fuente: [memoriachilena.cl](http://memoriachilena.cl)

En esta serie de imágenes, Milet ensaya una representación del indígena en la que no figuran los estereotipos negativos que el discurso oficial de la época transmitía a la población chilena, estereotipos caracterizados por la imagen del mapuche empobrecido, algo salvaje, borracho, flojo y exótico. Por el



contrario, en los retratos de Milet los mapuches aparecen “dignos, seguros de sí mismos, bien montados, con sus lanzas pero sin agresividad, de aspecto sano, con una belleza cercana a los cánones de la sociedad global o al modelo clásico, luciendo con orgullo vestuario y joyas tradicionales, realizando distintas actividades” (Azócar, 2005: 36). En esta imagen positiva del indígena, las “personas miran, siempre hacia la cámara con una expresión tranquila, confiada; algunas sonríen (...) las poses y el ángulo de cámara favorecen estéticamente al retratado y permiten apreciar no sólo los rasgos físicos, sino también el vestuario y accesorios usados” (Azócar, 2005: 42).

Fue Gustavo Milet, de acuerdo a los estudios de Alvarado (2000 y 2001) y de Azócar (2005), el primer fotógrafo que se abrió a una representación del mapuche que superara los cánones estéticos de la época, cuya técnica fue fuertemente influenciada desde Europa y más específicamente desde Francia. Para Alvarado, el supuesto valor histórico de estas imágenes radica en que conforman una representación mucho más realista del indígena al presentarlos vestidos con trajes típicos y ataviados con joyas y cintillos. Incluso, estas imágenes recreaban su realidad material y cotidiana a través de una bien planeada escenificación, de manera que se apreciara al indígena en su “entorno natural”.

“Constituyen más bien una construcción que obedece a los paradigmas estéticos europeos de conformación del retrato fotográfico que infiltran nuestro imaginario, creándonos un referente histórico y étnico equivoco. Una mirada atenta, un ejercicio del mirar adecuado descubre en estos fotógrafos la puesta en escena propia de todo retrato fotográfico, un montaje de los “indígenas araucanos” – como se les llamaba en esa época a los mapuches – que remonta a una fantasía y una memoria dislocada, intervenida por la modalidad de la fotografía de finales del siglo XIX y principios del XX” (Alvarado, 2001: 20).

## 5.6 Representaciones visuales/fotográficas actuales del/la mapuche

“Fotografiar es fotografiar una relación”  
Estética de la Fotografía, François Soulages,  
2005: 131.

Dos días después de conmemorarse otro 12 de octubre y cuando muchos todavía celebran el “día de la raza” escucho a quienes, con ánimo descolonizador, aseveran que no hay nada que celebrar y que, por ende, este día debería llamarse “encuentro de dos mundos”. Personalmente, creo que la misma división en torno a la denominación de la fecha es lo que se vivencia en Chile cuando hablamos de la relación histórica entre el Estado chileno y las comunidades mapuches. Es así como en la ciudad organizaciones indígenas y agrupaciones pro indígena se han organizado en torno a esta fecha para realizar varias jornadas de protesta, lo que incluye manifestar su disconformidad con las políticas estatales en cuanto a la reivindicación de derechos, tales como la reincorporación de tierras ancestrales o la inclusión de un reconocimiento constitucional como pueblo indígena que incluye, entre otras demandas, el reconocimiento de la lengua mapudungún como segunda lengua oficial.

En tanto esto ocurre, Estado y grupos empresariales vinculados a compañías de transportistas y forestales se enfrentan comunicacionalmente, debido a la exigencia de los empresarios por leyes más duras contra los responsables de ataques incendiarios a fundos y camiones, incluida la aplicación de la polémica Ley Antiterrorista. Es así como en los últimos años muchos comuneros mapuches han desfilado por los tribunales de justicia chilenos acusados de actos delictuales y terroristas, mientras que organizaciones gubernamentales y no gubernamentales acusan al gobierno de propiciar esta escalada de violencia al militarizar el territorio mapuche y no propiciar un diálogo profundo e histórico sobre la problemática mapuche. Asimismo, organismos internacionales juzgan y condenan al Estado chileno por la actuación de las policías y jueces que actúan en base a estigmas negativos contra el mapuche. Digo esto, teniendo muy en cuenta que en el año 2014 Chile fue condenado por la Corte Interamericana de Derechos Humanos, ya que varias sentencias contra comuneros mapuches acusados por estos hechos de violencia, “fueron

emitidas fundándose en una ley antiterrorista violatoria del principio de legalidad y del derecho a la presunción de inocencia”<sup>72</sup>.

Para Gastón Carreño (2002), éstos hechos han propiciado que la imagen del mapuche tenga gran presencia en la agenda cultural nacional, en parte propiciado por el impacto mediático que tuvo en los años noventa el mencionado conflicto entre empresarios forestales y comunidades residentes en la octava y novena región, además de la problemática suscitada por la construcción de la central hidroeléctrica Ralco en el Alto Bío Bío<sup>73</sup>. Así, me explico el notorio interés de parte de museos, galerías y centros culturales por la imagen mapuche, a diferencia de cualquier otro pueblo originario, algo que queda en evidencia mediante la realización de una serie de muestras visuales (performance, instalaciones y exposiciones fotográficas) y audiovisuales (cine y video) en Santiago y diferentes regiones de Chile.

Por otro lado, este interés surge a partir del impulso que los gobiernos de la concertación<sup>74</sup> (desde 1990 hasta el año 2010) y de derecha (2010 – 2014) han dado a una política cultural enfocada al desarrollo social y cultural de los pueblos indígenas. Me refiero al marco legal y político con que se potencia la difusión de las diferentes culturas indígenas en Chile, donde el pueblo mapuche ha ocupado un rol protagónico debido a los esfuerzos por mejorar la conflictiva relación con el Estado chileno. A su vez, este marco o “institucionalidad pública para los asuntos indígenas”<sup>75</sup> ha ganado fuerza mediante el gran número de mapuche emigrados a las grandes ciudades como Santiago, Concepción y Valparaíso, quienes organizados en asociaciones y centros culturales promueven una nueva política de la identidad que invita a reflexionar, a chilenos y mapuches, sobre quiénes somos, a través de una re problematización de la historia oficialista y el gran relato identitario nacional (Waldman, 2004). De ahí que, entre muchas otras

---

<sup>72</sup>La condena al Estado chileno incluye en su fundamentación el argumento que en “las sentencias condenatorias se utilizaron razonamientos que denotan estereotipos y prejuicios, lo cual configuró una violación del principio de igualdad y no discriminación. Adicionalmente, la Corte encontró que se produjeron violaciones al derecho de la defensa y del derecho de recurrir de esos fallos penales condenatorios. Todo ello hace que esas condenas fuesen arbitrarias e incompatibles con la Convención Americana”. Fuente: [www.fidh.org](http://www.fidh.org)

<sup>73</sup>Así lo afirma el antropólogo Gastón Carreño en “Entre el ojo y el espejo. La imagen mapuche en cine y video”, Tesis para optar al Título de Antropólogo. Departamento de Antropología. Universidad de Chile, 2002. Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-79826.html>

<sup>74</sup>Me refiero a la Concertación de Partidos por la Democracia (1988 – 2009), conglomerado de partidos políticos que apoyaron el retorno de la democracia en el plebiscito de 1998. Fuente: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-31414.html>

<sup>75</sup>Así se denomina a la política emprendida por el gobierno de Ricardo Lagos y establecido en el documento: “Política de Nuevo Trato con los Pueblos Indígenas. Derechos Indígenas, Desarrollo con Identidad y Diversidad Cultural”, pág. 3. Fuente: <http://www.mapuche.info/mapuint/newtreat040400.pdf>

actividades, en los años 2006 y 2009, respectivamente, se inaugure en la ciudad de Santiago la I y II Bienal de Arte Indígena como un espacio expositivo donde la cultura mapuche tuvo entre sus representantes a poetas, artesanos, arquitectos y artistas visuales mapuches contemporáneos<sup>76</sup>.

Dentro de este panorama social y cultural, ha sido relevante comprender el rol que las distintas instituciones museísticas y culturales han cumplido en la difusión de la imagen del mapuche, puesto que “la única medida de éxito o fracaso de una obra frente al público la da el debate que sea capaz de generar” (Guasch, 2000: 275). En la actualidad, los sucesivos gobiernos han distribuido subvenciones estatales a proyectos de artes visuales relacionados con los pueblos originarios con el fin de ser capaces de provocar un diálogo transversal de los distintos públicos, y de este modo procurar un acceso más directo a las obras y distintos bienes culturales. Así, las diferentes instituciones culturales y artísticas han hecho eco de este objetivo fomentando un contacto más directo entre la obra y el público del arte, definido éste último como espectadores provenientes de todas las clases, edades y niveles sociales. Es por ello, que no me resulta extraño que una característica en común de las exposiciones fotográficas sobre el pueblo mapuche, sea su itinerancia por distintos centros artísticos y culturales de las principales ciudades del país, confirmando que se ha instalado en Chile una cultura expositiva e inclusiva de lo indígena, con lo mapuche como referente. Como ejemplos de lo anterior puedo mencionar varias iniciativas realizadas en los dos últimos años, tales como la organización de parte de CLAPCI (Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas) del “XII Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas”, realizado en Chile (Temuco) y Argentina (Neuquén y Bariloche), respectivamente. El festival llevado a cabo en el mes de noviembre en la ciudad de Temuco incluyó en su programa distintas actividades, tales como una muestra de documentales, cine experimental, series de televisión, coloquios y una exposición de arte actual, tal como describe el programa disponible en la página web del evento<sup>77</sup>.

Ya en el mes de julio de este mismo año (2015), se llevó a cabo en el Centro Cultural Palacio de la Moneda en Santiago otra muestra de cine indígena, esta vez organizada por la Cineteca Nacional y el Museo

---

<sup>76</sup>La iniciativa formó parte del “convenio denominado, Coordinación de Políticas y Programas Indígenas, suscrito entre la Corporación Nacional de Desarrollo Indígena y el programa Orígenes – MIDEPLAN”. Fuente: <http://www.huellasdigitales.cl/portal/index.php/portada/48/735-anuncian-la-primera-bienal-de-arte-indigena>

<sup>77</sup><http://www.ficwallmapu.cl/actividades.php>

Precolombino, iniciativa auspiciada por el Consejo Nacional de la Cultura. De esta forma, la actividad promovida por “YEPAN: Revista Digital de Cine y Comunicación Indígena” se daba a conocer en distintos medios de comunicación online: “Desde el martes 7 al lunes 13 de julio tendrá lugar la muestra de cine indígena más importante del país en la Cineteca Nacional del Centro Cultural La Moneda. La 9° muestra de Cine + Video Indígena contempla además una itinerancia nacional por diferentes salas, centros culturales y ceremoniales en varias regiones de Chile y comunas de Santiago”<sup>78</sup>. El programa que incluyó documentales sobre el pueblo mapuche también tuvo obras dedicadas a la infancia en el ámbito de la animación.

Ahora, ¿por qué resulta importante conocer si las exhibiciones han sido apoyadas por recursos estatales? Porque “las condiciones de presentación, exposición y recepción de una foto, indudablemente, representan un gran papel” (Soulages, 2005: 233), en cuanto a cómo y cuánto afectará al público que las verá. De allí que el concepto de lo mapuche que se instala en el circuito artístico nacional ha buscado

ampliar la definición de lo que conocíamos como arte indígena, muy relacionado a las artesanías o formas de producción artesanal<sup>79</sup> por un arte indígena más vinculado al arte contemporáneo, un arte que aborda críticamente la problemática cultural y social, empujando más allá los criterios convencionales y límites estéticos de la obra.

## **5.7 Imágenes que nos interrogan**

Ahora bien, teniendo presente lo anterior es que me he interesado en reunir algunos ejemplos de representaciones fotográficas actuales enfocadas a ejemplificar tres ámbitos representacionales de lo mapuche: su vida rural ligada a las tradiciones, su imagen urbana y el conflicto con el Estado chileno. Cada uno de estos registros representa las distintas maneras en que la sociedad chilena visualiza al mapuche, e incluso, puede coincidir con la visión que un buen número de mapuches tenga de sí mismos, mientras que

---

<sup>78</sup><http://www.yepan.cl/chile-conoce-el-detalle-de-la-itinerancia-nacional-de-la-9-muestra-de-cine-video-indigena/>

<sup>79</sup>Para el periodista y doctor en Ciencias Sociales, Fernando Quilaleo, las artes tradicionales indígenas se refiere a “las expresiones que provienen de larga data y que se mantienen vivas y presentes hasta nuestros días como formas de manifestación tradicional”. Así lo afirma Fernando Quilaleo en el catálogo de la II Bienal de Arte Indígena del año 2009.

otros estarán en total desacuerdo. Indudablemente, los/las fotógrafos/as que aquí menciono tienen una mirada cercana a la problemática mapuche. No me refiero a que estén simplemente realizando un “arte militante” o pro mapuche, sino que su posicionamiento se trata de instalar *desde adentro*<sup>80</sup> de lo mapuche, por cuanto sus imágenes documentan y testimonian su situación actual en un trabajo de documentación in situ, ya sea al interior de las reducciones o buscando su presencia visual en la urbe. En este sentido, las imágenes pueden suscitar desde identificaciones fáciles e, incluso, nostálgicas por el pueblo mapuche, hasta reacciones de aprobación o rechazo, de acuerdo a la tensión y disenso con que aborden, entre otros temas, los estereotipos y estigmas sociales instalados en el imaginario nacional.

Los diferentes trabajos revelan un interés por una deconstrucción crítica de la tradición fotográfica y de sus orígenes y no por un retorno a estos, aunque hay ejemplos de quienes todavía recurren a una estética tradicional – ligada a la tradición académica - para realizar sus proyectos, lo que implica mantener un estatus de imagen etnográfica y marcas estereotipadas de representación de la alteridad (Reyero, 2013). Lo fundamental es que en la fotografía chilena/mapuche contemporánea han surgido fotógrafos/as que con su mirada se alejan de esta mirada antropológica y etnográfica de aportar datos irrefutables sobre lo mapuche, concentrándose en el potencial y capacidad de la imagen para “sugerir, provocar y no necesariamente registrar miméticamente fragmentos de la realidad” (Reyero, 2010: 59). Con esto, reafirmo mi interés por representaciones ligadas al ámbito de las artes visuales, ya que es a través del arte contemporáneo que la fotografía puede resultar un contraproyecto de resistencia a los estigmas sociales del mapuche, y una respuesta al surgimiento y desenvolvimiento de subjetividades de origen mapuche en el espacio urbano marcadas por el conflicto, la disidencia, la negociación y la pérdida (Guerra, 2013). Ahora bien, ésta última idea es relevante por cuanto “la ciudad funciona como metáfora utópica o contestataria de la nación, como espacio de la memoria o sitio transgresor de las minorías genéricas” (Guerra, 2013: 302). No hay que olvidar que es en la urbe donde la identidad mapuche entra en crisis, puesto que se vuelve porosa y permeable a otras identidades y formas culturales, en un juego de yuxtaposiciones

---

<sup>80</sup>“Desde adentro” es un término que Mariana Giordano y Alejandra Reyero (2009) cuando en “La estetización del indígena argentino en la fotografía contemporánea” afirman que la fotografía del indígena Kolla Sixto Vásquez es una mirada desde adentro que se opone a la mirada desde afuera de la fotógrafa alemana Grete Stern.

heterogéneas, reformulaciones y continuidades de la cultura mapuche. De allí, que la imagen urbana del mapuche funcione como un gatillador de interrogantes y nuevos posicionamientos sobre las relaciones de etnicidad, clase y género, y como transgresión de la supuesta homogeneidad de la nación, tratando de reflejar la pluralidad de formas identitarias que conviven en el territorio nacional, trasladando/traduciendo una multitud de signos heterogéneos, híbridos, fugaces y huidizos en una relación que desestabiliza nuestra noción de identidad y saber (Guerra, 2013). Para Lucía Guerra (2013), entonces: “El exilio [del mapuche] en la ciudad engendra una doble invisibilidad. La que otorga la nación en un mestizaje no asumido y la que adopta el otro mapuche en una realidad performativa fundada en lo que se ha dicho de él y no en lo que realmente es” (p. 304).

Teniendo muy en cuenta esto me propuse examinar y reflexionar sobre el aporte de las obras visuales a este debate y para el diálogo dirigido con los/las chicos/as en el Taller de Fotografía (Capítulo VI), comprendiendo que las imágenes constituyen un valor agregado a la reflexión de las actuales dinámicas de pertenencia identitaria, sobre todo, a través de nuevas narrativas visuales que incluyen nuevas lecturas y posicionamientos sobre la problemática. Debo confesar que al respecto mi expectativa fue alta ya que, aun estando en Barcelona, navegaba por la web y me encontraba con interesantes iniciativas y muestras sobre el pueblo mapuche, lo que demostraba un creciente interés por visualizar su cultura, panorama que confirme cuando ya estuve instalado en Santiago. Sin embargo, ya superado el primer punto referido a la visualización, es importante preguntarme acerca de qué tipo de imágenes estamos viendo, qué narrativas constituyen y qué posicionamientos, en el sentido de si estas representaciones cumplen un papel crítico, reflexivo y político sobre la manera en cómo vemos al mapuche.

Al respecto, conviene destacar dos términos que me han sido relevantes en mi proceso de observación y análisis de obras que tratan lo mapuche. Hablo de visión y de visualidad, conceptos que Gillian Rose (2007), estudia en profundidad en sus investigaciones sobre la metodología visual, distinguiendo entre uno y otro de tal manera que lo visual es, básicamente, lo que fisiológicamente somos capaces de ver. Visualidad, en cambio, tiene relación con las diferentes formas en que se construye nuestra visión, “how we see, how we are able, allowed, or made to see, and how we see this seeing and the



**DELES USTED LA PALABRA**

Figura 22: *Warriache*, Colectivo A Pata Pelá, 2008. Fuente: Museo de Arte Contemporáneo.

unseeing therein”<sup>81</sup>. Prestando atención a esto, un ejemplo de visualidad crítica sobre la construcción histórica de la imagen mapuche, es la que realizó el colectivo de artistas franceses “A Pata Pelá” en el año 2008 cuando en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) expuso la obra “Warriache”<sup>82</sup>. Este trabajo que consistió en la intervención de una fotografía de Christian Valck con globos de diálogo en blanco, representaba el silencio histórico al que mujeres y hombres mapuches se han visto sometidos a través de una imagen colonizada, y bajo una mirada representacional que sigue viendo al mapuche como pobre, triste y rústico. El colectivo, además, agrega la frase “Deles usted la palabra”, en un ejercicio de reflexión que nos recuerda que las imágenes no son inocentes en cuanto al mensaje que nos transmiten, sobre todo porque su representación responde a una construcción estética y política que sigue vigente en la actualidad. “These images are never transparent windows onto the world. They interpret the world; they display it in very particular ways” (Rose, 2007: 2).

Por otra parte, la reflexión del colectivo me alerta sobre el riesgo de la imagen fotográfica de fomentar una “hiperconstrucción del ser indígena”, es decir, que a pesar que la imagen del mapuche ya no responde a “la concepción de registro mimético de la realidad que sustentó el poder colonialista de la

<sup>81</sup>Foster, H. (Ed.) (1998). *Vision and visuality*. En: Rose, G. (2007: 2). *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. Londres: Sage

<sup>82</sup>Warriache es el término en mapudungun para designar a los mapuche urbanos



fotografía, la imagen del otro cobra nuevos sentidos estético - culturales, [que] muchas veces [son] inexistentes para las mismas comunidades indígenas” (Giordano y Rejero, 2009: 30). Las mismas autoras expresan sobre este mismo tema que varios de los actuales registros fotográficos no promueven un proceso participativo en la construcción de su identidad visual, ya que: “¿en qué medida los sujetos fotografiados se “dejan ver” en su cotidianeidad como parte de una concesión o acuerdo previo con los fotógrafos? ¿O continúan siendo arrancados de su contexto para pasar a eternizarse en el presente perenne de la fotografía? ¿Cuál es el margen real de control que poseen? ¿Hasta qué punto los registros actuales continúan siéndonos no sólo lejanos sino también ajenos?” (p. 30). Es por eso que trabajos como los de Jorge Brantmayer o María José Carú, fotógrafos/as que narran visualmente al mapuche como un actor social de transformación, se posicionan desde lo mapuche con nuevas representaciones fotográficas que rechazan la institucionalidad y el elitismo de la imagen con propuestas que incluyen apropiaciones y reapropiaciones, así como fotomontajes y procedimientos fotográficos que buscan derribar los estereotipos, a través de una imagen políticamente activa y reaccionaria al mercado del arte.

## **5.8 Selección de fotógrafos actuales y su mirada del/la mapuche**

Era septiembre del año 2013 y yo ya estaba reinstalado en Santiago, preparado para comenzar a construir el marco teórico y organizar el trabajo de campo, cuando supe del trabajo de Margarita Alvarado, académica e investigadora de la Pontificia Universidad Católica de Chile y autora y coautora de varias investigaciones sobre la imagen fotográfica del pueblo mapuche. Animado por mi afán investigativo logré una entrevista con Margarita y, de inmediato, conseguí su simpatía y apoyo hacia mi trabajo. Fue así como gracias a su respaldo tuve acceso a la biblioteca del campus de Estética de la universidad, y me di a la tarea de indagar en las representaciones visuales/fotográficas del mapuche entre sus archivos y documentos. De manera que por algunas semanas pude leer varios títulos relacionados con el análisis y conocimiento fotográfico, tal como “Estética de la Fotografía” de François Soulages (2005) o “Fotografía e Identidad. Captura por la cámara, devolución por la memoria” de Ludmila da Silva, Mariana Giordano y Elizabeth Jelin

(2010).

Posteriormente, ya interiorizado en el tema llegué a otros autores/as, tales como Banks (2001), Gillian Rose (2007), Mariana Giordano y Alejandra Reyeró (2009) o Joan Fontcuberta (2013), a quien tendría la oportunidad de oír en una exposición y charla dictada el año 2014 en Santiago. A través de estas lecturas e interpretaciones críticas basadas en una metodología de investigación visual y fotografía contemporánea, complementé y enriquecí mi visión sobre el rol y significado de las imágenes como parte esencial del relato identitario contemporáneo. Ahora, en este cruce de visiones también se incorpora el pensamiento de otros autores que aportaron su apreciación sobre el papel crítico del arte y las imágenes, debiendo mencionar interesantes ensayos, artículos y entrevistas de estetas y críticos de arte como Rodrigo Zúñiga (2013), Nelly Richards (2014) o curadores como Roc Laseca (2015). Todos/as y cada uno/a sumo su aporte a mi discursividad sobre el valor de las representaciones visuales/fotográficas actuales, y su influencia en el imaginario nacional.

Durante este proceso de indagación las diferentes lecturas fueron un verdadero aporte a mi trabajo docente en los centros educacionales donde me desempeñaba, guiándome en el proceso de auto producción de imágenes. No por nada, en la etapa del trabajo de campo volcaría mi interés en la capacidad de los jóvenes adolescentes de generar imágenes auto referenciales, relatando y ante todo dialogando y debatiendo sobre el/los significados de las imágenes en la conformación de la identidad mapuche urbana. De esta manera, el Taller de Fotografía Azentún no consistió únicamente en aprender a tomar fotografías, sino en construir colectivamente el valor de la imagen dentro de lo que denominé la identidad visual del mapuche urbano, y cómo influyen las diferentes representaciones visuales en la conformación de esa identidad visual.

Entre las lecturas y entrevistas a diferentes artistas y académicos/as, pude elaborar un recuento de las principales exposiciones en las que la imagen del mapuche habían sido las protagonistas, incluyendo muestras que se han terminado recién acabado el año 2015. Una de esas exposiciones a las que me refiero

fue “Gustave Verniory: una visión intimista del pueblo mapuche y de la Araucanía”<sup>83</sup>, inaugurada en noviembre de 2015 en el Museo de la Memoria de Santiago. Si bien esta exhibición centró su interés en una fotografía de corte histórico, gracias al archivo fotográfico del ingeniero Belga que vivió y trabajó durante diez años en la construcción del ferrocarril en el sur de Chile (1889 - 1899), el objetivo curatorial del museo fue aproximar al espectador al interior del mundo mapuche de la época. De acuerdo al museo, Verniory “durante la realización de este trabajo, conoce a un grupo de mapuches quienes serán más tarde retratados en su entorno, con sus vestimentas y costumbres. Así se conforma un registro fotográfico que está compuesto por una parte de los nativos de la zona y por otra parte de la construcción de la red ferroviaria”<sup>84</sup>.

Otro ejemplo que suma a lo anterior es la obra del fotógrafo, de origen mapuche, Lincoyán Parada: “El Mapuche con buenos ojos”. Esta muestra que aún se exhibe en el centro y norte de Chile consiste en “una compilación de fotografías mapuches, que abarca desde la vida cotidiana hasta aspectos de la religiosidad de este pueblo”<sup>85</sup>. Lincoyán, con más 40 años de trayectoria profesional, ha ganado numerosos premios y galardones a nivel nacional e internacional, siendo reconocido por sus imágenes en las que retrata a mujeres y hombres mapuches en su cotidianeidad y en su vínculo con la tierra. El mismo autor explica que su obra: “era como querer encontrarme a mí mismo, en el fondo con el proyecto descubrí mi ascendencia mapuche. Yo era mapuche también, o sea, soy mapuche también”<sup>86</sup>.

Otra exposición que también se exhibe de manera itinerante por varias ciudades del sur de Chile es: “*Inchin Tayin Wuitral*”<sup>87</sup>, obra del fotógrafo Mauricio Ascencio. La muestra retrata el trabajo de un grupo de tejedoras mapuches de tres comunidades de la IX región buscando “fortalecer el reconocimiento identitario de las costumbres y tradiciones de las comunidades Mapuches”<sup>88</sup>, revitalizadas a causa del interés de los jóvenes por preservar las técnicas de tejido que, generación tras generación, se transmiten las mujeres.

---

<sup>83</sup> La exposición se llevó a cabo gracias con financiamiento del Estado chileno. Fuente: <http://www.museodelamemoria.cl/>

<sup>84</sup> Fuente: <http://www.museodelamemoria.cl/>

<sup>85</sup> La muestra también contó con recursos estatales mediante concursos públicos como el FONDART (Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes), aunque también privados por medio de la Fundación Andes. Fuente: <http://www.soychile.cl/>

<sup>86</sup> Entrevista de Lincoyán Parada para el zocalo.cl. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=L6OeOj4198U>

<sup>87</sup> En mapudungún el término significa: nuestros tejidos.

<sup>88</sup> Fuente: <http://www.araucaniacuenta.cl/>

Para Ascencio sus imágenes:

“(…) implican el reconocimiento de su identidad, siendo incluso la preservación de su cultura parte de los Derechos Humanos. Es a partir de esta premisa, que forje el lineamiento de trabajo para crear este proyecto, el cual pretende mantener y fortalecer en el tiempo, el conocimiento y experiencias del Pueblo Mapuche. Mi idea, era plasmar con mi cámara, la identidad, las costumbres y la realidad de los pueblos mapuche, con la finalidad de difundir su cosmovisión, sobre todo a las nuevas generaciones, quienes muchas veces no conocen sus raíces”<sup>89</sup>

Por otro lado, este mismo año, se desarrolló en el Centro Experimental Perrera Arte la exhibición: “*Kurü wūni*, una mirada íntima de la resistencia mapuche”, obra de la fotógrafa María José Caru. De acuerdo a una entrevista publicada por el mismo centro cultural<sup>90</sup>, a través de varios viajes que la fotógrafa realizó a comunidades mapuches en San José de la Mariquina o Carahue, entre otras, conformó una obra de 1060 imágenes en blanco y negro, 360 análogas y 700 digitales, a través de las cuales documentó paisajes, ritos y, sobre todo, movilizaciones de algunas comunidades mapuches con el objetivo de registrar su lucha reivindicatoria. Para la artista, esta obra fotográfica constituye un ejercicio de documentación y memoria, en el sentido de que:

“la memoria es el presente de un pasado y esto es no solo un método retrospectivo o estrategia del hombre, es también un efecto recreador, al menos en el caso de la memoria individual. Pero en la memoria colectiva o en cualquier representación social de carácter histórico hay siempre un relato oficial y una necesaria reconstrucción no oficial, que en muchas ocasiones se muestran antagónicas. Para mí, lo que propone la reconstrucción de la memoria

---

<sup>89</sup>Ibid

<sup>90</sup>Entrevista disponible en <http://www.perrerarte.cl/kuru-wuni-una-mirada-intima-de-la-resistencia-mapuche/>

tiene que ver con la problematización del presente, con el descontento que genera un sistema que pide a gritos ser explicado, relatado, construido y, al mismo tiempo, desarticulado”<sup>91</sup>

Se suma a las exposiciones anteriores:

- “Chile y el conflicto mapuche: el difícil camino hacia la paz”, 2014. Registro documental de los fotógrafos Fernando Lavoz y Sebastián Vivallo. Ambos fotógrafos realizan la muestra al alero del seminario del mismo nombre realizado en la Universidad Central con sede en Santiago
- “Az mogeñ: Memoria en los Pichikeche”, 2013. Muestra organizada por UNICEF con imágenes de niñas, niños y adolescentes pertenecientes a cuatro comunidades mapuches de Temuco, y que participaron del proyecto “Fortaleciendo la identidad de niños, niñas y adolescentes mapuches”, buscando acercarlos a sus tradiciones y costumbres<sup>92</sup>

## 5.9 Contexto en que se desarrollan las miradas

Cuando viajé a Lleupeco en el año 2014, además de ver más ripio y nuevas luminarias en los caminos interiores de la zona, también observé que había más actividad policial que en veranos anteriores. Un ejemplo de eso fue que cada tarde, y durante un par de horas, un helicóptero provisto de un gran foco sobrevolaba los campos rompiendo el silencio y oscuridad del lugar. Según mi primo Julio, ya era habitual que la máquina policial hiciera sus rondas nocturnas como parte de un plan de vigilancia de carabineros, situación que le molestaba mucho debido a que no le gustaba sentirse vigilado y mucho menos desde el aire. Luego de esto, me quedé pensando si la relación entre el Estado chileno y el pueblo mapuche, en los últimos diez o quince años, había mejorado en algo o bien empeorado, ya que no es un misterio que recién iniciado el siglo XXI, “las relaciones entre los pueblos indígenas y las sociedades mayoritarias han estado marcadas por la existencia de conflictos y por una realidad de discriminación que ha perdurado a través de

---

<sup>91</sup>Ibid

<sup>92</sup>[http://unicef.cl/web/wp-content/uploads/2014/07/INFORME-ANUAL\\_2013\\_web-cred.pdf](http://unicef.cl/web/wp-content/uploads/2014/07/INFORME-ANUAL_2013_web-cred.pdf)

los años”<sup>93</sup> (, en Verónica Figueroa, 2012: 141). También es cierto que los acontecimientos ocurridos en algunos lugares del sur del país donde se desenvuelve el llamado conflicto mapuche, y “las múltiples acciones reivindicativas que esta minoría étnica despliega en la zona sur del país”<sup>94</sup> no tiene directa relación con la vida que llevan los mapuches de Santiago, alejados de los enfrentamientos con la policía, aunque tengo claro que condiciona la forma en que el ciudadano común percibe o capta lo mapuche en el ámbito de la ciudad, un espacio escenográfico donde organizaciones mapuches existentes en varias comunas de la capital adquieren protagonismo al promover iniciativas pro indígenas, concentrando su esfuerzo en confrontar la imagen negativa que los medios de comunicación transmiten al resto de la ciudadanía. De allí que muchas de las iniciativas artísticas antes mencionadas hayan contado con el respaldo de algunas de éstas agrupaciones en materia de difusión, organización y participación.

Por esta razón, es que al momento de realizar un breve examen del contexto social, cultural y político en que se han llevado a cabo una serie de eventos y exposiciones, en torno a la imagen del mapuche contemporáneo separo cuanto ocurre en materia policial y contingente de lo artístico y cultural. En este ámbito he tomado como referente las dos bienales de arte indígena realizadas en Santiago, ya que formaron parte de múltiples instancias tendientes a visualizar tanto la realidad cultural y social del mapuche, y de una serie de iniciativas legales y culturales que han propiciado: “contribuir a la difusión y el reconocimiento público del patrimonio artístico y cultural de los pueblos originarios de Chile, así como también tener un real acercamiento a la realidad multicultural existente en el país”<sup>95</sup>. Fue así como ambas bienales fueron dos grandes plataformas para la visualización de un número determinado de artistas indígenas, incluyendo mesas redondas para discutir y reflexionar sobre la identidad, respondiendo al interés académico y cultural por su lengua, vida cultural, social y política que han incluido investigadores/as chilenos/as con o sin origen mapuche.

---

<sup>93</sup> Bello y Rangel, 2000. En: Figueroa, V. (2012). La realidad de los pueblos indígenas en Chile: una aproximación sociodemográfica para contribuir al diseño de políticas públicas pertinentes. Anales de la Universidad de Chile, (3), 137-153. Recuperada de: [https://scholar.google.cl/citations?view\\_op=view\\_citation&hl=es&user=7IA1piEAAA&citation\\_for\\_view=7IA1piEAAA:4TOPqqG69KYC](https://scholar.google.cl/citations?view_op=view_citation&hl=es&user=7IA1piEAAA&citation_for_view=7IA1piEAAA:4TOPqqG69KYC)

<sup>94</sup> Amolef, 2004: 1. En: Miquel de Moragas, Maria Corominas (Presidencia), Forum de las Culturas, Diálogos "Comunicación y Diversidad Cultural", Barcelona, España.

<sup>95</sup> <http://www.huellasdigitales.cl/portal/index.php/portada/48/735-anuncian-la-primera-bienal-de-arte-indigena>

Lo primero que llamó mi atención fue que tanto la primera como la segunda bienal se organizaron dieciséis años después del final de la dictadura, y cuando ya se habían firmado algunos tratados entre representantes del pueblo mapuche y el Estado, intentando avanzar en materia de derechos y reivindicaciones indígenas. A su vez, las bienales se concretaron nueve años después de los violentos sucesos ocurridos en diciembre de 1997, fecha que se señala como el punto de inflexión en el conflicto mapuche. En ese mes, en medio de movilizaciones reivindicatorias, se quemaron varios camiones pertenecientes a la empresa Forestal Bosques Arauco generando un enorme despliegue policial en la zona de Lumaco, IX región, pudiendo considerarse el inicio de la militarización de la Araucanía<sup>96</sup>. En resumidas cuentas, las bienales se efectúan en un momento en que la “cuestión mapuche” había tomado un giro violento<sup>97</sup>, pero también de connotación pública. Tal es así que para los antropólogos Rolf Foerster y Javier Lavanchy (1999)<sup>98</sup> el conflicto entre organizaciones mapuches y el Estado en esos años adquiere relevancia nacional ganando detractores entre los grupos dominantes y simpatizantes entre la opinión pública, puesto que ven con buenos ojos las demandas mapuches por un reconocimiento étnico y étnico – nacional, además, de la restitución de tierras ancestrales. Los mismos autores describen el clima de esa época a través de las palabras de José Marimán (1998), quien afirmaba:

"Si un extraño a la zona, chileno o extranjero, hubiera transitado por Lumaco el mes de diciembre, frente a las caravanas de camiones madereros custodiados por policías armados, el volar raso de helicópteros policiales, los allanamientos policiales a reducciones mapuches, las detenciones de campesinos mapuches, el control al libre tránsito entre Lumaco y Traiguén, fácilmente podrían haber asociado esas imágenes con los mejores tiempos de la dictadura

---

<sup>96</sup>El antropólogo Javier Lavanchy realiza una aguda nota sobre este caso en el artículo online: “Perspectivas para la comprensión del conflicto mapuche”, 1999. CEME (Centro de Estudios Miguel Enríquez) y Archivo Chile. Disponible en: [http://www.archivochile.com/Pueblos\\_originarios/hist\\_doc\\_gen/POdocgen0006.pdf](http://www.archivochile.com/Pueblos_originarios/hist_doc_gen/POdocgen0006.pdf)

<sup>97</sup>Luego de los violentos incidentes en Lumaco, con atentados incendiarios hacia la propiedad privada y forestal por parte de algunos grupos radicales, en el año 2005 el Estado chileno interpuso querellas invocando la Ley Antiterrorista, acusando a ocho mapuche de la Coordinadora Arauco Malleco de haber formado una asociación ilícita terrorista y de propiciar algunos de esos hechos violentos. Así lo afirma el abogado y profesor Rodrigo Lillo escribió un detallado artículo sobre estos hechos. “Pueblos Indígenas, Terrorismo y Derechos Humanos”, 2006, Anuario de Derechos Humanos. Disponible en: <http://www.anuariocdh.uchile.cl/index.php/ADH/article/viewFile/13397/13668>

<sup>98</sup>Foerster, R. & Lavanchy, J. (1999). La problemática mapuche. En: Baño, R. (Dir.) (1999). Análisis del Año. Santiago: Departamento de Sociología

militar. Pero paradójicamente esas imágenes corresponden al Chile actual: al Chile democrático. Las imágenes de un Lumaco ocupado policialmente, corresponden al nuevo *modus vivendi* establecido por el estado-nación chileno (bajo el patrocinio del gobierno de la Concertación de Partidos por la Democracia, sus funcionarios y las fuerzas de la represión) en un segmento del territorio mapuche. ¿Por qué?”<sup>99</sup>.

No era antojadiza ni casualidad, entonces, la molestia de mi primo ante el vuelo vigilante del helicóptero policial todas las tardes de febrero. Fue por esto que me detuve a pensar en la connotación positiva de celebrar dos inéditas bienales de arte indígena en el país creyendo, honestamente, que su aporte constituyó “una invaluable oportunidad, para que la sociedad chilena se reconociera así misma como intercultural y valorara esa diversidad e identidad, a través del arte y la cultura indígena de los pueblos existentes en Chile”<sup>100</sup>.

Volviendo a las bienales, ambas instancias fueron organizadas por la CONADI (Corporación de Desarrollo Indígena) y enmarcadas en la agenda indígena del gobierno de Ricardo Lagos (2000 – 2006) y Michelle Bachelet (2006 – 2010) que, a su vez, respondía a la Política de Nuevo Trato con los Pueblos Indígenas. En el documento oficial de este Nuevo Trato se reconoce que avances como la entrega de becas de estudio, compra y traspaso de tierras o la declaración y protección de valor histórico, entre otros, en los que el Estado chileno reconoce: “aspectos de la conformación de nuestra sociedad que no habían sido develados. Que la identidad, la cultura y la historia de los pueblos indígenas han sido silenciadas tras la conquista y la formación de nuestra república. Y sus consecuencias han sido la reducción territorial, la fragmentación social y la pérdida patrimonial, así como de sus idiomas y tradiciones, llegando incluso la extinción de pueblos enteros”<sup>101</sup>. No obstante, es importante aclarar que la organización y concreción de las bienales no fue parte de una política cultural de Estado sino como parte del ya finalizado programa

---

<sup>99</sup>Marimán, J. (1998). “Lumaco y el Movimiento Mapuche”. En: Ñuke Mapu, Centro de documentación mapuche. Recuperada de: <http://www.mapuche.info/mapuint/Lumako00.htm>

<sup>100</sup><http://www.textoscolares.cl/usuarios/mineduc/File/SegundaBialdeArteIndlgenaminutaresumen.pdf>

<sup>101</sup>Política de nuevo trato con los pueblos indígenas derechos indígenas, desarrollo con identidad y diversidad cultural, 2004, Gobierno de Chile. Disponible en: <http://www.mapuche.info/mapuint/newtreat040400.pdf>



Orígenes, programa que tuvo entre los objetivos de su primera fase buscaba: “promover el desarrollo con identidad de comunidades rurales indígenas en siete regiones del país, fortaleciendo sus capacidades y generando mayores oportunidades en su entorno público”<sup>102</sup>.

En ambas bienales los criterios curatoriales estuvieron enfocados a la visualización de obras indígenas en cuatro categorías: Arte Actual Tradicional, Arte Actual Contemporáneo, Artes de la Palabra y Artes Escénicas, participando representantes de los pueblos mapuche, rapa nui, quechua, aymara, lickan antai, colla, Kawéscar y yagán<sup>103</sup>. Para su segunda versión en el año 2008, en el ámbito del arte contemporáneo y las artes visuales, la oferta se amplió a la obra fotográfica de Mario Neculmán, y la obra medial de Francisco Huichaqueo y José Ancán<sup>104</sup>. Por supuesto, que en el criterio curatorial no se incluyó ninguna imagen alusiva al conflicto mapuche en el sur, seguramente, porque rompía el clima conciliador de la organización, aunque el tema identitario fue fundamental. Tal es así que en la primera bienal una de las mesas del coloquio abordó, precisamente, la conformación de la identidad indígena urbana, exponiendo reconocidos académicos e investigadores ligados al mundo indígena<sup>105</sup>.

### **5.10 ¿Nuevas narrativas, otros posicionamientos?**

Por esta razón, es que cuando en el proceso de documentación de la tesis tuve la oportunidad de revisar el material disponible sobre las bienales, esperaba encontrarme imágenes que, al igual como lo hizo el colectivo “A Pata Pelá”, promovieran un disenso sobre la representación y construcción visual del mapuche. Me refiero a una práctica artística capaz de “mover ciertas fronteras de restricción o control (...) [que presionara] contra ciertos marcos de vigilancia (...) [y que hiciera] estallar ciertos sistemas de prescripciones e imposiciones, [logrando] descentrar los lugares comunes de lo oficialmente

---

<sup>102</sup> Así lo describe la CONADI en la página institucional “Programa Orígenes”. Fuente: <http://www.conadi.gob.cl/index.php/noticias-conadi/20-programa-origenes/259-programa-origenes>

<sup>103</sup> Catálogo Primera Bienal de Arte Indígena, 2006. Editorial: Urrea & asociados

<sup>104</sup> Catálogo Segunda Bienal de Arte Indígena, 2009. Editorial: Urrea & asociados

<sup>105</sup> Así quedó registrado en el programa del foro de la primera bienal del año 2006. Fuente: [http://www.portaldearte.cl/agenda/danza/2006/primera\\_bienal.html](http://www.portaldearte.cl/agenda/danza/2006/primera_bienal.html)

consensuado”<sup>106</sup>. Lamentablemente, salvo las propuestas artísticas de algunos artistas que ya analizaré, las bienales no tuvieron ninguna repercusión en el imaginario identitario nacional y, más bien, resultaron eventos costosos y bien organizados que respondieron a “la cita postmoderna que lo incorpora todo por igual (rupturas y convenciones) a su catálogo de variedades”<sup>107</sup>.

Lo anterior, me lleva a reflexionar que en el marco de esta nueva política social y cultural hacia los indígenas, los distintos gobiernos de turno han “ido construyendo un indígena a su medida, funcional a las necesidades políticas y económicas del momento”<sup>108</sup> y, con ello, la visualización de representaciones que responden a esta lógica con imágenes despolitizadas y/o inocuas. Nuevamente, vuelvo a Rose (2007) cuando recomienda que no olvidemos que tanto las imágenes como la visualidad pueden funcionar como una articulación del poder institucional y, por ende, recrean subjetividades que son aceptadas o rechazadas por la audiencia, es decir, una política representacional enfocada a crear un tipo de audiencia. En este último caso, no puedo dejar pasar que los medios de comunicación también ejercen su influencia en la creación de una audiencia habituada a reconocer ciertos estereotipos del mapuche, estereotipos vinculados, en menor medida, al del buen indígena, que a su vez es pacífico y respetuoso de la institucionalidad, pero sobre todo, a su antítesis: el mapuche combativo, insurrecto y terrorista.

Por todo esto es que vuelvo a interrogarme sobre ¿qué tipo de imágenes del mapuche estamos viendo? ¿Quién hace las imágenes y quiénes las miran? Para José Ancán, uno de los artistas que expuso en la segunda bienal, su obra busca revelar aspectos sutiles de la cultura mapuche, con espíritu autocrítico y reñido con las leyes del mercado de lo étnico<sup>109</sup>. Su trabajo, junto al de Mario Neculmán, Cristian Huenuvil, Cristian López, Francisco Huichaqueo y José Ancao fueron propuestas que usaron las artes visuales y mediales para narrar sus propias experiencias identitarias como mapuches urbanos, generando “un discurso propio hacia sí mismos”<sup>110</sup> y mucho más cercano a una problematización de una visualidad

---

<sup>106</sup> Artículo de Nelly Richard, s/a: “Lo político en el arte: arte, política e instituciones”. Disponible en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-62/richard>

<sup>107</sup> Ibid

<sup>108</sup> Artículo del historiador Daniel Cano “Política indígena en Chile: entre el indio permitido y el insurrecto”. Disponible en: <http://www.elmostrador.cl/noticias/opinion/2015/03/28/politica-indigena-en-chile-entre-el-indio-permitido-y-el-insurrecto/>

<sup>109</sup> Catálogo Segunda Bienal de Arte Indígena, 2009. Editorial: Urrea & asociados

<sup>110</sup> Catálogo Primera Bienal de Arte Indígena, 2006. Editorial: Urrea & asociados

mapuche. Fotografía, escultura – instalación y cine, tres medios a través de los cuales ejercieron una reflexión crítica de la dimensión identitaria mapuche. Así también lo afirma uno de los artistas, Francisco Huichaqueo, cuando afirma que el arte: “ha sido un buen camino porque me ha abierto a otras posibilidades con mi propio trabajo, te hace cuestionarte, te interpela”<sup>111</sup>. Para Francisco, abordar críticamente la situación actual del pueblo mapuche en términos identitarios, a través de su obra visual y cinematográfica, es un acto político y de exorcización contra la discriminación.

“¿Por qué mi abuelo llegó a los doce años en una carreta de su tierra a Valdivia? ¿Por qué mi padre no tuvo zapatos a los ocho años? ¿Por qué mi abuelo trabajaba por un plato de comida en una casa de hacendados? ¿Por qué? Eso, ¿por qué? Eso uno lo sabe: está instalado el poder blanco colocando la pata encima, los mapuches éramos poca gente, éramos pocos. Entonces, rápidamente, se les aplastó con religión, con alcohol y... y religión y religión y religión, instalaron la culpa... Entonces yo miro para atrás y veo esa pobreza de mi padre y eso ya es político y es mapuche. Es mapuche también que yo haya crecido en un lugar del sur, rural y que, aunque es muy lindo, nací en la pobreza. Yo miraba a otros niños del mismo colegio y me preguntaba porque a éstos niños los sientan acá y a estos otros niños los sientan a este otro lado de la sala”<sup>112</sup>

Ahora, en cuanto a quienes miran las imágenes y cómo las reciben o leen, vuelvo a lo que refiere Rose (2007) cuando describe el término *audiencing* como el proceso a través del cual una imagen puede renegociar sus significados pudiendo ser, incluso, rechazados por un público particular, en circunstancias específicas. De aquí se desprenden dos logros de la comisión curatorial de la primera y segunda bienal: haber efectuado una selección amplia de obras capaces de interesar a un público masivo, pero también más específico, con trabajos pertenecientes a las artes visuales y mediales no tradicionales que, a mi parecer, permitieron visualizar representaciones de “singularidades no hegemónicas”. Estas obras hicieron el

---

<sup>111</sup>Entrevista de campo, 2013.

<sup>112</sup>Ibid

esfuerzo de abandonar las representaciones ilustrativas de lo mapuche, y con ello, se pusieron al margen de la tradición artística e institucional, a través de: “nuevos instrumentos de trabajo, operando desde dinámicas no lógicas”<sup>113</sup>. Ante esto, podríamos haber presenciado una obra con características específicas y vinculadas a “estructuras no formales (...) [y que están] ocupando [una] transformación epistemológica”<sup>114</sup> de la representación del indígena y, por lo tanto, de una visualidad *desde* lo indígena.

#### Jorge Brantmayer y sus retratos del Chile contemporáneo



Figura 23: *Muchedumbre*, Jorge Brantmayer, 2012. Fuente: [hostalesdechile.wordpress.com](http://hostalesdechile.wordpress.com)

En el año 2012, cuando todavía estaba en la ciudad de Barcelona, se efectuó la muestra “Muchedumbre” del fotógrafo Jorge Brantmayer en el Centro Cultural Gabriela Mistral, proyecto en el que por más de cinco años retrató a unas 800 personas diferentes en la ciudad de Santiago. La exposición se había presentado, previamente, en varios centros culturales dejando ver una mujer y un hombre ataviados, cada uno/a, con un *trarilonko* (de plata en el caso de la mujer y de tela en el caso del hombre). De este modo, Brantmayer hizo un retrato social de la sociedad santiaguina compuesta por rasgos mestizos que, ciertamente, incluyen los rasgos indígenas. Un retrato del chileno contemporáneo que nos confronta con

<sup>113</sup>“Roc Iaseca: “no nos queda más que repolitizar el museo”, artículo en ARTISHOCK, Revista de Arte Contemporáneo, noviembre de 2015. Disponible en: <http://www.artishock.cl/2015/11/04/roc-laseca-no-nos-queda-mas-que-repolitizar-el-museo/>

<sup>114</sup>ibid



Figura 24: *Muchedumbre*, Jorge Brantmayer, 2012. Fuente: [hostalesdechile.wordpress.com](http://hostalesdechile.wordpress.com)

la idea de una identidad única y homogénea, sino más bien múltiple y fragmentada cuya representación son los diferentes rasgos y expresiones de lo chileno.

Para comprender el trabajo de Brantmayer es preciso tener presente el alto grado de estereotipación y convención mediática de la imagen corporal en la sociedad chilena, donde los rasgos caucásicos o anglo – nórdicos operan como representaciones dominantes con fuerte presencia en la publicidad y la televisión. Con esto, los rasgos indígenas han quedado excluidos del cuerpo de una nación predominantemente mestiza y oscura, demostrando que los discursos dominantes han tenido mucho éxito al tratar al mestizo como "categoría subvaluada, como marca estigmatizante siempre más cercana al componente "indígena", que al "elemento no indígena" (Briones, 2002: 69) que hemos consentido como el chileno tipo. Por esto, cuando Jorge Brantmayer incluye el rostro mapuche en la geografía social chilena efectúa una estrategia de resistencia al blanqueamiento social y los procesos de racialización que rechazan al "indio" e imponen lo blanco. Jorge manifiesta que en "muchedumbre", uno de sus objetivos fue que la

imagen del rostro de cada uno/a de sus retratados/as evocara las microhistorias de cada sujeto<sup>115</sup> que, en este caso, es un testimonio y relato de la presencia mapuche en la ciudad. Por eso, no deja de ser igualmente interesante que entre las cualidades materiales de su obra, Brantmayer re conceptualiza la técnica de pose y montaje de los “fotógrafos de la frontera” bajo un procedimiento fotográfico que consistió en retratar utilizando un formato de figura/fondo neutro y con la misma luminosidad, individualizando el rostro, de modo de sustraerlo del entorno<sup>116</sup> en un estudio rodante que el fotógrafo instalaba en los lugares elegidos como su interés fotográfico<sup>117</sup>. Con ello, Brantmayer espero captar la espontaneidad y carácter de la persona, intentando eliminar la pose o actitud afectada de quien mira a la cámara cuando se somete al rictus del estudio fotográfico. Así lo describe el mismo fotógrafo:

“Dans ce projet qui s’appelle Muchedumbre. Je cherchais à montrer une égalité de condition entre différentes personnes vivant à Santiago, des Chiliens oui, mais de Santiago. Il y a des artistes, des ouvriers, des enfants, des vagabonds, des malades mentaux ou physiques, mais tous ont été pris en photo avec la même source de lumière, dans la même position et avec la même attitude”<sup>118</sup>.

“En este proyecto llamado muchedumbre traté de mostrar el estado de la igualdad de las diferentes personas que viven en Santiago, con chilenos, sí, pero en Santiago hay artistas, trabajadores, niños, vagabundos enfermos, mental o físicamente, pero todos fotografiados con la misma luz, en la misma posición y con la misma actitud”

---

<sup>115</sup> Así denomina Brantmayer a la capacidad narrativa del retrato fotográfico en “Exposición “Muchedumbre del artista visual Jorge Brantmayer”, Revista Escáner Cultural, 2014. Disponible en: <http://revista.escaner.cl/node/7340>

<sup>116</sup> “Fotografías de rostros de chilenos llegan en una exposición itinerante”. Disponible en: [http://diariomayor.umayor.cl/archivos/jorge\\_brantmayer.jpg](http://diariomayor.umayor.cl/archivos/jorge_brantmayer.jpg)

<sup>117</sup> Ibid

<sup>118</sup> Entrevista a Jorge Brantmayer, "Les conflits sociaux du Chili se retrouvent dans les visages des citoyens de Santiago", en Le Journal du Pays Basque, 2011. Disponible en: <http://www.lejpb.com/paperezkoa/20111022/298543/fr/Les-conflits-sociaux-du-Chili-retrouvent-dans-les-visages-des-citoyens-Santiago>

Brantmayer completó su proyecto buscando los rostros de su serie entre la muchedumbre, entre las miles de personas que marcharon por las calles de Santiago apoyando el movimiento estudiantil del año 2011. Así fue como entre las cientos de personas que retrató, en un proceso de cartografía del rostro santiaguino sin las diferencias sociales que suelen dividirlos, ya que hay rostros que simplemente no serían incluidos en ningún catálogo fotográfico. De ahí que en las imágenes, Brantmayer retrate y disponga uno junto a otro al ejecutivo del obrero, a la estudiante de la mujer indígena, a vagabundos con dueñas de casa, jóvenes de poblaciones con jóvenes más pudientes, y un largo etcétera.

“Je suis photographe, je l’ai toujours été. Je crois que c’est la photographie qui m’a choisi (...) J’étais intéressé par l’art, j’ai fait des études de peinture. Mais la photo me permettait de m’exprimer plus facilement, plus rapidement. Elle me permettait de grandes choses, de rencontrer des gens (...) A travers la photographie, je pouvais approcher une chose qui se nomme “transversalité”. C’est-à-dire que je pouvais être dans la maison du président de la République et l’instant d’après dans celle du chef mapuche. C’est ce que m’a permis la photographie. Je peux être dans des lieux incroyables, ou être entouré de gens malades. C’est la transversalité, le maître mot<sup>119</sup>”.

“Soy fotógrafo, siempre lo he sido. Creo que la fotografía me eligió (...) Yo estaba interesado en el arte, y por eso estudié pintura. Pero la fotografía me ha permitido expresarme con mayor facilidad, con mayor rapidez. Con ella he podido hacer grandes cosas y conocer muchas personas (...) ya que aprovecho su “transversalidad”. Esto quiere decir que puedo estar en la casa del presidente de la República y, al otro día, en la de un dirigente mapuche. Esto es lo que me ha permitido la fotografía: estar en lugares increíbles, o cerca de personas enfermas. Es la transversalidad, la palabra clave”

---

<sup>119</sup>Ibid

## Lincoyán Parada y la imagen del buen mapuche



Figura 25: *El mapuche con buenos ojos*, Lincoyán Parada, 2015. Fuente: [www.crespial.org](http://www.crespial.org)

En el año 2015 el fotógrafo Lincoyán Parada realizó la muestra de su obra compilatoria “el mapuche con buenos ojos” en varios centros culturales comunales en varias ciudades de Chile. En su trabajo, Lincoyán lleva a cabo un registro de varias familias mapuches, describiendo “dónde vivía, cómo vivía y sus recursos económicos de supervivencia”, enfocándose así a visualizar un mapuche que es igual al resto de los chilenos, salvo por el lugar donde viven<sup>120</sup>. De esta manera, el paisaje rural pasa a ser parte fundamental de la representación étnica de sus imágenes, actuando como marco natural de cada uno/a de los retratados/as. Con esto, Parada no retrae, de acuerdo a Giordano y Reyero (2009) citando a Fontes (2002, en Castellote, 2003), a una “la percepción de sus espacios de vida como “paisajes bellos, aislados de la civilización, congelados en un tiempo mítico”, lo cual vuelve a reflotar la mitificación del indígena que vive alejado de los espacios urbanos, totalmente desvinculado de cuanto sucede en el resto de la sociedad.

Lincoyán mira el mundo mapuche con “buenos ojos”, sin desconfianza ni prejuicios, animado por su propia biografía como descendiente mapuche y quizás influenciado por la obra de quien fuera su mentor, el también fotógrafo Bob Borowicz (1922 – 2009) quien fuera uno de los primeros maestros de la fotografía

<sup>120</sup>Entrevista de Lincoyán Parada para el zocalo.cl. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=L6OeOj4198U>



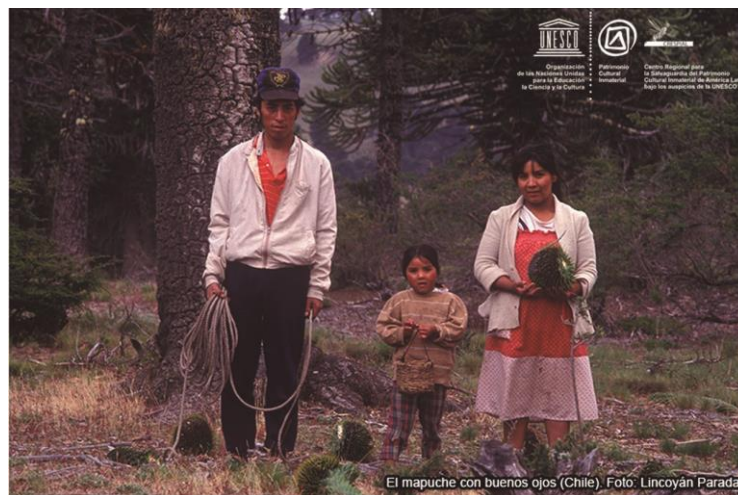


Figura 26: *El mapuche con buenos ojos*, Lincoyán Parada, 2015. Fuente: [www.crespial.org](http://www.crespial.org)

social en Chile. Tras la cámara, entonces, intenta acercar al mapuche con resto de la sociedad chilena, a través de imágenes que se esfuerzan por hacernos olvidar la marginalidad, la pobreza y el desagravio con que vive y se trata al mapuche. Es así como en la página web de la Embajada de Chile en China, lugar donde la exposición representó la cultura ancestral de nuestro país, se describe a las imágenes como un retrato de “la vida cotidiana de las comunidades mapuches del sur de Chile (...) Las fotografías, además del relato de la forma de vida de las comunidades indígenas, poseen en sí mismas una gran calidad artística en aspectos como el uso de la luz y la profundidad de los retratos humanos”<sup>121</sup>. Ejerciendo una reflexión crítica hacia estas representaciones, ¿hasta qué punto imágenes como las de Lincoyán pueden representar “marcas estereotipadas de alteridad”? (Reyero, 2013: 2). Dicho de otro modo, cuando vemos a mujeres, hombres, niños y jóvenes posar integrados a un paisaje natural, “lo que percibimos no es entonces el típico rostro compungido o sorprendido de un indígena aislado en el tiempo y en el espacio – características comunes a los registros pretéritos –, sino el rostro de “sujetos *para* la cámara” (p. 2).

Si me apego a la cualidad artística de las imágenes de Lincoyán y me alejo de cualquier intención de representación antropológica o etnográfica, me interrogo de qué manera su trabajo se corresponde con “las obras críticas [que] siempre construyen sus maniobras tácticas en función de posiciones y oposiciones

<sup>121</sup> Texto disponible en la web del Gobierno de Chile. <http://chile.gob.cl/china/2013/05/22/exposicion-de-fotografias-el-mapuche-con-buenos-ojos-del-artista-chileno-lincoyan-parada/>

inscritas, contextualmente, en diagramas específicos de poderes, luchas y resistencias”, tal como afirma Nelly Richards<sup>122</sup>. Entonces, imágenes como las del “Mapuche con buenos ojos” corren el riesgo de traer de vuelta “viejos estereotipos visuales sobre los indígenas (...) [tal como] la percepción de sus espacios de vida como “paisajes bellos, aislados de la civilización, congelados en un tiempo mítico” (Castellote, 2003: 20 en Reyero, 2013: 3).

La noción de buen mapuche de Lincoyán, entonces, puede también corresponder con la construcción política y social del buen salvaje que no causa problemas, que se mantiene en estado “natural” viviendo en el campo y que no incómoda al discurso identitario hegemónico que le mantiene como un subalterno. Esta comprensión del indio bajo el prisma mítico del «buen salvaje» es, al menos, en parte, una herencia intelectual y visual de la Edad Moderna (Reyero, 2004: 724), así nos lo explica Carlos Reyero (2004) cuando describe que para la corona española los indígenas americanos eran considerados salvajes en su condición natural de andar desnudos o semidesnudos, además, de no compartir su forma y visión del mundo y la realidad.

El empeño de Lincoyán por mostrarnos la realidad de la vida del mapuche puede terminar por, precisamente, ocultarnos parte o totalmente la verdad de esa realidad. Lincoyán, posiblemente, animado por su voluntad de testimoniar cómo viven los mapuches en sus comunidades en armonía con la naturaleza, opta por ocultar las otras imágenes del mapuche, aquellas donde la defensa de esa convivencia armónica le ha costado caro, incluso la vida. Tal vez, Lincoyán ha pensado que hay “demasiadas imágenes” de la violencia en la Araucanía disponible para el público en los medios de comunicación, imágenes donde mujeres y hombres mapuches provistos de un celular con cámara han registrado cómo un carabiniero apaleaba a una mujer mapuche que se negaba al allanamiento de su vivienda o los agujeros que han provocado los balines policiales en los cuerpos de comuneros mapuches que protestaban contra las forestales. Es muy probable, entonces, que Lincoyán pase por alto que son los mismos medios de comunicación los que han mostrado estas imágenes acompañadas del incendio de un predio o maquinaria

---

<sup>122</sup>Nelly Richard, Sobre su curaduría para la Bienal de Venecia, 2014, Revista ARTISHOCK, Revista de Arte Contemporáneo. Disponible en: <http://www.artishock.cl/2014/12/11/nelly-richard-sobre-su-curaduria-para-la-bienal-de-venecia/>

forestal, contrarrestando el impacto del abuso policial.

Si las imágenes de Lincoyán funcionan como un documento testimonial de la vida del mapuche rural lo hace porque sus encuadres aplacan nuestra intranquilidad con respecto a toda la violencia que ocurre en la región, ya que no vemos cuerpos dolientes o golpeados o estigmatizados, todo lo contrario, en la selección de imágenes vemos al mapuche en “estado natural”, satisfecho con su trabajo, con su tierra y con su propia imagen de subalterno.

Mauricio Ascencio y Mónica Nyrar, el rostro de las tejedoras mapuches

Al igual que Lincoyán Parada, el año 2015 terminó con una exposición de fotografías de Mauricio Ascencio, quien en su obra *“Inchin Tayin Wuitral”* entrega su visión del trabajo de un grupo de tejedoras mapuches pertenecientes a tres comunidades de Vilcún, en un empeño por rescatar/preservar visualmente las tradiciones mapuches. La obra de Ascencio viene a complementar una primera entrega sobre este tema, que algunos años antes hiciera la fotógrafa Mónica Nyrar con la muestra "Ante mis Ojos, iñche azkintunieel" (2010), retratando a otra agrupación de mujeres pertenecientes a la Asociación de Tejedoras Lafkenches “Relmu Witral” de Tirúa. Ambas obras responden a un afán de registro costumbrista de la cultura mapuche, con una estética relacionada con una fotografía/documento/arte, puesto que Ascencio y Nyrar cuidan y planifican la estética de sus imágenes, procurando que las mujeres aparezcan revestidas de una cierta aura de etnicidad documentalista que no renuncia a la belleza de las imágenes.

Aunque los dos trabajos son a color y en formato digital, el tratamiento de las imágenes “se sustentan en un argumento que tiende a reivindicar la identidad de su comunidad, quedando fuera de foco la realidad de los indígenas urbanizados y defendiendo así la tradición y la vida rural como referentes culturales” (Giordano y Reyero, 2009: 32). Ninguno de los dos hace referencia al exotismo de la fotografía de inicios del siglo XX, aunque en el caso de Ascencio se mantiene el interés por el paisaje como trasfondo



Figura 27: *Inchin Tayin Wuitral*, Mauricio Ascencio, 2015. Fuente: archivos del autor

natural en la vida del mapuche, uniendo así la práctica del tejido con la defensa de su paisaje ancestral. En las imágenes de Nyrar, en cambio, es la vestimenta el elemento que juega un papel primordial a la hora de enmarcar las prácticas sociales y culturales de las mujeres, resaltando una etnicidad vinculada a la idea de una mujer mapuche que cuida sus tradiciones. Ahora bien, Nyrar las retrata individualmente y con una pose estudiada, en un formato de fopintura que recrea la estética e influencia de la tradición pictórica europea. Así lo reconoció la misma fotógrafa cuando tuvo oportunidad de conversar con ella sobre su trabajo, describiendo que la obra toma como referencia los retratos femeninos de Vermeer, con modelos que no eran incluidos en las temáticas de la pintura tradicional<sup>123</sup>: “(...) Me interesaba mucho Vermeer porque había realizado un trabajo de mujeres, (...) una serie de retratos que se llama “cuadros de mujeres”. Y me interesaba el concepto que había tenido porque él integra a las cortesanas a su pintura cuando a las cortesanas, en esos años, eran mujeres a las que no se les pintaba. Se pintaba a la realeza, pero no a las cortesanas”<sup>124</sup>

---

<sup>123</sup>Johannes Vermeer van Delft (1632 – 1675) llamado por sus contemporáneos Joannis ver Meer o Joannis van der Meer e, incluso, Jan ver Meer, es uno de los pintores neerlandeses más reconocidos del arte Barroco. Vivió durante la llamada Edad de Oro neerlandesa, en la cual las Provincias Unidas de los Países Bajos experimentaron un extraordinario florecimiento político, económico y cultural. Fuentl: [http://es.wikipedia.org/wiki/Johannes\\_Vermeer](http://es.wikipedia.org/wiki/Johannes_Vermeer)

<sup>124</sup>Entrevista de campo, 2013.



Figura 28: *Inchin Tayin Wuitral*, Mauricio Ascencio, 2015. Fuente: archivos del autor

De acuerdo a Soulages (2005), podemos caracterizar la obra de Ascencio y Nyrar como una fotografía de memoria y reportaje, por cuanto utilizan elementos compositivos relacionados con el pasado mapuche (tradiciones), y obtenidas a través de un conocimiento de la realidad del indígena, lo cual hace una clara diferencia entre la fotografía tradicional e histórica que utilizaba al mapuche como un mero modelo, incluso, fuera de su contexto. Sin embargo, realizando una “lectura” de la narrativa de las imágenes en términos de Banks (2001 en Rose, 2001), debemos tener en cuenta la relación entre el contexto social y el contenido de la imagen, prestando atención a las “narrativas internas y externas”. Para Banks, entonces, la “narrativa interna” de una imagen es la historia que se relata, mientras que la externa responde al contexto social en que se produce, pero también las relaciones sociales dentro de la cual se inserta al momento de su visualización. Atendiendo a esto, la narrativa interna de la obra de Ascencio es una mirada cercana al esforzado trabajo de las tejedoras en todo el proceso de la lana (esquila, curtido y tejido a telar), un relato en primera persona de su quehacer entrando en contacto directo con su lugar e implementos de trabajo.

Ascencio conoce su oficio y lo demuestra con ángulos y enfoques que revelan utensilios, artefactos y sus formas de manipulación que nos dan a conocer aspectos tradicionales de sus espacios de vida y trabajo transformando a sus imágenes en testimonio visual de la práctica femenina del tejido. En el caso, de Ascencio su labor no busca esclarecer algún hecho relativo a la contingencia del mapuche sino representar

la realidad del día, de un trabajo que se viene heredando de generación en generación. A diferencia de Lincoyán o Nyrar, Ascencio no somete a sus retratadas a una pose que mira a la cámara reformulando las ya conocidas escenas étnicas de la fotografía de antaño, más bien en cuestiones de encuadre, montaje e iluminación nos remite a su afán de exploración visual relacionando sus imágenes a una fotografía de corte documental.

Las imágenes de Nyrar, en tanto, resultan una mirada distinta a la de Ascencio en el sentido que su trabajo resulta más impersonal, puesto que el gesto nada casual de las tejedoras de posar ante la cámara, con una postura bien estudiada, invisibiliza la relación fotógrafa – retratada, y donde “es posible advertir una composición visual basada en la deliberación de poses y posturas precisas” (Giordano y Rejero, 2009: 32). Nyrar, no obstante, asume su montaje a partir de su empeño en retratar a las mujeres con la dignidad que merece su condición indígena y su oficio, lo hace con una construcción estética que proviene desde afuera, de la fotografía y pintura occidental. Tampoco puedo negar su esfuerzo por comprometer al espectador en la visualización de las mujeres, pues varias de ellas miran directamente a la cámara en un gesto que interpela a quien las mire, mientras que otras dirigen la vista hacia el horizonte.

La narrativa externa en *Inchin Tayin Wuitral* nos describe el entorno rural en que se desenvuelven, un espacio determinado por la geografía y territorialidad. En *Ante mis Ojos, iñche azkintunieel*, en cambio, no conocemos el sitio de la representación, ya que los retratos han sido realizados en un espacio cerrado, un estudio fotográfico montado para la ocasión. De hecho, cuando pregunté a Mónica por esta opción de representación en estudio basada en una estética de la pintura barroca, aclara que no le interesaba una fotografía meramente documental, sino una fotografía con una estética representacional de retrato clásico, que brindara a las mujeres mapuches una dignidad de imagen que la fotografía documental o naturalista no utiliza, de allí el estudio y uso de una cuidada iluminación y pose corporal de las tejedoras.



Figura 29 y 30: “Ante mis ojos: ñiche Azkintuneeel”, Mónica Nyrar, 2010. Fuente: Catálogo de la autora

Si bien ambos trabajos son reivindicatorios de la identidad de la mujer mapuche rural, su visualización ante el público ha sido distinta, puesto que la obra de Ascencio se ha expuesto en algunos centros culturales de la novena región gracias al apoyo del Fondo Nacional de la Cultura y las Artes, mientras que el trabajo de Mónica Nyrar que contó con el apoyo de la empresa privada e instituciones públicas como el Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, siendo expuesta en Chile y el extranjero<sup>125</sup>. De hecho, el catálogo menciona el éxito expositivo de la muestra al ser expuesta en el Centro Cultural Estación Mapocho en el año 2010, aspecto que también destaca la fotografía al señalarme que recibió el elogio y visita de un público transversal, mérito que atribuye al mensaje de esfuerzo, lucha y dignidad de los retratos. A partir de esto reflexiono acerca de si este esfuerzo por dotar de dignidad a la imagen no se resta capacidad de resistencia a la imagen, en el sentido de la historicidad que subyace a cada representación de las mujeres. En otras palabras, Mónica quiso reivindicar la belleza natural de las mujeres mapuches que se sienten denostadas con los estereotipos de belleza que el discurso

---

<sup>125</sup> Así consta en el catálogo online de la muestra. Fuente: <http://issuu.com/nicolassaez/docs/antemisojos>

dominante impone a las mujeres, pero si el objetivo era dignificar lo consigue haciendo olvidar al público que su imagen está ligada a un contexto de violencia simbólica y material cotidiana, ya que su cuerpo mapuche actúa como un instrumento crítico y político al interior de la sociedad.

No olvidemos que esas mismas mujeres han sufrido, siendo posiblemente víctimas de algún enfrentamiento con las fuerzas policiales, pero la belleza de las imágenes o su estetización nos hace olvidar por completo ese contexto y significado. No por nada para el fotógrafo Raymond Depardon el “encadre es político”<sup>126</sup> aludiendo a que la política está en las imágenes y, por tanto, el artista y fotógrafo contemporáneo no puede olvidar que sus imágenes se halla atravesado por la relación entre acontecimiento y forma.

María José Carú y Fernando Lavoz, el mapuche insurrecto

El trabajo de María José Carú y Fernando Lavoz pertenecen a una nueva camada de fotógrafos preocupados por documentar el conflicto en el sur de Chile, aludiendo a la capacidad de protesta y denuncia de las imágenes, documentando el fuera de foco de los medios de comunicación que supuestamente documentan lo real cuando manejan lo que vemos. Cada cual ha desarrollado su labor al alero de una fotografía basada en el reportaje documental sobre la contingencia del mapuche, registrando una visión desde adentro del mundo indígena. De esta forma, ambos nos entregan imágenes sobre las consecuencias para las comunidades mapuches en su enfrentamiento con las empresas forestales, la policía y la justicia chilena. Su visualización ocurre, predominantemente, a través de las redes sociales ya que salvo una muestra de María José en el Centro Experimental Perrera Arte y de Fernando en el marco de un seminario universitario, ninguno parece aspirar a constituir un referente en el mundo artístico y fotográfico,

---

<sup>126</sup>Schweizer, N. (2008: 54). La política de las imágenes. Un recorrido a guisa de introducción. En: Jaar, A. (Ed.) (2008). La política de las imágenes. Santiago: Metales Pesados.





Figura 31: *Kurü wüni, una mirada íntima de la resistencia mapuche*, María José Carú, 2015. Fuente: perreraarte.cl

expuesto a los medios de comunicación. Quizás por este motivo es que sus imágenes me han parecido relevantes en la construcción de nuevas narrativas acerca de la identidad mapuche actual, ya que no se limitan al mundo cerrado del arte o los medios.

María José y Fernando centran su trabajo fotográfico en la representación de manifestaciones reivindicatorias y en el proceso de recuperación de tierras, en una imagen que representa al mapuche como un agente político que cuestiona y se opone a su estatus de dominado y subalterno al interior de la sociedad chilena. Es así como las imágenes documentan la tensión y resistencia del conflicto por la tierra en las reducciones, visualizando elementos característicos de su identidad como la vestimenta y los diferentes elementos tradicionales de su cultura, tales como instrumentos musicales, y otros que han sido incorporados desde la cultura chilena y occidental que en el marco del conflicto, reafirman la distancia con la sociedad chilena. En el caso particular de María José, su trabajo *“Kurü wüni, una mirada íntima de la resistencia mapuche”*, registra paisajes de diferentes comunidades mapuches de la IX región, trasladándose continuamente a los lugares hasta tener un cuerpo de más de mil imágenes. Entre esas imágenes, la fotógrafa documenta el funeral del comunero mapuche Rodrigo Melinao Lican, encontrado muerto en agosto de 2013 en la comuna de Ercilla. De allí que la fotógrafa participe como directora de fotografía del documental *“Eluwun, el funeral de un guerrero”* de ese mismo año<sup>127</sup>. La cámara de María José participa del

---

<sup>127</sup>“Eluwun, el funeral de un guerrero” (2013) es un mini documental que narra el masivo funeral de Rodrigo Melinao, comunero mapuche asesinado luego de ser perseguido judicialmente tras ser acusado de la quema de predios de forestales. Disponible en:



Figura 32: *Kurü wüni, una mirada íntima de la resistencia mapuche*, María José Carú, 2015. Fuente: perreraarte.cl

funeral retratando el traslado del cuerpo hacia el cementerio de la comunidad donde vivía su familia, realizando diferentes tomas y planos de los rostros compungidos e indignados de adultos y niños que acompañan el lento tránsito del féretro por el camino. “Esta es una de las experiencias más enriquecedoras que he vivido hasta el momento. Más allá de la fotografía, la teoría y de la distancia que me separaba cultural y físicamente de ellos, cada paso que daba en la zona araucana era un aprendizaje, complementado con sentimientos de tristeza, rabia, alegría y admiración”<sup>128</sup>, afirma María José.

María José tiene claro que su mirada del conflicto mapuche es la mirada de otro que registra desde afuera lo que ocurre con la comunidad, dejando de manifiesto que su representación se halla marcada por una ideología simpatizante con la lucha del mapuche caído. Por ende, sus imágenes evocan un respeto sincero hacia el dolor y rabia de quienes con ánimo encendido caminan cabizbajos e indignados, incluso de quienes cubren sus rostros para no ser capturados por las cámaras, protegiendo su identidad. De esta manera, sus imágenes se transforman en una denuncia que la fotógrafa explica como una resistencia por alcanzar la anhelada libertad, mediante un estatus de documento social que se enlaza con “el descontento que genera un sistema que pide a gritos ser explicado, relatado, construido y, al mismo tiempo, desarticulado”<sup>129</sup>.

---

<http://cinechile.cl/pelicula-2587>

<sup>128</sup> Esto es lo que afirmó la fotógrafa de acuerdo a lo que se registra en la página web del Centro Experimental Perra Arte. Fuente:

<http://www.perreraarte.cl/kuru-wuni-una-mirada-intima-de-la-resistencia-mapuche/>

<sup>129</sup> *Ibid*



Figura 33: *Pixi weichafe*, Fernando Lavoz, 2012. Fuente: [afisantiago.wordpress.com](http://afisantiago.wordpress.com)

Fernando Lavoz es un fotógrafo que realiza colaboraciones para diferentes medios internacionales, tales como “TIME Magazine, The Guardian, Vanity Fair, Hollandse Hoogte BV, Stichting Global Voices, New York Daily News, L’Humanité, Bayard - La Croix, The Huffington Post Québec”<sup>130</sup>. Su trabajo de documentación del pueblo mapuche pertenece a sus proyectos personales que comparte en diferentes sitios de Internet, documentando por ejemplo cuando el machi Celestino Cerafín Córdova, único detenido y acusado del “incendio a la casa patronal del fundo La Granja donde murieron quemados el matrimonio de Werner Luchsinger y Vivianne Mackay”<sup>131</sup>, es encarcelado tras ser condenado a 18 años de prisión. Es justamente ese interés lo que le lleva a registrar diferentes momentos de la lucha reivindicatoria tal como la recuperación del ex fundo “La Romana”. Al igual que hizo Mario Neculmán en “Mapuche de hormigón”, Fernando introduce en el campo visual de sus imágenes los cuerpos y rostros que raramente un espectador común es capaz de observar, como son el rostro de los niños que juegan a enfrentarse con la policía o de los hombres que tristemente cargan el ataúd de un mapuche muerto en enfrentamientos con carabineros.

Sus imágenes aluden a escenas que no figuran en ningún noticiario o prensa escrita y, por ende,

---

<sup>130</sup> Así lo describe el mismo Fernando en su página web “Fernandolavoz.cl”. Fuente: <http://www.fernandolavoz.cl/about-me.html>

<sup>131</sup> Así lo describe el mismo Fernando Lavoz en su blog “Cuaderno de viaje”. Fuente: <http://fernandolavoz.blogspot.cl/search?updated-min=2014-01-01T00:00:00-08:00&updated-max=2015-01-01T00:00:00-08:00&max-results=21>



Figura 34: *Pixi weichafe*, Fernando Lavoz, 2012. Fuente: [afisantiago.wordpress.com](https://afisantiago.wordpress.com)

sus encuadres y (re) encuadres quieren romper el cerco comunicacional que filtra imágenes de acuerdo a la ideología dominante de las agencias y grupos empresariales. Así, el cuerpo del mapuche caído y llevado en andas contrasta con la fuerza y energía de los niños que toman la bandera de lucha de su pueblo. La fotografía, entonces, actúa como una representación e imagen – testimonio del duro enfrentamiento que día a día viven familias mapuches al interior de sus comunidades o reducciones.

“Newen tiene 8 años, corre por el campo que su comunidad, la de Temuicucui, ha recuperado del Ex Fundo “La Romana”. Toca el kull kull con la altivez del weichafe que a su corta edad ya se deja ver con fuerzas. Su mirada inocente y profunda se entremezcla con su chaqueta camuflada de militar. No puede ser de otra manera, la constante represión de la que son objeto diariamente los ha hecho crecer entre los juegos de niños y la cruda realidad que los rodea. Cerca de la tierra en barbecho varios niños juegan con las wixuwe (boleadoras), ríen y saltan mientras emulan un enfrentamiento con carabineros. Otros ayudan a sus padres a traer agua y leña para preparar el Futa Xawun, asamblea que reúne a varias comunidades”<sup>132</sup>, nos relata Fernando”.

---

<sup>132</sup> Así lo relata Fernando en la página de la AFI (Asociación de Fotógrafos Independientes/Santiago). Fuente: <https://afisantiago.wordpress.com/category/fernando-lavoz/>

Tanto María José y Fernando conocen bien que esta documentación no está exenta de riesgos ya que mientras realizaba este proceso de indagación y escritura, en medios de comunicación ligados al pueblo mapuche se conoció la noticia que el fotógrafo Felipe Durán había sido detenido por la policía acusado de colaborar con grupos terroristas mapuches al encontrarse armas y drogas, así como un prófugo mapuche, en su domicilio de Temuco. El caso que aún se encuentra en pleno desarrollo en tribunales se une al caso de la documentalista Elena Varela que en el año 2008 también fue detenida por la policía de investigaciones acusada de “asociación ilícita, robo con homicidio y robo con violencia”, mientras filmaba el documental “Newen Mapuche”. En su caso, Elena fue absuelta de todos los cargos por lo que inició una contraofensiva contra el Estado en busca de una reparación al daño hecho a su imagen y su trabajo<sup>133</sup>.

Las imágenes de María José y Fernando por sí solas no dotan de sentido al complejo conflicto que se vive en el sur, pero comprendo que a través de su trabajo intentan devolver algo de dignidad a la lucha, instalando su presencia en la ciudad. A mi modo de ver, los medios de comunicación son efectivos al instalar una “ilusión de presencia” (Schweizer, 2007: 32) del mapuche, pero que finalmente nos deja una sensación de ausencia al mostrar un contenido sesgado. De esta manera, las imágenes de ambos fotógrafos operan como una estrategia de representación que nos obliga a mirar las omisiones flagrantes de los discursos mediáticos.

---

<sup>133</sup>Noticia publicada en el diario electrónico El Mostrador en noviembre de 2011: “Documentalista Elena Varela presenta demanda contra el Estado”. Fuente: <http://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2011/11/24/documentalista-elena-varela-presenta-demanda-contra-el-estado/>



## **CAPÍTULO 6**

**Los casos de estudio en la escuela Diego Portales y el Museo de Arte Contemporáneo**

## 6.1 El estudio de caso en la perspectiva narrativa: conformando los casos y la entrada al campo

Profundizando en el ámbito de la investigación biográfica narrativa puedo afirmar que un estudio de caso consiste en las historias que las personas cuentan o “experiencian” (Bolívar, 2002) sobre algún hecho o contexto, y para comprenderlos el/la investigador/a elabora un informe de índole narrativo. De esta manera, al conocer las historias de los jóvenes adolescentes colaboradores es que me he propuesto narrarlas en un relato que incluye imágenes. Esa narración la presento como un informe que incluye las diferentes “voces” que hablan de la experiencia identitaria en la ciudad, incluyendo la mía. “Desde un enfoque «microscópico», se pretende desvelar los dispositivos que gobiernan la vida cotidiana de las gentes, mediante las vivencias y curso temporal de los individuos en situaciones específicas” (Bolívar, 2002: 564). A su vez, y de acuerdo a Stake (2007), en la narración me he preocupado de describir muy bien en dónde se ha realizado cada estudio de caso, ya que para él/los lector/es se vuelve relevante conocer bien el contexto en que se desarrolla la historia, de modo que puedan acceder a los significados teniendo la sensación de “estar ahí”. Por esta razón, la investigación narrativa también puede ser categorizada como descriptiva y explicativa, puesto que el investigador, en el proceso de construcción y narración de las tramas individuales y/o grupales, trata de describir las condiciones y acontecimientos por la que una historia puede prevalecer o bien entrar en conflicto con otra (s), según cómo se desarrollen las historias individuales y/o ciertos episodios en la trama del relato (Margarete Sandelowski, 1991).

Por otro lado, un estudio de caso no se refiere, necesariamente, a una sola persona sino también incluye un colectivo o grupo social, tal como ocurre en esta investigación. En este sentido, Bolívar (2002), afirma que los estudios de casos están vinculados a las historias de vida en la investigación biográfica, y en ese ámbito se pueden caracterizar como “la comprensión de un hecho, suceso, individuo o grupo en su singularidad, más que una explicación causal por una generalización” (p. 561). El mismo autor me deja en claro que “la investigación biográfico-narrativa se focaliza igualmente en casos ejemplares o singulares, y se configura como estudio de caso en la medida en que pretende desvelar un contexto de vida (individual o grupal) específico” (Bolívar, 2002: 561).



En el caso de los dos grupos de jóvenes adolescentes mapuches que colaboraron en la investigación mi objetivo principal fue conocer y comprender su proceso de aceptación y vivencia de su identidad étnica en un ámbito específico como es la ciudad de Santiago. Ahora bien, cada uno de los grupos que asistió al Taller de Fotografía Azentún tenía características familiares y personales parecidas y también disímiles, tales como:

- familias con uno o ambos padres de ascendencia mapuche y con algún pariente emigrado a la ciudad.
- familia monoparental donde la madre asumía la responsabilidad del hogar y fortalecía el vínculo con el origen mapuche.
- familias que participaban en una asociación indígena mientras que otras no lo hacían y jóvenes adolescentes que mantenían un vínculo activo con sus familias mapuches en el sur de Chile, en tanto otros que no.

Mientras, que en lo personal, algunos/as de los jóvenes adolescentes afirmaron abiertamente:

- conocer la historia de su familia mapuche y “sentirse” mapuche
- conocer la historia de su familia mapuche y, a pesar de eso, no “sentirse” mapuche
- algunos/as participaban activamente en actividades relacionadas con la cultura mapuche en la ciudad y en el sur
- algunos/as participaban del Taller de Fotografía no porque tuvieran gran interés en conocer más sobre su identidad mapuche sino porque les interesaba aprender y practicar la fotografía, y porque algunos/as generaron un vínculo emocional y de amistad entre ellos/as, y hacia mi, lo que potenciaba su interés en asistir al taller.

Lo anterior es relevante porque en cada uno de los casos la dimensión biográfica es clave para comprender el significado y sentido que los jóvenes adolescentes le otorgan a su identidad mapuche, aun

cuando los contextos personales, familiares, sociales y culturales presentan diferencias entre unos/as y otros/as. Es por eso que cada una de sus historias personales contribuye a representar o significar las experiencias identitarias de modo que resulten culturalmente coherente y plausible con sus visiones personales (Bolívar, 2002). Así, “la construcción de narrativas biográficas (...) [se] reveló como una herramienta adecuada por su capacidad de producir significados compartidos” (Subirats, 2006: 183). Para Bolívar (2002), esto es importante por cuanto los estudios de caso en la investigación narrativa comparte con el enfoque cualitativo un sentido hermenéutico de comprender los significados, se interesa por ellos “a partir de la observación y la voz (narración) de los agentes/actores. Se intentan conocer los hechos humanos a través de la experiencia humana, tal y como ha sido vivenciada” (p. 562).

## **6.2 Conformando el caso del primer grupo de jóvenes adolescentes y la negociación con el Departamento de Organizaciones Sociales de San Bernardo**

Seis meses después de llegar de Barcelona a Santiago y, luego de haber entrevistado a varios artistas y académicos relacionados con la imagen e identidad mapuche, me di a la tarea de indagar sobre la presencia mapuche en algunas comunas del gran Santiago, interesándome más por comunas periféricas como San Bernardo, La Pintana, Renca o Quilicura, debido a la cercanía de esas comunas con lo que yo había vivido en mi infancia y adolescencia, además que en estas comunas se concentra la mayor cantidad de población mapuche en Santiago<sup>134</sup>. En esa tarea analice datos iniciales tal como el último censo del año 2002<sup>135</sup>, perteneciente al Instituto Nacional de Estadísticas que me mostró un dato estimativo de 604.349 personas pertenecientes a la etnia mapuche (el 87,3% del total de población indígena en Chile), de las cuales un 30,3% se concentraba en la región metropolitana. Por otro lado, literatura especializada (Varas, 2005; Antileo, 2007) me confirmó que un buen punto de partida para aproximarme a la población mapuche urbana era ponerse en contacto con alguna asociación indígena de alguna de las comunas

---

<sup>134</sup>De acuerdo a Gissi (2004) y a Sepúlveda y Paulina Zúñiga (2015), los inmigrantes mapuche de primera o segunda generación se concentran en comunas periféricas de Santiago, tales como La Pintana o Cerro Navia, entre otras.

<sup>135</sup>Lamentablemente no se cuenta todavía con los datos del Censo 2012 debido a que sus datos, según se comprobó en un estudio e investigación fiscal, fueron alterados

mencionadas<sup>136</sup>. No obstante esto, no descartaba poder realizar mi trabajo de campo en Temuco, ciudad estratégica desde el punto de vista social, cultural y político ya que el conflicto mapuche adquiriría gran importancia nacional.

Pensando en todo esto, volví a viajar a Temuco en el verano de 2014 en una corta visita a mi familia, ya que hacía 4 años que no les veía. En ese viaje, aproveché de reflexionar mucho sobre lo que estaba haciendo en el doctorado, mientras visitaba museos, galerías y, por supuesto, a mi familia. A esas alturas, ya tenía claro que mi entrada al campo sería a través de historias de vida de jóvenes adolescentes con ascendencia mapuche, pero aun no sabía dónde: si Temuco y Santiago o solo una de estas dos ciudades. Lo que si tenía bien definido era el medio a través del cual entraría al campo, una iniciativa que mezclara mi experiencia como artista, docente e investigador, sumándole mi indagación teórica relacionada con la fotografía e identidad que me resultaron muy relevantes y adecuadas a mi tema de investigación.

Con todo esto en mente, cierta tarde, hablé con mi prima Carmen de la necesidad de encontrar un lugar donde poder realizar mi trabajo de campo. Fue así que en la conversación surgieron dos elementos fundamentales: el nombre para el taller de fotografía y de un profesor de Educación Intercultural, quien había sido su compañero en la universidad. En cuanto al nombre del taller, concluimos que *Azentun* era el término que más se parecía a la idea de la tesis en cuanto a indagar en los relatos visuales de los jóvenes adolescentes, puesto que su significado en mapudungún, de acuerdo a Carmen es: “imagen de uno mismo; imagen que se refleja”. Pensaba, entonces, en la capacidad de la fotografía para auto referenciar la experiencia identitaria usando el cuerpo (los rasgos, el fenotipo) como códigos de identidad subyacentes en la sociedad chilena, y cómo un taller de fotografía – entregando la cámara a los jóvenes adolescentes – podía permitirme interpretar/reinterpretar esos códigos. Carmen también me reveló el nombre de su compañero profesor: Carlos Prado, a quien contacte enseguida cuando estuve de vuelta en la capital. Carlos quien no tuvo problema en reunirse conmigo para discutir de qué se trataba la tesis y cómo podría colaborar. Así fue como tomamos un café y quedamos de acuerdo que en las próximas semanas gestionaría

---

<sup>136</sup>Al respecto, Antileo (2005) caracteriza a estas agrupaciones como “movimiento mapuche urbano” (p. 7), puesto que se han conformado a partir de necesidades de índole cultural, social o política de interés para el indígena lo que sin duda era el mejor referente para hallar interesados en participar en el taller de fotografía.



Figura 35: Instituciones colaboradoras de la primera etapa del Taller de Fotografía Indígena Azentún

una reunión con Catalina Laso, jefa del Departamento de Organizaciones Sociales de San Bernardo, institución dependiente de la Oficina de Asuntos Indígenas y de la CONADI (Corporación Nacional de Desarrollo Indígena).

La reunión con Carlos ocurrió a fines de febrero de 2014, días antes de que comenzara a trabajar como profesor de Artes Visuales del Colegio Hispano Americano. Pasaron dos a tres semanas antes que volviera a saber algo de Carlos, hasta que concretamos una entrevista con Catalina en el Departamento de Organizaciones Sociales del municipio, oportunidad en que se comprometió a colaborar en la gestión del taller, así como su concreción a través de Carolina Millanao, responsable del área de cultura del Departamento de Organizaciones Sociales, quien finalmente sería la encargada de contactar a las familias mapuches y extenderles la invitación a participar del taller de fotografía. Sin embargo, esta colaboración se llevaría cabo dos meses después de esta entrevista, lo que me llevó a tratar de gestionar el taller con otras instituciones, no logrando tener el apoyo de ninguna de ellas. Entretanto, compartía mi tiempo entre el trabajo de profesor en el colegio, mi colaboración con el Grupo de Educación Artística de la Universidad Alberto Hurtado y la tesis, leyendo, escribiendo y realizando un análisis previo de teóricos e imágenes relacionadas con el pueblo mapuche. Este ritmo de trabajo sumado a las dificultades surgidas para acceder

al campo me dejó exhausto, comprendiendo que no existe un escenario ideal para el investigador, ya que “entrar en un escenario por lo general es muy difícil. Se necesitan diligencia y paciencia. El investigador debe negociar el acceso, gradualmente obtiene confianza y lentamente recoge datos que sólo a veces se adecuan a sus intereses”<sup>137</sup>. Del mismo modo, Fernando me alentaba de la siguiente manera, vía e – mail:

*“Apreciado José Cuando hacía mi tesis leí un texto en el que el investigador comentaba que en no se suele explicar en las tesis las dificultades y los malos entendidos. En la etnografía dar cuentas de las tensiones, impedimentos,... son parte del relato, pues da cuenta de las fuerzas que conforman la vida social a la que uno trata de acceder. En resumen: el trabajo de campo ya está en marcha.*

*Un cordial saludo”*

Finalmente, a fines de abril de ese año, Carolina Millanao, me comunicó la buena noticia: el Taller de Fotografía Azentún se llevaría a cabo en la Escuela Diego Portales de San Bernardo, luego de intensas gestiones entre Carolina y el director del establecimiento y la municipalidad. Carolina, satisfecha de su esfuerzo me comentó del proceso de gestión al que contribuí confeccionando un afiche que Carolina se encargó de difundir entre las diferentes escuela y liceos. De este modo, Carolina me comentó que el director de la escuela había accedido a facilitar una sala de clase dos días a la semana con equipos de proyección de imágenes incluidos. Así, el inicio del taller y trabajo de campo quedo fijado para el día 20 de mayo a las 17 horas en una sala de la escuela, día en que Carolina citó a los padres y jóvenes adolescentes para una reunión inicial en que explicaría en qué consistía la investigación y el taller.

---

<sup>137</sup>Taylor, S. & Bogdan, R. (1996: 363). Introducción a los métodos cualitativos de investigación. En: Tarrés, M. (Coord.) (2008). Observar, escuchar y comprender sobre la tradición cualitativa en la investigación social. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana

### 6.3 Conformando el segundo grupo y la negociación con el Museo de Arte Contemporáneo (M.A.C.)

Aún era invierno de 2014 cuando Claudia Rodríguez, amiga y gestora cultural, me esperaba en las afueras del Museo de Arte Contemporáneo (M.A.C.) en el Parque Forestal. Esa mañana de agosto llovía y hacía frío, así que apenas nos saludamos enfilamos hacia el museo, cubiertos bajo el paraguas. Ya en el ascensor bromeamos un poco sobre la conversación que tendríamos en algunos minutos más con Francisco Brugnoli, director del M.A.C, artista, docente y renombrada figura del arte contemporáneo en la escena chilena de los años sesenta, setenta y ochenta. Brugnoli desde el año 1988 es director del museo y en ese rol se ha transformado en un referente para artistas, gestores y todo tipo de figuras y personajes vinculados a las artes visuales en Chile. Claudia sabía de mi investigación y del taller de fotografía gracias a nuestra amistad. Habíamos conversado varias veces del tema de tesis y de la necesidad de contar con un espacio ligado al arte para la segunda etapa, por eso, aunque me sorprendí al principio, me sentí confortado con su ayuda y capacidad para concretar una entrevista con Francisco, tema que habíamos planeado hacía tiempo atrás. Según Claudia, Brugnoli se interesó por el tema de mi tesis al conocer que uno de mis objetivos era usar el arte como medio y herramienta para construir significados identitarios, por eso – y la amistad con Claudia - aceptó tener una reunión conmigo para explicarle en detalle en qué consistía la entrada al campo y, ante todo, de qué manera podía colaborar el museo. Por supuesto, en la etapa de indagación y construcción del marco teórico, ya me había puesto al tanto de la relevancia del Museo de Arte Contemporáneo en actividades que visualizaban una mirada mapuche en la sociedad chilena, a partir de diversas exposiciones<sup>138</sup> con activa participación de artistas de origen mapuche.

Varias semanas antes de este encuentro con Claudia y Brugnoli, y cuando recién había finalizado el primer taller de fotografía, tuve largas conversaciones con algunos/as amigos y amigas sobre los resultados del primer grupo taller, manifestándoles mis aprensiones al considerar que no había logrado que los

---

<sup>138</sup>En el año 2008 el Colectivo “A Pata Pelá” realiza la instalación *Warriache*, examinando críticamente la representación fotográfica mapuche en Chile. Por otro lado, en el año 2012 el M.A.C. inauguró la muestra *Imagen Local* que, entre otros/as artistas, tuvo a Bernardo Oyarzún con su obra “Cosmética”. En aquella obra Oyarzún exhibe fotos retocadas con Photoshop de su propio rostro como una crítica al estereotipo de belleza actual. En el año 2015, en tanto, el artista de ascendencia mapuche, Sebastián Calfuqueo, monta su obra “Ni tan Pride” bajo la misma lógica de sus trabajos anteriores sobre la discriminación e identidad de grupos minoritarios (Apümngeñ, 2015 y Asentamiento, 2015).

jóvenes adolescentes usaran la fotografía como un medio de resignificación identitaria, ya que durante la mayoría de las sesiones dedicamos mucho tiempo a dialogar y reflexionar sobre el significado personal de poseer la ascendencia mapuche, así como analizar la influencia de las imágenes fotográficas en el proceso de auto reconocimiento identitario. Por esta razón, me convencí de la necesidad de llevar a cabo una segunda etapa del taller Azentún enfocada a generar imágenes auto-referenciales que narrativizaran su identidad mapuche, construyendo un relato visual. Fue así que también me surgió la necesidad de contar con un espacio que propiciara el desarrollo de este objetivo, un espacio donde los jóvenes adolescentes estuvieran en contacto con el lenguaje visual y artístico de manera de fomentar en ellos/as el uso de las imágenes desde una perspectiva crítica y creativa, rompiendo con el “orden y esquema pedagógico” de la sala de clase en la Escuela Diego Portales. Aparece, entonces, el Museo de Arte Contemporáneo como la plataforma más adecuada para llevar a cabo el segundo tramo del trabajo de campo ya que Brugnoli tenía la voluntad de aceptar propuestas nuevas y significativas para el museo. Fue así que me puse a la tarea de planificar una segunda versión del taller Azentún en dependencias del M.A.C. con jóvenes adolescentes mapuches del primer grupo, pero invitando a otros/as provenientes de la comuna de Santiago.

Es preciso agregar que en este proceso de evaluación y planificación de una nueva etapa, mis reflexiones sobre el trabajo de campo otorgaban mucho sentido a la capacidad de mi investigación de contribuir a romper con la invisibilidad de este grupo social en la urbe, fortaleciendo su proceso de auto reconocimiento mapuche. Esas reflexiones se las hice saber a José María y Fernando Hernández en su momento, a través de un mensaje vía correo electrónico:

*“He finalizado hace tres meses mi trabajo de campo con adolescentes mapuches urbanos donde, a través de discusiones grupales y entrevistas personales, recopile evidencia sobre la identidad visual mapuche, qué significa ser mapuche en la actualidad en el contexto urbano y cómo se conforma una identidad visual. En este mismo trabajo de campo he reunido evidencias visuales sobre la imagen que poseen estos adolescentes y cómo se contrasta con la imagen del estereotipo mapuche presente en la cultura chilena (...) Asimismo, estoy organizado una*

*segunda parte del taller de fotografía mapuche con parte de estos chic@s para reunir aún más evidencias sobre ésta imagen del mapuche adolescente y urbano (...) Esto se vincula directamente con mi propio proceso de autoreconocimiento como mapuche urbano, puesto que una de las evidencias surgidas muestra que mediante la participación en el taller los adolescentes se muestran más abiertos a aceptar los distintos rasgos de su identidad indígena: sus rasgos corporales, su apellido, su historia familiar y su relación con el resto de la sociedad y pares asumiendo su etnicidad”*

(Diario de campo, correo electrónico enviado el 18 de octubre de 2014).



Figura 36: Afiche promocional de la segunda etapa del Taller de Fotografía Joven Azentún, 2014. Fuente: www.m.a.cl

Con esto, confiaba en que el museo actuase como un espacio propicio para el aprendizaje, a partir de una experiencia artística que no se fijaba como únicos objetivos recopilar y analizar datos de la presencia indígena en la ciudad, un fenómeno que ya ha sido profundamente abordado por otros/as investigadores/as vinculados a la antropología, sociología u otras disciplinas (Saavedra, 2002; Alexia Peyser, 2003; Gissi, 2004; Insunza, 2005; Nataly Molina, 2008; Antileo, 2007; Andrea Aravena, 2008), sino más bien generar nuevas conceptualizaciones y significados de la imagen mapuche en la ciudad. Fue en medio de estas cavilaciones cuando Claudia me avisó que Francisco Brugnoli nos esperaba para conocer más de la



investigación, surgiendo la opción que acogiera y apoyara la nueva versión del taller en el museo.

#### **6.4 Francisco Brugnoli y su estrategia de visibilización mapuche**

Cuando llegamos al piso donde está el despacho de Brugnoli su secretaria nos pido que entráramos y aguardáramos sentados hasta que llegara. Así, un par de minutos después, Francisco nos saludaba con amabilidad, pidiendo un café para cada uno de nosotros/as, invitándonos a sentarnos alrededor de una gran mesa redonda. Luego de cruzar algunas palabras sobre algunos temas de contingencia artística, le agradecí la oportunidad de hablar con él para soltarle muy pronto mi petición: “sería muy importante poder realizar la segunda etapa del taller con los colaboradores en el M.A.C, por todo lo que el M.A.C significa en el ámbito del arte”. Así, le expuse la importancia de que el proyecto se realizara con jóvenes adolescentes mapuches de urbe ya que en la ciudad es donde se vive la tensión identitaria de poseer origen mapuche estando lejos de las raíces familiares indígenas. Francisco sonrió con un gesto inteligente y comenzó a contarnos las razones de su interés en el proyecto, destacando que los jóvenes adolescentes son agentes de cambio político y cultural y, por ello, resultaba importante promover una actividad como el taller como una estrategia de visibilización de lo mapuche. Brugnoli hizo un gran link comentando algunas de las exposiciones en las que habían participado artistas de origen mapuche tal como Bernardo Oyarzún, quien precisamente ese año presentaba su último proyecto expositivo al jurado chileno encargado de seleccionar obras para la Bienal de Venecia 2015. Brugnoli sabía muy bien de que hablaba cuando se refería a los estudiantes como agentes de cambio ya que en ese mismo año Sebastián Calfuqueo, uno de sus estudiantes de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, inauguraba su exposición *Orgullo y Prejuicio* (2014) en la misma sede del M.A.C., convirtiéndose en uno de los artistas de origen mapuche que despegaba en la escena nacional gracias al apoyo de Francisco, con un discurso confrontacional hacia algunos parámetros establecidos en la sociedad chilena, tal como el prejuicio hacia el pueblo mapuche. Es por ello que Brugnoli acertaba al situar a Sebastián en la misma línea de artistas como Bernardo Oyarzún que con sus obras aspiran a cuestionar lo étnico desde una perspectiva étnica, de clase, de género y desde

las minorías sexuales. Con esto, Sebastián se sumaba a la idea identitaria de Brugnoli como una plataforma desde la cual poder pensar la sociedad desde sus conflictos, sus estados de crisis y sus límites. Para Sebastián y Brugnoli, entonces, la identidad mapuche era un territorio marginal desde donde se podía ejercer la crítica transversal de la sociedad chilena ya que la identidad está configurada desde las clases sociales y el sentido de pertenencia.

Con todo, estuvimos hablando por, aproximadamente, una hora hasta que nos retiramos de su oficina con el compromiso ganado de que el M.A.C. facilitaría un espacio donde realizar la segunda etapa del taller, incluyendo su colaboración para difundir la actividad y organizar la jornada final con una exposición de modo de dar a conocer a la comunidad el trabajo de los adolescentes. Ya en la calle con Claudia nos dirigimos hasta un café cercano para celebrar el éxito de la gestión y comentar los nuevos pasos a seguir. Un mes después de esta charla, y ya reunidos con Andrea Pacheco, curadora y coordinadora de exposiciones del M.A.C., finalmente se cerró el acuerdo confirmando que el taller comenzaría el sábado 22 de noviembre hasta el sábado 22 de noviembre de 2014, que las sesiones durarían dos horas y que el museo realizaría una estrategia de difusión similar a la utilizada en la primera etapa en la Escuela Diego Portales, mediante la difusión de un afiche en su página web institucional y otras páginas de Internet, de modo de concitar el interés del grupo objetivo. Asimismo, se convocaba a los jóvenes adolescentes a través de la pregunta: “¿Eres estudiante con ascendencia mapuche y te gusta la fotografía?”. Así, en el afiche se destacaba que la actividad se llevaría a cabo en el museo y de forma gratuita, pero con cupos limitados. En esta reunión también acordamos que la exposición final se resolvería una vez terminado el taller cuando las imágenes estuvieran disponibles para revisión.

## **6.5 El segundo grupo de jóvenes adolescentes**

Ese mes de noviembre de 2014 yo comenzaba a sentir el cansancio de un año con grandes responsabilidades. En los meses anteriores del ingreso al M.A.C. había participado en el proceso de escritura de un artículo para un libro de Educación Artística, a cargo de la Universidad Alberto Hurtado, y



Figura 37: Instituciones y personas colaboradoras del Taller de Fotografía Joven Azentún

para la revista Invisibilidades, con ambas publicaciones actualmente disponibles en formato libro impreso y revista digital. También estuve exponiendo en el V Congreso Internacional de Lenguas y Literaturas Indoamericanas y XVI Jornadas de Lengua y Literatura Mapuche que se realizó en la ciudad de Temuco entre el 22, 23 y 24 de octubre de ese año, teniendo la oportunidad de dar a conocer mi investigación, compartir el desarrollo de la misma y reflexionar con otros/as investigadores la relevancia de los datos recogidos. Por otro lado, continuaba desempeñándome como profesor de Artes Visuales del Colegio Hispano Americano, lugar donde trabajaba como profesor titular y de talleres artísticos. En suma, a casi un mes de iniciar la segunda etapa me sentía algo sobrepasado robándole tiempo al tiempo para planificar el tipo de trabajo fotográfico que los jóvenes adolescentes llevarían a cabo. Por otro lado, había tomado la decisión de que las sesiones fueran los sábados evitando todo el cansancio de la semana y poder compatibilizar mi horario con el de los chicos/as asistentes. Al respecto, Andrea Pacheco me había recomendado el sábado porque de esta manera el museo quedaba a disposición de los jóvenes adolescentes, pudiendo trabajar sin interrupciones de ningún tipo.

Comento todo esto porque tanto en la primera como en la segunda etapa del taller comprendí que los distintos sucesos afectan las condiciones de una investigación de índole cualitativa, hallándome inserto

en el mundo “real”, sin posibilidad de “controlar” al máximo las variables tal y como pudiese ocurrir en una investigación de laboratorio (Castillo y Vásquez, 2003). En este sentido, Juan, Benjamín y Claudia me confirmaron que el sábado en la mañana era el día ideal para ellos/as puesto que durante la semana estaban agobiados de actividades en sus liceos. Nuevamente, comprendí que el diseño de la investigación se debía adaptar o ajustarse a los diferentes cambios suscitados por los diversos eventos o situaciones no contempladas en el diseño original.

A pesar de lo anterior, me mantenía atento a cuanto sucedía con la gestión de la segunda etapa cuando en el mes de octubre recibí el correo electrónico de Elena Rodríguez, presidenta de la asociación mapuche *Wekeche Willi kuruf*<sup>139</sup> de la comuna de Macul. En su correo Elena me manifestaba su interés de que algunos/as de los hijos/as de socios/as de la asociación asistieran al taller Azentún, ya que estos chicos/as se sentían muy interesados por la fotografía, más cuando se relacionaba con su ascendencia mapuche. De esta manera, a principios de noviembre de 2014, Elena comprometió la participación de 3 jóvenes adolescentes: Erick, Rayén y Sebastián. Con ellos/as, más el interés de Juan, Benjamín y Claudia, los únicos/as chico/as del primer taller que aceptaron el llamado a sumarse a la nueva etapa, quedaba conformado el segundo grupo.

El día sábado 08 de noviembre de 2014 me reuní con todo el grupo a la salida de la estación del Metro Quinta Normal, incluyendo a Elena y las mamás de Sebastián y Rayén, con quienes charlé por unos treinta minutos para explicarles el origen del taller de fotografía, sus objetivos y su trayectoria iniciada en la Escuela Diego Portales. Todos/as estuvieron de acuerdo en que el taller estuviera centrado en explorar visualmente su identidad mapuche y en poder experimentar y narrar, a través de la fotografía, sus diversas experiencias al respecto. Para Rayén, por ejemplo, era la gran oportunidad de disfrutar su gran gusto por la fotografía y se declaraba feliz de poder hacerlo en un espacio como el museo. Lo mismo para Sebastián, quien también expresaba su alegría de poder aprender más sobre cámaras. Luego de esto, me dirigí con el grupo completo de jóvenes adolescentes a conocer el museo quedando de acuerdo que sus mamás los retirarían una hora después.

---

<sup>139</sup>En mapudungun significa “gente nueva con vientos del sur”

Con Benjamín, Juan, Rayén, Erick y Sebastián – Claudia no pudo asistir - recorrimos todo el museo, observando cada una de las exposiciones expuestas y comentando las principales ideas surgidas al observar las obras en un diálogo espontáneo, sin ninguna pauta ni guion. Ese día quise que nos centráramos únicamente en conocer el museo y sus exposiciones, de manera que los chicos/as se familiarizaran con el espacio y reconocieran sus características estéticas, obras y entorno, empapándose de todo el ambiente creativo del lugar. Asimismo, me interesaba que Benjamín y Juan sintieran el contraste de sumergirse en la práctica fotográfica en un espacio muy distinto a lo que había sido la Escuela Diego Portales y la sala de clase ya que supuse que este contraste sería propicio para estimular la creación y el sentido crítico en los chicos/as.



## **CAPÍTULO 7**

**El Taller de Fotografía Indígena Azentún como lugar de encuentros y exploración de identidades**

## 7.1 I Etapa del taller Azentún en la Escuela Diego Portales

La primera etapa del Taller de Fotografía Indígena Azentún se desarrolló desde mayo a julio de 2014 en la Escuela Diego Portales de la comuna de San Bernardo, con un número inicial de 12 jóvenes adolescentes colaboradores, pero finalicé el taller con solo 8 de ellos/as. Durante estas sesiones se desarrolló un trabajo acorde a las temáticas propuestas en los objetivos específicos de la investigación, esto es:

- Conocer e indagar cómo los jóvenes adolescentes visualizan su identidad étnica y narran visualmente su experiencia como mapuche urbanos mediante la creación de imágenes autorreferenciales,
- Comprender cómo el análisis crítico de imágenes fotográficas históricas y contemporáneas del pueblo mapuche influye en la percepción, y posterior recreación, de imágenes autorreferenciales de la identidad étnica adolescente,
- Comprender si los estereotipos que se han difundido en torno al mapuche, mediante las representaciones visuales históricas, influyen en la elaboración de sus imágenes autorreferenciales, y
- Examinar y reflexionar cómo los jóvenes adolescentes a través de las imágenes autorreferenciales construyen nuevos sentidos identitarios en el ámbito de la ciudad reafirmando y/o problematizando su identidad étnica

De acuerdo a lo anterior, el taller se estructuró en 8 sesiones entre mayo y junio de 2014 - número que luego aumentó a 11 debido a que los/las chicos/as solicitaron más tiempo para completar el trabajo realizado. En las sesiones dialogamos, analizamos, reflexionamos y debatimos en torno a la imagen histórica y contemporánea del pueblo mapuche. Del mismo modo, el trabajo incluyó ejercicios fotográficos donde los/las chicos/as experimentaron con la representación de sí mismos/as, a través de una serie de retratos y autorretratos a color y en blanco y negro.

El horario de taller comprendió dos días a la semana (martes y jueves) de 17:00 a 18:30 horas de



modo de dar la posibilidad a los/las chicos/as que pudieran almorzar y pasar a casa después de terminada su jornada escolar. La escuela había sido elegida bajo el criterio de permitir el acceso al taller del grupo de adolescentes al ubicarse en un sector cercano a sus hogares. Ahora bien, el total de sesiones incluyó una charla inicial con los padres de los jóvenes adolescentes participantes, de modo de explicar en detalle el trabajo que se llevaría cabo, así como de despejar toda duda que tuvieran las familias sobre esta iniciativa. Asimismo, fue necesario reunir los recursos técnicos que necesitaría, labor en la que recibí ayuda de la Oficina de Asuntos Indígenas y al docente de la escuela Carlos Prado, quienes me facilitaron una sala de clase de la escuela (y al resto del establecimiento en caso de necesitarlo), proyector y computador personal. Por mi lado, facilité mi cámara fotográfica semi profesional marca Canon con la que los jóvenes adolescentes practicaron fotografía, en tanto que el grupo aportó usando sus propias cámaras personales de bolsillo (quienes tenían una).

En la última sesión, uno de mis amigos, Cristófer, puso a disposición del grupo su cámara profesional digital marca Nikon y un trípode, de modo que los/las chicos/as pudieran realizar su último ejercicio fotográfico con un equipo de alto estándar. También es relevante señalar que en la octava sesión se logró concretar una salida extra programática al Museo de Bellas Artes donde dos de los/las chicos/as pudieron tener contacto con fotógrafos/as y artistas que abordan el tema identitario en sus trabajos.

N° DE SESIÓN/FECHA	CONTENIDO	RECURSOS	ACTIVIDADES
Primera sesión: martes 20 de mayo de 2014	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Descripción de las actividades del Taller de Fotografía Indígena Azentún</li> <li>• Análisis de fotografías históricas y contemporáneas del pueblo mapuche</li> </ul>	Selección de imágenes del pueblo mapuche de los “fotógrafos de la frontera”; proyector, computador; cámara de video	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Me reúno con las mamás y jóvenes adolescentes para presentarme y presentar el taller</li> <li>• Describo las actividades del taller</li> <li>• Examinamos y comentamos fotografías históricas y contemporáneas del pueblo mapuche</li> <li>• Revisamos el concepto de identidad mapuche</li> </ul>
Segunda sesión: jueves 22 de mayo de 2014	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ejercicios de composición fotográfica</li> </ul>	Cámara fotográfica semi profesional; juego de figuras	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Practican composición fotográfica: regla de los tres tercios y profundidad de</li> </ul>

		geométricas; mesa de la sala de clase; cámara de video	campo, definición, ejemplos y práctica
Tercera sesión: martes 27 de mayo de 2014	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Análisis y reflexión crítica sobre identidad, estereotipos visuales y territorio</li> <li>• Ejercicios de composición y técnica fotográfica</li> </ul>	Cámara fotográfica semi profesional; cámara de video	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Analizamos y dialogamos en torno a los conceptos de identidad personal e identidad visual</li> <li>• Dialogamos y debatimos en torno a los conceptos de identidad, territorio y estereotipos</li> <li>• Practican composición y técnica fotográfica: profundidad de campo, primer y segundo plano, en blanco y negro digital</li> </ul>
Cuarta sesión: jueves 29 de mayo de 2014	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Revisión de los ejercicios fotográficos</li> </ul>	Cámara de video	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Analizamos y dialogamos sobre sus ejercicios fotográficos de la sesión anterior</li> <li>• Comentamos y nos interrogamos cómo hablamos de identidad a través de la fotografía</li> </ul>
Quinta sesión: martes 03 de junio de 2014	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Diálogo y reflexión crítica sobre estereotipos visuales</li> <li>• Ejercicios de autorretratos fotográficos</li> </ul>	Cámara fotográfica semi profesional; cámara de video	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Reflexionamos críticamente sobre diferentes estereotipos visuales relacionados con la sociedad chilena</li> <li>• Desde Lady Gaga como estereotipo de lo diferente a Anita Tijoux como estereotipo del cuerpo estigmatizado</li> <li>• Debatimos en torno al estereotipo del “flaite” y los estereotipos vinculados al mapuche</li> <li>• Practican autorretratos fotográficos</li> </ul>
Sexta sesión: jueves 05 de junio de 2014	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Diálogo y reflexión crítica sobre la imagen contemporánea del mapuche</li> <li>• Ejercicios de retratos y autorretratos fotográficos</li> </ul>	Videos de artistas mapuches contemporáneos: Francisco Huichaqueo y David Aníñir; cámara fotográfica semi profesional; proyector, computador; cámara de video	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Dialogamos en torno a la imagen contemporánea del/la mapuche y cuáles son sus características, entre ellas, el uso de vestimenta típica</li> <li>• Dialogamos sobre cómo las imágenes fotográficas históricas han construido una identidad mapuche y cómo la visualizan en la actualidad</li> <li>• Observan videos de dos artistas mapuches contemporáneos y comentan</li> <li>• Practican fotografía: retratos y</li> </ul>

			autorretratos
Séptima sesión: martes 10 de junio de 2014	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Diálogo y reflexión sobre estereotipos visuales</li> </ul>	Selección de imágenes fotográficas: imagen del flaite chileno en la Revista Colors del año 2010, perteneciente al grupo publicitario Benetton Group S.p.A.; selección de imágenes del pueblo mapuche desde 1890 hasta la actualidad; proyector, computador; cámara de video	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Analizamos imágenes contemporáneas tales como el “flaite” chileno de Benetton</li> <li>• Observamos una selección de fotografías de mujeres y hombres mapuches desde 1890 hasta la actualidad, examinando cuanto se ha modificado la imagen del mapuche</li> <li>• Comparten sus ejercicios de autorretrato fotográfico hechos en sus casas</li> </ul>
Octava sesión: martes 17 de junio de 2014	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ejercicios de autorretratos fotográficos</li> </ul>	Cámara fotográfica semi profesional; cámara de video	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Practican retratos y autorretratos aplicando composición y técnica fotográfica</li> </ul>
Novena sesión: martes 24 de junio de 2014	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Diálogos y reflexiones sobre diversos temas</li> </ul>	Cámara de video	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Diálogos finales en torno a diversos temas tales como la sociedad chilena, el pueblo mapuche y la educación</li> </ul>
Visita Museo de Bellas Artes	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Salida a terreno</li> <li>• Visualización de imágenes de artistas/fotógrafos/as contemporáneos/as</li> <li>• Diálogos sobre las obras vistas</li> </ul>	Salas con exposiciones permanentes y temporales del Museo de Bellas Artes; cámara de video	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Visita a la exposición “los cuerpos de la historia” de los artistas contemporáneos Eugenio Dittborn, Paz Errázuriz, Jorge Brantmayer, entre otros/as.</li> </ul>
Décima sesión: jueves 26 de junio de 2016	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Visualización de imágenes fotográficas</li> </ul>	Imágenes fotográficas digitales; proyector, computador; cámara de video	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Dialogamos sobre las imágenes fotográficas que Claudia hizo en su viaje al sur, a las tierras de su familia mapuche</li> </ul>
Undécima sesión: martes 01 de julio de 2014	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ejercicios de autorretratos fotográficos</li> </ul>	Cámara fotográfica profesional; trípode; cámara de video	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Practican retratos y autorretratos</li> <li>• Mi amigo y fotógrafo Cristofer también realiza retratos del grupo</li> <li>• Cierre y despedida al término del taller</li> </ul>

Tabla 1: Actividades de la primera etapa en la Escuela Diego Portales

## 7.2 Conociendo la Escuela Diego Portales

Cuando conocí por primera vez la escuela Diego Portales lo que más llamó mi atención fue el entorno social y cultural en que estaba ubicada, un sector alejado del centro de la comuna como fue la población Puerto Williams, un sector periférico con varios problemas sociales. Este no era un dato menor ya que esta misma realidad sociocultural la comparten miles de mapuches que viven en otras comunas periféricas del gran Santiago con características similares a San Bernardo: bajos ingresos económicos, elevados índices de delincuencia y gran detrimento cultural. Tal es así, que la fundación Paz Ciudadana en su “Estadística comunal del Índice Paz Ciudadana – Adimark GfK 2013”<sup>140</sup> señala que “las comunas de La Granja, Quinta Normal y San Bernardo coinciden en presentar elevados niveles de victimización y de “alto temor” ante la delincuencia ya que algún miembro familiar ha sido víctima de algún robo o intento de robo. Ahora bien, estos no eran los únicos datos duros de valor para mi investigación, también lo fue que en San Bernardo se concentra un gran número de población infantil y juvenil con ascendencia mapuche, según ha quedado consignado en algunos documentos del gobierno.

Mi interés por estas condiciones sociales está en directa relación con la noción preliminar de esta investigación sobre el carácter desfavorecido y estigmatizado del pueblo mapuche en la sociedad chilena, situación que se explica, en parte, por el espacio físico donde habita la mayoría de la población mapuche en la urbe. Para Nataly Molina (2008) “pese a que en torno a la ciudad, existe el planteamiento de un territorio en común para diversos tipos de grupos poblacionales, existen oportunidades de desarrollo personal y social, absolutamente distintas, a partir de ello surge la exclusión espacial que por cierto desemboca en la exclusión de tipo social” (p. 81).

De acuerdo a lo expuesto por Nataly, no me sorprende que: “existe una correlación entre etnicidad y clase, lo que significa que hay una alta probabilidad que las personas pertenecientes a grupos étnicos específicos, también pertenezcan a clases o segmentos de clases específicos” (Gundermann, 1997: 12 en

---

<sup>140</sup>El informe “Estadística comunal del Índice Paz Ciudadana – Adimark GfK 2013” fue elaborado por la Fundación Paz Ciudadana en marzo de 2014. El informe está disponible en: <http://www.pazciudadana.cl/wp-content/uploads/2014/03/comunas-del-pais-2013-vf.pdf>

Molina, 2008: 83). Ahora bien, cuando ya estuve preparado para iniciar el taller el director de la escuela no tuvo mayores inconvenientes para permitirme realizar las actividades accediendo a todas las instalaciones de la escuela, además de la sala que Carlos ocupaba con sus estudiantes de 4° año básico para las sesiones. Asimismo, no puso reparos en que los jóvenes adolescentes ingresaran al recinto cuando ya las clases formales habían terminado, cada martes y jueves de 17 horas a 18.30 horas., un horario que al principio considere complicado de cumplir debido a que cada uno/a de ellos/as salía de clase en sus liceos a las 16 horas.

Los jóvenes adolescentes que asistieron al taller no estudiaban en la escuela, puesto que el establecimiento no ofrecía enseñanza media; los/las chicos/as provenían de distintas instituciones dentro y fuera de San Bernardo, lo que implicaba que varios/as de ellos/as tuvieran que ir a casa a cambiarse de ropa y comer antes de asistir al taller. Aun así, con el tiempo corroboraría que casi todos/as se mantuvieron interesados en la iniciativa, ya que aunque para varios de ellos/as asistir al taller significó llegar a casa rápido, comer algo a la pasada y salir de inmediato hacia la Escuela Diego Portales, pero esto me confirma que el proceso de construcción de la relación fue el apropiado ya que logré fidelidad del grupo hacia el trabajo de taller.

Por otro lado, comprendí que para la mayoría de los/las chicos/as asistir al taller era visto como una oportunidad de aprender algo que no estaba a su alcance, puesto que en su cotidianeidad aprender fotografía no era prioritario como sí lo era tener su educación básica y media rendida para acceder a un trabajo o bien a estudios superiores. Ejemplos de esto fue que cuando entrevisté a Juan, Benjamín y Valentina, en cada una de sus casas pude conocer muy de cerca su realidad social, de tal modo que, en el caso de Juan y Benjamín, fue necesario que ambos jóvenes adolescentes me acompañaran para poder salir de sus poblaciones sin que me asaltaran a plena luz del día, debido a la alta peligrosidad de los barrios donde vivían.

### **7.3 II etapa del taller en el Museo de Arte Contemporáneo (M.A.C.)**

La segunda etapa del taller Azentún se llevó a cabo en el Museo de Arte Contemporáneo (sede Quinta Normal) entre los meses de noviembre y diciembre de 2014, gracias a las gestiones realizadas con Francisco Brugnoli y su equipo (Capítulo VII). En el museo se llevaron a cabo un total de 5 sesiones donde participaron tres jóvenes adolescentes de la primera etapa: Benjamín, Juan y Claudia y otros/as tres nuevos/as chicos/as: Sebastián, Rayén y Erick, conformando un grupo que, salvo Juan, asistió a todas las sesiones.

El horario en que se desarrolló el taller fue fijado para el día sábado de 11 horas a 13 horas, horario elegido para que los jóvenes adolescentes pudieran asistir sin problemas después de las clases en los liceos. Las actividades, por otra parte, respondieron a los objetivos específicos de la investigación, pero sobre todo al proceso de trabajo que se generó en la primera etapa, otorgando continuidad y profundidad al trabajo reflexivo y creativo del grupo. De esta manera, los contenidos y actividades se concentraron en la producción de retratos individuales – y algunos grupales -, mediante los cuales el grupo elaboró un cuerpo de imágenes originales, y relacionadas con su proceso identitario personal de modo que estas imágenes reflejan el proceso de análisis y reflexión realizado en la Escuela Diego Portales.

Los recursos utilizados en esta segunda fase fueron, en cuanto al espacio: una sala del museo de uso exclusivo para las actividades con los/las chicos/as, pero tuvimos autorización para poder ocupar otros espacios que fueran necesarios, tales como el auditorio y una gran sala junto al hall de entrada. Los recursos ocupados en los ejercicios fotográficos fueron: dos cámaras fotográficas semi profesionales y una cámara de bolsillo de alta resolución; un trípode; proyector; computador personal; un panel de madera y un telón negro. Todos estos materiales ofrecieron a los/las chicos/as la posibilidad de experimentar creativamente con la fotografía, aplicando los conocimientos técnicos y compositivos aprendidos en las sesiones anteriores y en el primer día de taller en el museo.

A diferencia de la Escuela Diego Portales, en el M.A.C. el dispositivo pedagógico tuvo drásticas modificaciones que incluyó poder contar con más y mejores recursos fotográficos, y con el museo y sus

distintas salas como espacios habilitados para el libre desplazamiento y creación fotográfica. Esto, hizo una gran diferencia entre los resultados obtenidos en la primera etapa del taller, como describiré a continuación, ya que permitió que el grupo pudiera desarrollar una adecuada exploración visual de los retratos, utilizando los diferentes elementos disponibles, tales como las cámaras y el trípode, el panel y el telón o el uso del vestuario que Rayén y Sebastián aportaron al trabajo. Por otro lado, el segundo grupo comprendió muy bien mi rol como mediador entre los contenidos abordados y el trabajo creativo, incluyendo la interacción entre pares, facilitando el logro de uno de los principales objetivos de la investigación, como es la narración visual de sus experiencias como mapuches urbanos.

#### **7.4 El M.A.C. como un espacio reconocido en la esfera nacional**

Desde que estudiaba en la Facultad de Artes ya reconocía al M.A.C. como un espacio relevante dentro de la esfera nacional, pues en sus dependencias se realizan exposiciones de los más connotados – y también emergentes – artistas nacionales e internacionales. Con la gestión del actual director, Francisco Brugnoli, el museo tuvo que superar varias crisis de recursos e infraestructura ya que en el año 2010 ambas sedes, la ubicada en el Parque Forestal y en la Quinta Normal sufrieron serios daños provocados por el terremoto de ese año. El espacio de la Quinta Norma cedido por Brugnoli para el taller le fue cedido por la Ilustre Municipalidad de Santiago el año 2005 y reparado el 2011, un edificio donde antiguamente funcionaba la Facultad de Agronomía de la Universidad de Chile y que, cuando cambió de sede, pasó a conformar el nuevo escenario para las exhibiciones y montajes de arte contemporáneo nacional.

Personalmente, conocía bien el espacio ya que como público asistí a varias inauguraciones y muestras. Pero, también lo conocía como docente, pues en el 2005 había llevado a mis estudiantes a ver una de las grandes exposiciones de video e instalaciones como parte de su parrilla programática. Me sentí muy contento cuando me fue confirmado que tendría la oportunidad de usar sus instalaciones a través del taller Azentún. Del mismo modo, los/las chicos/as del segundo grupo estuvieron contentos/as de trabajar, y asumir el desafío en las dependencias de ese espacio consagrado al arte. Fue así como el discurso

integrador de Brugnoli representado por la autorización de usar todos los espacios del museo, en conjunto con la historia y la connotación artística del lugar, fueron una gran motivación para la creación fotográfica, así como para la reflexión en torno a los temas planteados.

El museo lo elegí porque me interesaba un espacio vinculado al arte y la experimentación artística, además, de promover el acceso a la cultura al estar interrelacionado con el resto de museos del sector: el Museo de la Memoria, el Museo de Ciencia y Tecnología, entre otros. Tal y como describo en este capítulo, el dispositivo pedagógico de la sala de clase de la escuela no favoreció el desarrollo adecuado de los objetivos pedagógicos y fotográficos de la investigación, por lo que era necesario contar con un espacio que potenciara la interacción, la gestualidad, la creatividad y también la visualización de obras de artistas contemporáneos. Por eso, el M.A.C. fue el escenario que vino a subsanar las dificultades surgidas a partir del dispositivo sala de clase.

N° DE SESIÓN/FECHA	CONTENIDO	RECURSOS	ACTIVIDADES
Primera sesión: sábado 22 de noviembre de 2014	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Reunión y diálogo con los jóvenes adolescentes del segundo grupo acompañados/as de sus madres</li> <li>• Exposición permanente y temporal del M.A.C.</li> </ul>	Cámara de fotos personal	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Me reúno con las mamás y jóvenes adolescentes para presentarme y presentar el taller</li> <li>• Visita con los chicos/as a la exposición permanente y temporal del museo</li> <li>• Diálogos en torno a las distintas obras del museo</li> <li>• Reconocen los espacios donde se realizará el resto de las sesiones del taller</li> </ul>
Segunda sesión: sábado 29 de noviembre de 2014	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Análisis de fotografías históricas y contemporáneas del pueblo mapuche</li> <li>• Manejo de cámaras; regla de los tres tercios, profundidad de campo</li> </ul>	Selección de imágenes del pueblo mapuche perteneciente a los "fotógrafos de la frontera" y al Taller Aiwín; proyector, computador; dos cámaras fotográficas semi profesionales digitales y una cámara de bolsillo digital; un trípode; cámara de video	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Observan algunas imágenes históricas y actuales del pueblo mapuche, comentan sus características y elementos visuales</li> <li>• Interpretamos lo que vemos en las fotografías sobre todo dilucidando los significados de la imagen del mapuche</li> <li>• Dialogamos y con una lluvia de ideas definimos el trabajo creativo a ejecutar</li> <li>• Práctica fotográfica: técnica y</li> </ul>



			composición; conocen las cámaras y practican libremente su uso
Tercera sesión: sábado 06 de diciembre de 2014	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Retratos</li> <li>• Técnicas de composición y retrato fotográfico</li> </ul>	Dos cámaras fotográficas semi profesionales digitales y una cámara de bolsillo digital; un trípode; vestimentas típicas de mujer y hombre mapuche; cámara de video	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Realizan retratos de Claudia y Rayén vestidas con trajes típicos del pueblo mapuche</li> </ul>
Cuarta sesión: sábado 13 de diciembre de 2014	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Retratos</li> </ul>	Dos cámaras fotográficas semi profesionales digitales y una cámara de bolsillo digital; un trípode; un panel de madera de 2 x 1,5 mts.; tela negra; vestimentas típicas de mujer y hombre mapuche; cámara de video	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Realizan retratos de Claudia, Rayén, Benjamín y Sebastián vestida/os con trajes típicos del pueblo mapuche</li> </ul>
Quinta sesión: sábado 20 de diciembre de 2014	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Retratos</li> <li>• Exposición permanente y temporal del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos</li> </ul>	Dos cámaras fotográficas semi profesionales digitales y una cámara de bolsillo digital; un trípode; cámara de video	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Invitan a visitantes del museo a fotografiarse con ellos/as</li> <li>• Visita con Rayén, Sebastián, Benjamín y Claudia al museo</li> </ul>

Tabla 2: Actividades de la segunda etapa en el Museo de Arte Contemporáneo

## 7.5 Construyendo la relación

El proceso de construcción de mi relación con los dos grupos de jóvenes adolescentes que participaron del Taller de Fotografía Indígena Azentún, tanto en la Escuela Diego Portales como en el M.A.C., estuvo marcada por una constante negociación, de manera que en varias ocasiones debí reformular el desarrollo de las actividades para romper con la relación asimétrica entre investigador – colaboradores. Esta negociación se traduce en aspectos tales como el nivel de cercanía y de confianza adquiridos con cada uno de los grupos, aspectos que influyeron en los diferentes resultados

narrativos/visuales obtenidos al término del taller. A este respecto, desde antes de mi entrada al campo tuve muy presente que debía cuidar y prestar mucha atención a “las interinfluencias entre el investigador y los participantes/colaboradores en la investigación” (Sancho y Martínez, 2014: 226 – 227), a tal punto que ya en la primera sesión enfatiqué que el taller estaría centrado en las experiencias que cada joven adolescente iba a vivenciar en torno a la práctica fotográfica. Esto último, lo afirmé pensando en el uso de la fotografía como un método de investigación visual capaz de propiciar la participación activa de los sujetos, comprometiéndoles desde el primer momento.

Antes de comenzar el taller reflexioné mucho sobre cómo lograría una fluida comunicación con el grupo de modo que comprendieran a cabalidad los objetivos del taller y de la investigación. Le planteé mi inquietud sobre este tema a José María Barragán, quien me explicó que me sería útil la experiencia docente ganada en las escuelas, ya que el taller Azentún estaba basado en el aprendizaje y práctica de composición y técnicas fotográficas, pero sobre todo del diálogo y la reflexión crítica del grupo en torno a las imágenes. Fue así que al planificar los contenidos pensé detenidamente en la estrategia pedagógica que iba a utilizar de manera que los/las chicos/as se sintieran con total libertad y estimulados/as a dar a conocer cuánto pensaban y sentían sobre los diversos temas que abordaríamos en el taller. En este sentido, entonces, mi rol como docente de aula tuvo gran influencia en mi desempeño, ya que me permitió propiciar el diálogo y reflexión crítica, mientras que mi experiencia artística me ayudó a canalizar sus inquietudes creativas.

A partir de lo anterior, la relación que construyera con los/las chicos/as sería fundamental para el éxito de la investigación, de lo contrario, cualquier estrategia no funcionaría. Sobre este punto, un hecho sería decisivo en mi acceso al grupo de jóvenes adolescentes e igualmente relevante en la imagen que ellos/as se hicieron de mí, puesto que decidiría su asistencia a las sesiones. Me refiero a que una semana antes de iniciar el taller, en mayo de 2014, Carolina Millanao, encargada de cultura del Departamento de Organizaciones Sociales de San Bernardo, me preguntó si estaba de acuerdo en reunirme con los adolescentes y sus padres para la sesión inaugural, de manera de motivar la participación y compromiso del grupo. Me pareció una buena idea y no tuve problemas en aceptar, puesto que comprendí la relevancia



Figuras 38: *Parte del grupo de jóvenes adolescentes acompañados/as de sus madres en la Escuela Diego Portales.*  
Imágenes capturadas del registro en video como parte de la documentación visual de la investigación, 2014

de tranquilizar a las familias en cuanto a la seriedad y contenido de la iniciativa. Fue así como el martes 20 de mayo, a las 17 horas me reuní con todos/as los jóvenes adolescentes invitados al taller en la sala de clase destinada a las sesiones dando inicio al Taller de Fotografía Indígena Azentún.

Para la primera sesión, los/las chicos/as fueron llegando uno/a a uno/a y acompañados/as de sus mamás (salvo Hellmont que llegó solo), sentándose mirando hacia el pizarrón y guardando un expectante silencio. Fue así que ese martes, estando todos/as reunidos los encargados de dar el vamos a las actividades fueron Carolina Millanao y Carlos Prado, quienes realizaron una breve presentación del taller y de mi persona ante el grupo completo. Destaco en esta presentación la formalidad con que Carolina y Carlos se refirieron al taller y cuando me presentaron ya que daba la impresión que estuvieran describiendo a un representante de una institución representativa del mundo indígena, tal como la Oficina de Asuntos Indígenas. Tal es así que en sus palabras de bienvenida expresaban que yo era un agente que estaba allí para ayudarles a saber más de su identidad, asignándome la responsabilidad de alentar y potenciar el proceso de autoafirmación étnica cada uno/a de ellos/as. Asimismo, Carolina llamó a la iniciativa como el taller como de Autoidentificación Indígena. Por otro lado, Carlos me describió como un estudiante de doctorado que venía a realizar una investigación, lo que interpreté como quien me sitúa en una posición de experticia frente a los/las chicos/as, sonando como alguien que venía a enseñarles algo sobre su ascendencia mapuche, cuando yo iba dispuesto más dispuesto a escuchar, compartir y dialogar

con ellos/as. Sobre este tema es necesario explicar que relaciono esta construcción de mi imagen frente al grupo con un concepto que considero muy atinente pues explica muy bien el impacto e influencia tras los discursos emitidos. Me refiero a lo que Foucault (1991) denomina como el dispositivo pedagógico, conjunto de elementos que intervinieron en los aspectos del taller, sobre todo, en los que tienen relación con la construcción de la relación y lo pedagógico. Estos elementos comprenden el tipo de discurso que transmiten los distintos agentes y las instituciones participantes, de modo de evidenciar un sistema de mensajes que va a influir – o al menos, a eso aspira - en el desempeño de los colaboradores. Estos mensajes incluyen, en este caso, las diferentes concepciones de identidad que se pusieron en juego en el taller, afectando la colaboración entre mi rol de investigador y los jóvenes adolescentes. Al respecto, explica Foucault que “el dispositivo se halla pues siempre inscrito en un juego de poder, pero también siempre ligado a uno de los bornes del saber, que nacen de él, pero, así mismo, lo condicionan. El dispositivo es esto: unas estrategias de relaciones de fuerzas soportando unos tipos de saber, y soportadas por ellos” (p. 128 - 130).

Tal como señalé, el discurso de ambas instituciones que me avalaron frente a los chicos/as y sus madres, representadas por Carolina y Carlos, propiciaron que los jóvenes adolescentes me vieran como una autoridad en el tema identitario y como “el profe” que iba a enseñarles de fotografía<sup>141</sup>. Su percepción de mi intervención en el taller era la de alguien que sabe mucho más que ellos/as, puesto que bajo la descripción de Carolina Millanao en la primera sesión, eran adolescentes que muchas veces se sienten avergonzados de su ascendencia mapuche, necesitando que alguien externo les refuerce su identidad.

Cuando Carolina se refirió al grupo lo hizo de la siguiente manera:

#### Escena 1: Escuela Diego Portales

“Buenas tardes, bueno, vamos a hacer la presentación oficial. Yo soy Carolina Millanao, soy del equipo de la Oficina de Pueblos Originarios de la Ilustre Municipalidad de San Bernardo, quien

---

<sup>141</sup>Hasta la actualidad, cada vez que hablamos ninguno/a de ellos/as me llama por mi nombre sino que todos/as, incluso sus familias, me llaman “profe”

en conjunto con José y Carlos Prado vamos a llevar a cabo el Taller de Fotografía de Autoidentificación Indígena. José Mela es el profesor a cargo, Carlos Prado es el profesor dueño de la sala de clase y quien gestionó la autorización para que pudiésemos desarrollar el taller en esta escuela (...) para que ustedes se sumen, para que conozcamos nuestra cultura, para que se sientan orgullosos también de ella, ese es la parte fundamental de este tema. El no sentirnos avergonzados de ser mapuches sino, como digo yo, en vez de andar así (se encoge de hombros y esconde la cabeza), andar así (se yergue con el pecho muy en alto), cierto, orgullosos mirando hacia el frente, con la cabeza alta”

(Diario de campo, martes 20 de mayo de 2014)

Se entiende, entonces, que el discurso institucional en cuanto dispositivo los representó como jóvenes adolescentes incompletos que debían conocer y potenciar su identidad indígena y, por ende, vivenciarla de forma activa y comprometida. Con esto quiero hacer zoom en una idea que el mismo Fernando, citando a Giddens (1997: 583), nos advierte a quienes hacemos investigación con jóvenes adolescentes:

“cuando hablemos de ‘jóvenes’ (...) debemos prestar atención a los discursos a los que les estamos vinculando, y no olvidar que hablar de jóvenes supone adoptar un posicionamiento ideológico, en la medida en que “compartimos ideas o creencias que sirven para justificar los intereses del grupo dominante”; ese grupo que se autoriza a tener saber para hablar en lugar de los jóvenes”<sup>142</sup>.

Por otro lado, Carlos, dijo lo siguiente:

---

<sup>142</sup>Giddens, H. (1997). Sociology. En: Hernández, F. (Coord.) (2011: 18). Investigar con los jóvenes: cuestiones temáticas, metodológicas, éticas y educativas. Barcelona: Universitat de Barcelona

## Escena 2: Escuela Diego Portales

Mi nombre es Carlos Prado, soy wingka, no mapuche, y estudié esta carrera, soy profesor de básica, pero con la especialidad en Educación Intercultural Bilingüe, por eso que me interesan las culturas indígenas. Este taller es un taller que viene a fortalecer la identidad de ustedes, de los jóvenes mapuches, y lo da José Mela Contreras para un doctorado que él está realizando (...) Así que yo los dejo invitados a que pregunten cualquier cosa, si alguien quiere hablar mapudungun, si alguien quiere, no sé, realizar cualquier actividad con relación a la cultura, a cualquier cultura porque ustedes pueden ser mapuches, les puede interesar la cultura Rapa Nui, la Ayamara, la cultura Selknam, la cultura Alacalufe, y así un sinfín de culturas que podemos ver (...) Así que bienvenido José, bienvenidos a todos y la escuela tiene toda la tecnología y todas sus instalaciones para ustedes”

(Diario de campo, martes 20 de mayo de 2014)

Cuando ya fue mi turno de hablar con todos/as ellos/as me esforcé por tratar de romper con este halo formal al contarles de forma muy amena las experiencias personales que me llevaron a realizar la investigación, tratando de disminuir esa primera distancia que se había generado y que visualizaba a través del silencio reinante en la sala. Así, les conté de mi viaje a los quince años al sur de Chile, del gran recibimiento de mi familia que me esperaba con asado, *Ñachi* y *Apol* (Capítulo II) y algo de mi proceso de reconocimiento de la identidad indígena en Santiago y Barcelona:

## Escena 3: Escuela Diego Portales

“Imagínense, alguien de la ciudad que nunca había estado en el campo, un vaso de vino, toda la familia rodeándome, sopaipilla, *Apol* y *Ñachi*. Uno me lo pude tomar, el otro no, tengo que ser sincero, y ahí comenzó todo”.

Algunas mamás sonríen y hablan despacio con sus hijas/os.

“Mi abuelo me dio un fuerte abrazo, me dijo que yo no iba a ser más wingka, que yo desde ese minuto era mapuche como ellos. Y eso, que yo no lo comprendí, fue tan simbólico que años después (...) empecé a darme cuenta que este germen que yo tenía dentro de mí, mapuche, me empezó a zumbar la cabeza”.

(Diario de campo, martes 20 de mayo de 2014)

Contar, entonces, una experiencia personal que fue muy significativo pues me ayudaba a lograr el acceso al grupo y facilitaba ese primer acercamiento, hecho que también me ayudaría a aproximarme a quienes se convertirían en mis informantes clave dentro del desarrollo de la primera y segunda etapa del taller, tal como lo fueron Benjamín y Hellmont, (Benjamín se mantendría hasta la segunda etapa en el M.A.C.). Es por esto que comprendo que haberme dado el tiempo de interactuar con todo el grupo durante esa sesión, sobre todo con las mamás, escuchando sus opiniones y generando más preguntas acerca del tema identitario, fue trascendental para que la investigación llegara a buen puerto.

Continúa la escena 3: Escuela Diego Portales

“Llegué a Barcelona con muchas fotografías (...), hice varias exposiciones y en esas exposiciones yo mostré la historia de mi familia. Mostraba a mis tías, a mis tíos, a mis abuelos, a mis primas, a mis primos en la comunidad de Lleupeco. Entonces, en esas exposiciones (...) alguien me preguntó una vez: ¿bueno, señor Mela, usted es mapuche o no es mapuche? Entonces, ante la primera pregunta yo dije, no. Pero, luego, me la empecé a pensar, porque yo estuve tres años viviendo en Barcelona, y me di cuenta que esa respuesta llevaba una crisis de identidad dentro de mí. Lo que pasa es que yo si era mapuche, lo que pasa es que como yo había sido nacido y criado en Santiago y yo era un wingka, yo no me había reconocido como mapuche, pues claro, como mi papá dejó de hablar la lengua, nunca me habló en mapudungún, nunca aprendí

mapudungún, yo solo tengo los rasgos mapuches (...) entonces, yo nunca tuve a alguien que me dijera: oye, José, pero tú eres mapuche, llevas sangre mapuche. Entonces, en esas exposiciones que yo hice en Barcelona yo me di cuenta que en realidad yo tenía dos identidades: wingka o chileno, pero también mapuche (...) ¿Qué me hace mapuche? (...) ¿Las ganas de ser mapuche? ¿Me hace mapuche que mis padres nacieran en territorio mapuche, que mi abuelo fuera mapuche o que yo quiera sentirme mapuche? (...) ¿Cómo me reconozco yo como mapuche?”.

(Diario de campo, martes 20 de mayo de 2014)

Señalo lo anterior porque esas dos cosas se me hicieron evidentes en esa primera sesión: que la investigación debía tener una fuerte conexión con las experiencias personales de cada uno/a de los/las chicos/as en torno a lo mapuche, fomentando la confianza entre ellos/as y yo, y que, en segundo lugar, la presencia de las mamás coartaba la comunicación directa y fluida con los jóvenes adolescentes, puesto que estar acompañados/as de sus madres les obligaba a adoptar un rol particular, es decir, la consecuente demarcación de lo que es correcto – o lo “legítimo”, en términos de Pierre Bourdieu (1998) – en cuanto a qué pensar y decir. Pero también es cierto que debía ganarme la confianza inmediata del grupo de manera que me di a la tarea de dialogar con todos/as, incluyendo a las madres cuando miramos algunas fotografías históricas del pueblo mapuche, como una forma de tratar la participación del grupo completo. En los siguientes diálogos se puede apreciar cómo la participación de las mamás configura ese primer contacto de manera que las opiniones de los chicos/as aparecen coherentes a las de sus madres:

#### Escena 4: Escuela Diego Portales

José: Miren, esta fotografía la hizo este fotógrafo en el año 1840 – me refería a una imagen de Gustavo Milet -, y aquí se retrata a un grupo de mujeres mapuches. Gracias a esta imagen, muchas personas alrededor de muchos lugares del mundo, pero, incluso, hasta en la actualidad,



gracias a esta imagen y otras que vamos a ver, se conoce al pueblo mapuche, y las personas en general, de esta sociedad y otras sociedades, se han creado una imagen de cómo tienen que ser las mujeres mapuches. Alguien dijo que le daba pena esta imagen, ¿quién fue? – la señora Beatriz levanta la mano

José: Señora Beatriz, ¿por qué le da pena?

Beatriz: Porque es cierto que la mujer mapuche es como sacrificada, trabajadora y... en la cara, a medida que van pasando los años, uno va viendo el sacrificio y el trabajo de las mujeres mapuches. Porque en la cara uno refleja la sabiduría, porque cada año que va pasando, van las mujeres teniendo más responsabilidades... - en ese momento entra una mamá con su hija, por lo que no comprendo lo que dice Beatriz -, y si no es una cara bonita es una cara de edad y es más sabiduría y eso...

José: Miren que interesante lo que nos dice la señora Beatriz, que esta fotografía le transmite muchas cosas – hablo mirando a los chicos/as y anoto las principales ideas en la pizarra, junto a la imagen proyectada - Primero, nos transmite experiencia, nos transmite sabiduría, por lo tanto, pero también dice una frase: cara bonita. En un taller de fotografía donde yo les voy a enseñar a hacer retratos y autorretratos, ¿ustedes creen que la belleza será parte de nuestro material de trabajo? ¿Creen ustedes que la belleza en la fotografía es importante?

(Diario de campo, martes 20 de mayo de 2014)

En esta otra escena a continuación, otras mamás se suman para opinar, mientras los chicos/as se mantienen en silencio:

#### Escena 5: Escuela Diego Portales

Mamá de Brayan: La realidad de la fotografía

José: La realidad, la fotografía captura la realidad

Mamá de Brayan: Sí.

José: Entonces, eso también es importante que la fotografía, en este caso, al mirar a estas mujeres hace tanto tiempo que están ahí retratadas, y siguen ahí en esta imagen, ¿es la realidad de las mujeres mapuches? Las mujeres que están aquí, ¿se sienten identificadas cuando miran esta imagen mapuche? – insisto en mirar a las chicas, tratando que sean ellas quienes participen.

Beatriz: Yo sí.

José: ¿Usted, sí?

Beatriz: Sí.

José: ¿Y las demás? – Esta vez miro a todo el grupo.

Mamá de Brayan: A lo mejor no tanto como para ser mapuche, pero en sí, nosotras las mujeres tendemos a ser como ellas: esforzadas, sacrificadas, que tienen una experiencia sufrida...

(Diario de campo, martes 20 de mayo de 2014)

Siguiendo esta reflexión, también me cuestionaba llegar a asumir ese rol del investigador que toma distancia de los sujetos porque no quería representar una figura de poder que se inserta en la realidad únicamente para observar y registrar sus historias, paradigma positivista que busca ganar objetividad sin que el investigador se implique. De acuerdo a la problematización que Gold (1958) hace en Barbara Kawulich (2005), el rol del investigador en la observación participante no consiste en mantenerse al margen de las actividades del grupo para, únicamente, recoger datos, sino que el investigador “es un observador que no es un miembro del grupo, y que está interesado en participar como un medio para ejecutar una mejor observación y, de aquí, generar un entendimiento más completo de las actividades grupales”<sup>143</sup>. Fue este tipo de relación que busqué construir y en eso me afané durante toda la primera etapa del taller. De hecho, considero que si bien no estuvimos muy implicados unos/as con otros/as en las primeras sesiones, sí hubo varios momentos de gran confianza y comunicación, quedando demostrado que los chicos/as

---

<sup>143</sup>Gold, R. (1958). Roles in sociological field observations. En: Kawulich, B. (2005: 10). La observación participante como método de recolección de datos. *Forum Qualitative Sozialforschung*, 6(2), 1.32. Recuperada de: <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/download/466/999>

accedieron a abrirse conmigo, facilitando la recogida de información. Así quedó demostrado cuando, por ejemplo, Claudia volvió de su viaje a las tierras de su familia mapuche en el sur de Chile, y muy entusiasmada compartió conmigo y sus compañeros/as de taller las fotografías que había tomado en su viaje.

#### Escena 6: Escuela Diego Portales

José: ¿Le contaste a tu familia que estabas asistiendo a un taller?

Claudia: Sí, y les dije, ya, póngase todos que les voy a sacar una foto – Claudia volvió a reír.

Claudia, entonces, nos comparte sus fotos y una a una las vamos comentando, algunas entre risas con la forma histriónica y divertida con que Claudia nos comenta todo lo sucedido a partir de las fotos. Hellmont, en tanto, comenta que no viaja a Nueva Imperial solo porque su mamá siempre lo acompaña y esto no le gusta porque ella lo controla mucho en todo lo que hace. Por varios minutos estuvimos hablando de diferentes temas, tales como se habían hecho amigos y amigas de sus compañeros/as de taller, de sus actividades en el liceo, etcétera, todo mientras Claudia buscaba en sus archivos para mostrarnos las imágenes que había realizado en Cañete.

José: Oye, Claudia, ¿y qué opinión tienes del taller?

Claudia: Fue súper bueno porque me di cuenta de muchas cosas.

José: Sí, cómo de qué por ejemplo.

Claudia: Me llamó más la atención ser mapuche, bueno que a mí siempre me llamaba la atención lo mapuche, siempre. Pero fue como más... me llegó más al corazón – Claudia sonríe – En verdad.

José: ¿Tú crees que haber estado en el taller llegó a reafirmar la identidad mapuche?

Claudia: Sí.

(Diario de Campo, martes 01 de julio de 2014)

A pesar de todo lo anterior, reconozco que no fue nada fácil en este proceso inicial construir una relación basada en un *rapport* favorable, puesto que fue complejo desprenderse de este imagen del investigador que viene desde fuera a mirarlos, y con ello también fue difícil que los roles de poder se equilibraran ya que en la mitad de las sesiones los/las chicos/as permanecieron en silencio esperando a que los abordara con preguntas o comentarios, tomando muy pocas veces la iniciativa. Es necesario insistir que esto permaneció así durante la primera mitad del taller, situación que hizo crisis cuando comenzaron a llegar cada vez más retrasados/as a las sesiones, ausentándose o dejando de asistir, tal como fue el caso de las hermanas María y Marcela, de Brayan y Williams. Salvo Brayan que solo fue a la segunda sesión, María y Marcela se justificaron aduciendo problemas de horario, en tanto que no me fue posible contactarme con Williams. Sabía que en sus deserciones había influido que el *rapport* construido con ellas/os había sido muy débil, siendo incapaz de retenerles, pero también habrían otras razones como el hecho de imponer mi visión sobre la identidad que abordaré más adelante. También es cierto que en esta primera etapa del taller la estrategia pedagógica no funcionó adecuadamente, y que los chicos/as se vieron, en varias ocasiones, agobiados/as en el proceso de análisis de las imágenes, debiendo esperar, pacientemente, a que respondieran a mis preguntas o participaran del diálogo y debate donde solo unos pocos/as como Benjamín, Hellmont o Camila se sintieron cómodos/as.

En estas sesiones, Benjamín, Hellmont y Camila eran quienes respondían al diálogo generado, el resto del grupo permanecía en silencio, algo inquietos y algo aburridos. En las próximas sesiones comprendería que debía dar un giro al taller centrándome en la práctica fotográfica sino me exponía a perder a más de la mitad de los chicos/as. Ahora, es pertinente profundizar en la idea que de estos tres chicos/as mencionados, Benjamín y Hellmont fueron los más activos al momento de dar a conocer sus diversas impresiones sobre los temas, incluso, se llegaron a interesar más por dialogar que por aprender de fotografía. Benjamín, por ejemplo, solía permanecer en silencio escuchando atentamente todo lo que hablaban los demás, de modo que cuando opinaba lo hacía argumentando desde lo que habían hablado sus compañeros/as, en tanto Hellmont, era quien solía responder a mis preguntas, rebatiendo mis ideas o aportando más datos e impresiones a la conversación y reflexión. Hellmont, por tanto, fue crítico en sus

apreciaciones, manteniendo distancia sobre el auto declararse mapuche, sabiendo que aunque tenía ascendencia por parte de su madre y viajaba a las tierras de su familia, no se consideraba mapuche al no compartir el mismo territorio, lengua ni costumbres. Con todo, ambos adolescentes colaboraban enormemente en que el resto del grupo entrara a las discusiones y diálogos, también haciéndoles reír, ya que Valentina, Camila, Macarena, Francisco, Juan y Claudia solían opinar después que lo hicieran ellos dos. La única que opinaba sin necesidad de colgarse de lo que manifestaban Benjamín y Hellmont era Camila, quien también gustó mucho de emitir sus puntos de vista en casi todos los temas que reflexionamos.

Ahora bien, insisto en el hecho que el grupo comenzó a decaer en su participación cuando la práctica fotográfica la abordábamos al final de las sesiones, luego de todo el debate que pudiéramos haber tenido. Con esto, comprendí que María y Marcela al dejar de asistir no estaban viendo cumplidas sus expectativas de relacionarse con la fotografía de manera activa, ya que para ellas dialogar sobre su identidad mapuche era complejo. No sería hasta la cuarta sesión que lograría afianzar un poco más la relación con ellas cuando ambas junto a Hellmont llegaron más temprano que el resto del grupo, entablando una conversación distendida sobre sus estudios y sus perspectivas profesionales. En ese momento, me contaron que estudiaban en una escuela nocturna a la que iban después de asistir al taller Azentún, y que ambas tenían muchas ganas de seguir estudios universitarios. Hellmont que participaba de la conversación me ayudaba a entrar más en confianza haciéndoles más preguntas y bromeando un poco sobre cualquier cosa.

#### Escena 9: Escuela Diego Portales

“El día jueves 29 de mayo volví a llegar temprano, incluso, antes que llegaran los/las colaboradores/as. Era una tarde fría y húmeda, ya que ya habían comenzado las lluvias en Santiago (...) En cuestión de minutos modifiqué el orden de las mesas y sillas de manera que todos/as estuvieran mirando hacia el pizarrón, pero de manera que les dejara mirarse de frente entre ellos/as. Como ya era lo habitual, saqué la cámara de video y revisé que la memoria y el audio estuvieran en orden antes de abrirla y comenzar a filmar. En ese minuto,

unos minutos más temprano de la hora convenida, llega Hellmont; nos saludamos y comenzamos una conversación distendida, hablando de diversos temas, entre ellos, de cómo le iba en sus estudios, y de los contenidos de sus clases de Artes Visuales en el liceo. En eso estábamos cuando algunos minutos después llegaron María y Marcela, las dos hermanas gemelas, quienes se instalaron en sus puestos que habían ocupado las sesiones anteriores. Al igual que con Hellmont comencé a charlar con cada una de ellas, enterándome de algunos aspectos de su vida familiar y estudiantil. Así, María me comentó que una vez terminada su enseñanza media le gustaría seguir estudios de Derecho en la universidad, razón por la cual se esforzaba asistiendo a un liceo donde podía terminar su enseñanza media realizando dos años en uno. Su hermana, por otro lado, me contó de sus intenciones de estudiar cocina, pues le gustaba mucho cocinar. Así, por buenos minutos, los tres mantuvimos una conversación más personal y relajada, hablando de todo un poco, donde María y Marcela se abrieron a contarme más de ellas, algo que no habían hecho en ninguna otra oportunidad. Así que no quise romper esa nueva confianza preguntándoles por sus experiencias identitarias, sino que pensé que si me brindaban más confianza podría hacerlo en otra ocasión. Así fue como aproveché esos minutos para conversar sobre sus anhelos de ser profesionales, esforzándose por tener mejores calificaciones en sus estudios de enseñanza media. Empatizando con María, le conté que conocía a una chica mapuche (Natividad Llanquileo) que había estudiado la carrera de Derecho con mención en Derecho Indígena, instándolas a buscar más información de modo de conocer esa posibilidad. Asimismo, le comenté a Alejandra que tenía una amiga con estudios de cocina, a quien había conocido en Barcelona, y que cocinaba muy bien. Hellmont también aportaba a la conversación entregándoles datos sobre dónde buscar más información.

(Diario de Campo, jueves 29 de mayo de 2014)

## 7.6 Impongo mi visión

Es importante aclarar, llegado a este punto, que en las primeras tres sesiones me afané por construir una buena relación con el grupo, lo que se tradujo en una asistencia regular al taller, así como en interesantes intervenciones, a través de los diferentes diálogos que lentamente se fueron haciendo más y más comprometidas con sus experiencias identitarias. Las dificultades comenzaron a aparecer cuando no fui capaz de darme cuenta del peso del dispositivo pedagógico y de cuanto influía en el buen desarrollo de las sesiones. Me refiero a que cuando logré tener un relativo equilibrio entre el tiempo destinado a dialogar y reflexionar en torno a imágenes y el tiempo que usábamos en los ejercicios fotográficos, el grupo participó de forma activa y comprometida, pero cuando comencé a restarle tiempo a la práctica fotográfica para insistir en largas sesiones de análisis de imágenes y debates sobre los estereotipos, las imágenes y la identidad - algo que, sin embargo, Benjamín valoró mucho - el resto del grupo decayó en su interés al punto de sufrir deserciones.

Cuando se había cumplido la quinta sesión en la Escuela Diego Portales, no sabía que además sería la última para María y su hermana Marcela, pues ya no volvería a verlas. No eran las primeras en desertar, lamentablemente, antes lo había hecho Williams y mucho antes, incluso, Brayan. Lamenté mucho que justo en esa sesión ambas se hayan retirado porque desde ahí en adelante los chicos/as hicieron varias sesiones de retratos, ejercicios que ellas no alcanzaron a realizar y que esperaban con ansia. Tampoco pude lograr que me concedieran una entrevista donde pudiéramos hablar personalmente de los temas del taller con lo que mi decepción fue en aumento. Ya cuando estuve más tranquilo y me senté a evaluar qué había sucedido de modo de saber si era necesario enmendar algo en el trabajo de campo, me percaté de un elemento relevante que debilitaba mi labor. Comprendí que mi estrategia metodológica de dar prioridad a las discusiones y debates por sobre la práctica fotográfica no estaba cumpliendo las expectativas de los chicos/as, quienes preferían un rol más activo a partir de la imagen. Es cierto que María y Marcela eran muy tímidas, y que lo más probable es que hayan acabado por desertar, tarde o temprano, pero no era menos cierto que su presencia en el taller hubiese tenido mayor protagonismo si les hubiera dado un rol

más protagonista a través de los ejercicios fotográficos, pudiendo haber evitado su deserción. Sólo en una ocasión pude hablar tranquilamente con ellas, accediendo a su mundo más personal en una conversación en la que Hellmont, quien también participaba de la conversación, me ayudaba a entrar más en confianza haciéndoles preguntas y bromeando un poco sobre cualquier cosa.

#### Escena 10: Escuela Diego Portales

“El día jueves 29 de mayo volví a llegar temprano, incluso, antes que llegaran los/las colaboradores/as. Unos minutos más temprano llega Hellmont; nos saludamos y comenzamos una conversación distendida, hablando de diversos temas. También llegaron María y Marcela, las dos hermanas gemelas, quienes se instalaron en sus puestos que habían ocupado las sesiones anteriores. Al igual que con Hellmont comencé a charlar con cada una de ellas, enterándome de algunos aspectos de su vida familiar y estudiantil. Así, María me comentó que una vez terminada su enseñanza media le gustaría seguir estudios de Derecho en la universidad, razón por la cual se esforzaba asistiendo a un liceo donde podía terminar su enseñanza media realizando dos años en uno. Su hermana, por otro lado, me contó de sus intenciones de estudiar cocina, pues le gustaba mucho cocinar. Así, por buenos minutos, los tres mantuvimos una conversación más personal y relajada, hablando de todo un poco, donde María y Marcela se abrieron a contarme más de ellas, algo que no habían hecho en ninguna otra oportunidad. Hellmont también aportaba a la conversación entregándoles datos sobre dónde buscar más información.

(Diario de Campo, jueves 29 de mayo de 2014)

Al llegar a la sexta sesión y ver a los/las chicos/as tomar la cámara y muy entusiasmados/as hacer sus retratos confirmé lo que había observado: que debía centrarme en la producción fotográfica de modo de que lo identitario surgiera de ese proceso creativo, es decir, que las imágenes evocaran identidad y que el diálogo y debate emanara de la práctica fotográfica. Sin embargo, a la distancia y ya escribiendo la tesis,



comprendo que mi estrategia inicial de organizar extensos diálogos y análisis no fueron los únicos factores que influyeron en la deserción de los/las chicos/as, así como en su baja participación. Hubo otras razones que provocaron tensiones con el grupo capaces de mellar su interés y motivación, tales como el dispositivo pedagógico y el hecho que yo “impusiera mi visión” por sobre las experiencias adolescentes, generando un conjunto de relaciones tensionales que acabaría por modificar drásticamente mi trabajo de campo en la segunda etapa de la investigación.

Refiriéndome al dispositivo en cuanto a lo organizacional del taller, puedo describir varios puntos que impactaron en el desempeño de los jóvenes adolescentes y también en el mío. Uno de ellos fue el espacio físico y arquitectónico donde se desarrollaron las sesiones, es decir, la sala de clase, puesto que vino a dificultar mi afán por generar cercanía con el grupo. La sala no solo nos hizo funcionar como si estuviéramos teniendo una clase formal, una clase donde se les obligaba a mantenerse sentados por bastante tiempo, sino que también influyó en su actitud de escucha atenta y pasiva mientras yo hablaba, interviniendo cuando yo cedía la palabra. Esto último que tiene más relación con como funcionó la distribución de poder entre ellos/as y yo - relaciones de poder en la cual yo representé una dimensión de poder/saber (Foucault, 1991) -, estuvo más orientado a mantener un vínculo hegemónico que se puede definir como: “ustedes saben muy poco o nada de su identidad versus mi conocimiento como especialista del tema”, aspecto ya descrito en el apartado anterior “construyendo la relación”. Pero, continuando con mi análisis del dispositivo puedo agregar que funcionó de tal manera que el mobiliario, la iluminación, los recursos como el pizarrón y el espacio de la sala fueron elementos que condicionaron y afectaron mi desempeño investigativo, más cuando había planificado que la imagen adquiriera una función primordial en nuestra actividad. Una evidencia de lo anterior fue que en esa sala en particular no pude modificar el espacio de modo de quitar mesas o sillas, por lo que los ejercicios fotográficos estaban muy limitados a lo que pudiéramos hacer en el interior de la sala. Recién en la última sesión pude contar con otra sala más amplia donde el mobiliario se pudo reordenar de manera que permitiera la circulación más libre de todos/as.

En las imágenes que muestro a continuación (figuras 39 y 40) podemos apreciar, en primer lugar,

como el grupo observa imágenes ubicados en sus asientos y ubicados tras las mesas, mientras que fuera de foco me ubico yo junto al pizarrón lo que pone en evidencia que, a pesar de que mi esfuerzo por construir un encuentro intersubjetivo con los/las chicos/as, el espacio demarcado por la sala de clase mantiene un orden que tiene mucha más relación con prácticas de transmisión/adquisición de conocimientos pasivas de parte de los estudiantes. Así lo corroboraría más adelante cuando estando ya en la segunda fase del taller los jóvenes adolescentes tomarían un rol muy activo y protagónico en todas las actividades. Asimismo, en la segunda imagen apreciamos cómo el ejercicio de práctica de composición fotográfica se lleva a cabo entre sillas y mesas de clase, mientras que el resto del grupo se mantiene pasivo observando a Macarena usar la cámara. Por todo esto, es que considero que el dispositivo afectó de tal modo los primeros resultados del taller Azentún al punto de establecer una pedagogía de la mirada (Alejandra Rodríguez, 2010) muy centrada en un marco de acción estructurado y estructurante del proceso pedagógico llevado a cabo en el taller.

Ahora bien, lo anterior no fue lo único que afectó mi trabajo en el campo porque también lo hizo la manera en que abordé el tema identitario en casi todas las sesiones lo que, sin duda, generó nuevas tensiones a partir de oposiciones tales como fijo/móvil, hallazgo/vivencia y/o esencial/múltiple. Dicho de otro modo, cuando impuse mi visión sobre lo que quería entender como lo identitario no lo hice pensando como una comprensión desencadenada desde lo que los jóvenes adolescentes habían y estaban vivenciando, sino a partir de lo que traía conmigo, mis propias ideas sobre la identidad muy ligadas a una idea esencialista y de carácter fijo que ve a la identidad como un hallazgo o descubrimiento y no como un proceso basado en experiencias de vida. Tal como expliqué en el marco teórico, haber sido formado bajo un concepto totalitario de identidad nacional, estrechamente relacionada con la idea de una “mismidad” compartida por todos/as y que nos hace idénticos/as unos a otros/as (Ainsa, 1997), produjo que mi reflexión identitaria estuviera marcada por el conflicto entre ambas identidades: la mapuche y la chilena, viéndolas como opuestas e incapaces de convivir como parte de las múltiples experiencias identitarias que los adolescentes poseen en el desarrollo de sus subjetividades. Fue así que en la primera etapa del taller



Figuras 39 y 40: *Sesiones de trabajo en la Escuela Diego Portales*. Imágenes capturadas del registro en video como parte de la documentación visual de la investigación, 2014

yo aún no era capaz de comprender que la identidad étnica debía ser comprendida como un proceso de construcción y en constante cambio y que se activaba en cada uno/a de ellos/as al entrar en contacto con los diversos relatos y experiencias identitarias en un proceso de construcción de identidades colectivas más que individuales<sup>144</sup>. Esta idea de identidad en cambio se fundamenta con lo que la investigadora Alexia Peyser (2003) describe como el comportamiento cultural contemporáneo, puesto que la cultura:

“está constantemente cambiando y adaptando sus creencias y normas en respuesta a los cambios que ocurren cotidianamente en el medio social, económico e intelectual que la rodea.

En este sentido, no existen culturas tradicionales: no hay ninguna cultura en el mundo

<sup>144</sup>Stavenhagen, R. (1996: 87): "A la sombra del desarrollo: Campesinos e Indígenas en la crisis" en América Latina a fines de siglo. En: Peyser, A. (2003). Desarrollo, Cultura e Identidad. El caso del mapuche urbano en Chile. Elementos y estrategias identitarias en el discurso indígena urbano. (Tesis doctoral). Université Catholique de Louvain. Recuperada de: <http://pul.uclouvain.be/en/livre/?GCOI=29303100574680>

que hoy siga exactamente idéntica a lo que era hace una generación, y ni siquiera a lo que era el año pasado” (p. 34).

Por estas razones, recuerdo muy bien diferentes momentos en los que hablar de identidad sonaba más forzado que fluido buscando definir la identidad como un fenómeno que es descubierto por los chicos/as. Así me lo confirmaría Benjamín, por ejemplo, cuando charlamos sobre el desarrollo del taller semanas antes que finalizara la primera etapa:

#### Escena 11: Entrevista en casa de Benjamín

José: Bueno, Benja, tal como nosotros hemos hablado en el taller sobre conocer nuestra identidad chilena mapuche, la primera pregunta tiene que ver con eso...

Benjamín: ¿Te sientes...?

(Reímos porque esa pregunta la hice varias veces durante el taller)

José: No, sino cuando descubriste esta identidad mapuche

Benjamín hace una pausa larga hasta que ríe y bromea

Benjamín: A ver qué va a decir... creo que aún no la descubro muy bien

José: ¿No?

Benjamín: Creo yo

José: ¿Por qué no?

Benjamín: Porque todavía no me siento como “soy mapuche, soy diferente en algunos temas”, no me siento así.

(Entrevista personal a Benjamín, 14 de junio de 2014)

Referirme a la influencia de mis ideas personales sobre la identidad de los jóvenes adolescentes es reconocer que esperaba escuchar respuestas definidas y vinculadas a una identidad preconcebida en vez de una identidad que se definía en constante construcción, de acuerdo a las múltiples experiencias que cada cual vivía. Actué como si los jóvenes adolescentes tuvieran que definir su adhesión a “sentirse

mapuche” por sobre “sentirse chileno/a” o viceversa y, por esto, ha sido muy interesante comprender cómo en el transcurso del taller impuse mi visión acerca del fenómeno identitario de modo de buscar respuestas que me satisficieran y que respondían más a comprender a los adolescentes “como seres “*en construcción*”, como personas que están en proceso de adquisición de una identidad que los defina (¿indefinidamente?)”<sup>145</sup>.

A partir de lo anterior, desprendo que hablar de su identidad en el contexto de la ciudad es plantearse preguntas acerca de cómo grupos, geográficamente separados de su tierra natal, se identifican a sí mismos y, por lo tanto, participan en los rituales de recuerdo (y olvido) colectivo que son pertinentes a la construcción de la identidad y la política de la identidad (Leavy, 2008). De allí que reconocerse mutuamente a través de elementos comunes como el idioma, festejos tradicionales o signos visuales de uso y/o conocimiento común, me refiere a caracterizar sus procesos identitarios con un sentido más estratégico y posicional, entendiendo la identidad como un proceso de construcción intersubjetiva que presupone una relación con otros.

Con todo, la dinámica de diálogo del taller se orientaba a buscar respuestas que profundizaran en esta construcción identitaria a partir de las vivencias de cada joven adolescente. Esto es lo que puedo desprender del siguiente diálogo con los/las chicos/as en el transcurso del primer taller:

#### Escena 12: Escuela Diego Portales

José: Me gustaría que cada uno/a de ustedes se tomara un minuto de su tiempo para discutir conmigo qué es la identidad.

Luego de un largo silencio donde ninguno/a de ellos/as quería comenzar la discusión,

Camila me interrumpe para decir:

Camila: Yo creo que identidad es como hacerse preguntas a uno de, por ejemplo, qué soy, quién soy, cómo soy, y buscar una respuesta de uno como persona

---

<sup>145</sup> Agirre, 2011: 27. En: Hernández, F. (Coord.) (2011). *Investigar con los jóvenes: cuestiones temáticas, metodológicas, éticas y educativas*. Barcelona: Universitat de Barcelona

José: ¿Qué respuesta crees tú que uno busca?

Camila: Esas, a las preguntas que digo – la mayoría sonrío con Camila

José: Esas, ¿cómo soy, de dónde vengo?

Camila: Sí, es buscar un origen, algo así

José: ¿Has encontrado un origen?

Camila: No, o sea, así como 100% no, pero todavía tengo preguntas que hacerme que no me las he hecho.

José: ¿Todas esas preguntas o algunas de esas preguntas?

Camila: Algunas.

(Diario de campo, martes 27 de mayo de 2014)

Prestar atención a las interrogantes de Camila a través de sus diálogos y reflexiones me llevaba a preguntarme: ¿por qué necesitan de la identidad mapuche? o siguiendo el argumento de Hall (1996) ¿qué necesidad hay de un debate sobre su identidad étnica? Una posible respuesta me la dio la misma Camila y su hermana Macarena cuando teniendo una entrevista personal Camila me trató de explicar porque había sido importante tocar el tema identitario con el grupo:

#### Escena 13: Café en San Bernardo

Camila: Yo me había informado más del origen y toda la cosa, pero nunca me había hecho la pregunta que usted nos decía, ¿cuál es nuestro origen?

Macarena: La identidad

Camila: La identidad, y nosotras, ohh... - hace el gesto de que la pregunta la había dejado pensando – y ahí como que me gustó más el tema

(Diario de campo, jueves 17 de julio de 2014)

En este caso, la respuesta de Camila y Macarena se relaciona con que, a pesar de conocer su

ascendencia y de viajar al sur entrando en contacto con sus raíces mapuches, no se habían detenido a pensar en por qué la identidad mapuche les hacía sentido en el día a día, en su cotidianeidad. En este sentido, su auto reflexión la vinculo a lo que Hall (1992) describe como identidades posicionales, es decir, dinámicas y contextuales que buscan significados a partir de las experiencias personales que los sujetos experimentan. Otro ejemplo, en este mismo contexto, lo aporta Juan cuando dialogamos sobre el valor de la fotografía en el proceso de reflexión identitaria:

#### Escena 14: Escuela Diego Portales

José: Juan, ¿para qué estamos aprendiendo fotografía en este taller?

Juan: Para acercarnos a nuestro origen o el origen, algo así...

José: ¿Tú crees que sea necesario hablar de fotografía para acercarnos a nuestro origen?

Juan: no

(Diario de campo, jueves 29 de mayo de 2014)

De esta forma, la identidad de Juan y de Camila se asume más como un juego de roles donde esa búsqueda del origen nunca está completa porque la identidad tampoco lo está. De ahí que el taller fuera significativo en cuanto proceso de activación de la identidad pues propició que los/las chicos/as desencadenaran experiencias étnicas al entrar en contacto con los diversos relatos – y preguntas - que se pusieron en juego en las diversas sesiones. Es por esto que afirmo que el grupo vivencia la identidad mapuche mediante una diáspora caracterizada por la multiculturalidad de sus barrios y poblaciones donde cohabitan con *otros* que también han vivido el desarraigo cultural e identitario, como son por ejemplo los inmigrantes extranjeros o indígenas de otras etnias que comparten sus espacios.

“De ahí que buena parte del discurso identitario, especialmente en las grandes urbes, oponga el del patrimonio amenazado que quieren proteger unos al discurso desde la marginalidad que reivindican otros: inmigrantes, jóvenes, integrantes de minorías, desocupados o carentes de

domicilio fijo” (Ainsa, 1997: 3).

Es a partir de estas reflexiones como comprendo que haber impuesto mi visión influyó en los resultados obtenidos en gran parte del taller durante esa primera fase. No obstante, tampoco puedo dejar de lado que en una investigación cualitativa y con sujetos lo que debe predominar es una investigación de tipo “interactiva y reflexiva, por lo tanto, los investigadores cualitativos tratan de comprender a las personas dentro del marco de referencia de ellas mismas; es abierta; es decir, no excluye, de la recolección y el análisis de datos, puntos de vista distintos al de los investigadores”<sup>146</sup>. En este sentido, dar cuenta del proceso de negociación entre los adolescentes y yo responde a este proceso de reflexión donde he debido examinar constantemente mi práctica investigativa de modo de responder con profundidad a los objetivos que me había planteado en el diseño de la tesis.

## **7.7 Se generan resistencias**

El hecho que la investigación me llevara por un camino de aprendizaje revela que las tensiones surgidas al interior del taller respondieran a múltiples acciones de resistencia de los/las chicos/as, acciones orientadas a modificar la dinámica de trabajo y los discursos, incluyendo mi visión sobre la identidad tratada en las sesiones. Esta resistencia consistió en que, poco a poco, el grupo comenzó a intervenir de forma más activa en las actividades de manera de llevar los temas hacia su interés, tomando la iniciativa de charlar acerca de los temas que más les apasionan. Las sesiones fotográficas comenzaron a ser puestas en escena que habilitaban la espontaneidad y la experimentación en un proceso de búsqueda de una representación de sus imágenes personales. Esto provocaba que el espacio del taller se viera alterado ya que los/las chicos/as buscaban nuevas formas de llevar a cabo sus retratos, los que a su vez funcionan como evidencia/documento de los momentos creativos que acontecen en las sesiones. “De este modo, para ellos las fotografías operan como un laboratorio de exploración de su identidad (...) y ensayan formas

---

<sup>146</sup>Tamayo, M. (1999). La investigación: serie aprender a investigar. En: Vanegas, B. (2010). La investigación cualitativa: un importante abordaje del conocimiento para enfermería. Revista Colombiana de Enfermería, 6(6), 128-142. Recuperada de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4036726>



de disidencia<sup>147</sup> que se relacionan a lo afirmado en el capítulo 6, y es que la investigación también responde a cómo en la actualidad lo identitario aparece fragmentado, en una multiplicidad de experiencias y narraciones que pugnan con el relato dominante y hegemónico que ha caracterizado a la sociedad chilena.

Pues bien, la resistencia de los chicos/as surge como reacción a un único relato por sobre los otros, el mío, por cuanto no estaba incluyendo sus vivencias identitarias tal y como ellos/as las experimentaban. De ahí que al usar los espacios para el diálogo estuvieran dando paso a lo que describía como un mosaico rico en voces e imágenes, pero un mosaico que se fue construyendo sesión tras sesión, hasta llegar a conformarlo por completo.



Figura 41: *Secuencia de los chicos/as del taller en el ejercicio fotográfico de retratos.* Imágenes capturadas del registro en video como parte de la documentación visual de la investigación, 2014

Como apreciamos en la serie fotográfica de la figura 41, durante los ejercicios fotográficos el trabajo colaborativo domina las imágenes, una labor impulsada por las ganas de aplicar las técnicas aprendidas que trasunta la organización del espacio, obligándoles a usar lo que tienen a mano. Así, el

<sup>147</sup> Linne, J. & Basile, D. (2014). Adolescentes y redes sociales online. El photo sharing como motor de la sociabilidad. En: Massot, I., Dorio, I. & Sabariego, M. (2004). Metodología de la Investigación Educativa. Madrid: La Muralla

pizarrón se transforma en un improvisado telón de fondo, mientras que la luz del proyector empotrado en el techo se convierte en el foco que ilumina sus rostros. Su resistencia a una fotografía de corte etnográfico se visualiza en que ya no es importante preparar una fotografía minuciosa y basada en determinados patrones estéticos, sino en “el sentido mismo de hacer fotografías, “revivir” una sesión fotográfica que se vuelve acontecimiento en sí misma, por el sólo hecho de haber ocupado tiempo en hacerla, un tiempo que es ante todo lúdico y performático” (Triquell, 2013: 186).

Ahora bien, es importante tener presente que los/las chicos/as también resistían los ejercicios fotográficos que yo les proponía porque no se relacionaban directamente con sus intereses representacionales y sus ganas de aprender técnica fotográfica, pero si bien era cierto que uno de los objetivos educativos de este taller era que los adolescentes aprendieran a hacer sus propias fotografías, de modo que fueran estética y objetivamente, aceptables, el objetivo principal de la investigación no suponía la creación de unas cuantas imágenes bellas. Se trataba de entender cómo mostraban su etnicidad a través de las imágenes, ya fuera tras la cámara o delante de ella, y de cómo influían en este proceso de construcción de representaciones visuales los estereotipos históricos y actuales del mapuche.

La resistencia entonces se hace evidente y general durante los ejercicios fotográficos cuando las distintas subjetividades se ven insertas en un contexto corporal activo, articulando y rearticulando la experiencia de fotografiar/se. Esto se vuelve importante si consideramos, tal y como afirma Lucía Guerra (2013), que “estas subjetividades de origen mapuche en el espacio urbano están marcadas por el conflicto, la disidencia, la negociación y la pérdida” (p. 302). Es así como, en ese instante, los /las chicos/as se apropian del dispositivo generando imágenes que nos relatan, desde cada una de sus subjetividades, cómo se comprende ser mapuche en la ciudad en su carácter más híbrido. Del mismo modo, la identidad se transparenta a través de sus imágenes en una experiencia mucho más vinculada a una experiencia fluida y multiforme donde transita lo fugaz y huidizo, en una relación que desestabiliza mi noción esencialista. La identidad, entonces, adquiere un carácter poroso y plural, ya no enmarcadas en experiencias totalmente desvinculadas e impenetrables para el resto.

Todo lo anterior, me reafirma que dentro del ámbito de la investigación narrativa me fui

posicionando en un yo dialógico dispuesto a incorporar las experiencias y relatos de los chicos/as desde sus intereses en cuanto a lo fotográfico e identitario. Por esta razón estoy de acuerdo con Cornejo, Mendoza y Rojas (2008), citando a Bordieu (1986), cuando afirman que:

“los relatos de vida no necesariamente poseen coherencia, totalidad y estabilidad, pretensiones que constituyen una “ilusión biográfica”. En ellos existen contradicciones, tensiones y ambivalencias; las historias que nos contamos sobre nosotros poseen un carácter dinámico, cambian constantemente, pero siempre en función de otra historia que las integre y les dé un nuevo sentido” (p. 30).

## **7.8 Se producen ajustes**

Durante las últimas sesiones del taller en la Escuela Diego Portales, y tras las acciones de resistencia de los/las chicos/as, inicié un proceso de auto reflexión que tuvo positivas repercusiones en el grupo. Fueron decisiones metodológicas que llamo ajustes al trabajo de campo y que tuvieron como objetivo lograr que el dispositivo se hiciera más flexible, de modo de conseguir que la fotografía fuera la actividad eje de las sesiones finales de la primera etapa, incluso, de la reflexión identitaria.

Una de las primeras actividades de ajuste fue la concreción de una postergada visita al Museo de Bellas Artes que tuvo por finalidad reforzar los contenidos temáticos y profundizar en el conocimiento de la fotografía, a través de la observación de obras vinculadas a lo identitario. A la visita realizada un día sábado de junio asistieron únicamente Benjamín y Hellmont, acompañados de mi amigo y fotógrafo Cristófer ya que el resto de chicos/as se excusó o simplemente no se presentó. Ahora, que solo hayan asistido ellos no es extraño ya que fueron quienes más motivados se mostraron en las distintas sesiones. Benjamín, por ejemplo, fue un continuo aporte para las actividades fotográficas y más aún en la segunda etapa en el M.A.C., puesto que aportaría ideas muy creativas, coincidiendo con el interés y ganas de experimentar con la imagen fotográfica. Por su parte, Hellmont, con su capacidad de análisis crítico y de reflexión aportó

mucho al resto del grupo puesto que fue capaz de llevar la conversación hacia los diferentes temas que fueron relevantes para la investigación.

En la visita al museo los chicos, entre las diversas obras, pudieron apreciar algunas fotografías relacionadas con los temas que abordamos en el taller, sobre todo, la obra de fotógrafos/as contemporáneos que han indagado nuevas perspectivas y formatos como es el caso de Jorge Brantmayer, fotógrafo que en mi etapa de indagación identifiqué como uno de los que ha narrado visualmente la multiculturalidad de la sociedad chilena<sup>148</sup>. Ahora, al inicio del taller ya había intentado una salida pero no había logrado que fuera nadie más que Benjamín, por lo que volví a intentarlo cuando comprendí la relevancia de la práctica fotográfica para el grupo. Es por esto que pienso que haber modificado el desarrollo del taller organizando esta salida, así como sesiones más creativas tuvo respuestas positivas, lo que se tradujo en que los chicos/as “volvieron al taller” y pusieron en práctica los conocimientos fotográficos.

Un ejemplo de cómo la participación del grupo se vio positivamente afectada fue como Claudia, quien no tenía una participación muy activa en el grupo, poco a poco fue transformándose en un positivo aporte para abordar las experiencias identitarias y fotográficas. Así ocurrió en la décima sesión cuando llegó muy contenta y entusiasmada por las imágenes fotográficas que había tomado en su reciente viaje a la tierra de su familia en el sur, motivo por el cual se ausentó una jornada, contándonos de su participación de su familia en la ceremonia del Nguillatún. “Sabe que saqué muchas fotos y solo para usted”. Yo sonreí sorprendido y contento, mientras que Benjamín y Hellmont rieron con ganas. “No, de verdad, le saqué fotos a la machi, pero escondida porque me dijo que no se le sacaba fotos a eso” (Nguillatún).

Esa tarde yo había planificado que practicasen retratos usando un *kultrún* y una bandera mapuche, de manera que interactuaran con estos objetos representativos de lo mapuche al hacer fotografías, pero al ver el entusiasmo de Claudia por mostrarnos sus fotos y de contarnos sus comentarios y anécdotas, modifiqué la actividad dedicándonos por completo a la visualización de las imágenes de Claudia. Mi decisión estuvo basada en la importancia que le atribuía Claudia a su participación en la ceremonia del

---

<sup>148</sup>He de recordar su obra “muchedumbre” analizada en el capítulo V.

Nguillatún que suele llevarse a cabo cada cuatro años, y al hecho de cómo nos reveló que se había animado a usar vestimentas mapuche, a bailar, cocinar y comer platos típicos, antes y después de la celebración. En suma, se animó a vivir como una mapuche más lo que, según ella, potenciaba su identidad étnica. “Me gustó, no quería venirme”, afirmó Claudia.



Figura 42: Serie fotográfica de Claudia retratando a su familia mapuche y donde ella aparece acariciando a un caballo en una fotografía tomada por su hermana. Imágenes de la documentación visual de la investigación y de Claudia, 2014

Claudia estando ya en las últimas sesiones del taller le había tomado el gusto a la fotografía a tal punto que esa tarde no paró de narrarnos cuanto había vivido en el fin de semana que había pasado junto a su familia. Así, nos contó que su abuelo sordo no era tan sordo como decía, y que sus primas habían querido posar para ella con la bandera chilena porque eran hinchas de la selección chilena de fútbol (Figura 42). Pero también nos contó de cómo durante la ceremonia del Nguillatún eran las mujeres quienes se afanaban cocinando para todos/as los invitados/as o como un veterano jinete montaba su caballo con varios tragos encima por lo que ella quiso retratarse con el alborotado jinete y su manso caballo.

Claudia no fue la única que esa tarde se animó a contarnos sus vivencias familiares en el sur, pues Hellmont, animado al escuchar a Claudia, también comenzó a narrarnos algunos episodios de sus viajes. Fue por esto que me animé a preguntarle a Claudia si consideraba que el taller había sido relevante para lo que estaba viviendo, un proceso de auto afirmación identitaria.

#### Escena 15: Escuela Diego Portales

José: Oye, Claudia, ¿y qué opinión tienes del taller?

Claudia: Fue súper bueno porque me di cuenta de muchas cosas.

José: Sí, cómo de qué por ejemplo.

Claudia: Me llamó más la atención ser mapuche, bueno que a mí siempre me llamaba la atención lo mapuche, siempre. Pero fue como más... me llegó más al corazón – Claudia sonríe – En verdad.

(Diario de campo, martes 01 de julio de 2014)

Otro ejemplo de cómo haber modificado la metodología centrándola más en lo fotográfico había mejorado la participación del grupo fue que todos, sin excepción, afirmaban haber aprendido de fotografía, desde lo más básico como fue conocer el manejo de una cámara semi profesional, hasta llegar a mejorar la percepción que tenían de sí mismos frente al lente. Es el caso de Benjamín quien le atribuyó una carga emocional positiva al hecho de haber posado para sus compañeros/as y de haber explorado su autoimagen a partir del análisis fotográfico. A la pregunta realizada en la entrevista: “¿sientes que la fotografía es una buena herramienta para conocernos?” Benjamín responde: “Me ayudó a no ser tan pollito porque era como: ah, no, yo soy feo, me voy a encerrar en mi cuarto mental, y con la foto como que me liberé; y foto a foto guardar ese momento o sacarme una foto yo, pasándola bien, guardar ese momento”.

En la figura 43, Benjamín, ya estando dentro del taller experimenta con su autoimagen, a partir de una fotografía que le muestra con una pose frontal a la cámara, pero sin mirarla directamente. Según afirma en la entrevista, no se había hecho antes pues no se tenía por fotogénico y, por ende, chocaba con los estereotipos que habíamos hablado en el taller. “Es que a mí no me gusta algunos rasgos que pueda tener (...) yo creía antes que era más blanquito...” Yo aproveché de preguntarle: “¿tú crees que los mapuches son feos, somos feos? A lo que Benjamín responde: No, no creo (...) es que todos somos distintos de rasgos aunque todos somos como el estereotipo de moreno y pelo negro, pero aparte de eso somos distintos de cara, como puede haber alguien feo o puede haber alguno más lindo, no sé... - sonríe, reflexiona – No los puedo meter a todos en el mismo saco, ah son feos, ah son lindos, igual que las personas... todos, cualquier chileno, cualquier peruano... Es que los chilenos la mirada que tienen de los peruanos es que son todos morenos, chicos, siendo que no”. De acuerdo a lo anterior, el taller funcionó como un espacio

reflexivo/creativo capaz de promover el análisis y relato de las vivencias identitarias de los chicos/as, a partir de las experiencias étnicas en el sur de Chile como en el caso de Claudia o a través de la práctica fotográfica, como en el caso de Benjamín en Santiago. Fue así que comprendí que la resistencia ejercida por el grupo me había llevado a tomar decisiones que, en su momento, tuve por arriesgadas, pero que resultaron ser efectivas.



Figuras 43: *Autorretrato de Benjamín compartida en su cuenta de Facebook*. Imagen cedida por Benjamín para la documentación visual de la investigación, 2014

En otro ámbito donde también se llevó a cabo un ajuste fue en el terreno de la identidad donde, al igual que con la práctica fotográfica, inicié un proceso de autorreflexión que me llevó a replantearme qué preguntas e ideas estaba generando con los/las chicos/as. Esto porque como explico en el Capítulo 4°, no fue fácil para mi pasar de un concepto de identidad muy ligado a predeterminaciones identitarias o, en términos de José Bengoa (2012), a un esencialismo etnicista que fija la identidad a través de elementos étnicos tradicionales, tales como el uso de vestimentas, lengua y costumbres, a otro mucho más difuso, relacionado con experiencias de vida donde lo étnico se pone en juego a través de sus diversas

interacciones sociales y culturales. De esta manera, mientras que en casi toda la primera etapa del taller traté de conocer cuándo y cómo estaban vivenciando su identidad mapuche, de acuerdo a su visión – y participación - de ritos, costumbres y de la lengua mapuche, y sobre todo a partir de oposiciones tales como ellos/nosotros, similitud/diferencia, en las sesiones finales ya hablábamos de experiencias identitarias no concluidas, “donde está en juego tanto la mutación de la temporalidad como la otredad del sí mismo” (Arfuch, 2012: 14).

A partir de lo anterior, puedo establecer la diferencia entre los diálogos que mantuve con los chicos/as al inicio del taller y en su finalización, como cuando solía preguntar cuando habían descubierto la identidad, tratando de fijar un momento exacto en que hubieran iniciado a sentirse mapuche y, por ende, a vivir como un/a mapuche. Ahora, en cambio, prestaba atención a otros factores que involucraban su etnicidad. Así, los procesos de desplazamiento y desterritorialización de lo mapuche a la ciudad donde la etnicidad se vive como un proceso en permanente construcción, va a jugar un rol más preponderante. De ahí que me hiciera mucho sentido cuando los chicos/as me describen su interés por la identidad mapuche a partir del contacto y vivencia con algún miembro indígena de su familia en Santiago y/o en el sur de Chile, puesto que gracias a estas experiencias se sienten atraídos por acceder a la cultura mapuche y, por ende, a construir, capa a capa, vivencia tras vivencia, su identidad étnica.

Un ejemplo de lo anterior es cuando Valentina me describe que desde pequeña supo que tenía ascendencia mapuche gracias a los relatos que su abuelo le transmitía, en español y mapudungún, convirtiéndose en el principal agente de su interés y aproximación a su origen y cultura indígena. “Siempre se hablaba de que éramos mapuches, pero nadie me enseñaba nada de eso. Y por mi tata [lo] notaba... porque cuando mi tata me mandaba a comprar, él empezaba a hablar en mapuche, pero nunca nos enseñó nada a nosotros. Por ahí empecé a ver que era mapuche”. Para Valentina, entonces, conocer y tener experiencias con miembros de su familia chilena y mapuche lo asume como una mezcla de identidades, con un gran sentido de conciencia híbrida puesto que por lado posee el orgullo de pertenecer a la etnia mapuche – y está dispuesta a aprender la lengua y a usar traje típico - sin dejar de sentirse y saberse chilena. Para Valentina, esta reflexión llevada al ámbito de la visualidad significa comprender que “todas las



imágenes reflejan algo diferente” y que, por esta razón, su identidad visual no se pueda definir por una u otra imagen.

Hellmont, quien también tuvo una entrevista personal conmigo, coincide con lo expresado por Valentina en cuanto a que, más que emitir un juicio decantándose por una u otra identidad, lo que él hace es formularse preguntas a partir de lo que ha podido experimentar, articulando una experiencia identitaria con una trama reflexiva más que afirmativa.

#### Escena 17: Escuela Diego Portales

José: Y dentro de lo que tú describes hay un estatus entre ser chileno y pertenecer a la cultura que oprime a la otra...

Hellmont: Claro, es que esa es la diferencia...

José: Y ser mapuche y oprimido.

Hellmont: Esa es la diferencia que hace la mayoría antes de conocer lo que hacen los mapuches porque, por ejemplo, yo antes de ir al sur y de conocer parte de la cultura de los mapuches, yo me sentía normal, un niño normal, un chileno, un niño de familia normal y no le prestaba mucha importancia a lo que eran los mapuches, y después cuando uno va creciendo y se va adaptando y recibiendo formas distintas de pensar y dependiendo de la edad. Porque cuando uno es niño dice cualquier cosa y lo entienden, pero, después cuando ya es grande y piensa que a mi edad los niños empiezan a tener más voz en su familia, empiezan a expresarse más y a indagar sobre lo que les gusta hacer, y eso me gusta a mí, me gusta leer de los mapuches, historias y ver películas.

(Diario de campo, martes 10 de junio de 2014)

Las opiniones de Hellmont me llevan a preguntarme cómo la combinación de dos o más identidades es también una combinación de las contingencias históricas y contemporáneas, de modo que la identidad mestiza o híbrida de los chicos/as puede convertirse en conciencia de una nueva identidad que reclama su propio espacio entre lo chileno y lo mapuche, y cómo esta conciencia se vive como una experiencia emancipadora de los estereotipos y prejuicios que la sociedad chilena posee del pueblo mapuche. No hay que olvidar que los chicos/as han vivenciado su etnicidad dentro de una relación de dominación, es decir, la conciencia que lo mapuche ha permanecido en un estado de confrontación permanente con la identidad chilena producto de la subordinación sufrida durante siglos. Por otro lado, sus expresiones me confirman “el carácter narrativo, ficcional de la construcción identitaria” en la actualidad (Arfuch, 2012: 15).

En esta etapa de ajuste lo que me ha resultado muy interesante es que los relatos de los chicos/as se enmarcan en un cuestionamiento a los grandes relatos legitimantes de la identidad en la sociedad chilena, contruidos desde la ciencia, la historia y el arte, y que en la actualidad se diluyen en la producción de nuevos relatos que contienen memoria, experiencias, imágenes y, ante todo, la voz de los sujetos en pluralidad, tal como el grupo de adolescentes, que hablan desde sus subalternidades.

## **7.9 II Etapa del taller Azentún en el M.A.C.**

La segunda etapa en el Museo de Arte Contemporáneo comenzó con el nuevo grupo aprovechando al máximo las instalaciones del M.A.C., puesto que desde el primer día de taller nos reunimos para llevar a cabo un recorrido por las distintas salas, y viendo las diferentes exposiciones temporales y permanentes del museo, de manera de entrar en diálogo con las obras comentando los aspectos que les resultaban más significativos. En este recorrido hicimos bromas y reímos, así como fuimos serios/as y profundos/as al interpretar algunos trabajos, lo que ayudó muchísimo a ganar confianza y a potenciar un sentimiento de unidad como grupo, a través del juego y el sentido del humor, tal como destaca la investigadora Paula González (2014).

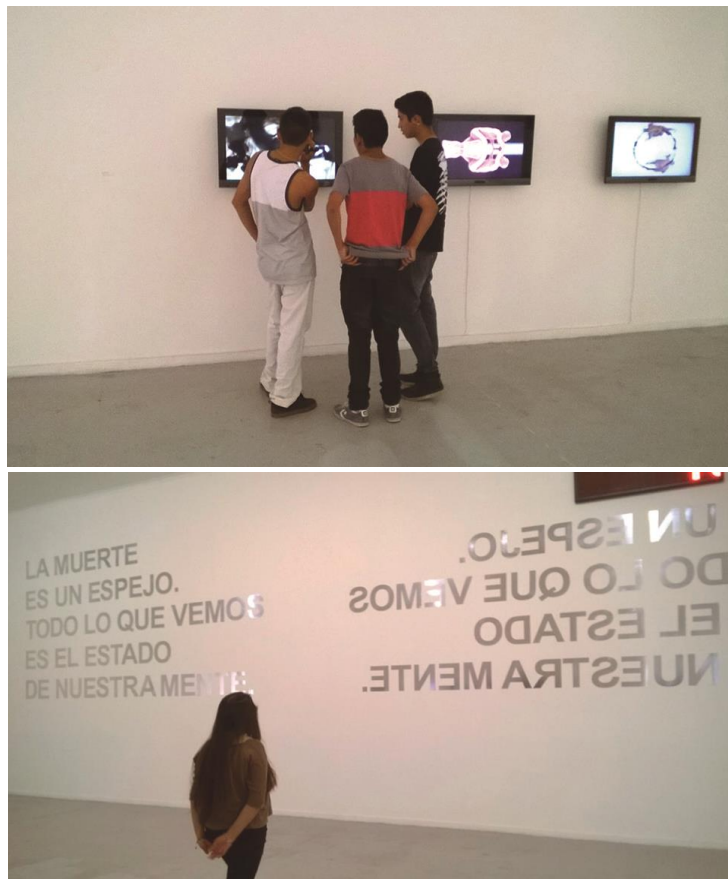


Figura 44 y 45: *Sebastián, Benjamín, Juan y Rayén en el Museo de Arte Contemporáneo.* Imágenes de la documentación visual de la investigación, José Mela, 2014

En esta segunda fase me concentré en la capacidad de convertir las imágenes en material narrativizable, y evocar pequeñas performances de acción y de transgresión de los estereotipos sobre el mapuche, a partir de la elaboración de una autoimagen que diera cuenta de los nuevos diálogos y procesos reflexivos. Fue así como dando inicio a la segunda fase ocupé herramientas metodológicas diferentes a las usadas en la escuela, como por ejemplo la realización de retratos en un montaje que incluyó la utilización de vestuario y accesorios tradicionales mapuches, así como una escenificación que recreaba las escenas étnicas de los fotógrafos de fines del siglo XIX. Claro que este tipo de composición fotográfica no provino de mí sino del interés de Benjamín, quien desde la primera sesión se mostró interesado en participar activamente en los ejercicios.

En uno de los diálogos de la segunda sesión a la que asistieron prácticamente todos/as los adolescentes (Erick, Rayén, Sebastián, Juan y Benjamín) dedicamos un tiempo para examinar algunas imágenes históricas y contemporáneas del pueblo mapuche, destacando que los chicos/as fueron capaces de identificar dos conceptos clave para el trabajo posterior: el concepto de montaje, por el cual la imagen del mapuche ha sido visualizada bajo diferentes estereotipos a lo largo de décadas. Para el grupo el valor de estas imágenes es indicial y vinculadas a experiencias históricas concretas, en tanto que las fotografías más actuales responde a un nuevo referente de lo mapuche, tal como ocurre con la representación urbana donde los jóvenes enseñan elementos ligados a la cultura occidental (peinados, ropa, piercing, celulares) mezclados con otros más tradicionales (*trarilonkos*, *palines*) e, incluso, con el lenguaje mapuche. Por otro lado, también analizaron otras características que les llamaron la atención como fue el color, encuadre, e instalación a través del montaje fotográfico. En este análisis puse el acento en cómo las imágenes del pueblo mapuche contienen elementos que confieren un estatus patrimonial a las fotografías elevándolas a la categoría de imágenes replicadas por todo tipo de medios de comunicación masivos: periódicos, revistas, afiches, panfletos, sitios web, redes sociales, televisión y cine, por lo que su utilización desmesurada ha provocado una cierta indiferencia y desinformación por parte de los receptores. En este sentido, Sebastián piensa que “no se puede sacar mucho de esas imágenes”, ya que no se puede saber qué sienten los/las retratados/as. Para Rayén, en tanto, “es como que están ahí puestas, como que las sentaron y dijeron, siéntense que le vamos a tomar una foto”. Para Erick, en tanto, “las posicionaron”. Es así que el grupo describe una categoría de imágenes construida a partir de la mirada de *otro* más interesado en recrear una escena étnica de carácter etnográfico, teniendo por el *otro* a quien no proviene de la cultura mapuche. Por esta razón, Benjamín concluye que la mejor forma de elaborar una imagen que represente sus subjetividades con gran potencialidad es a partir de una performance que resignifique el montaje empleado por los fotógrafos históricos y actuales, lo que incluye tomar elementos distintivos como el vestuario para reelaborar y reeditar la mirada de los autores en una nueva imagen parodia.

## Escena 18: Museo de Arte Contemporáneo

José: De eso se trata este taller, que alguien no nos venga a hacer una foto y nos relate: (...) como ustedes son mapuches yo les voy a hacer una foto y voy a contar que ustedes son mapuches. La idea del taller es que ustedes construyan y luego le cuenten a los demás (...) qué significa ser mapuche hoy en día, pero desde sus puntos de vista, desde lo que ustedes saben [en] la ciudad, de lo que ustedes saben de su familia, de lo que ustedes saben de ustedes mismos.

Benjamín: Yo desde que empezó esta segunda... desde la otra vez que vinimos, que se me pegó en la cabeza que podríamos hacer un mini cortometraje con cuatro minutos, y nosotros que estuviéramos vestidos como mapuches, con cámara HD y toda la lesera. Estamos ahí, hasta con peluca y todo, y en una para de sonar el instrumento y nos sacamos todo, y estamos vestidos como de verdad estamos, y ahí seguir con lo que usted está diciendo recién.

(Diario de campo, sábado 22 de noviembre de 2014)

El punto es que en el ejercicio planteado por Benjamín opera una trasgresión a los códigos representacionales de la escena étnica más tradicional. Al mismo tiempo, la propuesta aspira a romper con esa atmósfera de naturaleza y paisaje reales, “complementadas con algunos recursos escenográficos que perseguían extender un cierto aire naturalista, con la instalación de troncos y ramas de árboles (...) [y] artefactos propios de la vida cotidiana y doméstica (...) como telares, piedras de moler, jarros de cerámica y ollas instaladas sobre fogones de artificio” (Alvarado, et al., 2001: 21). En cuanto a las imágenes más contemporáneas a Benjamín le parece útil para una relectura a partir de lo que ellos/as han vivido como mapuches de ciudad, con sus gustos, sus modas, sus perspectivas sobre el tema. Y es que Benjamín disiente de lo que ve en las imágenes, pues él busca crear, busca ser original en lo que hace, por eso, disentir se le vuelve perentorio. Ahora, su disenso es una oportunidad para el grupo de experimentar a partir de un ejercicio que me pareció muy interesante ya que, precisamente, buscaba que fueran ellos/as

quienes articulan los ejercicios desde sus experiencias e imaginarios. “El disenso crea un margen de maniobra, un espacio de juego respecto de lo que se puede pensar; en el caso de las imágenes, de lo que se puede ver. Cuenta otro cuento, hace aparecer otras imágenes, otras subjetividades”, afirma Adriana Valdés (2008: 9). Coincido con su visión puesto que el resto del grupo sigue el hilo de Benjamín cuando en el mismo diálogo intervienen los demás, aportando más ideas a la propuesta.



Figura 46: El grupo casi completo en el M.AC. (Solo falta Claudia) dialogando creativamente sobre el ejercicio a realizar. Imágenes capturadas del registro en video como parte de la documentación visual de la investigación, 2014

#### Continúa la escena 18: Museo de Arte Contemporáneo

Sebastián que escucha atentamente a Benjamín apenas si lo deja terminar su idea para proponer algo más:

Sebastián: Yo creo, [que podemos] mostrarles primero la foto de nosotros así, normal y preguntarles así [a los demás] si somos o no somos.

José: Vestidos de mapuches.

Sebastián: Sí.

José: Y tienen como conseguir la vestimenta mapuche.

Rayén y Sebastián responden con un sí.

José: ¿Están de acuerdo? - Miro a Juan y Erick quienes sonríen y acaban por aceptar, de buena gana, el ejercicio – Ya, entonces, lo hacemos la próxima sesión.

Benjamín: Sí, profe, eso también está bueno, lo que dijo Juan de hacer un experimento social, de poner a hartas personas, incluyéndonos, mapuches y no mapuches, y que viniera alguien equis y dijera quién es quién.

José: ¿Y qué querríamos demostrar con eso?

Benjamín: Que el estereotipo sigue.

Rayén: Cómo sacar el estereotipo de las personas.

José: Y ustedes quieren invitar a esas personas.

Benjamín: ¡Es que nos conocen!

Juan: De acá mismo...

Sebastián: Pueden ser invitados suyos, profe.

(Diario de campo, sábado 22 de noviembre de 2014)



Figura 47: *El grupo comienza a conocer los equipos fotográficos y a practicar con ellos.* Imagen capturadas del registro en video como parte de la documentación visual de la investigación, 2014

La figura 46 muestra a un grupo de jóvenes adolescentes relajados, en un amplio espacio y en torno a una mesa. Están sentados/as y hablando sobre algo que les interesa y causa gracia, de otro modo, no se verían tan cómodos en sus asientos. Los adolescentes visten de forma cotidiana y no parecen preocupados por nada en específico. Esta descripción de la imagen corresponde a una primera lectura de lo podemos apreciar en la documentación visual de la segunda etapa del trabajo de campo. Con una

segunda lectura puedo agregar que la única chica del grupo, Rayén, se nota integrada al equipo y en una postura que indica una participación activa en la conversación. Por otro lado, no se puede desprender si hay un/a líder, pues todos/as comparten el mismo espacio y ubicación dentro de ese espacio.

Lo que he descrito es parte de mi reflexión de cómo se modificó el dispositivo pedagógico, de tal modo que la interactividad funcionó mucho mejor que en la Escuela Diego Portales y, también, la disposición a ser creativos/as. Al grupo solo le bastó una media hora de discusión para llegar a un proyecto fotográfico basado en una performance que indicara los niveles de etnicidad de cada uno/a de ellos/as, combinando la autoimagen con la percepción de la audiencia que indicaría quién es realmente mapuche y quién no. En estas otras imágenes (Figura 47 y 48), los mismos jóvenes adolescentes ya tienen en sus manos las cámaras con las que trabajaremos, de forma que todos/as puedan comenzar a interiorizarse de su funcionamiento. “Puedes enseñarle la regla de los tres tercios”, le digo a Benjamín quien se queja que avanza más rápido que el resto. Es por esto que le insto a que comparta lo aprendido en la primera etapa con sus compañeros/as y, así, poder avanzar más rápido en la práctica. Con todo, los chicos/as de la escuela se adaptaron muy bien al nuevo escenario y los nuevos, incluyendo a Rayén, demostraron que tenían ganas de convertirse en artistas y trabajar en equipo con el fin de alcanzar los objetivos propuestos. No es menor, en este sentido, que les dejara en claro que solo tendríamos la mitad del tiempo de lo que tuvimos para la primera etapa, es decir, 5 sesiones de las cuales ya estaban en la segunda. Por ende, es relevante también que hayan quedado casi completamente definidas las formas de representación con que iniciaríamos la performatización en las próximas sesiones.

Con todo, en la tercera y cuarta sesión el grupo llevó a cabo los ejercicios de retrato basados en la estética del montaje de la fotografía histórica, en un proceso de construcción de la imagen que incluyo, por supuesto, la experimentación. Es relevante decir que antes de iniciar el proceso fotográfico senté a los/las chicos/as en el suelo del espacio donde haríamos las fotos para comentar, entre otras cosas, la metodología que íbamos a usar, así como la importancia de llevar a cabo el ejercicio con compromiso y en libertad creativa. “La imagen siempre ha comunicado algo: ideas, sentimientos, emociones, estereotipos.



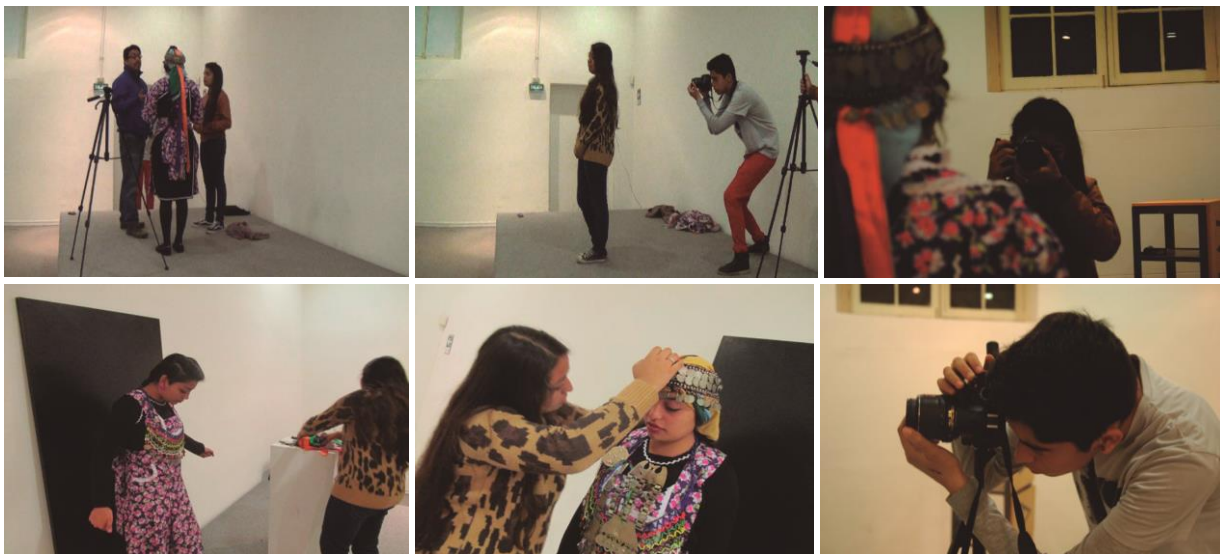


Figura 48: *Serie fotográfica que conforman la fase de experimentación del taller. Imágenes capturadas del registro en video como parte de la documentación visual de la investigación, 2014*

Y en el caso de la mujer y hombre mapuche en la actualidad está más cercana de lo que es la realidad del mapuche de ciudad y de campo; ya no es una fotografía de álbum, no es una fotografía de póster de la National Geographic”.

Ese día compartí con el grupo una noticia que los entusiasmó mucho relacionada con la posibilidad de tener una exposición de las mejores fotografías cuando terminara la segunda etapa del taller. Había hablado con Francisco Brugnoli y su equipo y le había planteado esa opción a lo que Francisco no se negó, por el contrario, me señaló que si el resultado del taller era de calidad entonces podíamos sentarnos a gestionar una muestra a modo de clausura. “Me hace sentir especial ser de los primeros adolescentes que va a hacer una exposición aquí”, me comentó Benjamín mientras hablábamos. Rayén y Claudia también se pusieron contentas con la noticia, tomando más fuerza en ellas la idea de vestirse y realizar una performance que volcara su subjetividad.

Esta tarde, comprendí que quien más necesitaba apoyo en su proceso creativo era Benjamín ya que las chicas tenían muchas ganas de participar y ser partícipes de la actividad, pero Benjamín de pronto tenía dudas argumentando que no se sentía tan a gusto en vestirse con ropas típicas y ser parte de la performance, a pesar que él era quien la había gestado. Fue por eso que cuando dialogábamos me dirigí

particularmente a él, tratando de motivarle para que tuviera más ánimo. “Hoy en día la fotografía es un instrumento para que podamos dar a conocer nuestra subjetividad. Nuestra subjetividad es muy rica en experiencias, es decir, todo lo que conoce Benjamín, todo lo que escucha, todo lo que lee, todo lo que mira, día a día, eso es su subjetividad”.

Ese sábado el trabajo fotográfico fue intenso ya que entre Rayén, Claudia y Benjamín se afanaron por intentar lograr imágenes con buenos encuadres y enfoques, tarea que les resultó compleja cuando, al mismo tiempo, trataban de organizar todo lo referente a la performance de la pose y el montaje con el fondo negro. Esta última idea surgió en el mismo proceso creativo cuando nos dimos cuenta que la figura de Rayén y de Claudia quedarían muy recortadas contra la pared blanca, necesitando que adquirieran más predominio sus rasgos y vestimenta. Así fue como rápidamente conseguí un panel de color negro que nos ayudó un poco más a generar este juego de fotografía como estuvieran en el estudio, ejercitando por largos minutos. Ahora bien, tal y como se aprecia en el mosaico de imágenes (Figura 48) el único que no pudo usar vestimenta tradicional fue Benjamín debido a la ausencia de Sebastián, situación que se corregiría en la cuarta sesión.



## **CAPÍTULO 8**

### **Narrarse desde la imagen. Análisis y experiencias**



Figura 49: *Serie de retratos de Rayén vestida con traje típico mapuche*. Imágenes de la documentación visual de la investigación en el Museo de Arte Contemporáneo, Benjamín, 2014



Figura 50: *Serie de retratos de Claudia vestida con traje típico mapuche*. Imágenes de la documentación visual de la investigación en el Museo de Arte Contemporáneo, Benjamín, 2014

## 8.1 Imágenes que narran, problematizan y evocan identidad

“Las imágenes no constituyen un relato unívoco, testimonial, que clausura cualquier tipo de ensoñaciones y derivaciones del sujeto, sino que por el contrario, habilita el despliegue de toda una serie de imaginarios y proyecciones del mismo que lo amplían, complejizan y lo convierten en materia narrativizable”<sup>149</sup>

La finalización de la estancia del campo arrojó como resultado una serie de imágenes que funcionan como un relato cuadro a cuadro del trabajo realizado durante los cuatro meses que duró el taller. Un ejemplo de esto son los retratos de Rayén y Claudia (Figuras 49 y 50), una serie inicial de las próximas que vendrían. Esas imágenes que narran la mirada de los/las adolescentes hacia su ascendencia mapuche tienen un “antes” ya descrito en capítulos anteriores, y que se refiere a la etapa en la cual los/las chicos/as dialogaron y reflexionaron, en torno a una selección de imágenes históricas y contemporáneas del pueblo mapuche. Cabe recordar que es en esta fase en la que el grupo toma distancia del taller – resistencia – para reaproximarse – en el ajuste - con más y mejor entusiasmo a la práctica fotográfica, experimentando y efectuando performances a partir de su propia imagen, lo que me permite mirar más atentamente el fenómeno observado.

El “después” de este proceso está vinculado a la etapa final del trabajo de taller, etapa en la que constato que la fotografía habilita una comprensión más acabada sobre la identidad étnica adolescente, puesto que opera como una herramienta metodológica capaz de propiciar lecturas y relecturas sobre el desenvolvimiento de las identidades chilena y mapuche en el ámbito de la ciudad. De esta forma, la imagen fotográfica y su puesta en escena es capaz de evocar nuevos significados identitarios, tanto para los/las productores/as como para la audiencia que las recepciona (Jewitt y Oyama, 2001 en Liu, 2013). En este sentido, las positivas opiniones de los/las chicos al referirse al trabajo realizado me confirman que el

---

<sup>149</sup>Triquell, A. y Ruiz, S. (2011). Fuera de cuadro: discursos audiovisuales desde los márgenes. En: Triquell, A. (2013). “La de la foto soy yo”. Jóvenes y culturas visuales cotidianas. *Tramas*, (39), 165-193. Recuperada de: <http://132.248.9.34/hevila/TramasMexicoDF/2013/no39/7.pdf>

enfoque utilizado no solo me permite reunir evidencias visuales sobre sus experiencias identitarias, sino que también ha sido capaz de transformarse en un espacio pedagógico en el que el grupo pudo expresar libremente sus ideas y desarrollar sus inquietudes fotográficas.

Lo anterior se debe al hecho de lograr que el grupo se implicara completamente en las actividades, compromiso que yo también adquirí, por supuesto, a pesar que cuando sobrevino la “resistencia” (Capítulo 7°) creí que abandonarían el taller. De este modo, haber mantenido un contacto directo con los colaboradores alineándome con su propia realidad y compartiendo sus experiencias y actitudes (Massot, I. et al., 2004), me permitió obtener una comprensión lo más completa posible de su realidad identitaria adolescente, pudiendo extraer conclusiones relacionadas con las imágenes producidas. Un ejemplo de esta conclusión es la afirmación de Rayén, quien definió el taller como una “reunión de amigos” en la que cada sábado se sentía animada a levantarse temprano y salir rumbo al museo para “hablar y hacer fotografía”. “Yo me siento realizada porque nos mostramos”, afirma Rayén refiriéndose a las autoimágenes y retratos, revelando que el clima de confianza y seguridad generado al interior del grupo fue muy favorable para acceder a sus apreciaciones e ideas y estimular su participación.

Ahora bien, en esta última etapa el grupo se vio “empujado” a tener que tomar decisiones estéticas y temáticas cuando iniciamos los ejercicios fotográficos (¿qué tipo de foto es la más apropiada?), asumiendo una mirada crítica sobre las temáticas que les interpelaban directamente (¿Se es más mapuche cuando nos vestimos como tal?). Sin embargo, para Sebastián, quien compartió con ambos grupos, estas acciones no fueron una dificultad sino que un plus que le permitió mirar – se desde un punto de vista más crítico y, además, le permitió otorgar un nuevo sentido de *ser* mapuche urbano. Por eso, Sebastián piensa que: “antes solo sacábamos una foto, pero ahora tratamos de ver todo lo que aprendimos en esa foto”, revelando que la praxis fotográfica influyó positivamente en su sentido de pertenencia étnica. Según Sebastián, al mismo tiempo que se divirtió “llenando las memorias de las cámaras con miles de fotos”, el taller:



## Escena 19: Museo Histórico Nacional

“fue una extensión de ser mapuches (...) Si hubiera un viejo aquí diría: ¿¿por qué hicieron esta foto?! Porque usted en el sur no puede sacar una foto así como así, tiene que pedir permiso porque para ellos es su esencia. Nosotros vinimos aquí e hicimos una nueva imagen; nosotros no dijimos por qué vamos a hacer fotos o por qué vamos a hacer esto, sino que simplemente lo hicimos. Somos una nueva generación y estamos presentando a otro tipo de mapuche, no al que había antes, por eso ¿usted encontró la diferencia de las otras imágenes y las de ahora? Que estaban vestidos con ropa contemporánea, cierto”.

(Diario de campo, Museo Histórico Nacional, jueves 30 de junio de 2016)

### **8.2 Problematizando la imagen del mapuche: el uso del vestuario como elemento denominador de lo étnico**

Para comprender la serie de imágenes que el segundo grupo realizaría en el Museo de Arte Contemporáneo es necesario prestar mucha atención a sus apreciaciones sobre el uso del vestuario en mujeres y hombres mapuches. El grupo llegaría a un acuerdo con respecto al uso de vestimentas tradicionales que aplicarían en sus retratos, acuerdo tomado tras dialogar y reflexionar la importancia del vestuario y uso de joyas en la fotografía mapuche. De allí que también me haya sido relevante atender a la actitud provocadora de Sebastián que define como “viejo mapuche” a quiénes considera obcecados al dar la espalda al proceso de hibridación identitaria y cultural de la sociedad chilena, ya que en la serie de retratos donde él participa las imágenes bien pueden conformar un nuevo estatus de la fotografía étnica: aspiran a disentir de la construcción histórica de la mujer y hombre mapuche basada en representaciones hegemónicas que, a través de relaciones coloniales de poder/saber (Capítulo 4°), ha establecido una visión – y una visualidad – de mundo dominante y vinculado a una identidad fija y a una nación (Rodríguez, 2010).

Paralelamente a las expresiones de Sebastián, Rayén, sostiene que el taller “Era como sacar el

estereotipo e inculcar otro: que no éramos nada más que la vestimenta, que éramos más allá, que nosotros teníamos nuestro idioma, nuestra persona, nuestra ceremonia”. De esta manera, Rayén avanza hacia una exploración de nuevas formas de representación de su singularidad en clave fotográfica



Figura 51: *Primera serie de retratos realizados en la Escuela Diego Portales. Imágenes de la documentación visual de la investigación, varios/as autores/as, 2014*

y contribuye al debate con una nueva reflexión: ¿la fotografía contemporánea mantiene una imagen folklorizada del indígena o avanza hacia una imagen decolonizada? Y es que ella, como el resto de sus compañeros/as, ha participado de un proceso reflexivo y creativo donde todos/as por igual han podido tomar decisiones y aplicarlas, a la par que han aprendido y compartido nuevas habilidades sobre la imagen y la autoimagen (Figura 51). Por ende, el grupo ha creado una contranarrativa de la imagen mapuche al visibilizar aspectos identitarios ocultos – o silenciados – para reconstruir sus prácticas culturales en el escenario urbano. En esta misma línea, puedo afirmar que el trabajo de taller avanzó en el sentido que Hellmont me señalaba en la primera etapa, es decir, reconocer que el pueblo mapuche continúa colonizado para, luego, ejercer acciones que remediaran esta situación.

## Escena 20: Escuela Diego Portales

José: ¿Y cómo podemos descolonizarnos?

Hellmont: O sea, ya la descolonización ya no se puede hacer, ya estamos más que colonizados, pero, o sea, toda América ya está colonizada, ya da lo mismo, pero, quizás, como dándole su espacio a los pueblos, quizás no tanto participar de ellos, sino que dándole su espacio de poder expresarse, de expresarse y de opinar lo que sienten ellos sería un punto a favor de Chile como país. Que escuchen a su propia sociedad, a sus propias personas, que tomen en cuenta de lo que ellos dicen y lo aporten a su forma de gobernar y, quizás, eso es mucho mejor que oprimirlos y ocultar esos como baches como sociedad, intentar como meter la basura debajo de la alfombra.

(Diario de campo, martes 10 de junio de 2014)

Ahora bien, la problematización de la identidad mapuche en la ciudad no solo se refirió a las imágenes históricas sino también a lo observado en las imágenes contemporáneas. En ambas etapas del taller el grupo observó fotografías de experiencias artísticas e investigativas (Capítulo 7°) que abordaron la imagen actual del mapuche rural y urbano que, entre otras conclusiones extraídas por los/las chicos/as, arrojó que el uso del vestuario era usado como un patrón de reconocimiento étnico, incluso, más que los rasgos físicos. Sin embargo, bajo su opinión este mismo elemento denominador no tenía el mismo significado en la ciudad donde ninguno/a usaba prendas tradicionales en su vida cotidiana.

## Escena 21: Escuela Diego Portales

Hellmont: Un mapuche sin mostrar tanta cosa, sino como es cotidianamente.

Valentina: Es que los mapuches no se visten así.

Camila: Es un poco exagerada esa foto.

Claudia: Es que casi nunca usan eso, solo cuando hay fiesta.

(Diario de campo, jueves 05 de junio de 2014)

Benjamín, incluso, al observar distintos ejemplos de mujeres retratadas en fotografías históricas se apodera del término que yo usé para definir las: el de un montaje preparado para recrear artificialmente una representación étnica. Así lo expresa cuando en el Museo de Arte

Contemporáneo comparamos imágenes de fines del siglo XIX con otras de 1950. En esa ocasión, Erick, Rayén, Juan, Sebastián y Benjamín identificaron el uso de joyas y vestuario como el principal indicador de identidad étnica en las mujeres retratadas.

#### Escena 22: Museo de Arte Contemporáneo

Ella no tenía ancestros directos y sigue la tradición que le inventaron, que le metieron en la cabeza, y es que se ponían joyas. Y así quedo como que el mapuche usaba joyas, se vestía así, siendo que nadie está seguro si así era. En realidad, no hay que vestirse de una forma para ser mapuche porque ante los ojos de los demás, ah, tiene joyas, ah, tiene traje, ah, tiene el pelo negro, entonces, es mapuche.

José: Eso es importante... ¿ustedes creen que haya que vestirse como mapuche para ser mapuche?

Sebastián: No.

José: ¿Tú te vestirías como mapuche para venir al taller? – le pregunto a Erick.

Erick: ¿Cómo?

José: ¿Te vestirías como un hombre mapuche?

Benjamín: Yo ya estoy vestido como un hombre mapuche.

José: ¿En qué sentido?



Figura 52: Segunda serie de retratos de Camila, Juan y Macarena en la Escuela Diego Portales. Imágenes de la documentación visual de la investigación, Cristofer, 2014

Benjamín: En que ya lo soy, no tengo que aparentarlo.

José: O sea, que de acuerdo a lo que dice Benjamín, sabemos que esta mujer es mapuche porque esta vestida de mapuche.

Sebastián: Pero, si la viéramos sin la ropa, es una mujer cualquiera.

(Diario de campo, sábado 22 de noviembre de 2014)

Atendiendo a sus comentarios comprendo que trabajos fotográficos actuales como los de Mónica Nyrrar o de Mauricio Ascencio (Capítulo 5°) no resultan significativos para el grupo ya que las mujeres que

aparecen en las imágenes, aunque resulten cercanas porque se parecen a algún familiar, no se condicen con lo que se observa en la ciudad donde los distintos elementos identitarios no se utilizan o se usan exclusivamente cuando se participa en actos conmemorativos, tal y como afirman los/las chicos/as. En esta lectura, las imágenes provenientes de los “Talleres de Fotografía Social Aiwin” (Capítulo 2°) fueron las que más se aproximaron a sus nociones de visualización de lo mapuche en la ciudad, puesto que tenían un correlato sobre cómo los adolescentes se visualizan a sí mismos/as en su cotidianeidad. A partir de esto, los rasgos físicos adquirirían mayor relevancia a la hora de construir una autoimagen desde su ascendencia étnica ya que “es lo que se puede ver”. Sin embargo, a partir del

trabajo de Bernardo Oyarzún (Capítulo 5°) tuvieron en cuenta que el reconocimiento de los rasgos también se podía problematizar cuando reflexionamos sobre el concepto de blanqueamiento al que se ha visto sometida la imagen del mapuche, sobre todo, desde la noción de negación abordada por el mismo Oyarzún en sus obras. Los/las chicos no se niegan ni aspiran a blanquearse, pues en la actualidad tener ascendencia mapuche no es motivo de vergüenza para ellos/as, aunque tienen claro que en sus familias el estigma ha calado hondo, sobre todo, cuando debían asumir su ascendencia étnica a través del apellido o de los rasgos. Así lo reconoce Claudia cuando afirma que no tiene problemas en asumir su ascendencia indígena, aunque tuvo que superar las burlas de algunos/as compañeros/as que durante el primer año de su enseñanza media le llamaban india por su color de piel morena y su apellido. Pero Claudia reconoce que el apoyo de su mamá ha sido muy importante para superar las burlas ya que le incentiva a participar en actividades relacionadas con el pueblo mapuche, tal como el taller Azentún. Sin embargo, su mamá había sentido vergüenza de la ascendencia mapuche de su hija, algo que se transmite a las experiencias de Claudia.

#### Escena 23: Café en San Bernardo

“Cuando yo quedé embarazada de ella fui al consultorio cuando le tocaba el control, y cuando decían: ¡Claudia Maliqueo!, yo esperaba que la próxima se parara (...) yo esperaba a que

alguien se parara porque yo me sentía incómoda al saber que tenía una hija con apellido mapuche”. Claudia que se sonríe al oír esto también reconoce que: “A mí una vez me dio vergüenza decir mi apellido”.

(Diario de campo, sábado 17 de julio de 2014)

De forma similar, Juan, también reconoce que en la sociedad chilena hay una fuerte racialización de las relaciones entre chilenos/as y mapuches, en el sentido que el común de las personas relaciona los rasgos físicos como un indicador de etnicidad y, por ende, las personas que poseen rasgos indígenas o rasgos parecidos al indígena pueden sufrir de discriminación y estigmatización.

Escena 24: Casa de Juan

“No es justo que por andar vestido de una forma o tener un apellido... te sacan el rollo de cómo eres por andar vestido de una forma”

José: ¿Tú crees que el color de la piel, el vestirse de una manera te hace ser más mapuche o menos mapuche?

Juan: Para la persona no, pero sí para los demás, como los demás te ven. Porque si vieran a una rubia de ojos azules y a uno moreno de pelo negro, y a alguien le preguntaran, cuál de los dos parece mapuche, es obvio que van a decir que es el moreno.

(Diario de campo, sábado 09 de agosto de 2014)

De allí que me parezca muy importante apreciar como en la segunda serie de retratos de la primera etapa (Figura 52) el grupo demuestra no tener ningún complejo en relación a sus rasgos, sino que por el contrario, querían asumir el protagonismo en cada una de las imágenes. Tal como veremos en el próximo análisis, Juan usa la imagen fotográfica como un medio para ser visto en la sociedad como cualquier otro adolescente, puesto que elabora una autoimagen positiva y audaz de sí mismo que comparte con sus amigos/as y contactos mediante las redes sociales. Sin embargo, cuando es requerido

para una fotografía mucho más reflexiva como fueron los retratos en las sesiones del taller, Juan es tímido, puesto que se somete a la mirada crítica de sus compañeros/as que observan con atención la pose y rasgos performatizados ante la cámara.

Todas estas conclusiones preliminares se pusieron en juego al momento de organizar el trabajo fotográfico en el M.A.C., de modo que las fotografías fueron el resultado de todo el intenso proceso de diálogo reflexivo, relatos recopilados y análisis de imágenes. De ahí que considero que la primera etapa del taller en la Escuela Diego Portales fue una fase de preparación para el trabajo de análisis y creación del segundo grupo de colaboradores/as, quienes gracias a su implicación en el trabajo pudieron elaborar una serie fotográfica que representara su noción de mapuche de ciudad, basados en sus experiencias de vida y visualidad. Este último concepto, como análisis a continuación, tuvo que ser construido desde sus conocimientos y usos de la imagen personal - la estética *selfie* -, ampliamente usada en sus autoimágenes en redes sociales, debió dar paso a una autorrepresentación crítica y performática de lo que ellos/as van a comprender cómo su identidad visual, es decir, una autoimagen construida en torno al concepto de identidades múltiples, y conformada por capas que van desprendiéndose de acuerdo al contexto.

### **8.3 Los adolescentes como performers visuales: de la estética *selfie* a la imagen autorreflexiva**

“El taller fue como una junta de amigos. Después de nuestros diálogos nos empezamos a divertir. Empezamos a llenarle las memorias de las cámaras... ¡miles y miles de fotos! (...) El taller fue como una extensión de lo que es ser mapuche”.  
(Diario de campo. Sebastián en el Museo Histórico Nacional, jueves 30 de junio de 2016)

Cuando finalizó el taller Azentún tenía más de 15GB de memoria ocupada en mi disco duro externo con fotografías de toda la experiencia lo que en números daba una cantidad de 2.200 fotografías digitales, además de 28 horas de video digital. Pero esa cantidad de imágenes no solo da cuenta del arduo proceso de trabajo que se llevó a cabo en el taller, sino que también es una evidencia visual de cómo se ejecutaron





Figura 53 y 54: Autorretratos de Juan en la primera etapa del taller Azentún. Imágenes cedidas por Juan para la documentación visual de la investigación, 2014

los objetivos de la investigación. Evidentemente, no todas las imágenes comparten la misma categoría y significados; las fotografías de la primera fase pueden considerarse como evidencia de una etapa indagatoria, en la cual los/las chicos/as conocen las técnicas y temáticas, mientras que en la segunda etapa las imágenes pasan a conformar un documento visual capaz de interrogar a la realidad, en cuanto a su capacidad de resignificar el retrato étnico. En todo caso, en ambas etapas pude comprobar cómo los/las adolescentes se sentían atraídos por la imagen y la autoimagen fotográfica, de modo que cuando tomaban las cámaras se sentían espontáneamente movidos/as a ensayar poses, las que en ocasiones incluía solo miradas y gestos faciales y, otras veces, una verdadera puesta en escena caracterizada por la gestualidad teatral de sus cuerpos. Esto es lo que se aprecia en uno de los primeros ejercicios de retrato en que Juan ensaya con su autoimagen (Figuras 53 y 54) la recreación de una pose y un montaje basado en una gestualidad propia de su reconocimiento étnico e identitario. En este ejercicio en Juan aparece experimentando poses frente a un espejo de su casa, cuyo resultado son dos autorretratos editados aplicando filtros como el blanco y negro con alto contraste y sepia con *frames*. Para Juan estas imágenes tienen un significado muy personal ya que buscaba jugar con su autoimagen a “ser más bacán”, tal y como él me señaló. El resultado es una imagen compartida con sus amigos/as y contactos en la que somete su

imagen real a una transformación, por medio de una gestualidad propia de la estética *selfie*: una postura corporal, mirada, vestimenta y gestos que busca desplegar nuevos y diferentes roles de su yo, reflejo de la multiplicidad que implica estos nuevos modos de ser con los otros, elaborando un relato identitario fragmentado del sí mismo que se amplifica – y oculta – en los comentarios y *likes* de sus seguidores en redes sociales. Es por ello que:

“La performatividad del autorretrato fotográfico está dada por su capacidad de poner en escena y actualizar minuto a minuto la biografía particular de cada uno de los jóvenes que se exponen ante la cámara, de dialogar mediante su imagen con las imágenes de los demás, fantasear y proyectar identificaciones, elegir qué imágenes mostrar y cuáles merecen ser ocultadas, o incluso borradas del dispositivo antes de llegar a ser puestas en común” (Triquell, 2013: 174).

Al observar con atención estas primeras imágenes me surgían preguntas, tales como: ¿cuál es la pose de un mapuche de ciudad? Y una contra pregunta surgida en el ejercicio: ¿Acaso hay una pose predefinida? Mucho habíamos dialogado y discutido sobre cómo la fotografía histórica e, incluso, parte de la fotografía contemporánea, contribuía a conformar una imagen estereotipada del/la mapuche, justamente a través de estos dos elementos con los que estaban experimentando: la pose y los rasgos físicos. La primera porque mirar a la cámara ataviados con prendas tradicionales, organizados/as de forma individual o colectiva, ha sido por décadas una imagen aceptada transversalmente por la sociedad chilena – y también mapuche - cómo la imagen representativa del pueblo mapuche (Capítulo 5°), pero una de las mayores críticas a las que se han visto sometidas estas fotografías es que fueron hechas *desde afuera* del mundo mapuche, por un *otro* que ejerce una mirada ideologizada y sesgada que no se correlaciona con la realidad del pueblo mapuche, ni mucho menos con sus intereses representacionales. Como consecuencia, me pregunté cuál era el conocimiento previo que poseían los/las adolescentes sobre distintos modos de construcción de su autoimagen, modos que incluyen una auto-representación de sus experiencias identitarias cotidianas. Con esto, comprendería cómo los ejercicios fotográficos serían capaces de

profundizar en una reinterpretación de su identidad visual mapuche o, en palabras de Triquell (2013), de sus repertorios autorreferenciales.

En el transcurso del taller los/las chicos/as me comentarían que sus intereses representacionales respondían al mismo interés de la gran mayoría de los adolescentes contemporáneos, esto es, la afición por recrear diversas auto representaciones corporales a través del uso de la *selfie*, una foto tomada a un brazo de distancia y que respondía a un juego visual de auto exposición en las redes sociales en la que ensayaban distintas auto representaciones, según el contexto y las ideas o eventos que querían comunicar y compartir. De ahí que vincular la práctica fotografía como medio de indagación identitaria con este interés por la autoimagen fue relevante para todos/as los adolescentes colaboradores, pues su uso y estética les resultaba familiar. En tanto que relacionarla con sus experiencias identitarias tuvo mayor acogida para quienes tenían una vinculación más fuerte con su familia indígena, tal y como ocurrió con Claudia, Hellmont, Rayén, Erick y Sebastián, no así por el grupo completo. “Me gustó el taller más por nuestra identidad porque ahora la conozco más (...) Antes no me llamaba mucho la atención el ser mapuche, como que después me llamó más la atención. Y empecé más a informarme y cosas así”, comentaba Claudia. “Me gustó que el taller tratara sobre nuestra identidad mapuche. Eso me decidió a entrar”, señalaba Sebastián. Como consecuencia de esto, el proceso de experimentación fotográfica se vio positivamente influenciado, de tal modo que los resultados en imagen y significado fueron muy relevantes para la construcción de nuevos sentidos identitarios.

Ahora bien, es necesario destacar que este trabajo de experimentación estuvo enmarcado en el actual contexto que Zúñiga (2013) describe como la hiperreproductibilidad de la fotografía, un proceso caracterizado por la producción masiva de imágenes en que los/las adolescentes construyen sus identidades desde lo visual, mediante la producción de autoimágenes con un significado personal y público, compartiendo códigos de lo deseado y lo ignorado, lo festejado y lo rechazado en la exposición ante los otros.

“En estos espacios de pura imagen el propio cuerpo es el significante por antonomasia. Los cuerpos participan de un mecanismo de codificación donde la belleza es el referente último

alrededor del cual buscar la significación. De allí, en determinados usos juveniles las redes sociales virtuales hacen visible la belleza física como un camino axiológico y deóntico” (Murolo, 2015: 690).

De la reflexión de Basile y Linne<sup>150</sup> comprendo el interés del grupo por experimentar y producir autobiografías visuales que proyectan su yo, mediante un juego performático que incluye la representación y exhibición del cuerpo y que participa del proceso de construcción de sus identidades individuales. De esto se desprende que sus (re) encuadres, desplazamientos y puestas en escena durante la creación de retratos respondan a una reflexión sobre la representación de sus rasgos, y a la construcción de una imagen étnica con significados compartidos con sus pares, puesto que en los códigos actuales la imagen personal adquiere valor en la medida que es aceptada y validada por el *otro*. De allí que para Norberto Murolo (2015) la imagen personal tenga tanta relevancia en la vida de los adolescentes, pues involucra que el *self* al que se refiere Mead – al “uno mismo” - devenga en imagen “y lo que queda es la forma que cada uno elige para mostrarse. En otras palabras, en estas imágenes se busca alcanzar regímenes de visibilidad cercanos al máximo de “interesante”, “sexy”, “cool”, “inteligente”, “divertido” y “bello” (p. 690 – 691). Ahora, no es que ellos/as etiqueten sus retratos étnicos como “cool”, pero sin duda que poseen gran aceptación entre el grupo porque no es una imagen impuesta ni atribuida por un *otro ajeno* o por el resto de la sociedad, sino que es una construcción personal/colectiva con quienes asisten al taller, comprendiendo que la identidad adolescente se produce/performatiza por medio de estos nuevos códigos visuales.

“La imagen es un territorio que mediante la pose, el encuadre, la utilería, la vestimenta, la escenografía y el retoque digital se convierte en gobernable. La imagen digital es un espacio donde los jóvenes se sienten seguros, quien más quien menos tiene una imagen en donde se gusta a sí mismo y la presenta ante los demás en esa copresencia virtual de las redes sociales” (Murolo, 2015: 687).

---

<sup>150</sup>Linne, J. & Basile, D. (2015). Adolescentes y redes sociales online. El photo sharing como motor de la sociabilidad. En: Massot, I., Dorio, I. & Sabariego, M. (2004). Metodología de la Investigación Educativa. Madrid: La Muralla

#### 8.4 La autoimagen como representación de una identidad múltiple

“la fotografía es una manera de mirar, pues nos permite descubrir e innovar. Al fotografiarnos a nosotros mismos giramos nuestra mirada habitual al mundo y nos miramos, y a la vez nos interpretamos. De esta manera nos exploramos, pero no somos del todo reales, sino un reflejo de la visión personal que tenemos de nosotros mismos”<sup>151</sup>.

A partir de las reflexiones anteriores, comprendo que el uso de dispositivos digitales, tales como teléfonos y cámaras personales, pasan de ser meros aparatos que reproducen imagen a transformarse en máquinas conectivas y performáticas de los cuerpos adolescentes, siendo capaces de desplegar nuevos usos y relatos fotográficos de sus múltiples identidades. Esto es muy relevante si tengo en cuenta que durante la etapa de indagación me planteé inquietudes relacionadas con la capacidad de la imagen fotográfica para transgredir la homogeneidad identitaria de la nación, tratando de reflejar la pluralidad de formas identitarias que conviven en el territorio nacional, y traduciendo una multitud de signos heterogéneos, híbridos, fugaces y huidizos en una relación que desestabiliza nuestra noción de identidad y saber (Lucía Guerra, 2013, Capítulo 5°). Pues bien, con el carácter performático de la fotografía definido a través de una puesta en escena de sus singularidades en los ejercicios de retrato (Triquell, 2013), considero que el grupo, efectivamente, avanzó hacia una imagen que deconstruye la tradición fotográfica del pueblo mapuche (Capítulo 5°), ya que rechaza las marcas estereotipadas de la alteridad (Reyero, 2013) al posicionarse como sujetos que toman el control de su imagen fotográfica. Esto se logró mediante ejercicios performáticos con el uso de la cámara y el montaje, en una activa colaboración entre pares que decidieron dónde ponerse, en qué orden y al lado de qué o de quién colocarse, quién quiere salir y quién no, incluso, quién toma la foto (Ver figura 34, Capítulo 7°).

---

<sup>151</sup>Sontag, S. (2010: 97) Sobre la fotografía. En: Martínez, S. (2011). Fotografiarse, retratarse, expresarse. Fotografía y expresión de lo personal en adolescentes. *Arteterapia: Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, (6), 269-285. Recuperada de: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARTE/article/viewFile/37098/35903>

De la misma manera que el grupo fue capaz de recrear una imagen autorreferente a partir del retrato, también avanzó hacia la construcción de una fotografía reflexiva y crítica de conceptos como la visualidad y la audiencia, ya que son ellos/as – como autores/as - quienes deciden cómo quieren ser vistos por el resto de la población. Por consiguiente, el trabajo de taller logra dar respuestas a las interrogantes abordadas en el proceso de indagación por Giordano y Reyero (2009): “¿Cuál es el margen real de control que poseen [los sujetos fotografiados]? ¿Hasta qué punto los registros actuales continúan siéndonos no sólo lejanos sino también ajenos?” (p. 30). El grupo comprende que el proceso de performatización de su imagen, opera como una narración de sus experiencias identitarias *desde* lo mapuche, tomando distancia de una fotografía de carácter mítico basada en una “hiperconstrucción del ser indígena” (Giordano y Reyero, 2009: 30, capítulo 5°). De allí que al observar su gestualidad y teatralidad en los encuadres elegidos, veo como se activan lecturas en cuanto a cómo los chicos/as se visualizan y se representan en una narración que da cuenta de un “nosotros como imagen”, muy lejos de ese choque de visiones e identidades entre el autor y el retratado (Alvarado et al., 2001) proveniente de la fotografía histórica donde el/la mapuche se constituyó como el *otro* lejano y exótico. Al observar las nuevas series de retratos en que aparecen Benjamín (Figura 55) y Sebastián (Figura 56) comprendo que el uso de la estética *selfie* (primer plano, mirar o no mirar a la cámara) dispara nuevos significados identitarios, a partir de un documento visual que reproduce sus preferencias en cuanto a la conformación de una foto-pose que exige de ellos/as un compromiso a través del proceso de construcción de su autoimagen, todo por medio de una activa participación. Así, mirar o no a la cámara, sonreír o mantenerse serios/as, situarse más cerca o más lejos o dirigir la mirada hacia otro lugar, es un ejercicio de (re) presentación de su corporalidad y singularidad como reconocimiento de su imagen/identidad mapuche. Es así como me queda mucho más claro que su (s) identidad (es) se puede (n) comprender como la “ficción, sobre el cual el sujeto se narra a sí mismo y en ese acto se interpreta y se vuelve significativa”<sup>152</sup>

---

<sup>152</sup>Ricoeur, P. (1996). Sí mismo como otro. En: Triquell, A. (2011: 4). Imágenes que (nos) miran. Experiencia, visualidad e identidad narrativa. Prácticas de oficio. Investigación y reflexión en Ciencias Sociales, (7-8). Recuperada de: <http://ides.org.ar/wp-content/uploads/2012/04/artic51.pdf>

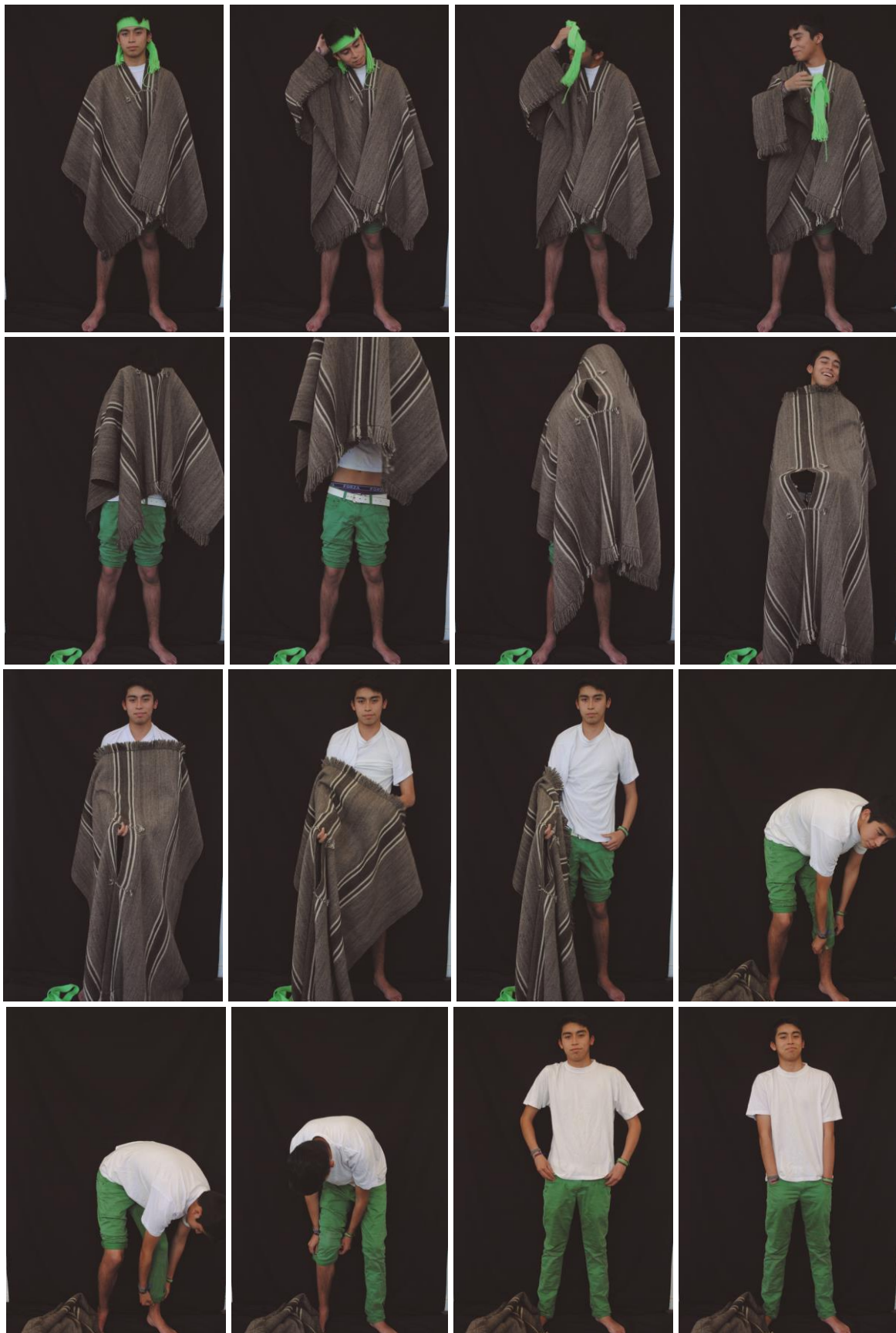


Figura 55: Serie de retratos de Benjamín desprendiéndose de su ropa tradicional mapuche. Imágenes de la documentación visual de la investigación, varios/as autores/as. Museo de Arte Contemporáneo, 2014

A partir de las reflexiones anteriores, entonces, puedo establecer las siguientes relaciones:

1. Una revalorización de la propia mirada y de la propia manera de “ser mapuche”, “ser adolescente”, “ser chileno” y “ser chilena”, puesto que cada uno de estos roles identitarios tienen su relato a través de representaciones visuales estrechamente vinculadas a una identidad en permanente construcción y actualización. Es así que estas imágenes se relacionan con una representación fragmentada, puesto que sus experiencias identitarias no contienen unidad ni continuidad y, por ende, sus imágenes son polisémicas, puesto que abarcan distintos sentidos y significados dependiendo de quién o quiénes la leen y bajo qué puntos de vista. Para el grupo, entonces, la fotografía no solo constituye el medio por el cual se representa al/la mapuche contemporáneo/a, sino que narra sus vivencias identitarias y contribuye a “visualizar lo escondido desde otro punto de vista, [o bien] reafirmar lo que ya conocemos” (Martínez, 2011: 274), pues actúa “como soporte de identidades - nunca estables, siempre múltiples”<sup>153</sup>

2. Las imágenes por sí solas no podrían dotar de sentido a la exploración del yo sino es a través de la mirada del otro - sus compañeros/as que retratan -, ya que las fotografías amplían la noción de imagen/auto-representación por la de imagen/experimentación e imagen/montaje/desmontaje. En ese sentido, las fotografías gatillan nuevas preguntas tales como: ¿cómo relacionar estas experiencias visuales y mediáticas con las nociones de identidad visual y étnica?; ¿cómo pasar de una fotografía basada en el reconocimiento y popularidad individual a una fotografía autorreflexiva sobre la identidad? Y, otro aspecto de igual relevancia, ¿podía ser que esta *nueva* fotografía pudiera conformar para ellos/as un mecanismo de reflexión y emancipación de los estereotipos y folclorizaciones étnicas presentes en la fotografía mapuche?

---

<sup>153</sup> Triquell, A. y Ruiz, S. (2011: 1). Fuera de cuadro: discursos audiovisuales desde los márgenes. En: Triquell, A. (2013). “La de la foto soy yo”. Jóvenes y culturas visuales cotidianas. *Tramas*, (39), 165-193. Recuperada de: <http://132.248.9.34/hevila/TramasMexicoDF/2013/no39/7.pdf>



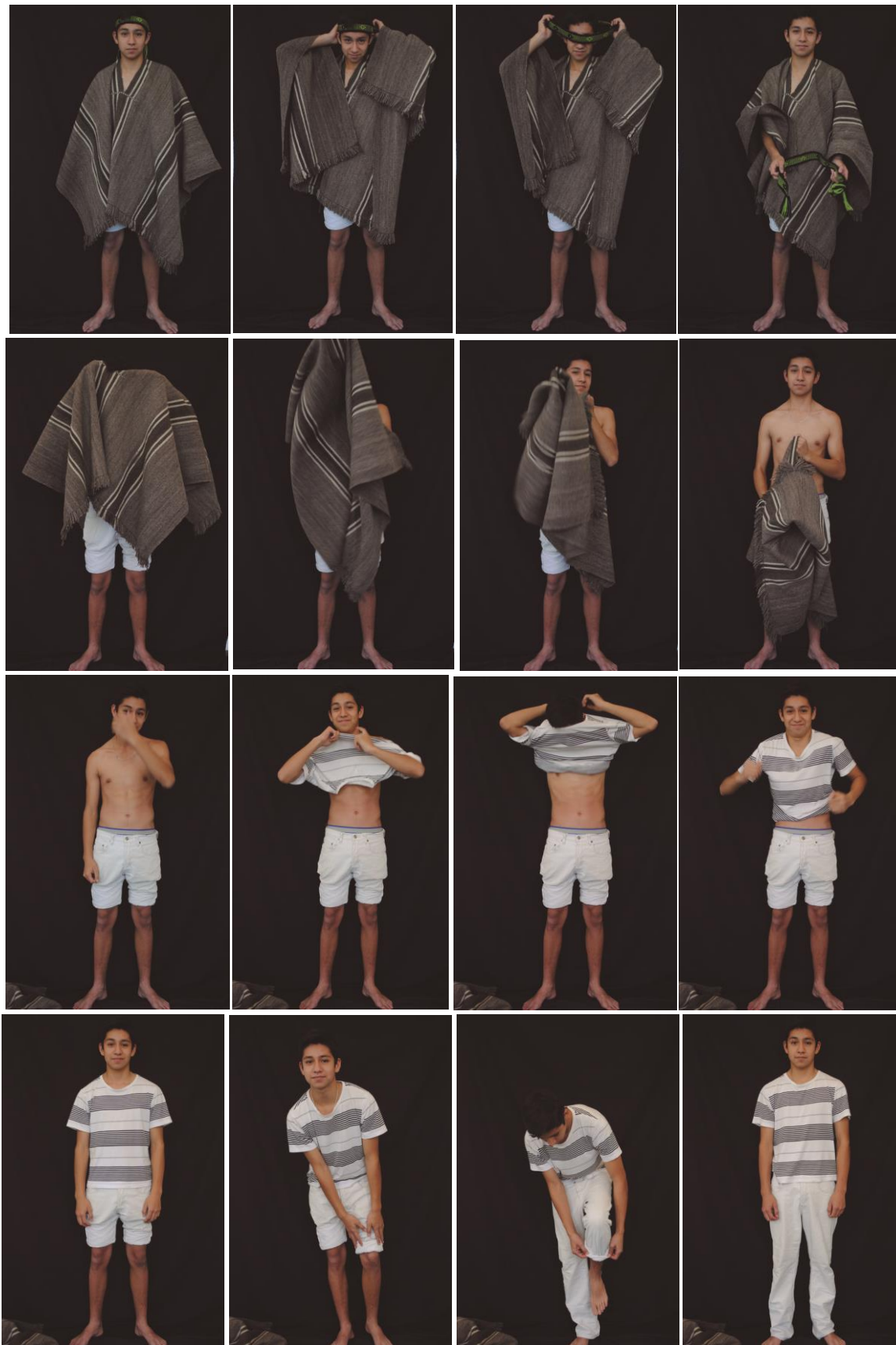


Figura 56: Serie de retratos de Sebastián desprendiéndose de su ropa tradicional. Imágenes de la documentación visual de la investigación, varios/as autores/as. Museo de Arte Contemporáneo, 2014

## 8.5 Desmontando la imagen mapuche: de la escena étnica y hegemónica a la imagen parodia

Al observar la serie de retratos de Rayén quitándose su *trarilonko* (Figura 49) y, posteriormente, una segunda serie con la imagen de Claudia (Figura 50) ejecutando la misma acción, experimento una sensación de tranquilidad y mucho interés; meses antes, en la Escuela Diego Portales, si bien el grupo comprendía que la fotografía tenía la capacidad de construir y narrar identidad, no tenían muy claro cómo podían trasladar esta capacidad a sus experiencias identitarias. Ahora, en cambio, el segundo grupo sabía que mediante el uso del retrato performático, y usando elementos característicos tales como la ropa tradicional y accesorios mapuches, podían relatar cómo se visualizan a sí mismos/as al interior de la sociedad desde su hibridez identitaria. Esta hibridez aborda la tensión entre una imagen estereotipada y construida a partir de la visión de los *otros*, siendo el *otro* quien fotografía, versus una imagen construida desde sus experiencias e intereses representacionales. De esta manera, en la etapa final del taller, generan imágenes que evocan y activan nuevas lecturas, cruces y resignificaciones de su imagen mapuche urbana, con una relectura reflexiva y crítica acerca de los diferentes elementos que integran esta identidad: el uso del vestuario cotidiano versus el vestuario tradicional (que incluye el uso de accesorios como *trarilonkos* y joyas), una pose estudiada y preparada a través del uso fotográfico diario, mediante su afición a las *selfies*, y una gestualidad irreverente, incluso provocativa, que rompe con ese gesto obligado y duro de las fotografías patrimoniales.

“Fotografiar es encuadrar, y encuadrar es excluir”, tal como sostiene Susan Sontag (2003: 57), y todo encuadre es político, afirma Raymond Depardon<sup>154</sup>, por eso este posicionamiento del grupo en cuanto a decidir qué fotografiar, qué elementos incluir y el tipo de montaje que se usaría en los retratos, adquiere mayor relevancia por medio de una política de las imágenes que aboga por la capacidad del grupo para construir activa y libremente su identidad visual. Ahora, que en este proceso se disparen tensiones sobre el

---

<sup>154</sup>Schweizer, N. (2008: 54). La política de las imágenes. Un recorrido a guisa de introducción. En: Jaar, A. (Ed.) (2008). La política de las imágenes. Santiago: Metales Pesados.

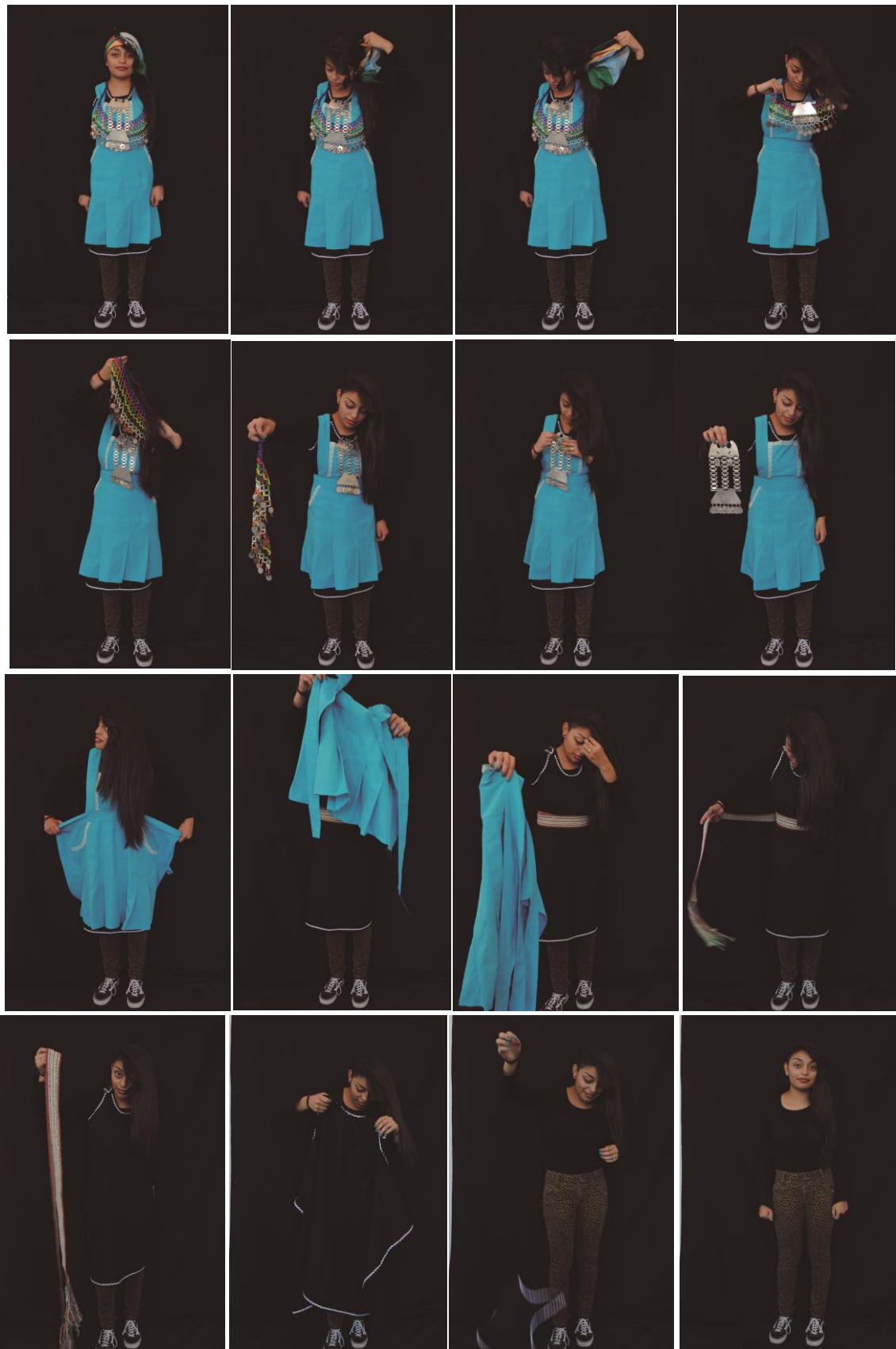


Figura 57: *Serie de retratos de Claudia desprendiéndose de sus ropas tradicionales mapuche*. Imágenes de la documentación visual de la investigación, varios/as autores/as. Museo de Arte Contemporáneo, 2014

uso y rol de su imagen étnica, deviene de que sus imágenes reelaboran la estética hegemónica del retrato histórico y sus coordenadas de subordinación del cuerpo mapuche, forzado a posar ante la mirada atenta del fotógrafo que norma y mantiene subalterno al modelo, por medio de un relato que incluía posturas y expresiones corporales vinculados a estereotipos negativos, tales como el de “indios flojos [y] borrachos, representantes de una raza en decadencia y que está por desaparecer” (Azócar, 2005: 53). Con estas series de retratos, entonces, se avanza hacia una resistencia y rearticulación del fetiche étnico – cultural mapuche que sigue representando al mapuche como un personaje exótico y perdido en un lugar en el sur, igual de exótico que él/ella.

Las siguientes series de retratos de Claudia y Rayén (Figuras 57 y 58) continúan con el nuevo guion visual que establece relaciones que interrogan, problematizan y desarticulan la imagen étnica e histórica del/la mapuche, pero también la contemporánea, en el sentido que desmonta la hiperconstrucción de lo indígena que caracteriza a muchas de las producciones contemporáneas (Capítulo 5°). En las imágenes no vemos una escena étnica bien montada, presentando a adolescentes mapuches cual si fueran indígenas urbanos hiperreales producto de una escena étnica 2.0, sino que, por el contrario, vemos sus poses – el gesto de desprenderse de sus ropas tradicionales - a través de un montaje precario y con fisuras que funciona como una metáfora visual de lo que es su identidad visual en la ciudad, vulnerables y permeables a otras experiencias culturales e identitarias. Posan, sí, sin ningún problema porque quien está detrás del lente es uno/a de ellos/as, otro/a adolescente que vivencia las mismas dudas, contradicciones, ideas y sensaciones con respecto a ser y sentirse mapuche en la ciudad. La cámara no sirve a ese interés por catalogar y y/o diferenciar entre chilenos/as y mapuches o como ese dispositivo que reinscribe las categorías entre “los blancos” y los “no blancos”; ellos/as vivencian ambas identidades intentando no jerarquizar una de otra. Veo, en efecto, que han aceptado ser retratados/as por sus propios compañeros/as de taller, quienes comparten sus rasgos identitarios, como un signo de una nueva fotografía que recrea nuevas relaciones de significado: imagen/cuerpo, imagen/poder, imagen/memoria, imagen/gesto, imagen/edición e imagen/estereotipo como parte de un dispositivo de reflexión y emancipación de la imagen subalterna. ¿Cómo se aprecia esto último? a través de un mensaje visual osado que ocupa los

elementos más característicos de la tradición mapuche – el vestuario y las joyas – para reinventarlas en esta performance y montaje fotográfico de carácter reflexivo, pero también lúdico, que le pierde ese respeto condescendiente a los íconos patrimoniales de una sociedad chilena que, o bien encasilla al mapuche en su estatus de ser mítico, o bien elevando a este pueblo a una figura heroica en la historia de Chile, para luego estigmatizarlo y oprimirlo. Así pues, me animo a sostener que con estos retratos el grupo profundiza y relea los conceptos de Aníbal Quijano (2000) y Guillaume Boccara (1999) (Capítulo 4°), por cuanto superan el concepto de ablanamiento y el esquema de asimilación – normalización de su imagen y su (s) cuerpo (s). En contraste, manipulan y desarman los estereotipos con una mirada crítica que no acepta someterse al canon dominante y proponen como herramienta de cambio una imagen parodia performática y decolonizadora.

A propósito de la idea anterior, surge la pregunta “¿cómo es la imagen del/la mapuche actual?” Una respuesta es la que elabora Benjamín: “como somos nosotros, en el día a día. No hace falta que me vista como un hombre mapuche porque ya lo soy, ¿para qué disfrazarme de mapuche?”<sup>155</sup>. Benjamín describe, entonces, que no requiere el refuerzo vestuario para empoderarse de su identidad étnica, puesto que en su día a día no era relevante; cuando él mismo acepta usarlo para el ejercicio fotográfico lo hace porque ha reflexionado sobre ello, llegando a la conclusión que puede entrar y salir cuando quiera de esa identidad más tradicional para volver a su identidad más híbrida y huidiza. Con ello, soy capaz de comprender cómo en las fotografías del pueblo mapuche se han producido identidades ficticias, definidas así no por su información genética sino en la información que configura su imagen. Dicho de otro modo, la identidad del yo se disuelve para aparecer como un producto de la interacción social, más aun si tomamos como referencia a las imágenes de los “fotógrafos de la frontera” (Capítulo 4°), quienes dieron origen a una imagen aceptada y reproducida por las clases dominantes de la época (Azócar, 1998) cuyo fin era elaborar un relato inferiorizador del/la mapuche. No hay que olvidar que, tal como afirma Fontcuberta

---

<sup>155</sup>Diario de campo, sábado 22 de noviembre de 2014





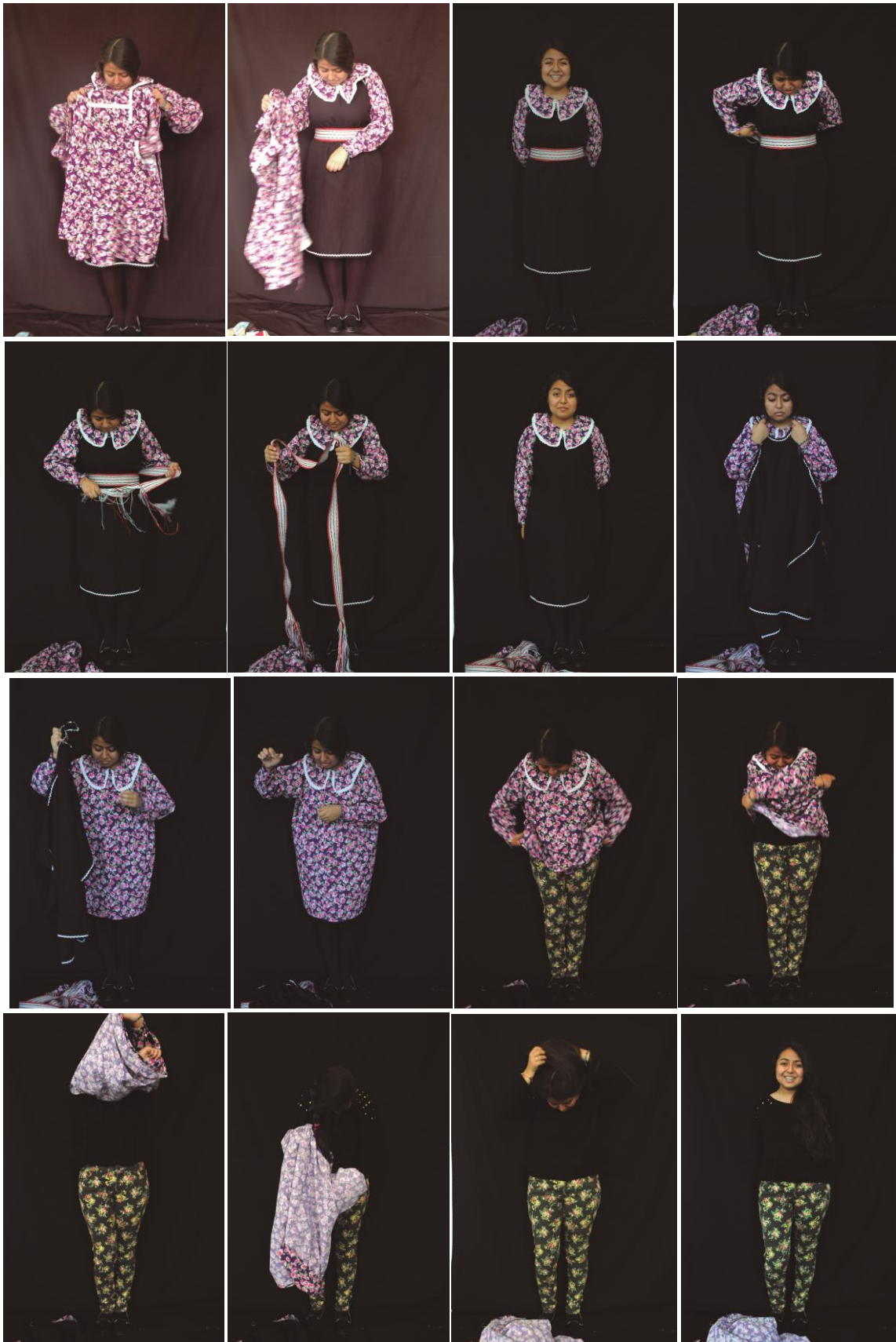


Figura 58: Serie de retratos de Rayén desprendiéndose de su ropa tradicional. Imágenes de la documentación visual de la investigación, varios/as autores/as. Museo de Arte Contemporáneo, 2014

(2013), detrás de las fotografías “se camuflan mecanismos culturales e ideológicos que afectan nuestras suposiciones sobre lo real” (p. 17). De este modo, el hecho que los/las chicos/as elaboraran una reflexión crítica sobre esta idea de una identidad ficticia construida a partir del Otro-indio, es porque también comprendieron que en las diversas construcciones fotográficas se ha plasmado un imaginario racista, “que hasta ahora desafía cualquier intento global de transformación de las relaciones apelando al respeto a la multiculturalidad” (Barabas, 2000: 10).

Haber aprovechado el potencial de la imagen artística para potenciar y autoafirmarse en su etnicidad, por medio de una práctica fotográfica/performativa, nos ha permitido revelar multiplicidades, fortalece las identidades interseccionales y crea accesibilidad a los relatos de quienes a menudo han sido desatendidos o cuyas historias han sido borradas por una imagen ideologizada. De esta forma, cuando observo la continuidad de los retratos, a través del juego que puedo llamar “el fuera de encuadre”, (Figura 59 y 60) comprendo que, tal como afirma Sarah Flicker (2014), el poder del arte se encuentra en su evocación de significado, y en su capacidad de curar para provocar y estimular el cambio, sobre todo, si lo aplicamos a través de prácticas investigativas con una clara orientación decolonizadora. “En este punto de vista, el arte no es sólo un vehículo para transmitir un mensaje (producto), sino también un medio de transformación para colaborar con las estructuras de poder, los valores culturales, y desarrollo de la identidad (proceso)” (Flicker et al., 2014: 28). De esta manera, los/las adolescentes serían capaces de auto-representarse, dejando de lado los estereotipos o marginando a los discursos que intentan oprimirlos, sustituyendo esas representaciones con la fuerza, la potenciación y el orgullo cultural de sus identidades. Así, el poder del arte se encuentra en su evocación de significado, y en su capacidad de curar, para provocar y estimular el cambio<sup>156</sup> (en Flicker, 2014).

Finalmente, con estos ejercicios fotográficos donde el grupo reelabora el fuera de encuadre no viene a confirmar que substituyen la “escena étnica” por estas imágenes parodia, suprimiendo y rechazando los estereotipos visuales que han pesado por tantos años sobre el pueblo mapuche. Al mismo

---

<sup>156</sup>Bochner y Ellis, 2003. En: Flicker, S., Danforth, J., Wilson, C., Oliver, V., Larkin, J., Restoule, J., Mitchell, C., Konsmo, E., Jackson, R., Prentice, P. (2014). “Because we have really unique art”: Decolonizing Research with Indigenous Youth Using the Arts. *International Journal of Indigenous Health*, (1), 16-34. Recuperada de: <https://journals.uvic.ca/index.php/ijih/article/view/13271>



tiempo, sus imágenes avanzan hacia una simplicidad de contenido donde por años ha prevalecido una ideologización del cuerpo mapuche, teniendo en cuenta, claro está, que esa simplicidad no borra ni desdibuja la complejidad de ese gesto aparentemente sencillo, ni las tensiones suscitadas en torno a la imagen del/la mapuche, más aun cuando en la actualidad parecen operar un nuevo interés mediático por tratar de “comprender” quien es el pueblo mapuche y por qué se levanta contra el sistema.

Esta serie de imágenes, “sus” imágenes, visibilizan los fragmentos de vida del grupo de adolescentes, validados por sus relatos cotidianos y su deseo de aportar al debate aunque sea por un momento muy breve. Su puesta en escena, entonces, nos obliga a fijarnos en sus nombres, en sus gestos, en sus cuerpos que ya no son silenciosos y mudos como en las fotografías patrimoniales, sino que todo lo contrario: han sido capaces de hablar y ver, puesto que ellos/as también “nos miran” a través de sus fotos.

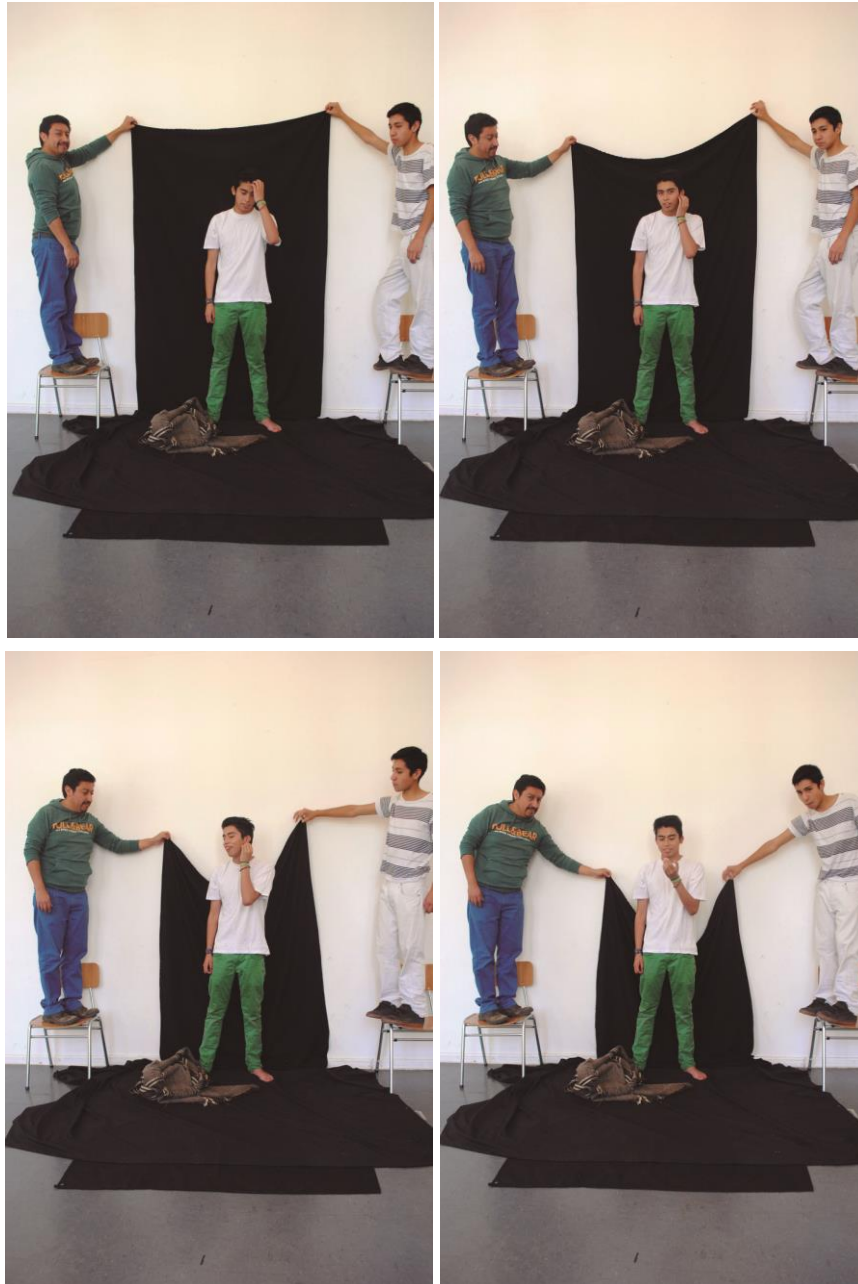


Figura 59: *Fuera de encuadre*. Serie de imágenes de la serie de retratos de Benjamín, 2014. Imágenes de la documentación visual de la investigación en el Museo de Arte Contemporáneo

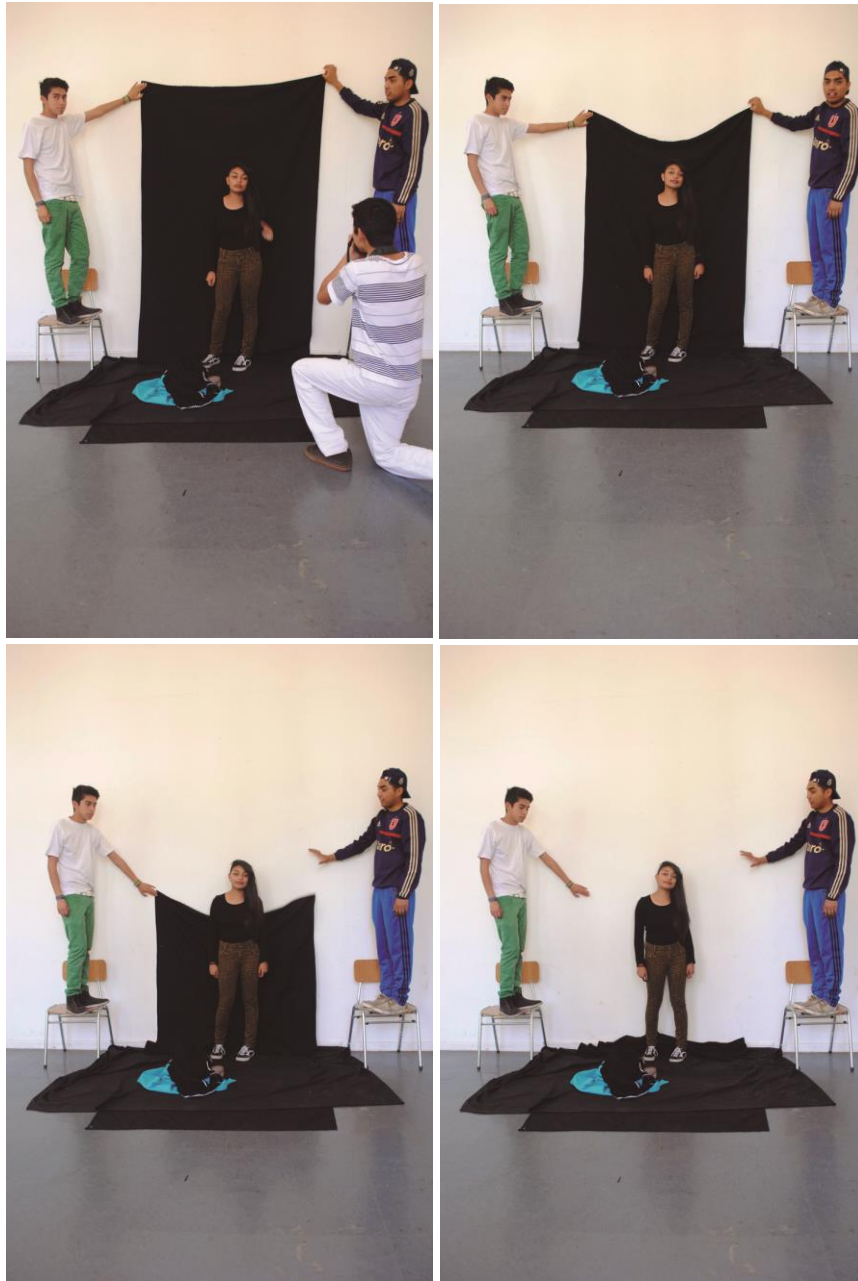


Figura 60: *Fuera de encuadre*. Imágenes de la serie de retratos de Claudia, 2014. Imágenes de la documentación visual de la investigación en el Museo de Arte Contemporáneo



## **CAPÍTULO 9**

### **Conclusiones. Llegando al final del viaje**

Este capítulo se divide en dos partes, puesto que este trabajo posee dos fuentes, a saber, una teórica y otra práctica. Una más importante que la otra, pues se trata de una tesis con un enfoque principalmente artístico y visual. De hecho, la imagen es esencial para dilucidar las preguntas que se formulan en este trabajo. Sin embargo, la ayuda que se obtiene de otras disciplinas distintas a las artes, tales como la antropología y la sociología, permiten desarrollar problemáticas como las de la identidad, cuestión que veremos con detalle.

### **9.1 Aspectos teóricos de la conclusión**

Los aportes al contexto nacional se desprenden de los logros de la investigación, así como de mi labor como difusor de los resultados en distintas actividades académicas y también artístico-culturales. En primer término, el haber utilizado una metodología basada en auto relatos y relatos, mediante la observación autobiográfica narrativa, me ha permitido adentrarme, conocer y comprender las experiencias identitarias desde una perspectiva no tratada en Chile. Además, la gran mayoría de las investigaciones que han abordado el tema de la identidad étnica lo han hecho desde enfoques vinculados a la etnografía, la antropología o sociología, pero hasta ahora, ninguno había abordado esta temática desde los relatos autobiográficos. Asimismo, no hay investigaciones que realicen un análisis desde una transdisciplinariedad que, en este caso, se traduce en haber realizado una investigación mediante el análisis y uso de imágenes fotográficas llevadas a cabo por los/las mismos/as colaboradores/as<sup>157</sup>. De aquí, que el trabajo de campo sea de vital importancia para cumplir los objetivos de esta tesis, puesto que los enfoques señalados más arriba contribuyeron a su desarrollo sólo en forma parcial.

Sin embargo, es necesario destacar los conceptos de identidad fija versus identidad múltiple, debido a que precisamente, nuestro tema es “la identidad visual en mapuches urbanos”, los cuales utilizo

---

<sup>157</sup> En este ámbito, he tratado de contribuir a su difusión mediante la escritura de artículos en revistas extranjeras (Revista Invisibilidades, N° 7, dic. de 2015) y a través de la escritura de un capítulo en el libro: Identidades Híbridas. La Identidad Chilena-Mapuche, a partir de la experiencia de un relato visual. En: Valderrama, L.B. & B. Santander (Coords): Socializar Conocimientos N°2: Observando a Chile desde la Distancia. Santiago de Chile: RedInche Ediciones, 2014. 742 p. ISBN: 978-956-358-115-7. DOI: 10.13140/2.1.2689.3766

para referirme a las autoimágenes realizadas por los jóvenes adolescentes para narrar visualmente sus experiencias étnicas en la ciudad. Ahora bien, estos conceptos están influidos por las nociones de identidad (por el concepto de identidad propio de la lengua, como concepto primigenio y anterior al de las distinciones más elaboradas y más conscientes como la fija y la múltiple) y cultura. La primera consiste en identidad esencialista, es decir, un significado unívoco acerca del individuo y la segunda se refiere a una diversidad de identidades en un individuo a partir de las diferentes relaciones que mantiene con su entorno y con los demás.

Hay otro aspecto relevante al que me quiero referir en este análisis final, el cual se refiere a la contribución teórica y conceptual de varios/as autores que me han permitido abordar y profundizar en los distintos ámbitos de esta tesis. Uno de los conceptos claves a los que me refiero ha sido el de identidad estratégica y posicional (Hall, 1996), ya que mediante esta conceptualización comprendí cómo los jóvenes adolescentes pueden “entrar y salir” cuando ellos/as quieran de sus identidades chilena y mapuche, sin tener que tomar posición por una o por otra. Otro concepto clave fue el de construir identidades múltiples (Arfuch, 2005) que han permitido comprender cómo los jóvenes adolescentes vivencian y narran sus experiencias identitarias desde la multiplicidad de relatos, producto de sus interacciones con otros jóvenes adolescentes en distintos ámbitos socioculturales.

Por cierto que hay otras conceptualizaciones igualmente relevantes como las de Bengoa (1985; 2000 y 2012) quien me ha permitido comprender cómo la noción de identidad fija y esencialista determinó muchas de las experiencias identitarias en la sociedad chilena. Asimismo, nociones como el de repertorios autorreferentes de Triquell (2011 y 2013) me han sido importantes para describir las cualidades de las diferentes imágenes producidas por los jóvenes adolescentes. En este último ámbito, el concepto de performatización de la imagen de Zúñiga (2013), también ha sido fundamental para dar sentido y construir mis apreciaciones teóricas durante el trabajo de campo y su posterior análisis de la experiencia. Otros/as autores fundamentales han sido: Rose (2007); Banks (2001); Alvarado (2000 y 2001); Massot, et al. (2004); Valles (1999); Bolívar (2001, 2002 y 2006), éstos últimos me ha permitido conocer y comprender más sobre la metodología utilizada en el enfoque cualitativo.

## 9.2 Aspectos prácticos de la conclusión

Cuando comenzó la primera etapa del trabajo de campo llevaba muchas preguntas y dudas en mi cabeza. La mayoría de ellas tenían que ver con mi capacidad de llevar a buen término todo y cumplir a cabalidad con los objetivos que me había planteado. Al llegar a la Escuela Diego Portales y ver entrar al primer grupo de adolescentes acompañados/as de sus madres, comprendí que algo más de lo previsto estaba en juego, intuí que ellos/as también estaban allí para aprender y saber algo más acerca de la fotografía y de su identidad, al igual que yo.

Ya en medio del trabajo de taller y cuando casi pierdo a todo el grupo debido a estar amarrado a ideas esencialistas y a una metodología que no funcionaba del todo bien, volví a darme cuenta que ellos/as no abandonaron porque seguían confiando que podían aprender y conocer más aun de lo que ya empezábamos a descubrir, y porque se había creado una relación de mutua confianza que promovía su participación. Fue en ese momento que tuve noción que para llevar a cabo una investigación donde estuvieran involucradas más personas era necesario escuchar lo que me decía la intuición. Las pautas y manuales no solucionan todos los inconvenientes, ni aseguran que en el rol de investigador se observen con agudeza los fenómenos ocurridos. Es perentorio involucrarse completamente en el proceso, con todo lo que eso significa, sobre todo, porque esta investigación demanda mucho tiempo, paciencia y capacidad para corregir cuando es debido.

Una vez, cuando aún estaba en Barcelona, comentábamos con algunos/as compañeros/as de programa si en nuestro rol de investigador/a nos debíamos implicar, y cuan riesgoso podía ser para la investigación. Yo, en ese entonces, no estaba seguro más me parecía que implicarse era lo correcto, que una investigación social no podía ser un método frío e impersonal que no dejaba rastros en las personas. Pues bien, ahora puedo afirmar que, efectivamente, implicarse es la clave para el buen éxito de una investigación como ésta donde los/las jóvenes adolescentes también se sintieron movidos/as a entregar algo de sí mismos/as.

Llego al final de este trabajo de investigación con la satisfacción de haber hecho todo lo que pude



para que fuera una tesis profunda, seria y comprometida con la temática que me plantee. Claramente, pude haberlo hecho mucho mejor, pero cuando se emprende una tarea de tal envergadura, sin conocimientos previos, y se afrontan las dificultades sin tener certeza de estar tomando el camino más correcto, finalizar el proceso significa haber tenido que aprender rápido, de modo de dirigir los pasos y no perderse en el trayecto.

Pienso, de acuerdo a lo que he escuchado de los/las chicos/as, que no estoy solo en este final, que si bien cada uno/a de nosotros/as entró solo ahora salimos acompañados/as, y que cada uno/a de ellos/as tiene un nuevo relato que narrar acerca de todas las horas, semanas y meses invertidos en esta experiencia de taller. Personalmente, salgo fortalecido, sintiéndome capaz de proponerme grandes desafíos y alcanzarlos, más cuando quienes estuvieron conmigo sienten lo mismo, que el taller les ha dejado imágenes, sensaciones, experiencias y nuevos conocimientos que antes no tenían.

Es por eso que las imágenes abren estas conclusiones (Figuras 64 y 65) dicen mucho al respecto: en la primera el grupo permanece quieto y mucho más tranquilo que los/las protagonistas de la segunda imagen. Ambas fotografías definen los dos momentos vivenciados en la investigación, puesto que mientras con el primer grupo nos ocupamos del análisis ya en la segunda los/las chicos/as se entregaron por completo a la creación. Eso es lo que leo cuando observo un segundo grupo mucho más gestual y performático en sus acciones.

### **9.3 ¿Se cumplieron mis objetivos?**

Ya finalizado el trabajo de campo y al tener el tiempo de revisar todo el desarrollo de la investigación, corresponde plantearme si el proceso investigativo cumplió con los objetivos propuestos, de qué manera lo hizo, qué otros objetivos o preguntas se pueden formular y qué tareas quedan pendientes para futuras investigaciones.

En cuanto al primer objetivo:

- Conocer e indagar cómo los jóvenes adolescentes visualizan su identidad étnica y narran visualmente su experiencia como mapuches urbanos, mediante la creación de imágenes autorreferenciales.

El objetivo se cumplió, puesto que ambos grupos de jóvenes adolescentes visualizaron, a través del análisis de imágenes, pero sobre todo, por medio de los ejercicios fotográficos, las características que componen su identidad étnica en la ciudad. Estos elementos se pueden clasificar en:

- Elementos visuales: sus rasgos físicos, sus vestimentas y otros accesorios y objetos pertenecientes a su cultura visual
- Experiencias de vida personal y familiar: dadas a conocer mediante sus múltiples relatos y que incluye su cotidianidad, sus viajes a las tierras de sus familias mapuche y su participación en ritos y/o tradiciones mapuche en la ciudad o en tierras de sus familias en el sur de Chile

Los elementos visuales, tal como queda en evidencia en las diferentes sesiones del taller, fueron puestos en juego a través de los diálogos y reflexión crítica sobre las diversas representaciones del pueblo mapuche, tanto en el pasado como en la actualidad. De este modo, comprendo que los jóvenes adolescentes hayan sido capaces de identificar en los rasgos físicos un elemento que provoca tensión identitaria, ya que todos/as afirmaron que la sociedad chilena no ha superado sus prejuicios negativos sobre los mapuches al vincularlos a estereotipos tales como el feo o la fea, el indio o la india. Al respecto, la mayoría afirma conocer estos estereotipos, pero no se sienten discriminados/as en su día a día ya que son vistos (y por ende se ven a sí mismos/as) como cualquier otro/a chileno/a. Y es que si bien pueden compartir los rasgos físicos propios de la etnia estos se invisibilizan o se camuflan debido a que ellos/as lucen como la mayoría de los/las adolescentes que conocen, y que visten y usan cortes de pelo como los suyos. Esto también me lo explico porque, tal como describieron en el taller, en sus contextos sociales y culturales se visibilizan otros estereotipos vinculados a los jóvenes adolescentes que desplazan al/la mapuche, como por ejemplo los/las “flaites” a quienes ellos/as identifican como los/las chulos/as,

delincuentes o jóvenes adolescentes de poca monta y que dentro de la jerarquía social pueden llegar a ser igualmente - o más - estigmatizados que los/las mapuches.

Ahora, quienes han sufrido discriminación lo han atribuido al hecho de tener un apellido indígena que, a diferencia de sus rasgos, no pueden esconder. Sin embargo, este tipo de discriminación no hace mella en su autoestima puesto que no va acompañada de otros estigmas sociales. Así, prácticamente todo el grupo afirmó no tener ningún problema con sus rasgos físicos.

En cuanto a sus experiencias personales y familiares estas fueron esenciales para comprender e interpretar cómo diferencian al/la mapuche de campo y al/la de ciudad. Quienes tienen la posibilidad de viajar a las tierras de sus familiares en el sur afirman que, en ese contexto en particular, la identidad visual del/la mapuche es mucho más reconocible, puesto que visten ropas tradicionales y se agrupan en torno a espacios públicos donde son muy visibles, tales como mercados, ferias artesanales o reducciones mapuches. Así también quienes allí viven hablan el mapudungún y celebran ritos propios de su cultura. De allí que quienes viajan y conocen esta realidad afirman sentirse más mapuches cuando están rodeados de otros/as mapuches.

Por otro lado, el grupo también comprendió que una de las claves de la fotografía contemporánea es su carácter ecléctico y experimental, lo que nos permitió reflexionar y elaborar nuevos relatos sobre sus visualizaciones y representaciones desde la creación fotográfica. Esta acción fue fundamental para comprender el valor de sus relatos identitarios ya que actuó como una herramienta para la auto afirmación étnica en la medida que el grupo fue capaz de tomar sus propias decisiones respecto a cómo querían auto-representarse. En este sentido, a la definición inicial de imágenes autorreferenciales (Triquell, 2013), he agregado dos conceptos faltantes: los de "identidad étnica", ya que si bien los/las chicos/as lograron la creación de estos repertorios autorreferentes, lo étnico funciona como el desencadenante para deconstruir y resignificar sobre cómo se representa lo mapuche en el ámbito de la ciudad. Por consiguiente, el concepto étnico se comprende de un modo más amplio que lo relativo a la raza o la etnia, sino que es capaz de evocar nuevos significados.

Para el segundo objetivo:

- Comprender cómo el análisis crítico de imágenes fotográficas históricas y contemporáneas del pueblo mapuche influye en la percepción, y posterior recreación, de imágenes autorreferenciales adolescentes

En la explicación anterior se da respuesta a este objetivo, puesto que ambos grupos identificaron en la fotografía histórica y actual modos de representación y visualización del/la mapuche. Ahora, dejo en claro que ellos/as no se sienten representados por el cuerpo de imágenes existente donde se continúa mitificando al mapuche. De ahí se desprende que el taller Azentún haya sido valorado como un medio para la auto-representación, a partir de un montaje fotográfico que relevara y reelaborara sus experiencias étnicas usando el lenguaje fotográfico tradicional (el montaje), pero en clave performática ya que ellos/as actúan y parodian las representaciones históricas. Lo anterior me demuestra que haber observado sus modos de representación fue determinante para guiar sus ejercicios, de manera de obtener las series de retratos donde se desprenden de las ropas tradicionales para quedar vestidos con sus prendas de uso cotidiano.

En cuanto al tercer objetivo:

- Comprender si los estereotipos que se han difundido en torno al mapuche, mediante las representaciones visuales históricas, influyen en la elaboración de sus imágenes autorreferenciales.

Con respecto a este objetivo y, de acuerdo al proceso de indagación, es preciso clarificar que el grupo comprende que no todos los estereotipos son negativos. Durante la investigación los/las mismos/as chicos/as afirmaron que el pueblo mapuche, si bien se ha visto sometido a una inferiorización histórica, ha sido capaz de salir adelante, sin dejarse mellar por los estigmas sociales que tratan de denostar su imagen. Esto quiere decir que los estereotipos negativos provienen de una parte de la población que no está de acuerdo con que el país asuma una identidad más múltiple, prefiriendo mantener un concepto de identidad fijo y esencialista. Ahora bien, sin duda, influye en los/las jóvenes adolescentes que ellos/as mismos/as sean capaces de neutralizar los estereotipos negativos sin caer en victimizaciones sociales, sino por el contrario, se sienten espontáneamente atraídos por vivenciar otras experiencias identitarias. Dicho

de otro modo, saben que son mapuches y chilenos/as, pueden entrar y salir de una y otra identidad cuando el contexto social y cultural así se los exija. Por eso, adquiere mucho más significado su autorrepresentación fotográfica cuando se mudan la ropa como quien muda de identidad, pudiendo desenvolverse bien en los códigos de una y de otra.

El cuarto objetivo:

- Examinar y reflexionar cómo los adolescentes, a través de las imágenes autorreferenciales construyen nuevos sentidos identitarios en el ámbito de la ciudad reafirmando y/o problematizando su identidad étnica.

De acuerdo a todo lo descrito anteriormente, este último objetivo se ha cumplido puesto que ambos grupos han sido capaces de elaborar, desde sus experiencias identitarias, nuevos repertorios autorreferenciales de su identidad étnica. Ahora bien, me queda por señalar que la relación pedagógica construida en el taller fue el medio apropiado para llegar a este objetivo, principalmente, porque el dispositivo pedagógico en base al diálogo, el acompañamiento, la escucha activa, el análisis visual reflexionado sesión a sesión y la libertad creativa fueron elementos positivos a la hora de hablar en torno a identidades, puesto que esos diálogos se tradujeron en imágenes. Puedo afirmar, entonces, que es perentorio llevar a cabo un proceso de construcción de nuevos sentidos identitarios, a partir de metodologías que incluyan el arte y la reflexión como un modo de indagación con jóvenes adolescentes.

Es relevante explicar que si bien no fue un objetivo de la investigación, describir y desarrollar el término identidad visual durante la investigación fue importante a la hora de desarrollar teorizaciones acerca de la identidad, puesto que me permitió contextualizar las representaciones visuales de los/las jóvenes adolescentes a sus modos de representación. Es por esto que afirmo que la identidad visual es una categoría identitaria que se construye gracias a la toma de consciencia de cada sujeto, en cuanto a cómo se es representado (qué tipo de imágenes) al interior de la sociedad y quién o quiénes son las audiencias para estas imágenes, bajo qué nociones de representación han sido elaboradas (política de las imágenes) y si los sujetos representados participan o han participado del proceso de creación de estos repertorios de

imágenes, pudiendo haber sido fotografiados por *otros* ajenos a su cultura. Asimismo, esta identidad visual permite hablar de una identidad mapuche contemporánea que se ve plasmada en el uso de elementos visuales de los jóvenes adolescentes, tales como vestimentas, peinados, accesorios de uso cotidiano, gestos, morisquetas o risas, en tanto que los mezclaban con los trajes y accesorios tradicionales del pueblo mapuche, todo en un proceso performático que denominé así por su capacidad de poner en juego todos estos elementos a través de un montaje en una especie de actuación frente a la cámara.

#### **9.4 Limitaciones**

Identifico dos limitaciones de la investigación que sería necesario resolver en caso de continuar profundizando en la temática y objetivos. Estas limitaciones a las que me refiero son:

- Los recursos utilizados: sala de clase de la escuela versus la sala taller del museo; contar con más y mejores equipos fotográficos.
- El tiempo disponible para el estudio de campo, puesto que al depender de instituciones como la Escuela Diego Portales o el Museo de Arte Contemporáneo, dependía de sus tiempos para organizar las actividades realizadas en el taller.

Por otro lado, asumiendo una autocrítica en relación a mi desempeño investigativo, puedo afirmar que la relación pedagógica en la que se basó el trabajo de campo puede ser mejorada, ya que si bien tenía un pauteo general de los temas a tratar y de las principales preguntas que podían surgir en el camino, no preví que pudieran surgir situaciones complejas como las que efectivamente se generaron. Asimismo, pude haber profundizado mucho más en los diversos relatos a través de una batería de preguntas que me guiara en mi proceso de diálogo con ellos/as.

En otro término, una limitación que he debido subsanar a nivel conceptual fue tener que introducirme en conceptualizaciones que no conocía, debido a que mis ámbitos de conocimientos han sido la educación artística y las artes visuales, de esta manera, amplié mi acervo conceptual para ponerlos en

juego y profundizar en los objetivos planteados.

## **9.5 Reflexiones finales**

Al cerrar este proceso es necesario plantearme si la investigación fue propicia para generar nuevas preguntas y/o objetivos que puedan ser abordados en futuras profundizaciones. A este respecto, fueron varias las interrogantes que surgieron en el proceso de indagación, así como también puedo contar con nuevas conceptualizaciones que no tenía. Una de las cuestiones fundamentales de la investigación es el concepto de identidad fija versus una identidad múltiple, las cuales se reflejan en el despliegue de las singularidades de los jóvenes adolescentes. Pues bien, considero que a lo largo del proceso investigativo puedo comprobar que el grupo asume una identidad más híbrida y mucho más rica y compleja que una identidad ligada a los esencialismo, debido a que son capaces de situarse en diferentes situaciones sin perder sus posicionamientos. Con esto me refiero a que los/las chicos/as asumen la multiplicidad de identidades étnicas, culturales, etarias, políticas, religiosas, sexuales, de género, etcétera vinculadas a sus propias experiencias de vida, donde se ven expuestos a nuevas representaciones de ser chileno/a, mapuche, joven adolescente, estudiante, poblador, etcétera.

En relación a esto, los/las jóvenes adolescentes se visualizan como mapuches y chilenos/as, sin jerarquizar una experiencia identitaria sobre otra, de manera que desarticulan la noción tradicional que los ha encasillado en una u otra identidad y, por ende, en representaciones que no dan cuenta de sus vivencias. Lo anterior propicia que la sociedad chilena se vea permeable a la vivencia de identidades personales y colectivas que bien pueden ser potenciadas a través de estrategias y dispositivos de auto-representación que confiera autonomía a los procesos de conformación identitaria y étnica.

A partir de todo lo anterior surgen nuevas interrogantes que dejo planteadas para ser abordadas en futuras investigaciones o publicaciones ya que no son parte del tema de la presente tesis y porque ahora mismo carezco de las herramientas metodológicas para abordarlas. Estas preguntas: ¿pueden otros modos de representación y auto-representación reflexionar críticamente sobre el fenómeno identitario vinculado a otros pueblos originarios?, ¿Qué otros grupos minoritarios en la sociedad pueden aplicar estas

estrategias de auto-representación visual de modo de resignificar y construir sus propios relatos identitarios? ¿El concepto de identidad visual, bajo los lineamientos de esta investigación, puede ser aplicado o usado en otras investigaciones que aborden la imagen de personas o colectivos de manera interdisciplinaria?

Finalmente, quisiera reiterar que el programa de doctorado que coordina el doctor Fernando Hernández ha sido una gran oportunidad de ampliar mis conocimientos, permitiéndome conocer e indagar en enfoques y conceptualizaciones que no dominaba. De este modo, he podido afianzar mis competencias investigativas y ampliar mis nociones y experiencias identitarias, en relación al pueblo mapuche, a mi familia y con los jóvenes adolescentes que han colaborado en esta investigación.





## **Bibliografía**

Ainsa, F. (1997). El desafío de la identidad múltiple en la sociedad globalizada. *Universum*, (s/n), 1-12.  
Recuperada de: <http://universum.otalca.cl/contenido/index-97/ainsa.html>

Almonacid, F. (2009). El problema de la propiedad de la tierra en el sur de Chile (1850-1930). *Historia*, (42: 1), 5-56. Recuperada de: <http://revistahistoria.uc.cl/estudios/683/>

Alvarado, M. (2000). La Huella Luminosa de los Fotógrafos de la Frontera. Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile. Recuperada de: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-82318.html>

Alvarado, M. (2001). Pose y montaje en la fotografía mapuche. Retrato fotográfico, representación e identidad. En: Alvarado, M, Mege, P. & Báez, C. (Ed.) (2001). *Mapuche Fotografías siglos XIX y XX. Construcción y montaje de un imaginario*. Santiago: Pehuén

Anderson, B. (1983). *Imagined Communities*. Londres: Verso

Antileo, E. (2007). *Urbano e indígena. Diálogo y reflexión en Santiago Warria*. Estocolmo: Centro de Documentación Ñuke Mapu

Aravena, A. (2008). *Mapuches en Santiago. Memorias de inmigrantes y Residentes. Relatos para una antropología implicada sobre indígenas urbanos*. Concepción: Escapate

Arfuch, L. (Comp.) (2005). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo libros

Azócar, A. (1998). Estereotipos mapuches en el discurso visual. *Lengua y Literatura Mapuche*, (8), 191-202.  
Recuperada de:  
<http://publicacionescienciassociales.ufro.cl/index.php/indoamericana/article/view/454/389>

Azócar, A. (2005). *Fotografía Proindigenista. El discurso de Gustavo Milet sobre los mapuches*. Temuco: Universidad de La Frontera

Banks, M. (2001). *Los datos visuales en investigación cualitativa*. Madrid: Morata, S.L.

Báez, C. & Mason, P. (2006). *Zoológicos humanos. Fotografías de fueguinos y mapuche en el Jardín d'Acclimatation de París, siglo XIX*. Santiago: Pehuén

Barabas, A. (2000). La construcción del indio como bárbaro: de la etnografía al indigenismo. *Alteridades*, (19), 9-20. Recuperada de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74701902>

Bauman, Z. (1996). *De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad*. En Hall, S. & du Gay, P. (1996). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu Editores.

Bauman, Z. (2005). *Identidad*. Buenos Aires: Losada

Benwell, B. & Stokoe, E. (2006). *Discourse and Identity*. Edimburgo: Edinburgh University Press

Bengoa, J. (1985). Historia del Pueblo Mapuche. En: Ázocar, A. (2005). *Fotografía Proindigenista. El discurso de Gustavo Milet sobre los mapuches*. Temuco: Universidad de La Frontera

Bengoa, J. (2000). *La emergencia indígena en América Latina*. Santiago: Fondo de Cultura Económica

Bengoa, J. (2012). *Mapuche, colonos y el Estado Nacional*. Santiago: Catalonia

Biglia, B. y Bonet-Martí, J. (2009). La construcción de narrativas como método de investigación psico-social. Prácticas de escritura compartida. *Forum Qualitative Sozialforschung*, (1). Recuperada de: <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1225>

Boccaro, G. (1999). El poder creador: tipos de poder y estrategias de sujeción en la fronteras sur de Chile en la época colonial. *Anuario de Estudios Americanos*, (1), 65-94. Recuperada de: <https://nuevomundo.revues.org/597>

Boccaro, G. (2002). *Colonización, resistencia y mestizaje en las Américas (siglos XVI-XX)*. Quito: Abya-Yala Ediciones

Bolívar, A. (2002). "¿De nobis ipsis silemus?": Epistemología de la investigación biográfico-narrativa en educación. *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, 4 (1). Recuperada de: <http://redie.uabc.uabc.mx/vol4no1/contenido-bolivar.html>

Bolívar, A. (2002). El estudio de caso como informe biográfico-narrativo. *Arbor*, CLXXI(675), 559-578. Recuperada de:

<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewFile/1046/1053>

Bolívar, A. y Domingo, J. (2006). La investigación biográfica y narrativa en Iberoamérica: Campos de desarrollo y estado actual. *Forum Qualitative Sozialforschung*, 7(4), 1-32. Recuperada de:  
<http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/161/357>

Bourdieu, P. (1998). *Practical reason. On the theory of action*. California: Stanford University Press

Blanco, F. (2009). A la materialidad de la hegemonía blanca y territorial impuesta por el Estado chileno al pueblo mapuche. *Revista Nuestra América*, (7), 189-185. Recuperada de:  
<http://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2714/3/185-189.pdf>

Blanco, F. (2009). *Deviant, Dissident, Pervert: Chile Post Pinochet*. (Disertación doctoral). Recuperada de:  
[https://etd.ohiolink.edu/!etd.send\\_file?accession=osu1244262894&disposition=inline](https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=osu1244262894&disposition=inline)

Blanco, M. (2012) ¿Autobiografía o autoetnografía?. *Desacatos*, (38), 169-178. Recuperada de:  
[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1405-92742012000100012&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-92742012000100012&lng=es&tlng=es).

Cabruja, T., Lupicinio, I. y Vázquez, F. (2000). Como construimos el mundo: relativismo, espacios de relación y narratividad.

Canales, M. (Ed.) (2006). *Metodologías de investigación social. Introducción a los oficios*. Santiago: Lom

Carreño, G. (2002). *Entre el Ojo y el Espejo. La Imagen Mapuche en Cine y Video*. (Tesis de pregrado). Universidad de Chile. Recuperada de: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0035040.pdf>

Castro, P. (2000). El rito del Nguillatún: identidad encarnada. *Actas teológicas*, (13), 87-99. Recuperada de:  
[http://repositoriodigital.uct.cl/bitstream/handle/10925/91/ACTAS\\_956-7019-10-X\\_03\\_2000\\_art5.pdf?sequence=1](http://repositoriodigital.uct.cl/bitstream/handle/10925/91/ACTAS_956-7019-10-X_03_2000_art5.pdf?sequence=1)

Castillo, E. y Vásquez, M. (2003). El rigor metodológico en la investigación cualitativa. *Colombia Médica*, 34(3), 164-167. Recuperada de: <http://www.redalyc.org/pdf/283/28334309.pdf>

Correa, J. (2011). *Ser 'inmigrante' en Chile: la experiencia del racismo cotidiano de peruanos y peruanas en la ciudad de Santiago*. (Tesis de pregrado). Universidad de Chile. Recuperada de:

<http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/130580/Tesis%20Josefina%20Correa%20Tellez.pdf?sequence=1>

Couto, J. (Comp.) (2015). *Reflexiones sobre la imagen: un grito interminable e infinito*. Buenos Aires: Centro de Estudios en Diseño y Comunicación

Da Silva, L., Giordano, M. & Jelin, E. (comp.) (2010). *Fotografía e identidad. Captura por la cámara, devolución por la memoria*. Buenos Aires: Nueva Trilce

Escudero, E. (2004). Investigación cualitativa e investigación cuantitativa: un punto de vista. *Revista Enfoques Educativos*, 6(1), 11-18. Recuperada de:  
[http://www.facso.uchile.cl/publicaciones/enfoques/08/Escudero\\_Burrows.pdf](http://www.facso.uchile.cl/publicaciones/enfoques/08/Escudero_Burrows.pdf)

Brantmayer, J. "Exposición Muchedumbre del artista visual Jorge Brantmayer". Entrevista a Jorge Brantmayer (Escáner Cultural, Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias). Recuperada de:  
<http://revista.escaner.cl/node/7340>

Foucault, M. (1991). *La historia de la sexualidad – Vol. I: La voluntad de saber*. Buenos Aires. Siglo XXI Editores

Foucault, M. (1990). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo Veintiuno

Foucault, M. (1991). *Saber y verdad*, (2°. Ed.). Madrid: Endymion

Fontcuberta, J. (2013). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. México: Gustavo Gili

Flicker, S., Danforth, J., Wilson, C., Oliver, V., Larkin, J., Restoule, J., Mitchell, C., Konsmo, E., Jackson, R., Prentice, P. (2014). "Because we have really unique art": Decolonizing Research with Indigenous Youth Using the Arts. *International Journal of Indigenous Health*, (1), 16-34. Recuperada de:  
<https://journals.uvic.ca/index.php/ijih/article/view/13271>

Flores, J., López, S. y Pacheco, S. (2015). La tarjeta postal fotográfica y la escuela misional en la Araucanía: el discurso visual Capuchino sobre sus logros en la transformación de la niñez mapuche (1898-1930). *Signa*, (24), 215-230. Recuperada de: <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/14703>

Frías, D. (2011). La representación del pueblo mapuche en los textos escolares 1880-1930. Memoria chilena, artículos para el bicentenario. Recuperada de: [http://www.memoriachilena.cl/602/articles-123094\\_recurso\\_2.pdf](http://www.memoriachilena.cl/602/articles-123094_recurso_2.pdf)

Giordano, M. y Reyero, A. (2009). La estetización del indígena argentino en la fotografía contemporánea. Actualizaciones de viejas percepciones. *Ramona 94*, (1), 29-36. Recuperada de: [http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH013c/9c07fee0.dir/r94\\_29nota.pdf](http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH013c/9c07fee0.dir/r94_29nota.pdf)

Gissi, N. (2004). Los *Mapuche* en el Santiago del siglo xxi: desde la ciudadanía política a la demanda por el reconocimiento. *Cultura Urbana*, (1), 1.12. Recuperada de: <http://cultura-urbana.cl/pdf/los-mapuches-en-el-santiago-del-siglo-xxi-gissi.pdf>

Godoy, E. y Hoces, K. (2006). *Desmitificando La Historia Mapuche: Contribuciones para la Enseñanza de una Nueva Historia de Chile*. (Tesis de pregrado). Universidad de Santiago de Chile. Recuperada de: [http://www.archivochile.com/tesis/03\\_tpo/03po0010.pdf](http://www.archivochile.com/tesis/03_tpo/03po0010.pdf)

Gómez-peña, G. (2014). El arte del performance para inocentes. *Revista Escáner Cultural*, 2014. Recuperada de: <http://revista.escaner.cl/node/7346>

González, C. (2012). Discurso televisivo y conflicto étnico chileno-mapuche. *Perspectivas de la Educación*, (2), 54-73. Recuperada de: <file:///C:/Users/usuario/Downloads/Dialnet-DiscursoTelevisivoYConflictoEtnicoChilenomapuche-4221992.pdf>

González, P. (2014). Apuntes sobre la fotografía como metodología participativa en la etnografía con niños y adolescentes. *Arxiu d'Etnografia de Catalunya*, (14), 33.51. Recuperada de: <http://www.raco.cat/index.php/AEC/article/viewFile/290199/378450>

Guasch, A. (2000). *Los manifiestos del arte posmoderno*. Madrid: Akal, S.A.

Guerra, L. (2013). La ciudad ajena: subjetividades de origen mapuche en el espacio urbano. Cuadernos de Literatura, (33), 299-313. Recuperada de: <file:///C:/Users/usuario/Documents/TESIS%202015/bibliografia/Bibliografia%20tesis/revisadas/subjetividades%20origen%20mapuche%20Guerra%202013.pdf>

Gundermann, H. (1997). Etnicidad, identidad étnica, y ciudadanía en los países andinos y el norte de Chile.

En: Molina, A. (2008). *“Jóvenes mapuche en contextos urbano-populares”*. (Tesis de pregrado). Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Recuperada de:  
<http://bibliotecadigital.academia.cl/bitstream/handle/123456789/221/ttraso229.pdf;jsessionid=2059B2C7CDDAC8929CA3DAD17D5B823B?sequence=1>

Heffes, A. (2012). La identidad revisitada. *Identidades*, (3), 85-97. Recuperada de:  
[journaldatabase.info/download/pdf/identidad\\_revisitada](http://journaldatabase.info/download/pdf/identidad_revisitada)

Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, (26), 85-118. Recuperada de:  
<http://revistas.um.es/educatio/article/viewFile/46641/44671>

Huenchún, R. (2012). Desde la Tierra al Cemento: Movimiento social e identidad mapuche-warriache en Santiago de Chile, 1992-2010. (Tesis de magíster). Universidad de Chile. Recuperada de:  
<http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/112756>

Ibarra, M. (2008). Lo mapuche dentro de la identidad chilena: doble discurso. *Historia Actual Online*, (1), 1-20. Recuperada de: <https://es.scribd.com/doc/305657166/1reconocimiento-Mapuche-Identidad-Chilena>

Imilan, W. y Álvarez, V. (2008). El pan mapuche. Un acercamiento a la migración mapuche en la ciudad de Santiago. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, (14), 23-49. Recuperada de:  
<http://mingaonline.uach.cl/pdf/racs/n14/art02.pdf>

Irarrázabal, I. y Morandé, M. (2007). Cultura mapuche: entre la pertenencia étnica y la integración social. *Estudios Públicos* (105), 37-59. Recuperada de: [http://www.superacionpobreza.cl/wp-content/uploads/2014/03/cultura\\_mapuche.pdf](http://www.superacionpobreza.cl/wp-content/uploads/2014/03/cultura_mapuche.pdf)

Iyall, K. & Leavy, P. (ed.) (2008). *Hybrid Identities*. Boston: Leiden

Jaar, A. (Ed.) (2008). *La política de las imágenes*. Santiago: Metales Pesados

Jösch, A. y Astete, C. (Ed.) (2009). *Trienal de Chile: Aiwin, la imagen de la sombra*. Santiago: Ograma

Laseca, R. “El museo no es una máquina de hacer exposiciones”. Entrevista a Roc Laseca (Rodríguez, N., entrevista, 10 de octubre de 2015). Recuperada de: <http://www.arquiscopio.com/pensamiento/entrevista-a-roc-laseca/>



Larraín, J. (2010). Identidad chilena y el bicentenario. *Estudios públicos*, (120). Recuperada de:  
[http://www.cepchile.cl/cep/site/artic/20160304/asocfile/20160304095416/rev120\\_jlarrain.pdf](http://www.cepchile.cl/cep/site/artic/20160304/asocfile/20160304095416/rev120_jlarrain.pdf)

Lavanchy, J. (1999). Perspectivas para la comprensión del conflicto mapuche. Centro de Estudios Miguel Enríquez – Archivo Chile. Recuperada de:  
[http://www.archivochile.com/Pueblos\\_originarios/hist\\_doc\\_gen/POdocgen0006.pdf](http://www.archivochile.com/Pueblos_originarios/hist_doc_gen/POdocgen0006.pdf)

Le Breton, D. (2002). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión

Lobo, A. (2010). Reflexiones teórico-metodológicas sobre uso de la fotografía en la investigación social: Identidades de clase de media y memoria piquetera en el Puente Pueyrredón (Avellaneda, 2002-2009). *Revista Chilena de Antropología Visual*, (16), 95-118. Recuperada de:  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3636844>

Marimán, j. (2015). Movimiento mapuche y propuestas de autonomía en la década post dictadura. *Ñuke Mapu, Centro de documentación mapuche*. Recuperada de: <http://www.mapuche.info/?kat=8&sida=65>

Martin, K. (2013). Native footprints: Photographs and stories written on the land. *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, 2(2), 1-24. Recuperada de:  
<http://decolonization.org/index.php/des/article/view/19592>

Martínez, J. (2011). Métodos de investigación cualitativa. *Silogismo*, (8), 1-33. Recuperada de:  
<http://www.cide.edu.co/doc/investigacion/3.%20metodos%20de%20investigacion.pdf>

Merino, m. y Tileaga, c. (2011). La construcción de identidad de minoras étnicas: un enfoque discursivo psicológico a la autodefinición étnica en acción. *Discurso & Sociedad*, (3), 569 - 594. Recuperada de:  
<https://dspace.lboro.ac.uk/dspace-jspui/bitstream/2134/9209/2/DS5%283%29Merino%26Tileaga%5b1%5d.pdf>

Mirzoeff, N. (1999). *Una introducción a la cultura visual*. Buenos Aires: Paidós

Morales, E. (2000). *Estigmas sociales, Historia y Nuevo Orden en América Latina*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México

Murolo, N. (2015). Del mito del Narciso a la *selfie*. Una arqueología de los cuerpos codificados. *Palabra Clave*, 18(3), 676-700. Recuperada de:  
<http://palabraclave.unisabana.edu.co/index.php/palabraclave/article/view/4938/pdf>

Pastor, R. y Bonilla, A. (2000). Identidades y cuerpo: el efecto de las normas genéricas. *Papeles del Psicólogo*, (75), 1-5. Recuperada de: <http://www.papelesdelpsicologo.es/vernumero.asp?id=818>

Pérez, F. (2004). Variaciones sobre el viaje (dos viajeros ejemplares: Mistral y Oyarzún). *Revista chilena de literatura*, (64), 47-72. Recuperada de: <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952004000100003>

Pérez-Samaniego, V., Devís, J., Smith, B. y Sparkes, A. (2011). La investigación narrativa en la educación física y el deporte: qué es y para qué sirve. *Movimiento*, 17(1), 11-38. Recuperada de:  
<http://seer.ufrgs.br/Movimento/article/viewFile/17752/13844>

Peysers, A. (2003). *Desarrollo, Cultura e Identidad. El caso del mapuche urbano en Chile. Elementos y estrategias identitarias en el discurso indígena urbano*. (Tesis doctoral). Université Catholique de Louvain. Recuperada de: <http://pul.uclouvain.be/en/livre/?GCOI=29303100574680>

Quilaqueo, D., Merino, M. y Saiz, J. (2007). Representación social mapuche e imaginario social no mapuche de la discriminación percibida. *Atenea*, (496), 82-103. Recuperada de:  
<http://www.scielo.cl/pdf/atenea/n496/art06.pdf>

Revista Docencia (2013). Hacia un movimiento pedagógico nacional. Año 23 (50), Santiago de Chile. Consultado en: <http://www.revistadocencia.cl/ediciones/edicion-50/>

Reyero, A. (2013). La representación fotográfica de la alteridad indígena chaqueña en el contexto artístico contemporáneo. III Jornadas Internacionales de Hermenéutica "La hermenéutica en el cruce de las culturas: polifonías y reescrituras". Recuperada de:  
<http://www.proyectohermeneutica.org/archivo/iiijornadas/actas/46.pdf>

Richard, N. (2014). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI

Rodríguez, J. (2003). *La formación del Estado y la nación, y el pueblo mapuche. De la inclusión a la exclusión*. Santiago: Dibam

Rodríguez, A. (2010). Hacia la construcción de una pedagogía de la mirada: regímenes de representación y hegemonía en Patagonia. *Intersecciones educativas*, (2), 1-11. Recuperada de:  
[http://journaldatabase.info/articles/hacia\\_construccion\\_pedagogia\\_mirada.html](http://journaldatabase.info/articles/hacia_construccion_pedagogia_mirada.html)

Rose, G. (2007). *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. Londres: Sage

Sandelowski, M. (1991). Telling Stories: Narrative Approaches in Qualitative Research. *The Journal of Nursing Scholarship*, (23), 161–166. Recuperada de: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1547-5069.1991.tb00662.x/abstract>

Sepúlveda, B., y Paulina, Z. (2015). Geografías indígenas urbanas: el caso mapuche en La Pintana, Santiago de Chile. *Revista de geografía Norte Grande*, (62), 127-149. Recuperada de:  
<https://dx.doi.org/10.4067/S0718-34022015000300008>

Sánchez, G. (2002). Alteridad y semiótica visual: “ustedes indios, nosotros ladinos”. *Cuicuilco Nueva Época*, (25), 1-16. Recuperada de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35102504>

Sancho, J., y Martínez, S. (2014). La importancia de las relaciones investigador-investigado: el caso de las narrativas de vida profesional. *Tendencias pedagógicas*, (24), 225-240. Recuperada de:  
[http://esbrina.eu/docs/La\\_importancia\\_de\\_las\\_relaciones\\_investigador-investigado.pdf](http://esbrina.eu/docs/La_importancia_de_las_relaciones_investigador-investigado.pdf)

Salinas, A. (2011). *El docente de artes visuales como mediador cultural — necesidad de un nuevo perfil del docente de artes visuales en miras al contexto cultural actual*. (Tesis de Magister), Universidad de Chile. Recuperada de: <http://www.repositorio.uchile.cl/handle/2250/101308>

Sánchez, B. (2014). Nociones sobre mestizaje: una lectura de las obras de Bernardo Oyarzún. *Revista Chilena de Antropología Visual*, (24), 79-98. Recuperada de:  
[http://www.rchav.cl/2014\\_24\\_art04\\_sanchez.html](http://www.rchav.cl/2014_24_art04_sanchez.html)

Scandroglio, B., López, J., Martínez y San José, S. (2008). La Teoría de la Identidad Social: una síntesis crítica de sus fundamentos, evidencias y controversias. *Psicothema*, (1), 80-89. Recuperada de:  
<http://www.psicothema.com/pdf/3432.pdf>

Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara

Soulages, F. (2005). *La estética fotográfica*. Buenos Aires: La Marca

Spivak, G. (1998). ¿Puede hablar el sujeto subalterno? *Orbis Tertius*, (6), 175-235. Recuperada de: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf)

Stake, R. (2007). *Investigación con estudio de casos*. Madrid: Morata

Subirat, J. (Dir.) (2006). *Fragilidades vecinas. Narraciones biográficas de exclusión social urbana*. Barcelona: Icaria Editorial

Tassin, E. (2012). De la subjetivación política. Althusser/Rancière/ Foucault/Arendt/Deleuze. *Revista de Estudios Sociales*, (43), 36-49. Recuperada de: <file:///C:/Users/usuario/Downloads/Dialnet-DeLaSubjetivacionPolitica-4219253.pdf>

Telles, E. y Steele, L. (2012). Pigmentocracia en las Américas: ¿cómo se relaciona el logro educativo con el color de piel? *LAPOP*. Recuperada de: <http://www.vanderbilt.edu/lapop/insights/IO873es.pdf>

Triquell, A. (2011). Imágenes que (nos) miran. Experiencia, visualidad e identidad narrativa. *Prácticas de oficio. Investigación y reflexión en Ciencias Sociales*, (7-8). Recuperada de: <http://ides.org.ar/wp-content/uploads/2012/04/artic51.pdf>

Triquell, A. (2013). “La de la foto soy yo”. Jóvenes y culturas visuales cotidianas. *Tramas*, (39), 165-193. Recuperada de: <http://132.248.9.34/hevila/TramasMexicoDF/2013/no39/7.pdf>

[http://www.uelbosque.edu.co/sites/default/files/publicaciones/revistas/revista\\_colombiana\\_enfermeria/volumen6/investigacion\\_cualitativa.pdf](http://www.uelbosque.edu.co/sites/default/files/publicaciones/revistas/revista_colombiana_enfermeria/volumen6/investigacion_cualitativa.pdf)

Tójar, J. (2006). *Investigación cualitativa. Comprender y actuar*. Madrid: La Muralla

Valenzuela, J. (2010). Indígenas andinos en Chile colonial: inmigración, inserción espacial, integración económica y movilidad social (Santiago, siglos XVI-XVII). *Revista de Indias*, (250), 749-778. Recuperada de: <http://revistadeindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/article/viewFile/844/916>

Varas, J. (2005). *La construcción de la identidad étnica urbana: etnificación y etnogénesis del movimiento mapuche urbano organizado en la ciudad de Santiago 1990-2000*. (Tesis de magíster). Universidad de Chile. Recuperada de: [http://www.archivochile.com/tesis/03\\_tpo/03po0008.pdf](http://www.archivochile.com/tesis/03_tpo/03po0008.pdf)

Waldman, G. (2004). Chile: indígenas y mestizos negados. *Política y cultura*, (21), 97-110. Recuperada de: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-77422004000100007&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-77422004000100007&lng=es&tlng=es)

Wetherell, M. (ed.) (2009). *Theorizing identities and social action*. Basingstoke: Palgrave/Macmillan

Zavala, J. (2008). *Los mapuches del siglo XVIII dinámica interétnica y estrategias de resistencia*. Santiago: LOM

Zubiri, X. (2004). *Inteligencia sintiente*. Madrid: Tecnos

Zúñiga, R. (2013). *La extensión fotográfica. Ensayo sobre el triunfo de lo fotográfico*. Santiago: Metales Pesados



## **Figuras**

**Bibliografía de fotografías históricas y contemporáneas sobre el pueblo mapuche**

Figura 6: Valck, C. (1890). *Grupo de hombres mapuche*. [Fotografía]. Recuperada de:  
<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-68740.html>

Figura 8: Antilef, C. (2009). *Cristina Antilef de la Comunidad Antihue Malalhue*. [Fotografía]. Recuperada de: [http://www.curatoriaforense.net/archivos\\_descargables/TRIENAL\\_DE\\_CHILE-catalogo\\_Aiwin\\_2009.pdf](http://www.curatoriaforense.net/archivos_descargables/TRIENAL_DE_CHILE-catalogo_Aiwin_2009.pdf)

Figura 13: Oyarzún, B. (2002). *Proporciones de cuerpo*. [Fotografía]. Recuperada de:  
<https://www.flickr.com/photos/bernardoyarzun/4649846615>

Figura 14: Oyarzún, B. (2008). *Cosmética*. [Fotografía]. Recuperada de:  
<http://www.galeriaafa.com/?portfolio=exposicion-24>

Figura 15: Oyarzún, B. (2008). *Bajo sospecha*. [Fotografía]. Recuperada de:  
<http://picssr.com/photos/bernardoyarzun/interesting?nsid=50227871@N06>

Figura 16: Valck, C. (1860-1920). *Mujeres y niños mapuche en el estudio*. [Fotografía]. Recuperada de:  
<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-79789.html>

Figura 17: Valck, C. (1870). *Grupo de mapuche en un huerto sureño*. [Fotografía]. Recuperada de:  
<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-79810.html>

Figura 18: Heffer, O. (1890). *Longko y sus dos mujeres* [Fotografía]. Recuperada de:  
<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-79791.html>

Figura 19: Heffer, O. (1895). *Longko mapuche con vestimenta tradicional* [Fotografía]. Recuperada de:  
<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-79814.html>

Figura 20: Milet, G. (1890). *Mujer mapuche con joyas de plata*. [Fotografía]. Recuperada de:  
<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-79793.html>

Figura 21: Milet, G. (1890). *Lanceros mapuche en el estudio del fotógrafo*. [Fotografía]. Recuperada de:  
<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-79798.html>

Figura 22: Colectivo A Pata Pelá (2008). *Warriache* [Fotografía]. Recuperada de: <http://www.mac.uchile.cl/>



Figuras 23 y 24: Brantmayer, J. (2012). *Muchedumbre*. [Fotografía]. Recuperada de:  
[hostalesdechile.wordpress.com](http://hostalesdechile.wordpress.com)

Figuras 25 y 26: Parada, L. (2015). *El mapuche con buenos ojos*. [Fotografía]. Recuperada de:  
<http://www.crespial.org/es/Galeria/list/multimedia/00000000036>

Figuras 27 y 28: Ascencio, M. (2015). *Inchin Tayin Wuitral*. [Fotografía]. Recuperada de: imagen cedida por el autor

Figuras 29 y 30: Nyrar, M. (2010). *Ante mis ojos: iñche Azkintunieel*. [Fotografía]. Recuperada de: imagen cedida por la autora

Figuras 31 y 32: Carú, M. (2015). *Kurü wüni, una mirada íntima de la resistencia mapuche* [Fotografía]. Recuperada de: <http://www.perrerarte.cl/kuru-wuni-una-mirada-intima-de-la-resistencia-mapuche/>

Figuras 33 y 34: Lavoz, F. (2012). *Pixi weichafe* [Fotografía]. Recuperada de:  
<https://afisantiago.wordpress.com/>