

Discurso sobre postales de mapuches del siglo XIX y XX en Chile. Un análisis desde la sociosemiótica

Myriam Patricia Jara Peña

Doctorado en Comunicación / Universidad de la Frontera y Universidad Austral de Chile

Email de contacto: patricia.jarap@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-0209-9724>

Recibido: 27 de febrero, 2025

Aceptado: 20 de septiembre, 2025

Publicado: 8 de noviembre, 2025

Resumen

Este artículo publica parte de los resultados de tesis de Magíster en Ciencias de la Comunicación de la Universidad de la Frontera de Chile, donde se realiza análisis al discurso fotográfico de Hermann Barnert Bautzer sobre postales fotográficas de personas mapuche, desde una perspectiva sociosemiótica (Pierce, 1986; Eco, 1970; Barthes, 1989). Estas fotografías circularon en Chile entre los años 1920 y 1940, por diversas vías como la venta a centros fotográficos que las convertían en postales o mediante la venta directa a las personas. Para el análisis se seleccionan 23 postales utilizando el método Azócar (2005) en sus tres niveles: contextual, icónico e iconográfico. En consecuencia, las postales dan cuenta de la mirada que el fotógrafo tuvo sobre las otredades, cumpliendo un rol importante en la creación y mantención del imaginario colectivo sobre el pueblo originario mapuche: guerreros, personas que se resisten a la modernidad, naturales en su medio.

Palabras clave

Postales fotográficas; Fotografía étnica; Feminismos decoloniales; Alteridad.

Abstract

This article publishes part the results of the master's thesis in Communication Sciences at the Universidad de la Frontera in Chile, where an analysis is made of the photographic discourse of Hermann Barnert Bautzer on photographic postcards of Mapuche people, from a sociosemiotic perspective (Pierce, 1990; Eco, 1986; Barthes, 1989). These photographs circulated in Chile between 1920 and 1940, through various means such as sales to photography centers that turned them into postcards or through direct sale to people. For the analysis, 23 postcards are selected using the Azócar method (2005) at its three levels: contextual, iconic and iconographic. The postcards therefore reflect the photographer's view of otherness, playing an important role in the creation and maintenance of the collective imagination about the Mapuche indigenous people: warriors, people who preceded modernity, natural in their environment.

Keywords

Photographic postcards; Ethnic photography; Decolonial feminisms; Otherness.

Discourse on 19th and 20th Century Mapuche Postcards in Chile: A Sociosemiotic Analysis

Cómo citar este artículo:

Jara, M. (2025). Discurso sobre postales de mapuches del siglo XIX y XX en Chile. Un análisis desde la sociosemiótica. *Revista Chilena de Semiótica*, 22 (125-139).

La importancia de la fotografía no solo reside en el hecho de que es una creación, sino sobre todo de que es uno de los medios más eficaces de moldear nuestras ideas e influir en nuestro comportamiento (Freund, 1974: 96)

Introducción

Esta investigación parte desarrollando brevemente el recorrido de las postales en el mundo hasta su llegada a Chile, considerando que cumplen un rol comunicativo importante porque muestran lugares, personas y paisajes, León, et.al (2007) indica que es una viva expresión de lo que se experimentó en el entorno. Por lo tanto, a medida que se fueron difundiendo su tecnología fue más sofisticada, para Freund (1974), su industrialización deriva de la técnica fotográfica.

Entre los temas de las postales fotográficas estaba mostrar a los países imperiales los habitantes de sus colonias Masotta, (2007), lo que justifica el universo de postales sobre personas de pueblos originarios a lo que Masotta llama “postales etnográficas”. En las cuales se hace frecuente encontrar en la postal mapuche los mismos personajes posando en serie, en el mismo escenario o escenas étnicas, sin nombres ni identificación (Alvarado, 2004).

La industrialización de la fotografía justificó la aparición de varios fotógrafos en Chile, entre los que destacan Christian Enrique Valck, Gustavo Milet y Obder Heffer, quienes tomaron una infinidad de fotografías a lo largo del país. En este grupo está el fotógrafo Hermann Barnert Bautzer [1], de quien Rodríguez (1986, p.189) indica: “Barnert. Fotógrafo que firma con ese nombre en postales de Pucón y Villarrica, hacia 1935”. Pero a lo largo de esta investigación podemos visualizar que su trabajo es un aporte a la comunicación visual de nuestro país.

Así como los paisajes también las otredades fueron retratadas como una forma de representar lo otro que está en el afuera, en estas otredades o alteridades están los pueblos originarios y en el caso de esta investigación el pueblo originario mapuche. Considerando que Chile en vías a la modernidad estas otredades debían integrarse, por lo tanto, retratarlos permitía formarse una imagen de ellas y ellos.

Entre las otredades que son fotografiadas están las mujeres mapuches, existe una gran cantidad de fotografías de mujeres, en el campo, en sus hogares, en sus trabajos y en las casas de estudios de los fotógrafos. En estos contextos los feminismos decoloniales, si bien no son parte de la investigación de Magíster, son incorporados en esta investigación para ayudar a explicar de porque son tan comercializadas las postales de mujeres de pueblos originarios, donde son representadas como quienes ayudan, apoyan y son propiedad de los varones, cumpliendo un rol secundario.

Fueron muchas las imágenes fotográficas, tanto en formato postal, en cartas o en papel que circularon en Chile durante los siglos XIX y XX, llama la atención el interés por retratar un Chile que se está abriendo a la modernidad.

Sin embargo, existen fotógrafos que se inclinan por capturar las otredades, en esta investigación se intenta develar ¿Cuál es el discurso que el fotógrafo Barnett tiene en sus postales fotográficas? Por lo que se plantea como objetivo analizar el discurso fotográfico de Hermann Barnert Bautzer en sus 23 postales fotográficas sobre mapuche, que circularon durante los siglos XIX y XX en Chile. Para el análisis se utiliza modelo Azócar (2005).

Las postales fotográficas y su llegada a Chile

El origen de la Carta Tarjeta y la Tarjeta Postal ilustrada se remontan a los primeros siglos del desarrollo del humanismo, momento en que se dio al hombre un mayor protagonismo, en los que el deseo de comunicar posibilita que circulen por Europa ideas, imágenes o afectos, estableciendo vínculos entre sus exponentes. Sin embargo, entre las tradiciones consideradas como antecedente del humanismo aparece el *ars dictaminis*, donde la teoría y la práctica de escribir cartas ocupaban un lugar importante en la educación de la época de la Italia medieval. Según León, et.al (2007) podría establecer que ya en el siglo X, en el Lejano Oriente, existía este tipo de comunicación, y se transmitían en tarjetas ilustradas, saludos y deseos.

De la Carta tarjeta postal, pasamos a la Tarjeta Postal ilustrada que se dice se inicia por los hoteleros suizos quienes imprimían imágenes de sus establecimientos en las tarjetas, en un comienzo estaba destinada para la correspondencia de los pasajeros, según León et al., (2007), pero después genera una forma de mostrar y atraer a sus clientes. Por otro lado, según Rojas (2006, p.149) la tarjeta postal se origina en Austria a fines del siglo XIX, indicando "...que existen dos tipos; las delineadas, que se emparentan con el dibujo, y las fotográficas. A menudo llevan una leyenda que forma parte de la imagen". La postal recogió y reflejó el cambio en la mentalidad de una época, siendo una viva expresión de lo que el hombre experimentó en su entorno (León et al., 2007). Donde Europa vive momentos sin guerras, en el cual escasearon los conflictos y revoluciones, convencidos que la razón se había instalado, a lo que se le denomina Belle Époque, se vive entre 1880 y 1914 y reproduciéndose más tarde en América.

La evolución de las técnicas de impresión trajo consigo una real búsqueda de la perfección. Según León et al., (2007, p.23) "hacia 1925 la tarjeta postal alcanzó su era dorada", la que estuvo íntimamente relacionada con la fiebre del coleccionismo, el cual, se fue convirtiendo en un rito y los coleccionistas comenzaron a especializarse, centrándose en buscar temas específicos: tranvías, buques, temas militares, lo que impulsó el avance en la tecnología fotográfica.

La demanda de los coleccionistas y gracias al producto de acopio tecnológico que derivó en la invención de la fototopografía [2], la tarjeta postal de tener un precio elevado, llegó a ser automáticamente popular y con un costo al alcance de casi todos, permitiendo así su amplia difusión hacia 1895. Al respecto Freund (2001) asevera que la industrialización de la tarjeta postal deriva directamente de la técnica fotográfica.

La fotografía según Gubern (1994) "nace en la misma época del

socialismo (1834)", se trata de una coherencia ideológica para un proyecto democrático de masas y una tecnología radicalmente nueva, para la democratización de la cultura de masas y en "Francia, con la emanación de la filosofía positivista de Comte (XIX), impulsado por descubrir de una manera más exacta y con una visión más sensible del mundo que nos rodea" (p.49).

En el contexto de la Revolución Industrial, Kossoy (2001) coincide con Gubern cuando plantea que las nuevas invenciones como lo es la fotografía "nacen como un instrumento de apoyo a la investigación en las ciencias y en la forma de expresión artística" (p.24). Sin embargo, el consumo masivo de las fotografías abre la puerta al mercado.

Las capturas fotográficas, su especialización, distribución y comercialización en formato postal, tiene relación directa con la oferta y la demanda, es decir, a mayor consumo mayor producción y menor precio. Es en este sentido se podría afirmar que las postales se identifican con las estructuras de las industrias culturales, que Adorno y Horkheimer (1944 y 1947), exponen que toda producción cultural es entendida como un proceso industrial que provoca homogeneización y producción en serie. Dado a que las postales fotográficas se comienzan a vender en grandes cantidades adaptándose a los requerimientos de quienes las solicitan o compran.

En el caso chileno, la postal aparece durante la administración de Federico Errázuriz Zañartu a finales de 1871 León et al., (2007) indica:

Chile se transforma en una verdadera sorpresa para el resto del continente americano, por la incorporación de las cartas tarjetas a sus servicios de correos. La encargada fue la imprenta de los señores Cox y Taylor, que confeccionaron seis mil cartas provisionalmente sin franqueo, a fin de no retardar este invento reciente y de gran éxito en Europa (p.51).

Los medios de comunicación de esa época en Chile (*El Mercurio de Valparaíso*) también incentivaron al uso de las tarjetas postales indicando que su masificación se debe a que son de fácil acceso, económicas y permiten llegar a distintos puntos del país.

Podríamos decir que la tarjeta postal basada en imágenes fotográficas fue describiendo a través del tiempo las vivencias históricas de los pueblos. En un principio fue la guerra con algunas expresiones belicistas, luego se comenzaron a ilustrar personajes de la política, después fue el deseo de mostrar lugares, paisajes y personas surgiendo la postal turística, con imágenes provenientes de algún proceso fotográfico (Jara, 2014) y Chile vive este proceso junto a los medios de comunicación.

Fotografía Étnica

La fotografía ha constituido un registro de la realidad y ha alimentado nuestras memorias visuales y nuestros imaginarios. Desde el punto de vista del patrimonio visual de nuestros pueblos originarios, existen imágenes que se han constituido en referentes indiscutibles de una identidad étnica. Es así como para Margarita Alvarado "la producción fotográfica ha estado cruzada por los paradigmas históricos, sociales, políticos y estéticos del momento, o en

que el fotógrafo como productor vivió y llevó a cabo su trabajo" (2011: 11).

Si bien la fotografía ha sido una herramienta para representar las realidades y ha sido utilizada en la ciencia, el arte, la antropología y el recuerdo, lo que Masotta (2006) llama "...hecho social involucrado en un mito" (p. 13). Es un tipo de relato que mantiene fuertes lazos con la memoria.

Para Alvarado (2011), la fotografía étnica generalmente no retrata el comportamiento natural del sujeto, sino lo que el fotógrafo considera que tiene el valor informativo para reconocerlo como indígena. Es así como desde el punto de vista de la construcción estética se basa en dos recursos: el de la escena y la pose.

La característica principal de los y las retratadas, en el caso de los pueblos originarios, es la no individualización, no hay nombres ni apellidos, solo son representantes de un pueblo originario, que en el imaginario tiene relación con un mundo salvaje, natural y exótico, siendo personajes de otra cultura o no cultura, es un otro, de otra realidad.

La alteridad en lo mapuche

Si bien lo otro es visto como lo diferente, lo ajeno, la presencia fuera del nosotros, lo que no es nuestro, pero nos permite vernos reflejados en él o ella. Ese alguien diferente que se debe cambiar. Siendo un potente factor de distracción, porque nos arrebata nuestro pensamiento intelectual. Las concepciones occidentales sobre la alteridad son construidas y regidas bajo conceptos binarios o dualistas opuestos. La tendencia a pensar de forma binaria durante la colonia en el sur de América dio como resultado la supremacía del colonizador por sobre el pueblo colonizado, perpetuando definiciones tales como: blanco/negro, yo/otro o en el caso de las mujeres blancas/negras, yo/otras.

Para José Bengoa (1996) el pueblo originario mapuche ha tenido una larga historia marcada por los cambios que les ha tocado vivir. A pesar de ello su cultura ha logrado mantener una gran cantidad de elementos constantes y han tenido una gran capacidad de adaptarlos a las condiciones externas que se le imponían. Su estructura social en sus comienzos fueron una sociedad cazadora, recolectora, horticultora y pre agraria, habitando el territorio al sur de Chile y parte de Argentina.

El contacto con el *winka* [3] provocó no solo la mortalidad más gigantesca, sino además profundos cambios en la estructura económica, social y política de los mapuches. A pesar de estos cambios hay elementos constantes que no han sido modificados y su esencia se mantiene hasta el día de hoy como: la lengua, costumbres, tradiciones y cultura, (Bengoa, 1996: 402).

Podemos sugerir que la alteridad o la otredad se detona primero con colonos y después el Estado chileno se enfrentan con el pueblo originario mapuche, quienes tienen una filosofía de vida que les ha permitido resistir a la modernidad y sus implicancias.

Los Feminismos Decoloniales

A partir de la ruptura de los feminismos hegemónicos blancos, los feminismos decoloniales sugieren ver los problemas sociales no desde la mirada horizontal, heteronormada, patriarcal, hegemónica de los análisis occidentalistas, sino desde la interseccionalidad, como lo explica María Lugones desde la raza, clase, género y sexualidad, estas categorías explican las formas de dominación y poder que a través de la historia las mujeres negras e indígenas, han sufrido desde sus cuerpos territorios.

Lugones le llama género moderno/colonial e indica que como el capitalismo eurocentrado global se constituyó a través de la colonización, este introdujo diferencias de género y, es así como, se reemplaza el poder de las mujeres por el poder de los varones; creadores masculinos, se destruyen las instituciones de mujeres, la gente es expulsada de sus tierras y dominios, cambiando la estructura de clan por “la familia nuclear” (Lugones, 2008)

La académica feminista nigeriana Oyeronké Oyewùmí, en su texto *La colonización de las mentes y los cuerpos: Género y colonialismo*, del año 1997, considera la mirada de Frantz Fanon y Albert Memmi, quienes proponen que los colonizadores llegan donde los colonizados y todo sucede entre hombres, las colonizadas no son nombradas en la historia. Con esto “Las historias de colonizados y colonizadores se han escrito desde el punto de vista masculino –las mujeres son periféricas-, si acaso aparecen” (p.208). Por ende, en la jerarquía colonial hubo cuatro escalones; hombres europeos, mujeres europeas, nativos hombres y mujeres más abajo -africanas.

Los feminismos decoloniales desde la perspectiva de los cuerpos territorios denuncian que el disciplinamiento y dominación de los cuerpos, es vivida por las mujeres negras y mujeres indígenas desde la colonización y sus secuelas siguen vigente hasta el día de hoy. Rita Segato, Astrid Ulloa y Karina Bidaseca; coinciden en enunciar que existe un retorno al “discurso moral”, por parte de los estados, conservando el poder fundante de todos los estados “el patriarcado”. Sin embargo, la filósofa Italo-estadounidense, Silvia Federici en entrevista con *El Mostrador* (2018) indica: “en América Latina siempre ha habido feminismos más radicales que en el norte”, “la sexualidad, el parir, la crianza, han sido construidas como cárceles para las mujeres”, “la violencia es parte integrante de la organización del trabajo”, el feminismo estructural es “capturado” por la ONU, además advirtió sobre el retorno de la “caza de brujas”, una fuerte persecución y matanza que se está dando contra mujeres en países de África y en la India.

Silvia Federici nos remonta al control, vigilancia y disciplinamiento que ya en los setentas Foucault nos propuso, el control a aquellas que les hacen sombra al modelo capitalista hegemónico, “las brujas”, como lo son las mujeres lideresas africanas y las mujeres lideresas indígenas, que al ocupar lugares de poder hegemónico y desde allí son capaces de mostrar otra vida posible, deben ser desestabilizadas, violentadas, racializadas y discriminadas, para volverlas a su lugar de origen, aquel último del escalón jerárquico arcaico.

Finalmente, bajo la lectura de los feminismos decoloniales y su mirada amplia de interseccionalidad, nos deja ver la violencia sistemática sobre los cuerpos territorios, sobre los cuerpos vulnerados, sobre los cuerpos invisibilizados, sobre los cuerpos de las mujeres, por lo tanto, ¿qué es lo que NO te permite aprender de tus errores?, es solo la venda en tus ojos.

La Sociosemiótica

Esta perspectiva tiene su base teórica en la semiótica, cuyo enfoque es el estudio de los signos, definidos por Pierce (1986) como el representamen de algo siendo su objeto. Con relación al objeto, pudiendo ser una fotografía o un dibujo para Pierce (1986), un signo puramente por similitud con cualquier cosa a la cual sea parecido. Aunque Umberto Eco (1970) discrepa de esta similitud porque para él ni siquiera un retrato podría tener todas las características de la persona retratada, por lo tanto, un objeto icónico se nos presenta como una cosa parecida al objeto real, pero no necesariamente es lo mismo. Podríamos indicar que el significado de la imagen se refleja a través de la experiencia icónica (Eco, 1970).

La semiótica según Eco (1970) asocia dos planos: el plano de la expresión y el plano del contenido que al interactuar generan un significado de la imagen. Vilches habla de la solidaridad de ambos planos al referirse en: "la imagen como una función semiótica que se manifiesta en forma de textualidad dentro de un contexto comunicativo" (1992: 28). En las noticias por ejemplo la imagen precede al texto y es un complemento de este, Eco (1970) indica que "siempre hay que considerar que no todos los fenómenos de comunicación pueden explicarse con las categorías de la lingüística" (p.23), es aquí donde aplica la sociosemiótica dando respuesta a los fenómenos sociales. Pero si vamos directamente a la fotografía Roland Barthes en su texto *La cámara lúcida* explica la diferencia entre foto y fotografía. La primera es el objeto al cual podemos dirigir la mirada; "vea esto", "mire aquí", "signos que no cuajan que se cortan como la leche, sea lo que fuere lo que ella ofrezca a la vista y cual fuera la manera empleada una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos" (1989: 32). En la fotografía en cambio siempre hay algo representado, entonces en anclaje y relevo, términos de Barthes son importantes, porque guían la interpretación de la imagen.

Podemos indicar en función de esta investigación que los fenómenos sociales no son estáticos como una imagen, sino son más bien un proceso continuo de transformación, pueden ser estudiados por la sociosemiótica, siendo la producción de sentido de los textos visuales su función. Dependerá del contexto para generar el sentido de la imagen visual (Jara, 2014).

El discurso fotográfico

El discurso para Van Dijk (2000) es un fenómeno práctico, social y cultural, que puede estudiarse en términos de procesos cognitivos, mentales o concretos, ya sea en su producción y comprensión por los usuarios del lenguaje. En cuanto a la interacción social el discurso puede ser comunicativo o de acción, en ambos casos se requieren procesos mentales y conocimientos

de situaciones reales. Para Van Dijk el ideal del respeto mutuo no es nada más que eso un ideal, dado que hay grupos que indican no tener problemas con la migración, sin embargo, sus actos y sus dichos están impregnados de xenofobia, prejuicios y racismo, porque son grupos diferentes entre sí. Sin embargo, el discurso intercultural es una forma de interacción y cooperación entre grupos.

El discurso en la fotografía permite generar la producción del sentido que se le puede dar a la lectura de las imágenes fotográficas. Por un lado, el texto se alimenta de lo material, es más bien la lectura textual de la imagen y la segunda se alimenta de las imágenes mentales.

Análisis y resultados

Se presentan dos postales fotográficas analizadas a modo de ejemplo se eligen porque aún se pueden adquirir en centro fotográficos, es decir, aún se encuentran en circulación.

Figura 1. Niveles de análisis

| Nivel de Análisis | | (Azócar, 2005) |
|--------------------------|--|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Contextual | | Se refiere al ambiente particular del cual forma parte el texto icónico. Se analiza el si la postal tiene nombre de autor, algún texto escrito (en pie de foto, título, nombre del autor), año de producción, antecedentes del estudio fotográfico, dedicatorias, medios de circulación procedencia de la imagen. |
| Iconográfico | | Descripción de la imagen, sus denotaciones, los elementos morfológicos en el espacio y tiempo de la representación, como objetivo inventariar los componentes de la imagen. La tonalidad, textura, iluminación. |
| Iconográfico | | Interpretar el mensaje contenido en la imagen, su significación simbólica. En este nivel se intentará descubrir el discurso fotográfico que Barnert elaboró en sus connotaciones y códigos. Reconocimiento de sus valores culturales, cánones de belleza y armonía. |

Imagen 1. Fotografía titulada: Mujeres mapuche en automóvil



Análisis contextual

Para nuestro análisis decidimos darles el título Mujeres mapuche en automóvil a esta imagen. El título que está impreso en la imagen es “Indias Araucanas del sur de Chile” [4], tiene además el número 4, es monocroma, impresa sobre papel fotográfico en formato horizontal. Como observaciones se puede destacar el automóvil, con cuatro personas. No tenemos antecedentes del lugar ni de la fecha de la toma de esta fotografía, pero sabemos que pertenece al fotógrafo Barnert, dado que, está en el grupo de postales fotográficas de este autor. Esta fotografía fue utilizada como materia prima de este autor, para la confección de postales, puesto que, existen registros de ella.

Análisis icónico

Fotografía en blanco y negro, en soporte blando, con formato horizontal en la que se destacan cuatro personas; dos mujeres adultas sentadas delante del automóvil. Una de ellas sostiene a un niño y dentro del automóvil está sentada una mujer más joven que pudiera ser una adolescente. Tras ellas hay un cerco de alambre, sostenido por tres troncos, junto a ellos arbustos, maleza y vegetación. Más hacia atrás se ve una zona campestre, con pocos árboles, dispersos a lo lejos, montañas que parecen estar con sembrados o con pastizales bajos, más bien cortos. El automóvil es de tonalidad oscura, convertible, aparentemente para cuatro personas, con un volante, su bocina sobresale en su extremo derecho, sus ruedas son altas, de llantas claras. Dentro del automóvil se encuentra una mujer que se ve la más joven del grupo, usa sobre su cabeza un trarilongo [5], con un pañuelo y su rosetón, cubre su cuerpo con el *iculla* [6], se alcanza a ver su brazo derecho el cual muestra una camisa o blusa blanca con franjas más oscuras. Fuera del automóvil, y al parecer sentadas sobre unas sillas hay dos mujeres adultas. La mujer del lado izquierdo se ve que es la mayor usa un pañuelo sobre su cabeza, se alcanza a ver el pelo oscuro y aparentemente largo, usa una *iculla*, que le cubre todo su cuerpo es de tonalidad oscura, con franjas anchas más claras, posiblemente está sujetada con un alfiler a la altura del cuello, usa aros colgantes, se le ve un delantal que esta sobre su vestido. Sobre su brazo izquierdo sobresale parte de la silla.

La mujer que está sentada en el lado derecho se ve joven, está sosteniendo un niño en sus brazos, el cual está envuelto en un chal tejido a lana, de tonalidad clara. La mujer tiene un pañuelo sobre su cabeza, usa un *iculla* de tonalidad oscura con franjas anchas más claras, que le cubre sus hombros llegando hasta los pies, afirmado por una *trapelakucha* [7] que esta puesta a la altura del cuello, sobre su vestido tiene una falda tejida a lana de tonalidad más clara.

Análisis iconográfico

Esta fotografía ha sido tomada en una zona rural, el vehículo está puesto a un lado del camino sobre flores que aparentemente son silvestres, es probable que sea la propiedad de alguien, puesto que hay un cerco, que denota

límites, tras el automóvil, y el pasto más bien corto. Los cerros se ven a lo lejos con tonalidades más oscuras que podrían representar sembrados. Dada las características del automóvil y por el año de la toma de esta fotografía, podría tratarse de un Ford corsair convertible del año 1930, los cuales fueron los primeros modelos de automóviles que ingresaron a nuestro país.

En cuanto a los rostros de las mujeres que se encuentran en el automóvil, las tres mujeres se ven sonriendo, lo que muestra una relación positiva con el fotógrafo, sobre todo la más joven dirige la mirada directa a la cámara, con una sonrisa que podríamos añadirla a su juventud, a una actitud propia de las personas jóvenes quienes pudieran estar más cercanos, más dispuestos, más acostumbrados a ver lo civilizado, la tecnología. Posición opuesta de la mujer mayor de la fotografía, casi no sonríe, la mirada la dirige al suelo, lo que pudiera representar, nerviosismo, desconfianza, miedo, un tanto de orgullo, dado que, en su cultura no se usa este tipo de tecnologías para movilizarse. La mujer que sostiene al niño en brazos no dirige la mirada directa a la cámara, tiene una sonrisa aparentemente forzada, el niño se ve incomodo hasta a punto de llorar. Da la impresión, que lo esencial de esta fotografía es mostrar la dicotomía civilización y barbarie, puesto que, en un ambiente propio del campo, junto a seres que prácticamente no eran considerados humanos, sino más bien salvajes y sin alma, por su modo de vida diferenciado, seres que no pertenecían a lo moderno, a lo civilizado. Están frente a un objeto (automóvil), que representa la última tecnología en medios de transporte. Este objeto se muestra imponente, grande que está sobre la barbarie. El autor probablemente quiere mostrar como lo civilizado se impone. Mediante este automóvil, que representa lo más moderno, y avanzado del momento.

Las mujeres forman parte de lo otro, lo desconocido, lo que estaba, lo pasado, lo ancestral, lo antiguo, lo que no es civilizado, la barbarie, que no representa algo malo, pero si inferior, puesto que, el automóvil es para movilizarse más rápido, sin cansarse, cómodamente y ha sido el producto de investigaciones, de avances en tecnologías y de la inteligencia humana, cosa que ellos los dueños de estas tierras no tienen y no han logrado aún. Desde el punto de vista de los feminismos decoloniales podemos sugerir que las tres mujeres están siendo sujetas al disciplinamiento y dominación de sus cuerpos, al considerar la pose, la mirada, el automóvil un medio de transporte muy ligado a la modernidad, de la que eran invitadas a formar parte.

Imagen 2. Título: Retrato grupales de mujeres mapuche en el campo



Análisis contextual

Esta fotografía (ver *Imagen 2*) pertenece a *Retratos grupales de mujeres mapuche en el campo*, categorización dada para el análisis. Es de un color monocromo, impresa sobre papel fotográfico en formato horizontal. Como observaciones generales se puede destacar cuatro mujeres sentadas en el suelo. En el extremo inferior derecho aparece escrito “Indias Araucanas”, título dado por el autor. En su lado posterior tiene el formato de postal, lo que indica que fue usada como tarjeta postal.

Análisis icónico

Se ve ambientada en el campo. Se visualiza una planicie que a lo lejos muestra árboles y vegetación, a las espaldas de tres mujeres se encuentra un caballo de tonalidad oscura, con una silla de montar, está junto a un cerco, que es de troncos o palos largos que están puestos en forma horizontal. En la planicie hay pastizales altos, que tienen la forma de los junquillos, de los que hay muchos en este lugar.

Sobre esta planicie hay tres mujeres sentadas al parecer descansando, la primera de la izquierda está sentada sobre una manta, a su lado hay una especie de bolsa de género o lana oscura, esta mujer usa una pañuelo y cintillo sobre su cabeza, aros colgantes, cubre su espalda con un *iculla*, de tono oscuro con una franja más clara, está prendido a nivel del cuello por la *trapelakucha*, viste un *chamal* o *quetpam* o *küpam* [8], de color negro, en la cintura el *trarihue* que al parecer es más claro, no usa zapatos. Esta mujer es de cara ancha, nariz más o menos pequeña, cabellos oscuros al parecer negro, pómulos sobresalientes, aparenta más o menos unos 50 años. Frente a ella un canasto de mimbre, con un contenido en su interior al parecer manteles, unas manillas para sujetarlo hechas de lana.

La mujer que se encuentra al lado de la primera desde izquierda a derecha, usa una pañoleta en la cabeza que una parte le cubre caso la mitad de la cara, de cabello negro, cubre su espalda con un *iculla* o *iquila*, de tono oscuro con una franja más clara, franjas de diferente diseño a la de la persona anterior, está prendido a nivel del cuello por la *trapelakucha*, viste un *chamal* o *quetpam* o *küpam*, de color negro, viste una blusa de tonalidad clara, en la cintura se ve un delantal que es más claro, no usa zapatos, esta descalza lo que se puede apreciar claramente. Esta mujer es de cara ancha, nariz más o menos pequeña, pómulos pronunciados, se ve joven es probable de unos 15 años.

Al lado como la tercera mujer desde izquierda a derecha hay una mujer que se ve la mayor del grupo, usa una pañoleta en la cabeza, de cabello blanco, usa aros colgantes grandes, cubre su espalda con un *iculla* o *iquila*, de tono oscuro con una franja más clara, esta franja de diferente diseño a la de la persona anterior, puesto que es más ancha, está prendido a nivel del cuello, pero no lleva puesta la *trapelakucha*. A diferencia de las anteriores, viste un *chamal*, de color negro, usa una blusa blanca, en la cintura usa *trarihue* [9], no podríamos asegurar que no usa zapatos, puesto que no se puede apreciar claramente. Esta mujer es de cara ancha, nariz más o menos pequeña, pómulos

pronunciados, se ve como lo indique la mayor del grupo es probable que tenga unos 75 años.

La cuarta mujer se encuentra bebiendo algo, tiene un vaso sobre su mano derecha que le cubre gran parte de la cara, usa una pañuela en la cabeza, de cabello negro, cubre su espalda con un *iculla*, de tono oscuro con una franja más clara, franjas de diferente diseño a la de las personas anteriores, está prendido a nivel del cuello por la *trapelakucha*, que se ve diferente a la anterior, viste un Chamal, de color negro, viste una blusa de tonalidad clara, en la cintura se ve un delantal que es más claro, no usa zapatos, esta descalza. Esta mujer es de cara ancha, nariz más o menos pequeña, pómulos pronunciados, se ve joven es probable que tenga unos 20 años. A su lado se ve un canasto grande junto a dos jarros.

Análisis iconográfico

Al parecer lo central de la imagen fotográfica es el retrato grupal, es el retratar a estas tres mujeres que, dadas sus características físicas, sus ropas y el título que el autor le da a la fotografía se trata de mujeres mapuche, quienes se encuentran sentadas en el campo, bebiendo algo y junto a sus artesanías, dos canastos al parecer de mimbre y sus jarros que eran fabricados por ellas mismas de barro. Tras ellas se ve su medio de transporte el caballo, que se encuentra amarrado en el cerco, pastando a sus espaldas.

La primera mapuche de izquierda a derecha en la fotografía está tranquila, relajada. Lo refleja la sonrisa que se ve en su cara, pero no le quita un grado de nerviosismo, puesto que, no mira a la cámara, sino más bien dirige su mirada al suelo. La segunda mapuche que se ve claramente la más joven no se ve tranquila, sino que muestra un cierto grado de timidez, desconfianza, sus manos están una sobre la otra, a pesar de que muestra sus pies, están rígidos y sus piernas bien estiradas. Su cara se ve cubierta con su pañuelo lo que es probable sea intencional dada la posición de su cuerpo y la seriedad de su mirada. Lo que es un poco extraño de parte de las mapuches jóvenes que las imágenes anteriores se veían las más relajadas y con buena disposición ante la toma de las fotografías.

La mapuche mayor se ve seria, su mirada está fija al suelo, lo que es probable le ha generado desconfianza, timidez, miedo la toma de la fotografía. Esta actitud ha sido muy común en las imágenes anteriores vistas, que las mujeres mapuche mayores no miran la cámara, en cambio las jóvenes se muestran más relajadas y si dirigen la mirada al autor.

La mapuche que tiene el vaso o jarro sobre su cara, a pesar de que sus ojos están abiertos de frente, su mirada está desviada hacia el lado, además el vaso le cubre gran parte de la cara, se podría decir que hay un grado de timidez, desconfianza, nerviosismo ante la toma fotográfica.

Este retrato grupal, dado la posición de las mujeres mapuches y el ambiente se podría decir que es una especie de picnic, de reunión de mujeres, comida o descanso al aire libre, en el campo, con comidas y bebidas que pueden estar en sus canastos y jarros, es probable que esa sea la función de estos. Su medio de transporte el caballo, les sirve para trasladar sus canastos.

Si bien las mujeres parecen estar libres en un campo abierto, relajadas compartiendo algo para beber y comer. Los feminismos decoloniales nos permiten comprender que esa libertad no era tal, porque el sometimiento de los cuerpos era vivido en las comunidades tanto dentro como fuera de ellas, porque el autoritarismo del varón ya había comenzado a formar parte de las estrategias colonizadoras y en las comunidades se comienza a practicar dejando a las mujeres relegadas en un segundo plano.

Conclusiones

Las postales fotográficas que circularon durante el siglo XIX y XX del fotógrafo Barnert dan cuenta de su mirada sobre la realidad y cumplen un importante rol en la creación y mantención del imaginario colectivo, puesto que cada imagen ratifica en el lector la idea preconcebida de cómo eran los mapuches de esa época. Las imágenes de mujeres eran recurrentes, tenían mayor circulación porque eran un producto requerido por los hombres, en el marco de una cultura en que el cuerpo de la mujer está fuertemente vinculado al erotismo, pero además a la idea de poseer los cuerpos femeninos como sujetas de sumisión, en el sentido de propiedad y pertenencia.

El discurso de Barnert no dista de los otros fotógrafos de la frontera como Gustavo Milet. Su fotografía se enmarca en la fotografía étnica por retratar a personas o grupos de personas, en sus hogares, en su trabajo, en sus rituales y en ambientes naturales. No se identifican con sus nombres sino con notas a pie de las imágenes que dicen: "Indios Araucanos del sur de Chile"

Las postales fotográficas de Barnert en su mayoría son tomadas en ambientes naturales, es probable que pretende presentar a la persona retratada como parte de la naturaleza, que vive en un ambiente natural, cuyas personalidades se ven dóciles, amistosos, que posee cuerpos bellos, sanos y fuertes. Podríamos destacar que este fotógrafo toma sus imágenes las vende en las casas para editarlas en postales, o las vende en forma directa a quienes lo soliciten. Si bien tiene la escenografía en su casa, también posee las vestimentas y las joyas que utilizan las mujeres mapuches que quieran ser retratadas.

Notas

[1] Fotógrafo migrante alemán, quien llega a Chile junto a su familia durante la pacificación de la Araucanía año 1870.

[2] Es una técnica fotográfica, que utiliza en las reproducciones fotográficas como técnica la gelatina.

[3] Es el colonizador o el chileno desde la mirada mapuche.

[4] Título que se encuentra escrito sobre esta fotografía dado por el autor. La que muestra su propósito de postal para resaltar que las personas que están fotografiadas son realmente indias araucanas y no otras.

[5] Cintillo de plata o de lana.

[6] Paño tejido de color negro.

- [7] Joya de plata unida por eslabones.
- [8] Prenda de vestir de forma cuadrangular tejido y liso.
- [9] Faja o cinturón confeccionada de lana tejida a tela.

Referencias

- ALVARADO, M. (2004). La Imagen Fotográfica como Artefacto. De la Carte de Visite a la Tarjeta Postal Étnica. *Revista chilena de antropología visual* (4), 240-252.
- (2011). *Memoria Visual e Imaginarios, fotografía de pueblos originarios siglos XIX y XX*. Editorial Pehuén.
- AZÓCAR, A. (2005). *Fotografía Proindigenista. El discurso de Gustavo Milet sobre los mapuches*. Ediciones Universidad de la Frontera.
- BARTHES, R. (1989). *La cámara lúcida: notas sobre la fotografía*. Paidós.
- BENGOA, J. (1996). *Historia del pueblo mapuche*. LOM.
- BIDASECA, K. (2010). *Perturbando lo colonial. Los estudios (pos) coloniales en América Latina*. Editorial SB.
- DIJK, T. V. (2000). *El discurso como interacción social*. Gedisa.
- ECO, U. (1970). *Semiología de los mensajes visuales en Análisis de las Imágenes*. Ediciones Tiempo Contemporáneo.
- FREUND, G. (1974). *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili.
- GUBERN, R. (1994). *La mirada opulenta*. Gustavo Gili.
- HORKHEIMER, M., & Adorno, T. (1947). *Dialéctica del Iluminismo*. Ediciones Universidad ARCIS.
- JARA, M. (2014). *Postales Fotográficas y construcción de imaginarios: El discurso de Hermann Barnert Bautzer, sobre la Araucanía, 1920 - 1940* [Tesis de Maestría Universidad de la Frontera. Temuco: Universidad de la Frontera.
- KOSSOY, B. (2001). *Fotografía e historia*. Atelié Editorial.
- LEÓN, S., Vergara, F., Padilla, K., & Bustos, A. (2007). *Historia de la Postal en Chile*. Red de Archivos patrimoniales. Chile.
- LUGONES, M. (2008). Colonialidad del género. *Tabula Rasa* (9). DOI: <https://doi.org/10.25058/20112742.340>
- MASOTTA, C. (2007). *Indios en las primeras postales fotográficas argentinas del siglo XX*. Talleres Trama.
- OYÉWÙMÍ, O. (1997). *La colonización de las mentes y los cuerpos: Género y colonialismo*. Ediciones En la Frontera.
- PIERCE, Ch. (1986). *La ciencia de la semiótica*. Ediciones Nueva Imagen.
- RODRÍGUEZ, H. (1986). *Historia de la fotografía en Chile. Registro de daguerrotipos, fotógrafos, reporteros gráficos, camarógrafos*. Boletín de la Academia Chilena de Historia.

ROJAS, M. (2006). *El Imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*. Editorial Prometeo.

SEGATO, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Edición Traficantes de sueños.

SEGOVIA, M., & Castillo, F. (5 de noviembre de 2018). Silvia Federici: "Los hombres son la primera policía que encontramos en nuestras vidas". *El Mostrador*.<https://www.elmostrador.cl/destacado/2018/11/05/silvia-federici-los-hombres-son-la-primer-policia-que-encontramos-en-nuestras-vidas/>

ULLOA, A. (2020). Mujeres indígenas en su relación con la categoría de género y los feminismos. En A. Ulloa, & A. Ulloa (Ed.), *Mujeres indígenas haciendo, reescribiendo lo político en América Latina* (1 ed., págs. 29-62). DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv224tp39>

VILCHES, L. (1992). *La lectura de la imagen. Prensa, cine y televisión*. Paidós Comunicaciones.