

Europeas vestidas de “indias”: El disfraz de mujer indígena en la post guerra de La Araucanía-Chile a principios del siglo XX.

Stefanie Katleen Pacheco Pailahual¹; Sandra del Pilar López Dietz²; Tamara Carrillo Agüero³

Recibido: Agosto 2017 / Evaluado: Febrero 2018 / Aceptado: Abril 2018

Resumen. En el presente artículo se analizan dos piezas fotográficas publicadas en la revista *Tic-Tac* en 1914 en la Región de la Araucanía, al sur de Chile en el contexto inmediatamente posterior a la ocupación militar del territorio habitado por el pueblo mapuche. En el contenido de estas imágenes aparecen dos mujeres, identificadas como francesas, vistiendo trajes tradicionales de mujeres mapuche, correspondientes a retratos para la prensa producidos en estudios profesionales. Nos interesa comprender la función de esta puesta en escena de principio de siglo, para ello se analizan los códigos visuales y de género bajo la hipótesis de que estas fotografías reflejan una mirada de la mujer indígena como una figura exótica, objetivada como una fantasía erótica por la sociedad patriarcal, colonial y blanca-criolla la época, pero también contienen contradictoriamente un imaginario de la feminidad de la mujer colona blanca cuyo rol en la emergente sociedad local será engendrar hijos e hijas que permitan “blanquear” racialmente el nuevo territorio conquistado.

Palabras Clave: Mujer mapuche; fotografía etnográfica; performance; modernidad.

[en] European dressed in “Indian”: The disguise of indigenous women in the post-war of La Araucanía-Chile in the early twentieth century.

Abstract. In the present article two photographic pieces published in the magazine *Tic-Tac* in 1914 in the Region of the Araucanía, in the south of Chile in the context immediately after the military occupation of the territory inhabited by the Mapuche people. In the content of these images appear two women, identified as French, wearing traditional costumes of Mapuche women, corresponding to portraits of press produced in professional studios. We are interested in understanding the role of this staging at the beginning of the century, for this, the visual and gender codes are analyzed, under the hypothesis that these photographs reflect a look of the indigenous woman as an exotic figure, objectified as an erotic fantasy by patriarchal, colonial and white-Creole society, but they also contain contradictorily an imaginary of the femininity of the white woman whose role in the emerging local society will be to generate sons and daughters that allow the racial “whitewashing” of the new conquered territory.

Keywords: Mapuche woman; photography ethnographic photography; performance; modernity.

¹ Universidad de la Frontera (Chile)
Proyecto DIUFRO (Dirección de Investigación de la Universidad de La Frontera) N° DI18-0047
stefanie.pacheco@ufrontera.cl

² Universidad de la Frontera (Chile)
Proyecto DIUFRO (Dirección de Investigación de la Universidad de La Frontera) N° DI18-0004
sandra.lopez@ufrontera.cl

³ Universidad de la Frontera (Chile)
tamaracarrilloaguero@gmail.com

Sumario: 1. Introducción; 2. Posguerra en La Araucanía: la construcción del “El Sueño Araucano”; 3. Las mujeres en La Araucanía de postguerra; 4. La fotografía y el proyecto modernizador eurocéntrico; 4.1 Fotografía de frontera: la atracción de lo “salvaje” y las colonas disfrazadas de “indias”; 5. Aspectos metodológicos; 6. Análisis; 7. Conclusiones, 8. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Pacheco Pailahual, S. K.; López Dietz, S. P.; Carrillo Agüero, T. (2018). Europeas vestidas de “indias”: El disfraz de mujer indígena en la post guerra de La Araucanía-Chile a principios del siglo XX, *Investigaciones feministas* 9.1, 9-28.

1. Introducción

Entre los años 1861 y 1883 el Estado chileno llevó adelante la autodenominada “Pacificación de La Araucanía”, campaña militar cuyo objetivo fue la expropiación del territorio al sur del río Bío Bío, habitado hasta mediados del siglo XIX por los *mapuche* que ocupaban una importante porción de los territorios australes de Sudamérica en espacios de autonomía dentro de lo que hoy tienen dominio los Estados de Chile y Argentina.

Ambas repúblicas iniciaron campañas de invasión militar paralelas, por momentos incluso conectadas (Pinto, 2000), que en el caso argentino fue denominada la “Campaña Desierto”, y que significó el intencionado exterminio de gran parte de la población indígena del “Interior”. Por su parte el Estado chileno realizó un ofensiva militar con la consecuente pérdida de vidas y el despojo de tierras y de recursos económicos (Pinchinnao, 2015).

De esta forma la anexión del antiguo territorio mapuche hacia 1883 puso en marcha no solo un dispositivo militar de ocupación por parte del Estado chileno, sino también un dispositivo cultural cuyo objetivo fue la instalación del estado-nación, la unificación ideológica de la población bajo el concepto de “raza chilena” y el desarrollo del proyecto de modernidad burguesa como horizonte económico, político y cultural.

En el plano de las relaciones sociales, el proyecto modernizador del Estado chileno buscó instalar también un modelo racial y un tipo de sociedad nuevo, basado en la glorificación de la “blanquitud” europea, para lo cual incentivó la instalación en las nuevas tierras ocupadas de colonos europeos, principalmente alemanes, franceses y suizos, junto a la legitimación de un sistema sexo-género “occidental y cristiano” basado en la familia patriarcal donde la mujer, definida como una menor de edad dentro de la familia y no considerada ciudadana, debía cumplir un rol subordinado al marido, dedicada a los quehaceres domésticos y la crianza de hijos e hijas.

Para la instalación de este dispositivo cultural (Agamben, 2008; Foucault, 1977, 1977) la prensa jugó un rol central (Pacheco, 2012; Nitrihual, Pacheco y Fierro, 2013) en tanto cristizador del imaginario de la modernidad capitalista occidental que la elite dominante buscó instalar en los recientes territorios anexados en la ahora denominada “Región de La Araucanía”, territorio que pasó a convertirse en una verdadera “frontera” entre el mundo civilizado y el de la barbarie indígena o más precisamente “india”⁴.

⁴ Cabe precisar que en aquel periodo histórico la forma de referirse al pueblo mapuche usada por la elite y la población chilena era bajo la denominación peyorativa de “indios” o “indias”.

En este marco la revista *Tic-Tac* (1914), a la cual pertenecen las fotografías que analizamos en este trabajo, corresponde a un magazine de carácter cultural editado en plena posguerra en la ciudad de Temuco, capital de la región de La Araucanía. En total se publicaron 6 números entre enero y febrero de 1914, circulando en el nuevo territorio ocupado como una revista de carácter semanal, humorística, literaria y de actualidades. La particularidad de *Tic-Tac* fue la relevancia que tenía la fotografía en sus páginas, dedicada a presentar la vida social, cultural y productiva de la elite local.

Nos interesa analizar en este trabajo dos fotografías donde aparecen representadas mujeres blancas (colonas francesas) vestidas como mujeres mapuche. Lo importante de estas imágenes, que corresponden a un número acotado de fotografías de mujeres chilenas o colonas europeas vestidas como indígenas que circularon entre fines del siglo XIX y principios del XX, es examinar cuál es la construcción de género y étnica que subyace como discurso de raza y género en el contexto de la posguerra.

Cabe señalar que estas fotografías se inscriben en la creación más amplia de retratos de carácter étnico-social que circularon profusamente en el nuevo territorio ocupado. Imágenes producidas por los llamados “fotógrafos de la frontera”⁵ (Alvarado, Megue y Báez 2001; Alvarado, 2001; Iroumé, 2014; Menard, 2009; Azócar, 2005) quienes a partir de la amplia difusión de su obra cimentaron un verdadero imaginario sobre el mundo mapuche, la vida en “la frontera” y la colonización europea.

En este marco, el análisis de las fotografías sobre mujeres retratadas por los fotógrafos de la época nos permiten dar cuenta del imaginario construido sobre la mujer blanca y la indígena, bajo la noción de “civilización y barbarie” en un contexto de posguerra; pero también del sistema sexo-género que la instalación de la modernidad capitalista blanca buscó legitimar como parte de su proyecto ideológico. Cabe precisar que las dos fotografías analizadas en este trabajo no han sido estudiadas hasta el momento en ningún trabajo publicado.

2. Posguerra en La Araucanía: la construcción de “El Sueño Araucano”

Las razones que llevaron al Estado chileno a querer ingresar y apoderarse del *Ngülu Mapu*⁶, territorio apodado por el Imperio español durante el periodo colonial como *La Frontera* o *Arauco*, fueron de carácter económico y geopolítico. La campaña militar de ocupación de este territorio no nace en los cuarteles del ejército chileno sino que primero se fragua en los salones de la elite chilena preocupada por la crisis económica de 1857 (Pinto, 2009), traspasándose luego las discusiones al Congreso Nacional (Bengoa, 1999; Pinto, 2000) donde se reforzaron las ideas coloniales más racistas, las cuales de forma paralela acapararon las editoriales de los principales y más influyentes periódicos nacionales (Gutiérrez, 2014; Pinto, 2009) los cuales hasta el cansancio propagaron la idea de la imperiosa necesidad de despojar a los “bárbaros” de esas tierras.

⁵ Alvarado (2001a) ha denominado a estos fotógrafos “Los Fundadores” ya que se consideran los fotógrafos principales de lo que se conoce como la fotografía etnográfica en Chile.

⁶ Nombre dado por el pueblo mapuche al territorio ubicado entre la cordillera de Los Andes y el Océano Pacífico o zona oeste de Wallmapu (territorio donde habitada el pueblo mapuche a ambos lados de la cordillera de Los Andes).

El discurso enarbolado para avanzar sobre las tierras mapuche tuvo distintas variables, en primer lugar se construyó la idea de que sus habitantes originarios no eran dignos de poblar ese espacio, que eran un grupo que no solo efectuaba un uso improductivo de la tierra, sino que además constituían una amenaza para la soberanía de Chile, y en su condición de pueblo “bárbaro” resultaban un desafío al estándar de la civilización chilena. Otro importante argumento que se esgrimió, fue el enorme potencial económico que poseía esa zona geográfica a ojos de los promotores de la invasión, encontrando allí también una solución para remendar el modelo exportador nacional en decadencia (Pinto, 2009).

Así fue como el *Wallmapu* se alzó desde Santiago y Valparaíso como el “Dorado Araucano”, que ya invadido por el ejército y ocupado agenciadamente por instituciones estatales, civiles y privadas, se superpuso como “La Araucanía” chilena. Así, el que fuera un enfrentamiento bélico entre el pueblo mapuche y el Estado chileno, fue asimismo una guerra de ontologías entre la cosmovisión indígena contra el racionalismo occidental.

A la incorporación de tierras se sumó una reconfiguración completa de la población: llegada de nuevos habitantes, construcción de ciudades, retorno de la Iglesia Católica que anteriormente había intentado infructuosamente someter a este pueblo a través de la fe, la adopción del sistema de educación occidental y por supuesto un uso totalmente distinto de la *Mapu*⁷; ya que para el Estado chileno y los inversores privados, los recursos naturales existentes fueron tratados como “botín”.

En este contexto la política del Estado chileno fue alentar la colonización europea, así el proyecto modernizador, como bien señala un trabajo reciente sobre el tema “Implicó la ocupación definitiva del territorio por colonos chilenos y extranjeros, así como el sometimiento de la población indígena a la institucionalidad del Estado” (González, 2006).

Ahora bien, si con el ejército se logró el sometimiento de la población mapuche y el control territorial, se necesitó de otras estrategias para organizar el modelo de “civilización” que se pretendía implantar al territorio. No solo al Estado chileno le correspondía habitar La Araucanía, este debía ser el hogar de la modernidad. De nada valía la acción militar si no era acompañada por un proyecto “civilizador”.

De esta forma la ciudad se convirtió en el ente ordenador del modelo moderno, bajo la noción de que lo civilizado se aloja en la casa urbana, lugar desde donde opera y se distribuye por el territorio. Es así como las ciudades nacen a partir de fuertes militares, sometidas a leyes y rutinas marciales (Pino Zapata, 1969), disciplinándose a la población civil que más tarde deberá hacerse cargo de las nacientes urbes. Luego de establecida su forma civil, la ciudad se convierte en el centro de las actividades económicas, especialmente en el caso de Temuco, capital regional que articuló internamente las localidades de La Araucanía y también conectaba a la región con la capital Santiago por medio del ferrocarril (Alvarado Lincopi, 2015).

Fueron diversas las instituciones que materializaron esta labor modernizadora utilizado a la ciudad como centro de operaciones, entre ellas la escuela, la iglesia, la burocracia del estado, la justicia y la policía, las que dieron forma al proyecto moderno. Entre estas instituciones modernizadoras nace la prensa regional en medio de una vorágine donde en tal solo 70 años llegaron a producirse más de 100 publicaciones periodísticas, entre periódicos y revistas, solo si consideramos las que sobrepasaron

⁷ Nombre y concepción dada a la tierra por el pueblo mapuche.

el año de vida. Solo en Temuco desde el 1887, cuando se funda el primer periódico, hasta 1948, vieron la luz 150 publicaciones en un periodo de 61 años, para una ciudad que en 1930 alcanzaba los 35 mil habitantes (Pacheco, 2012).

La prensa también es en sí misma una evidencia de la consolidación del proyecto modernizador “civilizado”, teniendo como función dar cuenta del acontecer diario, con contenidos muy ligados a la burocracia estatal, informando a la población de las “novedades”, sirviendo de plataforma de la opinión pública y como instrumento de propaganda de los partidos políticos y organizaciones civiles. En este sentido es evidente cómo la industria cultural —en el sentido amplio del concepto— se propone normalizar el imperio de la modernidad (Ossandón y Santa Cruz, 2005).

En este marco, la necesidad de asumir un estilo de vida “moderno” hizo que los grupos dominantes en el territorio buscaran estrategias para generar la atmósfera ilustrada que merecían las ciudades de la región, para lo cual crearon teatros, centros comerciales con “moda parisina”, noches de la “alta sociedad” en los cuarteles de los regimientos, etc. mientras bajo la niebla de La Araucanía se escondían urbes insalubres, niveles profundos de alcoholismo, altas tasas de analfabetismo, explotación laboral, hambre, inseguridad, delincuencia y marginación de todo tipo. Sin hacer demasiado caso a las decadentes condiciones regionales, la elite insistía que su principal deber era el transmitir sus normas de vida a la población, cambiando sus hábitos, disciplinando y encarcelando a quienes no se enmarcaban en sus lógicas. Así los que por las armas llegaron al poder, dictaminaron también la normativa socio-cultural en La Araucanía.

3. Las mujeres en La Araucanía de postguerra

A finales de siglo XIX y principios del XX las mujeres en Chile se encontraban restringidas en el acceso al espacio público, no tenían derecho a voto, y la educación que recibían solo tenía como función formarlas para ser una correcta esposa y madre. En la región de La Araucanía la situación no era distinta, diríamos que al contrario, existía un discurso e instituciones que buscaban reforzar una visión conservadora respecto al rol de las mujeres en la emergente sociedad local, prueba de ello es que existieron organizaciones de mujeres como las sociedades femeninas, cuyo objetivo era “corregir conductas” y promover estilos de vida tradicionales para las mujeres.

Otra evidencia del rol subordinado de las mujeres en el nuevo territorio ocupado es el hecho de que las grandes fortunas y prohombres de la región (Trizano, Urrutia, Bunster, Thiers, Coñoepan, Saavedra)⁸ resultaban ser todos varones, de tal forma que en la región prevalece un imaginario masculino por excelencia: La Araucanía será una región ruda, belicosa, de fuerza bruta y sujetos proveedores, en resumen un prototipo de territorio viril a ojos del resto de Chile.

⁸ La ocupación de La Araucanía fue ejecutada por un contingente militar de características casi exclusivamente masculinas, siendo resaltados como próceres de esta campaña bélica los generales a cargo (Los hermanos Gregorio y Basilio Urrutia, Cornelio Saavedra). Así también los proyectos de los colonos y empresarios (José Bunster, Carlos Thiers, José Duhalde) que llegaron al territorio estaban liderados por hombres. Así mismo se replicó esta tendencia en el sector mapuche, donde los Títulos de Merced fueron entregados a los jefes de familia varones generando así propietarios masculinos en las comunidades indígenas.

La ausencia de las mujeres en la historia tradicional y en el imaginario de La Araucanía de postguerra, no significa que ellas no hubieran tenido un rol importante. Pino Zapata (1969), el historiador de la ciudad de Temuco, destaca el papel que tuvo la mujer chilena en la invasión del *Wallmapu*, presente desde los primeros años de la ocupación, pero la sitúa en su rol “acompañantes” de los hombres en la vida pública y social, mientras que en el plano productivo sus oficios se restringían a algún empleo o negocio considerados “de baja categoría social” (camareras, trabajadoras sexuales, etc.).

Pinto (2012) sugiere que en el sector económico las mujeres tuvieron un desempeño no menor, como administradoras de decenas de negocios, muchos con gran éxito. Ellas, en muchos casos eran las encargadas de rescatar inversiones fracasadas de sus maridos, tomando el mando cuando ellos ya no estaban en condiciones de administrarlos o bien cuando enviudaban. Por su parte en los territorios de reducción indígena⁹ y periferia de las urbes, las mujeres mapuche debieron asumir los liderazgos de su hogar y generar sustento para sus familias, haciendo frente a la crisis económica y social que azotó al pueblo mapuche en la postguerra.

Ahora bien, si la mujer chilena fue dejada al margen del espacio público relegándola a labores tradicionales y solo recurrida para resolver problemas económicos; la violencia que tuvo que soportar la mujer mapuche por parte de ambas culturas fue aún más radical. Los cambios socio-culturales dentro del pueblo mapuche en la postguerra desplazaron el rol ancestral que poseía la mujer perdiendo este progresivamente su valor. En el plano económico, el papel que jugaba antes de la invasión era importante, su trabajo textil era valorado y generaba retribuciones en recursos para la comunidad, las mantas elaboradas por las mujeres se comercializaban sin problema dentro de la red de circulación económica de La Frontera del XVIII y XIX. A su vez la mujer mapuche transmitía conocimientos a su descendencia y estaba asociada a la tradición y la permanencia de la cultura.

Sin embargo ya en la posguerra, al empobrecimiento y despojo que sufrió se le sumó el rechazo cultural hacia lo indígena, de tal forma que:

La imbricación de las relaciones de poder comenzó a llevar a cabo el colonialismo asedió y debilitó progresivamente las fuerzas de la sociedad mapuche, construyendo una división radicalmente jerarquizada entre lo femenino y lo masculino. (...) Esto afectó la posición de la mujer, la cual vio devaluado su trabajo, anulada su expresión política, criminalizada su espiritualidad y su conocimiento. (...) (Vásquez, 2015,145)

Asimismo la mujer mapuche sufrió la violencia física por parte de los hombres tanto mapuche como no mapuche, lo que la convirtió en el sujeto más débil de la postguerra. Mientras debió soportar la discriminación de la sociedad que la despreciaba como mujer y como indígena, el Estado chileno actuó como cómplice de la violencia ejercida contra ella. Vásquez (2015) indica que hay que ser claros en indicar que el patriarcado no es exclusivo de occidente, ya que existían expresiones patriarcales en la misma cultura mapuche, y si bien ambos difieren en prácticas y

⁹ Las reducciones surgen por disposición administrativa del Estado de Chile con el objetivo de radicar a la población Mapuche luego de terminada la Campaña de Pacificación de la Araucanía. Desde 1883 se entregó una escritura de una superficie de tierras en tenencia legal común denominada “Titulo de Merced”

magnitud; la ocupación se encargó de entroncar y reforzar el dominio sobre la mujer en este territorio.

4. La fotografía y el proyecto modernizador eurocéntrico

El uso de la fotografía en Sudamérica se inicia en Buenos Aires a partir de 1840, con la introducción del daguerrotipo por parte de profesionales extranjeros quienes itine-raban por el continente. El servicio de los daguerrotipistas, a domicilio o en estudios instalados en el centro de la ciudad, fue fundamentalmente el estilo del retrato, cuyos clientes pertenecían a familias adineradas debido a que el servicio resultaba ser de alto costo, lo que lo proyectaba como de acceso exclusivo (Cuarterolo, 2007).

El carácter burgués que adquirió este servicio no se debió exclusivamente a las limitaciones económicas para permitirselo, así también existió el factor cultural de clase. El fotografiarse se convirtió en un acto simbólico burgués, aprovechando su condición de protagonista ligada al reciente cambio social, la necesidad de ascenso y consagración social. El retrato se convierte así en un acto simbólico. La necesidad de trascender ya no estaba ligada solo a la obra individual sino que además debían quedar vestigios que llevaran al extremo la idea positivista de la comprobación, debían ser evidentes visualmente. En esta trascendencia visual también estarían presentes sus valores, ideología, status, perspectiva de mundo, etc.

Así la burguesía se propuso a sí misma como un referente objetivando su esencia materializada en estas fotografías (Alvarado, 2001a), donde el objetivo era la ostentación social que se buscaba con las representaciones desarrolladas en el estudio fotográfico y en el retrato final, siendo para ello lo más destacado la vestimenta. Así él o la “retratada” asistía con su más distinguido traje y sus mejores accesorios tanto joyas en el caso de las mujeres, como condecoraciones o elementos de poder o vinculados a la profesión ejercida por el hombre. Sumado al status económico burgués, se resaltaba el concepto de familia tradicional y patriarcal.

En este contexto, la mujer estaba ligada a roles de exclusivamente familiares, era la responsable de la crianza de hijos e hijas, debía habitar casi exclusivamente el hogar donde estaba a refugio del mundo exterior reservado para los hombres. Es así como en el retrato los roles quedan evidenciados intencionalmente: la madre aparece rodeada y muy cerca a sus hijos, el hombre en actitud regente y los hijos en actitud disciplinada y armónica con el plan familiar. El retrato familiar era un acto solemne y eternizante.

En cuanto a las condiciones técnicas de este servicio, el proceso para obtener una fotografía no resultaba simple e instantáneo. Para el XIX y principios del XX se suponía que el retratado estuviera entre un rango tiempo de veinte segundos y el minuto y medio, según fueran las condiciones de luz y esa exposición que debía ser cuidadosa para que los elementos aparecieran nítidos en la fotografía. Esto implicaba necesariamente el desarrollo de una “pose” que debía ser sostenida por el tiempo de exposición de la fotografía, paralelamente se desplegaba una especie de “performance”, donde él o la retratada personificaba un rol representándose a sí mismo o misma en una “condición” específica que deseaba resaltar (Alvarado, 2001a).

Como señala Cuarterolo (2007) el retrato en sus inicios estuvo permeado por la influencia del teatro, disciplina artística que impactó en el montaje, la decoración,

las gestualidad, la pose, etc. transformando a la persona retratada en una especie de actor o actriz que debía asumir un determinado rol, puesto que de lo que se trataba con este proceso de montaje era la construcción de una imagen que iba a tener un repercusión social que ameritaba el uso de estos recursos.

4.1 Fotografía de frontera: la atracción de lo “salvaje” y las colonas disfrazadas de “indias”

La tecnología de la fotografía como herramienta asociada a la prensa arriba a Chile fundamentalmente con las revistas. Iconos de ese proceso son la revista santiaguina de circulación nacional como *Zig-Zag* que nace en 1905 y la porteña *Sucesos* creada en 1902. En el caso de La Araucanía se incorpora de manera más tardía, y recién a principios de siglo algunos diarios en ocasiones especiales incluyen una fotografía en el periódico, luego ya en 1910 las revistas la utilizan tímidamente en parte de sus páginas, siendo la Revista *Tic-Tac* (1914) quien realmente explota este recurso tecnológico, incorporando imágenes de situaciones sociales de la región (Cornejo, 2012).

En La Araucanía residían limitados fotógrafos y para la época en que se editaba esta revista, los únicos profesionales dedicados a este rubro provenían de la ciudad de Traiguén¹⁰ y asistían periódicamente a Temuco funcionando para la elite local durante “una semana dedicada a perpetuar la imagen de los más distinguidos vecinos y hermosas damas de la sociedad” (Pino Zapata, 1969,84).

Con el correr del tiempo la función de la fotografía como expresión de status social fue transformándose para manifestar no solo la posición de clase, sino también para resaltar las características individuales de cada persona, por ello muchas de las fotografías mostraban a las y los retratados caracterizados de una forma particular, ya sea representando exageradamente su rol social, como también se llegaron a representar a los “indios” vistos como sujetos exóticos o históricos en un acto de performance que lindaba en la teatralidad.

Así la construcción del “Otro”, el “indio” o de “la Otra”, la “india” en los retratos de la época, a partir de las performance de caracterización, tenía por función acercar realidades lejanas o exóticas de los pueblos conquistados por occidente, en una lógica de espectacularización documental. En esta tendencia se inscribe un tipo particular de fotografía erótica ligada a lo exótico, donde mujeres occidentales se disfrazan de personajes mitológicos o se caracterizaban como mujeres de culturas no occidentales que tenía por función estimular al espectador:

Siguiendo la estela de las representaciones pictóricas de la época, la caracterización de mujeres occidentales en tipos exóticos (también mitológicos) parecía eximir a esta fotografía de parte de su “indecencia”, al asimilarla con ciertos parámetros artísticos o etnográficos, y al lograr un distanciamiento del espectador respecto a la identidad cultural real de la mujer representada (Cabrejas, 2009,12).

¹⁰ “En esos mismos días dos artistas competían ofreciendo sus servicios de fotógrafos a la ciudad: Un chileno de apellido San Roman y un alemán que venía periódicamente desde Traiguén” (Pino Zapata, 1969,84).

Ahora bien la fotografía denominada “étnica” o “de frontera” (Alvarado, Megue y Báez 2001; Alvarado, 2001; Iroumé, 2014; Menard, 2009; Azócar, 2005) fue un género distinto, que ocupaba plataformas como postales, publicaciones científicas y otras tribunas, que no necesariamente eran las de la prensa. Al público consumidor le parecían curiosas estas formas de vida indígenas, sobre todo porque la idea de progreso vaticinaba que ellas caminaban hacia la extinción y pronto desaparecerían absorbidas por la inminente “civilización”. Ese último destello de vida particular, extravagante y “primitiva”, siempre llamaron la atención del ojo “civilizado”, el asombro por ese “Otro u Otra”:

Es curioso como la alteridad, reflejada en la facultad de encuadrar que tienen el fotógrafo o en palabras “pintoresco” y “colorido”, nos permite entrever, tras la visión del colonizador, ciertas cotidianidades cargadas del discurso oculto del colonizado.(Alvarado Lincopi, 2015: 135)

Destacan en esta producción las fotografías que muestran mujeres chilenas o colonas europeas disfrazadas “de indias” que para autoras como Alvarado (2001b) nos remiten a la idea de un “*indian fashion*”, donde:

Por un rato, conspicuas mujeres de la sociedad de fines del siglo XIX, en algunas ciudades del sur de Chile, pudieran jugar a transformarse en salvajes, pareciera que resultó constituir una tentación irresistible (...) Nosotros, ya advertidos de la situación podemos percibir que “el disfraz de salvaje” no alcanza a ocultar una gestualidad lánguida y una pose melancólica muy propias del retrato de esta época. Donde resulta más evidente esta dislocación étnica es la manera en que estas mujeres “visten” las ropas indígenas: fajas descuidadamente amarradas a la cintura; trenzas flojas y débiles; joyas literalmente abandonadas sobre la ropa. Así todo este esfuerzo dramático no logra ocultar su evidente origen blanco, más bien lo reafirma en la evidencia del disfraz. (2001b:8)

En este sentido el trabajo de Menard (2009) realiza un cruce entre los imaginarios etnográficos de la época y la pornografía contemporánea. Para este investigador, en el género pornográfico el cuerpo parece fragmentado, como una especie de catálogo dispuesto para diferentes usos, modos, según diversos tamaños y colores transformando al sujeto en objeto, su principal motor libidinal. Menard califica la fotografía etnográfica, con características de desnudo parcial o total, como una imagen pornográfica. Es así como establece una faceta dentro de la etnografía que se puede calificar como pornográfica, la que tiene por característica la provocación en el consumidor de la imagen, un efecto afrodisíaco y estimulante.

El autor hace referencia a las fotografías de mujeres blancas disfrazadas de “indias” indicando que estas develan el grado de frivolidad por parte de la mujer occidental al desglosarse de mujer mapuche. Los descuidos o carencias técnicas visibles en la vestimenta de las mujeres blancas reflejan directa o indirectamente el origen étnico de las fotografiadas. Aquí se remite a la idea de que la mujer civilizada lleva intrínsecamente el pudor y el recato en su ser, y adquiriendo el rol de la mujer mapuche, la “india”, estaría representando a un ser inmoral y, al mismo tiempo, atractivo, retornando al imaginario de las cautivas blancas en manos de los salvajes machos orientales.

Asimismo el trabajo de Iroumé (2014) basado en el análisis de las fotografías Gustavo Millet sobre mujeres chilenas vestidas de “indias”, propone una lectura desde la noción del “disfraz”. Al respecto la investigadora señala que “En las fotografías de “disfrazadas” las retratadas aparecen en poses y actitudes que no buscan disimular su origen, sino que permiten la convivencia entre modelo blanca e indumentaria mapuche” (p. 145-146).

En el caso de las fotografías de mujeres francesas vestidas de indígenas, podemos dar cuenta de la construcción de un imaginario femenino en el contexto de la instalación del proyecto modernizador “blanco”. Alvarado (2001) señala que la fotografía en La Araucanía de posguerra se convierte en una especie de “huella luminosa”, una marca resplandeciente “que nos hace transitar por un profundo vértigo entre incertidumbre y la alucinación que toda imagen fotográfica plantea para nosotros los espectadores, se constituye en el referente visual fundamental para la construcción y montaje de un imaginario.” (p. 26).

Montaje y construcción de un imaginario que desde el punto de vista de género no es neutral. Así De Lauretis (1984) señala que la narratividad y el placer visual están relacionados íntimamente con el deseo, puntualizando que han sido los hombres “quienes han definido el objeto y las modalidades de la visión, del placer y del significado en función de esquemas perceptivos y conceptuales que han proporcionado las formaciones ideológicas y sociales patriarcales” (p. 110).

5. Aspectos metodológicos

Para el análisis de las fotografías seleccionadas, adaptamos la propuesta metodológica de análisis visual desarrollada por Zurian y Caballero (2013) desde los estudios de género y la estética audiovisual:

El audiovisual, como cualquier artefacto cultural, es resultado de un espacio tiempo determinado, realizado con una mentalidad y bajo unas condiciones también ideológicas, nunca neutrales, que construye un discurso del que se pueden desprender, y se desprenden de facto, modos de entender a la persona y su sociedad, su identidad y su ser. Y, por ello, también implicaciones en cómo se construyen y cómo se entienden las identidades de género y las cuestiones de sexualidad, cultura, raza, clase, etc.” (Zurian y Herrero, 2014,18)

En base a la propuesta teórica-metodológica propuesta por Zurian y Caballero construimos un Modelo de Análisis Visual de la fotografía, tal como puede observarse en la Tabla 1:

1. Revisión crítica general
1. Condiciones de producción y distribución.
1.2. Contexto social, económico, político, cultural.
1.3. Principios ordenadores (género fotográfico, poética autorial, movimiento artístico, guión, etc.).
2. Hermenéutica de las imágenes

2.1. Estudio de las imágenes
2.1.1. Elementos pro-fotográficos: puesta en escena, luz, caracterizaciones de los personajes, vestuario, etc.
2.1.2. Elementos fotográficos: planos, movimientos y angulaciones de cámara, encuadre, composición.
2.1.3. Montaje y postproducción y diagramación revista.
2.2. Sistemas semióticos, gramaticales y narrativos
2.3. Dialéctica de la comprensión y de la explicación
3. Análisis Audiovisual
3.1. Análisis de entendimiento y sentido.
3.2. Análisis de significación cultural.
3.3. Análisis de explicitación de las claves de género
3.3.1. Desarrollo de los estudios de género y sus diferentes subestudios.
3.3.2. Aplicaciones al análisis.

Tabla 1 Modelo de Análisis Visual de la fotografía, adaptación de la propuesta metodológica de análisis visual desarrollada por Zurian y Caballero (2013)

Cabe precisar que el corpus de análisis está constituido por dos fotografías publicadas por la revista *Tic-Tac* durante el año 1914, de un total de siete imágenes donde aparecen retratadas mujeres de la elite local de la ciudad de Temuco. Para este texto seleccionamos estas dos fotografías puesto que presentan la particularidad de retratar mujeres colonas francesas vestidas con ropas tradicionales y joyas de mujeres mapuche.

Estas piezas fotográficas publicadas en la Revista *Tic-Tac* no han sido analizadas en ningún estudio anterior y pertenecen a una serie de fotografías realizadas por los fotógrafos de frontera. La particularidad de este tipo de fotografías es precisamente el hecho de ser producidas por fotógrafos, puesto que, como señala Alvarado (2001a) “Este es un aspecto que resulta de suma importancia porque implica que la percepción de este extraño y salvaje mundo se fundamenta en la mirada de un creador, más que en la de un etnólogo o un investigador.” (p. 17)

En el caso de esta investigación, las dos fotografías analizadas presentan como autoría la Galería Artística de Menéndez y Castellan, no perteneciendo a los fotógrafos “clásicos” de la época, pero claramente respondiendo a un estilo de fotografía “exótica” que se imponía como la moda estética de la época.

El objetivo de nuestro análisis es comprender la función de esta puesta en escena en el contexto de la posguerra en La Araucanía, para ello se consideran los códigos visuales y de género identificables en las imágenes estudiadas, a partir del supuesto de que estas fotografías manifiestan, por una parte, una mirada de la mujer indígena (la “india”) como una figura exótica, objetivada como una fantasía erótica por la sociedad patriarcal, colonial y blanca-criolla la época; y por otra parte, la de la mujer colona blanca como una figura que representa el imaginario de la mujer bella, delicada, civilizada y “graciosa”; aunque contradictoriamente, al estar vestida “de india” remite al imaginario de “la cautiva”, imaginario que también contiene una carga erótica.

Pareciera ser que estas fotografías contienen en sí mismas el recato y la erotividad, donde la mujer blanca al vestirse de “india” puede permitirse, a los ojos del fotógrafo y desde su mirada de hombre blanco civilizado, ese toque de exotismo que ubica esta performance fotográfica en una delgada línea entre la sexualización de la mujer “india” y la idealización de la feminidad domesticada de la mujer colona cuyo rol será la procreación de hijas e hijos con el objetivo de “blanquear” y civilizar el nuevo territorio conquistado.

6.-Análisis

En este apartado presentaremos la aplicación del Modelo de Análisis Visual a las dos fotografías seleccionadas. Como podemos observar en la imagen 1 esta fotografía corresponde a la portada de la revista *Tic-Tac* publicada en enero del año 2014:

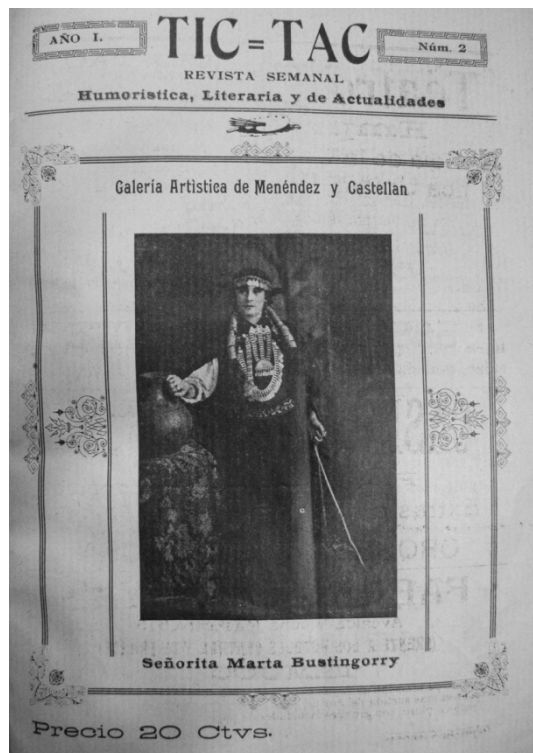


Imagen 1 “Señorita Marta Bustingorry”. Fotografía de Portada Revista *Tic Tac* (1914).

Al aplicar el Modelo de Análisis Visual (ver Tabla 2), los elementos que podemos identificar son los siguientes:

1. Revisión crítica individual, por obra.	
1.1. Datos de la obra (ficha artística y técnica)	Pie de Fotografía: Señorita Marta Bustingorry. Autor: Galería Artística de Menéndez y Castellán.
1. Revisión crítica individual, por obra.	
1.1. Datos de la obra (ficha artística y técnica)	Pie de Fotografía: Dos simpáticas francesas en traje de indígenas.
2. Hermenéutica de las imágenes	
2.1. Estudio de las imágenes	
2.1.1. Elementos pro-fotográficos.	Nos encontramos con un montaje al parecer en exterior, desconocemos si el espacio corresponde a un inmueble particular o al estudio del propio fotógrafo. Existe luz, suponemos natural. El fondo ilustra una casa o bodega con muchas ramas en su techo. Creemos que puede tener por objetivo simular una escena más silvestre y rural. El vestuario corresponde a la indumentaria característica de las mujeres del Pueblo Mapuche, tanto en mantas-reboso (Ükülla) como en joyas como aretes (Chaway), cintillo (Trarülóngko), collar en medalluna (Kilkay), colgante vertical de una pieza (Süküll), adorno pectoral de tres piezas (Trapelakucha) y alfiler para la ropa (Tupu), así también una faja en la cintura con diseños propios de la cultura mapuche (trariwe). En esa fotografía se observa una relativa rigurosidad en la posición de las joyas y también del uso del traje, en la faja y en el alfiler hay cierto descuido. Las dos mujeres son jóvenes y son etiquetadas por la revista como de origen francés, ambas poseen rasgos caucásicos, una modelo “blanca” personificando a una indígena mapuche.
2.1.2. Elementos fotográficos.	La fotografía es en blanco y negro, plano general, el centro de interés son las francesas colocadas al centro izquierda de la fotografía, de recorte cuadrado, no hay sensación de movimiento en la imagen, las mujeres están quietas sin simular ninguna actividad en particular.
2.1.3. Montaje y postproducción y diagramación revista.	La página en la que aparece esta fotografía se encuentra alojada al interior de la revista, está en blanco y la imagen al centro en tamaño mediano-pequeño de manera protagónica, rodeada de tres decoraciones, dos a los costados y una abajo; se le da una relativa distinción a la imagen.
2.2. Sistemas semióticos, gramaticales y narrativos	
2.3. Dialéctica de la comprensión y de la explicación	Esta fotografía que situada al interior de la revista, si bien no ocupa gran tamaño y no posee más que un pie de foto de descripción, queda expuesta en solitario en una página. Esta fotografía, presenta cierto relajo intencionado en su planificación, o bien este aspecto no fue relevante en la función de la fotografía. Visualiza lo mapuche a través de la representación de sus mujeres. Las francesas mantienen una pose despreocupada y sin mayores contemplaciones y parecen estar divirtiéndose. Los elementos del telón o fondo natural generan una atmósfera de exterior agreste y natural de la selva mapuche.

3. Análisis Audiovisual	
3.1. Análisis de entendimiento y sentido.	Los y las lectores de esta revista corresponden a sujetos de las clases acomodadas o con acceso a la cultura blanca y occidental en La Araucanía. Esta fotografía no representa a la mujer mapuche de manera ofensiva, pero tampoco resaltada en su condición. Es interesante la gestualidad risueña demostrada por sus dos modelos. Podría ser un signo de deleite con la fotografía, o bien un gesto intencional, por la teatralización y lo preparado de la técnica del retrato creemos que más bien fue premeditada, la teoría y los antecedentes direccionan hacia un objetivo erotizante. La idea de lo salvaje como atractivo y seductor.
3.2. Análisis de significación cultural.	Es un cuadro de la representación de mujeres que acceden a figurar como mapuches y posan en una actitud tranquila, pero sonriente, mostrándose amigables. Desde la cultura francesa, muy adepta a la observación y estudio de otras culturas, cuya curiosidad y seducción queda evidenciada en este acto fotográfico.
3.3. Análisis de explicitación de las claves de género	
3.3.1. Lectura de género	La función de la fotografía es retratar a dos mujeres jóvenes colonas francesas, vestidas con ropas tradicionales de mujeres mapuche. Posan con coquetería y femineidad. Llama la atención nuevamente que estas mujeres extranjeras posen con ropas de mujeres mapuche, como una forma de mostrar femineidad. ¿Buscan mostrarse como exóticas? Se exponen dos jóvenes extranjeras europeas, en edad de casarse, en apariencia clase alta, en una fotografía preparada en una casa al parecer patronal, en un entorno de hogar y naturaleza. Su disposición expresa en este caso poco conocimiento de la forma en que era llevada este atuendo por las mujeres mapuche, hay mayor descuido de su uso correcto. Lo llamativo de esta fotografía es que la vestimenta y complementos no responden al modelo occidental tradicional de mujer (en la vestimenta), sino que los atuendos son de mujeres mapuche de un nivel económico alto.

Tabla 2: Aplicación Modelo de Análisis Visual fotografía de la “Señorita Marta Bustingorri”.

La segunda fotografía corresponde a las páginas interiores de la revista *Tic-Tac*, como podemos observar en la imagen 2 esta corresponde a dos mujeres colonas francesas:



Imagen 2 fotografía “Dos simpáticas francesas en traje de indígenas” (1914)

Al aplicar el Modelo de Análisis Visual, podemos identificar los elementos constituyentes de esta imagen, tal como se presenta en la Tabla 3:

1. Revisión crítica individual, por obra.	
1.1. Datos de la obra (ficha artística y técnica)	Pie de Fotografía: Dos simpáticas francesas en traje de indígenas.
2. Hermenéutica de las imágenes	
2.1. Estudio de las imágenes	
2.1.1. Elementos pro-fotográficos.	<p>Nos encontramos con un montaje al parecer en exterior, desconocemos si el espacio corresponde a un inmueble particular o al estudio del propio fotógrafo. Existe luz, suponemos natural. El fondo ilustra una casa o bodega con muchas ramas en su techo. Creemos que puede tener por objetivo simular una escena más silvestre y rural.</p> <p>El vestuario corresponde a la indumentaria característica de las mujeres del Pueblo Mapuche, tanto en mantas-reboso (Ükülla) como en joyas como aretes (Chaway), cintillo (Trarülongko), collar en media-luna (Kilkay), colgante vertical de una pieza (Süküll), adorno pectoral de tres piezas (Trapelakucha) y alfiler para la ropa (Tupu), así también una faja en la cintura con diseños propios de la cultura mapuche (tariwe). En esa fotografía se observa una relativa rigurosidad en la posición de las joyas y también del uso del traje, en la faja y en el alfiler hay cierto descuido. Las dos mujeres son jóvenes y son etiquetadas por la revista como de origen francés, ambas poseen rasgos caucásicos, una modelo “blanca” personificando a una indígena mapuche.</p>

2.1.2. Elementos fotográficos.	La fotografía es en blanco y negro, plano general, el centro de interés son las francesas colocadas al centro izquierda de la fotografía, de recorte cuadrado, no hay sensación de movimiento en la imagen, las mujeres están quietas sin simular ninguna actividad en particular.
2.1.3. Montaje y postproducción y diagramación revista.	La página en la que aparece esta fotografía se encuentra alojada al interior de la revista, está en blanco y la imagen al centro en tamaño mediano-pequeño de manera protagónica, rodeada de tres decoraciones, dos a los costados y una abajo; se le da una relativa distinción a la imagen.
2.2. Sistemas semióticos, gramaticales y narrativos	
2.3. Dialéctica de la comprensión y de la explicación	Esta fotografía que situada al interior de la revista, si bien no ocupa gran tamaño y no posee más que un pie de foto de descripción, queda expuesta en solitario en una página. Esta fotografía, presenta cierto relajo intencionado en su planificación, o bien este aspecto no fue relevante en la función de la fotografía. Visualiza lo mapuche a través de la representación de sus mujeres. Las francesas mantienen una pose despreocupada y sin mayores contemplaciones y parecen estar divirtiéndose. Los elementos del telón o fondo natural generan una atmósfera de exterior agreste y natural de la selva mapuche.
3. Análisis Audiovisual	
3.1. Análisis de entendimiento y sentido.	Los y las lectores de esta revista corresponden a sujetos de las clases acomodadas o con acceso a la cultura blanca y occidental en La Araucanía. Esta fotografía no representa a la mujer mapuche de manera ofensiva, pero tampoco resaltada en su condición. Es interesante la gestualidad risueña demostrada por sus dos modelos. Podría ser un signo de deleite con la fotografía, o bien un gesto intencional, por la teatralización y lo preparado de la técnica del retrato creemos que más bien fue premeditada, la teoría y los antecedentes direccionan hacia un objetivo erotizante. La idea de lo salvaje como atractivo y seductor.
3.2. Análisis de significación cultural.	Es un cuadro de la representación de mujeres que acceden a figurar como mapuches y posan en una actitud tranquila, pero sonriente, mostrándose amigables. Desde la cultura francesa, muy adepta a la observación y estudio de otras culturas, cuya curiosidad y seducción queda evidenciada en este acto fotográfico.

3.3. Análisis de explicitación de las claves de género	
3.3.1. Lectura de género	La función de la fotografía es retratar a dos mujeres jóvenes colonas francesas, vestidas con ropas tradicionales de mujeres mapuche. Posan con coquetería y femineidad. Llama la atención nuevamente que estas mujeres extranjeras posen con ropas de mujeres mapuche, como una forma de mostrar femineidad. ¿Buscan mostrarse como exóticas? Se exponen dos jóvenes extranjeras europeas, en edad de casarse, en apariencia clase alta, en una fotografía preparada en una casa al parecer patronal, en un entorno de hogar y naturaleza. Su disposición expresa en este caso poco conocimiento de la forma en que era llevada este atuendo por las mujeres mapuche, hay mayor descuido de su uso correcto. Lo llamativo de esta fotografía es que la vestimenta y complementos no responden al modelo occidental tradicional de mujer (en la vestimenta), sino que los atuendos son de mujeres mapuche de un nivel económico alto.

Tabla 3: Aplicación Modelo de Análisis Visual fotografía de la “Dos simpáticas francesas en traje de indígenas” (1914)

Como podemos observar en ambas fotografías, la interpretación se abre a variadas significaciones. En el plano hermenéutico, observamos que en ambas fotografías las mujeres francesas “posan” para el fotógrafo, en la primera la performance se realiza posiblemente en el estudio fotográfico y en la segunda en un espacio “natural”, al parecer el patio de una casa; ambas pretenden representar con el decorado la “selva húmeda” propia del hábitat del pueblo mapuche.

Podemos identificar también algunos elementos interesantes en ambas fotografías: en la primera de ellas el pie de foto nos señala que la imagen corresponde a la “Señorita Marta Bustingorri”. La rotulación de la mujer como “señorita” da cuenta de su situación de mujer soltera perteneciente a una distinguida familia de la elite local. En nuestro análisis la “pose” de la mujer retratada evoca cierta solemnidad y gallardía. En la segunda imagen vemos que el pie de foto identifica a las dos mujeres jóvenes como “Dos simpáticas francesas en trajes de indígenas”.

En este segundo caso llama la atención el uso de los términos “simpáticas”, palabra más bien opuesta a la solemnidad de la fotografía de la “Señorita Marta Bustingorri”; mientras que la identificación de las mujeres como “francesas” da cuenta de su status de mujeres blancas de familias colonas. Ambas mujeres sonríen “graciosamente” a la cámara dando cuenta una actitud que linda en una actitud lúdica de la puesta escena.

Si bien en ambas fotografías el uso de las joyas de mujeres mapuche es correcta, lo que da cuenta de un conocimiento del fotógrafo sobre las costumbres de las mujeres mapuche y su vestimenta; en la primer fotografía se observa un uso de las joyas que irradia solemnidad y elegancia; mientras en la segunda fotografía vemos una postura corporal más relajada o informal respecto a las joyas y la vestimenta.

Podríamos manifestar que la primer fotografía nos evoca la idea de elegancia y distinción; mientras que la segunda evoca cierto relajamiento y juego al momento de fotografiarse. No deja de ser sorprendente el contraste entre el uso de la vestimenta y joyas de mujeres mapuche y la condición de ser usadas por mujeres blancas de origen europeo. Es inquietante además cómo en ambas performance podemos sentir la búsqueda de una naturalidad en el uso de la vestimenta y joyas que al mismo

tiempo incomoda porque da cuenta de la subyugación cultural y militar a la que fue sometido el pueblo mapuche.

Alvarado (2000) señala que las fotografías de mujeres blancas vestidas de “indias” son “imágenes donde orgullosas damas aparecen con trajes e indumentaria que podríamos definir, en términos generales, como de carácter étnico”. La autora destaca que el uso de las joyas de plata que caracterizan estas fotografías funciona como índice de etnicidad más allá de estar intervenidas por el fotógrafo.

En este sentido autoras como Iroumé (2014) señala que en este tipo de fotografías se produce una apropiación e interpretación de la indumentaria y vestimenta mapuche, donde la composición general de la imagen se organiza de modo similar a las fotografías donde figuran mujeres mapuche, incluso muchas veces están realizadas en el mismo estudio, con la misma escenografía y usando las mismas joyas.

Respecto al nivel de análisis de la dimensión audiovisual, existe también un contraste entre la primera fotografía y la segunda: la imagen de la señorita Bustingorri vestida de mapuche rememora de cierta forma el orgullo y gallardía del pueblo mapuche, visto a los ojos del colonizador como un pueblo indomable que supo resistir durante tres siglos la dominación española y posteriormente del Estado chileno al que se enfrentó militarmente. De cierta forma da cuenta del imaginario de un pueblo salvaje y belicoso. Como señalamos en el análisis esta imagen transmite cierto respeto de la dignidad del pueblo mapuche mediatizada por la mirada europea que se corporiza en esta joven perteneciente a la elite local vestida con elegancia por las joyas de las mujeres mapuche que a su vez representaban distinción y posición económica.

En la segunda fotografía vemos más bien el efecto opuesto: una cierta despreocupación en la pose, una actitud “divertida” y lúdica que expresa más bien una actitud de curiosidad sobre lo que representa esa vestimenta para el pueblo mapuche. Como señala Iroumé (2014) se evidencia en estas fotografías una performance que alude a la noción de “disfraz” que bien da cuenta de esta extrañeza que nos producen estas fotografías donde se evidencia una dislocación étnica en la forma que estas mujeres “visten” las ropas indígenas: “Así todo este esfuerzo dramático no logra ocultar su evidente origen blanco, más bien lo reafirma en la evidencia del disfraz” (Alvarado, 2001b, 12).

Finalmente, desde el punto de vista de un análisis desde la dimensión de género, en ambas fotografías resalta la feminidad de sus protagonistas, en la primera esta feminidad está representada por la elegancia de la postura corporal, la mirada y “la pose”; en la segunda imagen más bien resalta la actitud de coquetería de las jóvenes francesas. Esta última imagen especialmente nos remite a esta idea de la erotización de las mujeres representadas como “indias”; esta alusión a lo exótico de “la india” que ante los ojos del fotógrafo representa cierta seducción, que como señala Menard (2009) remite a un imaginario de cierto “libertinaje sexual” que sería propio de los pueblos indígenas.

7. Conclusiones

Esta producción fotográfica se enmarca dentro del género de retrato fotográfico para prensa, confirmando con ello el acceso exclusivo que ciertos grupos socio-económico y culturales tenían de esta tecnología y de la exposición de su vida social en los

medios de comunicación. La función de esta práctica fue el reconocimiento social y/o el reforzamiento del status ya obtenido.

Por otra parte se ven reforzados los patrones de género hegemónicos, estas mujeres solteras aparecen en esta especie de catálogo dispuesto por la revista, exponiéndose bajo ciertos estándares de juventud, belleza y origen racial que confluía perfectamente con el objetivo de la elite local de blanqueamiento racial de la población del territorio ocupado.

Asimismo vemos cómo en el uso que las mujeres retratadas dan a la vestimenta de mujeres mapuche, se construye un imaginario de la “Otra”, la “india”, la mujer indígena como objeto étnico perteneciente a un pueblo y una cultura en “extinción” y por lo tanto pieza de “museo”, con historia y tradición memorable pero exótica y perteneciente a otro “mundo”, salvaje y bárbaro.

Es posible distinguir también, recurriendo a antecedentes relativos a la función erótica del disfraz étnico en las fotografías, que en el fenómeno de exposición sexualizante estaría presente en estas dos piezas fotográficas. Esta representación le otorga a la mujer “blanca” el aura de sensualidad, fantasía y el atractivo que implica traspasar el umbral de civilidad de una mujer occidental. Lo indígena, como mujer, se presenta como fantasía erótica, tanto por su “barbarie”, como así también por los estereotipos de ingenuidad y naturalidad que se les atribuye a las culturas originarias. Esta revista da cuenta de la multiculturalidad asimétrica de la región de La Araucanía, donde la cultura “superior” objetiva a la dominada en plena postguerra.

8. Referencias Bibliográficas

- Agamben, Giorgio (2006). *¿Qué es un dispositivo?* Roma: Nottetempo.
- Alvarado, Margarita (2000). Indian Fashion. La imagen dislocada del indio chileno. *Revista de Estudios Atacameños*, 20, pp.137–151. doi: doi.org/10.22199/s07181043.2000.0020.00009
- Alvarado, Margarita (2001a). Pose y montaje en la fotografía mapuche. Retrato fotográfico, representación e identidad. En Margarita Alvarado, Mege, Pedro y Báez, Cristian (Ed.): *Mapuche. Fotografías siglos XIX y XX. Construcción y montaje de un imaginario*. Santiago: Pehuén Editores.
- Alvarado, Margarita (2001b). Los secretos del cuarto oscuro y otras perturbaciones fotográficas. Recursos y procedimientos en la construcción y el montaje de un imaginario. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 1, 15-27.
- Alvarado Lincopi, Claudio (2015). La emergencia de la ciudad colonial en Ngülu Mapu: control social, desposesión e imaginarios urbanos. En Enrique Antileo, et. al: *Awükan ka kuxankan zugu Wajmapu mew Violencias coloniales en Wajmapu*. Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche.
- Azócar, Alonso (2005). *Fotografía proindigenista. El discurso de Gustavo Millet sobre los mapuches*. Temuco: Ediciones Universidad de La Frontera.
- Bengoa, José. (1999). *Historia de un Conflicto. El Estado y los mapuches en el siglo XX*. Santiago. Planeta.
- Cabrejas Almena, Carmen. (2009) *Ficción y fotografía en el siglo XIX. Tres usos de la ficción en la fotografía decimonónica*. IV Congreso Internacional de Historia de la Fotografía 5 al 7 de diciembre de 2009 Photomuseum: Zarautz.

- Cornejo, Tomás (2012) La fotografía como factor de modernidad: territorio, trabajo y trabajadores en el cambio de siglo. *Historia* 45, (I), 5-48.
- Cuarterolo, Andrea (2007). El retrato fotográfico en el siglo XIX Un espejo de la mentalidad burguesa. En: *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación N° VII. XV Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación 2007: "Experiencias y Propuestas en la Construcción del Estilo Pedagógico en Diseño y Comunicación"*, Año VIII, Vol. 8, febrero 2007, Buenos Aires, Argentina.
- De Lauretis, Teresita (1984). *Alicia, ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Foucault, Michael (1973). *La Verdad y las Formas Jurídicas*. Barcelona: Gedisa.
- Foucault, Michael (1977). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- González, Yéssica (2006). Matrimonio y Divorcio en La Araucanía. *Tiempo y Espacio*, 16,1-22.
- Gutiérrez Ríos, Felipe (2014). *We aukin zugu. Historia de los medios de comunicación Mapuche*. Quimantú: Santiago de Chile
- Iroumé, Nicole (2014). Las disfrazadas de Gustavo Milet: del "tipo étnico" al "retrato de fantasía". *Revista Chilena de Antropología Visual*, 24, 128/-51.
- Nitrihual Valdebenito, Luis Alejandro, Pacheco-Pailahual, Stefanie, & Fierro-Bustos, Juan Manuel. (2013). Bienvenida modernidad: revistas en La Araucanía y la construcción de la hegemonía. *Palabra Clave*, 16(2), 398-418. doi.org/10.5294/pacla.2013.16.2.5
- Menard, André (2009). Pudor y representación. La raza mapuche, la desnudez y el disfraz. *Aisthesis*, N° 46 ,15-38. doi.org/10.4067/s0718-71812009000200002
- Ossandón y Santa Cruz. (2005). *El estallido de las formas. Chile en los albores de la "cultura de masas"*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Pacheco, Stefanie (2012). *Análisis hemerográfico y genealógico crítico de la prensa en la región de La Araucanía en el período 1877-1948. Elementos para la articulación de su modo de producción bajo el capital*. Tesis de grado. Temuco, Chile: Universidad de La Frontera.
- Pino Zapata (1969) *Historia de Temuco*. Temuco: Ediciones Universitarias de la Frontera.
- Pinto, Jorge (2000). *De la inclusión a la exclusión. La formación de Estado, la nación y el Pueblo Mapuche*. Jorge. Santiago: IDEA.
- Pinto, Jorge. (2009) Empresarios agrícolas en una economía emergente. La Araucanía, Chile, 1900-1940. *Revista Andes*, 4, 1-22.
- Pinto, Jorge y Órdenes Delgado, Matías (2012). *Chile una economía regional en el siglo XX. La Araucanía. 1900-1960*. Temuco: Ediciones Universidad de La Frontera.
- Santa Cruz, Eduardo (2010). *Patricios, letrados, burgueses y plebeyos. La prensa chilena en el siglo XIX*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Vásquez, Ana (2015) Expedientes del dolor: mujeres Mapuche en la frontera de la violencia (1900-1950) En En Enrique Antileo, et. al: *Awükan ka kuxankan zugu Wajmapu mew Violencias coloniales en Wajmapu*. Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche
- Zurian, Francisco y Caballero, Antonio (2013). ¿Tiene la imagen género? Una propuesta metodológica desde los Gender Studies y la estética audiovisual. En: *Actas del 2° Congreso Nacional sobre Metodología de la Investigación en Comunicación* (AE-IC- UVA), Segovia, enero de 2013, p. 475-488. España: Universidad de Valladolid.
- Zurian, Francisco y Herrero, Beatriz (2014). Los estudios de género y la teoría filmica feminista como Marco Teórico y Metodológico para la investigación en cultura audiovisual. *Área Abierta*. 14 (3), 5-21. doi.org/10.5209/rev_ARAB.2014.v14.n3.46357