

Alteridades visuales: las diferentes inscripciones fotográficas de los indígenas latinoamericanos en los retratos étnico-raciales a fines del siglo XIX y principios del XX

Rodolfo Reyes Macaya¹

Recibido: 6 de agosto de 2019 /Aceptado: 24 de diciembre de 2019

Resumen. Este artículo analiza las inscripciones visuales de las alteridades históricas, abordando los modos en que los indígenas latinoamericanos han sido representados por medio de la cámara fotográfica en diferentes momentos del siglo XIX y principios del XX. Es un estudio teórico donde se analizan los retratos de los “botocudos” en el Museo de Historia Natural de París (1844) a la luz del paradigma raciológico. Se exploran los criterios de cientificidad del retrato etnológico y sus formas de convivencia con el retrato costumbrista de fines comerciales, presentando las discusiones de los etnólogos en torno a la fotografía y los métodos etnográficos. Asimismo, se revisan las imágenes de los “fundadores” de la fotografía mapuche en Chile (1886, 1890), y se contrastan con otras formas de inscripción y codificación visual: la de los vencidos en el Museo de La Plata (1885) y la de una raza que se moderniza en el proyecto mapuche anglicano (1903). Se da cuenta de múltiples y diferentes miradas coloniales en las que, sin embargo, subsisten dos categorías como sustrato iconográfico, la de raza y etnia en tanto que marcaciones de alteridad. Dichas categorías constituyeron el fundamento epistemológico para este tipo de fotografías.

Palabras clave: fotografía; raza; etnia; alteridades; historia de la antropología; miradas coloniales; mapuche.

[en] Visual Alterities: different photographic inscriptions of Latin America’s indigenous peoples in ethnic-racial portraits in the late nineteenth and early twentieth centuries

Abstract. This article analyzes the visual inscriptions of historical alterities, approaching the ways in which the indigenous peoples of Latin America have been represented through the camera at different times in 19th and early 20th centuries. It is a theoretical study that explores “botocudos’s” portraits by E. Thiesson (1844) and the racial paradigm by Étienne Serres in National Museum of Natural History (Paris); the ethnological portrait’s scientific standards and the “costumbrist” and commercial’s portrait, presenting the discussions of the ethnologists about photography and ethnographic methods. Likewise, the images of the “Founders” of Mapuche’s photography in Chile (1886, 1890) are reviewed and contrasted with other forms of visual inscription, those of the vanquished at La Plata Museum (1885) and the Anglican-Mapuche project (1903) as modernization of a race. There are many and different colonial perspectives in which, but nevertheless, two categories subsist as an iconographic substratum, race and ethnicity as markers of alterity. Both categories were the epistemological bases for those types of photography.

Keywords: photography; race; ethnicity; history of anthropology; alterity; colonial gazes; mapuche.

Sumario. 1. Introducción. 2. El caso de Marie y Manuel, y el Museo Antropológico de las Razas Humanas de Serres (1844). 3. El retrato fotográfico y la construcción visual de lo étnico. 4. La codificación del estatuto etnográfico de la imagen en retratos comerciales y retratos con criterios de cientificidad. 5. Los conceptos de raza y etnia: perspectivas críticas. 6. Epílogo. 7. Bibliografía. 8. Iconografía

Cómo citar: Reyes Macaya, R. (2020). Alteridades visuales: las diferentes inscripciones fotográficas de los indígenas latinoamericanos en los retratos étnico-raciales a fines del siglo XIX y principios del XX, en *Revista de Antropología Social* 29(1), 17-31.

1. Introducción

En el siglo XIX unos pocos Estados europeos del Atlántico norte colonizaron extensas zonas del planeta (Hobsbawn, 1998; Chakrabarty, 2008; Singaravelou y Venayre, 2019). La articulación de tal vasta red imperial tuvo un correlato en

¹ Sorbonne Université. Faculté des Lettres. École doctorale IV. Becario ANID, Ministerio de Ciencia, Tecnología, Conocimiento e Innovación de Chile. rodolfo.rml@gmail.com

la proliferación de las imágenes de los otros, en tanto que alteridades raciales y étnicas, produciéndose una avalancha iconográfica que capturaba la variedad de los objetos del mundo, *varietas rerum*, como pluralidad de objetos y súbditos de los imperios. De esta manera, se colonizaba en el orden de lo simbólico, mediante imágenes, certificadas por los estatutos de la ciencia, llevadas hacia los más recónditos lugares del globo terrestre por flujos de circulación iconográfica a través de redes de conquista y dominación. Esto produjo no una, sino múltiples miradas coloniales (Báez y Mason, 2006: 29) que articularon representaciones de los territorios, cuerpos, artefactos y costumbres. Tales representaciones fueron verdaderos espacios de disputa. En ellas se enfrentaban modos de ver que iluminaban las alteridades que otrora habían permanecido lejanas; pueblos extra-europeos configurados como pueblos exóticos en la doble articulación salvaje/primitivo. Se recupera aquí el sentido etimológico de la palabra ‘exótico’: fuera de óptica y, por lo tanto, fuera del encuadre de la máquina que podría haber trastocado para siempre los modos de ver, la cámara fotográfica².

En los análisis críticos dedicados a retratos fotográficos de indígenas americanos, se confunden nominalmente distintas formas de inscripción visual. Lo que para algunos es fotografía “étnica” (Alvarado y Mason, 2001) [en comillas el original], para otros son “documentos de alteridad” (Giordano y Méndez, 2001) y aún para otros, retratos comerciales de tipo costumbrista, en las antípodas del retrato de “pretensiones científicas” (Iroumé, 2014), aunque fraguados ambos en la relación entre fotografía y colonialismo. En un corpus sucinto que tiene como sujetos de la representación a los/as amerindios/as como alteridades históricas, se encuentran fotografías con criterios de cientificidad que conviven con fotografías comerciales, de corte folclórico, dando cuenta de distintas miradas coloniales, codificaciones disímiles que responden a diversos modos de ver. ¿Cuál es el denominador común en ellas y cuáles sus diferencias radicales? ¿qué constituye lo propiamente “etnográfico” de la imagen en este tipo de manifestaciones visuales?

A partir de lo anterior, en este artículo se analiza el caso de los “botocudos” y las discusiones que suscitó el uso del daguerrotipo en la articulación racialista de las alteridades extra-europeas. Luego se profundiza en el retrato, en tanto que género visual y, a través de él, en la relación entre fotografía y pintura como estrategias de representación en la dinámica identidad/alteridad a fin de evidenciar la maquinización del retrato ligada a la constitución de criterios científicos de objetividad. Se discuten las operaciones visuales de los “fundadores” de la fotografía mapuche en Chile: Heffer, Milet y Valck, poniendo énfasis en las similitudes y diferencias radicales entre tipos de fotografías que respondían, por una parte, a una pretensión científica de tipo raciológico y etnológico y, por otra parte, a las exigencias de un público burgués, deseoso de signos exóticos que alimentaran el imaginario romántico de la época. Finalmente, se propone una teorización sobre las categorías de raza y etnia, las que serían las bases epistemológicas de este tipo de fotografías.

2. El caso de Marie y Manuel, y el Museo Antropológico de las Razas Humanas de Serres (1844)

La invención de Daguerre y Niépce –como el calotipo de Henry Fox Talbott– desempeñó un papel fundamental en los procesos de colonización decimonónicos, enfatizando el vínculo no menor entre ciencia e imperio. De la mano de disciplinas científicas como la etnología, la fotografía produjo datos y delimitó objetos de estudio más acordes con las miradas occidentales y sus deseos, que con las características propias de los pueblos que se pretendía estudiar. El primer retrato fotográfico con fines antropológicos fue realizado por Bisson Fils entre 1841-42 para ilustrar la *Histoire Naturelle des îles Canarias* del naturalista Sabin Berthelot (Naranjo, 2006: 12). Posteriormente, Thiesson fotografió a Marie y Manuel en 1844, dos individuos de la cultura natnenuque, secuestrados y llevados a Europa.



Ilustración 1. Thiesson, E (1844). *Hombre Botocudo, visto de frente y tres cuartos, y de perfil.* Daguerrotipo, ficha y reimpresión de 1980. París: Museo de Quai Branly.

² “Nos es casi imposible ver un antiguo retrato tal y como se pretendía que se viera antes de que las instantáneas fotográficas y el cine difundieran y vulgarizaran las semblanzas humanas.” (Gombrich, Hochberg y Black, 1983: 32).



Ilustración 2. Thiesson, E (1844). *Mujer Botocudo, vista de frente*. Daguerrotipo, ficha y reimpresión de 1980. Paris: Museo de Quai Branly.

Las imágenes de una pareja de natenuques (Ilustración 1 y 2), fueron tomadas por Eugène Thiesson, el año 1843 en el *Muséum national d'histoire naturelle* (MNHN) de París, o sea, no más de cuatro años después de que el daguerrotipo fuera presentado por François Arago en la *Académie des Sciences* de la misma ciudad. Aunque hoy sabemos que sus nombres europeos son Marie y Manuel (Taladoire, 2017), estas personas fueron retratadas como curiosidades antropológicas y sus fotografías inventariadas en el MNHN simplemente como “botocudos”. El etnónimo había sido acuñado por los portugueses, quienes lo utilizaban para referirse a todo indígena que usara discos o “botoques”, labiales y/o auriculares, por lo general pertenecientes a la familia lingüística Macro-Gê del Brasil, una serie de pueblos, de los que los nacenuques son solo uno entre ellos. Tal nominación se ensambló a la lógica de clasificación raciológica; para los estudiosos era más importante su adscripción genérica a una raza que la individualización psicológica de los retratados.

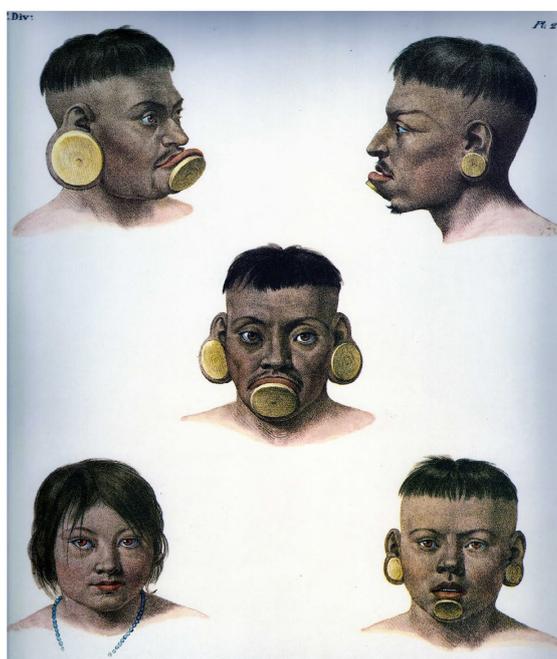


Ilustración 3. Rugendas, Johann Moritz (1835) (grabado por P. Vigneron). *Botocudos*. Litografía coloreada a mano. Sao Paulo: Colección Brasiliana Itaú.

Viajeros, científicos y artistas habían sido atraídos por los “botocudos” con anterioridad; Debret, Rugendas (Ilustración 3), Wied-Neuwied, Spix y Martius, entre otros, registraron sus imágenes (Morel, 2002). Su interés y configuración iconográfica se dio en paralelo a la guerra decretada por el rey Juan VI de Portugal contra los “botocudos” en 1808 (Moreira, 2010). Desde entonces, en esta guerra sin cuartel, hubo un tráfico ilegal de indios como esclavos y también como conejillos de indias hacia Europa occidental³. Según Marco Morel, la mujer y el muchacho fotogra-

³ Ocho décadas más tarde otros miembros de este grupo etno-lingüístico serían la principal atracción de la Exposición Antropológica Brasileira de 1882, inaugurada por el Emperador Pedro II de Brasil (Morel, 2002).

fiados por E. Thiesson fueron llevados a Europa por un francés de nombre Marius Porte⁴. Cabe suponer que durante el secuestro fueron nombrados así: Marie y Manuel. Su nombre en las lenguas Macro-Gê, en cambio, continúa desconocido.

La presencia de los “Botocudos” causó sensación en el medio intelectual parisino. Fueron tema de discusiones apasionadas durante la sesión de verano en la *Académie des Sciences* de París en 1843. En esta temporada, Marie y Manuel fueron convertidos en objetos de estudio: auscultados, medidos, encuadrados en las normas del paradigma raciológico de la naciente antropología física, estudiados por la *Société de Géographie*, así como también se consignó su vocabulario en una edición trilingüe francés-portugués– “botocudo” (Morel). En particular, el éxito de estos retratos de *type vivant*, de perfil, frente y tres cuartos, produjo un entusiasmo de los científicos por la fotografía como medio documental. Esta serie sirvió al director de la cátedra de Anatomía e historia natural del hombre del MNHN de París, Etienne Serres, y lo llevó a publicar un texto titulado *Anthropologie comparée. Observation sur l'application de la photographie à l'étude des races humaines (1845)* (Serres, 2006). En aquel artículo, Serres propuso la creación de un museo antropológico, el museo de las razas humanas, basado en el daguerrotipo; lo que manifiesta que la noción de raza era más importante para aquella institución que la de etnia en aquel entonces. Serres argumentaba que a través de la imagen fotográfica se pueden capturar los caracteres de los retratados, sus modificaciones y transiciones. Así, “ya no será indispensable emprender largos viajes para ir a la búsqueda de tipos humanos” (2006: 29), sino desplazarse a un museo situado en el corazón de la metrópoli. En 1842, Serres había comprado uno de los aparatos de Daguerre para el MNHN situado en el *Jardin des Plantes*, y suponemos que fue el que utilizó E. Thiesson para fotografiar a los nacenuques. Posteriormente, dado el éxito de estos retratos, el fotógrafo fue comisionado por la institución para viajar a Portugal con el siguiente objetivo: fotografiar a la población africana presente en aquel país (Beaugé, 1995: 85).

En otro texto, publicado en *La Lumière* del 7 de agosto de 1852, Serres sostiene que la base de la antropología es la representación fidedigna de los tipos humanos. Esta se obtendría mediante dos procedimientos efectivos, el daguerrotipo y el vaciado en escayola:

Salvo raras excepciones, los viajeros que nos han transmitido los tipos americanos lo han hecho a menudo de una manera ideal: [...] tipos europeos disfrazados a la americana. A menudo, brilla más el arte que la realidad. Sin embargo, es esta realidad, al desnudo y sin arte, la que nos ofrece el daguerrotipo (2006: 32).

En tales líneas está presente la idea de que el daguerrotipo es un medio transparente, una visión no mediada, “sin arte”, para acceder al referente y dar cuenta de la *varietas rerum* dentro del paradigma de la Historia natural.

En los primeros pasos de la etnología como ciencia, el referente era codiciado para ser medido y analizado, y, por lo tanto, la fotografía constituía una herramienta fundadora, al ser un medio en el que “se desdibujan las fronteras entre la realidad y su representación” (Naranjo, 2006: 11), creando una identidad ilusoria entre el objeto y su imagen. Textos ya canónicos sobre la fotografía, como el de Roland Barthes (2009) y el de Susan Sontag (2006), refieren a esta continuidad entre la imagen y el referente. Barthes sostenía que la imagen fotográfica se articula en una correspondencia simbiótica con su objeto, que atestiguaría la presencia de este: “la fotografía es literalmente una emanación del referente” (2009: 126), y además “toda fotografía es un certificado de presencia” (2009: 134). Sontag afirmaba que coleccionar fotografías es equivalente a coleccionar el mundo, así como sostuvo que “las colecciones de fotografías pueden usarse para elaborar un mundo sucedáneo” (2006: 227). No es accidental, entonces, que desde la conformación de la antropología como disciplina científica en el siglo que nos ocupa, se estableciera una relación estrecha entre fotografía y etnología (Jehel, 2000), ya que su reproductibilidad técnica preservaba y aseguraba la representación “sin arte” del modelo como objeto de estudio.

El dibujo científico naturalista se había desarrollado ya antes para representar visualmente a los “tipos” amerindios y sus costumbres, teniendo un auge más que considerable en sus distintas técnicas (agua-fuerte, acuarela, litografía, retratos al carboncillo, al óleo, etc.) en los estilos romántico y neoclásico (Rojas Mix, 2015), y se convirtió en un mecanismo que enlazaba mirada y mano. El dibujo había tenido un papel clave en las expediciones científicas del siglo XVIII, las que dieron forma a prácticas de dominio (Penhos, 2005). Sin embargo, los campos de producción científicos especializados en el siglo XIX fijaban criterios de objetividad (la representación “sin arte” que mencionamos) y mecanización que el dibujo estaba lejos de desempeñar cabalmente. Así, tras la invención del daguerrotipo, el dibujo científico pasó a convivir y luego a ser reemplazado por los procedimientos fotográficos en la construcción y formulación de las imágenes de los otros, precisamente por aquella presunta continuidad entre imagen y referente donde intervienen las categorías de mimesis y verdad que ofrecía la imagen fotoquímica.

Si la imagen fotográfica era considerada una emanación del referente, fotografiar, entonces, equivalía a poseer. Esto dio lugar a una configuración iconográfica de las alteridades, que no partió de cero, sino que asimiló una larga serie de reflexiones, como aquella sobre la insuficiencia de las viejas palabras para nombrar los objetos del Nuevo mundo. De hecho, uno de los tantos problemas intelectuales que había presentado siglos antes la Conquista en América, había sido el de la nominación: ¿cómo nombrar, describir y clasificar lo que veían los cronistas con el vocabulario que disponían por entonces? “Si el lenguaje –sostiene el historiador Anthony Pagden– ya no era un vehículo adecuado, o incluso conveniente, para describir lo extraño, tendría que sustituirse por un espécimen mismo de lo extraño” (1988:32). Conse-

⁴ En la *Bibliothèque nationale de France* (BNF), figura una monografía biográfica acerca del viajero, botanista, conchiliólogo y paleontólogo Marius Porte (Sicard, 1866).

guir una muestra de los especímenes de otras razas, mediante el daguerrotipo y el vaciado en escayola, tal como lo vio Serres, resolvería el viejo problema de la nominación: ante la insuficiencia de las palabras, las imágenes eran una vía de acceso al estudio de los cuerpos racializados y, a la larga, a su posesión. Dar cuenta de la *varietas rerum* correspondía, de esta manera, a recolectar no solo las diferentes formas de la naturaleza, sino también a representar las formas de la especie humana en toda su variedad, entendidas como fenómenos naturales y no como fenómenos socioculturales; de ahí que tuviera más consistencia la categoría raza (en su acepción naturalista⁵) que la de etnia, antes del giro culturalista (Narváez, 2014) que marcaría a fuego a la antropología en el siglo XX.

En este contexto, se llevó a cabo la constitución del retrato fotográfico de tipo etno-racial con pretensiones científicas en la lógica de recolección-colección de especímenes raciales para constituir el Museo fotográfico de las razas propuesto por Serres. La fotografía se convirtió en una forma de conocimiento, fijación y control de los cuerpos a través de la imagen (Frizot, 1994). Pues una imagen del otro establece el dominio de este en el orden de lo simbólico, construyendo una mirada sobre el individuo racializado. Respecto a la categoría de símbolo, Yuri Lotman, estudioso de la semiología, afirma que el símbolo es *representamen* cuya función es condensar todos los principios de lo signico e intermediar entre las esferas de la semiosis y aquello que va más allá de sus fronteras, siendo mediador entre la sincronía del texto y la memoria de la cultura. De manera que el símbolo interviene como mecanismo de la memoria colectiva, abriendo un horizonte de significaciones (2002:101). Por otra parte, la categoría de lo simbólico, tratada ampliamente por Bourdieu al leer a Durkheim, Saussure y la tradición kantiana, logrando una interesante y difundida síntesis, expresa la función de los símbolos como instrumentos por excelencia de la integración social, ya que las estructuras de conocimiento y comunicación hacen posible el consenso y permiten la reproducción del orden social: “la integración lógica es la condición de la integración moral” (2000:68). Por esto, los sistemas simbólicos, instrumentos estructurados y estructurantes de comunicación y de conocimiento cumplen su función: legitiman la dominación de una clase sobre otra (violencia simbólica, ideológica) aportando el refuerzo de su propia fuerza a las relaciones de fuerza que las fundan. La raza sería una categoría de este instrumental que al proponer una matriz clasificatoria divide a la especie humana en taxonomías funcionales al orden social. La técnica fotográfica y a la forma del retrato, como veremos, presentan las taxonomías antropológicas como naturales. Sin embargo, son arbitrarias al ser relativas a un grupo particular del campo de la producción de conocimiento especializado.

Según Nunes da Silva, cuando la antropología se constituye como un saber científico autónomo hacia finales del siglo XIX, hay un cambio radical con respecto al siglo de Las Luces en torno a la construcción del indígena de las sociedades extra-europeas. Ya no es visto como el buen salvaje, sino como el primitivo [*primitif*], un ancestro del civilizado, próximo a la extinción (2001: 79). La noción del “primitivo”, en tanto que prototipo del “hombre moderno”, había cobrado relevancia en Europa durante la búsqueda de fundamentos teóricos que otorgaran sostén a los mitos de origen nacionales desde finales del siglo XVIII (McIntosh-Varjabédian, 2002), en una clave teleológica que situaba al francés, al inglés o al alemán (dependiendo de los autores que reflexionaban sobre el término) como fin complejo de un origen simple pero oscuro. Estas operaciones discursivas hoy nos parecen sospechosas, pero es de suponer que por entonces operaran de modo invisible e insospechado recubiertos por los mecanismos normalizadores de la ideología.

El Museo de las razas de Serres, que está en la base de la configuración del Museo del Hombre de París, se emparentaría con los distintos dispositivos de exhibición de las alteridades culturales y físicas por medio de la noción de Historia natural, que fijaba una descripción de las plantas, de los animales y de los minerales, en busca de los rasgos esenciales, aquellos que no se modifican en el tiempo. En los años 1850's se organizó en el MNHN de París, una galería dedicada a resguardar las colecciones de imágenes: esqueletos, bustos de escayola, reproducción en distintos materiales de las partes del cuerpo humano, con el fin de servir al estudio comparativo de las razas humanas. A partir de esta galería se fundaría el *Musée d'Etnographie du Trocadéro* (1882) y posteriormente el *Musée de l'Homme* (1937) (Hurel, 2019). Ignoramos cuál fue la suerte de Marie y Manuel, pero no la de sus retratos: hoy en día pertenecen a la colección del *Musée du Quai Branly* de París, heredero de buena parte de las colecciones del *Musée de l'Homme* y del *Trocadéro*. Es más, conviene tener en cuenta que los retratos de Marie y Manuel fueron las primeras fotografías de la colección (Naranjo, 2006: 32).

Estas imágenes permiten reflexionar sobre la función de la fotografía en la clasificación de diversidad de la especie humana según un esquema raciológico, ligado a las ciencias naturales. Por otra parte, hay elementos en ellas que dan pie a un abordaje en su historicidad como artefactos visualmente codificados, puesto que no son un modo inédito de representación, sino que responden a una serie de convenciones establecidas, reguladas durante los siglos previos en las tradiciones pictóricas de Occidente, que dieron forma a un género visual: el retrato. Al respecto, no son pocos los investigadores que han señalado la sombra de la pintura sobre la fotografía, y viceversa, así como han manifestado la importancia del retrato en las muchas veces tensas interrelaciones entre esta y aquella (Freund, 1993; Alvarado, Báez y Mege, 2001; Alvarado y Mason, 2001; Font-Réaulx, 2012). Anteriormente, el deseo de la posesión y colección de especímenes diversos, como dominación simbólica del orbe, había desembocado en el Gabinete de curiosidades o *Kunstkammer* y, en el siglo XIX, en el museo de historia natural, pero también, de manera espectacular en las exposiciones antropológicas, tristemente célebres en la actualidad como “zoológicos humanos”⁶, donde hombres, mujeres, niños

⁵ Para mayor información sobre la relación estrecha entre naturalismo y racialismo, ver Todorov (1989). Para profundizar sobre raza, racismo y los naturalistas del siglo XIX, ver Duvernay-Bolens (1995).

⁶ Para mayor información, ver Bancel, Blanchard, Boetsch, *et al.* (2002).

y niñas representaban el papel de primitivos ante la curiosidad del público moderno. Estos constituyeron tal vez los casos más extremos y morbosos del cruce entre la industria del entretenimiento con la etnología.

Si tomamos en cuenta los daguerrotipos de los natnenuques de E. Thiesson, se puede articular una historia de estas imágenes a partir del retrato. A continuación, se revisarán las características específicas y las funciones del retrato fotográfico con el objetivo de responder a la pregunta cómo se articula la mirada sobre los otros en la fotografía del siglo XIX y qué constituye lo propiamente etnográfico de la imagen en este tipo de manifestaciones visuales.

3. El retrato fotográfico y la construcción visual de lo étnico

El retrato fotográfico, como forma histórica, tiene su antecedente en el retrato pictórico, el cual posee una larga data. Se conocían como *imagines* a las máscaras mortuorias de cera, restos de una individualidad desaparecida y sin embargo presente, que los romanos utilizaban como soporte ritual en el culto a sus antepasados, que figuran en la Historia Natural de Plinio (Didi-Huberman, 2011: 109-111). El concepto de *imaginum pictura* al que hace alusión Plinio fue traducido como “pinturas de retratos” y operaba en la esfera del culto. Así, una “pintura de retratos” preservaba al difunto de la evanescente naturaleza de las cosas, individualizándolo y rescatándolo tanto del olvido como del anonimato a través de la visibilidad de su semblante. En una serie de transformaciones que no serán repuestas aquí, las formas artísticas en Occidente experimentaron procesos de desacralización y autonomía. Esto permitió que las convenciones del retrato variaran y se complejizaran. Sin embargo, persistió su potencial representativo, mimético, aquel de la semejanza propia del *imago*, que demarca una identidad y una alteridad, y que hace legítima una determinada posición del individuo en las instituciones sociales. Así, el retrato adquiere una función social precisa en el espacio visual y simbólico, donde se juega la identidad de los individuos y de los grupos sociales, puesto que construye y reconstruye la imagen que un determinado sector sociocultural se ha hecho sobre el sujeto de la representación.

Con el advenimiento de la fotografía, el retrato ganó celeridad y difusión. Ya había heredado de su tradición pictórica los elementos de la pose y la escenificación (Giordano y Méndez, 2001; Alvarado, Báez y Mege, 2001). Muchos pintores se convirtieron en fotógrafos. Algunos de ellos pusieron en práctica procedimientos pictóricos sobre la placa fotográfica con el fin de acentuar rasgos y gestos, agregar detalles o introducir el color; como el empresario y fotógrafo inglés Edward Beard, quien patentó un método para la aplicación del color a los daguerrotipos. Gracias a esto “la fotografía alterada, modificada o enriquecida nació casi al mismo tiempo que la fotografía directa” (Giordano y Méndez, 2001: 122). Siguiendo las convenciones de la pintura de caballete, el fotógrafo trabajaba en un *atelier*, especialmente acondicionado para sus fines representacionales, que cumplía la función de almacén teatral, con diversos *atrezos* de carácter simbólico (libros, instrumentos científicos, útiles de arte, objetos exóticos, etc.) “que tenían por única finalidad amalgamar la imagen con el *status* y el modo de vida del personaje” (2011: 123).

Ahora bien, si el retrato fotográfico es heredero de la tradición pictórica occidental, de modo que “la fotografía ha estado, está todavía, atormentada por el fantasma de la pintura” (Barthes, 2009: 62), cabe cuestionarnos lo siguiente: ¿hasta qué punto la fotografía modificó los modos de ver y representar identidades y alteridades? Esta pregunta no es gratuita ni meramente formal, ya que implica una interrogación sobre las transformaciones de los modos en que una determinada cultura se concibe y se representa visualmente a sí misma, sus límites y sus otros. Asimismo, nos será útil para reflexionar acerca de la inscripción visual de los indígenas latinoamericanos a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Al consultar a uno de los historiadores del arte más tradicionalistas leemos que la fotografía, *grosso modo*, modificaría los códigos de visibilidad del cuerpo y el semblante, al punto en que “nos es casi imposible ver un antiguo retrato tal y como se pretendía que se viera antes de que las instantáneas fotográficas y el cine difundieran y vulgarizaran las semblanzas humanas” (Gombrich, Hochberg y Black, 1983: 32). La imagen mecánica “democratizaba” el retrato, legitimando los roles sociales de grupos e individuos, pero además abría la puerta al registro documental de las tipologías del espectro social. Debido a esto, los retratos fotográficos pueden ser analizados como documentos de la intimidad de las personas y como objetos simbólicos dentro de sus relaciones sociales (Giordano y Méndez, 2001). Las mencionadas investigadoras proponen la distinción entre identidad y alteridad del retrato fotográfico latinoamericano, en la relación entre el modelo y el fotógrafo, una interacción compleja, permeada por relaciones de poder que anteceden y suceden a la sesión fotográfica, cuando se produce por decisión del modelo (identidad), como lo es el caso de los retratos familiares por encargo, o bien por la imposición del fotógrafo (alteridad), cuando se trata de retratos de sujetos indígenas en Latinoamérica (2001: 128-129). Esta distinción es importante para comprender los valores y las formas de circulación de las imágenes.

Si volvemos a la pregunta acerca de las continuidades y rupturas del retrato fotográfico respecto a su herencia pictórica, notaremos un procedimiento singular que está presente tanto en uno como en otro. A partir de la irrupción de lo fotográfico dentro del campo de los mecanismos semióticos y de representación, la fotografía etnográfica significaba la continuación, con otros instrumentos, del mismo esfuerzo por captar lo exótico que ya se encontraba en el régimen visual pre-fotográfico (Alvarado y Mason, 2001). Existen elementos comunes al retrato fotográfico y al retrato pictórico que son fundamentales. En el caso de las imágenes sobre los pueblos conquistados de América, los fotógrafos, como antes los pintores, se empeñaron en emplear recursos que enfatizaran las marcas de una alteridad: lo “etnográfico” se construía mediante signos, adornos exóticos, marcas de distinción, que le otorgaban a la imagen una estética específica,

de manera que “la imagen de un sujeto humano se convertía en la imagen de un objeto miembro de otra “tribu”, con todas las resonancias peyorativas que generalmente lo asociaba con lo primitivo, lo infantil, lo salvaje o lo incivilizado” (2001: 243). De este modo, el retrato etnográfico, se configuraba mediante una herramienta retórica llamada *pars pro toto*, la autenticidad de una parte, en este caso el adorno y los artefactos, se atribuye subrepticia e ilícitamente, a la totalidad (Mason, 1998). Por ejemplo, una *trapelakucha* de utilería funcionaría como una marca del ser mapuche en el cuerpo de la portadora, como veremos, o los botoques labiales y/o auriculares harían de un individuo un “botocudo”. El montaje buscaba comunicar al observador algo de los intereses, voluntades y valores del individuo retratado, su pertenencia a un grupo social. Así interviene la lógica de la fotografía como mimesis y verdad, pero la escenificación del retratado y el rol de la pose distorsiona la naturaleza del modelo, de manera que este adquiere características que pueden hallarse lejos de la realidad. En muchos casos, sirvió para la construcción de estereotipos y, a la larga, fundamentó realidades a partir de elementos tan ilusorios como los del dibujo y la pintura.

A pesar de la presencia de la herramienta retórica (*pars pro toto*) que produce lo “etnográfico” en la fotografía y en el dibujo, la primera, al producir formas no directamente ejecutadas por la mano, posee un mayor grado de mecanización que, en apariencia, neutraliza las intrusionas de la subjetividad en la fabricación de las imágenes. Esto otorga una significación social a la fotografía en tanto que medio objetivo. No escapó a los científicos el potencial de la imagen fotoquímica para objetivar las taxonomías, entre ellas la de las razas. Esto fue parte de un debate acerca de los criterios de objetividad para legitimar una parcela del conocimiento científico, donde se discriminaron los modos de retratar con fines documentales y se codificó el estatuto etnográfico de la imagen que veremos a continuación.

4. La codificación del estatuto etnográfico de la imagen en retratos comerciales y retratos con criterios de científicidad

En el siglo XIX, la producción masiva de retratos se bifurcó en dos líneas principales (Iroumé, 2014). Por un lado, el retrato fotográfico se incorporó al sistema institucional, como herramienta de investigación y registro en disciplinas científicas (tales como la medicina, la antropología, la criminología, etc.). Por otra parte, funcionó como elemento de participación social (el retrato comercial o “de sociedad”). Las fotografías del corpus mapuche estudiadas ampliamente por el equipo de Margarita Alvarado se inscribirían dentro del retrato comercial, pues tales imágenes no tendrían pretensión científica y estarían codificadas con el objeto de satisfacer las exigencias de un amplio público burgués y/o pequeño burgués con mayor poder adquisitivo, mientras que el tipo de retrato inaugurado por Thiesson y Bisson-Fils respondería al de tipo institucional y, más específicamente, al científico etno-racial, ya que fueron producidos a petición de un público científico, bajo asesoría directa, según un paradigma raciológico, como hemos visto en el caso de los “botocudos”. Además, estaban asociados a diferentes formas de consumo y circulación: sociedades científicas, academias, museos, en el caso del retrato fotográfico etno-racial; postales, tarjetas de visitas (*cartes de visites*) y *cartes cabinets*, para un público no especializado, en el caso de la fotografía de “los fundadores” Milet, Heffer y Valck. Sin embargo, muchas de estas fotos con carácter comercial y folclórico finalmente acabaron engrosando los archivos de los museos de etnología convirtiéndose en objetos de estudios para la ciencia; ejemplo de esto es una imagen de la serie “indios araucanos” de Milet Rodríguez, presente en el *Rijksmuseum voor Volkenkunde* de Leiden:



Ilustración 4. Milet Ramírez, Gustavo Cabinet. (c. 1890). *Indios Araucanos*. Leiden: Archivo Rijksmuseum voor Volkenkunde.

No cuesta encontrar similitudes entre el retrato fotográfico de una mujer mapuche de Milet, con las de los “botocudos” revisadas con anterioridad. En primer lugar, la alteridad de los retratados, es decir, su pertenencia a grupos racializados y etnicados que ocupaban un sitio inferior en la jerarquía de las redes coloniales, que no eran clientes de los fotógrafos y que muchas veces trabajaron para ellos, siendo considerados objetos de estudio para la ciencia antropológica, personajes de una carga exótica de carácter romántico. En este punto se explica la carencia del nombre propio de los retratados, paradoja cardinal: aunque el objetivo del retrato sería la individualización del retratado, en estos casos el referente es constituido como un sujeto anónimo, propio de un muestrario racial en el primer caso o como alteridad romantizada igualmente anónima en el segundo: “no son individuos retratados, son ‘indígenas’ retratados (...) Sus rostros son solo citas anónimas de su pertenencia étnica” (Alvarado, Báez y Mege, 2001: 21-25). Este tipo de fotografía triunfa allí donde el individuo se funde en la etnia o en la raza, donde su fisonomía pasa a ser parte de un estereotipo o de un constructo raciológico. No obstante, hay notables diferencias entre los modos de codificación del retrato en ambos casos hasta el punto de que podríamos considerarlos disímiles.

Si la pose narrativa y la escenificación (Alvarado, Báez y Mege, 2001: 14) son los elementos principales en la codificación iconográfica de los retratos comerciales, estos adquieren otra configuración en los retratos de registro científico de tipo etno-racial, una que va explícitamente en contra del modelo romántico y exotista. Sus características son, a riesgo de anacronismo, “minimalistas”: no hay telones, casi no hay *atrezzo*, pues lo que se pretendía capturar era el modelo sin adornos ni indumentarias exóticas. Nada de escenas ni de poses grotescas; el retratado (objeto de estudio) debía posar desnudo, de pie y sentado, de frente y de perfil, según las recomendaciones de T.H. Huxley y John Lamprey en artículos publicados en 1860. En 1884, Eugène Trutat, en un folleto sobre la fotografía y la historia natural, sostenía que, para fines científicos, era indispensable trabajar sobre el desnudo y eliminar “casi totalmente cualquier pretensión artística” (2006: 89). Alphonse Bertillon, del lado de la ciencia criminológica, haría lo propio con sus métodos antropométricos para obtener medidas estandarizadas del cuerpo humano que contribuyeron también a los parámetros científicos del retrato etno-racial. Con estas tentativas, la imagen se distanciaba del arte o, más bien, de la noción de bellas artes que imperaba por entonces y que afectaba también a la fotografía. Similar proceso estaba viviendo la literatura de viajes, en un siglo en que “la crónica de viajes se aleja de la literatura y se aproxima a la historia y la etnología” (Rojas Mix, 2015: 190).



Ilustración 5. America, Eastern Part (1875), en: Dammann, C. & F.W. *Races of Mankind: Ethnological Photographic Gallery of the Various Races of Men*. London: Trubner.

La mencionada bifurcación en la producción de imágenes no estuvo exenta de reflexiones acerca de los usos de este tipo de documentos. Para constituir a la antropología como ciencia autónoma hubo que normar las herramientas, los registros y las fuentes. En 1879, M.P. Broca, en las *Instructions générales pour les recherches anthropologiques* señaló que mediante la fotografía deben reproducirse cabezas “desnudas”, que tienen que ser tomadas de cara y de perfil; retratos de cuerpo entero, con el “natural” de pie, idealmente desnudo, aunque “los retratos de cuerpo entero con la vestimenta típica de la tribu también son importantes”. Por otro lado, las fotografías debían ser acompañadas con informaciones precisas numeradas: “color de la piel, de los ojos, del pelo, de la barba y de las cejas” (Broca, 2006: 80). Por último, las instrucciones de Broca sugieren una reflexión sobre las imágenes que no se ajustan a los parámetros mencionados, indicando qué debe hacer un viajero interesado en las investigaciones antropológicas ante los retratos de tipo comercial:

A menudo, los viajeros podrán conseguir fotografías de indígenas de las colecciones de los fotógrafos de las ciudades que visiten. Estas fotografías, hechas desde un punto de vista pintoresco, no tienen el mismo valor que las realizadas siguiendo nuestras indicaciones. Pero son documentos etnográficos e interesantes y conviene recogerlos (Broca, 2006: 80).

De esta manera, mediante una operatoria de recolección/ colección y archivo, las imágenes comerciales eran transmutadas en documentos etnográficos, aunque de “menos valor” que las propiamente científicas, y a la larga fagocitadas por la ciencia en el estudio de las razas, como lo demuestra, una vez más, el retrato formato *cabinet* de Millet (Ilustración 4) en el archivo de un museo de etnología en Leiden.

A pesar de la ausencia de “arte” a la que debía aspirar este tipo de retratos científicos, todas las implicancias ideológicas de su factura no lograron ofrecer resultados muy diferentes a los producidos por la fotografía comercial embebida de exotismo. Por esta razón, Edward B. Tylor en un artículo de 1876 sobre el álbum de C. Dammann, reflexiona sobre la edad de los modelos al momento de efectuar una fotografía. En tal reflexión sostiene, reveladoramente:

No cabe duda de que debería ser en torno a los veinte años más o menos, cuando la tipología física ya está desarrollada y los rasgos raciales todavía no han sido enmascarados por la influencia del pensamiento, el trabajo y las circunstancias [...] Los etnólogos no buscan el reflejo de la educación ni la experiencia, sino el rostro nacional, y dicho rostro debe ser fotografiado en la juventud (Tylor, 2006: 62).

La búsqueda desde una perspectiva científica del “reflejo” del rostro nacional, tan propia del siglo XIX, fue una tarea ideológica que posee implicancias considerables en la construcción e inscripción visual de la identidades y alteridades. En ella colaboraron la Historia natural y la naciente antropología, abordando problemáticas socioculturales como si fueran fenómenos naturales, y codificando las diferencias mediante formas de marcación basados en la idea de la raza: signos de una derrota histórica inscrita en los cuerpos.



Ilustración 6. Heffer Bisset, Obder (1886). *Juventud india. Material en bruto. En sus trajes y condición nativos.* [Inscripciones de Charles Sadleir]. Álbum de la Misión Araucana de Kepe.

No obstante, la figura de la raza no representó una construcción uniforme, ni mucho menos pasiva en la articulación visual de las alteridades históricas. En la inscripción visual de lo mapuche operan las lógicas de la anexión de los territorios indígenas y la colonización de los Estados sudamericanos. Tales imágenes se produjeron tras guerras de anexión que ocasionaron un profundo traumatismo en las sociedades indígenas, modificando sus relaciones inter-étnicas. La ocupación militar del territorio mapuche por el Estado chileno, comienza en 1862, con la puesta en marcha del plan de ocupación de Cornelio Saavedra, y culminaría con la refundación de

Villarrica en 1883. Esta campaña de anexión funda su legitimidad bajo el paradigma de la modernidad europea y los pilares del progreso, la producción capitalista, el conocimiento positivo y los principios liberales de organización política de las naciones (De Jong, 2018: 7). Así, las lógicas de conocimiento y dominación adquirieron diversas variantes, por lo que agrupar a todas estas imágenes bajo el adjetivo “etnográfico” o simplemente “étnico” (por más que sean utilizadas las comillas críticas) achataría sus paradigmáticas diferencias. Un caso considerable cuyo imaginario difiere de aquel de las fotografías mapuches de los “fundadores”, corresponde a las imágenes del álbum fotográfico de la Misión Araucana de Kepe (Menard y Pavez, 2007). En este caso las fotografías, recopiladas por el pastor canadiense anglicano Charles Sadleir, se articulan como retratos de participación social, tratan de “una raza que se moderniza y no de una modernidad que se racializa” (Menard, 2009: 25). Estas imágenes retratan a una élite, segregada racialmente, que resiste a la condena social de la desaparición por mestizaje, “cuya herramienta principal será la escritura de nombres propios como apósitos de sentido a los cuerpos escenificados en un proceso histórico” (Menard y Pavez, 2007: 16). De la mano de Sadleir, en este álbum emerge la categoría del “*Raw material*”, “el material en bruto” o “crudo”, representado en una fotografía de Obder Heffer, la única que no fue tomada en la Misión y que opera como contrapunto a la figura del mapuche civilizado: se trataría del mapuche en su estado “salvaje” (Ilustración 6). Ahora, si nos atenemos a la tríada de la visión (quién posa, quién toma la foto y quién observará la imagen), comprobamos que no sabemos quién fotografió a Marta Aburto Namuncura en su vestido victoriano (Ilustración 7), ni a Abelino Amunahuel junto a Juan Francisco Collinao de Múnetue en sus trajes de domingo (Ilustración 8), pues el nombre propio del fotógrafo carece de importancia en estas miradas coloniales, a diferencia de la mirada romántica y exotista de los fundadores, y de la mirada científicista de las fotografías indígenas encargadas por los antropólogos del siglo XIX en Europa que abordamos en un comienzo.

Hablar de raza representa un problema complejo, al ser parte de un discurso que aspira a la objetividad científica, muchas veces permeada por cuestiones políticas. No quisiera dejar de mencionar aquí la curiosa obra del raciólogo Nicolás Palacios. Publicado en 1905, “Raza Chilena” era un estudio especulativo que utilizaba los procedimientos de la pseudociencia de la época, mezcla de documentos históricos y estudios antropológicos con el fin de vindicar la figura del mestizo chileno, a quien se llamaba “el roto”. Según Palacios, el roto es “araucano-gótico” (1918: 36), “una entidad racial perfectamente definida”, fruto de la conjunción de conquistadores “teutónicos” e indias “araucanas”, ambas razas guerreras y patriarcales. Ante las dudas que pudiera tener el lector de la época, el mismo autor ofrece a realizar “una demostración antropométrica y etnográfica” (*ibid*) de sus aseveraciones bastante más ricas y complejas que la síntesis esbozada aquí. Lo mapuche o lo araucano, como era concebido en la época, es concebido como sustrato racial en la defensa del “roto” como sujeto popular chileno.



Ilustración 7. Fotógrafo desconocido (1903). *Marta Aburto Namuncura, hija del jefe, de Loncoche*. 1903. Álbum de la Misión Araucana de Kepe.



Ilustración 8. Fotógrafo desconocido (c. 1906) *Abelino Amunahuel* y *Juan Francisco Collinao de Münetue* (*un verdadero cristiano*). Álbum de la Misión Araucana de Kepe.

Por otra parte, los modos de codificación visual de lo mapuche en Argentina han sido considerablemente diferentes a las operaciones fotográficas desarrolladas en Chile, aun tratándose de un mismo género visual, el retrato. Tras la denominada “conquista del desierto”, emergió la figura del jefe vencido, otra forma del retrato fotográfico, que recoge ciertos modos de codificación presentes, tipo “vivo” de frente y perfil, en la inscripción visual del cuerpo de los vencidos según una lógica de conocimiento normativo de los cuerpos como territorios. En este caso “se favoreció la inscripción museográfica de los cuerpos físicos y la paralela inscripción archivística de los documentos” (Menard, 2011: 326). Las distintas fotografías conservadas en los archivos del Museo de la Plata, analizadas por diferentes generaciones de investigadores (Lehman-Nistche, 1910; Vignati, 1942; Giordano, 2012; Pepe, 2013), lo demuestran. Ejemplo de ello es la fotografía del cacique vencido Inacayal (Ilustración 9), uno de los últimos jefes tehuelches en resistir la Conquista del Desierto y a quien lo llevaron a vivir al Museo de Historia Natural de la Plata (Pepe, 2013). Este cacique es retratado como un salvaje que ha sido domado: aunque hay dignidad en su mirada, la melena ha sido cortada a cuchillo, la camisa y el traje que llevan no son los suyos; el bigote, mal afeitado; los ojos, luces grises.

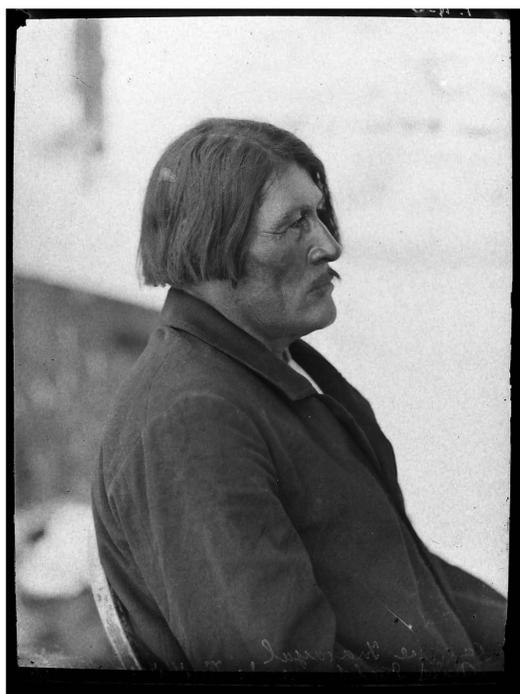


Ilustración 9. Samuel Boote, casa fotográfica (1885). *Retrato del Cacique Inacayal de perfil*. La Plata: Museo de Historia Natural.

A partir de lo anterior, se puede extraer que las miradas coloniales son múltiples, aunque cruzadas por inscripción visual de la raza: el Museo de las razas de Serres, la racialidad exotista de los cuerpos en la fotografía de los “fundadores”, lo crudo y lo cocido en el proyecto civilizatorio de Sadleir, o la exposición de la raza de los vencidos en la inscripción visual de lo mapuche en Argentina.

5. Los conceptos de raza y etnia: perspectivas críticas

El término raza es un concepto matriz en torno al que se desarrollan una serie de conceptos a lo largo de los siglos XVI al XX: sangre, nación, clase, calidad, tipo humano y especie, genealogía y linaje, etc. Implica una tradición clasificatoria americana y europea que se desarrolló desde la filosofía y la teología, realizando un tránsito por la historia natural. Este concepto ha sido fundamental en la conformación de la antropología moderna, entre otras muchas ciencias (sociología, ciencias fisiológicas y naturales) y pseudociencias decimonónicas, como la frenología. Relacionada con las problemáticas de la diversidad y unidad del ser humano, ha sido abordada desde numerosas y dispares perspectivas críticas (Briones, 1998; Todorov, 2007; Zúñiga, 2013; Segato, 2010; Quijano, 2014). Esto ha dado lugar a una revitalización del concepto, permitiendo reconsiderar su pertinencia como herramienta de análisis y reflexión de los fenómenos socioculturales y, en particular, de las operaciones visuales que construyeron la imagen de los indígenas latinoamericanos como una articulación fotográfica de alteridad. Así, la raza, en tanto que concepto “colonizante” nos otorga una lectura de la corporalidad extra-europea basada en la honda superficie de la piel, en la codificación de sus alteridades por medio de signos portadores de sentidos históricos que hacen visible una trayectoria de desposesión.

Sin embargo, hay que ser cuidadosos y mencionar que el mismo término “raza” no es exclusivamente una categoría colonial, lo encontramos utilizado en el interior de las sociedades del Antiguo régimen en Francia en los siglos XVI y XVII, lo que fue estudiado por Arlette Jouanna (1976), entendiendo la idea de raza como las cualidades que clasifican a un individuo en la sociedad que son transmitidas hereditariamente, por la sangre. De manera que la herencia de las cualidades garantiza la superioridad natural como la inferioridad de los grupos sociales. Anteriormente, desde el indigenismo, Alejandro Lipschutz (1963) había estudiado el problema racial, situando el inicio de la voz “raza” en el mundo hispánico medieval, donde operó como instrumento lingüístico “para discriminar los grupos humanos según su condición social” (1963: 288), en base a una “pureza” de sangre⁷. Este instrumento lingüístico alcanzaría su realización en la Conquista de América con la discriminación racial, primero, entre blanco e indio, y luego, tras la llegada de esclavos africanos, con una elaborada estratificación social de castas basada en una “pigmentocracia”. El amplio espectro de las castas daría origen a un género pictórico, la pintura de castas, desarrollado particularmente en el Virreinato de Nueva España y, solo tardíamente en el del Perú que representa el amplio espectro clasificatorio producido por el mestizaje, su codificación visual y lexical (Zúñiga, 2013). No obstante, no sería sino hasta la modernidad ilustrada que la idea de raza adquirió una dimensión científica, como veremos a continuación.

Todorov, por su lado, propone diferenciar racismo de racialismo, siendo este último una doctrina de carácter ideológico subsumida en el científicismo nacido en Europa Occidental, que alcanzó su apogeo entre mediados del siglo XVIII y mediados del siglo XX (2007: 115). No es menor el hecho de que el punto de partida del racialismo tratado por Todorov sea la *Histoire Naturelle* de Buffon, que es una síntesis de numerosas narraciones de viaje de los siglos XVII y XVIII. Los parámetros establecidos por este naturalista para el estudio de las razas fueron significativos: “el color de piel, la forma y las dimensiones del cuerpo y lo que denominó lo ‘natural’ es decir, las costumbres” (2007: 127). En tal antropología operaba una continuidad entre lo físico y lo moral; las características biológicas de un grupo humano y su cultura no solo constituían parte de una misma esfera, sino que las diferencias físicas entre grupos humanos determinaban las diferencias culturales, y la división del mundo en razas equivalía a una división por culturas. Además, el binarismo civilización y barbarie, tan familiar para los estudiosos del siglo XIX, establecía una escala de valores, donde el hombre blanco estaba en la cima de la jerarquía racial. Son numerosas las aseveraciones racistas en Buffon; la mayoría, como lo demuestra Todorov, carecen de solidez teórica y llegan al absurdo. Sin embargo, el discurso racialista de Buffon logró ejercer una gran influencia en su época, lo cual se debió a que llegó a sus lectores “adornado por el prestigio de la ciencia, su fama de naturalista sirve de aval para su antropología” (2007: 130). En los años posteriores, el científicismo dio lugar a nuevas disciplinas que pretendieron estudiar los grupos humanos mediante métodos y ópticas heredados de los naturalistas donde el concepto de raza iba a ser central, dotando de un horizonte epistemológico al proyecto de Serres y a los retratos fotográficos de los nativenos realizados por Thieson. En estos retratos, como hemos visto, lo que se fotografía es menos la individualidad de los ‘naturales’ que su adscripción a una raza.

Los estudios de Briones, por otra parte, señalan que desde que comenzaron a ser construidas como *indios* en las Américas, las poblaciones nativas han sido “sociológicamente marcadas en su diferencia (e, incluso, se han auto-marcado) en base a dos conceptos –raza y cultura” (1998: 15-16). A partir del siglo XVIII se desarrolló una “progresiva y duradera racialización de la cultura en el contexto europeo con argumentos propios de la Modernidad” (1998:

⁷ Para profundizar en la problemática de la sangre como transmisora de calidades, ver Schaub (2019).

25). Realizando una lectura de los trabajos de Thomas Abercrombie, Briones sostiene que, a principios del siglo XVIII, nada semejante al concepto actual de “raza” había emergido aún para explicar las diferencias entre *uropeos* e *indios* en la América hispana. No será casual que hacia fines de dicho siglo “los ‘españoles criollos’ empiecen a encontrar en el lenguaje de la ‘raza’ y en la categorización ‘blanco’ una forma de afirmar su continuidad esencial con los ‘españoles peninsulares’ y de contrastarse con los ‘indios’ y los ‘negros’ en un sistema de adscripción ahora ya sí racializado” (1998: 26). La jerarquización social comienza a explicarse en función de diferencias biológicas innatas, es decir, como categorías inmutables que justifican múltiples relaciones de dominación, al mismo tiempo amparadas por las imágenes técnicas de la diferencia en correspondencia con el cientificismo de corte eurocéntrico. Recién a fines del siglo XIX se iniciaron planteamientos que buscaban “desenmarañar nexos causales simples entre lo biológico y lo cultural, como forma de contrarrestar posiciones políticas fuertemente segregacionistas” (1998: 28). En tal panorama, la utilización del concepto de “etnia”, contribuye a valorar la dimensión cultural de los grupos humanos como una esfera autónoma y diferente de las características biológicas. Los planteamientos de Weber, por ejemplo, conciben como grupos étnicos a las agrupaciones que “tienen una creencia subjetiva basada en semejanzas de tipo físico o en las costumbres, o en ambas cosas a la vez, o basada en recuerdos compartidos de experiencias de colonización y migración” (1998: 29). En el siglo XX se lleva adelante una “desracialización explícita de lo étnico” (*ibid*), mostrando que no existen lazos unívocos entre biología y cultura, de modo que el concepto de raza es mirado con suspicacia. No sería sino hasta después de la Segunda Guerra Mundial, tras el horror producido por el *lager*, que la idea de raza fue puesta en tela de juicio en los organismos internacionales. En 1945, Ashley Montagu recomendó a la ONU suprimir el concepto de raza y adoptar el de etnia (*ibid*), produciendo así una ‘etnización’ de lo racial. Sin embargo, con la clausura de una palabra no se eliminaron las prácticas sociales de marcación que racializan la diferencia. Dice Briones al respecto: “los cambios terminológicos no evitan que las definiciones fenotípicas de memberships grupales sean mucho más estigmatizantes que las definiciones étnicas y, por lo general, den lugar a jerarquías sociales mucho más rígidas” (1998: 30). Innominada en un ambiente de corrección, la raza, como diferenciación biológica, continúa operando hasta el punto de constituirse como marca indeleble de alteridad.

La raza corresponde a una categoría socio-cultural de tipo relacional, según los autores de la denominada “teoría de la colonialidad del poder”. Raza es signo inscrito en los cuerpos de los individuos racializados. Por esta razón depende de contextos definidos y delimitados para obtener significación. En tanto que código en la lectura del cuerpo humano, raza es “trazo de una historia en el sujeto, que le marca una posición y señala en él la herencia de una desposesión” (Segato, 2007: 137). Entender a la raza como trazo es entenderla no necesariamente como signo de un pueblo constituido, sino más bien como huella en el cuerpo del paso de una historia “otrificadora” que construyó raza con el objeto de constituir Europa en tanto que idea epistémica, económica, tecnológica y jurídico-moral que distribuye valor y sentido en nuestro mundo. El valor de indicio de posición está remitida a un paisaje, ya que el sujeto racializado arraiga en un paisaje, locus de la historia, repositorio de las huellas de una guerra muchas veces olvidada. Según Quijano, la mirada racializadora, heredada de las relaciones coloniales, se rearticula a finales del siglo XIX a partir de lo étnico, pues “las ideas que se cobijan bajo las categorías actuales de ‘etnia’, ‘etnicidad’, han terminado invadiendo y habitan ahora la categoría de ‘raza’” (2014: 8). Aunque “etnia” implica que las diferencias entre los europeos y los no-europeos son de índole cultural, y asociadas a una variante del culturalismo, la etnia está entrelazada con la idea de “raza” y, por ende, con la idea de superioridad de lo europeo sobre lo no europeo, lo exótico, lo que queda fuera, cuya exclusión debe ser reforzada mediante imágenes que subrayen esa diferencia. Además, raza, como herramienta de dominación, ha persistido tras los procesos de emancipación que se desarrollaron en el siglo XIX en América Latina reconfigurando la región. De hecho, con estos procesos, las élites criollas se posicionan con un discurso modernizador, desplazando el discurso político hacia la realización nacional (Rufer, 2010). En este contexto, la modernidad vernácula es una forma iterativa del discurso colonizante, donde las élites se definen como otro de la etnicidad de los pueblos originarios, y también como “otro de un no-blanco, racializado, no necesariamente asociado a un patrimonio cultural sustantivo sino solo heredero de las huellas físicas y comportamentales de pueblos victimizados por la conquista y la expropiación” (Segato, 2007: 22-23).

A través de este breve recorrido por distintos estudios sobre raza, se constatan diversos desplazamientos semánticos que las voces “raza” y “etnia” han experimentado de manera diacrónica. Si bien cada época y lugar, con sus respectivas coherencias internas, ha significado de manera diferente estos conceptos, en la fabricación de imágenes fotográficas de los/as amerindios/as como alteridades históricas a finales del siglo XIX, operaron criterios de cientificidad racialistas, cuando no estereotipos de carácter comercial, que legitimaban una serie de taxonomías y valores, y naturalizaban las diferencias. Asimismo, estos procedimientos se realizaron en contextos de expolio y ocupación de territorios, donde la raza no sólo poseía un valor científico, sino que también un rol político, de dominación.

6. Epílogo

Una imagen no es solo un producto de la percepción, sino que es por sobre todo el resultado de una simbolización personal o colectiva (Belting, 2007). Las diferentes inscripciones visuales de los indígenas latinoamericanos en los retratos étnico-raciales son la evidencia de distintas miradas coloniales que pugnaban por la posesión simbólica de las corporalidades alternas en distintos momentos del siglo XIX. En el corpus presentado, se encuentran imágenes con

normas científicas antropológicas, imágenes comerciales, catastro de jefes vencidos por las campañas militares de los nacientes Estados-nacionales, pero también imágenes de indígenas que se modernizan y usan la fotografía como forma de participación social. A pesar de las radicales diferencias de estos modos de codificación del retrato indígena, se halla presente una mirada que racializa y etnifica al referente, haciendo énfasis en las marcas biológicas y culturales que justificarían su alteridad. Por tales motivos, se denomina retrato étnico-racial al fundamento iconográfico de tales imágenes, ya que así se explica que una imagen producida según los códigos del retrato comercial, como la de Milet Rodríguez (Ilustración 6), que no sigue patrones etnológicos y criterios de científicidad, sea considerado un objeto de estudio científico y transformado en un medio de conocimiento etnológico en el Museo Nacional de Etnología de Lieden gracias a una operatoria de recolección/ colección y archivo. Así, se naturalizan las taxonomías arbitrarias de la ciencia que fueron posibles gracias a la fotografía en tanto que medio aparentemente objetivo, el que fuera su gran triunfo sobre el dibujo científico. Además, se abren otras perspectivas acerca de los usos y los deslizamientos semánticos de la categoría raza. Por ejemplo, el uso que le da Nicolás Palacios, un intelectual chileno no perteneciente a la élite, que a principios del siglo XX reivindica la figura subalterna del roto, como mestizo de un linaje godo y araucano, difiere considerablemente de las que fueron dadas por las élites latinoamericanas, a la vez alteróforas y alterófilas en su doble acción de reducir y patrimonializar lo indígena, promoviendo la colonización europea en los territorios conquistados por los estados nacionales. Al respecto, habría que preguntarse qué rol tuvo la categoría raza en los procesos de recomposición del tejido social indígena, ya no como marcador de alteridad sino como eje de identidad política, en las distintas regiones latinoamericanas.

En definitiva, la categoría de raza opera como alterización del cuerpo indígena a partir de signos corporales y fenotípicos en contextos políticos de extremo racismo. En esta argumentación, lo étnico y lo racial actúan en tanto que categorías tan problemáticas como las imágenes propuestas. Por esta y otras razones revisadas en el presente artículo, las categorías de raza y etnia, vistas desde una perspectiva crítica, constituyen herramientas de lectura y exégesis visual no sólo útiles y necesarias para develar ciertos procedimientos epistémicos y abordar el poderío simbólico de las imágenes, sino también para desentrañar los desiguales modos coloniales del valor humano. Proscribir la categoría raza de los análisis de la producción fotográfica acerca de los indígenas equivaldría a negar el fundamento epistemológico que posibilitó este tipo de imágenes y, por tanto, renunciar a comprender el poderío que ejercieron en su época.

7. Bibliografía

- Alvarado, Margarita; Báez, Christian; Mege, Pedro (Eds.) (2001). *Mapuche: fotografías siglos XIX y XX: construcción y montaje de un imaginario*. Santiago de Chile: Pehuén.
- Alvarado, Margarita; Mason, Peter (2001). "La desfiguración del otro: sobre una estética y una técnica de producción del retrato 'etnográfico'". *Aisthesis*, 34: 242-257. Disponible en línea: <http://revista.aisthesis.uc.cl/index.php/rait/article/view/991/939>
- Báez, Christian; Mason, Peter (2006). *Zoológicos humanos: Fotografías de fueguinos y mapuche en el Jardín d'Acclimatation de París, Siglo XIX*. Santiago de Chile: Pehuén.
- Barthes, Roland (2009). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Beaugé, Gilbert (1995). "De l'apparence des caractères au caractère des apparences: Photographie et anthropologie: 1839-1912." *Revue Régionale d'ethnologie*, 2-4: 81-144. DOI: <https://doi.org/10.3406/mar.1995.1564>
- Belting, Hans (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.
- Bancel, Nicolas; Blanchard, Pascal; Boetsch, Gilles et al. (Eds.) (2002). *Zoos humains: De La Vénus hottentote aux reality shows*. Paris: La Découverte.
- Bourdieu, Pierre (2000) "Sobre el poder simbólico", en *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: UBA/ Eudeba, 65-73.
- Briones, Claudia (1998). *La alteridad del "Cuarto mundo": una deconstrucción antropológica de la diferencia*. Buenos Aires: Del Sol.
- Broca, M. P. (2006). "Instrucciones generales para las investigaciones antropológicas (1879)", en J. Naranjo (Ed.), *Fotografía, antropología y colonialismo: 1845-2006*. Barcelona: Gustavo Gili, 80-81.
- Chakrabarty, Dipesh. *Al margen de Europa: Pensamiento poscolonial y diferencia histórica* (2008). Barcelona: Tusquets.
- Didi-Huberman, Georges (2011). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- De Jong, Ingrid (2018). "Una humanidad mal interpretada" En: Mora, Héctor; Samaniego, Mario (2018). *Pueblo mapuche en la pluma de los araucanistas. Seis estudios sobre construcción de la alteridad*. Santiago de Chile: Ocho libros, 7-12.
- Duvernay-Bolens. "L'Homme zoologique. Race et racisme chez les naturalistes de la première moitié du xixè siècle". en *L'Homme*, 1995, 35 (133) : 9-32.
- Font-Réaulx, Dominique (2012). *Peinture & photographie: Les enjeux d'une rencontre, 1839-1914*. Paris: Flammarion.
- Freund, Gisèle (1993). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Frizot, Michel (1994). "Corps et délits: une ethnophotographie des differences", en M. Frizot (Ed.) *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris: Adam Biro, 259 – 271.
- Giordano, Mariana; Méndez, Patricia (2001). "El retrato fotográfico en Latinoamérica: testimonio de una identidad". *Tiempos de América*, 8: 125-138.
- Giordano, Mariana (2012). *Indígenas en la Argentina: Fotografías 1860-1970*. Buenos Aires: Ardena.
- Gombrich, Ernst; Hochberg, Julian; Black, Max (1983). *Arte, percepción y realidad*. Barcelona: Paidós.
- Hobsbawm, Eric. (1998). *La era del Imperio, 1875-1914*. Buenos Aires: Crítica.
- Hurel, Arnaud. "Homme Musée de l', Paris". *Encyclopædia Universalis*. Disponible en línea: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/musee-de-l-homme-paris/> Consultado el 7 de enero de 2019.

- Iroumé, Nicole (2014). “Las disfrazadas de Gustavo Millet: del ‘tipo étnico’ al ‘retrato de fantasía’”. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 24:128-151. Disponible en línea: http://www.antropologiavisual.cl/2014_24_art06_ironme.html#2
- Jehel, Pierre-Jérôme (2000). “Une illusion photographique”. *Journal des anthropologues*, 80-81: 47-70. DOI : 10.4000/jda.3139
- Jouanna, Arlette (1976). *L'idée de race en France au XVIIe siècle et au début du XVIIIe siècle (1498-1614)*. Paris: Honoré Champion.
- Lehmann-Nitsche, Roberto (1910). *Catálogo de la Sección Antropológica del Museo de La Plata*. Buenos Aires: Coni.
- Lipschutz, Alejandro (1963). *El problema racial en la conquista de América, y el mestizaje*. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- Lotman, Iuri (2002). “El símbolo en el sistema de la cultura”. *Forma y Función*, (15). Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=219/2190150>. Visto el 16 de Enero de 2020.
- Mason, Peter (1998). *Infelicités: Representation of the exotic*. Baltimore and London: John Hopkins University Press.
- McIntosh-Varjabédian, Fiona (Ed.) (2002). *Discours sur le primitif*. Villeneuve d'Ascq: Université Charles-de-Gaulle.
- Menard, André (2011). “Archivo y reducto: Sobre la inscripción de lo mapuche en Chile y Argentina”. *AIBR, Revista de Antropología Iberoamericana*. 3: 315-339. Disponible en línea: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62322226004>
- Menard, André (2009). “Pudor y representación. La raza mapuche, la desnudez y el disfraz”. *Aisthesis*, 46:15-38. DOI: <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812009000200002>
- Menard, André; Pavez, Jorge (2007). *Mapuche y Anglicanos: Vestigios fotográficos de la Misión Araucana de Kepe, 1896-1908*. Santiago de Chile: Ocho libros.
- Morel, Marco (2002). “*Imagens aprisionadas e resistência indígena: os daguerreótipos de 1844*”. *Studium*, 10. Disponible en línea <https://www.studium.iar.unicamp.br/10/7.html>. Visto el 16 de enero 2019.
- Moreira, Vania (2010). “1808: a guerra contra os Botocudos e a recomposição do império português nos trópicos”, en Jose Luís Cordoso, Nuno Monteiro y Jose Vicente Serrão (Eds.) *Portugal, Brasil e a Europa Napoleônica*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 391-413.
- Naranjo, Juan (Ed.) (2006). *Fotografía, antropología y colonialismo: 1845-2006*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Narváez Montoya, Ancizar (2014). “Ciencias Sociales y ‘Giro culturalista’: Promesa pendiente”. *Nómadas*, 41: 97-113. Disponible en línea: <http://www.redalyc.org/pdf/1051/105133774007.pdf>
- Nunes da Silva, Jussara (2001). “Approche anthropologique de la photographie au Brésil au XIXe siècle”. *Sociétés*, 71: 78-87. DOI: <https://doi.org/10.3917/soc.071.0073>
- Pagden, Anthony (1988). *La caída del hombre natural: El indio americano y los orígenes de la etnología comparativa*. Madrid: Alianza.
- Palacios, Nicolás (1918). *Raza chilena: un libro escrito por un chileno para los chilenos*. Valparaíso: Editorial Chilena.
- Pavez, Jorge (2015). *Laboratorios etnográficos. Los archivos de la antropología en Chile (1880-1980)*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- Pehnos, Marta (2005). *Ver, conocer, dominar: imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Pepe, Fernando Miguel (Ed.) (2013). *Bioiconografía: los prisioneros de la “Campaña del desierto” en el Museo de La Plata, 1886*. La Plata: De la campana.
- Quijano, Aníbal (2014). *Textos de fundación*, en Z. Palermo y P. Quintero (Comps.) Buenos Aires: Del Signo.
- Rojas Mix, Manuel (2015). *América imaginaria*. Santiago de Chile: Pehuén.
- Rufer, Mario (2010). “La temporalidad como política: nación, formas de pasado y perspectivas poscoloniales”. *Memoria y sociedad*, 28:11-31. Disponible en Línea: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoysociedad/article/view/8247>
- Schaub, J. (2019) “Le sang, notion politique et régulateur social sous l’Ancien Régime. Pour une histoire longue de la race”. *Clio Themis*, nº16, p.1-17.
- Segato, Rita (2007). *La nación y sus otros*. Buenos Aires: Prometeo.
- Segato, Rita (2010). “Los cauces profundos de la raza latinoamericana: una relectura del mestizaje”. *Crítica y emancipación*, 3: 11-44.
- Serres, Étienne (2006). “Antropología comparada: observaciones sobre la aplicación de la fotografía al estudio de las razas humanas (1845)”, en J. Naranjo (Ed.), *Fotografía, antropología y colonialismo: 1845-2006*. Barcelona: Gustavo Gili, 26-30.
- Sicard, Adrien (1866). *Notice sur Marius Porte: voyageur botaniste, conchyliologiste et paléontologiste*. Marseille : Arnaud, Cayer et Cie.
- Singaravélou, Pierre; Venayre, Sylvain (eds.) (2019). *Histoire du monde au XIXe siècle*. Paris: Pluriel.
- Sontag, Susan (2006). *Sobre la fotografía*. México D.F.: Alfaguara.
- Taladoire, Éric (2017). *De América a Europa. Cuando los indígenas descubrieron el Viejo Mundo (1493-1892)*. México D.F.: FCE.
- Todorov, Tzvetan (2007). *Nosotros y los otros: reflexión sobre la diversidad humana*. México D.F.: Siglo xxi.
- Trutat, Eugène (2006). “La fotografía aplicada a la historia natural (1884)”, en J. Naranjo (Ed.), *Fotografía, antropología y colonialismo: 1845-2006*. Barcelona: Gustavo Gili, 85-91.
- Tylor, Edward B. (2006). “Fotografías de razas, de Dammann (1876)”, en J. Naranjo (Ed.), *Fotografía, antropología y colonialismo: 1845-2006*. Barcelona: Gustavo Gili, 61-63.
- Vignati, Milciades (1942). “Iconografía aborigen: Los caciques Sayaweke, Inacayal y Foyel y sus allegados”. *Revista del Museo de La Plata*, 1: 13-48.
- Zúñiga, Jean-Paul. (2013). “«Muchos negros, mulatos y otros colores»: Culture visuelle et savoirs coloniaux au XVIIIe siècle. Annales”. *Histoire, Sciences Sociales*, 68, 1: 45-76. DOI:10.3917/anna.681.0045.