

Las disfrazadas de Gustavo Milet: del “tipo étnico” al “retrato de fantasía” ¹.

Gustavo Milet es una figura central en la producción fotográfica de fines del siglo XIX en Chile, donde destaca su amplio grupo de retratos sobre indígenas *mapuche*. Dentro de su vasta producción y de los estudios que la abordan, un pequeño grupo de imágenes se vuelve borroso como materia de investigación: sus fotografías de mujeres blancas vestidas a la “usanza *mapuche*”.

La escasa fortuna crítica que han tenido estas imágenes las ha situado dentro del ámbito de las fotografías llamadas “etnográficas”, sin reconocimiento del origen no étnico de las retratadas, o como una sorprendente excepción a los usos y corrientes fotográficas que predominaron en el siglo XIX. El objetivo central aquí es indagar en la naturaleza de estas imágenes y hacer una primera lectura de ellas a la luz de su contexto de producción y de las corrientes fotográficas de la época.

Palabras clave: Fotografía, retrato, disfraz, Gustavo Milet, mapuche.

Autor:

Nicole Iroumé Awe

Licenciada en Estética por la Pontificia Universidad Católica de Chile y Maestranda en Estudios de la Imagen por la Universidad Alberto Hurtado.

e-mail: nfiroume@gmail.com

Recibido: 03 de Septiembre 2014 **Aceptado:** 10 de Diciembre 2014

The disguised women from Gustavo Milet: from "ethnic type" to “phantasy portrait”.

At the end of the nineteenth century in Chile Gustavo Milet was a central figure of the Chilean photographic production. He is mainly known by his broad group of portraits on Mapuche Indians. But within its vast production and among the studies that address it, a small group of images becomes blurred as an object of research: his photographs of white women dressed in Mapuche clothing.

The poor critical fortune that these images have had, has located them within the scope of the so-called “ethnographic” photographs, without recognizing the non-ethnic origin of the photographed women, or as an amazing exception that they represent to the traditional uses and photographic trends that dominated the nineteenth century. The main goal of this research is to explore the nature of these images and to propose a first reading of them, in the light of its context of production and of the photographic trends of the historical moment.

Keywords: Photography, portrait, disguise, Gustavo Milet, mapuche.

Author:

Nicole Iroumé Awe

Licenciada en Estética por la Pontificia Universidad Católica de Chile y Maestranda en Estudios de la Imagen por la Universidad Alberto Hurtado.

e-mail: nfiroume@gmail.com

Received: September 3th, 2014 **Accepted:** December 10th, 2014

La inscripción social y cultural de Milet y el desarrollo de la fotografía en Chile

El fotógrafo Gustavo Milet nace en Valparaíso en el año 1860 y a mediados de la década de 1880 se traslada a la zona sur del país, probablemente atraído por las posibilidades que los recientemente anexados territorios fronterizos podrían ofrecer una vez acabada la Ocupación de la Araucanía (1861-1883). Es en la pequeña ciudad de Traiguén (actual región de la Araucanía), donde se establece como fotógrafo profesional y realiza la mayor cantidad de su producción fotográfica, compuesta principalmente por retratos comerciales de familiares y colonos, algunas vistas y paisajes de los alrededores y una importante serie de retratos del mundo indígena, siendo esta última probablemente la más conocida y la de mayor circulación. Su obra es principalmente retratística y es realizada en su gran mayoría al interior de su estudio, ambientado según los parámetros decimonónicos, con objetos y muebles decorativos y fondos pintados, que servían como escenografía para los retratos comerciales. El contexto de producción de Milet, la recién fundada ciudad de Traiguén, se encontraba en La Frontera, territorio, hasta antes de las campañas de Ocupación, de autonomía indígena, por lo que para las décadas de 1880 y 1890 tendría aun *“todas las características de [una] ciudad de dos mundos”* (Alvarado, 2000: 18) y sería un importante espacio de encuentro e intercambio entre culturas (colonos, chilenos y *mapuche*)².

Es en este contexto que encontramos un pequeño conjunto de fotografías, que concentran el interés de este artículo, para cuya aproximación se propondrán algunas claves visuales de lectura que permitan ir perfilando un primer análisis cuya intención es la de posicionar estas imágenes como objeto de estudio.

Para las últimas décadas del siglo XIX la fotografía ya estaba completamente establecida en las principales ciudades del país, siendo el retrato comercial o “de sociedad” la práctica más popular. Hacia la década de 1860 los habitantes de las principales ciudades del país (Santiago, Valparaíso y Concepción) eran ya asiduos clientes de establecimientos de retratos que seguían el modelo de las grandes casas fotográficas francesas. Cuestión que un par de décadas más tarde se había extendido prácticamente a todo el país.

Una de las principales transformaciones que trae la rápida divulgación de la fotografía es la propagación del hábito social de retratarse (efecto suscitado antes en Europa), privilegio hasta entonces de las familias acomodadas (las únicas que podían permitirse un retrato al óleo). El retrato fotográfico podía satisfacer ahora a la pujante burguesía chilena en su aspiración de retratarse, lo que incentivó a un grupo importante de fotógrafos, entre ellos a Milet, a estar al tanto de las últimas novedades tecnológicas europeas, que permitieran desarrollar procesos más expeditos y masivos, capaces de satisfacer las nuevas demandas burguesas.

La masiva producción decimonónica de retratos se bifurca en dos líneas principales: la incorporación del retrato en el sistema institucional, como herramienta para la investigación y el registro en disciplinas científicas (medicina, antropología, criminología, etc.) y como elemento de participación social (el retrato comercial o “de sociedad”). Estas líneas a su vez responden a dos grandes corrientes de pensamiento, en tanto una pretendía el retrato “realista” y objetivo y la otra se basaba en la “construcción” de una imagen específica (construcción bajo la cual, según cuestiones de época, la fotografía no perdía realismo). Aun cuando ambas convergían en algunas premisas fundamentales ligadas al género tradicional del retrato, como la búsqueda de la representación nítida de los rasgos físicos y la adopción de posturas convencionales, entre otras características³. Si bien para este artículo se trabaja principalmente con el marco referencial asociado al retrato comercial, por el origen étnico de gran parte de los retratados de Milet es imposible dejar de tener en cuenta los parámetros bajo los cuales se regía el retrato científico.

Una de las principales causas que explican la popularidad del retrato fotográfico comercial guarda relación con una cuestión técnica, asociada a la aparición de un nuevo soporte de fotografía sobre papel, que tendrá amplia difusión alrededor de todo el mundo y que será utilizado por Gustavo Milet. Este es el retrato en *carte de visite*, patentado en Francia en 1854 por el fotógrafo André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1890).

La *carte de visite* es una fotografía en formato de 10,7 por 6,3 centímetros, impresa sobre papel, que más tarde es pegada sobre un cartón rígido. Además del innovador formato, esta técnica permitía reproducir varias poses del retratado en una sola toma y sacar una gran cantidad de copias en un tiempo considerablemente corto y a un bajísimo costo (a diferencia de lo que sucedía con el daguerrotipo). El retrato en *carte de visite*⁴ llevaba impreso en letras doradas el nombre y la dirección del estudio donde se había realizado al anverso, y el nombre del retratado, su dirección y su firma, al reverso; y estaba pensado para que el retratado pudiera presentar credenciales ante sus conocidos usando un medio de bajo costo, por lo que rápidamente estos retratos se volvieron coleccionables. En un par de años este formato recorrió prácticamente todo el mundo y permitió la proliferación de sofisticados estudios y casas fotográficas tanto en Europa como en prácticamente toda América y, sobre todo, impulsó el mercado del coleccionismo y de álbumes especializados para fotografías, cuyo rol se vuelve cada vez más importante en el ámbito de la sociabilidad burguesa, llegando también, más tarde, a los sectores medios y a las burguesías rurales. Y favoreció, además, el desarrollo de una estética particular, que consideraba desde estereotipadas poses a ornamentados telones pintados con motivos de inspiración clásica:

“Los accesorios característicos de un taller fotográfico... [eran] la *columna*, la *cortina* y el *velador*. En medio de tal disposición se coloca apoyado, sentado o erguido, el protagonista de la fotografía, *de pie, de medio cuerpo o en busto*. El fondo queda ampliado, de acuerdo con el rango social del modelo, mediante accesorios simbólicos y pintorescos.” (Freund, 1993: 62).

Esta misma fórmula era replicada en Chile para muchos retratos de estudio en los que se utilizaba elementos como la columna y la cortina, que podía ser reemplazada por un telón pintado (o forillo) que representaba variados fondos escenográficos. En términos compositivos, era fundamental la correspondencia de los elementos escenográficos con el retratado: documentos para el hombre de estado, mapas para el viajero, armas para el militar, etc., tal como lo era el decoro en la pintura histórica de la época, de cuyos métodos se sirve el retrato fotográfico para componer el ambiente del retratado, por lo que la pose y la actitud debían estar en armonía con la edad del o la protagonista, con su posición social y con su profesión u oficio.

A partir del desarrollo técnico y las fuertes demandas por este tipo de retratos es que comienza a modificarse la práctica fotográfica en el país⁵, pues a partir de este momento es que se establecen fotógrafos a lo largo de todo el territorio nacional y se acaba la actividad itinerante.

A partir de estos cambios fue posible, “...entender la profesión comercialmente” (Giordano y Méndez, 2001: 122), gracias a lo cual fotógrafos como Milet pudieron establecerse en ciudades y localidades alejadas de la capital, donde la demanda era casi tan fuerte como en las ciudades más importantes. El tránsito de Milet desde el puerto de Valparaíso hacia el sur del país podría interpretarse como un desplazamiento posibilitado gracias al desarrollo tecnológico y a la disminución de los costos, puesto que la económica *carte de visite* permitió a la pequeña burguesía de localidades menores el acceso al retrato fotográfico. Como plantean Mariana Giordano y Patricia Méndez esta es una época en que:

“fotógrafos viajeros recorrían... las regiones más diversas del mundo en busca de escenarios diversos o exóticos [y] a su paso por las urbes promocionaban su técnica y si el mercado les era satisfactorio terminaban instalando este “palco de ilusiones” [el estudio fotográfico] que serviría para inmortalizar en él a la sociedad que les cedía su espacio” (Giordano y Méndez, 2001: 123).

El surgimiento y la proliferación de álbumes familiares, especializados para fotografías, es también una característica fundamental del período.

Paulatinamente estos libros íntimos y domésticos, comienzan a incorporar fotografías de personajes de la política, el espectáculo, la realeza, y de trajes y personajes de las más lejanas latitudes, lo que movilizó un mercado internacional de circulación de este tipo de imágenes de todas partes del mundo. El pequeño formato de las *cartes de visite* facilitó además el envío de las fotografías a través del servicio de correos particular.

Otro factor relevante para considerar las razones del asentamiento de Milet en Traiguén es que *“a partir de 1880 y paulatinamente, se incorporaron al mercado los inmigrantes europeos [que devinieron] en una clientela de gran importancia para los fotógrafos...”* (Giordano y Méndez, 2001: 127), por lo que es probable que la importante población europea de la zona haya significado también un incentivo comercial. A lo largo de todo el continente eventos de diversa trascendencia y naturaleza determinaron la proliferación de establecimientos de fotógrafos y la creación de casas y estudios fotográficos como, por ejemplo, la Guerra del Paraguay, hacia mediados de la década de 1860 o la Conquista del Desierto, entre 1878 y 1885 en Argentina.

Estos eran eventos que generaban grandes oportunidades comerciales para la industria fotográfica. Especialmente durante la Conquista del Desierto se realizó un amplio registro fotográfico de líderes y tribus indígenas⁶.

Según estas experiencias es posible pensar las campañas de la Ocupación de la Araucanía como instancias que configuraron similares oportunidades para la fotografía nacional. Si bien en el caso argentino la producción fotográfica es principalmente una actividad “oficial”, que buscaba el registro de la población indígena que se pretendía dominar, característica que no se da en el caso chileno: el auge fotográfico de sujetos *mapuche* en el territorio local no se puede desvincular de la aparición de un nuevo espacio de intercambio con el mundo indígena que permite nuevas oportunidades de registro, sobre todo teniendo en cuenta las demandas comerciales nacionales e internacionales por lo exótico; y la gran circulación de imágenes en general. El tramo temporal de las últimas campañas de Ocupación, coincide además con la inclusión de nuevos grupos sociales al estudio fotográfico, a lo largo de todo el continente:

“con el paso de los años, otros grupos sociales fueron incorporándose a la clientela, en algunos casos por la propia decisión de inmortalizarse, en otros por imposición de las clases superiores, o bien por haber alcanzado el rango de “modelos” para los fotógrafos, como ocurrió con las producciones de retratos con indios y con negros” (Giordano y Méndez, 2001: 124).

Cuestión que podemos vincular con la aparición de las series temáticas⁷, que consistían en repertorios de retratos asociados a determinados temas, generalmente de carácter costumbrista. Soportes como la *carte de visite* y la tarjeta postal (otro popular soporte de la época), tenían dentro de sus más divulgados motivos los tipos étnicos (principalmente *mapuche* y fueguinos). Este tipo de representaciones refiere a una larga tradición visual asociada a las imágenes de “tipos y costumbres”, muy anteriores a la aparición de la fotografía. Cuestión que resurge en la segunda mitad del siglo XIX, en parte gracias al desarrollo tecnológico, y en parte estimulada por la efervescente atmósfera que se vivía en la capital debido al “triunfo” en las recientemente concluidas Guerra del Pacífico (1879-1883) y “Pacificación” de la Araucanía. Atmósfera que aviva el deseo romántico por conocer lugares lejanos y exóticos, gran expectativa de las clases acomodadas ansiosas de aventuras y novedades; aumentando la demanda de representaciones exóticas:

“La fotografía de tipos populares [...] fue uno de los géneros más difundidos durante la segunda mitad del siglo XIX. Inicialmente destinadas a satisfacer la curiosidad del público europeo sobre las características físicas de los habitantes de sus “exóticas” colonias al otro lado del Atlántico...” (Cuarterolo, 2009: 122)⁸.

Probablemente inspirados en las primeras fotografías de viajeros o misioneros, o en retratos de carácter científico, los fotógrafos comerciales de estas zonas fronterizas, como Milet, llevaron a sus estudios a sujetos indígenas para retratarlos según los parámetros de la fotografía de estudio. Y, como plantean Giordano y Méndez, muchos de estos retratos eran coleccionados en álbumes familiares como imágenes costumbristas. Si bien en la fotografía con pretensiones científicas, a cargo de antropólogos, médicos o naturalistas, era común que los indígenas fueran sacados de las reducciones para ser fotografiados, no se sabe cuál es el acuerdo en el caso de los fotógrafos comerciales, especialmente en el caso de Milet, cuya fotografía ha sido considerada como un intento por presentar una imagen positiva de la sociedad *mapuche*, a diferencia de otros fotógrafos, enfocados en plasmar aspectos negativos de la cultura (la pobreza, el alcoholismo, la “barbarie”).

La serie “Indios Araucanos de Sud-América Chile”

La mayor parte de la obra de Milet fue realizada en los formatos *cabinet* y *carte de visite* y, al igual que la mayoría de los fotógrafos de la época, su actividad tiene una intención claramente retratista.

Específicamente sobre su serie “Indios Araucanos de Sud-América”⁹, datada entre 1890 y 1900, es difícil decir exactamente de cuantos retratos está compuesta, puesto que, por una parte, se encuentra dispersa en diversos museos alrededor del mundo y, por otra, muchas de sus fotografías circularon, y circulan hasta hoy, como tarjetas postales, formato que no incluía el nombre del fotógrafo sino el del editor. A pesar de esto, es posible hablar con certeza de al menos 25 fotografías de su autoría entre las cuales la gran mayoría fue realizada al interior de su estudio y alrededor de cinco en exteriores. Para lograr comprender el universo de estas fotografías, y así poder hacer una primera aproximación al objeto de estudio, es necesario advertir la presencia de cuatro grupos generales, organizados a partir de sus principales características de composición. Según este criterio se deja inicialmente aparte el grupo de imágenes captadas al exterior, en parte por ser numéricamente muy poco significativo en cuanto al conjunto total y en parte por ser indiferente a este estudio en la medida en que se representan vistas naturales, paisajes o grupos excesivamente grandes, y que, por lo tanto, quedan fuera de los márgenes del retrato fotográfico.

El estudio de Milet¹⁰, como la mayoría de los estudios de la época, tenía parte del tejado vidriado, para favorecer la luminosidad general del espacio y permitir efectos diversos de luz y sombra que otorgaran mayor nitidez en rostros y vestimentas.

Los retratados eran fotografiados frente a un telón pintado, utilizado a la vez como fondo y ambientación¹¹, el telón representaba un bosque o parque de abedules europeos con ruinas y fuentes de inspiración clásica adornadas con flores (en distintas fotos se ven diversos frentes del telón). A modo de “ambientación” utilizaba para sus retratos de familiares o de colonos, al igual que la mayoría de los fotógrafos de la época, columnas, mesas y sillas o sillones, en los cuales los retratados se apoyaban o sentaban. En el caso de los retratos de *mapuche* la ambientación varía un poco: en vez de una columna se utiliza un tronco natural cortado, apoyado en el piso y amarrado hasta el techo o apoyado en el suelo, sirviendo como apoyo para una pierna flexionada. También eran de uso frecuente ramas de árboles y arbustos que servían como decoración y apoyo y el piso solía encontrarse cubierto de pasto o de paja seca (también lo estaba en el caso de algunos retratos de sociedad, simulando un exterior).

El primer conjunto de fotografías corresponde a retratos grupales, en general, mixtos de entre dos y seis personas, en los que todos los retratados (al menos los adultos) enfrentan directamente a la cámara (ver imagen 1). Todos están realizados al interior del estudio y en ellos los retratados aparecen de pie o sentados (generalmente sentados los del frente y en la segunda línea de pie), organizados en composiciones piramidales y marcos verticales, sin objetos ornamentales.



Imagen 1: Gustavo Milet Ramírez. Serie "Indios Araucanos". C. 1890. *Cabinet*. MHN.



Imagen 2: Gustavo Milet Ramírez. Serie "Indios Araucanos". C. 1890. *Cabinet*. MHN.

Las poses en estos retratos son en general rígidas y estáticas y permiten una vista completa de la vestimenta y la indumentaria, cuestión que favorece, por ejemplo, la vista de los pies descalzos o de las diferencias entre la vestimenta masculina y femenina.

Un segundo grupo está conformado por retratos también grupales, pero en los que los personajes no enfrentan, necesariamente, a la cámara, sino que siguen la lógica de una “instantánea”. Por lo que los retratados se encuentran realizando alguna “actividad”, es decir, han sido instruidos para componer una escena de carácter narrativo: en la imagen 2, por ejemplo, vemos mujeres adultas (además de algunos niños) asociadas a tareas del hogar y a la maternidad. Dentro de este grupo pueden encontrarse, además, escenas como el “dentista mapuche”, una “pelea mapuche”, entre otras. Estas imágenes se asocian a las representaciones de tipos y costumbres, muy comunes y de amplia circulación durante el siglo XIX en diversos formatos. En ellas es posible observar elementos ornamentales, como troncos o ramas, que remiten a espacios exteriores y objetos asociados a las actividades representadas, como fuentes de cerámica o cestería, que ayudan a la composición de la escena narrativa. En cuanto a la “interacción” de los personajes a partir de la que se compone la escena, se evidencian una serie de convenciones sociales, como el esquema familiar organizado a partir de la figura central masculina o, por ejemplo, una alusión a la organización poligámica de la sociedad *mapuche*, tema que causaba fuertes polémicas en la opinión pública de la época y tópico exótico asociado al los pueblos “bárbaros” desde hace siglos.



Imagen 3: Gustavo Milet Ramírez. Serie “Indios Araucanos”. C. 1890. *Cabinet*. MHN.



Imagen 4: Gustavo Milet Ramírez. Serie “Indios Araucanos”. C. 1890. *Cabinet*. MHN.

El tercer grupo está conformado por retratos individuales de mujeres, en su mayoría, y hombres *mapuche* (ver imágenes 3 y 4). En ellos los retratados aparecen principalmente planos medios, con excepción de algunos cuantos planos generales, y ángulos frontales y tres cuartos, y la mayoría de las retratadas, como ya se mencionó, son mujeres. Estos retratos son composicionalmente más simples y buscan centrar la atención en los atributos de los representados. Los encuadres verticales, los planos medios y ángulos frontales (junto con el uso repetido de ciertos atributos como las joyas), utilizados para la mayoría de estos retratos, son las características que articulan la “serialidad” de este último grupo, en tanto todas las imágenes que lo integran remiten a una composición preestablecida que favorece, mediante efectos de luz, la nitidez de los rasgos y de la vestimenta y ornamentación. Las mujeres son representadas portando diversas joyas metálicas, cuya presencia, resaltada por el contraste con la vestimenta oscura, funciona como el foco de atención de la imagen, a diferencia de los grupos anteriores que se organizaban a partir del conjunto o de la actividad. La presencia destacada de las joyas se podría entender teniendo en cuenta que la construcción de las imágenes de tipos y costumbres, se organiza a partir de la selección de determinados atributos. En este caso se trata de atributos específicos que remiten al grupo étnico *mapuche*, en particular.

El último grupo presente en la serie y el que concentra el interés de este trabajo está conformado por un conjunto de tres fotografías (ver imágenes 5, 6 y 7): tres retratos de mujeres blancas¹² vestidas de *mapuche*, bajo el mismo rótulo de “Indios Araucanos”. Estas imágenes han tenido menor circulación que los retratos de mujeres *mapuche* y han sido menos investigadas también, y los contextos en los que han sido interrogadas, no terminan de abordarlas de un modo que permita su acabada comprensión¹³. En artículos de Margarita Alvarado es posible encontrar algunas referencias:

“...imágenes donde orgullosas damas aparecen con trajes e indumentaria que podríamos definir, en términos generales, como de carácter “étnico”. Algunas veces, trajes, joyas y diversos objetos nos han llevado a pensar, a nosotros —distráidos observadores—, que las mujeres allí retratadas son parte de algún grupo indígena del sur de Chile” (Alvarado, 2000: 140).

Al centrar la atención en los últimos dos grupos aparecen algunas claves de lectura que permiten un primer acercamiento general a estos tres retratos, siendo probablemente la primera de ellas la presencia de las joyas, tema que ha sido ampliamente trabajado por Margarita Alvarado¹⁴. Para Alvarado, el uso de las joyas de plata, para los retratos de mujeres *mapuche*, funciona en tanto índice de etnicidad, puesto que, a pesar de aparecer intervenidas por el fotógrafo, estas logran remitir al observador a la idea de una representación de carácter “étnico”.



Imagen 5: Gustavo Milet Ramírez. Serie “Indios Araucanos”. C. 1890. *Cabinet*. MHN.



Imagen 6: Gustavo Milet Ramírez. Serie "Indios Araucanos". C. 1890. *Cabinet*. MHN.



Imagen 7: Gustavo Milet Ramírez. Serie "Indios Araucanos". C. 1890. *Cabinet*. MHN.

Teniendo en cuenta la significación y el simbolismo propios otorgado por la cultura *mapuche* a esta indumentaria es posible distinguir la mediación del fotógrafo, puesto que el tipo, la variedad y el lugar en que estas han sido representadas no responden a los códigos estéticos y simbólicos propios de la cultura *mapuche*; cuestión que se evidencia además en el traspaso de las mismas joyas entre diversas mujeres. A partir de lo cual se puede pensar, como plantea Alvarado, que el fotógrafo interviene los códigos culturales de las retratadas utilizando joyas que eran, muy probablemente, de su propiedad, seguramente con la finalidad de resaltar la condición alterna de estas mujeres. Milet, como todos los fotógrafos retratistas de su época, tenía en su estudio elementos para la representación de sus retratados y, como fotógrafo de frontera, debía tener aquellos elementos específicos para la representación de *mapuche*.

La apropiación e interpretación de la indumentaria y la vestimenta *mapuche* resulta especialmente interesante en el caso de las mujeres blancas. La composición general, por una parte, se organiza de modo similar a los casos de las mujeres *mapuche*. Las retratadas están en el mismo estudio (el fondo y los troncos son exactamente los mismos) y posan con las mismas joyas que lo habían hecho las mujeres *mapuche*. La imagen 5 representa a una mujer joven, en plano medio, enfrentando a la cámara con una leve torsión del cuerpo respecto del rostro que mira no al espectador sino a un fuera de cámara. La iluminación artificial, en ángulo de 45°, permite un buen modelado tanto del rostro como de las joyas.

Sobre la frente la retratada tiene un *trarilonco*, tradicionalmente utilizado como cintillo; el pelo arreglado en dos trenzas, cubiertas con un *nitrowe* (*ollef-llef-polki*), cinta de lana revestida de casquetes de plata, joya asociada a mujeres de caciques ricos, y aros de gran tamaño (*chawai*), que por el ángulo en el que están, se pierden con el fondo. Alrededor del cuello tiene un *traripele*, igualmente recubierto por casquetes de plata, y sobre el pecho una *trapelakucha* y un *tupu* (alfiler con un gran disco en el extremo superior).

A partir de investigaciones realizadas por Margarita Alvarado y Alonso Azócar¹⁵ sabemos que probablemente las joyas pertenecían al fotógrafo, pues se repiten en todas las mujeres, pero además es probable que al menos el *tupu* y el *trarilonco* hayan sido especialmente realizados como utilería para el estudio del fotógrafo pues, a diferencia del resto, son de láminas finas, probablemente de plata, que no eran utilizadas para joyería, sino para el adorno de otros objetos, como monturas. Las demás joyas sí presentan el grosor y la rigidez de la joyería “auténtica” *mapuche* y es probable que el fotógrafo las haya comprado. En ambas muñecas de la joven de la imagen 5 se observan brazaletes cuya calidad y origen es difícil de precisar (si bien según las crónicas de la época las mujeres *mapuche* utilizaban tanto anillos como brazaletes, no existen investigaciones al respecto). En la mano izquierda, apoyada sobre un conjunto de ramas, se ven múltiples anillos que no pertenecen a la joyería *mapuche*, pero por la cantidad es probable que algunos también hayan pertenecido al fotógrafo.

La vestimenta corresponde, a grandes rasgos, al atuendo tradicional: *unkepam* negro (chamal que envuelve desde los hombros hasta los tobillos), una *iküllä* (capa que cubre los hombros) y una faja (*trarüwe*). El uso de la faja era sobre todo práctico pues sujetaba el chamal, por lo que su presencia aquí difiere de la práctica tradicional ya que está puesta a modo de adorno, bastante holgada y amarrada hacia el frente. Las mujeres de las imágenes 6 y 7 presentan las mismas joyas y en la misma disposición a excepción de los anillos y brazaletes; sobre todo la mujer de la imagen 6 presenta algunas diferencias respecto de las otras dos: el chamal parece haber sido reemplazado por una tela, más clara y menos ceñida, y su faja es más delgada, más similar a una faja de niña, y sobre la frente además del *trarilonco* tiene una cinta tejida con casquetes de plata, probablemente la misma que las otras dos mujeres utilizaron para cubrir alguna de sus trenzas.

Observando ambos grupos, encontramos que en los retratos de *mapuchelas* poses de las mujeres son en su gran mayoría frontales, tanto el rostro, como los hombros y caderas enfrentan la cámara directamente, sin énfasis corporales o escorzos que generen tensión o expresión en la actitud; y pocas veces aparecen elementos que puedan funcionar como generadores de fuerza, como las manos, y cuando lo hacen, estas están cruzadas sobre el regazo, de igual modo en todas las retratadas. Los encuadres, por otra parte, en general medios, permiten la disolución del fondo, que se difumina en un todo claro, lo que posibilita que se destaque el contraste de las joyas sobre la ropa oscura.

Por otra parte, estos encuadres favorecen la identificación de los rasgos y sus proporciones y descontextualizan al retratado del espacio del estudio, cambiando el carácter de la imagen y alejándola del retrato de estudio en tanto se eliminan los elementos escenográficos y con esto la “ambientación” del retratado, a diferencia de lo que pasa, por ejemplo, con los retratos grupales donde se representan “escenas”. En las fotografías de mujeres blancas, en cambio, encontramos escorzos y puntos de fuerza que generan mayor tensión en la pose: se quiebra, por ejemplo, el paralelismo de las piernas en la mujer representada de cuerpo entero (imagen 7), o se incluyen elementos que permiten alterar la simetría como el juego de una mano apoyada sobre un objeto (imagen 5). En cuanto a los encuadres, estos se abren permitiendo no solo la entrada de elementos escenográficos sino que vuelve a perfilarse el telón de fondo. La reaparición de los elementos escenográficos y de ambientación (tal como había ocurrido en los retratos de “escenas”) resulta interesante al tener en cuenta que para el retrato en *carte de visite* estos eran fundamentales para configurar la composición, y se los usaba en correspondencia con el personaje retratado, cuestión de la que Milet prescindió en el caso de las mujeres *mapuche*, no así en el caso de las blancas, que parecían requerir de mayores signos de ambientación para la composición de sus retratos y que destaca el origen no étnico de las retratadas.

Pensar en el disfraz: el “retrato de fantasía”

Al pensar en la apropiación de la indumentaria por parte de estas tres mujeres la acción adquiere mayor relevancia si es analizada desde la noción de disfraz. Noción que podemos comprender a partir de dos concepciones que interesan al análisis¹⁶: la primera de ellas plantea que su función principal sería la de esconder la verdadera identidad de un cuerpo; y la segunda y contraria, sería la que considera que su función es la de otorgar una nueva figura: ser activado por el sujeto que lo ocupa. En la fotografía, un medio cuya esencia es la transmisión de información visual, el uso del disfraz y los valores asociados a él no pueden funcionar como ocultación, sino que pasan a poner de relieve lo que la modelo quiere representar. Y el disfraz asociado al retrato fotográfico del XIX, como se revisará a continuación, es una práctica común, lejos, en general, del retrato de carácter científico¹⁷. Fue recurrente en la corriente fotográfica con implicancias de participación social (*cartes de visite*, tarjetas postales, etc.), donde la noción de “construcción” de apariencia era fundamental, pues se asociaba con la voluntad de transmitir una determinada imagen pública y unos valores específicos asociados a ella¹⁸. Cuestión que no deja fuera el acto de ocultación de identidad, que para el caso de las tres retratadas funciona como una búsqueda (mediante el disfraz y la ambientación) por ocultar la identidad blanca.

El disfraz era un elemento muy presente en la sociedad y la cultura del siglo XIX, en instancias como fiestas de máscaras y de disfraces y representaciones teatrales caseras, entre otras; y la fotografía se vinculó primero a estas prácticas para luego generar un propio universo de usos, entre los que destacan las escenas de género en las casas fotográficas comerciales, a cargo de modelos profesionales; los retratos de famosos actores interpretando alguno de sus personajes; la composición de escenas temáticas generalmente de carácter pictorialista¹⁹ o los retratos puramente comerciales, para el público en general. En este sentido es posible encontrar una gran cantidad de *cartes de visite* coleccionables asociadas al tema, no solo del exotismo, sino específicamente del disfraz. Uno de los principales elementos reflejados en este tipo de fotografías fueron los gustos literarios o artísticos de la época: “*la moda romántica del exotismo [...] fue uno de los aspectos que más influyó en los retratos y las recreaciones de estudio de la época*” (Cabrejas, 2009: 5), para los que las mujeres se vestían como odaliscas y gitanas y los hombres como jeques árabes y toreros españoles.

Para el caso específico del uso del disfraz en retratos comerciales encontramos que las recreaciones de “tipos” son las más comunes a lo largo del siglo XIX:

“Las recreaciones de “tipos”, tanto exóticos como regionales, fue una constante en la fotografía comercial ya desde los inicios de la tarjeta de visita, siendo Disdéri el que, como en tantos otros casos, dio comienzo a este negocio fotográfico a gran escala” (Cabrejas, 2009: 42).

El comercio de imágenes de tipos culturales tuvo un éxito sin precedentes y respondía al gusto de la época por elementos exóticos y costumbristas, lo que dio paso a un nuevo tipo de imágenes fotográficas: retratos de sujetos “occidentales” disfrazados según la estética de las representaciones de tipos culturales, conocidos como “retratos de fantasía”. Esta práctica tuvo una fuerte demanda sobre todo en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX, gracias a la tipología de la *carte de visite* y la tarjeta postal, que promovió el gusto por estos elementos exóticos o regionalistas, así como la afición por el disfraz, lo que llevó a muchos individuos a acudir a los estudios comerciales en Europa y Estados Unidos a retratarse según estos parámetros, recogiendo en muchos casos la influencia de fotografías tan exitosas como eran las de tipos culturales (ver imagen 8). Los retratos de fantasía se transformaron rápidamente en objetos de intercambio y exhibición en sociedad (como ya había sucedido con el retrato fotográfico desde la invención de Disdéri), proceso al que debió adaptarse rápidamente el nuevo medio, mediante la adecuación de los estudios comerciales en los que el decorado y los objetos ornamentales pasaron de ser un complemento, como ya vimos, a establecerse como elementos constitutivos de estas imágenes.



Imagen 8: Félix Bonfils. Almée o Bailarina egipcia. C. 1870. Col. particular. En: El disfraz y la máscara en el retrato fotográfico del siglo XIX (2008) de Carmen Cabrejas. Pp. 44.

Así, los estudios se transformaron en “almacenes”, como plantea Giselle Freund, de accesorios teatrales y ambientaciones de las más diversas naturalezas. Si en Europa y Estados Unidos esto llegó a las más extraordinarias proporciones con elementos como animales exóticos disecados, en el contexto local se trabajó con elementos de la naturaleza, como los ya referidos troncos y arbustos que remitían a exteriores, dando predominancia a los “objetos” que funcionaban a modo de atributos, como es el caso de las joyas. Estos objetos ayudaban a la creación de “escenarios teatrales”²⁰, con el fin de lograr un grado de “realismo” total, donde el disfraz no quedara descontextualizado, cuestión que se lograba mediante el trabajo con el escenario y los objetos, es decir, con la ambientación del estudio en juego con el disfraz del retratado:

“Entre estos retratos, hay algunos casos en los que el uso del traje regional o de labores tradicionales está justificado y corresponde a un uso real, al igual que entre la fotografía de “tipos” hay algunos ejemplos que tienen un marcado carácter realista, de tintes sociales o antropológicos... Sin embargo, hay que señalar que fue bastante frecuente que personas de las clases acomodadas acudiesen al estudio a hacerse retratar de esta guisa, siguiendo una costumbre muy extendida entre la aristocracia en los siglos anteriores...” (Cabrejas, 2009: 57).

Tomando en cuenta este tipo de corrientes fotográficas, comunes en países con colonias en Asia y África, es posible comenzar a vincular visual y contextualmente estos tres retratos con otras representaciones similares en el siglo XIX. Para las cuales es fundamental considerar, por una parte, su origen fronterizo. Contexto directo de producción para el que es necesario pensar que los mismos fotógrafos que retrataban mujeres *mapuche* (porque el contexto geográfico así lo permitía), como es el caso de Milet, tenían en sus estudios —como fotógrafos comerciales— la indumentaria que la construcción de estas fotografías requería. Desde una perspectiva temporal además destaca que la producción de estas fotografías en el contexto nacional remite a las décadas de 1880 y 1890, por lo que entendemos que el surgimiento de este tipo de imágenes guarda relación con el fin de la ocupación de los territorios indígenas tanto en Chile como en Argentina. Cuestión que permite pensar un cambio no solo en la consideración del sujeto indígena, sino también, en su representación.

Las claves de lectura que han buscado plantearse a lo largo de este artículo, y a través de las cuales se ha realizado un acercamiento inicial al conjunto de fotografías de “disfrazadas” de Milet, pretenden funcionar como líneas temáticas que permitan dar cuenta de algunos componentes medulares del objeto de estudio.

Es por esto que se volvió necesaria la revisión del estado de desarrollo de la técnica fotográfica en el país, para evidenciar la importancia y los alcances que tuvo el nuevo soporte, y de los principales motivos visuales de los que buscó hacerse cargo. Tomando en cuenta el soporte material de las imágenes (y las convenciones visuales ligadas a él) y las principales características a partir de las que se construyen, es que se puede proponer que los retratos de Milet responden a las demandas comerciales de la época por representaciones exóticas de los diferentes habitantes del país (gracias a lo que su obra se sitúa no solo dentro del marco teórico de fotografías de la “alteridad”, de indígenas *mapuche*, sino también al interior de la producción comercial de retratos fotográficos “de sociedad”). Esto debido a que funcionan como imágenes estereotipadas que resaltan la alteridad de los representados y evidencian aquellos atributos que resultan más atractivos desde el punto de vista estético. Esta consideración permite explicar la presencia de ciertos elementos matrices que organizan su composición, tales como la exaltación de los atributos étnicos (la joyería e indumentaria) y la estandarización de las representaciones (mediante la repetición de las poses, los encuadres y de la ambientación), elementos que, podemos proponer, funcionan como índices estratégicos a través de los cuales el fotógrafo remarca la alteridad de los modelos.

Por otro lado, se buscó perfilar de modo acabado la serie temática en la que se encontraba el conjunto de fotografías, con el fin de dar cuenta de los principales aspectos visuales e iconográficos presentes en ellas; a partir de lo que fue necesario pensar la categoría del disfraz como elemento constitutivo de estas imágenes. Y, por último, a partir de la comprensión de la tipología del retrato de fantasía —poco estudiada en el contexto latinoamericano— se entendió que a pesar de lo sorprendente que resulten las fotografías de las “disfrazadas”, es posible comprenderlas desde una determinada práctica fotográfica que fue común en la segunda mitad del siglo XIX, al menos en el contexto europeo. Lo que en el contexto europeo significó, como ya vimos, en una atracción por culturas orientales de las colonias, en el contexto americano se transcribió, debido a la cercanía de la presencia “exótica”, en la representación de “tipos” culturales y regionales. En el contexto nacional esto se tradujo al contingente indígena, cercano, *mapuche*, y ampliamente representado. El carácter “fantástico” de estas fotografías se deja ver en elementos que difieren de los retratos de mujeres *mapuche*. En las fotografías de “disfrazadas” se confirma la actitud activa de las modelos al posar: manos en la cintura, asimetría de los hombros y las caderas y, sobre todo, miradas fuera de cámara, refieren a elementos de construcción, montaje y profundidad narrativa de un modo en que no lo hacen las poses frontales de los retratos de *mapuche*.

Los retratos de tipos culturales tanto de Milet, como de fotógrafos contemporáneos a él, permiten el reconocimiento de las facciones, a través de lo que lo que se busca evidenciar, junto con el uso de atributos, el origen étnico de los retratados. Mientras 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*.

Notas

1. Este artículo se realiza en el marco de un proyecto mayor de investigación, para optar el grado de Magíster en Estudios de la Imagen.
2. Traiguén se transforma en Villa en 1879 y en Ciudad recién en 1887. Debido a su alta población extranjera, gracias a los impulsos colonizadores de los gobiernos de la época, se organiza desde muy temprano en torno a una importante industria triguera y se vuelve conocida en la zona sur por sus prestigiosas casas comerciales. Debido al constante ajetreo de la ciudad, la presencia *mapuche* era más regular que en otros centros urbanos de la zona, como Valdivia, por ejemplo, pues Traiguén ofrecía numerosos puestos de trabajo para los indígenas asentados en las cercanías.
3. El retrato institucional guarda relación con la concepción de la fotografía como registro científico y, por lo tanto, objetivo de la realidad. Es posible contextualizar esta corriente en el marco de las lógicas coloniales y de expansión territorial decimonónicas, en la medida en que el retrato mecanizado respondía a la necesidad de registrar, estudiar y clasificar a los habitantes de los nuevos territorios.

Para el contexto latinoamericano, ver: Ver, conocer, dominar: imágenes de sudamérica a fines del siglo XVIII (2004) y “Frente y perfil Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX” (2005), de Marta Penhos; “Fotografía y teratología en América Latina Una aproximación a la imagen del monstruo en la retratística de estudio del siglo XIX” (2009), de Andrea Cuarterolo; entre otros.

Sobre el retrato comercial, ver: La fotografía como documento social (1993), de Giselle Freund. Para el caso chileno ver: Historia de la fotografía. Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX (2001), de Hernán Rodríguez y Álbum de Isidora Zegers (2013), de Josefina de la Maza.

4. De la *carte de visite* derivaron más tarde, a partir de la década de 1870, y según esta misma técnica, algunos formatos similares: como el *cabinet*, utilizado por Milet, que llevaba papel fotográfico de hasta 16 x 11,5 centímetros, un poco más resistente que el *carte de visite* y generalmente más decorado.

5. Ver Historia de la fotografía. Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX (2001), de Hernán Rodríguez.

6. La producción fotográfica asociada a la Conquista del Desierto ha sido ampliamente trabajada en el contexto argentino. Para mayores referencias ver: “Frente y perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX” y “La fotografía del siglo XIX en la construcción de una imagen pública de los indios”, de Marta Penhos; “Iconografía de la violencia: imágenes de la guerra, imágenes del desvío” de Paola Cortés; “Nación e identidad en los imaginarios visuales de la Argentina. Siglos XIX y XX”, de Mariana Giordano; “Representación e iconografía de dos tipos nacionales. El caso de las postales etnográficas en Argentina 1900-1930”, de Carlos Masotta; entre otros.

7. Ver: “La Imagen Fotográfica como Artefacto: De la Carte de Visite a la Tarjeta Postal Étnica” (2005), de Margarita Alvarado.

8. Este tipo de imágenes, de orden puramente comercial, se cruzó muchas veces con representaciones con aspiraciones científicas: muchos retratos de tipos étnicos funcionaban también como clasificaciones de los diversos pueblos del mundo para disciplinas como la Antropología o la Historia Natural.

9. La serie ha sido comúnmente denominada así puesto que en el anverso lleva ese texto impreso. Razón por la cual además, las fotografías han sido comprendidas en su serialidad.

10. Esta descripción se ha realizado a partir de una fotografía publicada en el libro Fotografía proindigenista. El discurso de Gustavo Milet sobre los mapuches (2005) de Alonso Azócar. Margarita Alvarado ha cuestionado (en una entrevista que tuve con ella en 2014) que corresponda al taller de Milet, aun cuando Azócar así lo afirma, puesto que según su consideración un taller fotográfico en la década de 1890 y en la pequeña ciudad de Traiguén no podría tener esas características materiales y estructurales, aun cuando sí se ajusta a las convenciones estructurales de la época.

11. Según Gastón Carreño, en “Metales y alquimia. La técnica fotográfica en la construcción de la imagen mapuche” (2001), el uso del telón tendría también un componente de carácter técnico relativo a la búsqueda de nitidez en las fotografías. Dentro del lente de la cámara se encuentra el diafragma, que es la abertura variable que controla la cantidad de luz que llega a la placa, mientras mayor es esa abertura, la zona de nitidez que hay delante y detrás del retratado es menor. Lo que justificaría el uso del telón en la medida en que permitiría al fotógrafo capturar una imagen nítida en su totalidad.

12. Sin dejar de considerar la posibilidad de que estas mujeres pertenezcan a la sociedad *mapuche*, la lectura que se realiza aquí, que forma parte de la investigación de Magister, es que las retratadas son mujeres que pertenecen a la sociedad chilena blanca (“occidental”). En la investigación llevada a cabo para optar al grado de Magister en Estudios de la Imagen, se desarrolla una relación (temática y visual) de estas fotografías, como “retratos de fantasía”, con el motivo social y pictórico de la Cautiva Blanca (en manos de indígenas *mapuche*), fenómeno de gran relevancia social y artística desde los primeros años de la Conquista, pero retomado desde la segunda mitad del siglo XIX, en el contexto republicano.

13. En el marco de la investigación de Magister, a partir de la cual se desprende este artículo, se han encontrado alrededor de siete retratos de mujeres blancas vestidas de *mapuche*, de las últimas décadas del XIX, de diversos autores. En aquella investigación, junto a las fotografías de Milet, se incorporan, con el fin de dialogar, estos nuevos retratos encontrados.

14. Ver: “Indian fashion. La imagen dislocada del “indio chileno” (2000), “Los secretos del cuarto oscuro y otras perturbaciones fotográficas. Recursos y procedimientos en la construcción y el montaje de un imaginario” (2001), “El joyero de Milet” (2008), de Margarita Alvarado.

15. Ver Fotografía proindigenista. El discurso de Gustavo Milet sobre los mapuches (2005) de Alonso Azócar.

16. Sobre disfraz ver: La máscara (1988), de Geneviève Allard y Pierre Lefort; El carnaval (1989), de Julio Caro; El vestido: ensayo psicoanalítico del vestir (2003), de Eugénie Lemoine-Luccioni; La máscara y la cultura (1954), de Enrique Palavencino; entre otros. Ver también: “Pudor y representación. La raza mapuche, la desnudez y el disfraz” (2009), de André Menard.

17. Aun así es posible encontrar fotografías científicas, sobre todo antropológicas, donde los representados eran “intervenidos”, como es el caso por ejemplo de los fotografías de fueguinos de Martin Gusinde (1918-1923 en Tierra del Fuego). Hay también otro tipo de intervenciones más comunes, sobre todo en la antropometría, en las que, para que el lente no matizara ciertas características como el cabello oscuro, este podía ser rociado con alguna sustancia que los oscureciera más; con la intención de “suplir” ciertas dificultades, sobre todo, de iluminación.

18. Sobre disfraz y fotografía en el siglo XIX: La photographie pictorialiste en Europe (2005), de Brent Benjamin y Francis Ribemont (Ed.); The Painter and the Photographer from Delacroix to Warhol (1975), de Van Deren Coke; “Arte y fotografía. El siglo XIX” (2007), en: Historia general de la fotografía, de Marie-Loup Sougez (Ed.); Portrait and the camera: a celebration of 150 years of photography (1989), Robert Lassam; entre otros. Ver también; “Pudor y representación. La raza mapuche, la desnudez y el disfraz” (2009), de André Menard.

19. El pictorialismo es una corriente fotográfica que se sistematiza en la última década del siglo XIX (pero con la que fotógrafos habían experimentado desde la década de 1850) en Europa, desde donde se expande a América, y nace como respuesta al intenso debate en torno al estatuto, artístico o técnico, de la fotografía. Esta corriente intenta acercar la fotografía a la pintura en cuanto a reglas de composición, iluminación y perspectiva. También hay una relación temática pues es posible encontrar motivos como la mujer orante, el peinado frente al espejo, etc., propios de la representación femenina en la pintura. Ésta es, por lo tanto, una práctica que incluía el uso activo de vestimenta y ornamentación por parte de las modelos.

20. Según manuales y tratados de fotografía europeos, que regían también en el contexto nacional, los estudios fotográficos debían estar concebidos como escenarios teatrales.

Como plantea Carmen Cabrejas en El disfraz y la máscara en el retrato fotográfico del siglo XIX (2009), la relación entre el retrato fotográfico y el teatro fue muy estrecha durante todo el siglo XIX y las primeras décadas del XX, no solo en cuanto a las similitudes materiales entre el estudio y el escenario, sino también en un nivel conceptual, en tanto la realización del retrato tenía mucho de representación: “el hecho de colocarse ante un telón o un decorado, la importancia de la gestualidad y el posado, la elección de ropas, peinados y actitudes, etc., eran elementos que asemejaban la ejecución de un retrato a la representación de un papel, lo cual debió contribuir a que se viese como algo natural la inclusión de ambientaciones y disfraces” (Cabrejas, 2009: 49).

Bibliografía

Alvarado, Margarita.

2000. **Indian Fashion. La imagen dislocada del indio chileno.** Revista de Estudios Atacameños Nº 20: 137–151. Universidad Católica del Norte. San Pedro de Atacama, 2002. www.redalyc.org/articulo.oa?id=31502009 (visitado el 27 de agosto de 2014).

2000. **La huella luminosa de los fotógrafos de la frontera.** En *Historia de la fotografía en Chile: rescate de huellas en la luz*. Abel Alexander et al. (Ed.). Centro Nacional Patrimonio Fotográfica. Santiago.

2001. **Los secretos del cuarto oscuro y otras perturbaciones fotográficas.** Revista Chilena de Antropología Visual. 15-27. www.antropologiavisual.cl/imagenes1/imprimir/alvarado.pdf (visitado el 27 de agosto de 2014).

2002. **La fantasía fotográfica de una alteridad visual: Claves y herramientas para su desmontaje estético.** *Fotografía o la cotidiana finta a la experiencia.* José Pablo Concha (Ed.). Instituto de Estética, Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.

2005. **La Imagen Fotográfica como Artefacto: De la Carte de Visite a la Tarjeta Postal Étnica.** Revista Chilena de Antropología Visual. 55-73. <http://www.antropologiavisual.cl/imagenes4/imprimir/alvarado.pdf> (visitado el 27 de agosto de 2014).

2008. **El Joyero de Milet.** En *Un almuerzo desnudo: ensayo en cultura material, representación y experiencia poética.* Francisco Gallardo y Fernando Quiroz (Eds.). Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Santiago.

2010. **Las primeras miradas. Fotografía histórica y patrimonial de los indígenas australes.** En *Fueguinos. Tres Tiempos, Tres Miradas. Fotografías de Tierra del Fuego Siglos XIX y XX.* Catálogo. Museo de Arte Hispanoamericanos Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires.

Alvarado, Margarita, et. al.

2001. **Mapuche. Fotografías Siglos XIX y XX. Construcción y Montaje de un Imaginario.** Pehuén Editores. Santiago.

Alvarado, Margarita y Mason, Peter.

2001. **La desfiguración del otro: sobre una estética y una técnica de producción del retrato “etnográfico”.** Aisthesis. Jun. 2001: 242-257.

Ázocar Alonso.

2005. **Fotografía Proindigenista. El discurso de Gustavo Milet sobre los mapuches.** Ediciones Universidad de La Frontera. Temuco.

Benjamin, Brent y Ribemont, Francis.

2005. **La photographie pictorialiste en Europe, 1888-1918.** Musée des Beaux-Arts, Rennes.

Berger, John.

1975. **Modos de ver.** Ed. Gustavo Gili. Barcelona.

Burke, Peter.

2001. **Visto, no visto: el uso de la imagen como documento histórico.** Crítica. Barcelona.

Cabrejas Almena, M. Carmen.

2008. **El disfraz y la máscara en el retrato fotográfico del siglo XIX.** Congreso Internacional Imagen y Apariencia. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. Murcia.
<http://eprints.ucm.es/12291/> (visitado el 27 de agosto de 2014).

Cabrejas Almena, M. Carmen.

2009. **El disfraz y la máscara en el retrato fotográfico del siglo XIX.**
[http://eprints.ucm.es/14468/1/El disfraz y...](http://eprints.ucm.es/14468/1/El_disfraz_y...) (visitado el 27 de agosto de 2014).

Carreño, Gastón.

2007. **Fotografías de cuerpos indígenas y la mirada erótica: reflexiones preliminares sobre algunos casos del confín austral.** Revista Chilena de Antropología Visual. Jul. 2007: 133-153.
<http://www.antropologiavisual.cl/imagenes2/imprimir/carreno.pdf> (visitado el 27 de agosto de 2014).

2001. **Metales y alquimia. La técnica fotográfica en la construcción de la imagen mapuche.** En *Mapuche. Fotografías Siglos XIX y XX. Construcción y Montaje de un Imaginario*. Margarita Alvarado et al. Pehuén Editores, Santiago.

Coke, Van Deren.

1972. **The Painter and the Photographer from Delacroix to Warhol.** University of New Mexico Press, Albuquerque.

Cuarterolo Andrea.

2009. **Fotografía y teratología en América Latina Una aproximación a la imagen del monstruo en la retratística de estudio del siglo XIX.**
http://www.ncsu.edu/acontracorriente/fall_09/articles/Cuarterolo.pdf (visitado el 27 de agosto de 2014).

De la Maza, Josefina.

2013. **Álbum de Isidora Zegers.** Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago.

Dubois, Philipe.

1986. **El acto fotográfico.** Paidós. Barcelona.

Freund, Giselle.

1993. **La fotografía como documento social.** Ed. Gustavo Gili. Barcelona.

Giordano, Mariana y Méndez Patricia.

2001. **El retrato fotográfico en Latinoamérica: testimonio de identidad.**
<http://www.raco.cat/index.php/TiemposAmerica/article/view/105132> (visitado el 27 de agosto de 2014).

Giordano, Mariana.

2009. **Nación e identidad en los imaginarios visuales de la Argentina. Siglos XIX y XX.**

<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/395/396>

(visitado el 27 de noviembre de 2014)

Lassam, Robert.

1989. **Portrait and the camera: a celebration of 150 years of photography.** Studio Editions, Londres.

Masotta, Carlos.

2005. **Representación e iconografía de dos tipos nacionales. El caso de las postales etnográficas en Argentina 1900 – 1930.** Arte y Antropología en la Argentina, Buenos Aires: Fundación Espigas. 67- 114.

Menard, André

2009. **Pudor y representación. La raza mapuche, la desnudez y el disfraz,** Aisthesis n. 46: 15-38.

Penhos, Marta

1995. **La fotografía del siglo XIX en la construcción de una imagen pública de los indios.** En *El arte entre lo público y lo privado*. VI Jornadas de Teoría e Historia del arte. CAIA, Buenos Aires.

Penhos, Marta.

2004. **Ver, conocer, dominar: imágenes de sudamérica a fines del siglo XVIII.** Siglo XXI, Buenos Aires.

2005. **Frente y perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX.** En *Arte y Antropología en la Argentina*. Marta Penhos, et al. Fundación Espigas, Buenos Aires.

Sougez, Marie-Loup.

1994. **Historia de la Fotografía.** Cátedra, Madrid.

Tagg, John.

1988. **El peso de la representación.** Ed. Gustavo Gili. Barcelona.

Rodríguez, Hernán.

2001. **Historia de la fotografía. Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX.** Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico. Santiago.