

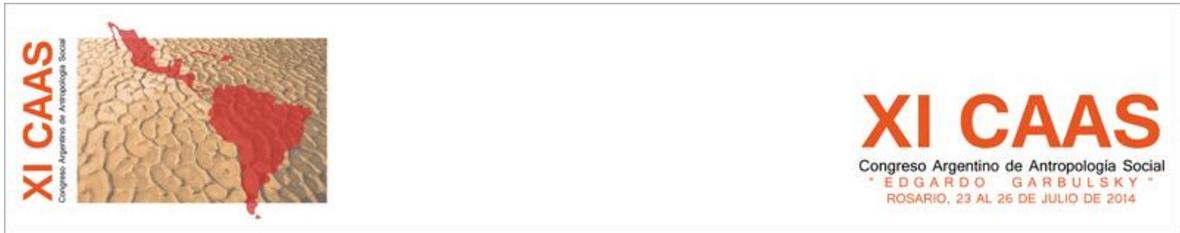
La construcción de la mujer en el retrato fotográfico de Gustavo Milet: fotografía “étnica”, identidad y visualidad.

Nicole, Iroumé.

Cita:

Nicole, Iroumé (2014). *La construcción de la mujer en el retrato fotográfico de Gustavo Milet: fotografía “étnica”, identidad y visualidad.* XI Congreso Argentino de Antropología Social, Rosario.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-081/733>



XI Congreso Argentino de Antropología Social

Rosario, 23 al 26 de Julio de 2014

GRUPO DE TRABAJO

Ponencia - Temática: GT34 - Antropología visual y de la imagen

TÍTULO DE TRABAJO

La construcción de la mujer en el retrato fotográfico de Gustavo Milet: fotografía "étnica", identidad y visualidad.

1

Nombre y apellido. Institución de pertenencia.

Nicole Iroumé. Universidad Alberto Hurtado. Santiago, Chile



Resumen

La fotografía se instaló en Chile a mediados del siglo XIX y muy tempranamente su gran circulación familiarizó no solo a la clase científica, sino que a la burguesía de la época con la imagen del “otro”, lo que acentuó la demanda por representaciones fotográficas de tipos culturales.

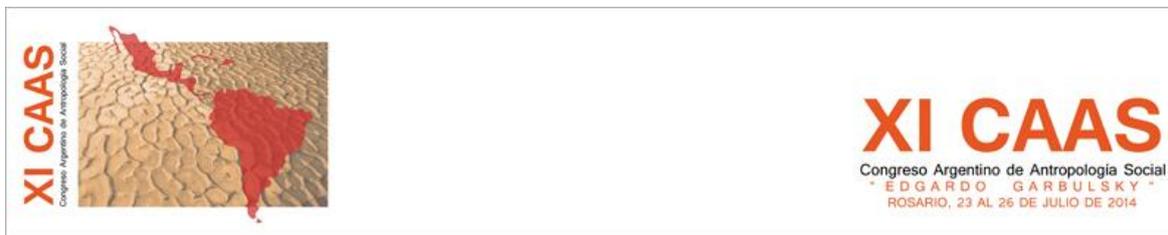
Dentro del universo de imágenes fotográficas de indígenas existente en Chile, se encuentra la producción de una serie de retratos de mujeres *mapuche*¹, realizada por el fotógrafo Gustavo Milet (1860-1917) en la ciudad fronteriza de Traiguén en la década de 1890. En ella es posible ver una serie de intenciones y decisiones visuales que se develan en un montaje cuidadosamente elaborado, donde las mujeres aparecen dispuestas en medio de una trabajada escenografía, “representando”, como plantea Margarita Alvarado, su propia identidad, ataviadas con joyas y vestimentas propias de la indumentaria mapuche: el artista traspasa los límites de la normatividad estética y social que condicionaba el uso de las joyas de plata, utilizando joyas que eran de su propiedad. Este gesto se vuelve especialmente significativo al encontrar un pequeño grupo de retratos de mujeres no indígenas, también bajo el rotulo de “Indios Araucanos”, donde las retratadas enfrentan a la cámara ataviadas con joyas relucientes y trajes oscuros al igual que sus contemporáneas *mapuche*.

El estudio de este pequeño conjunto de retratos femeninos permite hablar de una serie de problemas más generales asociados a las nociones de imaginario, visualidad y cultura visual, que trascienden los límites físicos de estas fotografías y que requieren además de la conceptualización de nociones como alteridad y frontera.

Introducción

Gustavo Milet es una figura central en la producción fotográfica de fines del siglo XIX y principios del siglo XX en Chile, especialmente en el ámbito de las fotografías sobre indígenas, siendo sus retratos probablemente las imágenes sobre indígenas *mapuche* en territorio chileno que más circulación han tenido a nivel nacional e internacional hasta el día de hoy. Dentro de su vasta producción, y de los estudios relacionados a ella, un

¹ La palabra mapuche funciona para la forma singular y plural, por lo que aquí se utilizará en cursiva para su uso en plural.



pequeño grupo de imágenes se vuelve bastante borroso como materia de investigación: sus fotografías de mujeres blancas vestidas a la “usanza mapuche”. El propósito central de esta presentación es esbozar un primer análisis de este grupo de fotografías en su vinculación con la cultura y la sociedad contemporáneas y según los cruces visuales y disciplinares que en ellas confluyen; e indagar, en particular, sobre los modos en que éstas fueron construidas. El tema abordado en esta presentación es parte de una investigación mayor que abarca fotografías similares de otros autores contemporáneos que son analizadas a la luz de las influencias pictóricas que en ellas se encuentran.

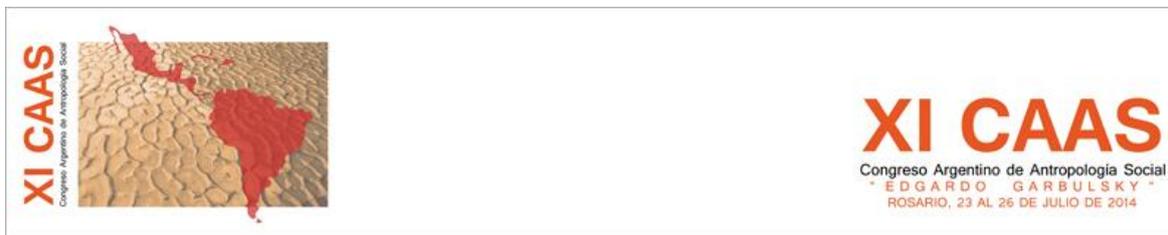
La escasa fortuna crítica que han tenido estas imágenes las ha situado dentro del ámbito de las fotografías llamadas “etnográficas”, sin reconocimiento del origen no étnico de las retratadas, o como una sorprendente excepción a los usos y corrientes fotográficas que predominaron en el siglo XIX. El objetivo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

3

La llegada de la fotografía a Chile, especialmente a la luz de las corrientes intelectuales de influencia positivista, se caracterizó por un interés particular de retratar culturas y sujetos indígenas en el territorio nacional. Pero esta producción fotográfica no solo se asoció a iniciativas con aspiraciones científicas o antropológicas, sino que fue también objetivo de fotógrafos comerciales, que respondían a una fuerte demanda por representaciones de “tipos culturales”.

Por otra parte, las innovaciones tecnológicas que habían permitido la disminución de los costos e incrementado la capacidad productiva de la nueva técnica, habían incentivado el coleccionismo y, con esto, la circulación de imágenes alrededor de todo el mundo, que en conjunto con la importancia de la figura del viaje, característica del siglo XIX, había tenido como resultado un gusto generalizado por representaciones “exóticas”.

En este contexto es que entendemos la producción de Gustavo Milet, que movido por estas nuevas demandas, se traslada a la recientemente fundada ciudad de Traiguén, al sur de Chile, en la última década del siglo XIX. Para esa época Traiguén aún era considerada “zona de frontera”, tomando en cuenta que la ocupación militar de los territorios indígenas había durado más de dos décadas y había finalizado unos pocos

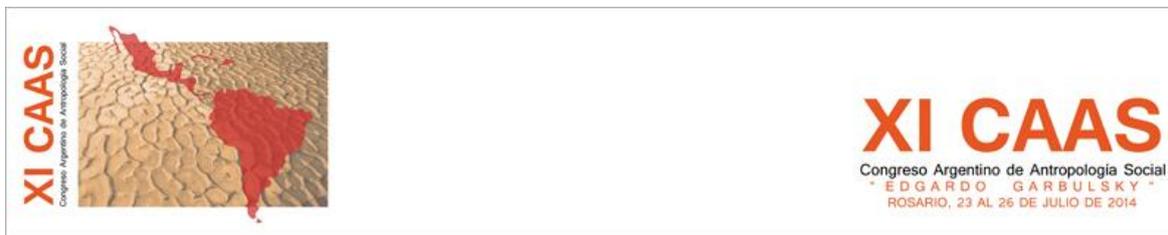


años antes, en 1883. Por lo que era en estos lugares medianeros donde había mayor contacto ente *mapuche*, criollos y colonos extranjeros, donde Milet, como la mayoría de los fotógrafos de frontera, además de dedicarse a la actividad cotidiana de retratar personajes importantes y paisajes de los alrededores, realiza sus retratos, colmados de variadas influencias visuales y disciplinares, como la fotografía antropométrica, el retrato pictórico, la fotografía de tipos culturales y el retrato fotográfico comercial o “de sociedad”.

El éxito comercial que tenían las imágenes de tipos culturales, como muy bien advirtió Milet, junto con la afición por el disfraz, dio paso a un nuevo tipo de imágenes fotográficas en las que los consumidores podían ahora participar: estas son las imágenes de sujetos “occidentales” disfrazados según la estética de las representaciones de tipos culturales, conocidas 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 soportes como la *Carte de Visite* y la Tarjeta Postal. Los retratos de fantasía se transformaron rápidamente en objetos de intercambio y exhibición en sociedad, cuestión que se reflejó en el surgimiento de una estética determinada, proceso al que debió adaptarse rápidamente la técnica fotográfica, mediante la adecuación de los estudios fotográficos. Así como en el mundo europeo la figura de la odalisca fue la inspiración para muchos de estos retratos, en el contexto nacional encontramos fotografías similares, como las de Milet, donde señoras acomodadas posan con “trajes” de *mapuche*.

El fotógrafo Gustavo Milet (1860-1917): contexto histórico y producción fotográfica

Gustavo Milet Ramírez, hijo de padres franceses, nace en Valparaíso en 1860 donde comienza su actividad como fotógrafo profesional. A pesar de la gran circulación que ha tenido su producción fotográfica, Milet es un autor que ha sido muy poco trabajado y del que se conocen pocos antecedentes. Es en Valparaíso donde habría adquirido sus primeras nociones acerca de la fotografía, posiblemente trabajando como aprendiz o asistente en algún estudio fotográfico. En 1886 se traslada a la ciudad de Lebu (donde habría trabajado como fotógrafo esporádico), donde un par de años más tarde contrae matrimonio con Rosa María Ebersperguer Mödinger, hija de colonos alemanes, y en



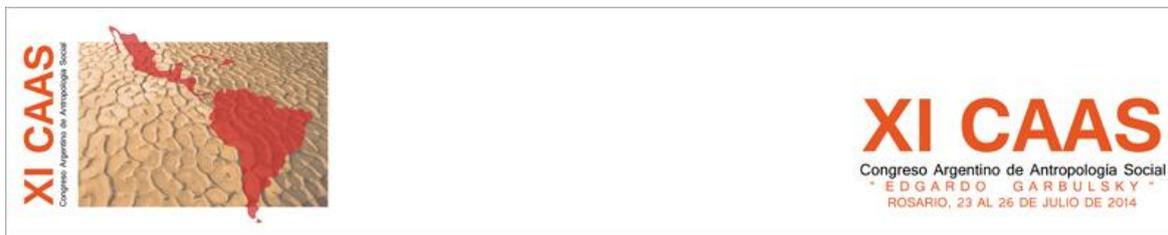
1890 se traslada con su familia a Traiguén, donde abre un estudio fotográfico, estableciéndose como fotógrafo profesional.

Tres décadas antes, en 1861, había iniciado lo que se ha conocido en Chile como la “pacificación” de la Araucanía. A través de la cual, la zona sur de país, marcada hasta entonces por la autonomía territorial indígena, es ocupada militarmente por el gobierno central. Los planteamientos que impulsaron estas acciones contra el pueblo mapuche pueden resumirse en cuatro ideas centrales: “1) la necesidad de extender al territorio indígena la soberanía nacional; 2) la teoría de la raza inferior; 3) la idea de un país acosado y ultrajado [por el pueblo mapuche], y 4) la teoría de la raza superior” (Pinto 153). Bajo estas consignas comienza la “pacificación”, que consistía en la ocupación sistemática y progresiva del territorio mapuche, a través de la acción militar (con el fin de reducir a los grupos étnicos) y la construcción de líneas de fortificaciones (para proteger a los colonos y criollos); proceso que duró, con altos y bajos, hasta 1883 y estuvo marcado por constantes reacciones defensivas por parte de los pueblos sometidos (el último gran alzamiento mapuche fue en 1881).

5

La ciudad de Traiguén, a la que arriba Milet a fines del siglo XIX, se encontraba en pleno territorio mapuche, marcado por las campañas recién mencionadas. Se había transformado oficialmente en Villa en el año 1879 y en Ciudad recién en 1887 y en plena zona fronteriza habría adquirido “todas las características de ciudad de dos mundos” (Alvarado, *La huella* 18). Transformada en un espacio de encuentro, entre colonos, criollos y *mapuche*, Traiguén se vuelve rápidamente un pujante centro regional –civilizador— orientado a la industria molinera a cargo de colonos y criollos. Haciendo que la presencia mapuche fuera mucho más recurrente que en otras ciudades de la región, debido a que ofrecía numerosos puestos de trabajo esporádico. Este es el contexto directo de producción de Milet.

Es entre las décadas de 1890 y 1900 que se ha datado la producción fotográfica del autor, realizada en su gran mayoría en formato *Cabinet*. El formato *Cabinet* deriva del formato *Carte de Visite*, muy popular entre los fotógrafos decimonónicos alrededor del mundo. En el año 1854 se patenta en Francia la fotografía *Carte de Visite*, fotografía sobre papel en formato de 10,7 por 6,3 centímetros, aproximadamente. 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. En términos técnicos lo que permitía esto último era que con un mismo aparato se podía realizar una serie de ocho fotografías (a partir de un único negativo) que se recortaban y montaban sobre un cartón, reduciendo, por lo tanto, el tiempo de manipulación y el coste, aumentando la tirada. El formato *Cabinet* es realizado en la misma técnica, pero es un poco más grande que el *Carte de Visite*, midiendo aproximadamente 16 por 11,5 cm.

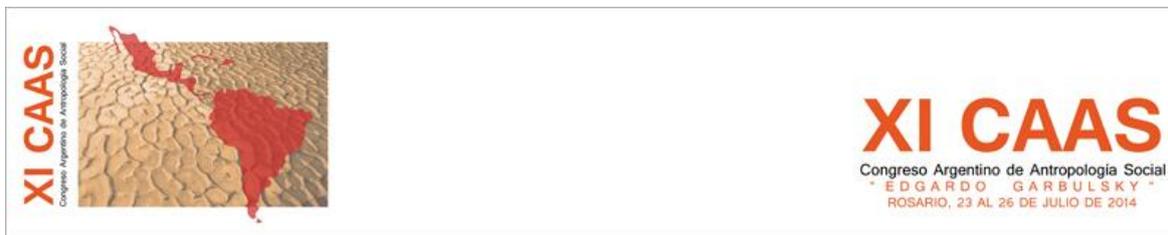
Estos formatos traen consigo la creación de una estética particular, que es replicada en los países latinoamericanos fielmente, con fuertes influencias del retrato pictórico. Para la realización de esta estética se trabajaba principalmente con el manejo de la pose y de los objetos ornamentales que acompañaban al retratado. El retratado podía aparecer de pie, de medio cuerpo o en busto, en un espacio decorado generalmente con una columna de influencia clásica, una cortina y una mesa o una silla. La cortina podía ser reemplazada por un telón pintado o fondillo que representaba diversas escenas. Esta misma estética es replicada por Milet tanto en sus retratos “de sociedad” como en sus retratos de indígenas *mapuche*, rotulados bajo el título serial de “Indios Araucanos de Sud-América Chile”, utilizado tanto para sus retratos de mujeres *mapuche* como de mujeres blancas vestidas de mapuche; que trabajaremos a continuación.

6

La serie “Indios Araucanos”

Es difícil decir exactamente de cuantos retratos se compone esta serie, puesto que, por una parte, se encuentra dispersa en diversos museos alrededor del mundo y, por otra, debido a que muchas de sus fotografías circularon, y circulan hasta hoy, como postales, formato que no incluía el nombre del fotógrafo, sino el del editor, por lo que atribuir la autoría se vuelve especialmente difícil. Pero si podría hablarse de forma segura de al menos 25 fotografías de su autoría entre las cuales la gran mayoría son realizadas al interior de su estudio y no más de cinco, en exteriores.

Para lograr comprender el universo de fotografías que compone esta serie es necesario advertir la presencia de tres subcategorías organizadas según características principales de composición, a partir lo que se deja desde un inicio fuera el grupo de imágenes al exterior, en parte por ser muy poco significativo en cuanto al conjunto total y en parte por

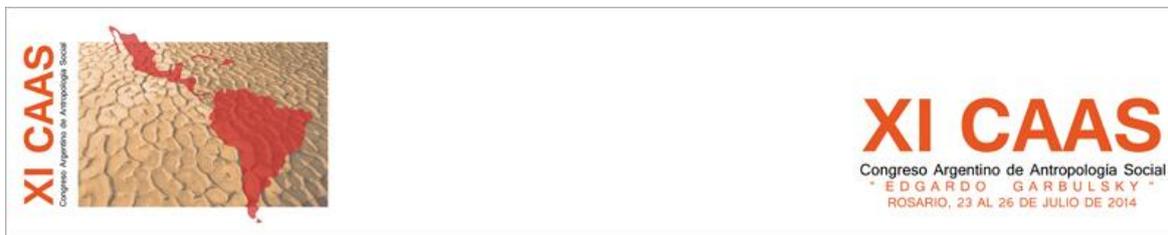


ser indiferente a la investigación en la medida en que se representan vistas naturales, paisajes o grupos excesivamente grandes, y que, por lo tanto, quedan fuera de los márgenes del retrato fotográfico.

Tomando en consideración que el conjunto de imágenes con el que se trabajará corresponden a fotografías realizadas al interior del estudio del fotógrafo es importante tener en cuenta sus características, en tanto espacio físico de realización de las fotografías. El estudio de Milet, 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 luces que permitieran mayor nitidez en rostros y vestimentas. Por otra parte, los retratados eran fotografiados frente a un telón pintado, utilizado como fondo en la mayoría de sus fotografías, en el caso de Milet, el telón representaba un bosque, o parque, de abedules europeos con ruinas y fuentes de inspiración clásica (en distintas fotos se ven diversos lados del telón) adornadas con flores. A modo de “ambientación” utilizaba para sus retratos 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 para mantenerlo vertical y otras veces en el suelo, sirviendo como apoyo para una pierna flexionada. Había ramas de árboles y arbustos que servían como decoración y apoyo y el piso estaba cubierto de pasto o de paja seca (también lo estaba en el caso de algunos retratos de sociedad, simulando un exterior). Según el antropólogo Gastón Carreño, quien ha trabajado ampliamente con fotografías sobre indígenas chilenos de fines del XIX y principios del XX, 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.

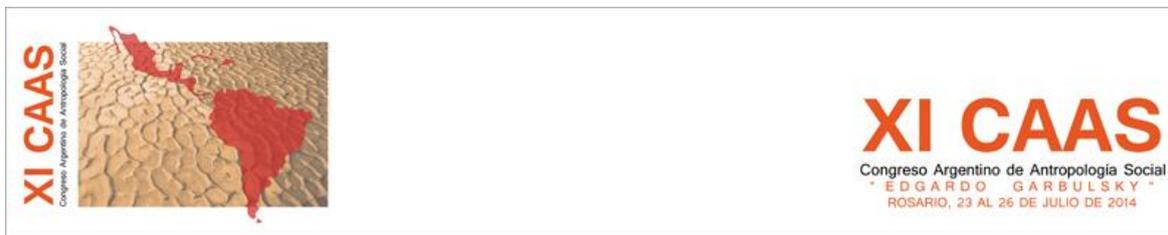
El primer conjunto de fotografías corresponde a retratos grupales, en general, mixtos de entre dos y seis personas, en los que todos los retratados (al menos los adultos)



enfrentan directamente a la cámara (Imagen 1 y 2). Todos están realizados al interior del estudio del fotógrafo y los personajes aparecen de pie o sentados (generalmente sentados los del frente y en la segunda línea de pie), organizados en composiciones piramidales, en marcos verticales y sin objetos ornamentales. Las poses son en general rígidas y estáticas y remiten, en términos generales, al retrato científico en la medida en que permiten la correcta identificación de las facciones y las proporciones.

Un segundo grupo está conformado por retratos también grupales, pero en los que los personajes no enfrentan, necesariamente, a la cámara, sino que se encuentran realizando alguna “actividad”, es decir, donde se compone una escena, cuyo carácter busca ser narrativo (ver imagen 3 y 4): vemos por ejemplo imágenes de mujeres adultas (además de algunos niños) asociadas a tareas del hogar y a la maternidad, y 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 ellos si hay elementos ornamentales, como troncos o ramas, que remiten a espacios exteriores y objetos asociados a las actividades representadas como fuentes de cerámica o cestería.

Y el tercer grupo está conformado por retratos individuales de mujeres, principalmente, y hombres *mapuche*. En este tipo de retratos los sujetos aparecen representados en diversos planos y ángulos. Principalmente planos medios, pero también algunos generales y ángulos frontales y tres cuartos y la mayoría de las retratadas, como ya mencionamos, son mujeres. Estos retratos son composicionalmente más simples y buscan centrar la atención en los atributos de los representados. Dentro de los retratos individuales de Milet destaca el grupo de fotografías de mujeres, tema que ha sido ampliamente trabajado por la investigadora Margarita Alvarado, desde la perspectiva del análisis de los principales elementos para la construcción –por parte del fotógrafo– de un retrato “característicamente” étnico; que, en su conjunto, conformarían una opción estética, subjetiva, distintiva del “estilo” de Milet (ver Imágenes 5 y 6). El elemento fundamental, según la lectura de Alvarado, sería la creación de un “montaje cuidadosamente elaborado” a partir de la constitución del escenario y el trabajo con los actores. El escenario es, como ya vimos, el propio estudio del fotógrafo y en él se ambienta al personaje que debe posar frente al telón pintado que reproduce fondos naturales. Esto se trabajaría además con la inclusión de una serie artefactos



domésticos, cerámicas y cestería; y de elementos provenientes de la naturaleza como ramas o piedras; y el piso es intervenido también para replicar el exterior: “Es evidente entonces, que algunos fotógrafos poseían entre los elementos de producción fotográfica, algunos objetos naturales –o que podían aparecer como naturales— para ser utilizados ya no como modelos para representar *ad vivum*, sino como ejemplo de lo real y lo vivo llevado al estudio” (Alvarado y Mason 252). Los actores, en este caso las mujeres, estarían dispuestas en el medio de este escenario, “representando”, como plantea Alvarado, su propia identidad, ataviadas con joyas y vestimentas propias de la indumentaria mapuche. Así, las fotografías, si bien marcadas por las pautas y normas de construcción fotográfica (técnicas y artísticas) según las cuales estaba condicionada la producción de retratos de la época, darían cuenta de una búsqueda por otorgar evidentes marcas de etnicidad a los retratos.

En cuanto al trabajo con los actores, lo que más ha trabajado Alvarado, y que evidentemente destaca, es el uso de las joyas como índices de etnicidad, y su presencia se vuelve especialmente llamativa al tener en cuenta la significación y el simbolismo propios otorgado por la cultura mapuche a esta indumentaria; y, al notar, la repetición de estas joyas en diferentes mujeres. Las mujeres *mapuche* utilizaban estas joyas para el adorno, por el brillo y el valor de material (plata): estas tenían funciones de ostentación y lujo, y ordenaban, por esto, jerárquicamente, según relevancia, social e identitariamente, a la mujer que las utilizaba. Cumplían además la función de evidenciar la pertenencia de la persona a una determinada familia o linaje; y específicamente el tipo, la variedad y el lugar donde se disponían las joyas estaban normados por la costumbre y la tradición, y respondían a un entramado de códigos estéticos y simbólicos propios de la cultura. Es por esto que la intervención de Milet se vuelve especialmente significativa: el fotógrafo traspasa los límites de esta normatividad estética y social, utilizando joyas que eran, muy probablemente, de su propiedad, con la finalidad de resaltar la condición de alteridad de estas mujeres. El traje y, como es este el caso, la indumentaria, guardan una relación además con la identidad y la pertenencia social de quienes los usan, en la medida en que dan cuenta de lo que el individuo “es”, del lugar que ocupa en su sociedad y su rol como sujeto social. Y expresan, por lo tanto, una diversidad que nos permite identificar variadas pertenencias sociales y culturales. En este sentido, Alvarado destaca, lo que ella llama, “tres sentidos básicos del traje y la



indumentaria” en estos retratos de mujeres. El primero es la posibilidad que éstos (traje e indumentaria) guardan como indicadores sociales y étnicos, debido a que relacionan al sujeto con diferentes realidades, de este modo se pueden comprender las expresiones del vestir como mecanismos de comunicación social mediados por códigos y convenciones sociales y culturales específicos. El segundo sentido es de carácter expresivo y tiene que ver con que, en su calidad de adorno, la vestimenta se constituye como un modo de presencia frente al otro. Esta última asociada a una serie de alcances sociales, simbólicos y estéticos que en ella se suceden, a partir de lo cual se puede comprender, entre otros, como un símbolo de estatus. Y en el último sentido se asocian las acciones de vestirse y adornarse (con trajes auténticos y con joyería auténtica, pero ajena; en el caso de estos retratos de Milet) con las de cubrirse, revestirse o ataviarse con artefactos y objetos cuya materialidad de adecua a la corporalidad de quien los porta. No solo en el sentido de una adecuación físico-formal de estos objetos, sino que en relación también a una dinámica cuyo porte implica una serie de gestos y movimientos que a ellos se asocian. A partir de lo cual en el espectador se puede generar, o no, una “correspondencia” entre la individualidad del sujeto que observa y su vestimenta.

10

Asimismo Alvarado señala las posibles dislocaciones que se pueden suceder en estas imágenes en cuanto al traje y la indumentaria, generadas por alteraciones, intencionales o inconscientes, producidas por manipulaciones a estos objetos: al revestir a las mujeres con joyas y trajes propios de una cultura, estas pasan a constituirse como señales inequívocas de pertenencia e identidad étnica. El uso de estos elementos de su propia cultura, más allá del “mal uso” o la intervención por parte del artista, estos exaltan y adornan a las retratadas, reafirmando su calidad de sujetos “étnicos” frente a los otros, en tanto sus fotos responden a las imágenes que se espera ver del “otro”. Es posible encontrar entonces en las fotografías de Milet, una selección de lo que él consideraba (como fotógrafo comercial) estéticamente adecuado y relevante para resaltar la condición étnica de estas mujeres. Construcción visual bajo la que se justifica, según la lógica del fotógrafo, la intervención de esta indumentaria: presente no solo en el traspaso de mujer a mujer de las joyas, sino que en el cambio de lugar en la disposición de éstas. A partir de lo que queda en evidencia que la importancia de las joyas para Milet, recae en la capacidad que el fotógrafo les otorga como evidencia de exotismo: las

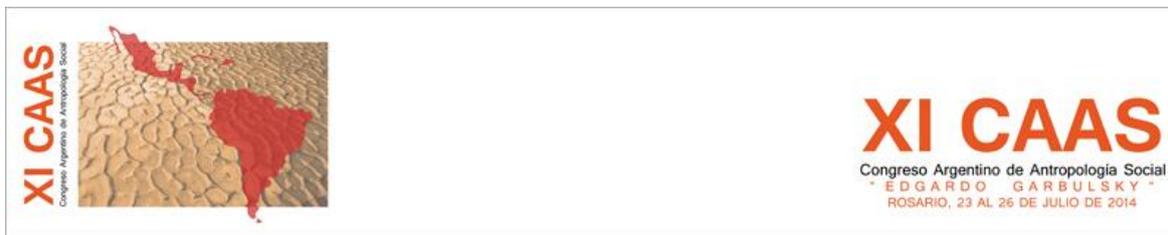


joyas, junto a otros elementos, son las claves étnicas del retrato construido por el fotógrafo:

“De esta manera... el fotógrafo selecciona y manipula artefactos –en este caso joyas de plata— que le parecen exóticos confiriéndole a la escena un acento dramático evidentemente etnográfico. Nuevamente podemos observar como (sic), a través de la herramienta retórica llamada *pars pro toto*, la autenticidad de una parte, como sucede con el adorno en su calidad de alhaja de plata, se atribuye a la totalidad con el fin de construir un “retrato etnográfico” (Alvarado y Mason 255).

Alvarado cuestiona además el propio estatuto *retratístico* de estas imágenes, teniendo en cuenta que históricamente el género del retrato pictórico, al independizarse de la mentalidad cristiana, ha buscado la individualización del personaje a partir de la imitación de los rasgos, con mayores o menores grados de artificio, según una serie de factores políticos, artísticos, culturales, históricos e ideológicos que en su producción influyen. La evolución del género ha buscado la conformación de un retrato fisonómico, compuesto por dos aristas relacionadas entre sí: la representación de los rasgos somáticos y la búsqueda de la expresión psicológica del individuo. A partir de esto se entiende que la intervención de Milet, mediante la imposición de poses y de elementos externos como la joyería, significa una contradicción con la esencia del retrato como género de representación. Puesto que, al alterar los códigos de una manifestación simbólica y estética propias del retratado, violenta con la individualización del sujeto en la imagen en la medida en que estas mujeres ya no pueden reconocerse: porque una de las principales señales de identificación dentro de sus códigos propios, la tradición y la costumbre asociadas al uso de las joyas de plata, ha sido intervenida. Es así como estas imágenes dejan de representar la individualización de los personajes, a favor de funcionar como representaciones artísticas, estereotipadas, de la representación del “otro”². A partir de lo que se pone en evidencia que lo que importaba al fotógrafo era “mostrar”, como plantea Alvarado, como estos sujetos se visten y que artefactos

² Es importante destacar además que Milet produce un doble juego de incapacidad de reconocimiento e identificación en el medida en que no sólo las propias retratadas no pueden reconocerse, sino que también imposibilita el reconocimiento de estas mujeres por parte de los espectadores, contemporáneos y posteriores, de estas fotografías, pues no incluye datos ni nombres de los personajes en sus retratos.



manipulan, no los sujetos en su particularidad; transformándolos en “ejemplares” de una cultura que se vuelve distante, lejana y atemporal y que responde, a través de estas representaciones, a los estereotipos que de ella se espera.

Las “disfrazadas”

El último grupo presente en la serie “Indios Araucanos de Traiguén, Sud-América, Chile” y el que concentra el interés de esta investigación está conformado por un conjunto de tres fotografías (ver Imágenes 7, 8 y 9): tres retratos de mujeres blancas 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 publicadas, investigadas o circulado, no terminan de abordarlas de un modo que permita su acabada comprensión.

Según Alvarado en estas representaciones se produciría una dislocación respecto del referente “étnico” que se genera respecto del “imaginario” de presentaciones de indígenas correspondiente al universo fotográfico del XIX; mediante la teatralidad y escenificación generada por el “disfraz”. Disfraz, que por lo demás, no solo “no alcanza a ocultar una gestualidad lánguida y una pose melancólica muy propias del retrato de esta época” (Alvarado, *Los secretos* 25), sino que “no logra ocultar su evidente origen blanco, más bien lo reafirma en la evidencia del disfraz” (Alvarado, *Los secretos* 25).

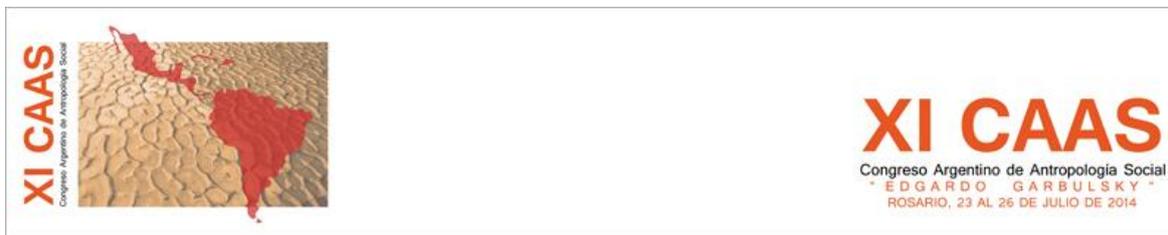
La existencia de estos retratos de “disfrazadas” si bien sorprendente, no es del todo única en el contexto fronterizo chileno de fines del XIX. Además de las fotografías de Milet, es posible encontrar otros retratos dispersos de fines del XIX, que se construyen a partir de la realización de las mismas acciones. Entre ellas encontramos una supuesta cuarta fotografía atribuida Milet (ver Imagen 10), y alrededor de seis imágenes más de diversos fotógrafos. Imágenes que nos hacen pensar en la presencia de una suerte de “moda” asociada al retrato fotográfico “temático”, que encuentra algunas referencias.

Por una parte podemos asociar la mayoría de imágenes a territorios fronterizos (Traiguén, Valdivia y Concepción) donde, como ya vimos, la interacción entre criollos y *mapuche* era más frecuente, por lo que los mismos fotógrafos que retrataban mujeres *mapuche*, como es el caso de Milet, tenían en sus estudios –como fotógrafos comerciales— la indumentaria que la construcción de estas fotografías requería. Por



otra parte es posible encontrar una gran cantidad de *Cartes de Viste* asociadas el tema, no solo del exotismo sino al tema específico del disfraz: hay numerosos retratos asociados a fiestas de disfraces de la clase alta santiaguina donde todos los invitados concurrían antes se llegar al evento, al estudio del fotógrafo donde podían dejar registro de la creatividad de sus disfraces. Un tercer elemento, que será desarrollado más adelante, es una costumbre, común en países con colonias sobre todo en Medio Oriente, y por lo tanto espacios de algún modo también “fronterizos”, donde damas de la alta sociedad eran retratadas disfrazadas a la usanza de las exóticas habitantes de las colonias. Es posible suponer, con la gran circulación de imágenes de este tipo y en el mismo formato, que era una práctica no del todo desconocida, al menos no por los fotógrafos. Quienes además de elementos para la ambientación y el adorno, tenían grandes álbumes con fotografías para que sirvan de inspiración a las futuras retratadas.

La apropiación e interpretación de la indumentaria y la vestimenta mapuche por parte de estas mujeres y estos fotógrafos resulta muy interesante. En las fotografías de Milet la composición general se organiza de modo similar al que se había hecho en 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 7 representa a un 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 luz utilizada por Milet es bastante suave y entra en un ángulo de 45°, si bien no eléctrica, si artificial, y permite un buen modelado tanto del rostro como de las joyas. Sobre la frente tiene un *trarilonco*, que tradicionalmente se usa a modo de cintillo, el pelo arreglado en dos trenzas, cada una cubierta con un *nitrowe* (en algunos textos esta joya es conocida también como *llef-llef-polki*) que es una cinta de lana cubierta por casquetes esféricos de plata, joya asociada a mujeres de caciques ricos, y aros de gran tamaño (*chawai*), que por el ángulo en el que están, resulta difícil distinguirlos. En el cuello tiene un *traripele* también con casquetes esféricos y en el pecho una *trapelakucha* y un *tupu* (alfiler con un gran disco en el extremo superior). Según investigaciones de Margarita Alvarado y Alonso Azócar sabemos que probablemente todas 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. Mientas que el resto sí presenta el grosor y la rigidez de la joyería auténtica mapuche y es probable que el fotógrafo las haya comprado. En ambas muñecas tiene además brazaletes cuya calidad y origen es difícil de percibir, si bien según las crónicas de la época las mujeres *mapuche* utilizaban tanto anillos como brazaletes, no hay muchas 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, pues el uso de esa cantidad de anillos en una mano, no corresponde al uso de joyería de una mujer burguesa de la época. Entre las retratadas *mapuche* ninguna presenta ni brazaletes ni anillos. La vestimenta corresponde a grandes rasgos a la vestimenta tradicional: un *kepam* negro (chamal que envuelve desde los hombros hasta los tobillos), una *ikülla* (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 se presencia aquí difiere bastante del uso tradicional ya que está puesta a modo de adorno, bastante holgada y amarrada hacia el frente. Las mujeres de las Imágenes 8 y 9 presentan las mismas joyas y en la misma disposición a excepción de los anillos y brazaletes, sobre todo la mujer de la Imagen 8 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.

Además de las diferencias en la indumentaria, la pose y la actitud en estas tres imágenes es lo que más difiere de los retratos de mujeres *mapuche*. En estos últimos encontramos poses más rígidas, por una parte, y actitudes más pasivas, que remiten a un enfoque más antropológico: responden a un modelo en el que difícilmente se puede identificar la voluntad de la retratada. Los encuadres medios permiten la disolución del fondo, que se difumina en un todo claro, que posibilita que se destaque el contraste de las joyas sobre la ropa oscura y favorecen la identificación de los rasgos y sus proporciones. En general las modelos enfrentan a la cámara de frente sin ningún énfasis corporal o escorzo que genere tensión en la actitud. En las fotografías de mujeres



blancas vemos algunas variaciones sobre todo en cuanto a la pose y la actitud, que no solo se vuelven más pictóricas, sino que más dinámicas y menos rígidas, cuestión que sucede también en fotografías de otros autores. Según Alvarado más allá de la indumentaria “real”, el disfraz:

“no alcanza a ocultar una gestualidad lánguida y una pose melancólica muy propias del retrato de esta época. Donde resulta más evidente esta dislocación étnica es la manera en que estas mujeres “visten” las ropas indígenas: fajas descuidadamente amarradas a la cintura; trenzas flojas y débiles; joyas literalmente abandonadas sobre la ropa. Así todo este esfuerzo dramático no logra ocultar su evidente origen blanco, más bien lo reafirma en la evidencia del disfraz” (Alvarado, *Los secretos* 9).

El “retrato de fantasía”

Podemos comprender la noción de disfraz desde dos nociones generales: la primera de ellas plantea al acto del disfraz según la que la función principal sería la de esconder la verdadera identidad de un cuerpo; y la segunda, y contraria, sería la que considera que la función del disfraz no es la de esconder, sino la de tomar vida, de ser activado por el sujeto que la ocupa, de re-presentar, en este caso a las modelos, a través del traje una nueva figura. En la fotografía, un medio cuya esencia es la transmisión de una información visual, el uso del disfraz no puede funcionar como ocultación, sino que pasa a visibilizar lo que la modelo quiere representar. Y el disfraz asociado al retrato fotográfico del XIX es una práctica común, lejos, por supuesto del retrato de carácter científico, 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 la uso de estos retratos se asociaba con la búsqueda por transmitir una determinada imagen pública y unos valores específicos asociados a ella. 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 y prácticas fotográficas asociadas al disfraz, entre los que destacan las escenas de género en los salones fotográficos comerciales, a cargo de modelos profesionales, los retratos de famosos actores interpretando alguno de sus



personajes, la composición de escenas temáticas generalmente de carácter pictorialista³ o en los retratos puramente comerciales, para el público en general. Como ya mencionamos, el grado de construcción que tenía el retrato fotográfico, desde la década de 1860, era tal que ya para las últimas décadas del siglo XIX se habían codificado los principales elementos conduciendo a la estandarización, a través de poses estereotipadas y elementos decorativos estándares. Por lo que las expectativas de los sujetos retratados, como podemos ver en textos de la época, pasan de solo pretender la copia exacta de los rasgos faciales, para buscar nuevos objetivos, como la representación de un peinado especial, un traje nuevo y un atuendo de fiesta; tendencia en la que se extiende el uso del disfraz. Así, con los años los estudios fotográficos ampliaron su repertorio, ofreciendo ahora variadas ambientaciones y complejos decorados. Para este tipo de retratos “la motivación más frecuente era el deseo de conseguir una imagen sorprendente, con la que impresionar al receptor o eventual espectador de la fotografía...” (Cabrejas 5), sin, por supuesto, dejar de transmitir una determinada imagen de uno mismo (favorable y atractiva) para su difusión en el círculo social correspondiente. 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, por ejemplo, fue uno de los aspectos que más influyó en los retratos y las recreaciones de estudio de la época” (Cabrejas 5), donde mujeres se vestían como odaliscas y gitanas y hombres como jeques árabes y toreros españoles (ver imágenes 11 y 12).

El uso del disfraz en el contexto decimonónico jugaba un rol importante, heredado de prácticas sociales muy anteriores asociadas generalmente al ocultamiento, que con el gran desarrollo de la fotografía que caracteriza en gran parte a este siglo, transforma en gran medida esta concepción dando paso a nuevas posibilidades, como la de “visibilizar” o la de “mostrar” ciertos aspectos para los que el uso de disfraces era útil. Según esta noción se entiende también un carácter “liberador” asociado al uso del disfraz, que

³ El pictorialismo es una corriente fotográfica que se sistematiza en la última década del siglo XIX 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; pero con la que fotógrafos habían experimentado desde la década de 1850. 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., esta es por lo tanto una práctica que incluía el uso activo de vestimenta y ornamentación por parte de las modelos.

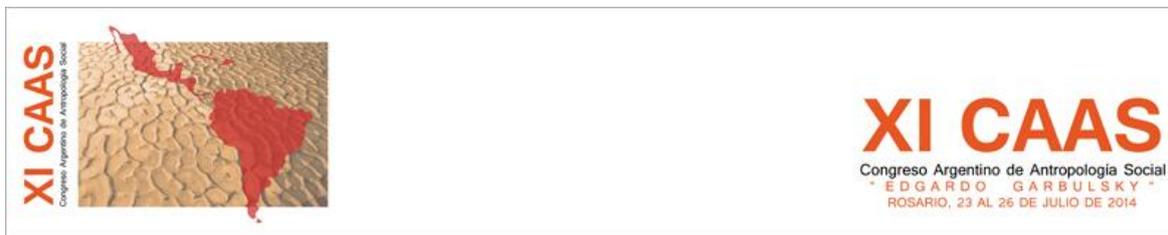


permitía una serie de comportamiento usualmente mal vistos en la sociedad, cuestión ya asociada a la tradición anterior del disfraz, sobre todo en el caso de la mujer, especialmente de clase alta, cuyo comportamiento social estaba más rígidamente normado. Cuestión que se refleja en la fotografía del siglo XIX, en cuya tradición pueden encontrarse numerosos retratos comerciales o “de sociedad” en los que los retratados transgreden, mediante el uso de disfraces, las normas de conducta y los roles asignados por la sociedad.

Palabras finales

Al análisis de estas imágenes requiere entonces, tener en cuenta por una parte el éxito sin precedentes del comercio de imágenes de tipos culturales que respondía al gusto de la época por elementos exóticos y costumbristas, lo que dio paso a un nuevo tipo de imágenes fotográficas en las que los consumidores de estas imágenes podían ahora participar: las imágenes de sujetos “occidentales” disfrazados según las estética de las representaciones de “tipos culturales”, conocidas 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, donde el gusto por estos elementos exóticos o regionalistas, así como la afición por el disfraz, llevó a muchos individuos a acudir a los estudios comerciales a retratarse según estos parámetros, recogiendo en muchos casos la influencia de fotografías tan exitosas como eran las de tipos culturales.

Aun cuando Milet utilizó algunas de las mismas joyas para los retratos de las mujeres *mapuche*, el efecto visual en ambos retratos es muy distinto. Los retratos de *mapuche* de Milet si bien no tenían pretensiones declaradamente científicas si circularon en ambientes muy diversos, entre ellos para ilustrar tipos, trajes, vestimentas y costumbres de estos indígenas en publicaciones, por ejemplo, antropológicas; esto solo fue posible en tanto respondían, a pesar de su concepción comercial, a un imaginario según el cual se habían representado los indígenas desde la llegada a la fotografía, hace ya más de tres décadas. La posición frontal, el encuadre simple y la similitud entre los retratos, remite a la búsqueda de una representación modélica, a una representación estándar que presentaba pocas variaciones y que permitía la representación del “tipo” étnico. El uso “erróneo” de las joyas es menos perceptible en las imágenes de mujeres *mapuche*,



puesto que la representación de la mujer indígena con atributos ornamentales tiene una larga tradición, desde las representaciones alegóricas del continente americano y desde las primeras estampas de los habitantes de América que la mujer indígena está ataviada con joyas, por lo que en ellas la intervención de Milet funciona como exaltación de la etnicidad de las retratadas. Por lo que a pesar de que es muy probable que las joyas sean las mismas, los efectos visuales de ambas imágenes son muy distintos, pues remiten a tradiciones visuales y representativas diferentes. La diferencia de las poses y las actitudes en ambos retratos enfatiza esta misma idea. Si comparamos los retratos de mujeres *mapuche* de Milet, con los retratos de “disfrazadas” del mismo autor es posible que más allá de los rasgos lo primero que evidencia la diferencia en la pose. En las fotografías de “disfrazadas” se confirma la actitud activa de las modelos de posar: manos en la cintura, asimetría de los hombros y las caderas y, sobre todos, miradas al fuera de cámara, refieren al género del retrato pictórico de un modo en que la rigidez de los retratos de mujeres *mapuche* no lo hace. Todos los retratos de tipos culturales tanto de Milet como de los fotógrafos contemporáneos a él permiten el reconocimiento de las facciones, a través de lo que se busca evidenciar, junto con el uso de atributos, el origen étnico de los retratados. Mientras que, sobre todo la Imagen 7, presenta una actitud ensimismada que no busca disimular el origen de la retratada, sino que permite y resalta la convivencia entre modelo blanca e indumentaria mapuche.

18

A partir de la comprensión de la tipología del retrato de fantasía se entiende que a pesar de lo sorprendente que resulten las fotografías de las “disfrazadas” tanto en Milet como en otros fotógrafos, es posible comprenderlas desde una determinada práctica fotográfica que fue común en la segunda mitad del siglo XIX.

Es necesario tener en cuenta además que esta atracción de representar determinadas figuras puede responder a diversas inspiraciones, como el gusto por el viaje o la gravitación de un determinado tema o motivo a través de crónicas o del arte y la literatura; tendencias que confluyeron en la moda romántica del exotismo, que tiene respuesta a lo largo de todo mundo. Lo que en el contexto europeo significó, como ya hemos visto, en una atracción por culturas orientales de las colonias en el contexto americano se tradujo muchas veces, 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.

Epocalmente 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. Y todas ellas corresponden además a contextos fronterizos como Traiguén, Valdivia y Concepción.

Anexo: Imágenes



Imagen 1: Gustavo Milet. C. 1890.
MHN



Imagen 2: Gustavo Milet. C. 1890.
MHN



Imagen 3: Gustavo Milet. C. 1890.
MHN



Imagen 4: Gustavo Milet. C. 1890.
MHN



Imagen 5: Gustavo Milet. C. 1890.
MHN



Imagen 6: Gustavo Milet. C. 1890.
MHN



Imagen 7: Gustavo Milet. C. 1890. MHN



Imagen 8: Gustavo Milet. C. 1890. MHN



Imagen 9: Gustavo Milet. C. 1890. MHN



Imagen 10: Atribuido Gustavo Milet. C. 1890. En: Alonso Azócar. *Fotografía proindigenista. El discurso de Gustavo Milet sobre los mapuches*. Pp. 77



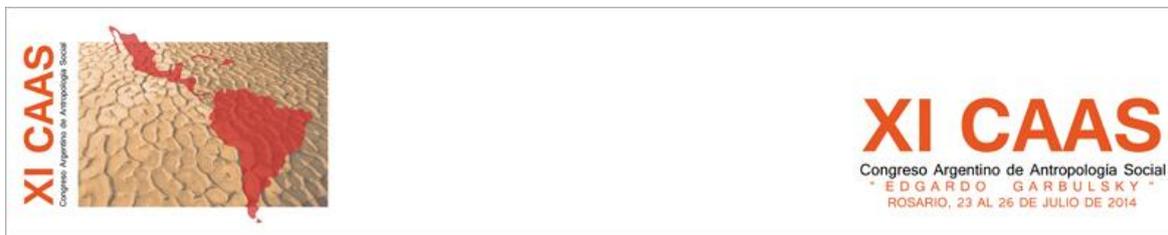
Imagen 11: Félix Bonfils, Almée o Bailarina egipcia, 1870. Col. particular. En: *El disfraz y la máscara en el retrato fotográfico del siglo XIX* de Carmen Cabrejas. Pp. 44



Imagen 12: Rafael Garzón. Estudio de Córdoba. Ca. 1900. En: www.rafaelgarzon.com

Bibliografía

Alvarado, Margarita. (2000). "Indian Fashion. La imagen dislocada del indio chileno". *Revista de Estudios Atacameños* N° 20: 137–151. Universidad Católica del Norte. San Pedro de Atacama, 2002. Consultado mayo 2014 <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31502009>>



---. (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.

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

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

---. (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.

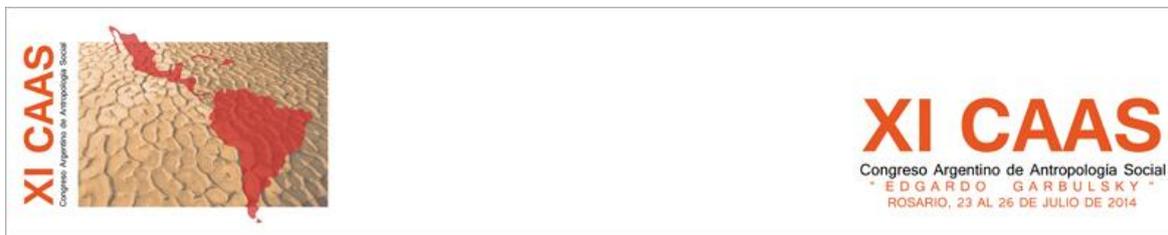
--. (2001). "Los secretos del cuarto oscuro y otras perturbaciones fotográficas". Revista Chilena de Antropología Visual. 15-27. Consultado mayo 2014 < <http://www.antropologiavisual.cl/imagenes1/imprimir/alvarado.pdf> >

---. (2007). "Vestidura, investidura y despojo del nativo fueguino. Dispositivos y procedimientos visuales en la fotografía de Tierra del Fuego". Fueguinos. Fotografías siglos XIX y XX. Imágenes e imaginarios del fin del mundo. Santiago: Ed. Pehuén.

Alvarado, Margarita, et. al. (2001). Mapuche. Fotografías Siglos XIX y XX. Construcción y Montaje de un Imaginario. Santiago: Pehuén Editores.

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.

Amodio, Emanuelle. (1993). Formas de Alteridad. Construcción y difusión de la imagen del indio americano en Europa durante el primer siglo de la conquista de América. Quito: Abya-Yala.



Ázocar Alonso. (2005). Fotografía Proindigenista. El discurso de Gustavo Milet sobre los mapuches. Temuco: Ediciones Universidad de La Frontera.

Berger, John. (1975). Modos de ver. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

Burke, Peter. (2001). Visto, no visto: el uso de la imagen como documento histórico. Barcelona: Crítica.

Cabrejas Almena, M. Carmen. (2008). El disfraz y la máscara en el retrato fotográfico del siglo XIX. In Congreso Internacional Imagen y Apariencia. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia. ISBN 978-84-691-8432-1. Consultado mayo 2014 <<http://eprints.ucm.es/12291/>>

--. (2009). El disfraz y la máscara en el retrato fotográfico del siglo XIX. Consultado junio 2014

<http://eprints.ucm.es/14468/1/El_disfraz_y_la_m%C3%A1scara_en_el_retrato_fotogr%C3%A1fico_del_siglo_XIX,_Carmen_Cabrejas.pdf>

22

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. Consultado junio 2014 <<http://www.antropologiavisual.cl/imagenes2/imprimir/carreno.pdf>>

Dubois, Philippe. (1986) El acto fotográfico. Barcelona: Paidós.

Freund, Giselle. (1976). La fotografía como documento social, Barcelona.

Menard, André (2009), "Pudor y representación. La raza mapuche, la desnudez y el disfraz", Aisthesis n. 46: 15-38.

Pinto, Jorge. (2000). La formación del Estado y la nación, y el pueblo mapuche. De la inclusión a la exclusión. Santiago: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

Sontag, Susan. (2008) Sobre la fotografía. México D.F.: Alfaguara.

Tagg, John. (1988). El peso de la representación. Barcelona: Editorial Gustavo Pili SA.

XI CAAS

Congreso Argentino de Antropología Social



XI CAAS

Congreso Argentino de Antropología Social
" EDGARDO GARBULSKY "
ROSARIO, 23 AL 26 DE JULIO DE 2014