

*Dentro y fuera de cuadro.*  
**Representación y alteridad en la fotografía de indígenas de Chile<sup>1</sup>.**

Margarita Alvarado Pérez<sup>2</sup> y Carla Möller Zunino<sup>3</sup>.

**Resumen**

Desde hace décadas, el análisis en el marco de las ciencias sociales de lo que se denomina imagen fija, incluida la fotografía, como sistema de representación y producción cultural, asociada a diversas formaciones discursivas, ha permitido la comprensión e interpretación de diversas modalidades de representación de ciertas alteridades – sociales y/o étnicas – en diferentes épocas y contextos históricos e iconográficos. En este trabajo se analiza, desde lo propiamente fotográfico, es decir, desde los procesos de producción de la imagen fotográfica y mediante un ejercicio comparativo de diversos corpus de imágenes, la ausencia y/o presencia visual de los indígenas “chilenos” (*mapuche*, fueguinos, andinos), así como las modalidades de representación que se encuentran asociadas en la fotografía de estas alteridades étnicas.

**Palabras clave:** fotografía, estética, antropología visual, etnias.

*In and out of frame.*  
**Representation and alterity in Chilean indigenous photography.**

For decades, the social sciences have been analyzing what we call the “fixed image” as a system of both cultural representation and cultural production. Within this framework, the study of photography (as well as the study of its relationships with other discursive formations) has led to the understanding and interpretation of various ways of representing certain alterities – social and/or ethnic – in different times and different historical and iconographic contexts. This article is an analysis of the visual absence and/or presence of “Chilean” indigenous groups (*Mapuches*, *Fueguinos*, *Andinos*) as well as the specific types of representation that are operating in the photography of these ethnic alterities, using what is specifically photographic –in other words, the processes involved in producing a photographic image– as a starting point, and by comparing diverse corpuses of images.

**Keywords:** photography, aesthetics, visual anthropology, ethnic groups.

---

<sup>1</sup> Este trabajo se realizó en el marco del proyecto Fondecyt N° 1060681, Investigador Responsable Margarita Alvarado Pérez.

<sup>2</sup> Licenciada en Estética, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile. Email: [malvarap@puc.cl](mailto:malvarap@puc.cl)

<sup>3</sup> Fotógrafa Independiente. Email: [carla.morla@gmail.com](mailto:carla.morla@gmail.com)

Desde hace décadas, el análisis en el marco de las ciencias sociales de lo que se denomina imagen fija como sistema de representación y producción cultural, asociada a diversas formaciones discursivas, ha permitido la comprensión e interpretación de los modos en que se han representado ciertas alteridades – sociales y/o étnicas – en diferentes épocas y contextos históricos e iconográficos

La fotografía como imagen fija no ha estado ausente. Considerando su temprana aparición en varias repúblicas americanas, el patrimonio fotográfico que registra personajes, hechos históricos y sociales, etnias, costumbres y tradiciones, ha constituido un corpus visual que ha sido estudiado desde la antropología, la historia, la semiótica y/o la estética. De esta manera, diversos trabajos que han abordado aspectos como el papel que ha jugado la fotografía en la construcción de ciertos imaginarios, así como los tipos de sujetos históricos y/o alteridades representadas, han contado con una “abundancia” de imágenes para el estudio y desarrollo de diversos análisis, lecturas, interpretaciones de lo representado.

En estos corpus de imágenes fotográficas se observa una mayor o menor presencia de los diferentes grupos étnicos que habitaron y habitan lo que hoy es el territorio chileno. De esta manera, se ha originado lo que podemos denominar un **dentro/fuera de cuadro**, donde esta presencia y/o ausencia de determinados sujetos en una fotografía, alcanza tales significaciones, que ha llegado a influenciar, determinar y condicionar la construcción visual de diversos imaginarios, así como su uso como documento y registro visual de realidades culturales diferentes.

De acuerdo a estos antecedentes, el objetivo de este trabajo es analizar y reflexionar desde lo propiamente fotográfico, es decir, desde los procesos de producción de la imagen fotográfica y mediante un ejercicio comparativo de diversos corpus de imágenes de los *mapuche*, los pobladores de la región de Tierra del Fuego como los *selk'nam*, *yámana*, *kawesqar* y los habitantes del norte de Chile, *aymara*, *quechua* y atacameños, sobre algunos de los aspectos visuales de este **dentro/fuera de cuadro**, así como de ciertas modalidades de representación que se encuentran en la fotografía de estas diversas alteridades étnicas<sup>4</sup>.

### **Corpus fotográfico de una alteridad americana: enfoques y estudios**

En el inmenso corpus fotográfico patrimonial americano, cualitativamente muy variado en géneros y modalidades de representación, destaca la presencia de diversos trabajos fotográficos realizados a las alteridades indígenas en América. Definimos aquí el concepto de alteridad como un tipo particular de diferenciación, con respecto a la experiencia de lo “extraño”, de lo ajeno (Krotz, 1994). Pero, en este caso, alteridad no es cualquier clase de aquello extraño y ajeno, si no que refiere siempre a “otros”, de un modo que rompe lo general

---

<sup>4</sup> Este trabajo forma parte de un ejercicio de análisis y reflexión acerca de las modalidades de representación fotográfica del siglo XIX y XX de las alteridades indígenas de lo que hoy es el territorio chileno llevado a cabo en tres proyectos Fondecyt (N° 1980836; 1030979; 1060681). Sobre los resultados de estas investigaciones se puede consultar Alvarado *et al.* (2001) y Alvarado *et al.* (2007).

y lo abstracto, porque no sólo surge del contacto cultural, si no que permanentemente está remitiendo a dicho contacto. Desde el punto de vista de este concepto de alteridad, un ser humano reconocido como “otro”, no es considerado en sus particularidades individuales y mucho menos en sus propiedades “naturales”, sino como “miembro” de una sociedad y por lo tanto como portador de una cultura específica (Krotz, 2002). Al observar determinadas alteridades visuales bajo estos planteamientos, la imagen fotográfica de un sujeto “otro”, no sólo nos presenta a este sujeto en particular como un “otro” perteneciente a una etnia determinada, si no que dicha imagen, puede llegar a constituirse en modelo y referente de todo ese grupo étnico.

Así, como ejemplo de un amplio corpus de alteridades visuales americanas y considerando que muchos grupos étnicos trascienden las tardías fronteras republicanas que fueron impuestas por los procesos de independencia del siglo XIX, podemos mencionar algunos cuyas imágenes han sido especialmente difundidas:

- En los territorios de lo que hoy constituyen las Repúblicas de Chile y Argentina, las fotografías de las poblaciones nativas conocidas comúnmente como *mapuche*, *tewelche*, *pampas*, *ranqueles*, y Fueguinos que incluían los *onas* o *selk'nam*, *yámanas* o *yaganes* y *alacalufes* o *kawesqar*. (Fotografía: 1, 2, 3, 4, 5)
- Para las repúblicas de Perú y Bolivia y el norte de Chile las fotografías de etnias y pueblos andinos, como los *aymara*, *quechua* y atacameños. (Fotografía: 6, 7, 8, 9, 10)
- En la zona del Chaco, que se extiende en los territorios del noreste de la República de Argentina y el suroeste de la República de Paraguay, fotografías de diferentes grupos étnicos como *tobas* y *mocovíes*. (Fotografía: 11, 12)



Fotografía 1  
*Mapuche*, Valdivia, Chile. Christian Enrique Valck, Ca. 1875. Colección Particular. Chile.



Fotografía 2

*Mapuche*, Traiguén, Chile. Lincoyán Parada. Ca.1990. Archivo Personal del autor. Chile.



Fotografía 3

*Tehuelche (Aonikenk)*, Río Gallegos, Argentina. Autor desconocido, 1908.  
Archivo de La Nación, Argentina.



Fotografía 4

*Fueguinos (Selk`nam)* Isla Grande, Tierra del Fuego. Alberto María de Agostini. Ca. 1915.  
Museo Salesiano Maggiorino Borgattello. Chile.



Fotografía 5  
Fueguinos (Kawesqar),  
Archipiélago Fueguino, Chile.  
Roberto M. Gerstmann. 1948.  
Museo Chileno de Arte  
Precolombino. Chile.



Fotografía 6  
Andinos, Puno, Perú. Sebastian Turpo. 1989. TAFOS. Talleres de  
Fotografía Social. Perú.



Fotografía 7  
Andinos, La Paz, Bolivia. Julio Cordero. 1920, Colección Particular, Bolivia.



Fotografía 8

Andinos, altiplano boliviano, Bolivia. Victor Hugo Ordoñez. Ca. 2000. Colección Particular, Bolivia.



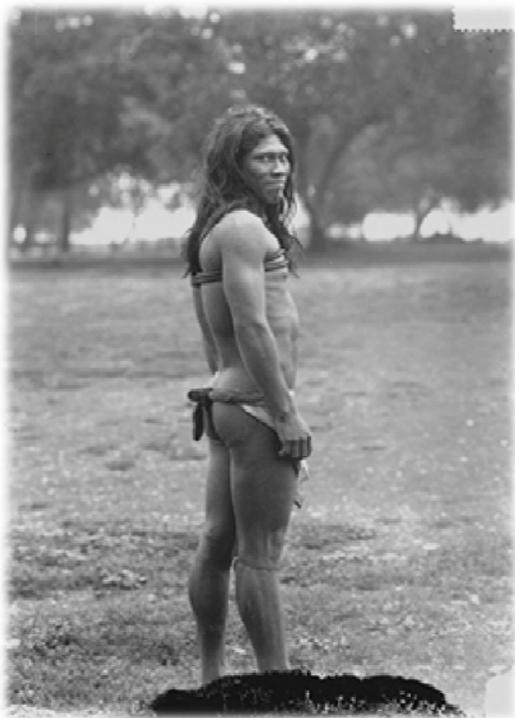
Fotografía 9

Andinos, Iquique, Chile. William Letts Olliver. Ca. 1860. Colección Particular. Chile.



Fotografía 10

Andinos, Ayquina, Chile. Jacques Cori. 1954. Museo Histórico Nacional. Chile.



Fotografía 11  
Chamacoco, Chaco, Paraguay. Guido Boggiani. Ca. 1898. (Frič y Fričová, 1997).



Fotografía 12  
Chaco, Grete Stern. Ca. 1960. (Priamo Ed., 2005).

Al observar estas imágenes podemos apreciar, desde el punto de vista estético – fotográfico, diversas modalidades de representación de estas alteridades indígenas americanas. Representación en el sentido de re – presentar, es decir, “volver a presentar”, traer al presente un suceso que ocurrió hace tiempo, o un sujeto que existió en otra época y habitó otro espacio (Mason, 2001). Este volver a presentar, mostrar o desplegar en la imagen, se relaciona directamente con el acto fotográfico, entendiéndolo que en el resultado de una fotografía intervienen actores mecánicos y subjetivos manipulados por el fotógrafo. Más allá de los cuestionamientos de la fotografía como mimesis de la realidad, lo fotográfico se constituye entonces en una representación específica.

Estos corpus fotográficos han sido analizados e interpretados por diversas investigaciones que han abordado aspectos como por ejemplo, las complejas relaciones que se pueden establecer entre fotografía e identidades étnicas (Chiriboga y Caparini, 1994; Poole, 2000; Giordano, 2005) o el papel que ha jugado la fotografía en la construcción de ciertos imaginarios (Alvarado *et al.*, 2001).

Otro aspecto tratado ampliamente ha sido los tipos de sujetos históricos y alteridades fotografiados en diversas épocas y circunstancias, considerando especialmente los contextos históricos y sociales en que fueron producidas dichas imágenes (Chapman, 1995; Vezub, 2002; Menard y Pavez, 2007). En una perspectiva más histórica y etnológica, destacan las investigaciones que profundizan en aspectos culturales y antropológicos de grupos étnicos específicos (Casamiquela, *et al.*, 1991; Prieto y Cárdenas, 1997; Valenzuela

y Poo, 1998; Depetris y Vigne, 2000) o que utilizan la fotografía como documento para relatar un suceso histórico en particular (Salazar, 2005).

En una perspectiva de investigación que se acerca más a nuestro enfoque, podemos mencionar aquellas que profundizan en las modalidades y paradigmas estéticos utilizados en la producción fotográfica que retrata a grupos étnicos y poblaciones indígenas americanas (Alvarado *et al.*, 2007; Masotta, 2007).



Fotografía 13  
Mapa de ubicación general de los *mapuche*,  
fueguinos y andinos. Dibujo Olaya  
Fernández.

Y por último, se puede mencionar aquellos estudios bajo un enfoque más descriptivo y recopilatorio, de carácter monográfico (Frič y Fričová, 1997) o aquellos donde la fotografía de los indígenas forma parte un *corpus* latinoamericano más amplio, como la clásica obra de Erika Billiter (1993).

Considerando todos los enfoques mencionados, que abarcan estrategias metodológicas desde diversas disciplinas de las ciencias sociales, el objeto de nuestro trabajo se enfoca en los corpus fotográficos de tres regiones del territorio de lo que hoy es Chile, sin dejar de incluir las zonas fronterizas con Perú y Bolivia. Grupos étnicos tan importantes como los *mapuche*, los *selk'nam*, *yámana* y *kawesqar* – a los cuales denominaremos genéricamente como fueguinos, por corresponder a poblaciones que habitaron la zona de Tierra del Fuego – y los *aymara*, *quechua* y atacameños, a quienes llamaremos andinos, por ser la nominación que reciben en los estudios especializados, conformar nuestro corpus de estudio y exploración, para llevar a cabo el ejercicio de cotejo y comparación propuesto<sup>5</sup>. (Fotografía 13)

### Algunos alcances metodológicos sobre la producción fotográfica y el concepto “fuera de cuadro”.

En el marco de este trabajo definimos la imagen fotográfica como un sistema convencionalizado de representación visual. Como tal, involucra un ordenamiento cultural – visual del mundo, lo que revela su índole arbitraria y su producción altamente elaborada.

<sup>5</sup> En el marco de las investigaciones señaladas se han elaborado tres bases de datos, organizadas por grupos étnicos. Se procesaron 1.200 fotografías *mapuche*, 3.600 de fueguinos y 1.300 de andinos.

Así, subyacente a toda imagen fotográfica hay un proceso de construcción que compromete aspectos estéticos y técnicos. Al respecto recordemos lo que Geoffrey Batchen (2004) llamó tan acertadamente el “deseo de fotografiar”, como una búsqueda que se proyectaría desde el Renacimiento hacia delante y que se habría concretado, por fin, en el siglo XIX. Este recorrido del “deseo de fotografiar” estaría revelando, cómo la fotografía sería la culminación del proyecto positivista del siglo XIX, que buscaba generar una tecnología en consonancia con un sistema de representación que permitiera captar la realidad tal cual, se supone, está presente ante nuestros ojos. Bajo esta concepción, la fotografía cumple como ningún otro medio de expresión, con el proyecto de registrar y documentar una realidad cultural “otra”.

Metodológicamente, este universo visual descrito como nuestro objeto de reflexión, ha sido abordado bajo lo que Edwards (1994) denomina una “arqueología visual”. De acuerdo a dicha metodología, excavando, desenterrando, escarbado en archivos y colecciones, no sólo hemos reunido un gran corpus para analizar y reflexionar, si no que también, en conjunto con aspectos históricos y cronológicos, se han definido períodos que contienen verdaderos estratos visuales, capas de producción que nos han permitido reconocer e identificar ciertas particularidades formales y estéticas de cada fotografía en su acepción de imagen. Por otra parte, esta metodología de la excavación arqueológica de archivos y colecciones, ha hecho posible vincular ciertas fotografías con otras producciones pertenecientes a otros estratos visuales, estableciéndose vinculaciones, similitudes y diferencias, tanto en su acepción de imagen como de artefacto. Hemos comprobado cómo muchas fotografías tomadas en el siglo XIX a *mapuche* de la región de *La Araucanía* (Chile), adquieren significaciones no sólo como registro y representaciones de una realidad cultural diferente, si no que también, adquieren valor por su antigüedad como artefactos producidos en épocas donde la fotografía recién hacía su aparición, en lugares tan apartados, como la zona llamada *La Frontera* en el sur de Chile<sup>6</sup>.

Operativamente, hemos puesto en prácticas diversas estrategias de desmontajes, lectura e interpretación de estas imágenes fotográficas. Para ello se han contemplado dos aspectos fundamentales: lo estético y lo cultural. Respecto de lo estético, las estrategias de lectura e interpretación se apoyan en la individualización y análisis de los dispositivos y procedimientos visuales que utilizaron los diversos autores de las fotografías para producir sus imágenes. En relación a lo cultural, las estrategias de lectura y comprensión estética de las modalidades de representación de estas alteridades, se enfocan en considerar la imagen fotográfica como un sistema de representación que se apoya y fundamenta en los códigos y convecciones de la cultura y/o el contexto donde fue producida.

Desde la producción de una imagen fotográfica, siguiendo el planteamiento de los formalistas (Szarkowski, 1966 y 1989; Bazin, 2001), se fija el análisis en la materialidad, técnicas y soportes, pero sobre todo, en las modalidades de producción visual utilizadas para fijar un sujeto indígena determinado. Los llamados críticos formalistas o también definidos como la crítica histórica – artística, reconocen como fundamental la existencia indiscutible de lo que llamamos fotografía, como un medio de expresión específico y

---

<sup>6</sup> Sobre las maneras en que las fotografías adquieren determinado valor de uso y consumo, en diversas sociedades y momentos históricos, se puede consultar Poole (2000).

particular, siendo posible determinar sus características mediante un proceso de análisis. De esta manera, la fotografía como una totalidad en sí misma, puede ser estudiada en sus particularidades estéticas y visuales. Por lo tanto, sostenemos que más allá de la polémica acerca del carácter esencialmente objetivo de la fotografía, más allá que la fotografía sea producida por un operador – el fotógrafo – que “*actúa en forma post ideológica* [porque] *oprimir el botón es la decisión final de una serie de decisiones* (Flusser,1990:37), lo cierto es que, en la producción de la imagen fotográfica se ponen en juego una serie de dispositivos y procedimientos visuales, que le son propios y que por lo tanto, pueden ser individualizados para una lectura e interpretación de la imagen fotográfica y de lo representado<sup>7</sup>.

Respecto de los dispositivos visuales utilizados en la producción fotográfica, en esta ocasión hemos optado para nuestro análisis por el encuadre, el ángulo de toma, y el foco. El encuadre porque define y limita un espacio compositivo, enmarcando aquel segmento del paisaje o del interior de un estudio que constituirá el escenario que contextualiza visualmente al indígena. El ángulo de toma porque es la posición de la cámara respecto al fotografiado, que dirige y proyecta nuestra propia mirada, en relación al sujeto indígena fotografiado. El foco porque refiere a la mayor o menor nitidez de la imagen, definiendo al sujeto fotografiado y su entorno. Estos tres dispositivos permiten la construcción visual de una estética fotográfica, la cual es el objeto de nuestro análisis y desmontaje.

Del punto de vista de los procedimientos visuales utilizados en la producción fotográfica, nos concentraremos en dos: la pose y la escena étnica. En cuanto a la pose porque se relaciona con la gestualidad y una estética del cuerpo y su corporalidad, es decir, el comportamiento cultural expresado en determinados ademanes y gestos – impuestos o espontáneos – que presentan los sujetos indígenas fotografiados, en directa relación a su indumentaria y artefactos propios de su cultura. Acerca de la escena étnica, porque permite reflexionar sobre las maneras en que se organiza el escenario en donde se posiciona el sujeto con su respectiva parafernalia cultural y étnica, transformando así el espacio fotográfico, en una verdadera escenografía.

El concepto **fuera de cuadro**, es un término utilizado en el ámbito de la fotografía y el cine, para definir aquello que en una imagen, ya sea fotográfica o cinematográfica, queda fuera del campo visual que abarca el “ojo” de la cámara, es decir el lente que establece un espacio a través del encuadre como dispositivo visual. En el ámbito de los estudios de la imagen en las ciencias sociales y más exactamente de la antropología, este concepto fue utilizado por primera vez por el profesor Pedro Mege, en un trabajo en modalidad de ponencia, presentado en el VI Congreso Chileno de Antropología (2007), titulado “Viviendo en el mundo material. Fotografías de Indígenas del Desierto de Chile”<sup>8</sup>. En este trabajo el profesor Mege sostiene que “*el hombre ha creado lo que vemos en las imágenes*

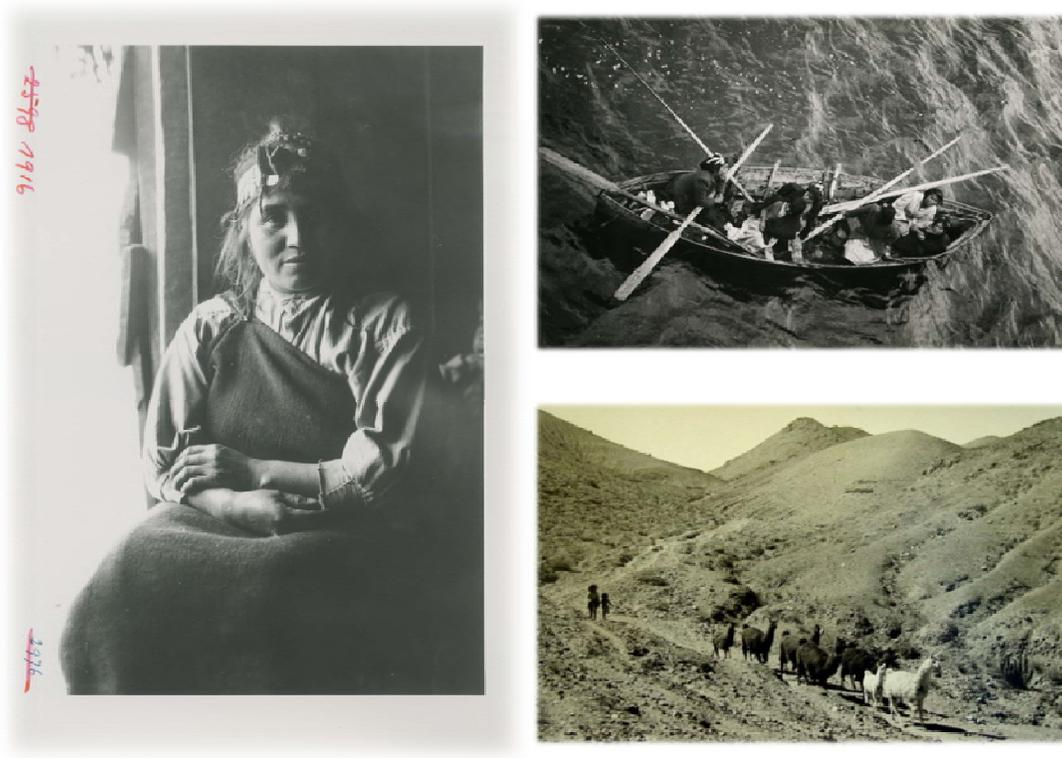
---

<sup>7</sup> Se utiliza el concepto “dispositivo visual” en cuanto a su acepción de mecanismo, es decir un conjunto de elementos engarzados de tal forma que generan una estética fotográfica. Se define el concepto de “procedimiento visual” en su acepción de ordenar, es decir, como el conjunto de acciones y pasos que sigue un fotógrafo para disponer de un sujeto y un escenario, antes de disparar el obturador (Alvarado *et al.*, 2001 y 2007)

<sup>8</sup> Este trabajo fue realizado en el marco del proyecto Fondecyt N° 1060681 y será publicado en el N° 46 de la Revista Aisthesis, Instituto de Estética Pontificia Universidad Católica de Chile correspondiente al segundo semestre de 2009.

*fotográficas, pero por un mecanismo misterioso, los indígenas del desierto han sido desplazados del marco, quedando fuera de cuadro” (Mege, 2007).*

En el contexto de nuestro trabajo, hemos tomado y ampliado este concepto **fuera de cuadro**, para definir ciertas estrategias de representación fotográfica, utilizadas bajo diversas modalidades de representación de las alteridades indígenas de Chile. Para complementar este concepto, hemos añadido el término **dentro de cuadro**, para definir aquello que se encuentra comprendido dentro del espacio fotográfico. La dialéctica que se produce entre estas dos situaciones respecto de lo que ha sido o no fotografiado, marca una relación entre estos opuestos que se traduce en un efecto de visibilización /invisibilización no sólo de determinados sujetos, sino también de escenarios y parafernalias específicas que muchas veces actúan como verdaderos índices de etnicidad. Esta presencia/ ausencia visual de *mapuche*, fueguinos y andinos, se produce de acuerdo a la creación y aplicación de ciertas estéticas fotográficas. Veamos ahora de acuerdo a que modalidades de representación se materializan dichas estéticas en diferentes períodos de la fotografía de las alteridades indígenas de Chile<sup>9</sup>. (Fotografía 14)



Fotografía 14

*Mapuche, Fueguinos, Andinos, Chile. Dentro – Fuera de Cuadro. Estética de la visibilización y la invisibilización. Roberto Gerstmann, entre 1924 y 1950. Museo Histórico Nacional, Chile.*

<sup>9</sup> Este trabajo forma parte de un ejercicio de análisis y reflexión acerca de las modalidades de representación fotográfica del siglo XIX y XX de las alteridades indígenas de lo que hoy es el territorio chileno llevado a cabo en tres proyectos Fondecyt (N° 1980836; 1030979; 1060681). Sobre los resultados de estas investigaciones se puede consultar Alvarado *et al.* (2001) y Alvarado *et al.*, (2007).

## Visibilización – dentro de cuadro, invisibilización – fuera de cuadro en fotografías de las alteridades indígenas de Chile.

Siguiendo la estrategia propia de la arqueología visual, hemos distinguido tres períodos fotográficos en los cuales las imágenes comparten aspectos estéticos y modalidades de representación de diversas alteridades indígenas. Complementariamente, diversos eventos históricos y sociales, así como aspectos antropológicos y culturales, ordenan estos períodos en cuanto a los procesos de visibilización e invisibilización fotográfica de *mapuche*, fueguinos y andinos. Estos períodos son: Fotografía Temprana (1879 – 1920), Fotografía Intermedia (1921 – 1959) y Fotografía Contemporánea (1960 – 2000). Veamos algunos ejemplos para los períodos propuestos<sup>10</sup>.

### Fotografía Temprana (1879 – 1920)

Para este período se observa una gran presencia de fotografías tomadas en los estudios de diversos profesionales – muchos de los cuales se instalan o viajan a regiones apartadas de La Araucanía, Tierra del Fuego y ciudades del norte de Chile – con la estética tan particular y característica del retrato de fines del siglo XIX (Fotografía 15). Respecto de los dispositivos visuales, los encuadres están mayoritariamente compuestos por planos generales, que muestran al fotografiado enfrentando directamente la cámara (Fotografía 16). El foco privilegia a los personajes, quienes están retratados con una iluminación muy pareja, lo que provoca un efecto de aplanamiento de la imagen, igualando el valor fotográfico del sujeto con el fondo (Fotografía 17). En cuanto a los procedimientos visuales, los retratados posan de pie o sentados delante de telones de utilería, decorados con motivos arquitectónicos, árboles y jardines de estética europea, incluso a veces hasta podríamos decir casi *naif* (Fotografía 18). Su gestualidad revela la conciencia que tienen de estar siendo fotografiados y en ocasiones, el telón es reemplazado por un “paisaje natural”, pero que igualmente cumple el papel de limitar el espacio fotográfico (Fotografía 19).

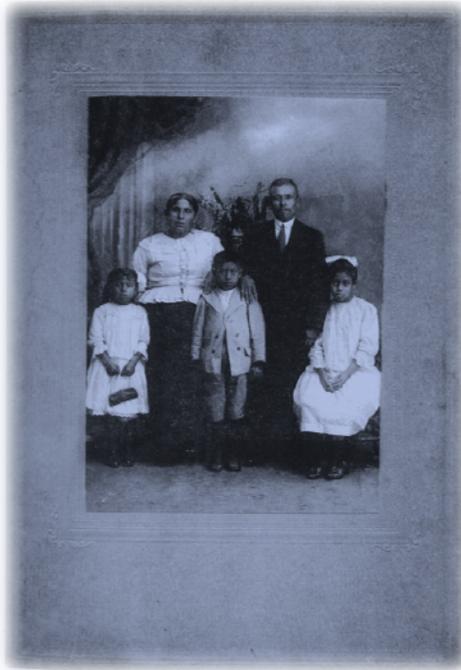


Fotografía 15

FOTOGRAFIA TEMPRANA 1879 - 1920

*Mapuche*. Valdivia, Chile. Christian Enrique Valck Ca. 1870. Museo Histórico y Antropológico Mauricio van de Maele, Chile.

<sup>10</sup> Las fechas que marcan el inicio y término de cada período se han fijado con un criterio fundamentalmente referencial.



Fotografía 16  
FOTOGRAFIA TEMPRANA 1879 - 1920  
Andinos, Chile. Autor desconocido, Ca. 1910. (Salazar, 2004).



Fotografía 17  
FOTOGRAFIA TEMPRANA 1879 - 1920  
*Mapuche*, Traiguén, Chile. Odber Heffer Bissett. Ca. 1895. Museo Nacional de Historia Natural, Chile.



Fotografía 18  
FOTOGRAFIA TEMPRANA 1879 - 1920  
Fueguinos. (*Selk'nam*). Punta Arenas, Chile. Cándido Veiga. Ca.1900. Museo Salesiano Maggiorino  
Borgatello, Chile.



Fotografía 19  
FOTOGRAFIA TEMPRANA 1879 - 1920  
Fueguinos (*Selk'nam*). Tierra del Fuego, Argentina. Charles Wellington Furlong, 1908. Dartmouth College  
Library, Estados Unidos.

De esta manera, el **dentro y fuera de cuadro** se manifiesta en este período con estéticas muy definidas. Para el caso de la fotografía de *mapuche*, se observa un proceso de total visibilización. En la modalidad de retrato, muy propia de fines del siglo XIX, con formatos como el *Cabinet*, ampliamente utilizado por los fotógrafos de estudio de esta época, se aprecia una marcada presencia visual de una alteridad indígena que muestra índices étnicos reconocibles en la indumentaria que exhiben y en la parafernalia constituida por artefactos propios de su cultura que los acompaña. El peso de estos elementos es tal, que casi nos hace olvidar que estos personajes posan en un escenario ambientado con telones de artificio, con una naturaleza totalmente ajena a la que podemos encontrar en la región de La Araucanía (Chile) (Fotografía 20).



Fotografía 20  
 FOTOGRAFIA TEMPRANA 1879 - 1920  
*Mapuche*. Gustavo Milet Ramírez. Ca. 1890. Museo Histórico Nacional, Chile.

Modalidades similares encontramos en las fotografías de los fueguinos donde su visibilización se materializa en un escenario natural – en este caso constituido por árboles y plantas propias del bosque austral – y por su indumentaria y armas propias de su condición de cazadores y recolectores. Su presencia se establece completa **dentro de cuadro**, al ocupar estos personajes gran parte del espacio fotográfico (Fotografía 21).



Fotografía 21  
 FOTOGRAFIA TEMPRANA 1879 - 1920  
 Fueguinos (*Yamana*) Expedición Científica al Cabo de Hornos., La Romanche. 1882  
 Musée du quai Branly, Francia.

Contrariamente, para los andinos, su invisibilización es casi total y se manifiesta en la ausencia de índices étnicos reconocibles, tanto en la indumentaria y como en la parafernalia. Los escenarios tampoco revelan una pertenencia étnica, ya que como en el caso *mapuche*, corresponden a telones de fotógrafos de estudio. Los sujetos, al igual que los fueguinos, están **dentro de cuadro** porque están contenidos en encuadres característicos del retrato siendo el centro de la composición, pero se produce un **fuera de cuadro**, porque no podemos reconocerlos visualmente como indígenas (Fotografía 22).



Fotografía 22  
FOTOGRAFIA TEMPRANA 1879 - 1920  
Andinos. Autor desconocido, Ca. 1910. (Salazar 2004).

Un hecho que resulta fundamental es que en este período de la fotografía temprana, las autorías de las imágenes no siempre son reconocibles o posibles de individualizar, lo cual dificulta su asociación a contextos sociales y culturales de producción específicos. Para la etnia *mapuche* en ciertas ocasiones, sí se identifican algunos fotógrafos, sobre todo aquellos que se establecieron en las regiones del centro sur de Chile. En el extremo austral, la mayoría de las autorías recaen en científicos, sobre todo antropólogos, que viajan por la región estudiando y registrando las culturas fueguinas. No sucede así para el mundo andino, en donde la falta de información respecto de la producción fotográfica convierte la mayoría de las imágenes en “anónimas”, lo cual se suma a la invisibilización de las alteridades del norte de Chile.

Se aprecia entonces, una compleja relación entre los opuestos **dentro/fuera de cuadro** que se expresa en una marcada presencia de los *mapuche* y los fueguinos, en oposición a una ausencia casi total de los andinos.

## Fotografía Intermedia (1921 – 1959)

En este segundo período comienza a observarse un alejamiento de los fotógrafos del espacio y la estética del estudio fotográfico. Este espacio es reemplazado por el exterior natural. Sin embargo este paisaje se justifica sólo como “fondo natural” y se constituye definitivamente en una escenografía que participa de la composición y estética fotográfica, y donde los personajes retratados, a través de sus gestos y actitudes, posan y actúan como si estuvieran en un escenario ajeno (Fotografía 23).



Fotografía 23  
FOTOGRAFIA INTERMEDIA 1921 - 1959  
Fueguinos (*Selk'nam*). Alberto María de Agostini, Ca. 1920.  
Museo Salesiano Maggiorino Borgatello, Chile.

Asociado a lo anterior, el género documental como modalidad fotográfica, amplía notablemente la concepción visual y la exposición del sujeto indígena en las imágenes, al aplicar una narrativa específica al registro de eventos rituales, festividades religiosas y comunitarias de los distintos grupos que analizamos, buscando fijar personajes, gestos, indumentarias y parte de la cultura material que se utiliza en estas manifestaciones culturales.

Con relación a los dispositivos visuales, se aprecia que los encuadres se abren al contexto buscando una cobertura que transita de lo general a lo particular, para lo cual se utilizan planos secuenciales sobre un mismo tema. Perfecciona y describe este acercamiento paulatino y homogéneo, un foco altamente selectivo, en concordancia con el interés visual y narrativo del fotógrafo. (Fotografía 24).

Respecto de los procedimientos visuales, en diversos retratos aún se puede apreciar la pose que mantiene la estética de la fotografía temprana de estudio, pero al ser realizados en exteriores, los fondos aportan una descripción, asociada a los sujetos retratados y consecuentes con la posición y movilidad del fotógrafo, quien se desplaza hacia su sujeto de interés. En su práctica documental busca resaltar elementos culturales propios de algunos rituales, especialmente, trajes, adornos y pintura corporal (Fotografía 25).



Fotografía 24

FOTOGRAFIA INTERMEDIA 1921 - 1959

Andinos. Antonio Quintana, Ca. 1959. Unidad de Fotografía,  
Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile, Chile.



Fotografía 25

FOTOGRAFIA INTERMEDIA 1921 - 1959

Mapuche. Claude Janvier, Ca. 1950. Musée du quai Branly, Francia.

Otro ademán documental definitivo es la impronta fotográfica, que sustituye la pose y el escenario buscado por el registro de gestos, unidos a locaciones, aconteciendo en una unidad temporal y espacial sin previa programación, se constituye así en un gesto completo, sobre todo en relación a eventos rituales (Fotografía 26).

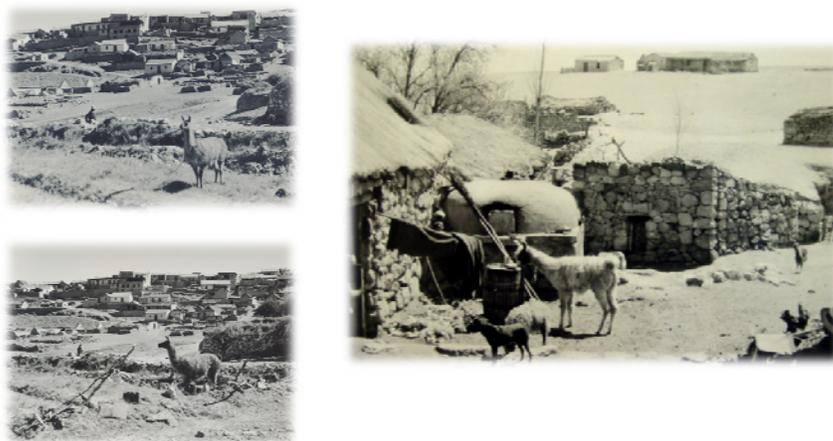


Fotografía 26  
FOTOGRAFIA INTERMEDIA 1921 - 1959  
Fueguinos (*Selk'nam*). Martín Gusinde , 1923. Anthropos Institut. Sankt Augustin, Alemania.

Sin embargo el **fuera de cuadro** se manifiesta en este período al persistir una invisibilización del sujeto andino. Contrariamente se observa una profusa cantidad de imágenes fotográficas de paisaje del desierto, panorámicas de pueblos altiplánicos y tomas generales de calles y casas que, en cierta manera, vienen a suplantar la identidad de dicho sujeto (Fotografía 27). *Quechuas*, *aymaras* y atacameños quedan invisibilizados por un efecto visual de mimetización con el magnificante paisaje del desierto y el altiplano y por un acto de “empequeñecimiento” y marginación respecto del encuadre, lo cual se materializa al situar al sujeto en el borde de la imagen (Fotografía 28).



Fotografía 27  
FOTOGRAFIA INTERMEDIA 1921 - 1959  
Andinos. Antonio Quintana, Ca. 1959. Unidad de Fotografía, Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile, Chile.



Fotografía 28  
 FOTOGRAFIA INTERMEDIA 1921 - 1959  
 Andinos. Roberto Gerstmann, Ca. 1930. Museo Histórico Nacional, Chile.

Por el contrario para *mapuche* y fueguinos, el **dentro de cuadro** se manifiesta en una notoria presencia de diversos sujetos que aparecen retratados ocupando el centro del espacio fotográfico, a través de encuadres amplios y planos generales. Esta visibilización adquiere un especial peso representacional, ya que las imágenes se tornan particularmente indicativas al presentar diversos sujetos realizando actividades propias de su cultura, como el tejido a telar, o la preparación para un evento ritual. Esta actividad cultural se constituye así, en una verdadera escena étnica propia de una alteridad indígena específica (Fotografía 29).



Fotografía 29  
 FOTOGRAFIA INTERMEDIA 1921 - 1959  
 Fueguinos (*Yamana*). Martín Gusinde, 1922. Anthropos Institut. Sankt Augustin, Alemania.  
 Mapuche. Roberto Gerstmann, Ca. 1930. Archivo Fotográfico, Biblioteca Universidad Católica del Norte.  
 Chile.

Tal vez, por ser la producción de este período más cercana al presente, las autorías son más reconocibles y fáciles de individualizar y por lo tanto, se puede asociar la producción de un fotógrafo o el registro de una etnia, a contextos sociales y culturales de un momento histórico o de un lugar concreto en que fue producida. En este período los opuestos **dentro/fuera de cuadro**, se expresan en una continuidad de la presencia visual de los *mapuche* y los fueguinos y el inicio de una sutil visibilización de los andinos, que comienzan a tener una presencia asociada al paisaje natural y cultural, inmersa en eventos rituales y fiestas religiosas.

#### Fotografía Contemporánea (1960 – 2000)

Durante este período se produce un aumento significativo de fotografías de los andinos, sobre todo en la década de los 80 del siglo XX, a partir del desarrollo del trabajo antropológico y etnográfico llevado a cabo por especialistas que viajan a los pueblos del interior del altiplano, incorporando la fotografía como una herramienta de registro y documentación (Fotografía 30). En oposición, se va produciendo una paulatina disminución de las imágenes de fueguinos, porque los fotógrafos contemporáneos prácticamente, no realizan trabajos en esta zona. Los escasos trabajos en este período, sin embargo formulan dispositivos visuales, en los que el sujeto aparece centrado en el encuadre marcando así una presencia protagónica, pero no en el mismo sentido que en las modalidades representacionales de la fotografía temprana, sino con nuevas proposiciones compositivas, sobre todo en relación a los encuadres. El foco y los planos son los dispositivos utilizados libremente para resaltar al sujeto, que en definitiva concentra totalmente la mirada del fotógrafo (Fotografía 31).



Fotografía 30  
FOTOGRAFIA CONTEMPORANEA 1960 - 2000  
Andinos. José González Eneí. Ca. 1975. Colección Particular. Chile.



Fotografía 31  
 FOTOGRAFIA CONTEMPORANEA 1960 - 2000  
 Fueguinos (*Selk'nam*). Anne Chapmann. Ca. 1964. Colección Particular. Francia.

Se añaden a estos dispositivos, los procedimientos visuales que asumen la “improvisación fotográfica” con señales documentales, pero con un mayor riesgo escénico y compositivo que la etapa anterior. Esto se traduce en la búsqueda de una expresión con estéticas más acabadas y composiciones muchas veces, cuidadosamente construidas en base a la luz y su impronta en el color, propia de la fotografía de autor, que utiliza recursos técnicos de sello personal para definir estilos y trayectorias determinadas (Fotografía 32). Sin embargo, persiste una pose construida desde el retrato más tradicional, con los sujetos de frente a la cámara y el registro de eventos rituales, como expresión de una cultura específica (Fotografía 33). El paisaje es incorporado como un sujeto determinante y comunicativo en la composición y como un referente significativo en la importancia total de la imagen y lo representado. Como elemento contextualizador y escenario, acoge y permite reconocer al sujeto a una pertenencia étnica determinada (Fotografía 34).



Fotografía 32  
 FOTOGRAFIA CONTEMPORANEA 1960 - 2000  
 Andinos. Claudio Pérez. Ca. 2007. Archivo del autor, Chile.



Fotografía 33  
FOTOGRAFIA CONTEMPORANEA 1960 - 2000  
*Mapuche*. Lincoyan Parada. Ca. 1998. Archivo del autor, Chile.



Fotografía 34  
FOTOGRAFIA CONTEMPORANEA 1960 - 2000  
Fueguinos. Paz Errázuriz. 1996. Archivo del autor, Chile.

De esta forma, el contrapunto visual **dentro y fuera de cuadro** se manifiesta en un proceso de visibilización cada vez mayor de los andinos, la permanencia de una visibilización de los *mapuche* construida con nuevas modalidades de representación y la invisibilización paulatina de los fueguinos, con una escasa presencia de índices étnicos y también de acuerdo a nuevas estéticas fotográficas. Bajo las nuevas modalidades de representación, muy propias de la fotografía contemporánea, estas alteridades indígenas siguen capturando

la atención del fotógrafo, que aún busca, ciertos índices de etnicidad, que no sólo se siguen manifestando visualmente en la indumentaria, sino también, en el paisaje, la arquitectura y sobre todo en los eventos rituales.

La contemporaneidad de estas fotografías hace posible la casi total identificación de sus productores, la fotografía de autor garantiza dicho reconocimiento. Bajo esta estrategia de producción fotográfica y poniendo en práctica un especial esfuerzo creativo, los autores contemporáneos realizan sus “obras” fotográficas, de acuerdo a la estética del ensayo o del relato visual, sin abandonar las estrategias de la fotografía documental con un estilo propio, que lo hace reconocible en sus particularidades fotográficas (Fotografía 35).



Fotografía 35  
FOTOGRAFIA CONTEMPORANEA 1960 - 2000  
Mapuche. Claudio Pérez. Ca. 1990. Archivo del autor, Chile.

### Para Finalizar

Tal como se ha apreciado en los ejemplos tratados, el proceso **dentro/fuera de cuadro** está sometido y presenta una estética de visibilización e invisibilización, sujeta a modificaciones fundamentales desde el siglo XIX al siglo XX, dando como resultado la visualización de las alteridades aquí estudiadas, de acuerdo a diversas modalidades de representación.

Dichas modalidades de representación bajo las cuales se produce este proceso de visibilización / invisibilización fotográfica de los *mapuche*, fueguinos y andinos, están fuertemente vinculadas a transformaciones, a veces radicales, de concepciones estéticas propias de la imagen fotográfica, que van desde el retrato de estudio, pasando por la fotografía documental, hasta las particularidades de las fotografías de autor. Para cada una de estas modalidades de representación de estas alteridades, se pueden distinguir y fijar

diversos dispositivos y procedimientos visuales, que van dando paso a las presencias y ausencias visuales de las poblaciones nativas que analizábamos.

Así, podemos concluir, que los *mapuche* son visibilizados de manera permanente y continua, desde la fotografía temprana hasta la fotografía contemporánea. Si se pudiera llegar a hablar de un **fuera de cuadro**, más que por las modalidades de representación, sería por la escasa producción de autor que se observa en la actualidad. Para los fueguinos, su temprano **dentro de cuadro** va siendo sometido a un proceso de paulatina invisibilización, no sólo por la disminución de su población, si no porque los mismos fotógrafos contemporáneos, casi como una metáfora de esta extinción, los van dejando **fuera de cuadro**. En el caso de los andinos, el proceso es a la inversa, desde una invisibilización casi total del sujeto, su **entrada a cuadro** se produce por una paulatina presencia étnicamente distinguible, sobre todo en el período contemporáneo. Esta visibilización arranca del período intermedio, donde poco a poco, va notándose su presencia en medio del paisaje del desierto y el altiplano, para alcanzar un protagonismo visual en la fotografía de autor, sobre todo en estas primeras décadas del siglo XXI.

Hoy en día, nuevos procesos de visibilización surgen al amparo de la supuesta incorporación de lo indígena a nuestras sociedades. Ya no sólo se les fotografía, sino que se les hace participar o se les invita a participar, en diferentes escenarios algunos de los cuales, se supone, son los espacios donde se expresan nuestras más preciadas tradiciones republicanas. Ejemplo de un **dentro de cuadro** lo constituye un grupo de *mapuche* retratados en la llamada Parada Militar que se realiza en Chile, cada 18 de septiembre. El encuadre que los sitúa como protagonistas, sus índices étnicos expresados en sus indumentarias, cabalgaduras y armas, transforma su presencia no sólo en una representación fotográfica de una alteridad, sino también en una presencia social y política que, supuestamente, está siendo reconocida como parte de nuestro pasado y presente republicano (Fotografía 36).



Fotografía 36

Guerreros *Mapuche* en la Parada Militar chilena, 2002. Álvaro Hoppe. Archivo del autor, Chile.  
Soldados peruanos. Diario La Razón, 30 de Julio de 2008. Agencia France Press.

En otro ejemplo, un perfil de lo andino se visibiliza en una fotografía tomada a un batallón de infantería que desfila con motivo del día patrio de Perú, que se conmemora todos los 28 de julio. Ya no sólo se visibiliza la representación de una alteridad étnica, por la fotografía publicada en la portada de un importante diario peruano, si no que, a través de esta imagen se busca exaltar una supuesta fusión de esa pertenencia étnica con la institución del ejército, al retratar a los soldados que visten sus uniformes de gala, complementado con la *chuspa* y el *chullo* andino. Tradición y modernidad se combinan en esta fotografía como representación.

Dejando atrás estos ejemplos contemporáneos, nosotros pensamos que para aproximarnos a este **dentro / fuera de cuadro**, es preferible hacer una reflexión con una mirada hacia el tiempo pasado, siguiendo las palabras de Marcel Proust, citadas por el antropólogo y documentalista Pablo Miranda (2009): *“Los días antiguos recubren poco a poco los anteriores, y se ven sepultados ellos mismos por los que le siguen. Sin embargo, si ese día antiguo, atravesando la lucidez de las época siguientes sube a la superficie y se extiende en nosotros, a quienes cubre por entero, entonces, durante un momento los nombres recobran su antigua significación, los seres su antiguo rostro, nosotros nuestra alma de entonces...”* (Miranda, 2009).

Agradecimientos a nuestros permanentes maestros Pedro Mege y Pablo Miranda por compartir sus conocimientos y reflexiones que inspiraron parte importante de este trabajo. A Fernando por su complicidad inconfesada.

## **Bibliografía**

Alvarado, Margarita *Et Al.* Ed.

2001. **Mapuche. Fotografías Siglos XIX y XX. Construcción y montaje de un imaginario.** Pehuén Editores. Santiago.

Alvarado, Margarita *Et Al.* Ed.

2007. **Fueguinos. Fotografías siglo XIX y XX. Imágenes e imaginarios del fin del mundo.** Pehuén Editores. Santiago.

Batchen, Geoffrey.

2004. **Arder en deseos. La concepción de la fotografía.** Editorial Gili, Barcelona.

Bazin, André.

2001. **¿Qué es el cine?** Ediciones Rialp S.A. Madrid.

Billiter, Erika

1993. **Canto a la Realidad. Fotografía Latinoamericana 1860-1993.** Lunwerg Editores S.A., Barcelona

Casamiquela, Rodolfo *Et Al.*

1994. **Del Mito a la Realidad. Evolución iconográfica del pueblo tehuelche meridional.** Fundación Ameghino, Viedma.

Chapman, Anne.

1995. **Cap Horn. Recontre avec les Indiens Yaghan.** Éditions de la Martiniere, París.

Chiriboga, Lucía y Silvana Caprini.

1994. **Identidades desnudas Ecuador 1860 – 1920. La temprana fotografía del indio de los Andes.** Editorial Taller Visual ILDIS, Abya – Yala, Quito.

Depetris, José Carlos y Pedro Eugenio Vigne.

2000. **Los rostros de la tierra. Iconografía indígna de la Pampa. 1870 – 1950.** Universidad Nacional de Quilmes, Ediciones Amerindia.

Edwards, Elizabeth (ed.).

1994. **Anthropology & Photography 1860 – 1920.** Yale University Press, New Haven and London in association with The Royal Anthropological Institute, Londres.

Flusser, Vilem.

1990. **Hacia una filosofía de la fotografía.** Editorial Trillas. Ciudad de México.

Frič, Pavel e Ivonna Fričová

1997. **Guido Boggiani. Fotógrafo.** Nakladatelství Titanic. Praga.

Giordano, Mariana.

2005. **Discursos e imagen sobre el indígena chaqueño.** Ediciones al Margen. La Plata.

Krotz, Esteban.

1994. **“Alteridad y pregunta antropológica”.** *Revista Alteridades*, 4 (8), Dpto. de Antropología de la Universidad Autónoma Metropolitana de Iztapalapa, Ciudad de México.

-----.

2002. **La otredad cultural entre utopía y ciencia: un estudio sobre el origen, el desarrollo y la reorientación de la antropología.** Fondo de Cultura Económico, Ciudad de México.

Mason, Peter.

2001. **The lives of images.** Reaktion Books Ltd., Londres.

Masotta, Carlos

2007. **Indios en las primeras postales fotográficas argentinas del s.XX.** La Marca editora. Buenos Aires.

Menard, André y Jorge Pavez.

2007. **Mapuche y Anglicanos. Vestigios fotográficos de la Misión Araucana de Kepe, 1896 – 1908.** Ocho Libros Editores, Santiago.

Priamo, Luis. Ed.

2005. **Aborígenes del Gran Chaco: Fotografías de Grete Stern (1958 – 1964).** Fundación Antorchas y Fundación CEPPA. Buenos Aires.

Prieto, Alfredo y Rodrigo Cárdenas.

1997. **Introducción a la fotografía étnica en la Patagonia.** Patagonia Comunicaciones, Santiago.

Poole, Deborah.

2000. **Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino e imágenes.** SUR, Casa de Estudios del Socialismo, Lima.

Salazar, Carlos.

1995. **Gesta y fotografía. Historia de Warisata en imágenes.** Lazarsa Editores. La Paz, 2005/ New York.

Salazar, Mauricio.

2004. **Registro histórico fotográfico de la precordillera de la provincia de Iquique (1900 – 1950).** Editorial e Imprenta Movimiento Gráfico, Iquique.

Szarkowski, John.

1966. **The Photographer’s Eye.** Catálogo Museum of Modern Art, New York.

-----.

1989. **Photography Until Now.** Catálogo Museum of Modern Art, New York.

Valenzuela, Ivonne y Juan Pablo Loo.  
1998. **Registro Fotográfico y Etnográfico. Atacameños del Siglo XX.** Fondart,  
Antofagasta.

Vezub, Julio.  
2002. **Indios y Soldados. Las fotografías de Carlos Encina y Edgardo Moreno durante  
la “Conquista del Desierto”.** Editorial El Elefante Blanco, Buenos Aires.

### **Filmografía**

**Miranda, Pablo. 2009. *La balada del desierto.***