

Raza y retrato: hacia una antropología de la fotografía*

Deborah Poole**

Resumen: Este artículo ofrece reflexiones teóricas y metodológicas sobre la relación entre la antropología y el archivo fotográfico. Sugiere que la antropología debe estudiar tanto los contextos culturales en los cuales se producen las imágenes fotográficas como la manera en que las fotografías históricas han dado forma a nuestro conocimiento sobre las identidades étnicas y las culturales. Se enfoca en las relaciones discursivas entre las ideologías raciales y la fotografía de retrato en América Latina.

Abstract: This article offers theoretical and methodological reflections on anthropology's relation to the photographic archive. It suggests that anthropologists should study both the cultural contexts in which photographs were produced and circulated, and the ways in which historical photographs have shaped our own understandings of ethnic and cultural identity. It focusses on the discursive and ideological relation of racial ideologies to photographic portraiture in Latin America.

Inicio estas reflexiones sobre fotografía y antropología con dos imágenes fotográficas tomadas más o menos al mismo tiempo en dos ciudades provincianas de América Latina. La primera, tomada en la ciudad del Cuzco (Perú), nos muestra a un hombre reclinado sobre una lona cuya parte superior sirve como fondo decorativo (Foto 1). En esta fotografía —que a diferencia del retrato original reproduce el negativo completo— se notan los bordes de la lona, algo que el fotógrafo seguramente hubiera eliminado para crear la ilusión de un espacio cerrado. El hombre en la fotografía viste ropa indígena y toca una quena, ins-

* Mi investigación sobre la fotografía oaxaqueña es posible gracias al apoyo financiero de la Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research y del American Council of Learned Societies. En Oaxaca mi investigación ha sido facilitada por mi afiliación al Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social de Oaxaca (CIESAS-Istmo). Mi trabajo sobre la fotografía peruana se realizó entre 1985 y 1990 con becas de la Fundación J. P. Getty y de la Sociedad de Humanidades de la Universidad de Michigan, así como con el apoyo institucional del CERA Bartolomé de Las Casas.

** Graduate Faculty, New School for Social Research, Nueva York.



Foto 1. *Tipo indígena*, Juan Manuel Figueroa Aznar, Cuzco, c. 1921. Cortesía de Luis Figueroa Yabar (Lima).

trumento musical asociado a la cultura indígena de los Andes. Mira con confianza a la cámara, con una sonrisa que no cuadra bien con el estereotipo del indio como sujeto pasivo de la fotografía.

Al otro lado de la lente —y por este mismo hecho fuera de nuestra mirada— se encuentra el joven pintor, iluminador de retratos y yerno de una distinguida familia de terratenientes cuzqueños, Juan Manuel Figueroa Aznar (Foto 2). A partir de lo que sabemos de Figueroa Aznar y del entorno social del Cuzco, podemos imaginar por qué se interesaba en retratar sujetos como éste. Figueroa Aznar era miembro de un grupo de intelectuales y artistas interesados en replantear el papel de la cultura andina en la identidad peruana. Cabe señalar que para estos fines los mestizos cuzqueños muchas veces asumían la indumentaria indígena para retratarse (Foto 3). Mirando sus retratos desde el presente, las poses teatrales y la vestimenta indígena urgen, al igual que la sonrisa del indio en la primera fotografía, una reconsideración del papel de la fotografía en la construcción y en la reproducción de los discursos étnicos y de identidad en las sociedades latinoamericanas.

La cuarta fotografía nos plantea preguntas semejantes acerca de esta relación entre fotografía e identidad. Este retrato, tomado en los años '20 por el fotógrafo mexicano Manuel Ramírez, representa a una mujer vestida con un huipil típico de la región de Huautla, en la sierra oaxaqueña (Foto 4). Al igual que

el hombre en la fotografía de Figueroa, ella mira a la cámara con mucha confianza mientras sujeta en sus manos un objeto (una jícara) que simboliza la cultura rural e indígena de su región. Hasta aquí sus semejanzas con la fotografía de Figueroa.

Al mirar con mayor detenimiento notamos importantes diferencias entre ambas imágenes. En primer lugar el sujeto de Ramírez es una mujer. Éste es un hecho importante, como veremos, para la iconografía regional de Oaxaca, donde la idea de autenticidad está enraizada en el traje y en la figura de la mujer.¹ En segundo lugar notamos que esta mujer, a pesar de su traje, no parece ser una india. Luce el pelo corto y algo sofisticado. Se puede sospechar su pertenencia a una clase u ocupación no rural, que también resalta en la estilización de sus cejas, en sus manos, y en el hecho de que sus pies no muestran los rigores de andar descalza, como era costumbre entre los indígenas oaxaqueños. Este retrato nos muestra a una mujer vestida, al igual que el hombre en la fotografía cuzqueña, con un traje regional de origen indígena. Pero a diferencia de lo que ocurría en el cuzco, esta fotografía no significaba para sus contemporáneos la valorización de una cultura indígena, sino la incorporación de los usos y costumbres oaxaqueños al poderoso discurso del mestizaje promovido en esos años por el estado nacional mexicano.

Aquí tenemos dos imágenes cuyos sujetos aparentemente translúcidos generan, sin embargo, una serie de interrogantes. Estas interrogantes tienen que ver tanto con las sociedades y las culturas visuales que produjeron las fotografías como con los prejuicios y las presuposiciones sobre la apariencia, el traje y la fisonomía que dan forma a nuestra propia mirada de sujetos fotográficos como éstos y a las conclusiones que inferimos sobre su identidad, etnicidad y deseos como sujetos fotográficos. La interpretación de estas dos fotografías se apoya en mi investigación histórica y etnográfica en Cuzco y en Oaxaca. ¿Cómo proceder, empero, con las miles de imágenes anónimas y sin contexto que encontramos en los archivos fotográficos? ¿Hasta qué punto podemos descifrar con una simple mirada los pensamientos e intenciones de los sujetos retratados o de los fotógrafos cuyos nombres muchas veces ni siquiera conocemos? ¿Qué presuposiciones sobre raza, etnia, mestizaje e identidad subyacen al irresistible impulso de clasificar a las personas fotografiadas según su apariencia física, vestimenta y comportamiento? ¿Cómo debemos evaluar el impacto que imá-

¹ Los indigenistas cuzqueños también usaron a la mujer como emblema de la cultura andina (Cadena). Sus escritos y debates sobre la mujer se enfocaron, sin embargo, en lo que imaginaban como la sexualidad de la mujer indígena y la degeneración sexual del hombre indígena, y no en sus trajes, como fue el caso con los intelectuales oaxaqueños de los años '20 y '30.

genes históricas como éstas han tenido en la formación de nuestros propios prejuicios sobre lo que es un indio o un mestizo? En pocas palabras: ¿cuál debe ser la tarea del antropólogo respecto al archivo fotográfico?, ¿explicar el pasado y el verdadero significado de las imágenes antiguas o explorar la presencia de ciertos tipos de imágenes en la formación de la cultura visual actual?

En este artículo quisiera elaborar algunas ideas acerca de cómo hacer una antropología de la fotografía. Sugiero que nuestra misión en el archivo fotográfico debe incluir las dos tareas arriba mencionadas: la de investigar los significados y los contextos culturales de las imágenes que encontramos y la de analizar la influencia ejercida por las imágenes fotográficas en la formación de los discursos y los conocimientos subyacentes a nuestras propias ideas de raza, identidad, etnicidad y género. Sugiero que son tres los retos para los antropólogos que pretenden estudiar la fotografía histórica. Primero, tenemos que tomar en cuenta las características tecnológicas e históricas que determinan la especificidad de la fotografía como representación visual. En otras palabras, no debemos acercarnos a la fotografía como una simple representación visual, sino como una tecnología de representación con sus propias características semióticas y materiales. Con este propósito, en la primera parte del artículo discuto algunas de las teorías sobre la fotografía como signo y fetiche. Estas teorías nos ofrecen una buena base a partir de la cual entender mejor la relación entre la fotografía, el archivo fotográfico y el poder.

Segundo, debemos reconocer la diversidad de miradas que convergen en una imagen fotográfica así como el complejo conjunto de factores institucionales, históricos y culturales que determinan la conformación de estas miradas. Con este fin, en el segundo y el tercer apartado del artículo doy un breve resumen de la historia del retrato fotográfico en Europa y en América Latina. Sugiero que es imposible entender la convergencia de miradas que dan sentido a la fotografía sin una precisa evaluación histórica de la relación entre la fotografía, el retrato y la idea de raza tal como emergió en el transcurso del siglo XIX. Este vínculo histórico entre retrato y discurso racial se encuentra presente tanto en las interpretaciones que los contemporáneos imponían a los retratos como en nuestros propios esfuerzos para entender los retratos antiguos.

Finalmente, como un último reto, debemos preguntarnos por los vínculos entre la fotografía y la conformación del poder. ¿Cómo influyen en la creación de una fotografía las ideologías y los discursos religiosos, políticos y morales? ¿Qué papel juegan los medios de comunicación, los grupos de poder y el estado en la distribución, acumulación, producción e interpretación de las fotografías? ¿Hasta qué punto la propia naturaleza multisignificante de las imágenes visuales



Foto 2. *Autorretrato*, Juan Manuel Figueroa Aznar, Cuzco, c. 1920. Cortesía de Luis Figueroa Yabar (Lima).

permite que las fotografías trasciendan y se independicen de estos proyectos hegemónicos de dominación cultural? En la última sección del artículo discutido el ejemplo de un proyecto fotográfico latinoamericano que, al comienzo del siglo XX, intentó cuestionar algunas de las presuposiciones sobre fotografía e identidad racial. Termino sugiriendo que para un análisis de la fotografía como producción cultural, la antropología debe tomar como punto de partida el concepto de archivo. Solamente así podremos apreciar la compleja interacción de miradas, intereses, instituciones y formas de poder que constituyen una fotografía.

La fotografía como signo y fetiche

Una de las más severas limitaciones de los trabajos existentes sobre la fotografía histórica latinoamericana, y en particular sobre los retratos, que constituyen por lo menos la mitad del acervo fotográfico, es la escasa información que se maneja sobre el significado y el valor que los retratados asignaban a sus propios retratos. Muchas veces asumimos que lo que nosotros vemos en una foto es lo que todos ven (o vieron), que su contenido es estable, fijo y por lo tanto obvio. Es difícil hablar con certeza del significado original de una fotografía anónima (recordemos que alrededor del 80% del archivo fotográfico latinoamericano es

anónimo). De hecho la tentación de imponer nuestras propias ideas sobre lo que es —o debe ser— la identidad de las personas retratadas es muy fuerte. Disciplinar la especulación en la historia y la crítica fotográfica podría constituir, entonces, una de las grandes contribuciones de la antropología a la literatura sobre la fotografía histórica.

Tomaremos esta tarea etnográfica de investigar las historias y los significados originales de las imágenes como una base a partir de la cual construir un método antropológico para el estudio de la fotografía histórica. No obstante, si nos quedamos sólo con esta base corremos el peligro de caer en una especie de historicismo que trata a la fotografía como a un documento objetivo, restringiendo su relevancia al momento histórico en que fue tomada.

La distancia que separa este método historicista de lo que sería un enfoque antropológico más amplio se hace evidente si consideramos el carácter peculiar de la fotografía como signo. Para esto nos pueden servir las ideas de Roland Barthes, crítico francés preocupado por la elaboración de una teoría semiótica de la imagen visual (1977, 1990). Según Barthes es imposible asignar un significado único a una fotografía porque las imágenes visuales significan diferentes cosas para diferentes personas. Para Barthes la clave para entender este proceso semiótico de la multisignificación de la fotografía reside en el concepto de *punctum*, esto es el punto de interés captado por el ojo del individuo que mira una foto. Este *punctum*, que Barthes describe como “una flecha” o “un pinchazo” que punza el ojo, varía de acuerdo con las experiencias, las memorias y la psicología de cada persona.² Por ejemplo, para mí el *punctum* en la fotografía oaxaqueña que acabamos de considerar está en las manos de la mujer (Foto 4). Me llaman la atención porque son el punto de contacto entre esta mujer y el ligero utensilio que sujeta con insistencia. De hecho, la misma disposición de las manos revela que la jícara, utilizada para servir pulque, chocolate y otras bebidas en las culturas indígenas de la zona, estaba probablemente vacía; que el retrato no es el de una mujer en el acto de servir chocolate, sino el de una mujer que sostiene la jícara para completar un disfraz. Este detalle que tanto me fascina, sin embargo, puede pasar desapercibido para otras personas. Para ellas el *punctum* podría estar en el vestido, en los ojos o en los muebles que apenas podemos percibir dentro del edificio que sirve de trasfondo. El énfasis que Barthes pone en la multiplicidad de significados latentes en una sola fotografía nos ayuda a apre-

² Este proceso de multisignificación es parecido al que ocurre con los textos, sin embargo ocurre de manera aún más marcada con las fotografías, porque su aparente realismo o transparencia no tiene un ancla en un sistema de significación lingüística que es compartido, como en el caso de cualquier texto, por las diferentes personas que observan la foto (Barthes, 1990: 64-65).

ciar la diversidad de miradas que pueden convergir en imágenes como éstas y la importancia de no asumir que nuestra propia interpretación es la única o la más correcta.

Otra característica semiótica de la fotografía es su estatus como signo índice. En este tipo de signo, según Charles Sanders Peirce, la relación entre el significante y el significado está basada en una identificación material (o física) entre la representación y el sujeto representado. En términos simples, la persona que vemos en una fotografía es el sujeto de dicha fotografía no por una relación arbitraria (como en el caso del signo lingüístico) o simbólica (como en el caso del retrato pintado), sino porque la fotografía es producto del contacto físico que hubo —y que conceptualmente sigue habiendo— entre esta persona y la cámara (o la película).

Es más fácil entender el gran poder de significación que este carácter índice presta a la fotografía como objeto material y como imagen de representación, tomando como ejemplo una de las imágenes más comunes del encuentro entre el antropólogo y el nativo: la del rechazo de este último a la cámara fotográfica del occidental por miedo a perder el alma. En esta anécdota tan familiar, la fotografía simboliza el punto de encuentro entre dos racionalidades supuestamente dis-tintas. Es este encuentro el que subyace tanto a la disciplina científica del etnógrafo como a la propaganda comercial que invita al turista a creer que todavía puede descubrir culturas exóticas o inocentes. Así, esta imagen de descubrimiento e inocencia nos dice mucho acerca de los deseos y de las creencias irracionales que inspiran a turistas y antropólogos por igual. Pero también nos dice mucho sobre la fotografía en sí. De hecho este miedo, tan comúnmente atribuido al primitivo, estuvo ampliamente difundido en la Europa del siglo XIX: durante los inicios de la era fotográfica los europeos de todas las clases sociales solían temer que los retratos fotográficos les pudieran quitar el alma.³

Hoy en día esta idea de que una fotografía puede arrebatar el alma se ha desplazado a las culturas primitivas que supuestamente no la conocen, a pesar de que es cada vez más común que los nativos apunten sus lentes hacia los turistas. La frecuente repetición de este mito sugiere que la relación entre alma e imagen sigue teniendo relevancia para una cultura visual moderna que ve en el temeroso primitivo una *ur-imagen* de sus propios orígenes.⁴ Que esta creencia irra-

³ Uno de los primeros y más populares géneros de la fotografía en Inglaterra fue la fotografía de espíritus: los fotógrafos manipulaban la fotografía para crear la apariencia de un fantasma o alma al lado del retratado. Sobre la historia de la fotografía en Europa y en Estados Unidos véase: Bolton; Gernsheim; Lemagny y Rouille; Rosenblum.

⁴ Sobre el concepto de Walter Benjamin del *ur-imagen* como un arquetipo o fantasma visual véase Buck-Morss.



Foto 3. *Grupo teatral*, Juan Manuel Figueroa Aznar, Cuzco, c. 1920. Cortesía de Luis Figueroa Yabar (Lima).

cional no se haya borrado de la cultura científica se nota en la reacción que ocasiona la mutilación de un retrato fotográfico. ¿Quién no ha sido seducido por la tentación de romper la fotografía de alguien con quien está enojado? ¿Quién no ha sentido el horror de confrontar un retrato mutilado? Detrás de estas reacciones casi instintivas está la idea de que la imagen fotográfica, por su mismo carácter tecnológico y realista, guarda un vínculo físico o sensual con el cuerpo y la persona (el alma) del retratado.

Son estos sentimientos los que respaldan la particular forma de poder que representan los archivos de fotografías históricas. Basta pensar en los orígenes de estos archivos en las entrañas mismas del estado moderno. Desde el comienzo de la fotografía los estados europeos reconocieron con entusiasmo la utilidad de esta nueva tecnología para sus proyectos coloniales y nacionales. Casi todos los estados modernos obligan a sus ciudadanos a entregar fotografías de identidad. De esta manera acumulan millones de fotos de personas y de lugares en archivos y registros que quedan como símbolo y sustento material del poder estatal. Estas imágenes sirven para formar y vigilar poblaciones. El estado mexicano, por ejemplo, empezó a utilizar la fotografía en el siglo XIX para controlar, censar e identificar a los aguadores, lustra botas y prostitutas que hasta entonces circulaban anónimamente en las ciudades (Aguilar; Casanova y Debroise; Medina).



Foto 4. *Mujer en traje típico*, Manuel Ramírez Velásquez, Oaxaca, c. 1925. Col. Foto Estudio Velásquez (Oaxaca).

Desde la perspectiva del siglo XX este uso de la fotografía nos puede parecer natural, un signo más de la racionalización del estado moderno. Lo sorprendente es el hecho de que estas imágenes burocráticas fueran tomadas con los mismos fondos, poses estilizadas y utilería de estudio que los retratos formales de las clases acomodadas. Así, para gente como el aguador que aparece en la fotografía incluida aquí los requisitos legales del estado que lo vigilaba proveían una oportunidad única de acceder a un género fotográfico anteriormente reservado para comerciantes, burócratas y damas elegantes (Foto 5).

La mayoría de estas fotografías para credencial que encontramos en los archivos están clasificadas según la procedencia, el oficio, la filiación política y el estatus moral. Muchas otras, sin embargo, aparecen en forma anónima, algo así como botín de guerra. Éste fue el caso, por ejemplo, del lote de unas 200 fot credenciales que encontré en un sobre sellado en el Archivo del Gobierno del Estado de Oaxaca.

Estas fotografías, que parecen ser de los años '40 ó '50 están identificadas únicamente por su municipio de origen (Ocotlán). Al abrir el sobre y vaciar su contenido en la mesa del archivo me surgieron muchas preguntas. ¿Con qué fin se guardó este lote de retratos? ¿Quién fue el responsable de tal acción? ¿El Estado,

algún funcionario? ¿Los mismos retratados? ¿Qué valor podría tener un lote de retratos anónimos para el estado oaxaqueño? En fin, estos rostros en miniatura, sin cuerpos ni nombres y archivados en un sobre sellado y sin numeración, dan cuenta de la efímera relación que une a las personas con las varias formas de identidad jurídica y nacional del estado moderno. Fuera de nuestro alcance y fuera —se supone— de nuestras conciencias, imágenes como éstas circulan y se acumulan en los almacenes, los depósitos y los archivos estatales como base, a la vez simbólica y real, en la que se sustenta la idea —y el poder— del Estado.

Para entender el poder de significación de fotografías como éstas es necesario iniciar el estudio del archivo fotográfico con una sólida teoría sobre las cualidades semióticas y materiales propias de la fotografía como representación y como fetiche. Las teorías de Barthes explican este poder a partir de la increíble variedad de interpretaciones y de reacciones que puede provocar una sola fotografía. De igual manera, las teorías de Sanders Peirce y de otros que subrayan las semejanzas de las fotografías con el fetiche nos hacen ver los múltiples vínculos entre la fotografía, el sentimiento y el poder (Benjamin, 1980; Metz).

Tomadas en conjunto, estas teorías nos sugieren que las intenciones del fotógrafo e incluso del mismo retratado —sin duda de mucha importancia— no son el único foco de atención para una antropología que también se interesa en entender cómo las fotografías históricas influyen en la formación de nuestras identidades culturales. Para ello debemos tomar en cuenta las características semióticas específicas de la fotografía y la manera en que éstas influyen en los múltiples usos asignados a una sola imagen fotográfica a través del tiempo. Este enfoque de la imagen fotográfica como objeto multisignificante nos permite entenderla como un objeto que circula en el espacio y en el tiempo y que adquiere valor o sentido según los distintos contextos socioculturales en que se encuentra. También nos ofrece un buen avance hacia un enfoque antropológico en el cual la fotografía histórica aparece no sólo como un simple documento cuyo valor se restringe a su sentido original, sino como un objeto cultural cuyo significado e importancia son producto de las relaciones sociales e históricas en que es visto y expuesto.

Raza y retrato

La primera tarea del antropólogo que se aventure en los archivos fotográficos será, entonces, la de considerar la semiótica de la fotografía como objeto material (fetiche) y como tecnología de representación. Debido al carácter más o menos homogéneo del proceso mecánico y químico que produce la imagen fotográfica, podemos asumir algunas de sus características como universales. Pero para

la antropología no es suficiente concentrarse en los principios universales, también debe cuestionar la forma en que las instituciones y las relaciones sociales de una determinada sociedad (y época histórica) influyen en los usos e interpretaciones de las imágenes fotográficas. Para ilustrar esta compleja tarea discutiré la relación histórica entre el discurso racial y el retrato fotográfico. Consideraré primero el caso de la Europa del siglo XIX, para después reflexionar acerca del modo en que esta cultura del retrato fotográfico fue adaptada a las sociedades pluriculturales así como a las ideologías nacionalistas y positivistas de las repúblicas latinoamericanas.

Aunque el retrato fue un género importante para los fotógrafos profesionales desde su surgimiento en 1839, no fue sino hasta 1859 que el fotógrafo francés André Adolph Eugène Disderi introdujo la idea de producir en forma masiva los famosos retratos de formato pequeño conocidos como tarjetas de visita (*cartes de visite*).⁵

El atractivo de la invención de Disderi se debía al bajo precio de las tarjetas, posibilitado por el proceso semiindustrial empleado en su producción, y a que ponía el retrato por primera vez al alcance de las clases medias y populares. Pero también tenía mucho que ver con la ideología del individualismo, en auge en ese momento. Para los clientes de los foto-estudios de Disderi y de otros retratistas, las tarjetas de visita eran mucho más que simples semejanzas gráficas. Eran pruebas fehacientes del carácter moral del retratado. Las tarjetas, compradas en lotes de 10, se regalaban a familiares, amigos, amantes y a cualquier persona, con el propósito de impresionar, de solicitar un favor, de establecer una relación política, sentimental o de negocios. Era práctica común enviar retratos, y especialmente tarjetas de visita, con el fin de conseguir alguna dispensa de las autoridades políticas o algún favor de las personas consideradas como superiores en la escala de clase y etnicidad.

La importancia que la cultura burguesa de entonces prestaba a las tarjetas de visita se pone en evidencia en la disposición e interpretación de los espacios en que se plasmaban los retratos. Los foto-estudios de las últimas décadas del siglo pasado eran vistos y utilizados como espacios semisagrados. En los estudios más costosos (y por lo tanto más prestigiosos) el cliente tenía que pasar por una serie de antecámaras. La primera generalmente era una galería en la que se exhibían los retratos de personas célebres, que eran vistas, entonces como hoy, como los máximos ejemplares del carácter y de la apariencia. El flamante retratado pasaba después a una sala de espera seguida por una sala de conferencia en la

⁵ Sobre la industria y la ideología de las tarjetas de visita véase: Frizot *et. al.*; Poole: 107-141; Rouille. Sobre el retrato fotográfico en Europa véase Rosenblum: 38-94.



Foto 5. *Fotografía de registro de un aguador*, Anónimo (¿Antonio Salazar?), Oaxaca, c. 1890.
 Archivo Municipal de Oaxaca.

que discutía con el fotógrafo sobre las poses y el tipo de carácter que deseaba proyectar. Luego seguía un tocador y, en los mejores estudios, una sala de meditación en donde el sujeto podía reflexionar sobre su persona y la imagen que de ella quería eternizar. Finalmente entraba al estudio con sus cortinas, alfombras, utilería (columnas, mesas, sillas) y, por supuesto, la cámara fotográfica. Para la persona que pasaba por estas salas, el foto-estudio representaba una especie de transformación ritual de persona privada en personalidad pública y moral. Sus salas oscuras ofrecían una oportunidad para realizar el carácter moral o el tipo que querían presentar.

La ritualización del espacio fotográfico también contribuyó a la popularidad del otro género fotográfico producido masivamente por los estudios en estos mismos años: el de las famosas tarjetas de visita de tipos. Entre sus sujetos favoritos se encontraban los campesinos europeos (especialmente rusos) y los su-

jetos coloniales de África y de Asia. Estos retratos de tipos raciales y nativos eran tomados en los mismos estudios, con los mismos fondos y utilería utilizados en los retratos burgueses. La fascinación de mirar y de coleccionar estas fotografías de tipos se debía, en gran medida, a la discrepancia que los clientes burgueses percibían entre los cuerpos semidesnudos, exóticamente vestidos y sobre todo no blancos que veían en las fotos, y el formato y el espacio asociados con las buenas maneras burguesas.⁶ Al igual que los retratos de los burgueses y de las celebridades, los retratos de tipos también se coleccionaban en álbumes. A veces en estos álbumes se organizaban las tarjetas según categorías geográficas o raciales (p.e., Tipos Africanos, Tipos Musulmanes, etc.). En otros álbumes, sin embargo, aparecen tipos de cualquier parte del mundo, mezclados con una aparente falta de discriminación (Poole: 119-139).

Para explicar esta fascinación por las fotografías de tipos, es útil recordar dos acontecimientos contemporáneos al *boom* de las tarjetas de visita: el surgimiento de la fisiognómica y de una nueva forma de entender lo que constituía la raza. La fisiognómica, que se popularizó durante las mismas décadas que las tarjetas de visita, era considerada como una ciencia y a la vez como el arte de descifrar el carácter, la personalidad y la moralidad de una persona a partir de sus rasgos físicos, principalmente de la cara (Wechsler). Según la fisiognómica, era posible calcular la propensión a la mentira o a la lascivia por la forma de la nariz o la disposición de las orejas. Emparentada con la frenología, otra popular pseudo ciencia del siglo XIX, la fisiognómica ofrecía a sus adeptos una clave para mirar más allá de la superficie de una persona. Prometía el desarrollo de una ciencia positiva para hacer visible lo que hasta entonces se consideraba como invisible: el carácter y el valor moral. En su aplicación a los retratos fotográficos ofrecía la clave para acomodar las estilizadas figuras, poses y expresiones utilizadas en las tarjetas de visita, de acuerdo con las ideas sobre el individuo como un ser moral único, que en ese entonces formaban el núcleo de la ideología burguesa. Una vez intercambiadas, las tarjetas de visita eran analizadas cuidadosamente, en un esfuerzo colectivo para traducir las semejanzas más o menos estereotipadas del buen burgués en un discurso sobre la identidad única y especial del individuo.

Existía una íntima relación entre esta ciencia popular de la fisiognómica y el fuerte debate sobre el concepto de raza que en esos mismos años preocupaba a los científicos europeos y latinoamericanos. Ambos conceptos —el de fi-

⁶ Frizot, Pheline, Rouille y Sekula, 1989, describen este choque visual que producían entre los burgueses las tarjetas y los retratos de las clases obreras y criminales en Francia y en los Estados Unidos. Sus análisis, sin embargo, no abarcan las miles de imágenes de sujetos no europeos producidas en los mismos formatos.

siognómica y el de raza— pretendían estudiar los rasgos físicos, la superficie visible y la composición biológica de los cuerpos para formular un método de clasificación y de evaluación de los seres humanos. Los dos demandaban un constante esfuerzo de colección, de estudio y de comparación. En los álbumes de tarjetas de visita coleccionados por las clases acomodadas y medias europeas y estadounidenses, y en los archivos de fotografías, de esqueletos y de cráneos coleccionados por los científicos, se enraizaba un nuevo discurso sobre el cuerpo humano y su esencia físico-moral. Se trata de un discurso relacionado con los cambios económicos y sociales de la historia europea del siglo XIX. Como señaló Michel Foucault, estos saberes constituían una sistematización del conocimiento, organizada alrededor de la necesidad de mirar hacia adentro, de hacer visible lo invisible, de administrar y de generar los aparatos administrativos y discursivos que posibilitaran la percepción de la diferencia, de la individualidad y de la normatividad (1973, 1979, 1992).

Lo que quiero sugerir aquí es que la fotografía en general, y los retratos en particular, constituían uno de los aparatos a partir de los cuales esta nueva manera de mirar el mundo y los cuerpos humanos se enraizaba en la identidad europea y en la de sus múltiples colonias (Poole; Frizot; Medina; Pheline; Sekula, 1989; Tagg). La popularidad de los retratos fotográficos se debía, en gran medida, a que contribuían a concretar ciertas ideas sobre la apariencia física y la fisiognómica, en su relación con el carácter moral de la persona como individuo. Para definir las fronteras de este individuo burgués fue necesaria una idea de lo inaceptable, de la existencia de cuerpos y de disposiciones morales situados más allá de la gama de apariencias aceptables. En suma, los retratos —tanto los de burgueses como los de tipos— proveían el medio a través del cual era posible dar sustento a la realidad de los conceptos abstractos de individuo y de raza.

El retrato en América Latina

La industria de la tarjeta de visita en América Latina empezó durante los mismos años de su auge en la Europa de Disderi, la década de 1860.⁷ Los primeros en exigir los retratos-tarjetas fueron los miembros de las élites, quienes los empleaban de la misma forma que los burgueses europeos. También imitaban a los europeos en las poses y en la utilería usadas en sus retratos, así como en los principios de la fisiognómica a los que recurrían para interpretarlos y evaluarlos.

⁷ Sobre la fotografía y el retrato en América Latina en el siglo XIX y principios del XX véase: Aguilar; Belliter, 1993; Bustamante; Debroise; Castellanos; Fernández; Matabuena; Priego; Serrano.

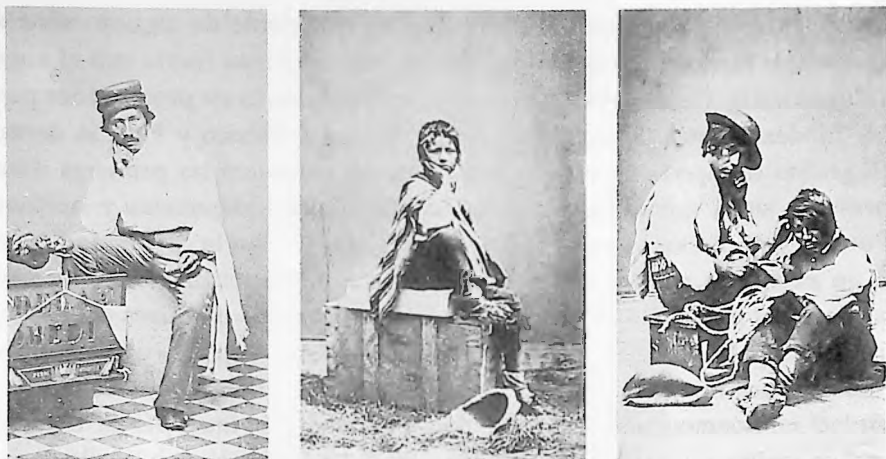


Foto 6. Tarjetas de visita, Edouard Manoury, c. 1940. Biblioteca Nacional del Perú, Lima.

Los fotógrafos en América Latina también produjeron series de tipos americanos (Foto 6). Aunque al inicio el mercado de las tarjetas de visita estuvo monopolizado por europeos radicados en América —tal fue el caso de los hermanos Courret en Lima, de Edouard Manoury en Lima y en Santiago y de Emilio Gerburger en Guatemala—, lo lucrativo del negocio atrajo a los nuevos fotógrafos nacionales, quienes producían fotografías de tipos para vender a turistas, diplomáticos y extranjeros. Entre las mismas élites de las repúblicas latinoamericanas había cierta demanda de estas imágenes de tipos, aunque el mercado era reducido y variaba según la conformación e intereses políticos de las clases dominantes. Carecemos de cifras precisas para todos los países, sin embargo parece que había una mayor producción de fotografías de tipos raciales y nativos para el mercado nacional en México que en el Perú.⁸ Lo importante es notar que la producción de este tipo de imágenes correspondía con las agendas nacionalistas. En el caso de México también respondía al fuerte interés en las ciencias positivistas promovidas por el estado porfiriano. Para los positivistas las fotos proveían la evidencia material e incontrovertible de la correlación entre ciertos tipos físicos (o fenotípicos) y los diversos grupos humanos que ambicionaban integrar —ya fuera por la ruta de un mitificado mestizaje racial o por la más directa del genocidio— en la comunidad que imaginaron como la adecuada para la construcción de una nación moderna.

⁸ Sobre la fotografía de tipos en México véase: Aguilar: 115-127; Debroise; Medina; Vélez, González, *et.al.*

Este vínculo entre la idea del tipo como representante de alguna esencia racial, cultural o étnica y la noción de raza, se hizo aún más fuerte con el auge de las políticas indigenistas y de los discursos sobre el mestizaje promovidos por los estados modernizantes del siglo XX. En países como México y Perú la demanda de fotografías de tipos creció de manera explosiva durante las primeras décadas del presente siglo, conjuntamente con las ideologías indigenistas y nacionalistas (Fotos 1 y 4). En estos países en donde las élites veían la diversidad cultural como un problema para la construcción de una población nacional, la proliferación de estas imágenes idealizadas de tipos folclóricos o étnicos contribuyó a la formación de los discursos y de las prácticas políticas en los cuales la diversidad cultural era imaginada como algo intrínseco —y no antagónico— a la nacionalidad latinoamericana. En estas nuevas formas de imaginar la diversidad cultural, la imagen visual (o la iconografía) de la nación mestiza o criolla encontró sus raíces en estos tipos regionales. Como imágenes idealizadas y abstraídas de cualquier referente real, lo hicieron sin necesidad de referir a las personas jurídicas (las comunidades) y físicas (los indios y los negros), cuyos trajes y costumbres proveían la base para estos tipos, pero cuya realidad social era considerada como antagónica a la modernidad (Foto 7).

Para sus dueños, los retratos estuvieron situados en el ambiguo espacio delimitado por la relación entre las fotografías de tipos raciales y el retrato burgués. Para explorar la dinámica de esta ambigüedad en la representación, tomaremos como ejemplo el retrato de Teresa Capac, tomado a mediados del siglo pasado (Foto 8). Es posible que la misma Teresa lo haya mandado a hacer en París para enviarlo a sus familiares. Tal vez lo entendió como una prueba de su nuevo estatus o simplemente como un recuerdo de la parienta que logró salir del Perú para conocer el mundo. Que fue tomado en un estudio de categoría lo sugieren algunos elementos formales como la silla —pieza de utilería encontrada en todo estudio burgués—, su pose y la confianza con que dirige la mirada hacia la cámara. Es precisamente esta confianza hacia la cámara la que está ausente de la mayoría de los retratos que los fotógrafos europeos tomaron a los miles de sujetos indígenas que posaron para ellos.

Podemos suponer que para la señora Capac —de quien no tengo datos precisos—, este retrato sirvió como afirmación de su estatus y del orgullo que sentía de haber llegado a París. Pero esto no es todo lo que nos dice la fotografía. Tenemos que tomar en cuenta el título escrito en francés: "Teresa Capac, 41 años, de raza bien pura, llevada a París por el mariscal Santa Cruz".⁹ Esta inscripción

⁹ Santa Cruz fue presidente de la Confederación Peruana-Boliviana en las décadas posteriores a la independencia.



Foto 7. *Tipo yalateca*, Alfonso Rivas, Oaxaca, c. 1940. Col. Irma Rivas (Oaxaca).

sugiere que, a pesar de las buenas intenciones de Teresa, su retrato fue visto por los europeos como prueba no de su estatus personal, sino de su pertenencia a una categoría racial; en otras palabras, de su pertenencia a una categoría de seres humanos marcados, por encima de todo, por su disímil apariencia respecto a los europeos.

Hoy en día el original de esta fotografía se encuentra archivado en la fototeca del Museo del Hombre en París. Perteneció a una colección compilada por el explorador americanista Carlos Weiner en la década de 1880. Está pegada en un cartón y archivada en el último cajón de un fichero denominado *Amerique du Sud*. Junto con cientos de imágenes de indios anónimos del Perú, Bolivia y Ecuador, el retrato de Teresa existe ahora como un ejemplo más de la supuesta raza andina. Su interés radica en que puede ser comparado con sus semejantes y, de esta manera, constituye un retrato estadístico del tipo normal andino (Poole: 132-167). El hecho de que el retrato de Teresa lleve su nombre (a diferencia de las otras tantas fotografías de personas andinas que lo acompañan en el cajón), su marca de identidad como una persona histórica, resulta irrelevante para la lógica del archivo en que se encuentra.

El retrato de Teresa Capac nos sugiere que las fotografías históricas deben ser consideradas no como objetos estéticos o imágenes sueltas, sino como componentes de un discurso más amplio de acumulación, registro y control. El poder del archivo fotográfico se encuentra en el carácter indéxico (o de fetiche) propio de la fotografía. Este carácter respalda la asociación —en las culturas europeas y en las latinoamericanas— entre las ideas de raza concebida como una esencia física o corporal, y el retrato, concebido como una prueba material de la identidad física y racial de un individuo. Un reto de la investigación antropológica de la fotografía consistiría en apartarnos de la idea de la fotografía como obra de arte, como objeto sensual y autónomo y en considerar el archivo como unidad de investigación (Sekula, 1989). Para ello debemos considerar la historia de los archivos fotográficos, la lógica de su organización, las reglas de acceso y sus usos como órganos y símbolos del poder. Solamente así podremos evaluar la compleja relación entre las fotografías de personas como Teresa y el funcionamiento y la reproducción del poder.

Otras miradas

Consideraré ahora el retrato de un sujeto andino-peruano con características muy distintas a las de la mujer peruana-parisina que acabo de analizar. Esta fotografía es uno de los varios autorretratos del artista, intelectual y fotógrafo Juan Manuel Figueroa Aznar, de quien tratamos al principio de este artículo (Foto 2). En otros retratos Figueroa aparece disfrazado como un monje, un cazador, un bohemio o un inca. Si la fotografía de Teresa Capac muestra la ambigüedad que saturaba los retratos de sujetos indígenas, estos autorretratos de Figueroa nos sugieren la manera en que algunos fotógrafos e intelectuales jugaban con las fronteras supuestamente obvias y fijas de la identidad racial o étnica asignada por las sociedades latinoamericanas. Sus autorretratos, tomados en los '20, más de medio siglo después que el de Teresa, fueron hechos con una tecnología casi idéntica. Lejos de constituir una decisión artística por parte del fotógrafo, las placas de vidrio en que Figueroa preservó su imagen nos hablan de la distancia tecnológica y comercial que separaba al Cuzco de los años '20 de ciudades como París, Nueva York o México, en las que los fotógrafos ya habían reemplazado las delicadas placas de vidrio por películas de celuloide.

Los autorretratos de Figueroa también se parecen al de Teresa por el uso de un ambiente formal tipo estudio. En un caso vemos todo el artificio del estudio con su fondo pintado. En el otro, el ambiente del estudio surge de la silla que los retratistas usaban tanto para insinuar una cierta dignidad de clase como pa-

ra que los sujetos no se movieran frente a las lentas lentes que se utilizaban en ese entonces. Podemos decir que el estudio unía a estos dos sujetos que en otros aspectos eran muy diferentes: uno hombre, la otra mujer; uno en el Cuzco, la otra en París; uno con pretensiones de artista, la otra con una vida para nosotros desconocida, pero aparentemente ligada a un poderoso patrón que la llevó a París. El elemento que los une es la fe en que la fotografía podía formalizar la identidad que quisieran tener. Las paredes del estudio y el marco de la fotografía les ofrecían la ocasión de hacer a un lado la existencia de una sociedad, ya fuera en el Cuzco o en París, en la que las reglas del juego les dificultaban el acceso a ciertas formas de identidad.

También encontramos otras diferencias. La fotografía de Figueroa presenta a un hombre mestizo que vivía en los Andes, pero cuya cultura no era la de los campesinos quechuas que constituían la mayoría de la población del Cuzco. Como hemos visto, el retrato de Teresa Capac nos presenta a una mujer cuya supuesta raza también la separaba de los burgueses franceses que formaban la población de la ciudad en donde vivía, a pesar de que sus gestos, su mirada y su ropa sugieren la presencia de alguien que se había adaptado al estilo de vida europeo y burgués con la misma facilidad que Figueroa. A diferencia de Figueroa, lo que la separa de la gente entre la que reside es su aspecto y el color de su piel. La separación de Figueroa del mundo indígena del Cuzco es un artificio estético elaborado desde una posición de relativo poder.

Sin embargo, lejos de ser una afirmación de su filiación con Europa, este artificio del artista romántico elaborado por Figueroa formó una pieza clave del proyecto político e intelectual del indigenismo cuzqueño de las primeras décadas de este siglo (Foto 2). Los indigenistas del Cuzco se apropiaron y reelaboraron los discursos y las ideas sobre el artista y el bohemio para crear un discurso y una identidad basados en la idea de vanguardia, que junto con otros movimientos intelectuales mestizos en América Latina, pretendía representar lo que ellos mismos denominaron "la retaguardia indígena." De esta manera pensaban construir una cultura y una identidad más auténticas que la cultura supuestamente degenerada de los indígenas cuzqueños reales. En pocas palabras, hombres como Figueroa se apropiaron de la imagen del artista europeo para hacerse más andinos, lo que para ellos no equivalía a ser más indios. El indigenismo cuzqueño era un proyecto que proclamaba una identidad que fuera a la vez indígena y no-indígena. Indígena en el sentido de representar lo que imaginaban como lo más auténtico del mundo andino: la cultura incaica. No-indígena en el sentido de formar una vanguardia mestiza (Cadena; Deustua y Rénique; Poole; Tamayo).



Foto 8. *Retrato de Teresa Capac*, Anónimo, París, mediados del s. XIX. Fototeca Musée de l'Homme (París).

Así pues, el retrato de Figueroa nos confronta con un individuo cuya relación con la nación peruana, la cultura andina y lo que imaginaba como la raza andina era muy distinta a la de Teresa. ¿Pero qué dice todo esto de la fotografía en sí? Para Figueroa (y para los otros indigenistas cuzqueños) la fotografía era valorada no como un medio documental o realista, sino como un vehículo privado para imaginar identidades que no existían en la realidad. Por otro lado, sabemos que Figueroa vendía fotografías de tipos indígenas en su pequeño fotostudio comercial en la ciudad del Cuzco¹⁰ (Foto 1). Aquí también notamos una confusión de las categorías iconográficas de indio y no-indio. Mientras que las imágenes de nativos comercializadas por los fotógrafos europeos en el siglo anterior pretendían captar al auténtico indio, este indio sonriente y feliz retratado por Figueroa supuestamente representaba al indio moderno o mejorado. Se trataba de un indio idealizado según los criterios de salubridad y vigor masculino que los indigenistas asignaban a sus nuevos indios (Cadena; García; Poole: 179-197).

¹⁰ Propaganda del Foto-Estudio Figueroa Aznar publicada en *La Guía del Sur del Perú* en 1921. En los años '20 los clientes de este tipo de fotografía eran tanto los turistas extranjeros como los colegas indigenistas del fotógrafo.

En comparación con lo que ocurría en otras áreas de América Latina y ciertamente con los fotógrafos europeos como Starr, Lumholtz o Herberger, que viajaban por América Latina en búsqueda del sujeto etnográfico, los fotógrafos indigenistas del Cuzco tenían relativamente poco interés en documentar las costumbres y las culturas de los indígenas reales. Su proyecto consistía en producir la imagen de un indio mejorado. En este sentido su actitud hacia la fotografía reflejaba su proyecto filosófico y cultural de rechazo a los discursos positivistas y científicos europeos. En su lugar proponían elevar el espíritu y el sentimiento como pilares de una filosofía contrahegemónica y exclusiva de la sierra del Cuzco, en oposición a Lima, la capital, ubicada en la costa.

La diferencia entre esta filosofía, su uso de la fotografía y el culto al realismo que dominaba la cultura visual europea es obvia. Aún cuando las identidades europeas evidentemente eran una construcción, el valor de sus retratos no se encontraba —como en el caso de los cuzqueños— en la celebración de esta construcción, sino en su capacidad para documentar la realidad, en la evidencia material de una identidad fija, estable y físicamente presente en el cuerpo de la persona retratada. Los indigenistas cuzqueños rechazaron tanto la ciencia positivista como la equivalencia entre materia e identidad que esta filosofía postulaba.

Conclusiones

En su siglo y medio de existencia, la fotografía ha tomado forma a través de la incorporación simultánea de algunos elementos universales y de otros específicos a ciertos contextos culturales e históricos. Universal es la fascinación que todos sentimos cuando miramos estas imágenes que parecen tener la capacidad de mostrarnos la realidad en miniatura, el mundo congelado en una impresión sobre papel, una imagen que podemos reproducir, agrandar, achicar, preservar, esconder o incluso destruir. Fascinación con la fotografía como objeto y como representación, con su magia como imagen realista. Fascinación que compartimos con las personas desconocidas de los retratos que se encuentran en el archivo fotográfico. Ésta nos ofrece una base mínima a partir de la cual podemos iniciar nuestra exploración antropológica de las fotografías antiguas (Foto 9).

Por otro lado, nuestro breve análisis de estos retratos peruanos y mexicanos sugiere que la magia fotográfica está constituida por una línea imaginaria que separa (y une) los conceptos de apariencia y de verdad, de exterior e interior, de cuerpo y de persona, de visible e invisible. A pesar de formar el fundamento de una fascinación aparentemente universal por el realismo de la fotografía, la

definición que aportamos a esta línea no es universal. Sin embargo, la línea que separa estos dominios conceptuales de interior y de exterior, de invisible y de visible, de significado y de significante, es bastante variable y no universal. Es variable precisamente porque es producto de los discursos raciales, estéticos, filosóficos y políticos que definen el contexto cultural e histórico en que una fotografía fue tomada y consumida (circulada, expuesta y vista). Recordemos cómo la construcción de esta línea varía en los retratos de Teresa Capac y de Manuel Figueroa. Para Teresa el retrato dio sustento a su flamante identidad como mujer europea o burguesa. Para construir esta autoimagen, Teresa aprovechó las convenciones del estudio fotográfico como un lugar aparte en el que el sujeto podía proyectar la identidad que quería. Había una discrepancia, sin embargo, entre esta manera de ver la relación identidad-retrato y la que manejaron aquellos franceses quienes, como hemos visto, tomaron el retrato de Teresa en otro sentido. Para ellos era una prueba de la correspondencia entre el fenotipo de una persona y su supuesta identidad biológica como miembro de una raza.

En el retrato de Figueroa el juego entre apariencia e identidad se complica por su afiliación con el movimiento intelectual y artístico del indigenismo cuzqueño. A diferencia de los europeos, para quienes el retrato era una prueba objetiva y realista de la identidad racial y moral de una persona, Figueroa y los otros indigenistas del Cuzco aceptaron la fotografía no como prueba de la esencia de una persona, sino como el artificio a través del cual se imaginaban lo que podía ser la persona retratada. Para ellos la esencia de una persona, su carácter racial, radicaba en el sentimiento o en el espíritu y no en el exterior del cuerpo que se veía en la fotografía.

Para entender lo que significaban el acto fotográfico, los estudios y los retratos para gente como Teresa y Manuel, tendríamos que penetrar con mucho más detalle en sus historias particulares y contornos sociales. Por el momento solamente quisiera señalar dos conclusiones. Primero, que desde nuestra perspectiva histórica de las últimas décadas del siglo XX no es posible entender uno de estos retratos sin considerar al otro. En términos generales diría que no es posible estudiar imágenes sueltas porque así corremos el riesgo de estudiarlas como reflejo de nuestras propias sensibilidades estéticas y culturales. Para superar este etnocentrismo tan común en las interpretaciones críticas de la fotografía histórica, una antropología de la fotografía debe tomar como su unidad de estudio no la imagen aislada sino el archivo. Con esto no quiero sugerir que hay que estudiar el archivo en su totalidad, sino que debemos familiarizarnos con sus principios de organización, su política de representación y su historia institucional. Solamente así podremos entender la manera en que las imágenes circu-



Foto 9. Retrato de una familia oaxaqueña, Alfonso Rivas, Oaxaca, c. 1930. Col. Deborah Poole.

laban y acumulaban valor. Sin conocer la historia de la tarjeta de visita y de la fotografía de tipos, el retrato de Teresa Capac simplemente se asemejaría al de cualquier mujer del pasado. Pero una vez insertado en este mundo de retratos burgueses y de tipos raciales que circulaban entre América y Europa y que definieron los límites del imaginario visual de la época, el retrato de la Capac nos habla con mucha elocuencia del diálogo que existía entre retrato y raza. Fue en estos espacios ambiguos y tormentosos que los nativos como Teresa posaron para sus retratos fotográficos.

Segundo, propongo que la idea de raza es un elemento fundamental de la magia fotográfica tal como se desarrolló en América Latina. En un estudio previo he comentado la coincidencia cronológica entre la popularización de la fotografía y la emergencia del discurso moderno sobre la raza como hecho físico-biológico durante las primeras décadas del siglo XIX. Fue en estas mismas décadas que las repúblicas latinoamericanas ganaron su independencia y entraron en la órbita de los intereses económicos y políticos de Europa occidental. Un componente importante de este nuevo interés en los países y en los mercados latinoamericanos lo constituyó la carrera por definir el carácter racial de un

continente que fue el último en recibir una clasificación definitiva en los esquemas y en las jerarquías raciales de los grandes teóricos europeos. De hecho, científicos como Cuvier y Blumenbach lamentaron no poder incluir a los americanos en sus clasificaciones raciales por la simple escasez de datos. En América Latina hubo, entonces, una interesante confluencia de los intereses económicos capitalistas, del discurso liberal del individualismo, de la obsesiva preocupación científica por la raza, de la nueva tecnología visual de la fotografía y de la lucha de los latinoamericanos por establecer su propia identidad como repúblicas criollas e independientes. Es dentro de este contexto que tenemos que ubicar las miles de fotografías de tipos americanos que saturaron los mercados europeos a mediados del siglo pasado.

Parte de la fascinación de las fotografías de tipos raciales americanos que circulaban en la Europa del siglo XIX tenía que ver con la manera en que el carácter material de la fotografía y su calidad como signo indéxico reforzaban la idea emergente de la raza como una realidad material o biológica. La teoría racial construyó sus clasificaciones comparando unos individuos con otros y después clasificándolos. Dentro de cada categoría o raza los individuos eran considerados como equivalentes a otros, como representativos de su clase. Entre las diversas categorías raciales, los individuos eran comparados con el propósito de asignarles una identidad y un valor social relativo. Las fotografías participaron en forma muy específica en la consolidación, la diseminación y la popularización de esta lógica de comparación y de equivalencia. Facilitaban la asociación entre el aspecto físico o la apariencia de un ser humano y su categoría o tipo.

Para concluir, sugiero que la fotografía, y en particular los retratos fotográficos, contribuyeron a concretar ciertas ideas sobre la apariencia física y la fisiológica en su relación con el carácter moral de la persona. El carácter de fetiche y de signo indéxico propio de la fotografía dio sustento a la realidad del concepto abstracto de raza. En otras palabras —y en esto mi enfoque antropológico difiere bastante de la historiografía tradicional sobre la fotografía— me aproximó a la fotografía no solamente como una expresión o una reflexión de cierta cultura o de cierto discurso racial, sino como un producto cultural, un artefacto material que influyó en la producción y en la popularización de ciertas ideas sobre raza y diferencia cultural.

En este punto es importante recordar que la fotografía fue la primera forma de representación que estuvo al alcance de las clases populares. Las teorías sobre la raza escritas por europeos como Blumenbach o Broca o por latinoamericanos como Gamio o Vasconcelos fueron leídas por un limitado número de personas. En cambio, las fotografías circularon muy ampliamente. Al hacerlo refleja-

ban discursos raciales y participaban en la popularización de los conceptos de tipo, fenotipo, fisiognómica y valor moral que les dieron forma. Discursos que subyacían a los varios proyectos —algunos exitosos, otros no— para construir las identidades nacionales, mestizas, regionales y subregionales en los países latinoamericanos.

Las fotografías son sitios en los cuales podemos apreciar las prácticas mundanas a través de las cuales estas ideas sobre raza, tipo, apariencia y fisiognómica promulgadas por el estado, los discursos científicos y los proyectos político-raciales, se han convertido en parte de nuestro inconsciente social y visual. Pero al mismo tiempo, como nos lo sugieren las fotografías de Figueroa y de otros fotógrafos latinoamericanos, el discurso hegemónico sobre la raza también fue objeto de crítica y de reflexión. El reto para una antropología de la fotografía latinoamericana consiste en situar a la imagen fotográfica dentro de este complejo diálogo entre el estado, las culturas criollas dominantes y las miles de personas cuyos retratos nos esperan en los archivos fotográficos.

Bibliografía

Aguilar Ochoa, Arturo

1996 *La fotografía durante el imperio de Maximiliano*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México.

Barthes, Roland

1977 "The photographic message", en *Image, Music, Text*, Hill & Wang, Nueva York, pp. 15-31.

1990 *La cámara lúcida*, Paidós, Barcelona/Buenos Aires/México.

Belliter, Erika

1981 *Fotografía latinoamericana, desde 1860 hasta nuestros días*, Ediciones El Viso, Barcelona.

1993 *Canto a la realidad: fotografía latinoamericana, 1860-1993*, Lunwerg Editores, Barcelona y Madrid.

Benjamin, Walter

1969 "The work of art in the age of mechanical reproduction", en *Illumination*, Schocken, Nueva York, pp. 217-251.

1980 "A short history of photography", en Trachtenberg, A. (editor), *Classic essays on photography*, Leete's Island Books, New Haven, pp. 199-216.

Bolton, R.

1989 *The contest of meaning: Critical histories of photography*, MIT Press, Cambridge.

Buck-Morss, Susan

1989 *The dialectics of seeing. Walter Benjamin and the arcades project*, MIT Press, Cambridge.

Bustamante Martínez, José Antonio

1992 *El gran lente*, SEP/INAH/Jilguero, México.

Cadena, Marisol de la

Race, culture and the struggle for self-representation: De-indianization in Cuzco, Peru, Duke University Press, Durham, en prensa.

Casanova, Rosa y Olivier Debroise

1987 "Fotógrafo de cárceles: usos de la fotografía en las cárceles de la ciudad de México en el siglo XIX", *Nexos*, 119, noviembre, México, pp. 15-21.

Castellanos, Alejandro

1994 "La herencia del mito: fotografía e identidad en México, 1920-1940", en *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*, T. II, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, pp. 547-654.

Debroise, Olivier

1994 *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*, CONACULTA, México.

Deustua, José y José Luis Rénique

1984 *Intelectuales, indigenismo y descentralismo en el Perú, 1897-1931*, CERA Bartolomé de las Casas, Cuzco.

Fernández Ledesma, Enrique

1950 *La gracia de los retratos antiguos*, Ediciones Mexicanas, México.

Foucault, Michel

1973 *The birth of the clinic*, Vintage, Nueva York.

1979 *Discipline and punish*, Pantheon, Nueva York.

1992 *Genealogía del racismo*, La Piqueta, Madrid.

Frizot, Michel, et. al.

1985 *Identites. De Disderi au photomaton*, Centre National de la Photographie / Editions du Chêne, París.

García, Uriel

1973 *El nuevo indio*, Colección Autores Peruanos, Lima.

Gernsheim, Helmut

1988 *The rise of photography, 1850-1880*, Thames and Hudson, Londres.

Lauer, Mirko

1998 *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo 2*, SUR/CERA Bartolomé de Las Casas, Lima.

Lemagny, Jean-Claude y André Rouille (editores)

1989 *A history of photography*, Cambridge University Press, Nueva York.

Matabuena Peláez, Teresa

1991 *Algunos usos y conceptos de la fotografía durante el porfiriato*, Universidad Iberoamericana, México.

McElroy, Keith

1985 *Early Peruvian photography. A critical case study*, UMI Research Press, Ann Arbor.

Medina, Cuauhtémoc

1994 "¿Identidad o identificación? La fotografía y la distinción de las personas. Un caso oaxaqueño", en Curiel, G., *et.al.* (editores), *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*, T. II, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, pp.577-597.

Metz, Christian

1985 "Photography and fetish", en *October*, 34, pp. 81-90.

Pheline, Christian

1985 "L'image accusatrice", en *Cahiers de la Photographie*, París.

Poole, Deborah

1997 *Vision, race and modernity. A visual economy of the Andean image world*, Princeton University Press, Princeton.

Priego Ramírez, Patricia

1989 *La manera en que fuimos. Fotografía y sociedad en Querétaro, 1840-1930*, Gobierno del Estado de Querétaro, Querétaro.

Rosenblum, Naomi

1989 *A world history of photography*, Abbeville, Nueva York.

Rouille, André

1982 *L'empire de la photographie. Photographie et pouvoir bourgeois*, Le Sycomore, París.

1984 "Les images photographiques du monde du travail sous le Second Empire", en *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, núm. 54, septiembere, pp. 31-44.

Sanders Peirce, Charles

1901- "Sign", en Baldwin, James Mark (editor), *Dictionary of philosophy and*

1905 *psychology*, vol. II, Macmillan, Nueva York.

Sekula, Alan

1984 "On the invention of photographic meaning", en *Photography against the grain*, Nova Scotia College of Arts and Sciences, Halifax, pp. 3-22.

1989 "The Body and the archive", en Bolton, R. (editor), *The contest of meaning; critical histories of photography*, MIT Press, Cambridge, pp. 343-389.

Serrano, Eduardo

1983 *Historia de la fotografía en Colombia*, Museo de Arte Moderno, Bogotá.

Tagg, John

1988 *The burden of representation. Essays on photographs and histories*, The University of Massachusetts Press, Amherst.

Tamayo Herrera, José

1980 *Historia del indigenismo cuzqueño*, Instituto Nacional de Cultura, Lima.

Velez Storey, Jaime, Rebeca González Rudo, et. al. (editores)

1993 *El ojo de vidrio: cien años de fotografía del México indio*, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, México.

Wechsler, Judith

1982 *A human comedy: Physiognomy and caricature in nineteenth century Paris*, University of Chicago Press, Chicago.