

*IMÁGENES DE LA COMISIÓN CIENTÍFICA
DEL PACÍFICO SUR EN CHILE, UN CATÁLOGO
PARA LA VISUALIDAD DEL CHILE DEL NOVECIENTOS*

Tal como lo indica su título *Imágenes de la Comisión Científica del Pacífico en Chile*, éste es un texto que, principalmente, apunta a la puesta en valor y difusión de un importante patrimonio visual correspondiente a las imágenes fotográficas realizadas en Chile, durante la estadía de la Comisión Científica del Pacífico Sur, entre los años de 1863 y 1864. Así, se presenta en esta publicación de gran formato, un Catálogo de más de un centenar de fotografías y cuatro dibujos, actualmente custodiados en la Biblioteca de Humanidades y en el Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas español. Estas imágenes están acompañadas de cinco artículos de diversos profesionales y estudiosos que abordan aspectos históricos de la expedición, así como también antecedentes que permiten com-

prender parte del contexto social y científico en que fue llevada a cabo esta empresa y la producción de las imágenes.

Justamente, en la presentación de los editores queda expuesta claramente su intención, al referirse a las características generales de cada artículo, pero haciendo hincapié, especialmente, en el valor documental de estas fotografías como fuente para la historia de Chile, definiéndolas como «elocuentes testimonios de la sociedad chilena de la segunda mitad del siglo XIX».

De esta manera, los textos del volumen que comentamos, se desarrollan en una exposición de hechos y antecedentes desde lo general a lo particular, lo cual conduce y guía al lector para adentrarse de manera ordenada y coherente, en el recorrido y acciones de los expedicionarios, no sólo en Chile, si no también en América.

Consecuentemente, el primer texto de los editores Puig-Samper y Sagredo relata el recorrido de la expedición, describe sus integrantes y entrega antecedentes acerca del impacto de la presencia de esta empresa científica en la prensa y sociedad local, destacando «el espíritu de romántica exaltación patriótica, propia de las ideas panhispánicas que animaron la expedición al Pacífico desde sus inicios».

Complementa esta visión general el artículo de José Antonio González Pizarro, de la Universidad de Antofagasta, que contextualiza la expedición en la realidad chilena, detallando aspectos de su recorrido y sobre todo, entregando antecedentes de las relaciones de los expedicionarios con los intelectuales y científicos nacionales como el doctor Rodolfo Philippi, entonces director del Museo de Historia Natural, personaje del cual justamente Rafael Castro y Ordóñez como fotógrafo de la expedición, realizara un retrato, hoy de valor trascendental ya que pocos son los testimonios visuales que tenemos de éste, uno de nuestros primeros naturalista científico. En esta fotografía ya podemos apreciar la formación pictórica de Ordóñez. Desde el formato oval, lo que le confiere a la imagen casi un carácter de «lienzo», hasta la pose del retratado, sentado con uno de sus brazos apoyado en un mesita adornada de un bordado mantel, denotan una fuerte influencia de los retratos pictóricos de mediados del siglo XIX. Nadie duda que el personaje enmarcado por un escenario que delimita con el drapeado cortinaje, sea un importante sujeto perteneciente a nuestra naciente burguesía chilena (Fotografía 1).

Estos dos textos permiten aquilatar al lector, lo que «el viaje» como experiencia clave, implicaba para el desarrollo de nuevos conocimientos y como elemento constitutivo básico de las disciplinas científicas modernas. Testimonio de este planteamiento son las numerosas expediciones «científicas» que se realizan no sólo a América, sino también a África y otros continentes, en busca de ignotos territorios, exóticos habitantes y nuevas especies de flora y fau-



Fotografía 1. Rudolf Armando Philipps (En el libro p. 193).

na, sobre todo en el siglo XIX. Tal como plantea Marta Penhos¹, el desplazamiento en el espacio, el «viaje» se vincula con la adquisición de conocimientos: «el objeto a conocer está lejos, el viaje es la práctica que permite salvar la distancia, aunque conservándola como condición *sine qua non*». El viaje permite entonces acortar las distancias que separan al observador de lo observado, pero nunca la desvanece totalmente.

Pruebas del desarrollo de estos nuevos conocimientos para las ciencias positivistas a través de la experiencia del «viaje», las entrega en este volumen, el texto del historiador Leoncio López quien relata como el científico Jiménez de la Espada, siendo el segundo ayudante naturalista de la Comisión Científica del Pacífico, tras largos años de estudio de los materiales y documentos atesorados en la expedición y a lo largo de su trayectoria científica, se convirtió finalmente en un «viajero de las dos culturas en dos sentidos diferentes: la europea y la americana, y la científica y la humanista».

Considerando que en este volumen de «Las imágenes de la comisión científica del Pacífico Sur de Chile», las fotografías tienen un papel fundamental, para adentrarnos en sus complejidades y significaciones, se debe tener en

¹ Penhos, 2005.

cuenta un antecedente fundamental que se entrega en la presentación de los editores: ésta sería, tal vez, «la primera expedición científica de esa época, que llevó un fotógrafo entre sus miembros». Más allá de la precisión de este antecedente, ya que conocidas son las primeras incursiones de E. Thiesson en 1844, quien realiza una serie de daguerrotipos de los indígenas Botocudos en Brasil, y los trabajos de fotografía antropométrica de M. S. Lamprey quien en las mismas décadas del viaje de la Comisión, hace diversas tomas de los nativos de Malasia², lo significativo es que posiciona la importancia del registro fotográfico para registrar las observaciones realizadas, más allá del despliegue de representaciones textuales como diarios de viaje, informes oficiales, bitácoras; y visuales como mapas, planos y dibujos. Así las imágenes «ilusionistas» como dibujos, grabados y pintura son rápidamente reemplazados por la fotografía que garantizaría la captura de la realidad, sin la intervención de la mano del artista. No olvidemos que desde su aparición, en la segunda década del siglo XIX, este soporte visual fue considerado una imagen objetiva de la realidad.

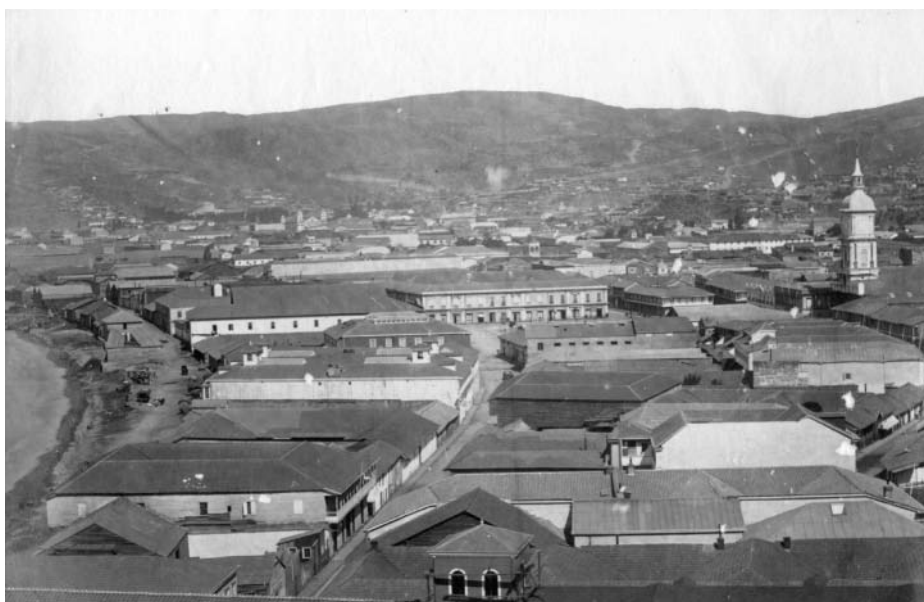
Y esto nos lleva a una cuestión central para este tipo de fotografías patrimoniales, el carácter que han asumido como documento. Éste es un tema desarrollado en el artículo de Sara Badía, quien además aporta información técnica de la producción de las imágenes, identificando detalladamente los formatos y la técnica con que fueron realizadas, adscribiéndolas a la llamada «era heroica de la fotografía», por lo complejo del proceso de preparación de soportes y emulsiones. Pero, evidentemente, los aspectos más relevantes de su texto son aquellos a través de los cuales podemos conocer al autor de las mayorías de las imágenes: el fotógrafo-pintor Rafael Castro y Ordóñez.

Detalles de su vida y trágico fin no vamos a entregar porque pueden ser leídos en el texto, pero sí hablaremos de su participación como miembro de la expedición, ya que de esta manera podemos también reflexionar sobre sus fotografías. Su labor quedó plenamente establecida en el artículo 15 del Reglamento: «El dibujante y fotógrafo tendrá a su cargo representar por los medios que se estimen más convenientes los objetos que le designe el presidente... otro punto: acompañará en sus expediciones a los individuos encargados de recolectar, para sacar vistas de montañas corte de terreno, aspectos de la vegetación». Es decir, su labor como «cronista oficial» de la expedición a través de la imagen queda plenamente definida desde un comienzo. Su trabajo con las imágenes aparece extraordinariamente complementado con sus escritos, los cuales se ilustran profusamente con grabados realizados a partir de sus foto-

² Naranjo, 2006.

grafías, muchos de los cuales fueron publicados, como reportajes periodísticos en la revista *El Museo Universal* editada en España.

Bajo esta calidad de documento, en el extenso corpus fotográfico de Chile de este artista español presentado en este libro, podemos distinguir tres tipos fundamentales de fotografías, que si bien no se pueden pesquisar exactamente así en el texto de Badía, son muy propias de ese tiempo: las vistas, los paisajes y los retratos. (Fotografía 2; Fotografía 3; Fotografía 4). Santiago y Valparaíso son las ciudades más fotografiadas con sus edificios públicos, sus calles y por supuesto sus plazas como núcleos fundamentales de la vida urbana. (Fotografía 5; Fotografía 6). También hay vistas de rincones rurales, campos y caminos, pero sobre todo de los cerros y la bahía de Valparaíso. (Fotografía 7; Fotografía 8; Fotografía 9). Sin embargo, probablemente por la formación como artista de este fotógrafo, cuesta fijar el carácter documental de estas imágenes, porque muchas veces se acercan más a lo pictórico, que a un testimonio presuntamente objetivo de la realidad.



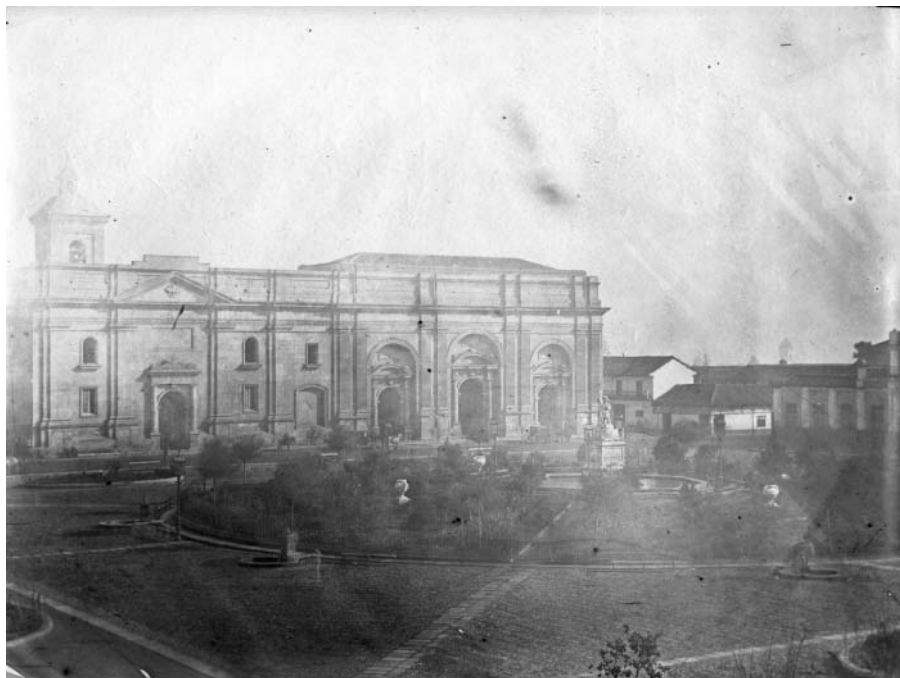
Fotografía 2. Vista general del Almendral (En el libro p. 176).



Fotografía 3. Paisaje de Santiago (En el libro p. 180).



Fotografía 4. Jorge Schythe (En el libro p. 237).



Fotografía 5. Catedral de Santiago de Chile (En el libro p. 137).



Fotografía 6. Plaza de la Victoria-Valparaíso (En el libro p. 151).



Fotografía 7. Camino de Chile (En el libro p. 182).



Fotografía 8. Bahía de Valparaíso (En el libro p. 143).



Fotografía 9. Calle de Santiago (En el libro p. 141).

Si nos detenemos un momento en los dispositivos y procedimientos visuales que Ordóñez utiliza y despliega en sus fotografías, podemos apreciar que, como buen pintor, trabaja muchas imágenes de edificios y lugares públicos poniendo especial hincapié en la perspectiva como elemento compositivo fundamental del encuadre, más que en la documentación del lugar y las personas. Fotografiados con un ángulo de toma ligeramente en contra picado, lo que le otorga especial profundidad a la toma, edificios y calles se fugan hacia el fondo de la imagen, permitiendo que nuestra mirada se pierda en la lejanía difusa que el lente no alcanza a dibujar. (Fotografía 10; Fotografía 11; Fotografía 12).

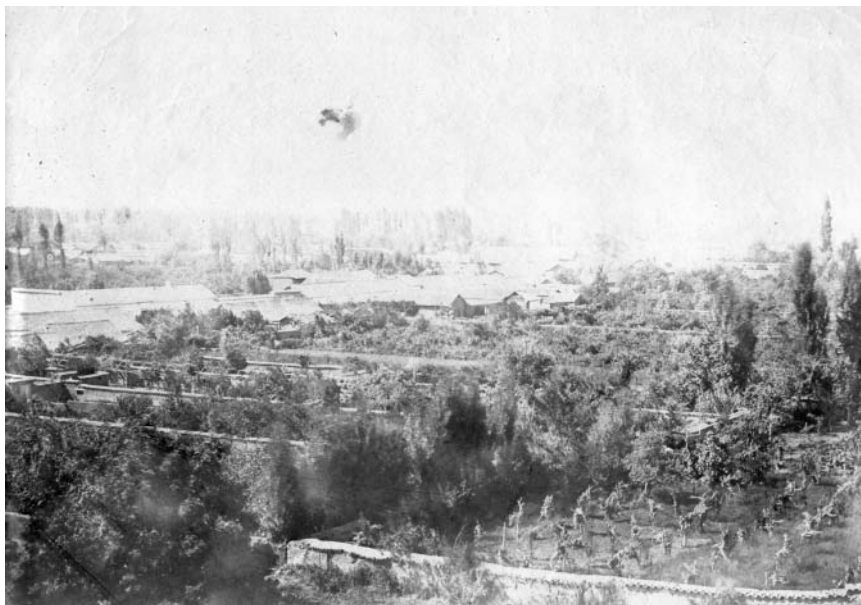
Sus vistas, la mayor parte de las veces, están construidas con planos generales, amplios, donde el lente se posiciona en un ángulo abierto, adquiriendo importancia cuestiones como un punto de vista alto sobre el paisaje, buscando destacar la obra civilizadora del hombre sobre la naturaleza. (Fotografía 12; Fotografía 13). Con este tipo de ángulos de toma, Castro construye una composición



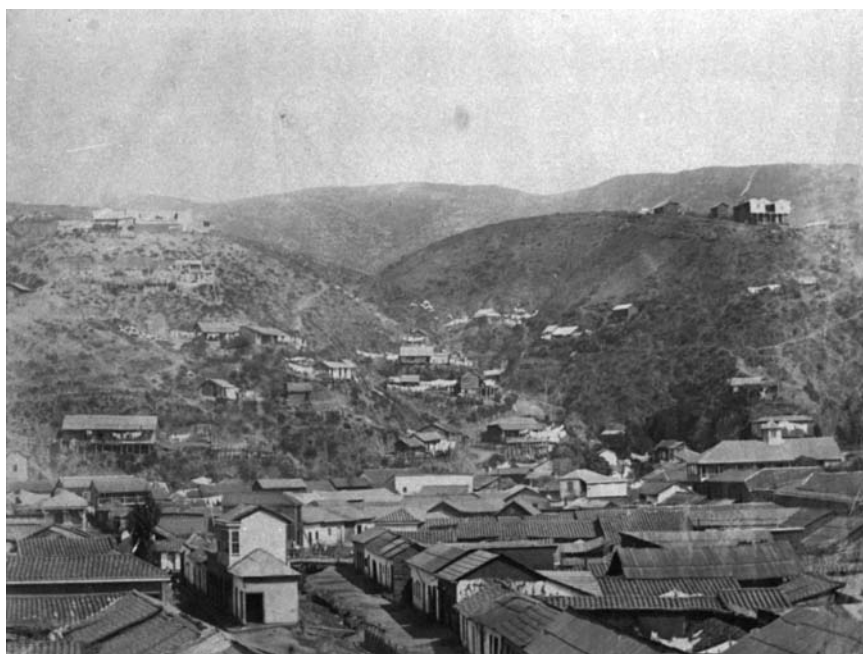
Fotografía 10. Estación de ferrocarril de Valparaíso (En el libro p. 152).



Fotografía 11. El Portal Viejo (En el libro p. 227).



Fotografía 12. Localidad de Santiago (En el libro p. 183).



Fotografía 13. Vista de Valparaíso (En el libro p. 223).

donde las edificaciones adquieren todo el peso formal, transformando a los hombres y mujeres que habitan este paisaje, sólo en pequeños personajes anónimos y empequeñecidos. Podemos decir entonces, que el carácter documental de estas fotografías, subyace bajo una mirada que muchas veces está marcada por las concepciones del pintor, más que del fotógrafo.

Donde percibimos cómo la mirada del fotógrafo se empina ligeramente por sobre la pupila del pintor, es en dos ejemplos notables. El primero corresponden a dos fotografías realizadas al «Palacio de la Intendencia Valparaíso» (Fotografía 14; Fotografía 15) y el segundo a dos imágenes de «Casas en la Quebrada de San Francisco, Valparaíso» (Fotografía 16; Fotografía 17), que revelan el trabajo de registro realizado por Castro, ya que pertenecen, prácticamente, a la misma toma, pero con un encuadre ligeramente diferente, que en el primer caso deja afuera la explanada de la plaza y en el segundo, corta un cordel con blancas ropas tendidas que aparecen difusas por el movimiento del viento. Esta verdadera secuencia visual revela acertadamente el trabajo del fotógrafo, mostrándonos cómo Castro realizaba varios «registros» de un mismo lugar, probablemente para seleccionar, después del trabajo de revelado, aquel que le resultara más verosímil o estéticamente acertado. Sin embargo, vemos que en cada una de ellas pone especial atención al encuadre y el ángulo de toma como dispositivos visuales, para materializar una composición equilibrada y depurada de lo fotografiado.

Considerando que la fotografía, más que un registro de la realidad, es un sistema convencionalizado de representación visual, que posee características propias como medio expresivo que pueden ser analizadas y sistematizadas y que parte de su significaciones dependen muchas veces del contexto donde esté siendo actualizada, esta obra resulta más que una invitación, un aporte fundamental para el estudio y reinterpretación permanente de este legado iconográfico que nos retrata en nuestros comienzos como república chilena.

Para el futuro queda como desafío buscar los vínculos estéticos y las relaciones visuales con representaciones prefotográficas del siglo XIX de nuestro país, realizadas por estudiosos como Claudio Gay —trabajo que conocieron los expedicionarios al recibir de regalo la obra completa de este investigador— o por el artista alemán Mauricio Rugendas —del cual figura una fotografía de un cuadro de su autoría, titulado «Laguna de Aculeo» (p. 231), e incluso imágenes de siglos anteriores como por ejemplo las realizadas en la expedición de Alejandro Malaspina, en 1778. Una adecuada práctica de arqueología visual —como lo denomina Elizabeth Edwards— de estos diversos estratos iconográficos, permitirá conocer y fijar los préstamos y apropiaciones presentes en la obra de Castro. Este resulta un punto fundamental, porque la representación fotográfica tiene sus antecedentes en formas de ver y re-presen-



Fotografía 14. Palacio de la Intendencia. Valparaíso (En el libro p. 177).



Fotografía 15. Palacio de la Intendencia. Valparaíso (En el libro p. 233).



Fotografía 16. Casas en la Quebrada de San Francisco (En el libro p. 164).



Fotografía 17. Casas de las Quebradas de San Francisco (En el libro p. 166).

tar el mundo fuertemente influenciadas por otros sistemas convencionalizados de representación visual, muy anteriores. Sólo así se podría llevar a cabo un completo desmontaje de los procedimientos visuales y las estrategias de representación y configuración estética de las fotografías de Castro, así como de sus implicancias sociales e históricas.

Entre el conjunto de los retratos, mención especial merecen los tomados a algunos personajes pertenecientes al pueblo *mapuche*. Son retratos que presentan una estética totalmente diferente a lo que comúnmente observamos en la fotografía temprana del siglo XIX de esta etnia. Los dispositivos visuales presentes en estas fotografías son un encuadre propio del retrato de cuerpo entero, con un ángulo frontal, donde los retratados miran directamente la cámara, con un gesto estático, actitud que queda especialmente de manifiesto en el gesto de las manos instaladas rígidamente sobre el regazo de los fotografiados. Esta configuración visual hace que destaque para el observador, lo que Carlos Reyer³ define como el «exotismo de lo diferente», construyendo así un sujeto «pintoresco» ataviado con su indumentaria tradicional, pero en una actitud pasiva, muy alejado de todo conflicto o disidencia con la sociedad que lo fotografía. Esta estética fotográfica distancia estas producciones de lo que en ese momento observamos en muchas imágenes de la alteridad indígena realizadas en África, América y por supuesto Chile, en esa época. Así es, porque muchos fotógrafos de fines del ochocientos, se empeñan no sólo en retratar poblaciones nativas, sino en dar cuenta de sus costumbres y artefactos, realizando en sus estudios verdaderas «escenas étnicas», donde los retratados aparecen al centro de una escenografía especialmente montada para el «acto fotográfico».

Un antecedente a considerar es que los retratos tomados a los *mapuche* todavía eran muy escasos en nuestro país. Descontando las imágenes tomadas por el fotógrafo que el viajero alemán Paul Treutler⁴ llevó en su última expedición a la zona del Lago Villarrica, en el sur de Chile, cerca de 1860 —sólo sobreviven tres placas publicadas en su obra— y algunos retratos realizados por Christian Enrique Valck, fotógrafo también alemán, llegado a Valdivia a mediados del siglo XIX, por lo tanto contemporáneo de los expedicionarios, no se conocen otras imágenes fotográficas del pueblo *mapuche*, de esta calidad para esta fecha.

Un paréntesis anecdótico. El comentario que Castro hace en una de sus cartas donde dice: «Cuentan las crónicas contemporáneas, mi querido amigo, que no hace mucho tiempo recorría un fotógrafo el territorio de Arauco, y que

³ Reyer, 2004.

⁴ Treutler, 1882.

no pareciéndoles bien el trípode ni el objetivo a los naturales, determinaron dar fin a su artística persona, lo que efectuaron con grande contento y algaraza», probablemente se refiere al mito que surgió cuando Treutler fue hecho prisionero por los mapuche, para ser ejecutado junto a su fotógrafo. Pero fueron salvados por un cacique amigo. Ahí se perdieron gran parte de sus placas tomadas en esta expedición y probablemente, nació este mito de que un fotógrafo había sido ultimado por los *mapuche*. (Desgraciadamente, todavía no se ha podido identificar al profesional que Treutler vino a buscar especialmente a Valparaíso para llevarlo al Sur).

Por otra parte, la autoría de estas fotografías resulta un interesante enigma documental e histórico a resolver, asunto planteado en algunos de los textos de este volumen. Parte de un conjunto de estas imágenes, presentan un soporte secundario con la firma de Emilio Chaigneau, fotógrafo activo en el puerto de Valparaíso, cerca de 1864. Sara Badía lo plantea especialmente en su artículo, pero la atribución que se hace de las imágenes no aparece suficientemente sustentada con antecedentes históricos, tanto del fotógrafo Chaigneau —documentado entre otros por Hernán Rodríguez y en el texto *Mapuche, Fotografías Siglo XIX y XX* de Alvarado, Mege y Báez⁵— como de los retratados, quienes aparecen identificados expresamente con una anotación manuscrita al borde del soporte secundario.

Rolf Foerster, antropólogo y experto en el tema *mapuche*, realizó una excelente investigación de estos nativos individualizados como el *Cacique Huaraman y su hermano Juan Soldado y familia*. Según sus datos, estos personajes claramente forman parte de una delegación de indígenas que habría venido a la urbe a negociar por problemas de tierra, hecho que era bastante común en esos días y constituía parte de las relaciones políticas y sociales que el Estado chileno mantenía con el pueblo *mapuche*. Las fechas en que se podría situar esta visita protocolar a Valparaíso son dos: a inicios de noviembre de 1859, donde sólo habrían viajado los personajes retratados o en 1862, en que habrían formado parte de una delegación más amplia de 41 caciques, hecho que aparece ampliamente documentado por la prensa escrita de la época. De ser así, resulta bastante difícil que Castro tomara estos retratos. Complementariamente, no se observa ninguna diferencia significativa, ni en la pose, gestos, expresión o escenario, entre los positivos revelados a partir de los negativos de placa de vidrio y los positivos en soporte secundario con el timbre del fotógrafo avecinado en el Puerto ¿Por qué entonces unos tendrían que ser de Castro y otros de Chaigneau?

⁵ Alvarado, Mege y Baez, 2001.



Fotografía 18. Retratos de la cuñada y la esposa del cacique Huaraman
(En el libro p. 126).

Un detalle puede resultar crucial para identificar la autoría de estos retratos. La fotografía titulada «La cuñada y la esposa del cacique Huaraman» (Fotografía 18) y las dos tomas de la «Familia de Juan Soldado, indio de Tucapel» (Fotografía 19; Fotografía 20) presentan la misma alfombra con un motivo de listas, lo que delata su probable origen textil como de producción local.

En otro grupo de fotografías, las imágenes de «Hija de un cacique de la frontera» (Fotografía 21) —que abre el Catálogo de fotografías— con las imágenes de un «Mocetón de un cacique de Osorno» (Fotografía 22), «India mapuche» (Fotografía 23), «Cacique de la frontera de Valdivia» (Fotografía 24), «Esposa de un cacique de la frontera» (Fotografía 25) y la señalada como «Indio mapuche» (Fotografía 26), presentan también una misma alfombra, pero ya no rayas como en las anteriores, si no decorada con grandes flores, lo cual denuncia su probable origen europeo.

Más aún, dos fotografías de «Juan Caballero, indio Patagonia de Magallanes», también presentan la misma alfombra (Fotografía 27). El historiador Mateo Martinic⁶, citado por Sara Badía, realizó una acuciosa investigación en torno a este retrato, concluyendo que estas tomas habrían sido realizadas en

⁶ Martinic, 2004.



Fotografía 19. Familia de Juan Soldado. Indio de Tucapel (En el libro p. 128).



Fotografía 20. Familia de Juan Soldado (En el libro p. 129).



Fotografía 21. Hija de un cacique de la frontera (En el libro p. 124).



Fotografía 22. Mocetón de una cacique de Osorno (En el libro p. 125).



Fotografía 23. India mapuche (En el libro p. 127).



Fotografía 24. Cacique de la frontera de Valdivia (En el libro p. 130).



Fotografía 25. Esposa de un cacique de la frontera (En el libro p. 131).



Fotografía 26. Indio mapuche (En el libro p. 193).



Fotografía 27. Juan Caballero (En el libro p. 133).



Fotografía 28. Cárcel en la Plaza de Armas (En el libro p. 126).

Magallanes. Sin embargo, el detalle de la alfombra delata que las imágenes de este personaje también podrían haber sido realizadas en la ciudad de Valparaíso. Este hecho pone en evidencia que las tomas podría haber sido hechas, si no en la misma fecha o en la misma sesión, por lo menos en el mismo estudio fotográfico, probablemente perteneciente a Emilio Chaigneau. Entonces cabe preguntarse: ¿Qué hacía un indígena del extremo sur de Chile, en un mismo estudio que un grupo de *mapuche* de la zona centro sur?

Éstos son algunos de los ejemplos de las reflexiones que permiten la entrega de esta publicación con las fotografías de la Expedición del Pacífico tomadas en Chile, ya que al presentarnos el corpus completo de imágenes de nuestro país, permite realizar múltiples comparaciones y nuevas lecturas tanto históricas, como estéticas, así como de sus contenidos como documentos.

De acuerdo a estos ejercicios comparativos, tanto de las fotografías entre sí como sus vinculaciones con otros corpus fotográficos, pueden surgir variadas reflexiones. Por ejemplo, si comparamos la modalidad de retrato tomada a este personaje de Juan Caballero, en donde se destaca su pose y su vestimenta que lo identifica como «indio Patagón», con otras fotografías realizadas a grupos de nativos del extremo sur, como las imágenes de la expedición francesa en Tierra del Fuego, conocida como «La Romache», en el año 1882, podemos percibir cómo este retrato se aleja de las fotografías de los llamados tipos humanos, para cercarse más a un retrato de corte «burgués. Como lo plantea Sara Badía, en estas imágenes se traslapan los modos visuales relacionados con los tipos humanos, con una cierta estética más artística propia del retrato del siglo XIX, donde lo documental positivista se combina, o más bien queda sometido a una visión romántica y exótica de la alteridad.

Para el futuro queda planteado el desafío no sólo de aclarar las autorías de estas imágenes, si no de realizar un trabajo comparativo y analítico de estos retratos de *mapuche* con el inmenso patrimonio visual del siglo XIX que existe de esta etnia, tanto en Chile como en Argentina, con el fin de ampliar las posibilidades de interpretación de los diferentes modos de visualidad, para comprender los elementos estéticos, históricos y culturales presentes en la fotografías realizadas por Rafael Castro y Ordóñez en el marco de la expedición de la Comisión Científica.

Por último, es necesario destacar el cuidadoso trabajo de puesta en valor de este importante patrimonio visual que significa este volumen y que destaca de manera especial, en el texto de Carmen María Pérez-Montes e Isabel Morón Queda. Estas dos profesionales relatan como, por medio de un extenso y paciente trabajo de archivo y documentación, se han ido organizando e identificando las fotografías.

Así quedan de manifiesto las prácticas de acopio, no sólo de las imágenes tomadas en el contexto de la expedición y de los estudios realizados para el desarrollo de nuevos conocimientos, sino también nuestras propias prácticas de acopio y archivo, que también van aportando nuevas formas y modalidades de lectura e interpretación de los valiosos materiales de la Comisión Científica del Pacífico en Chile.

A los antecedentes entregados por estas dos profesionales de la documentación y la archivística, hay que sumar el planteamiento entregado por los propios editores, quienes nombran el ordenamiento de las fotografías como «Catálogo». Debemos recordar que este léxico define una «lista realizada ordenadamente» y que justamente, su etimología la define ya que proviene del latín *catalogus* y éste, a su vez, del griego κατάλος, que significa «lista de registro». La propuesta implica entonces un ordenamiento que busca dar cuenta de la totalidad de las fotografías de Chile, transitando desde el paisaje urbano con calles edificios y plazas, al mundo rural con sus polvorientos caminos y grandes alamedas, y desde ciudades como el porteño Valparaíso a nuestra capital, Santiago. Al publicar por primera vez en Chile, este Catálogo completo de las imágenes de nuestro país, los editores no sólo realizan una notable puesta en valor de las fotografías, sino que sobre todo, nos proponen un recorrido, un relato visual de nuestro país a mediados del siglo XIX.

Esperamos que para una próxima edición, se entreguen nuevos aportes, como por ejemplo respecto de las etiquetas de origen que identifican edificios, calles y lugares de Chile, así como personajes de nuestra vida nacional. Estas etiquetas podrían ser enriquecidas con información histórica actualizada, para que el lector de este magnífico texto, no piense que teníamos una cárcel en plena Plaza de Armas de Santiago, centro cívico y social de nuestra ciudad, recién independizados del dominio español (Fotografía 28).

Como señala Marta Penhos, ver, conocer y dominar, fue el objetivo de muchas expediciones del siglo XVII en América. Para el siglo XIX, los objetivos habían cambiado, ya no se buscaba dominar, por lo menos políticamente, se perseguía ver, conocer, recolectar y registrar. Agradecemos a los editores y autores de este texto-catálogo por recolectar para nosotros y las futuras generaciones, este patrimonio visual, abriendo las puertas a nuevas lecturas e interpretaciones de las imágenes fotográficas.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alvarado, Margarita, Mege, Pedro, y Báez, Christian, *Mapuche. Fotografías Siglo XIX y XX. Construcción y montaje de un imaginario*, Santiago, Pehuén Editores, 2001.
- Martinic, Mateo, «Consideraciones sobre el primer retrato fotográfico de un patagón», *Magallania*, 32 (Punta Arenas, 2004): 23-27.
- Naranjo, Juan (editor), *Fotografía, Antropología y Colonialismo (1845-2006)*, Madrid, Editorial Gustavo Gili, 2006.
- Penhos, Marta, *Ver, conocer y dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*, Buenos Aires, Editorial Siglo XXI, 2005.
- Reyero, Carlos, «Pasivos, exóticos, vencidos, víctimas. El indígena americano en la cultura oficial española del siglo XIX», *Revista de Indias*, LXIV/232 (Madrid, 2004): 721-748.
- Treutler, Paul, *Fünfzehn Jahre in Süd - Amerika an den Ufern des Stilien Oceans*, Leipzig, Welpost - Verlag, 1882.

Margarita ALVARADO P.
Instituto de Estética,
Pontificia Universidad Católica de Chile