

La imposibilidad del retrato del Indio y la imposición del tipo humano como modo de representación

The Impossibility of the Portrait of the Indian and the Imposition of the Human Type as a Means of Representation

Natalia Calderon
Universidad de Valparaíso
natalia.calderon@uv.cl

Enviado: 5 abril 2021 | **Aceptado:** 8 agosto 2023

Resumen

Retrato y tipo son dos modos de representación de lo humano que se oponen y obedecen a lógicas completamente diversas. El retrato es un esfuerzo por poner en relieve los aspectos más característicos de un individuo, el tipo, por el contrario, rescata los aspectos comunes a varios individuos e instala una lógica de desindividualización. En el Nuevo Mundo, el tipo fue el modo privilegiado de representación del Indio puesto que el retrato fue reservado a las capas de la sociedad de origen europeo. Posteriormente, en la época de la fotografía, el Indio seguirá siendo reproducido en tanto que tipo-indígena, ya sea en tarjetas postales o en publicaciones científicas. El presente artículo es una reflexión en torno a la lógica de orden estético-político que está a la base de la instalación del tipo como modo privilegiado de representación. A su vez, analizaremos el tipo-indígena en la obra del fotógrafo Martín Chambi como un primer esfuerzo por trastocar dicha categoría.

Palabras clave: Retrato, tipo humano, perspectiva, fotografía.

Abstract

Portrait and type are two opposite ways of representing the human and obey to completely diverse logics. The portrait is an effort to highlight the most distinctive features of an individual, while the type, on the contrary, takes up what is common to various individuals, thus establishing a logic of de-individualization. In the New World, the type was the privileged representation of the Indian, since the portrait was exclusive to the social layers of European background. Afterwards, in the age of photography, the Indian will continue being shown as an indigenous type, either on postcards or in scientific publications. This paper is a reflection on the aesthetical-political logics underlying the establishment of the type as a privileged way of representing the Indian. Finally, we are analyzing the indigenous type in Martin Chambi's work, photographer who first attempted to disrupt that category.

Keywords: Portrait, human-type, perspective, photography.

Al analizar la historia de las imágenes, podemos constatar que uno de los objetos privilegiados de representación ha sido la puesta en escena del individuo. Esto se llevó a cabo principalmente a través del retrato, modo de representación capaz de vehicular las cualidades más relevantes de una persona, al mismo tiempo que las de una época determinada.

Pero en el contexto del Nuevo Mundo, es decir, en esta suerte de *tabula rasa* que intentó eliminar toda forma de representación anterior a la conquista, la relación entre retrato y representación del individuo americano es más bien compleja, por no decir opuesta a aquella de la tradición occidental. Esto principalmente se debió a que el modo privilegiado de representación de los individuos americanos, y más específicamente del Indio, no se dio bajo la forma del retrato, sino más bien bajo un formato que podemos considerar como su opuesto, a saber, el «tipo humano».

¿Cuál es el sentido de esta diferenciación representacional originaria que impidió la instalación del retrato del Indio en beneficio del tipo humano? ¿Y por qué ese modelo persiste y tiene tanta relevancia al momento de la llegada de la fotografía en América Latina?

Una reflexión que gire en torno a esta genealogía representacional de lo humano en el Nuevo Mundo es fundamental para poder comprender no solo el estatuto de esta nueva humanidad que emerge en la historia de las imágenes, sino que además nos permitirá entender cómo la fotografía en el siglo XIX se instaló en América Latina reproduciendo un modelo de representación que remonta a la época colonial.

Para analizar en profundidad la dicotomía entre retrato y tipo humano, es necesario comprender el modo de funcionamiento del retrato y del tipo. De esta manera podremos entender por qué el tipo y no el retrato se instaló como modo privilegiado de representación del Indio en el Nuevo Mundo.

¿Qué es un retrato?

Édouard Pommier, en su libro *Teorías del retrato*, realiza un recorrido por la historia del retrato poniendo en relieve las diversas transformaciones que este ha experimentado.

Es así como este autor considera que una de las ideas que más ha persistido a lo largo de la historia de la representación es aquella que plantea la simultaneidad de origen entre pintura y retrato. Así, Plinio el Viejo señala: «todos reconocen que el [el origen de la pintura] ha consistido en trazar, gracias a líneas, el contorno de una sombra humana» (cit. en Pommier 18).

Hablamos entonces de una contemporaneidad entre el origen de la pintura y el retrato. Ambos provienen de la misma fuente, a saber, la sombra: primera forma de representación, primera imagen de tipo natural. Si bien esta idea de Plinio no puede ser corroborada empíricamente, es un hecho que esta ha atravesado toda la historia de la representación en tanto que herencia conceptual.

En ese contexto, Pommier llega a señalar que el retrato se sitúa en el centro de la cuestión de la pintura y de la representación, al mismo tiempo que es el lugar donde se concentran las diferentes miradas del ser humano sobre sí mismo a través del tiempo. La idea de retrato se metamorfosea, sin embargo, hay ciertos elementos que persisten.

Ahora bien, el retrato es siempre un retrato humano, se trata de una palabra que no es atribuible a un animal o a un objeto, el retrato siempre refiere a lo humano. Pierre Richelet señala, en 1689: «Retrato. Esa palabra dicese solamente de los hombres y hablando de pintura. Es todo lo que representa a una persona según la naturaleza con colores» (cit. en Pommier 17).

Esta identidad retrato-humano se refiere a que el retrato no solo representa el aspecto exterior del individuo, sino que al mismo tiempo es capaz de revelar la totalidad de este, es decir, tanto los aspectos físicos como los aspectos espirituales y morales que lo distinguen de todo otro posible objeto de representación. En ese sentido, el retrato es la manifestación de una cierta jerarquía entre los seres, donde el aspecto espiritual propio a lo humano lo situará en lo alto de esta esfera. El retrato será así un modo de representación capaz de dar cuenta de esta especificidad humana.

En ese contexto, el retrato deberá cumplir un rol de identificación, puesto que se basa en una semejanza. Este debe asemejarse al individuo retratado considerado como único. Es así como no hay retrato sin modelo, el retrato debe necesariamente ceñirse a este y asemejarse. En consecuencia, la identificación es un elemento profundamente ligado a la idea de retrato, y en ese sentido, siguiendo las palabras de Plutarco, podemos decir que es la «presencia misma del modelo al cual substituye» (cit. en Pommier 25). Así, el retrato puede seguir existiendo incluso cuando su modelo ha desaparecido, lo que le confiere un valor memorial¹ y da cuenta de su capacidad de sustitución del individuo, actuando como su doble. Esta idea de identificación es fundamental, ya que persiste incluso luego de la aparición de la fotografía, momento en el cual esta problemática alcanza, podemos decir, su apogeo.

En resumen, el retrato posee como eje fundamental la puesta en relieve de la individualidad del retratado, su función es sintetizar en una imagen los aspectos más específicos de un individuo, desde sus características puramente físicas hasta la materialización de sus aspectos morales. El retrato se convierte así en el doble del individuo retratado, asegurando su inmortalidad, ya que persistirá en el tiempo incluso cuando el individuo ya no exista. Es la idea del retrato como recuerdo de grandes hombres y mujeres que han atravesado la historia de la humanidad dejando sus huellas. El retrato se convierte en un útil de rememoración.

¹ Es necesario señalar que artistas como Leonardo da Vinci o Miguel Ángel tenían una especial concepción del retrato, pues para ellos el modelo no poseía un rol esencial. Estos pintores ponen en cuestión la idea de semejanza, de identificación e incluso el aspecto memorial del retrato, puesto que para ellos el temperamento del pintor actúa como una suerte de pantalla que disminuye toda pretensión de representación fidedigna. Para estos artistas, todo retrato es un autorretrato, tal era el lema. Véase Pommier.

El tipo humano no es un retrato

El tipo humano es otro modo de representación del ser humano que difiere del retrato, a un punto tal que se le puede considerar como su opuesto. El tipo humano no es un retrato porque, a diferencia de este último, no tiene como finalidad el resaltar las características individuales de un individuo. Por el contrario, el tipo nos ofrece una visión de lo humano que tiende a su desindividualización. Se eliminan las características propias a un individuo y se privilegian los aspectos comunes a diferentes individuos. Cada individuo se transforma así en una figura estándar, en una suerte de reproducción de un modelo.

Ahora bien, en el contexto de América Latina, el Indio siempre fue relegado a su carácter de tipo, ya que el retrato fue reservado a las capas de la sociedad de origen europeo. En efecto, el problema no se da en la ausencia de representación del Indio, el que siempre estuvo presente en el imaginario americano, sino en su modo de aparición. El Indio no tuvo derecho al retrato puesto que no fue considerado en tanto que individuo.

El contexto de determinación del Indio en imagen es el de los viajes de exploradores europeos que intentaban dar cuenta de los elementos desconocidos del Nuevo Mundo. Estas imágenes fueron realizadas por naturalistas influenciados por el espíritu romántico, imágenes de carácter científico, puesto que el descubrimiento del Nuevo Continente implicó la necesidad de proceder a un análisis y a una clasificación de nuevas especies, entre las cuales se consideró que se encontraba el Indio.

La mirada puesta sobre el Indio lo concebía como formando parte de la historia natural, transformándolo en una suerte de espécimen definido por sus características físicas exteriores, su forma de vestir, su color de su piel, su estatura. Se trata, en definitiva, de un modelo reduccionista, ya que tomaba una multiplicidad y diversidad de individuos y los sintetizaba en características comunes a todos, convirtiéndolos así en un tipo humano, y en un sentido más preciso aún, en un tipo-indígena.

En ese sentido, la etimología de la palabra «tipo» nos aporta una idea más precisa:

Etimol. e Hist. A. I. a) Fines del siglo XIV. (Aalma, ed. M. Roques, t. 2, I, 12478: tipus. **tipo**. figura. forma. similitud).

Pieza, generalmente en metal, que lleva una impresión, que sirve a reproducir huellas idénticas;

Filos. Molde, modelo ideal que determina la forma de una serie de objetos que derivan de él; concepto abstracto, donde se expresa la esencia de una cosa, considerada como un molde, un modelo (a partir de. Lal. 1968).

Conjunto de características distintivas (escogidas a partir de diversos criterios) de ciertos grupos de objetos, de individuos, permitiendo su clasificación (TLFI).

Desde ese punto de vista, el tipo es una suerte de molde hecho a partir de una síntesis de características comunes a varios individuos, todo individuo que se ajuste a ese molde pierde su individualidad y se transforma en un tipo.

En ese contexto, la cuestión esencial es saber cuál es el fundamento de la definición del Indio como tipo, teniendo en cuenta que por primera vez hay un intento por representar al Indio en cuanto tal, y ya no simplemente como formando parte de un decorado de tipo religioso-teológico, como era el caso en la pintura barroco-colonial.

Michel Foucault, en *Las palabras y las cosas* nos habla de una *épistémè* propia a esta época (siglos XVII-XVIII) que desplaza el acento puesto en la semejanza y la analogía hacia la identidad, el orden y la medida. Como consecuencia de este nuevo paradigma de pensamiento, Foucault habla de la necesidad de establecer un análisis y clasificación que dé cuenta de esta identidad de los objetos del mundo. Los signos que las cosas llevan en sí pueden ahora tener una significación precisa, clara (y no trascendental), y permitir así clasificar e identificar.

Pero este análisis deja de lado la importancia que los aparatos han tenido en esta construcción del saber sobre América. Podemos sin duda pensar que los naturalistas que llegaron al Nuevo Mundo tenían como modelo de pensamiento esta *épistémè* basada en la idea de una *mathésis universalis*, es decir, en una necesidad de reducir el mundo a un dato matemático. Sin embargo, no se puede dejar de lado el hecho de que estos no solo llegaban con una visión de mundo al Nuevo Continente, sino que también llegaban con aparatos.²

Es así como Humboldt dedica todo un capítulo de su relato de viaje (*Viaje 2-87*) a enumerar los diferentes aparatos de medición y observación que utilizó en sus viajes, tales como el sextante, el horizonte artificial, el lente de Caroché y el microscopio, entre otros. Esta enorme cantidad de aparatos nos dan una idea de la importancia otorgada a la exactitud en la construcción del espacio americano a través de la imagen. Podemos decir que este hecho manifiesta un quiebre con respecto al antiguo régimen representativo colonial anclado aún en el régimen medieval prerrenacentista. Por el contrario, con Humboldt se inaugura otro régimen que podemos clasificar como perspectivista, en el cual los aparatos de proyección tienen un rol fundamental.

Este cambio implica que «de ahora en adelante el mundo puede mostrarse en una vista, la cual ya no es la cara visible del texto sagrado» (Déotte, *La ligne*). El espacio y lo humano aparecen de esta manera como una *vista*, como un *punto de vista* de un sujeto que observa, calcula y proyecta ese espacio. Los aparatos utilizados por Humboldt en ese sentido hacen posible esta distanciamiento del sujeto que se sitúa frente a una extensión para calcularla, definirla y analizarla.

En ese contexto, la aparición del concepto mismo de paisaje debe ser considerado como consecuencia de una distanciamiento, de una puesta en perspectiva (Desportes). Ocurre lo mismo con el Indio, que emerge en esta época como un producto de esta puesta en perspectiva. El Indio es considerado como un Otro y es definido por su

2 Jean-Louis Déotte establece una crítica al concepto foucaultiano de *épistémè*, argumentando que la invención del aparato perspectivo está a la base de esta nueva concepción del sujeto que se inaugura en la época clásica. Para Déotte, sin aparato perspectivo, no habría sujeto ni representación. Véase *Ce que je dois à Foucault*.

otredad, ya que se diferencia del individuo europeo que lo observa desde su particular punto de vista. Es esta puesta en perspectiva del Indio y de su entorno lo que posibilita su análisis, el tipo-indígena es entonces el producto de esta distanciaci3n.

Pero para ser m3s precisos, el Indio y el espacio americano aparecen frente a los ojos de los naturalistas no como paisajes (la pintura de paisaje se desarrolla posteriormente en el siglo XIX) sino como *vistas*, lo que presenta una diferencia fundamental. Desportes se3ala que mientras el paisaje «ofrece una cierta libertad de composici3n [las vistas por el contrario] deben ajustarse a una exactitud topogr3fica» (63-64). Mientras el paisaje es una construcci3n est3tica que puede ser contemplada como un todo, la vista se refiere m3s bien a un fragmento del espacio percibido desde un punto de vista espec3fico.

Esa exactitud topogr3fica mencionada por Desportes ser3 fundamental a la hora de comprender la historia de la imagen en Am3rica Latina, ya que esa b3squeda de exactitud persistir3 hasta la llegada del aparato fotogr3fico. En ese momento, se puede considerar que esta idea llega a su paroxismo en la utilizaci3n del aparato por los gobiernos nacionales.

Llegando a este punto, estamos en condiciones de se3alar que si el tipo humano es un modo fundamental de puesta en imagen del Indio, se debe a que es el producto de los aparatos de proyecci3n entre los cuales la fotograf3a forma parte, y es a causa de ese hecho que esta 3ltima continuar3 reproduciendo el mismo modelo representacional del Indio en tanto que tipo. El aparato fotogr3fico es un aparato proyectivo, este continua con la tradici3n perspectivista que permiti3 la distanciaci3n del sujeto que observa con respecto al mundo que se presenta frente a 3l, mundo que deviene as3 objeto y, siendo m3s precisos a3n, que deviene objeto de estudio.

El punto de vista como documento

Los aparatos de proyecci3n son al mismo tiempo aparatos de c3lculo. Su aplicaci3n en el contexto de una *vista* permite la medici3n de los diversos aspectos caracter3sticos de un objeto para poder as3 clasificarlo. Podemos decir que luego de la invenci3n de la perspectiva en el Renacimiento, el sujeto comienza a apropiarse del mundo, el nuevo aparato le permite someter el mundo a las leyes matem3ticas. A modo de ejemplo, el trabajo de Durero sobre la simetr3a del cuerpo o Humboldt y su conocimiento de las teor3as de Gall sobre la frenolog3a o la fisiogn3mica de Lavater (Giacomoni, 2012). Todas disciplinas que pueden ser consideradas como primeros esfuerzos por transformar en cifra, en dato matem3tico un cuerpo determinado.

Esas caracter3sticas son fundamentales a la hora de considerar una imagen como documento, puesto que los naturalistas ten3an por misi3n la producci3n de documentos cient3ficos. En ese contexto, Domingo Faustino Sarmiento va a se3alar, a prop3sito de Rugendas, que «es un historiador m3s bien que un paisajista; sus cuadros son docu-

mentos en que se revelan las transformaciones, imperceptibles para otros que él, que la raza española ha experimentado en América» (cit. en Pereira Salas 11).

Dadas esas condiciones podemos señalar que detrás de la imágenes de los naturalistas hay una voluntad de ser testigo, una necesidad de aportar «pruebas». En ese contexto las imágenes no son simples accesorios,³ ellas deben ser consideradas como pruebas de la realidad de esta nueva naturaleza, exótica, americana.

Según Hubert Damisch una imagen construida en perspectiva debe ser pensada como capaz de substituir «a la realidad y parecerá confundirse con lo «verdadero» (136). Se trata entonces de la cuestión de la sustitución entre imagen y realidad como si ambas fueran intercambiables entre sí. Es así como la imagen perspectiva se presenta como una certeza, adquiriendo un estatus de conocimiento, de saber legítimo, puesto que ella puede ser concebida como un doble de la realidad, y puede incluso sustituirla.

Se cree que fue el pintor holandés Frans Post el primero en realizar paisajes en terreno en el nuevo mundo en el siglo XVII en Brasil. Sus imágenes son un intento por dar cuenta de la geografía y topografía de ese territorio que en esa época estaba bajo dominación holandesa.

Post estaba acompañado por el pintor Albert Eckhout, quien produjo una importante colección de tipos humanos. En ese contexto las imágenes de Post y de Eckhout, al ser imágenes realizadas al natural, reflejan una búsqueda de exactitud y veracidad, lo que las diferencia de las antiguas imágenes que representaban al Nuevo Mundo, que eran una mezcla de imaginación y de mitos europeos trasladados o materializados en el nuevo continente.⁴

Pero ¿cómo este concepto de *vista* que definirá la construcción del espacio naturalista se manifiesta en la puesta en imagen de lo humano?

Plantear esta cuestión es legítimo, dado que no se habla de *vista* al referirse a la imagen de lo humano, pues es un concepto más bien ligado a la idea de espacio. Pero lo que sí está claro es que podemos concebir al tipo como un *punto de vista* sobre lo humano.

Ahora bien, la perspectiva genera una suerte de pantalla que se interpone entre el sujeto que observa y el mundo, produciendo así un fenómeno de distanciamiento donde el sujeto observa, analiza un objeto y lo transpone en una imagen. Tener un punto de vista, una cierta perspectiva de lo humano es entonces observarlo y analizarlo desde un punto de vista específico. Eso es precisamente lo que llevaron a cabo los naturalistas; y para establecer ese punto de vista desarrollaron dos principales modos de representación.

Por un lado, se representa al tipo-indígena en relación con el territorio que habita. Por ejemplo, en las imágenes de Eckhout, el Indio aparece en un primer plano recortándose de un paisaje que permite percibir una naturaleza característica (típica)

3 Es por ello que el atlas y el álbum son un modo privilegiado de archivo de estas imágenes-documentos, pues se trata de un saber visual. Véase Didi-Huberman, en Referencias.

4 Para más información sobre este tema, Rojas-Mix, 2013.

americana, todo dibujado con una precisión científica, con una línea del horizonte bien definida. Estos tipos humanos de Eckhout poseen nombres comunes que designan categorías y no individuos, a saber, «hombre Tapuya», «hombre africano», «mujer Tapuya», etcétera.

Podemos decir que hay una cierta simetría entre un paisaje de carácter típico y el humano-tipo que habita ese territorio. Esta representación intenta mostrar el vínculo entre el medio ambiente y lo humano tal como Humboldt lo va a definir:

Así como cada ser considerado aisladamente, está impreso de un tipo particular, [...] el gran problema de la física del mundo, es el determinar la forma de esos tipos o signos, las leyes de estas relaciones, los vínculos eternos con que están ligados los fenómenos de la vida y los de la naturaleza inanimada (X).

Cada territorio posee así una fisionomía que le es propia, un clima, una vegetación particular que dejarán huellas en las formas corporales de los individuos que habitan tales territorios. Puesto que, según Humboldt, el paisaje es un medio de interacciones, de relaciones entre lo humano y la naturaleza.

Es necesario agregar a esta idea que, para los naturalistas, el «individuo» americano debe ser analizado desde el punto de vista de la historia natural, es decir, debe ser considerado como perteneciendo a la misma escala del reino animal y vegetal. Idea que llega a su paroxismo en los zoológicos humanos.⁵ Rugendas llega incluso a señalar que «a excepción de algunos talentos nacidos de la sola influencia de las necesidades que la naturaleza les ha hecho sentir, su vida difiere a penas de aquella de los animales salvajes con los cuales comparten el dominio de las selvas primitivas» (1-2).

Por otro lado, el tipo humano fue representado a su vez haciendo completa abstracción del medio natural, del territorio. El tipo humano se encuentra así desprendido del paisaje que lo rodeaba y que daba cuenta de la relación humano-naturaleza. De esta manera, en tales imágenes el tipo aparece en un fondo blanco, abstracto.

La obra de Moritz Rugendas lleva a cabo los dos modos de representación del tipo humano, puesto que por un lado sus imágenes de «Gauchos» argentinos, el «Negro y Negra de Bahía», representan al tipo en su medio natural, en su contexto, al interior del paisaje al cual pertenecen y, por otro, Rugendas representa el tipo humano en un espacio que podemos denominar como abstracto. Es así como en su libro «*Voyage pittoresque das le Brésil*» (1853) representa a los «Botocudos» por medio de cinco imágenes de cabezas perfectamente dibujadas que aparecen en una misma página del libro. Aquí lo que cuenta es la precisión, la veracidad de la representación en sus más pequeños detalles; esas imágenes pueden ser consideradas como antecedentes de la fotografía antropométrica de Bertillon, puesto que el indio Botocudo aparece representado de frente y de perfil para así mostrar claramente las características del tipo.

⁵ Para más información sobre este tema, véase Bancel et al., y Báez y Mason.

Estas imágenes nos muestran que el tipo-autóctono pertenece más bien a la historia natural que a la historia de la humanidad. Se trata de llevar a cabo un análisis del humano en su pura materialidad formal, el Indio es considerado más cercano a la naturaleza, por lo tanto él puede ser clasificado, estudiado en el contexto de la historia natural.

El tipo humano en la época de la fotografía

Podemos hablar de una cierta continuidad entre el tipo humano inaugurado por la perspectiva, el de los naturalistas que llegaron a América, y el tipo humano en la época de la fotografía. Si bien el tipo es previo a la fotografía, podemos decir que este se instaló en el Nuevo Mundo como un primer ensayo que intentaba dar cuenta de la naturaleza del Indio a través de una mirada perspectivista que tenía como origen el ojo europeo, extranjero. La fotografía debe entonces ser considerada como heredera de esta visión proyectiva, y es en ese sentido que es necesario comprender la continuidad del tipo humano como modo privilegiado de representación del Indio.

La fotografía, sin embargo, aporta particularidades técnicas que deben tenerse en cuenta a pesar de esta continuidad. Se trata de un aparato capaz no solamente de dar un punto de vista sobre un objeto, como la perspectiva, sino que también inserta la representación en el contexto de la reproducibilidad y, en consecuencia, en la temporalidad de la repetición.

Desde ese punto de vista, la fotografía, al ser esencialmente reproducible, introduce una nueva dimensión temporal a la representación del tipo humano. En lugar de la temporalidad del instante capturado por la perspectiva, la fotografía introduce la repetición y la reproducción en serie. La cuestión está en saber en qué medida esta nueva temporalidad fotográfica modifica el concepto de tipo de humano y, más específicamente, el tipo-indígena. Cuestión fundamental, puesto que tanto Walter Benjamin como Gisèle Freund consideran que la reproductibilidad técnica es el origen de la emergencia del tipo.

Freund (61) argumenta que es Disdéri, más específicamente su formato tarjeta de visita, el origen de las imágenes tipificadas, pues se trata de un formato que permitió la realización de varias imágenes en una misma placa, abriendo así el campo de la industrialización del retrato. Según Freund, las imágenes de Disdéri son estereotipadas debido a que tienen como imperativo el exponer claramente la clase social a la cual pertenece el individuo.

De la misma manera, Benjamin (*El París del Segundo Imperio*) señala que el tipo emerge en medio de las masas, lugar donde toda individualidad se desvanece en beneficio del tipo. El tipo porta en sí mismo las huellas propias de la clase social a la cual pertenece, esas huellas son puestas en valor por Disdéri al fabricar imágenes-tipo producidas en cadena.

Ciertamente, el formato tarjeta de visita tiene una estrecha relación con la tipificación del individuo, ya que es el reflejo de un proceso de homogeneización de la sociedad en

la época del nacimiento de las grandes ciudades. Sin embargo, el tipo humano poseía ya una larga existencia, a un punto tal que nos es posible decir que la emergencia del Indio en la historia de la representación del Nuevo Mundo se llevó a cabo como tipo.

Ahora bien, algo que parece importante de poner en relieve es la nueva temporalidad que la fotografía aporta al concepto de tipo humano. Dado que la perspectiva hizo posible la emergencia del tipo, es la fotografía la que dará un nuevo ímpetu a esta concepción, esta vez bajo el signo de la reproductibilidad.

De esta manera, Benjamin va a entender la relación entre modernidad y tipo humano a través de una temporalidad específica que no es sino aquella de la reproductibilidad. Esta reproductibilidad puesta en obra en las fábricas y en el trabajo en cadena, pero también a nivel humano, en tanto que homogeneización de los individuos. Esto concierne a toda una época, puesto que para Benjamin los aparatos como la fotografía son capaces de modificar nuestra percepción a un punto tal que inervan⁶ nuestro cuerpo.

Si el individuo en la época de la fotografía se transforma en tipo, es porque la temporalidad fotográfica fue capaz de modificar la idea de humano. Nuestra percepción de lo humano se metamorfoseó y adoptó así un modelo reproductivo; el individuo deja de ser considerado como una unicidad y llega a ser pensado como formando parte de una serie, de una clase.

Asimismo, en la época de la llegada de la fotografía, las naciones americanas intentaban construirse como naciones modernas siguiendo el modelo europeo, pero en un contexto que dista mucho de ser similar. Es así como el proceso de desindividualización propio a la modernidad europea en la época de las masas parece ser una problemática fundamental, pero posee otros orígenes. Para comenzar, no estamos en condiciones de poder aplicar el concepto de «masa», que emerge en el siglo XIX, al contexto latinoamericano, ya que las ciudades más importantes todavía estaban en proceso de construcción, al igual que las propias naciones de las cuales forman parte.

La cuestión de las masas, teorizada por autores como Benjamin, Freud o Le Bon, no puede ser pensada en relación con la emergencia de la problemática del tipo en América. El individuo en América nace como tipo humano, no es un producto de la modernidad,⁷ por lo tanto, cuando la fotografía llega al Nuevo Continente, la adopción del tipo como representación se lleva a cabo naturalmente, puesto que era el modo habitual de representación del individuo americano y, más específicamente, del Indio.

En consecuencia, no se trata estrictamente de la problemática de la masa ni de la modernidad, pero ciertamente lo que está en cuestión es la temporalidad fotográfica,

6 El concepto de inervación en Benjamin refiere a la modificación que los aparatos imponen a nuestro cuerpo. Es decir, ellos son capaces de modificar nuestra percepción, lo que nos permite adaptarnos a las innovaciones que la técnica imprime en nuestro medio. Benjamin va así a definir al cine como una suerte de entrenamiento que nos permite adaptarnos a la vida en las grandes ciudades llenas de estímulos frente a los cuales es preciso reaccionar rápidamente. El cine, al presentarnos imágenes cambiantes que se suceden unas a otras a gran velocidad, entrenaría nuestra percepción a este nuevo ritmo propio al fenómeno de las grandes ciudades.

7 Para una interesante crítica al concepto de modernidad véase Eduardo Grüner, en Referencias.

ya que si retomamos la tesis de Ronald Kay, podemos señalar que la fotografía se instala en América sin resistencia, puesto que no había realmente una tradición preexistente frente a la cual la fotografía debía afrontarse.

Podemos proponer entonces la siguiente tesis: el individuo americano nace como tipo, es decir, como seudoindividuo, puesto que fue reducido a un modelo general que le impidió individuarse, a lo que se le añade el hecho de que su vínculo con la tradición precolombina fue eliminado. Por lo tanto, cuando la fotografía se instala, ese seudoindividuo encuentra en el aparato un modo de representación apropiado que le aporta además una nueva temporalidad. Benjamin va a señalar que la técnica de reproducción de la cual el aparato fotográfico forma parte «separa a lo reproducido del ámbito de la tradición» (*La obra de arte* 44). En el contexto americano, podemos hablar de individuos ya desprendidos de la tradición precolombina, por lo que el aparato fotográfico posee una suerte de simetría con ese tipo de individuos. La reproductibilidad puede así ser considerada como apropiada al modelo de tipo-indígena, puesto que se trata de individuos considerados «en serie», sin individualidad propia.

Asimismo, es necesario considerar que se trata de una época en la cual las naciones quieren ser modernas y para conseguirlo intentan eliminar toda relación con el mundo indígena no moderno, «no civilizado». La fotografía tuvo en ese contexto un rol fundamental, puesto que los Gobiernos nacionales adoptan el aparato fotográfico, símbolo de la modernidad, para establecer un proceso de modernización. Este hecho tuvo como consecuencia que el Indio apareciera al interior del mismo territorio como algo exótico, fuera de toda modernidad. Si anteriormente eran los naturalistas quienes representaban al Indio bajo el modelo perspectivista del punto de vista, en la época de la fotografía el indio continuó siendo representado desde el punto de vista de la alteridad, como diferencia, a pesar de habitar el mismo territorio nacional. Es así como el Indio es fotografiado en tanto que seudoindividuo exótico, y es en ese contexto que la tarjeta postal se presenta como un modo privilegiado de puesta en imagen de este.

Por otra parte, el «retrato» en estudio del tipo-indígena reproduce las mismas modalidades utilizadas por los naturalistas, pero en un medio creado artificialmente. El fotógrafo va a recrear el medio indígena, ya sea agregando sus utensilios o utilizando un telón de fondo que representa un ambiente natural. En ambos casos, se trata de recrear artificialmente las huellas distintivas de estos seudoindividuos para así ponerlos en escena en un contexto en el cual la imagen puede ser controlada.⁸ Tal y como Benjamin lo señala, aquel que es fotografiado en un estudio debe llevar a cabo su performance frente a un «gremio de especialistas» (*La obra de arte* 66), es decir, él debe plegarse a las condiciones requeridas por el aparato, como la iluminación, el tiempo de exposición, etcétera.

⁸ El trabajo de Margarita Alvarado sobre las fotografías realizadas en estudio de mapuche muestra cómo la fotografía efectúa una escrupulosa puesta en escena de las huellas que se supone que son características de esos tipos humanos. Véase Mege Rosso et al.

La fotografía de tipos humanos puede ser considerada entonces como un nuevo modo de percepción que intenta controlar la alteridad del indio que habita la misma nación. Se trata de una suerte de incorporación al proyecto nacional de un elemento que es a la vez extranjero y local.

La problemática de la huella adquiere a su vez un rol fundamental en América, puesto que el tipo es un intento por percibir las huellas del indio a través del aparato fotográfico. Si consideramos que se trata de una cultura bárbara,⁹ en el sentido benjaminiano, es decir, una cultura donde las huellas han sido borradas, podemos decir que la fotografía intenta reconstruir a partir de las ruinas de una cultura destinada a desaparecer en medio de los nuevos Estados nacionales.

Este mismo concepto puede ser aplicado a los territorios nacionales, donde el aparato fotográfico intenta recolectar las huellas distintivas de una nación que está en proceso de construcción, esforzándose por definir una identidad que no posee. De esta manera, la fotografía construye una idea de nación a partir de la recolección de imágenes-huella del territorio para constituir así una fisionomía nacional. El Indio forma parte del territorio, pero es a la vez extranjero y anónimo, por lo que es necesario analizar y clasificar sus huellas.

El territorio americano y el Indio deben entenderse como entidades que fueron despojadas de sus huellas. Su origen es un estado de barbarie, donde toda huella fue eliminada en la época de la conquista. Toda historia posterior es un intento de reconstrucción para otorgarse a sí mismo huellas que puedan constituir una nueva fisionomía. Esas huellas son la mayor parte del tiempo artificiales, de *síntesis*, como las denomina Brocchini, exportadas de Europa, ellas son el resultado de múltiples mezclas. El tipo-indígena debe insertarse en ese contexto puesto que él es percibido como un individuo que, a pesar de todo, ha sabido conservar sus huellas originarias. Él es percibido como una curiosidad que pertenece a otra época, su estudio, su clasificación, permitiría tener un acceso a una temporalidad prehistórica, salvaje.

Pero es necesario considerar que la toma fotográfica impone su propia temporalidad al objeto fotografiado, modificándolo. El Indio y su temporalidad arcaica deviene tipo-indígena, es decir, este adquiere a través de la toma fotográfica una temporalidad reproductiva. Es la toma la que da forma y estructura al objeto fotografiado. Se trata de una puesta en archivo del indio y el tipo de archivo es fotográfico.¹⁰

Podemos decir que el tipo-humano que funciona como un modo de acceso al Indio y a su temporalidad arcaica no es sino una ficción, puesto que este se incorpora más bien a través del aparato fotográfico a una nueva temporalidad, esta vez moderna, fotográfica.

9 La definición dada por Benjamin a propósito del concepto de «barbarie» puede ser entendida como aquella que define la cultura americana, es decir, como la *tabula rasa* que elimina toda tradición, toda experiencia acumulada para comenzar de cero (*Experiencia y pobreza*); véase también Sánchez.

10 Es necesario comprender el archivo en el sentido derridiano, es decir, el pasado archivado no es independiente de su modo de archivamiento, por el contrario, este va a estructurar el pasado mismo. Véase Derrida, en Referencias.

En ese contexto, el Indio puede ser analizado y clasificado de la misma manera que Bertillon cuando archivó las huellas de los delincuentes para identificarlos y controlarlos. El tipo-indígena es sometido a los mismos procedimientos, ya que pertenece a una parte un poco oculta y anónima de la sociedad, que escapa a las categorías modernas que los Gobiernos nacionales intentan de establecer. Es por ese hecho que se presentó como una necesidad la actualización del Indio a través de su incorporación a la temporalidad moderna a través de la fotografía. Esta incorporación permitiría así la recolección de sus huellas y su clasificación bajo la forma del tipo, ya que este permite la identificación de varios individuos a partir de un único modelo.

Martín Chambi o la metamorfosis del tipo-indígena

La obra de Martín Chambi es un esfuerzo por mostrar, por poner en relieve el valor del pueblo indígena, y es en ese contexto que este fotógrafo introducirá el tipo-humano. El interés de esta parte de su obra es que ya no se trata del explorador europeo que construye la imagen con una cierta voluntad científica, sino del indígena mismo que nos da una imagen de sí.

Ahora bien, a pesar de que la fotografía de Chambi se sitúa a comienzos del siglo xx, ciertos aspectos de su obra se presentan como una continuación del punto de vista fundador de la mirada europea-colonizadora en el Nuevo Mundo, a saber, la puesta en imagen del Indio como tipo. Si bien la obra de Chambi va a generar una transformación fundamental de este punto de vista, es necesario poner en relieve al mismo tiempo una cierta continuidad que se manifiesta en el tipo-humano como modelo de representación.

José Carlos Huayhuaca, a propósito de la obra de Martín Chambi, señala: «Chambi buscaba lo esencial [...] lo esencial, para él, se relaciona con el tipo, no con el individuo» (47).

Efectivamente, si analizamos las fotografías de Chambi constataremos que el tipo indígena es un elemento central de su obra, lo encontramos en sus fotografías de estudio, al aire libre en paisajes igualmente típicos o frente a muros de color uniforme, neutros, en el cual el tipo emerge con más claridad, sin distracciones. Sin embargo, hay algo en esas fotografías que nos impiden clasificarlas simplemente como tipos. Por el contrario, hay elementos que más bien nos indican que Chambi ha puesto en obra un trastocamiento de la mirada puesta sobre el Indio, trastocamiento que nos hace pensar su obra como aquella que viene a inaugurar la fotografía latinoamericana propiamente tal, esa es nuestra hipótesis.

Martín Chambi era un indígena, su lengua materna era el quechua, por lo que pertenecía a una cultura tradicional lejos de toda modernidad. Incluso si conoció la fotografía muy joven, podemos decir que estaba más cerca de aquello que Benjamin

denominó el *relato*,¹¹ es decir, de una forma de experiencia que se transmite oralmente. La cultura quechua puede ser así entendida como una tradición oral que da forma a los acontecimientos incorporándolos a la tradición, relato que cada individuo incorporará posteriormente a su propia experiencia. Se trata de una cultura anclada en la tradición que poco a poco va generando capas de experiencia a transmitir y a incorporar. Se trata de una temporalidad de la lejanía, aurática si hablamos en términos benjaminianos.

Es en ese contexto que la figura de Chambi emerge transitando desde un medio tradicional hacia la incorporación del aparato fotográfico como medio de transmisión de su experiencia.

Pero lo que nos interesa poner en relieve es, precisamente, lo más particular de la obra de Chambi, a saber, la ausencia de maniqueísmo entre, por una parte, sus orígenes quechua y, por otra, la incorporación de la modernidad del aparato fotográfico.

Chambi fotografió efectivamente tipos-humanos, pero sus tipos-humanos presentan una zona de ambigüedad que los diferencia de las otras fotografías de tipos, puesto que es necesario considerar que a la época de Chambi las imágenes de tipos eran una práctica muy común.

El medio fotográfico peruano, específicamente en las ciudades de Arequipa y Cuzco, estaba muy desarrollado (Garay). No solamente porque habían muchos fotógrafos, sino porque vemos la emergencia de fotógrafos locales. Hecho fundamental, puesto que la llegada de la fotografía en América Latina se desarrolló principalmente por europeos que llegaron a América, ya sea en el contexto de expediciones científicas, ya sea por razones económicas, construcciones de vías ferroviarias, rutas o a causa de la explotación de recursos naturales. Es así precisamente como Chambi conoció la fotografía, a través de un fotógrafo que trabajaba para la mina de oro *Santo Domingo Mining Company* en la región de Puno.

En ese contexto, la fotografía de tipos-humanos era común, al igual que la idea de fotografías indígenas en estudio, el gran maestro de Chambi, Max T. Vargas, ya lo había llevado a cabo en muchas ocasiones.

Podemos entonces pensar que Chambi ve en el tipo-humano un modo de percepción, y al igual que los naturalistas, busca una síntesis de los aspectos más característicos del indígena andino. La influencia del tipo-humano como modelo de representación parece ser fundamental en la obra de Chambi, hasta el punto en que podemos decir que es su modo privilegiado de acceso al mundo indígena. Él fotografía al Indio buscando al tipo, y podemos decir que es consciente de que se trata de un modo de conocimiento a través de la imagen.

Si analizamos las fotografías que Chambi realizó en Chile y las entrevistas que dio en la prensa local, como es el caso del diario *Las Últimas Noticias*, veremos cómo la

11 Benjamin, en sus textos *Experiencia y pobreza* y en *El narrador*, desarrolla la idea del relato como centro de la tradición que se transmite de generación en generación produciendo así una experiencia verdadera. Sin embargo, esta experiencia entrará en crisis en la modernidad principalmente a causa de la emergencia de la información, contraria al relato, puesto que impide la integración del acontecimiento en la experiencia de un individuo.

fotografía de tipos era para él un modo de conocimiento a través de la imagen. Es así como el periodista señala: «podemos llamarlo el embajador gráfico de su raza», a lo que Chambi responde: «después que haga mi exposición aquí pienso ir al sur de Chile a estudiar la vida de los araucanos» (1936).

A primera vista, la idea de ir a *estudiar* la vida de los araucanos no parece aportarnos un interés particular, pero cuando analizamos las fotografías que realizó en el sur chileno, entendemos el sentido exacto de la expresión *estudiar*,¹² a saber, un modo de observación que intenta establecer un tipo. En esas fotografías podemos encontrar al *huaso* chileno, a la *mujer araucana*, a los *araucanos* trabajando la tierra. Su obra puede ser entonces considerada como un estudio de carácter fotográfico y, más específicamente, de un estudio fotográfico del tipo.

Desde ese punto de vista, Chambi es heredero de una tradición donde el tipo es el modo privilegiado de representación del Indio, forma de conocimiento que nace con la perspectiva y con los primeros naturalistas que llegaron a América, modo de conocimiento a través de la forma exterior, la fisionomía, la superficie. Chambi continúa a desarrollar este modo de representación, y es por ello que, en un primer momento, podemos pensar que la reproducción de ese modelo implicaría la reproducción de una mirada colonialista.

En otra entrevista en la prensa chilena Chambi señala «pero, me parece que más elocuente que una opinión, son los testimonios gráficos, y por eso he emprendido esta tarea» (*Hoy*). Su trabajo refiere así al testimonio y a lo gráfico, dos elementos profundamente ligados con la problemática del tipo. Pero es también necesario poner en relieve esta suerte de jerarquía que Chambi instala al señalar que el testimonio gráfico posee una suerte de superioridad en relación con la opinión, entendiendo por gráfico la traducción visual de datos o en un sentido más amplio «todo procedimiento de reproducción (tipográfico, fotografía)» (TLFI).

En ese contexto, podemos señalar que los tipos humanos que Chambi fotografió en Chile forman parte de un estudio que tiene valor de testimonio gráfico. Chambi quiere demostrar (testimoniar) a través del tipo, es decir, a través de la forma, de la fisionomía de los indígenas «araucanos», de su valor en tanto representantes de una raza (palabra utilizada por Chambi en numerosas ocasiones y que reflejan el vocabulario de su época) que ha sido fuertemente despreciada. De esta manera, Chambi señala:

He leído que en Chile se cree que los indios no tienen cultura, dice. Que son bárbaros. Que tienen una inferioridad mental y expresiva notable al lado de los blancos o europeos. Yo nunca he creído en eso, porque conozco a mis hermanos de raza y a los otros. [...] Me gustaría que los testigos imparciales y objetivos

12 Es necesario señalar que las fotografías que Chambi realizó en Chile permanecen inéditas. En ese sentido este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación y digitalización FONDART «Martín Chambi en Chile: un archivo fotográfico inédito». El equipo que llevó a cabo este proyecto está conformado por Samuel Salgado y Felipe García de CENFOTO UDP, Andrés Garay especialista peruano en la obra de Martín Chambi, Teo Allain Chambi, nieto de Martín Chambi y yo misma. El proyecto digitalizó las fotografías realizadas por Martín Chambi luego de su visita en Chile en 1936.

vieran este acervo. Por eso haré la exposición en Viña, primero, y luego si es posible, en Santiago. Me siento un representante de la raza. Ella habla en mis fotografías. Helas aquí (*Hoy*).

Según las propias palabras de Chambi, su investigación del tipo-indígena es un estudio que intenta valorizar el hecho de ser indígena. Esta puesta en valor no es solamente válida para su pueblo, los indígenas del Perú, sino que es una reivindicación más extensa que engloba el contexto general de los pueblos indígenas, ya sean peruanos, chilenos o bolivianos, que son los territorios que Chambi pudo fotografiar.

Pero quizás el hecho más relevante de la obra de Chambi es que por primera vez el punto de vista se invierte. A pesar de que su obra se inserta en el contexto de una continuidad –la del tipo– en la representación del indígena, su trabajo fotográfico representa también una dislocación del orden establecido. Ya no se trata del naturalista o del fotógrafo extranjero que tiene un punto de vista del Indio, por el contrario, es el Indio mismo en tanto «representante de su raza» quien, configurado por el aparato fotográfico, proyecta un punto de vista sobre los indios, a los que él mismo pertenece.

Chambi es un indígena configurado por la fotografía, su mirada es fotográfica, por lo tanto, su punto de vista es el resultado de una particular mezcla entre mirada fotográfica moderna e indígena. Sus fotografías no son, como era el caso de las fotografías hechas por extranjeros, el resultado de una mirada fotográfica moderna que realiza una imagen de una otredad (el indio). Por el contrario, sus imágenes son el resultado de una mirada fotográfica que realiza una toma de sus contemporáneos, de los indígenas cuya temporalidad es aquella del relato, temporalidad prefotográfica, como dirá Kay.

La fotografía de Chambi plantea necesariamente la cuestión de la temporalidad, puesto que él mismo se encuentra en el entrecruzamiento de dos temporalidades de las cuales él realiza la síntesis. Chambi es moderno, ya que está configurado por la temporalidad fotográfica, pero, por otro lado, es un indígena quechua, fuera de toda modernidad.

Los autorretratos de Chambi son reveladores en ese sentido, puesto que lo vemos ya sea vestido de indígena en las alturas de los Andes o de Machu Picchu, ya sea vestido de fotógrafo en su estudio observando su propio retrato fotográfico.

La fotografía de Chambi abre así un acceso al mundo indígena y a su temporalidad, todo ello configurado por el aparato fotográfico.

Si entendemos el aparato fotográfico en los términos de Gilbert Simondon, quizás podríamos aprehender lo que la fotografía de Chambi ha podido generar. Esto dado que, si bien Simondon no considera al aparato fotográfico como un individuo técnico en cuanto tal, sino más bien como un útil,¹³ podemos decir que «gracias a la máquina

13 Simondon considera que el aparato fotográfico es un simple utensilio que solamente debe ser considerado como una prolongación de capacidades humanas. Por el contrario, si seguimos el análisis de Benjamin con respecto a la

se instituye un ciclo que va del objeto al sujeto y del sujeto al objeto: la máquina prolonga y adapta uno a otro sujeto y objeto, a través de un encadenamiento complejo de causalidades» (351). Los tipos indígenas de Chambi son así «adaptados», actualizados por el aparato fotográfico a la temporalidad moderna, pero sin perder su arcaísmo que le es propio, se trata más bien de un retorno de lo arcaico, pero no de manera artificial o estetizante. El caso de Chambi no es aquel de los nazis que «hacen arreglos con lo arcaico y la técnica y buscan por lo tanto a transfigurar lo real social y político en mundo aurático de una comunidad fantasmagórica» (Déotte, «Trace et disparition»). No se trata de generar huellas sintéticas, como las llama Brocchini. Se trata más bien de un retorno de lo reprimido hablando en términos freudianos, o de un retorno de los vencidos de la historia, hablando más bien en términos benjaminianos («Tesis»), puesto que la tarea que Chambi quiso llevar a cabo era del orden de la reivindicación, la de los pueblos originarios disminuidos y despreciados.

Así, la fotografía de Chambi posee un alcance político, lo que no se reduce a la problemática de saber si Chambi pertenecía o no al movimiento indigenista del cual era contemporáneo. Como bien lo señala José Carlos Huayhuaca, su trabajo no debe ser considerado como una «fotografía social» (38), ni como imágenes de propaganda.

Chambi intenta tornar manifiestas las huellas de un pasado que vuelve como una aparición que ronda, puesto que ese pasado es lo reprimido que define a América Latina, en cuanto *tabula rasa* que arrasó con toda tradición precedente.

De esta manera, el tipo humano recibe una metamorfosis en las manos de Chambi, no solamente porque sus fotografías inauguran el punto de vista indígena en la historia de la fotografía latinoamericana, sino porque al mismo tiempo en sus fotografías el tipo-humano no refiere ya a un tipo desde una perspectiva de información científica o pintoresca. El tipo deviene más bien portador de un retorno del pasado reprimido.

No hay que olvidar así que la fotografía de Chambi toca la cuestión política que está en el centro de la problemática latinoamericana, a saber, la necesidad de la puesta en valor de los pueblos indígenas, y esta puesta en valor es eminentemente estética dado que, según Chambi, la imagen posee un valor más alto que el testimonio.

Así como Benjamin señala que las fotografías de calles vacías de Atget deben ser consideradas como el «lugar de un crimen» (*Pequeña historia* 52) o como lugares condenados a desaparecer a causa de los cambios de la ciudad moderna, de la misma manera podemos pensar que los rostros indígenas en la época de la fotografía aparecen en las imágenes de Chambi como formando parte de un pasado que ya pasó. Los rostros de Chambi pueden ser también pensados como lugares de un crimen.

El cambio de punto de vista inaugurado por Chambi en relación con el tipo humano proviene más fundamentalmente del hecho de estar configurado por la fotografía,

fotografía, comprenderemos que el aparato fotográfico va más allá, abriendo un campo inaudito de percepción. Véase Simondon 344 y Benjamin (*La obra de arte*).

puesto que él dejó funcionar al aparato imponiendo así la temporalidad de la repetición en un contexto político.

El tipo humano de Chambi pone en escena las huellas del pasado reprimido, pues «se trata de articular percepción y memoria fuera de la cuestión de la conciencia» (Déotte, «Du déjà vu», 57). Chambi, en definitiva, examina con su aparato las capas más profundas del pasado.

Conclusión

El retrato, en cuanto medio de representación que resalta la individualidad y la subjetividad, no fue el formato utilizado para representar al indio a partir de la conquista europea. Se trata de una cuestión eminentemente estético-política, ya que el indio no tuvo derecho al retrato en la medida en que este no era considerado un sujeto. Sin embargo, el problema no es la invisibilización del indio, sino más bien la adopción del tipo como modo privilegiado de representación. El tipo-indígena se erige como modo de representación que lo hace visible, desde el dibujo y la pintura informados por la perspectiva, hasta la época de la fotografía donde el formato carta de visita tuvo relevancia en la perpetuación del tipo-indígena. A su vez, el tipo materializa un modo de percepción que busca la síntesis, dando cuenta así de un paradigma científico previo a la objetividad (Daston y Galison). El tipo no es solo un modo de representación, sino que es igualmente un modo de conocimiento, es un intento por definir lo humano y su diversidad a través de lo «típico», de lo común.

El tipo-indígena, al ser uno de los primeros modos de representación del indígena desde una perspectiva europea, implica un punto de vista sobre él desde una exterioridad, y en ese sentido es una apropiación y desubjetivación a través de la imagen.

En ese contexto, el trabajo de Martín Chambi, primer fotógrafo indígena, resulta doblemente interesante en la medida en que presenta la paradoja de continuar utilizando el tipo como metodología de estudio de lo humano, esta vez en la era de la fotografía, pero, al mismo tiempo, muestra nuevas posibilidades de utilización de dicho formato.

En Chambi, el tipo sigue desindividualizando, buscando la síntesis, buscando un ideal indígena, pero esta vez con fines reivindicatorios. Su punto de vista ya no es el de una exterioridad ni el de una apropiación, sino más bien una herramienta política donde modernidad y cultura indígena producen una suerte de híbrido que hace visible al indio como tipo, como tipo-indígena.

El tipo en Chambi como herramienta tecnoestética y tecnopolítica no busca documentar ni denunciar la realidad indígena, sino que se inserta en un modelo de conocimiento premoderno que persigue la síntesis y el ideal. El tipo-indígena es así, en Chambi, un ideal que es necesario reivindicar.

Referencias

- Báez, C. y P. Mason. *Zoológicos humanos. Fotografías de fueguinos y mapuche en el Jardín de aclimatación de París, siglo XIX*. Pehuén, 2006.
- Bancel, N., G. Boëtsch, E. Déroo, S. Lemaire y P. Blanchard. *Zoos humains*. La Découverte, 2004.
- Benjamin, Walter. «Tesis sobre filosofía de la historia». *Iluminaciones I*. Taurus, 1973.
- . *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca, 2003.
- . «El narrador». *Obras*, libro II, vol. 2. Abada, 2007.
- . «Experiencia y pobreza». *Obras*, libro II, vol. 1. Abada, 2007.
- . «Pequeña historia de la fotografía». *Sobre la fotografía*. Pre-Textos, 2013.
- . «El París del Segundo Imperio en Baudelaire». *Baudelaire*. Abada, 2014.
- Brocchini, Ilaria. *Trace et disparition. À partir de l'oeuvre de Walter Benjamin*. L'Harmattan, 2006.
- Chambi, Martín. «Grandeza del viejo Cuzco a través de la fotografía». *Las Últimas Noticias*. Santiago de Chile, 16 de marzo de 1936.
- . *Hoy*. Año V. Santiago de Chile, 4 de marzo de 1936.
- Damish, Hubert. *L'origine de la perspective*. Flammarion, 1993.
- Daston, L. y P. Galison. *Objectivity*. Zone Books, 2010.
- Déotte, Jean-Louis. «Du déjà vu». *Qu'est ce qu'un appareil? Benjamin, Lyotard, Rancière*. 2007.
- . «Ce que je dois à Foucault». *Revue Appareil*, n° 4, 2010, recuperado el 1° de octubre de 2016. <http://appareil.revues.org/913>. DOI : 10.4000/appareil.913
- . «Trace et disparition à partir de l'oeuvre de W. Benjamin d'Ilaria Brocchini». *Revue Appareil*, 2008, recuperado el 12 de septiembre de 2017. <http://appareil.revues.org/640>
- . «Le 6 juin 1944. La ligne d'horizon». *Revue Appareil*, 2013, recuperado el 30 de septiembre de 2016. <http://appareil.revues.org/1536>
- Derrida, Jacques. *Mal d'archive*. Galilée, 1995.
- Desportes, Marc. *Paysages en mouvement. Perception de l'espace et transports (XVIII-XX siècle)*. Gallimard, 2005.
- Didi-Huberman, Georges. *Atlas ¿cómo llevar el mundo auestas?* Museo Reina Sofía Catálogo TF editores, 2010.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI, 2010.
- Freund, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili, 1983.
- Garay, A. *Martín Chambi, por sí mismo*. Universidad de Navarra, 2010.
- Giacomoni, Paola. «Wilhelm von Humboldt et l'anthropologie comparée». *Revue Germanique Internationale*, n° 10, 2009. <http://journals.openedition.org/rgi/319>; Doi: <https://doi.org/10.4000/rgi.319>
- Grüner, Eduardo. *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*, 2002.

- Huayhuaca, J. C. *Martín Chambi fotógrafo*. Tomo 52. Colección trabajos del IFEA, 1990.
- Humboldt, Alexander. «Preparativos, instrumentos». Libro Primero, capítulo primero. *Viaje a las regiones equinocciales del nuevo continente*. Casa Rosa, 1826.
- Kay, Ronald. «La reproducción del Nuevo Mundo». *Del espacio de acá*. Metales pesados, 2005.
- Mege Rosso, P., M. Alvarado y C. Báez. *Mapuche. Fotografías siglos XIX y XX: Construcción y montaje de un imaginario*. Pehuén, 2001.
- Pereira-Salas, Eugenio. «Juan Mauricio Rugendas (1802-1858) Pintor de las Américas». *Album de trajes chilenos*. Editorial Universitaria, 1970.
- Pommier, Édouard. *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*. Gallimard, 1998.
- Rojas-Mix, Miguel. *América imaginaria*. Pehuén, 2013.
- Rugendas, Moritz. *Voyage pittoresque dans le Brésil*. Engelmann et C^a, 1853.
- Sánchez, Cecilia. *El conflicto entre la letra y la escritura: legalidades/contralegalidades de la comunidad de la letra en Hispanoamérica y en América Latina*. Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Simondon, Gilbert. «Individuation et Invention». En *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Millon, 2013.
- TLFI. Tipo. *Centre national de ressources textuelles et lexicales*. <https://www.cnrtl.fr/definition/type> Recuperado el 25 de agosto de 2017.
- . Gráfico. *Centre nationale des ressources textuelles et Lexicales*. <http://www.cnrtl.fr/definition/graphique> Recuperado el 15 de septiembre de 2017.