

**archivos** 

---

 revista de filosofía





## COMITÉ EDITOR

Andrés Ajens  
René Baeza  
Víctor Berrios  
Carlos Casanova  
Elizabeth Collingwood-Selby  
(Dossier)  
Alvaro García  
(Dirección de *Archivos* / Traducciones y Documentos)  
Mauricio González  
Claudio Ibarra  
Alejandro Madrid  
(Traducciones y Documentos)  
Andre Menard  
Rodrigo Naranjo  
Marcela Rivera  
(Dossier)  
Willy Thayer  
(Reseñas)

## COMITÉ CIENTÍFICO

Adrián Cangi  
(Universidad Nacional de La Plata, Argentina)  
Jon Beasley-Murray  
(University of British Columbia, Canada)  
Mónica Cagnoligni  
(Universidad de Buenos Aires, Argentina)  
José Jara  
(Universidad de Valparaíso, Chile)  
Kate Jenks  
(University of Michigan, EE. UU.)  
John Kraniuskas  
(University of London, Inglaterra)  
Brett Levinson  
(University of Binghamton, EE.UU.)  
Fernando Longás  
(Universidad de Valladolid, España)  
Javier Peña  
(Universidad de Valladolid, España)  
Pablo Oyarzun  
(Universidad de Chile, Chile)  
Diego Tatián  
(Universidad de Córdoba, Argentina)

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación  
Rector: Jaime Espinosa Araya  
Dirección de Extensión y Comunicaciones  
Director: Tomás Thayer Morel

Departamento de Filosofía  
Director: Willy Thayer Morel  
Secretario Académico: Mauricio González Villarroel  
Fono: (02) 241 24 67  
Email: filosofia@umce.cl

Suscripción y canje  
Biblioteca Central UMCE  
Email: biblioteca@umce.cl  
Avda. José Pedro Alessandri 774  
Ñuñoa, Santiago de Chile

Impreso en Gráfica LOM

ISSN: 0718-4255

Se permite la reproducción total o parcial citando debidamente la Fuente

- <sup>8</sup> Lucrecio, *De rerum natura*, IV, 1091-1108.
- <sup>9</sup> Ampliamente, sobre este término, las preciosas indicaciones que Jacques Derrida esbozó en 1989, a propósito de la "vieja cuestión del sujeto". Indicaciones que aquí deben tomarse como objeciones a las restricciones que Jean-Claude Milner formula a una historia del canibalismo o de la "incorporación". Al respecto, Jacques Derrida, "Hay que comer" o el cálculo del sujeto, entrevista con Jean-Luc Nancy, *Pensamiento de los Confines*, Buenos Aires, N° 17, 2005, pp. 151-170.
- <sup>10</sup> Heródoto, *Historias*, I, 108-119.
- <sup>11</sup> Platón, *República*, VIII, 566.
- <sup>12</sup> Heródoto, *Historias*, I, 216.
- <sup>13</sup> Sobre esta lógica de inversión narrativa en las *Historias*, véase, ampliamente, G. E. R. Lloyd, "Heródoto y los escritores hipocráticos", *Polaridad y analogía. Dos tipos de argumentación en los albores del pensamiento griego*, trad. Luis Vega, Madrid, Taurus, 1987, pp. 317 y ss.
- <sup>14</sup> Marcel Detienne, "Inventar el vino y advenimientos lejanos"; *Dioniso a cielo abierto. Los mitos del dios griego del desenfreno*, trad. Margarita Mizraji, Barcelona, Gedisa, 2003, p. 80.
- <sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 74-75
- <sup>16</sup> Heródoto, *Historias*, I, 207.
- <sup>17</sup> Heródoto, *Historias*, I, 212.
- <sup>18</sup> Heródoto, *Historias*, I, 214.
- <sup>19</sup> Roland Barthes, "Pénétration"; *O Euvres*

- complètes*, Tome I, 1942-1961, ed. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 333-334. Esta lección Barthes la extrae de su lectura de Michelet.
- <sup>20</sup> Heródoto, *Historias*, IV, 110.
- <sup>21</sup> Michel de Certeau, "Montaigne: 'De Cannibales'"; *Le lieu de l'autre. Histoire religieuse et mystique*, Paris, Gallimard/Seuil, 2005, pp. 249-263.
- <sup>22</sup> *Ibid.*, p. 250.
- <sup>23</sup> Heródoto, *Historias*, IV, 111.
- <sup>24</sup> François Hartog, "Une rhétorique de l'alterité"; *Le miroir d'Hérodote*, op. cit., p. 342.
- <sup>25</sup> Esta otra etimología de *oiorpata* la propone Carlos Schrader en nota a su traducción de las *Historias*. Manuel Balasch no puede resistirse, igualmente, a la tentación de proponer otra etimología posible; si bien, muy discutible según confiesa: "las de pechos turgentes". Para estas traducciones de las *Historias*, todas ellas basadas en la edición oxoniense de Hude, consúltese la edición de Carlos Schrader de las *Historias* publicada por Gredos, y la edición de Manuel Balasch publicada por Cátedra.
- <sup>26</sup> Heródoto, *Historias*, IV, 113.
- <sup>27</sup> Jean-François Lyotard, "La phrase-affect (D'un supplément au *Différend*)"; *Misère de la philosophie*, Paris, Galilée, 2000, pp. 43-54.
- <sup>28</sup> Heródoto, *Historias*, IV
- <sup>29</sup> Reinhart Koselleck, "Histórica y hermenéutica", en Reinhart Koselleck y Hans-Georg Gadamer, *Historia y hermenéutica*, trad. Faustino Oncina, Barcelona, Paidós, 1997, pp. 75-76.

## Una raza, dos imaginarios. Los problemas de la verdad racial<sup>1</sup>

André Menard

Universidad Metropolitana  
Universidad de Chile

Eso es lo único que uno pide: ser considerado como ser humano, o sea, la única diferencia que hay entre él [Ricardo Lagos] o él [Nelson Mery] y yo, es que yo soy mapuche, pero soy un ser humano igual que ellos. O sea, me saco la manta y voy a quedar con terno y corbata igual que ellos  
(Francisco Paineán, comentando una fotografía en que aparece de manta entre Ricardo Lagos y Nelson Mery).<sup>2</sup>

El epígrafe corresponde a una declaración realizada por el dirigente de la asociación Empresarios Mapuches (y recientemente designado director de la CONADI por Sebastián Piñera), Francisco Paineán en el 2002 al antropólogo Rolf Foerster, en el marco de una entrevista sobre la participación de este grupo en la parada militar que acababa de realizarse. Nos servirá como punto de entrada y de salida para discutir el problema del carácter "imaginario" de los imaginarios que se supone buscan retratar una etnia o una raza. Concretamente compararemos cierto corpus fotográfico analizado por Margarita Alvarado y el del álbum fotográfico de la misión anglicana de Kepe atribuible al pastor canadiense Charles Sadleir. En este marco discutiremos las nociones de verdad y falsedad aplicadas a la relación entre una imagen y la raza que supone retratar. La participación de Francisco Paineán y de su agrupación en la parada militar había

128 cumplido con todas las convenciones que Margarita Alvarado ha identificado en el montaje de cierto imaginario étnico de lo mapuche: mantas y trarilonkos, kultrunes, lanzas y trutrukas, con los que se buscaría significar cierta "realidad étnica indesmentible, forzosamente referida a un pasado atrapado en imágenes de otros tiempos y de otras historias".<sup>3</sup> Ahora bien, al explicar las razones de su participación, Painepán da cuenta del horizonte racial que guía este imaginario: se refiere a la importancia estratégica de que "se le rindiera un real homenaje al pueblo mapuche, que no solamente era gestor del Ejército de Chile, sino que además gestor de esta sociedad. Es que nadie puede desconocer que el pueblo mapuche es raíz, tronco y rama de la sociedad chilena". Se trata de una puesta en escena de la alteridad de esas otras historias y de esos otros tiempos de los que sin embargo se busca hacer un espectáculo de su persistencia al interior de un imaginario mestizo de la nación chilena. No es otro el sentido que le da Alvarado al rescate y puesta en imaginario del corpus fotográfico que presenta y analiza: "Los mapuche están allí más allá del tiempo y del olvido, siempre retornando a nuestro presente. Constituyen una existencia imposible de reducir al silencio. Esa es

la magia y la validez que queremos rescatar de estas imágenes más allá de su verdad y su complacencia con nuestra historia y nuestro imaginario".<sup>4</sup> En cierta forma el álbum de Sadleir viene a contradecir el horizonte mestizo indicado por el doble posesivo "nuestra historia y nuestro imaginario", en la medida en que funciona a partir de una perspectiva racial diferente y dibujando los límites de otra comunidad.

Otra comunidad y otra historia, o más bien un episodio local de una historia de dimensiones mundiales: la difusión del evangelio, de la civilización y del progreso a nivel internacional e interracial. Esto tiene como primera consecuencia el que en tanto corpus fotográfico, el álbum se oponga a la estructura fragmentaria que constituyen las postales, las *cartes de visites* o los textos etnográficos poblados de indios de manta y trarilonko, en la medida en que la serie fotográfica funciona como una narración, como la historia de la instalación de la Misión de Kepe. Esto explica que en lugar de la serie folclorizante de rostros y cuerpos anónimos, instalados en el espacio pre- o extra-histórico de un mundo condenado a la extinción, el álbum de Sadleir nos presente un conjunto de personajes, de diferentes razas y nacionalidades, con nombre y apellido, y evolucionando en el tiempo tanto de una historia local como

en el de la Historia universal. Ahora bien, el espectáculo fotográfico de este reemplazo no implica una negación o un desmentido del imaginario de la manta ya que de hecho este imaginario es utilizado para dar cierto efecto de contraste y cierto fundamento prehistórico a su relato histórico. En este sentido encontramos en el álbum una única fotografía no producida en el marco de la Misión. Se trata de una fotografía de estudio realizada por Obder Heffer y en el que vemos posar a una joven pareja de pie junto a una niña con un kultrun en sus manos (fig. 1). Aparecen las mantas, joyas y toda la serie de indicadores de mapuchidad que exigían las convenciones del imaginario étnico. Lo interesante es que lejos de denunciar su artificialidad, la narración del álbum la reutiliza escribiendo al margen de la imagen: "*Raw Material. Indian Youth. In their native costumes and condition*". Material en bruto o materia prima de la que quisiéramos subrayar la crudeza que entrega su traducción literal. La foto funciona así como el punto de crudeza pre- o extramisional que permite articular la narración del álbum como la puesta en escena de lo que podríamos llamar un proceso de "cocción" cultural o civilizatoria. Esta metáfora culinaria implica que en su crudeza este material humano goza de cierta pureza o nobleza natural que justamente por estar cruda, corre, fuera de la misión, el peligro de entrar

en los diferentes procesos de putrefacción que conlleva —en el contexto chileno— la vida moderna: el alcoholismo, el comunismo, el papismo o la pornografía<sup>5</sup>...



Figura 1

(Fuente: Menard, A. y J. Pavez, *Mapuche y anglicanos. Vestigios fotográficos de la Misión Araucana de Kepe 1896-1908*. Santiago: OchoLibros) 2007

129 Así, el álbum despliega alrededor de este punto crudo y con manta, un imaginario vestimentario hegemónico por el terno y la corbata en sus versiones de fin de siglo, así como en sus versiones femeninas y victorianas (fig. 2). Sin embargo, este imaginario vestimentario se enmarca en una temática mayor y central: el despliegue de un avanzado aparato técnico de modernización agrícola. En este sentido podemos decir que más allá de los pastores, profesores, alumnos o caciques allí retratados,

los verdaderos protagonistas del álbum son las máquinas (fig. 3). Y aquí no hablamos sólo de las trilladoras, turbinas, o aserraderos profusamente retratados, sino que de un universo maquinico generalizado, en el que las habitaciones y las aulas, así como los libros y las mismas vestimentas devienen máquinas o piezas de una misma maquinaria de cocción cultural captadas en pleno funcionamiento. En este contexto la posición misma de la fotografía y de la cámara en tanto una máquina más, se diferencia del que ocupan en el imaginario folclorizante. En este último, caracterizado por el intento de construir un paisaje de crudeza étnica, racial o cultural, se opera la sistemática evacuación de todo indicador de modernidad y por lo tanto de toda figura maquinica incluida la misma máquina fotográfica, mientras que en el álbum, las fotografías ilustran justamente el espectáculo de este enfrentamiento o de este encuentro entre la corporalidad cruda y las máquinas que vienen a cocinarla.<sup>6</sup> Así, si al imaginario anglicano le corresponde el punto crudo de la "manta", al imaginario folclorizante le corresponde el punto cocido de la máquina fotográfica, punto ciego y presencia en hueco que oscurece con su sombra toda marca de cocción. No es otro el sentido de la operación quirúrgica denunciada por Margarita Alvarado en aquella foto en que un personaje de terno

y corbara es reemplazado por un cacique de manta<sup>7</sup> (fig. 4).



Figura 2

(Fuente: Menard, A. y J. Pavez, *Mapuche y anglicanos. Vestigios fotográficos de la Misión Araucana de Kepe 1896-1908*. Santiago:

OchoLibros) 2007

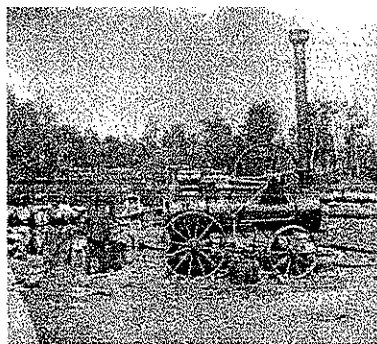


Figura 3

(Fuente: Menard, A. y J. Pavez, *Mapuche y anglicanos. Vestigios fotográficos de la Misión Araucana de Kepe 1896-1908*. Santiago:

OchoLibros) 2007



Figura 4

(Fuente Alvarado, M., P. Mege, et al. *Mapuche. Fotografías siglos XIX y XX. Construcción y montaje de un Imaginario*, Santiago: Pehuén)

Ahora bien, cabe señalar que la operabilidad de la vestimenta como máquina de cocción no es exclusiva al proyecto misional anglicano. Aparece tempranamente en las diferentes formas que ha adquirido el proyecto chileno de integración de la población mapuche, desde las empresas misionales católicas hasta las expresiones más laicas del nacionalismo estatal. Pero en todas ellas encontramos el horizonte mestizo como fundamento racial de esta integración. Semejante programa de

integración mestiza tendrá por consecuencia la disolución de la particularidad racial mapuche en la homogeneidad racial de la nación chilena. De ahí que el imaginario resultante, en tanto imaginario mestizo aparezca como una superficie salpicada de indicios y fragmentos aislados de una mapucheidad fosilizada en su crudeza. La mapucheidad como residuo indigesto del proceso de cocción mestiza. Esta condición mestiza es la que permite por un lado la aparición suplementaria de lo mapuche en la parada militar y en el discurso de Francisco Paineán, y por otro los análisis indiciales con que Margarita Alvarado intenta discernir los grados de veracidad/falsedad étnica de determinada fotografía, logrando ver en el más mínimo detalle de una joya o en la languidez de un gesto el indicador de un origen racial.<sup>8</sup>

En sus elogios a las misiones católicas entre los araucanos, Domeyko afirmaba que los anglosajones desconocían este "arte" de producir una raza mestiza<sup>9</sup>, pero debemos decir que más que una ignorancia, lo que vemos en el proyecto de la Misión Araucana es un franco rechazo al "entrecruzamiento de las razas". De hecho si uno mira el orden de los lazos conyugales al interior de la misión, constata que estos responden a una estricta endogamia racial: los anglosajones se casan con anglosajonas, los chilenos con chilenas y los mapuche con

mapuche. Se puede decir que la raza como entidad diferencial no está sujeta a coacción. De ahí que por vestirse de terno, convertirse al cristianismo, manejar tractores o escribir a máquina, los sujetos no dejan de pertenecer a su raza. Se trata de una raza que se moderniza y no de una modernidad que se racializa (el mestizaje no es condición de modernidad). El álbum de la Misión Araucana será pues la narración fotográfica de esta entrada de una raza en la civilización. Y si consideramos la presencia de aquel punto de crudeza prehistórica románticamente alegorizado por la foto de Obder Heffer, podemos decir que se trata igualmente de una entrada en la Historia, entendida como historia universal, es decir como tiempo mundial, cosmopolita y políticamente estructurado. Pero claro, el mismo álbum nos está mostrando que Sadleir y los misioneros anglicanos no llegaron a un mundo virgen y prehistórico, que se encontraron con una serie de caciques provistos de nombre y apellido, sujetos letrados y vestidos de terno y corbata, con quienes tuvieron que pactar y aliarse para acceder a sus tierras y a sus hijos (fig. 5). Por lo tanto el álbum narraría la historia de unos sujetos que ya están en la Historia, que son tan "reales" que tienen nombre y apellido, y que son tan "realmente mapuche" que no necesitan mantas ni kultrunes para demostrarlo. Luego, el "imaginario étnico" planteado por este ál-

bum sería más real o verdadero (menos "imaginario") que el imaginario mapuche producido en estudio, con personajes devenidos actores anónimos, con poses, montajes y disfraces... En síntesis, y contraparafraseando a Margarita Alvarado, el "efecto de realidad respecto de la autenticidad étnica de estas fotografías" estaría paradójicamente logrado por la ausencia al interior de la fotografía misma de indicadores étnicos, o mejor dicho, por el desplazamiento de éstos al plano de las indicaciones escritas en los márgenes del álbum y que explicitan la particularidad étnica de las imágenes.



Figura 5

(Fuente: Menard, A. y Jorge Pavez 2007.- *Mapuche y anglicanos. Vestigios fotográficos de la Misión Araucana de Kepe 1896-1908*, Santiago: OchoLibros)

¿Pero es ésta una conclusión legítima? ¿Puede un imaginario fotográfico ser menos o más "imaginario" que otro? ¿Respecto de

qué noción de lo verdadero podemos escandalizarnos ante la falta de "remordimientos" con que los "cirujanos de la imagen" la manipulan<sup>10</sup>? Debemos partir constatando que las dificultades a las que remiten estas preguntas tienen que ver con un problema propio de la fotografía, y más precisamente de la convergencia histórica entre su consagración como instrumento de registro y la aparición de la etnografía como disciplina que no en vano ostenta el mismo sufixo. De Walter Benjamin en adelante, distintos autores han señalado el vínculo que desde fines del siglo XIX une a la fotografía con cierta idea de la verdad y de la prueba, con un poder suprahumano de objetivación del mundo. Gracias a ella éste era "redescubierto como un continente desconocido que al fin aparecía en su verdad misma".<sup>11</sup> Pero en su evolución técnica la imagen de esta verdad se irá volviendo proporcional a su lejanía respecto de una realidad entendida directa y cotidianamente. Es quizás siguiendo este mismo movimiento que la verosimilitud de la fotografía etnográfica se volverá proporcional al exotismo de las escenas que monta. Pero nosotros, raza de "espectadores advertidos" reconocemos la mano del "blanco" que colocó esa joya, pintó ese telón o sugirió esa pose... lo que puede ser leído como un

retorno del cotidiano blanco reprimido en el montaje exótico.

De ser así, la respuesta a la serie de preguntas que inician este párrafo, sería afirmativa: sí, el imaginario presentado por el álbum es etnográficamente o gráficamente más verdadero, pues en él, el efecto de realidad estaría buscado justamente por el movimiento inverso, es decir por la puesta en imaginario de una cotidianidad reconocible como tal para cualquier humano de terno y corbata acostumbrado a la alternancia entre salas de clases, talleres mecánicos, picnics y actividades deportivas. Pero semejante interpretación es sin duda incompleta, ya que lo que sostiene toda esta puesta en escena de una cotidianidad reconocible, de una común humanidad civilizada, es el dato dramático y verdaderamente espectacular de que sus actores pertenecen a otra raza, y no a cualquier raza, sino que a una raza primitiva, una raza cruda. Dato perverso que sostiene toda la maquinaria espectacular del álbum y que nos autoriza a considerarlo en la aparente espontaneidad de sus escenas, como un montaje igual de artificial que los de Obder Heffer, Gustavo Millet o Enrique Valk. De esta forma la Misión entera se convierte en un gigantesco estudio fotográfico dispuesto para registrar la realización del acto mágico

o milagroso, el acto en todo caso espectacular, consistente en hacer actuar a una raza primitiva los roles y los gestos de una cotidianidad civilizada.

Pero tanto en el caso anglicano operando como espectáculo de una cotidianidad montada sobre una raza exótica, como en el espectáculo exótico de aquellas fotografías traicionadas por una cotidianidad civilizada, se evidencia la trampa de pensar lo cotidiano como algo retratable. En ambos imaginarios, lo cotidiano encarna una paradoja en última instancia muy fotográfica y que Didi-Huberman ubica en el carácter "facticio" de la imagen fotográfica, adjetivo que por un lado remite a la irrefutabilidad de lo "hecho" y por otra a la falsedad de lo "hechizo".<sup>12</sup> Y no es otra la paradoja etnográfica tensada por la doble facticidad de un estar ahí de "hecho", por parte del etnógrafo que certifica el testimonio, y la facticidad de lo extraordinario de su presencia en medio de una cotidianidad exótica. La superación de esta paradoja asume la forma utópica del observador invisible, de aquel que puede ver la cotidianidad del otro sin ser visto, sin *alterarla*. Fantasma del ornitólogo y del voyerista, compartiendo también por las máquinas de control

policíaco y explorado por la pornografía. En el caso de esta última, vemos claramente cómo la lógica espectacular hace que la oposición entre verdadero y falso se vuelva indiscernible. En este sentido Agamben evoca aquellas fotografías pornográficas en las que "el hecho de que los actores miren a la cámara significa que *muestran que están simulando*; y sin embargo, paradójicamente, en la medida misma en que denuncian la falsificación, aparecen más verdaderos".<sup>13</sup> Igualmente por nuestro lado podemos preguntarnos qué es más "verdadero" o más "étnicamente verdadero" ¿la representación de una presencia positiva, o la presentación positiva de una representación? Y en este mismo sentido: ¿cuándo Francisco Painepán es más verdadero?, ¿cuando se muestra en su mapuchidad de manta o cuando se muestra en su humanidad de terno y corbata? Pregunta que podemos repetir respecto de la serie de caciques retratados en el álbum, caciques posando, mostrándose con terno y corbata y al mismo tiempo siendo posados y mostrados por un texto anglicano que los identifica con apellidos mapuches. Pregunta que se repite cada vez que se cuestiona la representatividad política o moral de un

sujeto impugnando su verdadera representatividad étnica o racial.<sup>14</sup>

Pero pareciera ser que con la verdad étnica o racial de una imagen sucede lo mismo que con el rostro: en lugar de una máscara o de un *simulacro* de la verdad, este remitiría a la existencia *simultánea* "de las múltiples facetas que lo constituyen, sin que ninguna sea más verdadera que las otras. Captar la verdad del rostro no significa aprehender la *similitud*, sino que la *simultaneidad* de las facetas, la potencia inquieta que las mantiene unidas".<sup>15</sup> Esta potencia inquieta es la que aparece como complementariedad de la verdad en Painepán: la manta como verdad de lo mapuche, el terno como verdad de lo humano, y la verdad como disfraz del disfraz. En lugar del montaje de una verdad (falsa), constatamos la verdad del montaje. Pero así como el fisiognomista busca clasificar la fluidez del rostro en su "verdadero" carácter, el etnógrafo busca clasificar la fluidez de lo cotidiano en su "verdadera" raza, y de esta forma es incapaz de entender la verdad de un rostro (o de una raza) desde el punto de vista del que la muestra y no del que la registra, es decir desde la raza como signo comunicado y no como determinación asignada. En este sentido y para concluir podemos especular sobre el tipo de verdad racial que están mostrando los caciques retratados

en el álbum anglicano (fig. 5): Quizás una verdad del movimiento entre la afirmación de una raza que se considera igualmente humana y por ende igualmente "terniada", y la afirmación de una heterogeneidad racial irreductible al humanismo homogeneizador en sus versiones mestizas o protestantes. Imágenes de una noción de lo humano que no remite a un fondo biológico común, sino que a la horizontalidad política de los adversarios que se igualan y reconocen por el uso de un mismo terno. Imágenes donde la raza se desvincula del fondo biológico de la diferencia, para funcionar como la pose con que un sujeto asevera su irreductibilidad sobre el fondo político de la historia.

#### Notas

- <sup>1</sup> El presente texto forma parte del proyecto Fondecyt postdoctoral 3080028: *La noción de raza en el discurso político mapuche y sobre lo mapuche en el siglo XX*.
- <sup>2</sup> En Foerster, Rolf: *Entrevista a Francisco Painepán y Hugo Llanquileo, de la Asociación Gremial de Empresarios Mapuches, acerca de su participación en la Parada Militar*, 25 de septiembre del 2002.
- <sup>3</sup> Alvarado, Margarita: "Los secretos del cuarto oscuro y otras perturbaciones fotográficas", *Revista chilena de antropología visual*, n° 1, 2001.
- <sup>4</sup> *Ibid.*
- <sup>5</sup> En este sentido ver el debate Sadleir-Guevara en diario *La Epoca*, Temuco, mayo 1911. Y la carta de Charles Sadleir de septiembre 1935, reeditada en Menard, André y Jorge Pavez 2007. - *Mapuche*



y anglicanos. *Vestigios fotográficos de la Misión Araucana de Kepe (1896-1908)*, Santiago: Ocho libros.

<sup>6</sup> En el álbum la fotografía es retratada, por ejemplo, cuando al pie de una fotografía de dos alumnos se indica que se encuentran en una excursión fotográfica.

<sup>7</sup> Alvarado, op. cit., y en Alvarado, M. 2000. "Pose y montaje en la fotografía mapuche. Retrato fotográfico, representación e identidad" en Alvarado, M., P. Mege, et alii. *Mapuche. Fotografías siglos XIX y XX. Construcción y montaje de un Imaginario*, Santiago: Pehuén, p. 24.

<sup>8</sup> Refiriéndose a las fotografías de damas chilena disfrazadas de araucanas, Alvarado dice "para el observador distraído este hecho puede pasar desapercibido, atribuyendo a estas damas una identidad mapuche indiscutible. Nosotros, ya advertidos de la situación podemos percibir que "el disfraz de salvaje" no alcanza a ocultar una gestualidad lánguida y una pose melancólica muy propias del retrato de esta época. Donde resulta más evidente esta dislocación étnica es la manera en que estas mujeres "vistien" las ropas indígenas: fajas descuidadamente amarradas a la cintura; trenzas flojas y débiles; joyas literalmente abandonadas sobre la ropa. Así todo este esfuerzo dramático no logra ocultar su evidente origen blanco, más bien lo reafirma en la evidencia del disfraz" (Alvarado: op. cit.).

<sup>9</sup> Cf. Dorneyko, Ignacio: *Mis Viajes*, vol. II, 1977, Santiago: Editorial Universitaria, p. 720.

<sup>10</sup> "Estos procedimientos, que se podrían pensar como propios de la práctica fotográfica de una época específica, donde recién se comenzaba a tomar conciencia de la producción fotográfica como un medio expresivo independiente de la pintura y el retrato artístico, también hoy día son utilizados sin ningún remordimiento" (Alvarado, "Los secretos del cuarto oscuro y otras perturbaciones fotográficas", op. cit.).

<sup>11</sup> Virilio, Paul: *La machine de vision*, 1988, Paris: Galilée, p. 54.

<sup>12</sup> Didi-Huberman, Didier: *L'invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Saplétripère*, 1982, Paris: Macula, p. 64.

<sup>13</sup> Agamben, Giorgio: *Moyens sans fins*, Paris: Rivages, p. 106.

<sup>14</sup> El debate entablado en el diario *La Época* de Temuco entre el etnólogo Tomás Guevara y el pastor Charles Sadleir en 1910, sobre la calidad moral de los mapuches ilustra esta lógica en la medida en que ambos impugnan la representatividad étnica de sus respectivos informantes por el hecho de ser indios semi-civilizados, pero mientras que para el primero esto significa que han perdido su depravación primitiva, para el segundo significa que han adquirido las depravaciones propias del mundo moderno.

<sup>15</sup> Agamben: op. cit., pp. 111-112.

## JENNY<sup>1</sup>

Willy Thayer

Universidad Metropolitana

Si se ha podido ficcionar que en un comienzo fue la *mano natural* lo que condujo a la creación de la Jenny como interfaz, y que en un segundo momento la interfaz creada fue desarrollándose hasta disponerse como campo ilimitadamente expandido, esta ilimitación termina incluyendo, como posibilidad suya, la "supuesta mano natural" que flora, ahora, como una terminal más entre las virtualidades de la Jenny, en su inmanencia y multiplicidad abstracta.

La *circulación ampliada del capital*, en su despliegue planetario, es figurada por Marx en el devenir de la «spinning Jenny», *máquina herramienta compleja*<sup>2</sup>, epítome de la Revolución Industrial, cuya performance se expone en *El capital*<sup>3</sup> y en los *Grundrisse*<sup>4</sup>. ¿Cual sería la potencia de la Jenny, más allá de ser homónima de la esposa de Marx, para que éste le otorgue el rango de acontecimiento, del acontecimiento que se revelará, póstumamente, como traza de la Revolución Industrial, traza que recién ahora, no hace mucho, post-industrialmente, ingresa en el campo de visibilidad? ¿En qué consiste la Jenny, el devenir de su nombre propio, la cifra de su devenir?

La *máquina-herramienta-compleja* es un mecanismo que ejecuta funciones análogas a las que realiza una fuerza de trabajo artesanal con herramientas similares.<sup>5</sup> Sólo que el número de terminales-herramientas

