

PRESENCIA AFRICANA Y AFRODESCENDIENTE EN CHILE: UNA CONTRIBUCIÓN DESDE EL PATRIMONIO ARTÍSTICO DE LA ZONA CENTRO-SUR¹

AFRICAN AND AFRODESCENDANT PRESENCE IN CHILE: A
CONTRIBUTION FROM THE ARTISTIC HERITAGE OF THE SOUTH-
CENTRAL ZONE

ALEJANDRA CECILIA FUENTES GONZÁLEZ

Universidad de los Andes, Chile
Monseñor Álvaro del Portillo 12.455, Santiago, Chile
afuentes3@miuandes.cl

RESUMEN

Este artículo investiga la presencia africana y afrodescendiente en la historia de Chile, a partir del estudio histórico y visual

¹ Este artículo de investigación forma parte de los resultados del Fondart 666214: “Miradas analíticas acerca de una artesanía chilena, femenina y afroestiza: investigación histórica y estética de la Colección Legado Álvaro Flaño”. Proyecto financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, Ámbito Nacional de Financiamiento, Convocatoria 2023. Al respecto, agradezco la colaboración de la historiadora del arte, Thiare León Álvarez; además de los comentarios realizados por los evaluadores anónimos.

del patrimonio artístico de la zona centro-sur del país. Como resultado de un esfuerzo inédito de síntesis, presenta un catastro preliminar de las colecciones públicas y privadas que hoy resguardan obras cuyas representaciones remiten a sujetos de origen africano. Se registra un total de 139 piezas bidimensionales y tridimensionales, las que son categorizadas en función de criterios morfológicos, temporales, institucionales e iconográficos. Ello permite dar cuenta de su relevancia para la identidad chilena actual y para los estudios afrolatinoamericanos impulsados cada vez con mayor fuerza en la región.

PALABRAS CLAVE: patrimonio cultural, arte, afrodescendientes, Chile, Santiago.

ABSTRACT

This article investigates the African and Afro-descendant presence in the history of Chile, based on the historical and visual study of the artistic heritage of the central-south zone of the country. As a result of an unpublished effort of synthesis, it presents a preliminary survey of the public and private collections that today safeguard works whose representations refer to subjects of African origin. A total of 139 two- and three-dimensional pieces are registered, categorized according to morphological, temporal, institutional and iconographic criteria. This makes it possible to account for their relevance both for the current Chilean identity and for the Afro-Latin American studies increasingly promoted in the region.

KEYWORDS: Cultural Heritage, Art, Afrodescendants, Chile, Santiago.

Recibido: 11/06/2023

Acceptado: 29/08/2023

I. INTRODUCCIÓN

En la medida en que el patrimonio es parte de nosotros, conocerlo hará que nos conozcamos y también a los demás, que comprendamos mejor nuestra vida y sus vidas, nuestra cultura y sus culturas, haciendo que nos sea más natural respetarnos y valorarnos como personas, como grupos y como sociedades.
(Marsal 119)

El patrimonio cultural se ha transformado en uno de los conceptos más discutidos de los últimos años, debido a los conflictos que se han suscitado en diferentes lugares del mundo a propósito de la destrucción, intervención, resignificación o remoción de monumentos instalados en el espacio público (Bogart 15; Mora 4). Desde Chile sabemos bien de esta coyuntura política, social y cultural, debido a las manifestaciones ocurridas desde el 18 de octubre de 2019 en adelante, las que han dado origen a problemáticas como la que actualmente existe en torno al monumento a Manuel Baquedano, retirado en marzo de 2021 de la antigua Plaza Italia de Santiago y hoy conservado en las dependencias del Museo Histórico y Militar de Chile (De la Cerda 125-47; Mora 1-12).

Independiente de las múltiples lecturas que pueden articularse sobre el actual fenómeno iconoclasta –como lo denomina la historiografía del arte– y sus implicaciones en Chile, podemos comprenderlo aquí como un crudo recordatorio de que estamos transitando por un proceso colectivo de reflexión acerca de lo que tradicionalmente se considera como patrimonio cultural chileno, desde un intento por complementar el patrimonio establecido desde la oficialidad o desde arriba, con miradas locales y plurales basadas en valores como el respeto por la diversidad cultural y los derechos humanos, la defensa de la democracia y la promoción de la vida en comunidad (Marsal 102-19)².

² Esta idea se encuentra profundamente relacionada con la consideración actual del patrimonio cultural como construcción social y comunitaria (Maillard 22).

En este nuevo contexto, caracterizado a su vez por las demandas del pueblo tribal afrodescendiente chileno y los diversos conflictos suscitados por las migraciones latinoamericanas de la última década; la pregunta por el lugar que ocupan las personas de origen africano en nuestra identidad nacional³ y la posible existencia de un acervo cultural, mestizo y diaspórico que la sustente, hoy se convierten en interrogantes que pueden contribuir a la erradicación del racismo y la discriminación asociada al color de la piel, prácticas de raigambre colonial y decimonónico que aún persisten en Chile (Archivo Nacional de Chile 1-35).

A la luz de este complejo, pero importante camino de reflexión y sensibilización, considero esencial visitar la presencia africana y afrodescendiente⁴ en la historia de Chile, objetivo que en el caso de este artículo se desarrollará a partir del estudio histórico y visual del patrimonio artístico de la zona centro-sur del país; punto de partida de la amplia tarea que significa abordar la totalidad de nuestro largo y angosto territorio, descentralizando las investigaciones y los proyectos de puesta en valor desde trabajos colaborativos⁵. Como resultado de un esfuerzo inédito de síntesis, presenta un catastro preliminar de las colecciones públicas y privadas que

³ En el caso de este concepto, se entiende aquí en estrecha relación con la diversidad cultural y la pluralidad de memorias e historias que pueden conformar una identidad nacional determinada, entendida esta última como construcción social que se transforma permanentemente a través del tiempo (Subercaseaux, B. 35-52).

⁴ El término afrodescendiente es un vocablo actual y convencional que alude a personas con antepasados del continente africano. Fue adoptado en la Conferencia Regional de las Américas realizada en Santiago de Chile el año 2000, y sirvió como preparación de la III Conferencia Mundial contra el Racismo, la Discriminación Racial, la Xenofobia y las Formas Conexas de Intolerancia, celebrada en 2001 en la ciudad de Durban, Sudáfrica. Allí, se consagró el término como alusión a los descendientes de la diáspora africana traída a las Américas mediante la trata de personas esclavizadas (Madrid 23).

⁵ En el análisis de este artículo, no he incorporado al patrimonio artístico y cultural de la zona norte de nuestro país, pues considero que su abordaje supera los límites conceptuales y metodológicos propios de la disciplina histórica y de los estudios visuales, al vincularse directa e indisolublemente con las comunidades afrochilenas contemporáneas, como por ejemplo, las agrupaciones de la ciudad de Arica y sus alrededores. Sugiero revisar las investigaciones realizadas desde la perspectiva antropológica, de autores como Ricardo Amigo, Javiera Carmona, Yanina Ríos o Isabel Araya, entre otros.

hoy resguardan obras artísticas cuyas representaciones remiten a sujetos de origen africano⁶. Se registra un total de 139 piezas bidimensionales y tridimensionales, las que son categorizadas en función de criterios morfológicos, temporales, institucionales e iconográficos⁷. Ello permite dar cuenta de su relevancia tanto para la identidad chilena actual como para los estudios afrolatinoamericanos impulsados cada vez con mayor fuerza en la región.

En términos historiográficos, las reflexiones aquí vertidas dialogan con una serie de estudios recientes que han permitido visibilizar la presencia de personas de origen africano en la historia de Chile, aplicando diversas metodologías y cuadrantes interpretativos como la historia social, la historia económica, la microhistoria, los estudios de género, la historia de la medicina, la historia de la justicia, la historia de las emociones, la historia de la religiosidad, los estudios literarios y los estudios afrodescendientes⁸.

Con todo, si bien ha quedado obsoleta la hipótesis que sostenía la rápida extinción de los africanos y que negaba, por tanto, la importancia demográfica, económica y social de estos sujetos en la formación de la sociedad chilena; la etapa de posabolición ha sido escasamente estudiada, pues los estudios que no abordan las centurias virreinales están centrados

⁶ Se trata de un catastro en preparación, actualizado hasta el día 30 de mayo de 2023.

⁷ En términos metodológicos, este catastro preliminar se ha elaborado mayoritariamente en función de las colecciones que hoy se encuentran disponibles para público general en el Sistema Unificado de Registro y Documentación (www.surdoc.cl), complementadas con algunas colecciones bibliográficas y otras privadas. En este panorama, se han identificado representaciones de sujetos de origen africano en los siguientes acervos provenientes de la zona centro-sur del país: Museo Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Historia Natural, Museo Histórico Nacional, Museo del Carmen de Maipú, Museo Nacional Benjamín Vicuña Mackenna, Museo de Artes Decorativas, Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago, Biblioteca Nacional de Chile, Museo Municipal de Bellas Artes de Valparaíso, Museo Regional de Rancagua, Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca, Museo de Arte y Artesanía de Linares, Pinacoteca Universidad de Concepción, Colección Joaquín Gandarillas Infante y colecciones privadas.

⁸ Al respecto, destaco las investigaciones de Celia Cussen, Carolina González, Hugo Contreras, María Teresa Contreras, Claudio Ogass, Tamara Araya Fuentes, María Eugenia Albornoz, Montserrat Arre, Luis Madrid, María Elena Oliva, Dina Camacho, Isabel Araya, Ricardo Amigo, Javiera Carmona, Rafael González, Rafael Contreras, Andrea Sanzana, Lilian Salinas, Daiana Nascimento Dos Santos, Cristián Baeza, Paulina Barrenechea, Daniel Castillo, Carlos Choque Mariño, Carolina Cortés, Ana Pizarro y Carolina Benavente, entre muchas otras pesquisas.

en el período actual que oscila entre fines del siglo XX y comienzos del XXI, al tener como objeto de análisis a las organizaciones afrochilenas contemporáneas (Oliva 13; Cuevas y Vidal, *Catastro* 9). El presente artículo busca subsanar dicho vacío historiográfico, específicamente desde la perspectiva de la historia cultural, los estudios patrimoniales y los estudios visuales; cuadrantes interpretativos que serán fundamentales para un análisis panorámico de las obras catastradas.

A diferencia de la historiografía, no han tenido la misma suerte los estudios visuales o provenientes de la historia del arte, si bien existen algunas investigaciones muy iluminadoras, al plantear cruces fundamentales entre los modos de representación visual de sujetos africanos y afrodescendientes, la construcción del Estado Nación, las políticas de blanqueamiento⁹ del siglo XIX y las prácticas de coleccionismo de comienzos del siglo XX en nuestro país (Cuevas, “Modelos” 217-242; Cuevas y Vidal, *Catastro* 1-79; Cuevas y Vidal, “Incertidumbres” 395-414; Cuevas, “La negra” 94; Martínez y otros 195; Arre, “Pedro Subercaseaux” 213-20; Alvarado y León 315-38; Carmona 41-56; Montoya-Aguilar 1-75). Asimismo, es muy significativa la investigación que desde la antropología y los estudios patrimoniales está desarrollando actualmente Javiera Carmona, quien analiza el papel de los museos chilenos en los procesos históricos, políticos y socioculturales que atañen a la presencia afrodescendiente y a la formación nacional de la alteridad, determinados por campos sociales transnacionales, nacionales y subnacionales durante los siglos XX y XXI.

Complementarios también son aquellos estudios que recientemente han analizado las representaciones escriturales de sujetos africanos y afrodescendientes, los que han dado cuenta del fenómeno de la resistencia, además de los históricos y profundos vínculos existentes entre la literatura de los siglos XIX y XX, el proceso de construcción de la identidad chilena y los

⁹ Con blanqueamiento nos referimos al proceso político, propio de la modernidad, mediante el cual las naciones hispanoamericanas del siglo XIX buscaron construir su identidad en la homogeneidad racial y cultural, invisibilizando a determinados actores igualmente relevantes como sucedió con los indígenas o los descendientes de africanos (Echeverría 1-242; Geler, “Los Andares negros” 19; Geler, “Un personaje” 77-99; Briones 65-66; Ghidoli 19-34; M. Quijada 23; Lamborghini y Geler 1-13).

imaginarios raciales que persisten hasta el día de hoy (Arre y Sanzana, *Tintas pardas* 1-301; Arre, “*Una emplumada*” 22-42; Arre y Sanzana, “Sociocrítica y racialismo” 39-52; Barrenechea, “Patrimonio” 15-31; Barrenechea, “Siento” 45-54; Salinas 117-131; Salinas y Santos 75-92; Santander 1-200).

2. TIPOS DE OBRAS SEGÚN CARACTERÍSTICAS FORMALES

En la zona centro-sur de Chile se conservan hoy numerosas obras artísticas cuyas representaciones visuales evocan la presencia africana y afrodescendiente en nuestra historia nacional, desde la época colonial hasta los siglos republicanos del XIX y el XX. El catastro preliminar construido para esta investigación manifiesta un acervo de 139 piezas, de las cuales 75 poseen dos dimensiones y 64 tres. Existe entonces una mayoría muy leve de piezas bidimensionales, correspondiente a un 54%; dato que fundamenta la necesidad académica de desarrollar investigaciones históricas o estéticas que no solo analicen y pongan en valor pinturas, grabados, dibujos o ilustraciones sino también esculturas, cerámicas o juguetes, entre otros tipos de objetos patrimoniales que nos permitan navegar por las artes visuales y también por las llamadas artes populares. En cuanto al tipo de objeto, se trata de un conjunto de piezas diversas cuyo mayor porcentaje refiere a esculturas (30%), seguido pinturas (19%) e ilustraciones (17%).

Entre las esculturas, destaca la colección de arte africano de Vicente García-Huidobro Fernández (1893-1948), pues constituye un 24,4% del total de obras registradas para esta investigación. Hablamos de piezas que adquieren una doble importancia, ya que no solo evocan a sujetos africanos o afrodescendientes, sino que ellas mismas fueron elaboradas por distintas etnias de África, lo que deviene en objetos conmemorativos o ceremoniales¹⁰, creados originalmente para cumplir fines rituales y sociales en el marco de la vida cotidiana (Alvarado y León 322). Son especialmente relevantes ya

¹⁰ Usados ampliamente para artículos asociados con, o usados en cualquier contexto que pueda ser considerado una ceremonia. GETTY ID: 300234117. www.aatespanol.cl.

que sus características iconográficas remiten al mundo espiritual que daba sentido a la vida de estos sujetos de origen africano, cuyas prácticas culturales provenían de las diferentes religiones existentes en África y que fueron aquí trasplantadas por medio de la trata transatlántica y la consecuente diáspora de sus habitantes, especialmente en Brasil y en la región del Caribe.

Testimonios de este proceso de transferencia social y cultural es el corpus de piezas reunidas por Huidobro, como por ejemplo, los llamados fetiches, pequeñas esculturas figurativas a las que se les atribuían poderes mágicos que beneficiaban a quienes las portaban¹¹. Al respecto se encuentran las piezas tituladas *Fetiche en forma de mujer arrodillada* proveniente de la etnia Woyo o Beembé de la República del Congo, *Antiguo fetiche* de la etnia Kissie de Guinea, *Fetiche* de Guinea y *Fetiche con cavidad en el cráneo* de la etnia Teke del Congo; todas ellas, elaboradas según los especialistas entre fines del siglo XIX y principios del XX (Alvarado y León 322).

En el caso de las pinturas y de las ilustraciones, destaco en primer lugar las obras del artista bávaro Johann Moritz Rugendas (1802-1858), pues significan un 13,7% del total de obras catastradas. Nacido en Alemania a principios del siglo XIX, su prolija educación artística lo llevó a viajar por distintos países de Europa y América, entre ellos, Haití, México, Brasil, Perú, Argentina y Chile. Se piensa que, de todos los artistas que estuvieron en Sudamérica durante la primera mitad del siglo XIX, Rugendas fue el más itinerante (Thomas, “La esclavitud” 50); como reflejo no solo de su espíritu aventurero sino también de su rol expedicionario, informante y político en América. En nuestro país adquirió renombre por los numerosos encargos de paisajes, escenas costumbristas y tipos sociales que recibió principalmente entre 1834 y 1842, antes de su partida a Lima y de su posterior regreso al viejo continente en 1845 (Diener y Costa 298; Thomas, “La esclavitud” 49-71; *Witnessing Slavery* 1-304; Cuevas “Modelos” 217-42).

¹¹ Los fetiches son objetos que se creen encantados o tienen un poder mágico para ayudar o proteger a su dueño. GETTY ID: 300185494. <https://www.aatespanol.cl/terminos/300185494>.

Cabe destacar que se trata de un término elaborado desde la perspectiva europea, para denominar objetos destinados a usos prácticos y religiosos de la vida cotidiana. En su mayoría, es empleado hasta el día de hoy con sentido peyorativo.

Actualmente en Chile se conservan varias de sus creaciones alusivas a sujetos africanos y afrodescendientes, entre las que destacan *La reina del mercado* (1833), perteneciente a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes y cuyo boceto fue trazado a partir de una escena que el artista observó en México aunque la terminó de pintar en Chile (Cuevas y Vidal, *Catastro* 34-35; Sagredo, “Una escena” 92-93; Sagredo, “Arte” 63-64); *Batalla de Maipú* (c. 1837), realizada por encargo del presidente Prieto y hoy propiedad del Museo Histórico Nacional (Martínez y Mellado 89); *Vista de Santiago desde el cerro Santa Lucía hacia el Oeste* (1841), representación de gusto amplio en la época por tratarse de una vista clásica de la temprana expansión de la capital de la nación, hoy en colección particular (Cruz, *Patrimonio* 194; Lambourn 174); además de una copiosa serie de ilustraciones que el artista elaboró hacia 1822 para su *Voyage pittoresque dans le Brésil* (“Viaje pintoresco en el Brasil”), una publicación que fue concluida bajo gran aclamación en París en 1835 (Thomas, “La esclavitud” 52) y cuya edición de 1986 se encuentra hoy entre los tesoros que alberga la Sala Medina de nuestra Biblioteca Nacional (Rugendas 1-276).

En segundo lugar, debemos relevar las obras de Pedro Subercaseaux Errázuriz (1880-1956) –catalogado por algunos investigadores como “el pintor de las glorias nacionales” o el “pintor de la historia de Chile” (Guarda 4; Guarda y otros 1-55)–, ya que significan un 8,6% del total catastrado y revisten una importancia histórica indiscutida en la visualidad de africanos y afrodescendientes en nuestro país. Varias de ellas fueron realizadas a propósito de un conjunto de cuadros presentados por Pedro Subercaseaux y su padre Ramón en el Teatro Municipal de Santiago, hacia 1914 (Cuevas y Vidal, *Catastro* 30-31). Haciendo referencia a las tradiciones más destacadas de esta ciudad durante el período colonial, el conjunto llevaba por título “Santiago antiguo” e incluyó obras como *Escena de la Colonia* (c. 1920) y *El birlocho* (c. 1915); probablemente también lo hicieron *Mujeres de la Colonia* (1909) y *Baile del Santiago antiguo* (1917). Otras obras fueron elaboradas para ilustrar relatos costumbristas de publicaciones culturales de alta circulación nacional como *Pacífico Magazine* o *Revista Selecta*, lo

que constata el modo en que la prensa movilizó las artes de este período (Alvarado y Alvarado 1-15). Fue el caso de *Barco de esclavos, Esclavo, Personas esclavizadas embarcando y Personas esclavizadas desembarcando*, de 1916; y de *Un caballo que llegaba, se detenía en la puerta*, de 1916; y *A cuya puerta se arrojaba, llamándolo y llorando desconsolada*, de 1912 (Arre, “Pedro Subercaseaux” 213-20). Creadas en su mayoría durante la primera mitad del siglo XX, hoy las podemos encontrar principalmente en colecciones privadas y en un conjunto de publicaciones conservadas por la Biblioteca Nacional de Chile.

Aunque se trate de imágenes estereotípicas que sitúan ciertos cuerpos en un tiempo histórico específico y se les atribuye roles sociales determinados (Cuevas y Vidal, *Catastro* 32), es posible trazar lo que pudo ser la trayectoria vital y emocional de cualquier esclavo o esclava de origen africano en Chile colonial durante los siglos XVII y XVIII mediante ellas. Desde el traslado forzoso y el “peculiar infierno” que significaba viajar por mar en aquella época de un continente a otro (Rediker 27), hasta el dramático proceso de adaptación y las diferentes tareas que estos sujetos y sujetas debían realizar en el marco del servicio doméstico de las familias e instituciones más acomodadas del período (González, “La vida” 41-52).

Aunque la cerámica como tipología objetual solo alcanza un 9% del total de obras catastradas, cabe mencionar la colección que hoy alberga el Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago de la Universidad de Chile. Se trata de un conjunto de cinco figuras de arcilla modelada y policromada cuyas dimensiones no superan los diez centímetros de altura, atributo que permite considerarlas dentro de la categoría de las miniaturas (Fuentes 19-23). Fueron elaboradas durante la primera mitad del siglo XX por Sara Gutiérrez Jofré, prolífica artesana de la ciudad de Santiago que junto a sus hermanas Margarita y Zoila, heredó y transmitió la cerámica perfumada de las monjas clarisas hacia generaciones futuras (Cruz y otros 175-82). Respecto de la iconografía, todas estas cerámicas representan a sujetos de origen africano de corta edad, dos niñas y tres niños, algunos de los cuales portan objetos complementarios aún más pequeños como una taza con

platillo, una guitarra o un cordero; elementos que recuerdan las íntimas conexiones entre la experiencia esclavista chilena, la niñez y el mundo del servir (Arre, *Mulatillos* 1-233).

3. TIPOS DE OBRAS SEGÚN TEMPORALIDAD

Las obras catastradas para esta investigación constituye un corpus morfológicamente variado, sin embargo, esto difiere con el criterio de datación, pues el 72,6% de ellas corresponden al siglo XX, mientras que solo un 27,3% a los siglos anteriores. Esto indicaría que se trata de una época clave para la construcción de la identidad chilena, el camino hacia la modernización y las políticas de blanqueamiento asociadas a la noción de raza¹²; pero también para las artes y las prácticas de coleccionismo privado e institucional, las que comienzan desde principios de la centuria pasada a cuestionar tímidamente la negación de los sujetos africanos y afrodescendientes de nuestra historia nacional.

El campo de las artes de principios del siglo XX se caracterizó por el desarrollo de las artes populares o tradicionales, identificadas por la teoría romántica como arte del pueblo y consideradas en el contexto regional como una manifestación identitaria, en el marco de la construcción de una cultura que se concebía a sí misma como latinoamericana y que buscaba distanciarse de la historia europea (F. Quijada 18-19). En el caso de Chile, la preocupación de reunir, conservar e investigar piezas de este tipo se concretó en la formación de distintas colecciones museales, entre ellas, la del Museo de Arte Popular Americano de la Universidad de Chile,

¹² La noción de “raza chilena” surgió a fines del siglo XIX como un sistema de valor para catalogar a los chilenos como entes particulares y diferentes a otros. Dicho proceso fue el resultado de una combinación de ideas vinculadas a movimientos como el nacionalismo, el positivismo, la eugenesia y el darwinismo social. En ese marco, se entendía la sociedad como un cuerpo orgánico que necesitaba mantenerse sano y libre de impurezas (Cuevas y Vidal, *Catastro* 26; Cussen, “Raza” 21-34; Arre y Catepillán 1-30).

fundado en 1944 por Tomás Lago, y la Colección de Artes Populares y Artesanías del Museo Histórico Nacional, originada en 1912 con el traspaso de las piezas del Museo de Etnología y Antropología de Chile (MEA) y las posteriores donaciones de coleccionistas privados (*Catálogo de la Exposición Americana* 1-221; Alegría, “El Museo Etnológico” 165-86). Como se deduce de lo anterior, la primera mitad del siglo XX también es una época donde continuaron las prácticas decimonónicas alusivas al coleccionismo privado, en estrecha relación con la formación de colecciones museales (E. Cruz 3-25; Drien, “Prácticas” 1-2; “Coleccionistas” 131-38; Museo Histórico Nacional 1-147).

Es también en este mismo período, fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, donde surgió un tipo especializado de coleccionismo, vinculado no solo con las esculturas reunidas por Vicente Huidobro –hoy en MNBA y MNHV–, sino también con algunas piezas conmemorativas reunidas por Tomás Lago en Brasil para enriquecer las colecciones del MAPA. En la medida en que los imperios del Viejo Mundo se internaron en África, cientos de artefactos producidos por sus diversas etnias comenzaron a circular a modo de curiosidades o *souvenirs*, integrándose rápidamente en colecciones museales y llamando la atención de artistas cubistas como Henri Matisse y Pablo Picasso, quienes encontraron en las características formales de estos objetos inspiración para realizar sus propias obras. Este interés por las producciones de pueblos considerados premodernos dio origen a la categoría estética de *art nègre* o arte negro, noción que alude a las producciones simbólicas de diferentes grupos culturales procedentes del África Subsahariana, Oceanía y América; un arte que a comienzos del siglo XX salió de los exclusivos círculos vanguardistas para volverse muy apetecido entre la burguesía europea, una moda exótica y comercial que no dejaba de acentuar el temor u horror que suscitaba la negritud (Alvarado y León 315-38; Carmona 49). Chile no quedó ajeno a dicho interés, debido a que sus museos comenzaron a reunir o adquirir piezas provenientes de las otras colonias europeas, en un intento simbólico por reafirmar su condición republicana y distanciarse de su propio pasado colonial (Carmona 42). Un

ejemplo de ello fue la colección de esculturas africanas adquirida en 1930 por el Museo Nacional de Bellas Artes (Carmona 50; Alvarado y León 316).

La segunda mitad del siglo XX, por su parte, es una época caracterizada por las diversas luchas políticas, sociales y culturales de la población afrodescendiente tanto en Chile como en el resto de Latinoamérica, las que en la última década se han visto tensionadas, además, por los flujos migratorios contemporáneos entre los países de la región y más allá (Carmona 41-56; Cuevas y Vidal, *Catastro* 17-18).

4. TIPOS DE COLECCIONES E INSTITUCIONES

En relación con la tipología de las colecciones donde las obras catastradas hoy se encuentran ubicadas y conservadas, se observa –hasta el momento– una preponderancia del 73% de colecciones museales o de similares características¹³, seguido por un 21% de imágenes asociadas a publicaciones bibliográficas y un 6% de colecciones privadas o en manos de particulares. Aunque son cifras que cambiarán cuando se integren nuevas piezas en el registro, son relevantes porque nos permite reflexionar en torno a la importancia de las instituciones museales de los siglos XIX y XX en la construcción histórica de la identidad nacional chilena (Subercaseaux 33-54), además del rol que en dicho proceso ha tenido específicamente el patrimonio cultural y artístico vinculado con sujetos africanos y afrodescendientes.

Como diversos investigadores han sostenido, hoy debemos entender los museos y sus colecciones como espacios en disputa que, si bien tienen en potencial de expandir los márgenes de entendimiento de distintos períodos históricos, de igual modo poseen la potestad de restringirlos, de cerrar el espectro posible de interpretación y, especialmente, de reestructurar los márgenes discursivos en función de los objetos que albergan y los regímenes políticos/estéticos de su visualidad (Cuevas y Vidal, *Catastro* 16). Solo por mencionar un dato, para el caso del Museo Nacional de Bellas

¹³ También se incluyen en esta categoría a las pinacotecas.

Artes (1880-2013), de un total de cerca de 6.000 piezas que componen el acervo patrimonial de su colección, solo alrededor de un 0,3% remite a representaciones de sujetos africanos y afrodescendientes (21). Ello da cuenta no solo de la escasez –aunque a la fecha parcial– de visualidades de lo afro en territorio nacional, sino que también, de cómo aquella carencia puede vincularse con otros procesos igualmente relevantes como las narrativas historiográficas o algunos relatos literarios de los siglos XIX y XX (Cussen, “El paso” 45-58; Arre y Sanzana, “Sociocrítica” 39-52). Asimismo, nos abre la posibilidad de que aquella carencia pueda ser contrarrestada con otros acervos patrimoniales como los que actualmente constituyen las colecciones privadas y las ilustraciones contenidas en publicaciones bibliográficas.

Con miras hacia el futuro, es necesario entender los museos como:

complejas articulaciones de signos culturales y poderosos agentes de transformación social al asumir su papel potencial de activar distintas estrategias para cuestionar y develar las construcciones autorizadas en el reconocimiento de los márgenes y excesos del paradigma eurocéntrico moderno y colonial de los museos y sus prácticas. (Carmona 54)

Actualmente, las obras artísticas que evocan la presencia africana y afrodescendiente en la historia de Chile se conservan mayoritariamente en la ciudad de Santiago (90%), seguida por Concepción (4%), Linares (3%), Talca (2%), Valparaíso (1%) y Rancagua (1%). Respecto de las instituciones, las cinco entidades que reúnen las colecciones más numerosas son el Museo Nacional de Bellas Artes (30%), seguido por la Biblioteca Nacional de Chile (21%), el Museo Histórico Nacional (11%), el Museo Nacional de Historia Natural (11%) y el Museo de Arte Popular Americano (8%). Las colecciones privadas representan un 6% del total, cifra que manifiesta el eventual potencial que poseen dichos acervos y la necesidad urgente de rastrear no solo instituciones museales sino también colecciones en propiedad de familias o individuos.

5. ICONOGRAFÍAS, ESTEREOTIPOS Y MARCADORES VISUALES

Un breve análisis visual de las obras catastradas nos permite complementar la clasificación ya realizada en términos formales, temporales e institucionales. Como veremos, este demuestra que si bien las artes –principalmente aquellas surgidas durante el siglo XX chileno– navegaron a contracorriente de las narrativas historiográficas y sociales dominantes de la nación, las que excluían de su memoria colectiva a los sujetos africanos y afrodescendientes en función de políticas de blanqueamiento identitario; ellas contribuyeron a la definición de modos estereotípicos¹⁴ y racializados de representación, por medio de la utilización de iconografías¹⁵, tropos¹⁶ y marcadores¹⁷ visuales reiterativos que devinieron en discursos de diferenciación cultural y alteridades históricas¹⁸. En este sentido –como ha enfatizado Victor Stoichita en sus diversos estudios acerca de la representación de negros, judíos, musulmanes y gitanos durante la Edad Moderna– “la diferencia existe, la alteridad se construye” (13).

Por ello, y para comprender así las obras aquí registradas, es clave concebir las imágenes en general no como reflejo inocente y transparente

¹⁴ Stuart Hall, define la estereotipación como una práctica representacional significativa que reduce a las personas a unos pocos, simples y esenciales rasgos que se pretenden fijados por la naturaleza (257). Para María de Lourdes Ghidoli, el empleo reiterado de estereotipos visuales a lo largo del siglo XIX se transformó en una de las estrategias del proceso de invisibilización de los descendientes de africanas y africanos esclavizados en Argentina (19-34); similar a lo ocurrido en el caso chileno. Porque como señala Albert Boime, “las artes ayudan a formar ideas, definen actitudes sociales y fijan estereotipos” (13).

¹⁵ Contenido de las obras de arte, como los personajes, animales, plantas, temas, historias, eventos, lugares, objetos, y su simbolismo o significado alegórico. GETTY ID: 300055859: www.aatespanol.cl.

¹⁶ Empleo de figuras retóricas en las artes visuales.

¹⁷ Marcas o rasgos visuales que, al informar sobre la construcción social de los sujetos, ocupan un lugar importante en el complejo entramado de significados y mensajes no verbales de las imágenes. Para el caso de los marcadores alusivos a la población de origen africano, véase Camacho 35-36; Rodrigues 315-44; Araujo 469-99.

¹⁸ Rita Segato define las alteridades históricas como “aquellas que se fueron formando a lo largo de las historias nacionales, y cuyas formas de interrelación son idiosincrásicas de esa historia” (21).

de la realidad, sino como artefactos situados en contextos históricos, artísticos e ideológicos, imbricados –a su vez– con las subjetividades de los artistas y sus receptores (Ghidoli 19-34; Cuevas y Vidal, *Catastro* 1-79; Lamborghini y Geler 1-13; Araujo 469-99; Buono 73). Dicho de otro modo, no podemos comprender las imágenes como portadoras de un sentido único ni directo, pues estas no funcionan en una esfera paralela de la realidad, sino que contribuyen a la creación, reproducción y circulación de representaciones sociales, impactando tanto en el campo fenomenológico como en el intelectual y en el afectivo (Lamborghini y Geler 4).

Uno de los tropos visuales más utilizados en las obras registradas, y que sin duda contribuyó a reforzar los discursos de diferenciación cultural y alteridad histórica de estos sujetos de origen africano en Chile; fue su ubicación en los bordes del espacio pictórico, o bien, entre medio de una multitud de personas que los invisibilizan, lo que evidencia el lugar marginal y excluyente que les asignaba la sociedad en general como los artistas en particular. En algunas oportunidades, esta ubicación se combina con cierta idea de movimiento, como si la persona de origen africano entrara en escena de manera momentánea, pues solo ha ingresado al cuadro para realizar alguna tarea específica (Ghidoli 78).

En el caso de las 139 obras bidimensionales y tridimensionales en la zona centro sur del país, no deja de llamar la atención que no solo piezas de los siglos XIX y XX –época de configuración del Estado y de la identidad nacional– utilicen este tropo visual, sino también obras que circularon a través de la región andina durante los tempranos siglos coloniales. Sucede por ejemplo con algunas de las obras pictóricas que hoy conserva la Colección Joaquín Gandarillas Infante, específicamente, aquellas que remiten a la iconografía cristiana de la Adoración de los Reyes Magos, donde Baltasar posee la marca fenotípica del color de piel oscuro asociado al continente africano¹⁹, además de verse ubicado en los márgenes de los cuadros.

¹⁹ Como ha demostrado la historiografía, la iconografía del Rey Mago Negro surgió en el norte Europa a mediados del siglo XIV, para luego extenderse paulatinamente por el resto del continente. Junto con la representación de San Mauricio como un caballero de rasgos negroafricanos, difundida en la misma época, constituye un ejemplo pionero



Imagen 1: *Adoración de los Reyes Magos*; anónimo del Lago Titicaca/ seguidor de Leonardo Flores (activo hacia 1680); siglo XVII tercer tercio; Colección Joaquín Gandarillas Infante; Inv. P075.

del lugar preferencial que las imágenes estereotipadas han ocupado en la historia del arte (Ghidoli 37-38; Koerner 7-92).

La asociación entre el continente africano y la negritud, también la podemos observar en las imágenes estereotípicas de los cuatro continentes, donde África es representada como una mujer negra, ataviada con turbante y asociada con animales “exóticos” y “salvajes”.

Esto sucede, por ejemplo, en la *Adoración de los Reyes Magos*, cuya autoría ha sido atribuida a un seguidor de Leonardo Flores (activo en la zona del lago Titicaca hacia 1680), donde la negra silueta del perfil de Baltasar es casi indistinguible, a no ser por la alba vestidura, la corona dorada y el recipiente del mismo metal con la mirra, lo que, como en otras pinturas virreinales sobre el tema, sugiere el estatus de la población africana en Europa y América (Cruz, *Adoración* 36-37). Por su parte, en la *Adoración de los Reyes Magos* del círculo de Juan y José Espinoza de los Monteros (activos en Cusco entre 1638 y 1688), Baltasar se ubica en el margen derecho del cuadro, bastante apartado de Melchor y Gaspar, y se presenta ataviado con un exótico turbante que contribuye a marcar la diferencia con ellos, como representantes de los habitantes de Europa y Asia (Cruz, *Adoración* 34-35)²⁰.

Para el siglo XVIII, es lo que se dilucida en la pintura de Blas Tupac Amaro (activo en Cusco entre 1750 y 1800) titulada *A devoción de don Manuel de Salzes y de doña Francisca Infante* (1767), donde la mulata Marcia Angelina, sirvienta esclavizada de este grupo familiar, está situada en el espacio límite del cuadro, el que la deja incluso con parte de su cuerpo en los bordes de esa inscripción simbólica que pareciese cumplir (Cuevas y Vidal, *Catastro* 25). Durante el siglo XIX, en tanto, Johan Moritz Rugendas adoptó este modo excluyente de representación en su pintura titulada *La reina del mercado* (1833), donde apenas es posible observar a la mujer de origen africano que incluye esta imagen. Si bien se encuentra situada en el centro de la imagen, solo se alcanza a ver su rostro y parte de sus brazos

²⁰ La iconografía cristiana de la adoración de los Reyes Magos descansa en el relato de San Mateo (Mt. 12, 1:12), el único de los evangelistas que se refiere a la visita que recibió Jesús recién nacido de una serie de magos venidos de Oriente, sin especificación de número. Fueron los evangelios apócrifos, la Leyenda Dorada así como las interpretaciones de los teólogos de los primeros tiempos cristianos, quienes los transformaron en tres reyes sabios, originarios de Persia y Arabia. Han sido varias las razones por las que la tradición cristiana ha fijado en tres el número de reyes: las correspondientes tres ofrendas mencionadas por San Mateo y que fueron entregadas al niño (oro, incienso y mirra); las edades del hombre (juventud, madurez y ancianidad); y la existencia de los tres continentes conocidos en la Antigüedad: Asia, Europa y África. La identificación con sus actuales nombres se remontaría al llamado Evangelio Armenio de la Infancia y se difundió hacia el siglo IX, respaldado por la leyenda que hace reposar sus restos en la catedral de Colonia, Alemania (Cruz, *Adoración* 35).

y vestimenta, a diferencia de la ‘verdadera’ reina del mercado en la cual recae la atención del espectador, es decir, la mujer representada de cuerpo entero y de pie sobre el puesto, con un racimo de uvas en la mano derecha y alargando la izquierda hacia lo alto. En la época también usó este recurso Gustave Adolph Désiré Crauk (1827-1905), en su grabado *La adoración de los Reyes Magos*, y Francisco Javier Mandiola (1820-1900), manifestado en su pintura *Los señoritos* (siglo XIX). A la derecha del cuadro, un hombre de origen africano vestido de camisa anaranjada, apenas se asoma detrás de dos niños que se abrazan de manera tierna y fraternal en primer plano de la imagen. Ya para el siglo XX, este tropo visual es utilizado por Pedro Subercaseaux en pinturas como *Escena de la colonia* (c. 1920) y *Baile del Santiago antiguo* (1917), donde no se logra visualizar el cuerpo completo del sujeto esclavizado, sea por estar demasiado en el borde de la composición o entre medio de un grupo de personas.



Imagen 2: *Cabeza de niño negro* de Marta Lillo (1914-1997); Colección del Museo de Arte y Artesanía de Linares; Reg. 13-452.



Imagen 3: *Cabeza de negro*; autor no identificado; siglo XX; Colección del Museo O'Higginiano de Bellas Artes de Talca; Reg. 7-572.

Con respecto a marcadores visuales asociados al cuerpo de hombres y mujeres de origen africano, se observan algunos rasgos fenotípicos reiterativos en la mayoría de las obras, que contribuyeron en Chile a fijar una fisionomía estereotipada de las personas africanas o afrodescendientes, caracterizada por el color negro de la piel, el pelo corto y rizado, y el grosor de labios y nariz. Esto se observa, por ejemplo, en las esculturas del siglo XX: *Cabeza de negro*, anónimo, y *Cabeza de niño negro* de Marta Lillo (1914-1997). También, lo podemos rastrear en la pintura de María Aranís (1903-1966) titulada *La negra*, cuyo título generalizador condiciona la mirada hacia la percepción racializada de la mujer retratada. Pintada en 1931 en París, en un contexto marcado por fenómenos contrapuestos como la subalternización de las personas africanas y la *negrophilia*, la artista acentúa el color oscuro de su piel, revelando la permanencia en esta época de la negritud en cuanto

categoría ideológica, como una construcción política que situaba los cuerpos en relaciones políticas de dependencia y obediencia (Cuevas, “La negra” 94).

Un rasgo distintivo que también se dilucida en gran parte de las obras patrimoniales y artísticas catastradas, es el uso del color rojo para los labios tanto de hombres como mujeres; lactantes, niños y adultos. Así ocurre con la criada de la familia Salzes Infante, en la pintura creada en 1767 por Blas Tupac Amaro; con la famosa *Negrita Doddy*, cuya ilustración circuló desde 1911 en nuestro país a través de la prensa de la época; con las cerámicas policromadas fabricadas por Sara Gutiérrez Jofré hacia 1920; y con una serie de muñecas de diferentes técnicas y materialidades que fueron elaborados durante el siglo XX y que hoy se conservan en el Museo Histórico Nacional y en el de Arte Popular Americano.

La indumentaria retratada también se utilizó como marcador visual para fijar la alteridad histórica y la diferencia cultural de los sujetos de origen africano en Chile y América Latina. De hecho, la falta de vestimenta y su correspondiente desnudez corporal, es uno de los elementos iconográficos que caracteriza a varias de las obras catastradas, particularmente, aquellas que remiten a lugares de clima cálido como Brasil, Venezuela o la zona del Caribe. Ejemplo de ello es el grabado del siglo XIX titulado *1.- Habitant de Santiago (Chili) 2.-Jeune Peruvienne et Esclavos negres au Brazil*, donde la mujer de origen africano proveniente de Brasil lleva su busto descubierto, mientras la mujer de Santiago de Chile lo cubre con un manto. Ya para el siglo XX tenemos los grabados realizados en 1956 por el artista chileno Marco Bontá Costa (1899-1974), *La poza del encanto* y *Tierra caliente*, en los que es posible apreciar idílicos paisajes con palmeras y cascadas, además de hombres y mujeres de origen africano con sus cuerpos desnudos; a propósito de su estadía en Venezuela entre 1938 y 1943.

En ambos ejemplos, los cuerpos desnudos corresponden a estereotipos asociados a la sexualización y a la racialización. Específicamente en el caso de las mujeres, sus cuerpos se transformaron en una metáfora dotada de una sombra de malignidad en los que confluían los deseos sexuales del hombre y el espacio *voyeur* (Cuevas y Vidal, *Catastro* 45). Esta hipersexualización

femenina se puede observar también en el grabado *Paisaje rural venezolano* (1956) de Bontá, donde se advierte una insinuación de parte de la mujer de origen africano hacia el que podría ser su amo o el capataz de la plantación, frente a la mirada sospechosa de otros hombres que la acompañan. Inclusive, esta marca visual está presente en una obra reciente como *Africana* de 2004, grabado en el que Héctor Eduardo Calderón (1958-) decide representar a la mujer de origen africano con sus pechos libres, cuestión que nos interpela acerca de la continuidad de larga data de este tipo de imágenes estereotípicas y su posicionamiento en la sociedad actual.



Imagen 4: 1.-*Habitant de Santiago (Chili)* 2.-*Jeune Peruvienne et Esclaves negres au Brazil*, autor no identificado (siglo XIX), Colección del Museo Histórico Nacional, Reg. 3-36894.



Imagen 5: *Tierra caliente*, Marco Bontá (1956), Colección del Museo Nacional de Bellas Artes; Reg. 2-778.



Imagen 6: *Africana*, Héctor Eduardo Calderón (2004), Colección del Museo Nacional de Bellas Artes, Reg. 2-4597.

En relación con la vestimenta en las obras catastradas, se advierte un estrecho vínculo entre la representación visual y el rol sociolaboral que cumplían hombres y mujeres de origen africano en cada sociedad. En definitiva, la indumentaria actuaba como soporte para informar sobre quién la portaba (Camacho 57; Walker 1-232).

Para el caso femenino nos encontramos con el traje de limpieza –hoy llamado delantal–, marca visual que permitió construir el estereotipo ligado a la servidumbre y la articulación simbólica del vínculo indisoluble entre África y la esclavitud. Lo vemos, por ejemplo, en la ilustración de la *Negrita Doddy* de 1911 y también en la *Muñeca* proveniente de Panamá (c. 1957). En algunas ocasiones, inclusive, este papel servicial femenino se reforzó visualmente con la incorporación de otros objetos específicos en la composición, como un bracero o un artículo de mesa. Esto se puede apreciar en *Costumbres de la colonia* (siglo XX) de autor no identificado,

Baile del Santiago antiguo (1917) de Pedro Subercaseaux, y *Niña con taza y platillo* (c. 1920) de Sara Gutiérrez Jofré. Una interpretación similar se puede hacer de la representación de mujeres que llevan sobre la cabeza de canastos con frutas o verduras, como en la *Figura de mujer jamaicana* (siglo XX) de autor no identificado. Otro marcador visual asociado a mujeres de origen africano, presente en las obras registradas, remite a su papel reproductivo, especialmente en contextos de esclavización. Basta con recordar el famoso principio jurídico denominado *partus sequitur ventrem*, vigente durante gran parte de los siglos coloniales en Hispanoamérica, el que determinaba que la condición de esclavitud se heredaba por el vientre materno (González, “Mujeres esclavizadas” 1-36). Por esta razón, no es poco común ver imágenes que representan a mujeres con sus hijos, como vemos en el grabado de Godefroy Engelmann, *Négres a fond de calle* (1815), y en varias de las ilustraciones creadas por Rugendas en su viaje a Brasil, entre ellas, *Cosecha de café* (1821).

En el caso de la vestimenta masculina, se distinguen sombreros y turbantes, indumentaria complementaria cuyo uso no fue antojadizo y tuvo como primer asunto una función protectora en el contexto laboral de hombres de origen africano, especialmente en zonas donde primaba la economía de plantación: preservar la cabeza de los rayos de sol a fin de evitar una hemorragia o un ataque de insolación (Camacho 52). Es probable que el mismo objetivo hayan tenido moños y textiles ocupados por las mujeres sobre sus cabezas. Las pinturas e ilustraciones de Johan Moritz Rugendas ambientadas en Brasil, son relevantes en este sentido.

Respecto de ciertos ornamentos de la vestimenta femenina que podríamos categorizar como de uso estético o ritual, destaca la representación de cintas de color rojo sobre el pelo de las mujeres de origen africano. Lo vemos, por ejemplo, en la pequeña mulata retratada por Blas Tupac Amaro en 1767, en la pintura *A devoción de don Manuel de Salzes y de doña Francisca Infante*, donde es precisamente la cinta de color rojo el atributo que marca la diferencia entre la criada de origen africano y las dos mujeres blancas que sí son dignas de llevar sobre sus cabezas un velo de tipo religioso y devocional. Se observa este mismo elemento iconográfico en la ilustración de Rugendas

titulada *Nègre et nègrèsse dans une plantation* (1821) y con posterioridad en la pintura *Mujer negra* (siglo XX) de Israel Roa (1909-2002).

Finalmente, cabe mencionar algunos marcadores visuales que contribuyeron a fijar estereotipos emocionales de los sujetos africanos y afrodescendientes. Un ejemplo es la incorporación de instrumentos musicales en la composición, como la guitarra y el tambor, lo que ha devenido en la fijación de un discurso asociado a la alegría y a la danza de la población de origen africano, especialmente de zonas cálidas como Brasil y el Caribe, pero también de sitios más fríos como Chile. Otro ejemplo alude a la representación de grilletos y cadenas, como símbolos del dolor que significaba la trata transatlántica y el cruce forzoso de un océano a otro; y un tercero a la exacerbación de las pasiones femeninas (Barrenechea, “Siento” 45-54), cuestión que evoca la representación de la mulata Manuela que Pedro Subercaseaux realizó en 1912.

6. REFLEXIONES FINALES

En el presente artículo hemos pretendido investigar la presencia africana y afrodescendiente en la historia de Chile, por medio del estudio histórico y visual del patrimonio artístico de la zona centro-sur del país. A consecuencia de un esfuerzo inédito de síntesis, se ha presentado un catastro preliminar de las colecciones públicas y privadas que hoy resguardan obras, que representan a sujetos de origen africano. Dicho registro considera hasta el momento un total de 139 piezas bidimensionales y tridimensionales, las que fueron categorizadas en función de criterios morfológicos, temporales, institucionales e iconográficos; y analizadas con una doble criterio documental y visual.

Como hemos podido observar, se trata de un acervo patrimonial variado en términos de forma, composición, técnica y pertenencia institucional; no así en cuanto a datación, pues las obras registradas se elaboraron en su mayoría durante el siglo XX. Esto significa que –a grandes rasgos– fue desde principios de 1900 que las artes visuales y populares chilenas comenzaron a cuestionar tímidamente la invisibilización de los

sujetos africanos y afrodescendientes de nuestra memoria nacional; previo incluso a las investigaciones historiográficas que, desde mediados de este siglo, empezaron a rebatir la hipótesis que afirmaba la rápida extinción de los africanos y que negaba su importancia demográfica, económica y sociocultural en la conformación histórica de la sociedad chilena (Cussen, “El paso” 45-58).

Con todo, ello no quiere decir que estas imágenes no contribuyeran a la definición de modos estereotípicos y racializados de representación, como efectivamente ocurrió por medio del uso de iconografías, tropos y marcadores visuales reiterativos que devinieron en discursos de diferenciación cultural y alteridades históricas de los sujetos de origen africano en Chile. La ubicación de estas personas en los márgenes de la composición o en medio de una multitud; el hecho de retratarlos con algunos rasgos fenotípicos específicos como la piel de color negro, el pelo corto y rizado, la nariz amplia y los labios gruesos; y la representación de sus cuerpos sin vestimenta, o bien, con una indumentaria acorde a sus labores de servicio y su eventual condición de esclavitud; son ejemplos ilustrativos de este proceso.

Desde la perspectiva de los estudios afrolatinoamericanos impulsados cada vez con mayor fuerza en la región, la investigación aquí presentada se constituye como un primer intento por mapear la visualidad de estos sujetos en un marco geográfico relativamente amplio como es la zona centro-sur de Chile, objetivo que sin duda requerirá de un esfuerzo colaborativo no menor, al constatarse que no son pocas las colecciones públicas y privadas que hoy albergan obras artísticas cuyas representaciones remiten a personas africanas o afrodescendientes. Como ha advertido María de Lourdes Ghidoli, “es tiempo que las imágenes irrumpen de manera pertinente en las investigaciones sobre afrodescendencia en Chile, en particular, y en América Latina, en general” (11).

Desde la perspectiva de los estudios patrimoniales, el cruce analítico entre cultura visual y afrodescendencia, nos permite reflexionar en torno a la construcción histórica de nuestra identidad chilena y el lugar que en dicho proceso ha tenido y seguirá teniendo el corpus material de obras artísticas vinculado con hombres y mujeres de origen africano. En definitiva, se trata

de una oportunidad para comprender –desde el mundo académico y desde el mundo cultural– los prejuicios raciales y sociales que han persistido hasta la actualidad y, junto con ello, avanzar en la definición de una sociedad más justa, democrática e inclusiva.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEGRÍA, LUIS. “El Museo Etnológico y Antropológico de Chile y la gestión del patrimonio indígena” *Historia, museos y patrimonio. Discursos, representaciones y prácticas de un campo en construcción, Chile 1830-1930*. Editado por Luis Alegría y otros. Santiago: Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, 2019; 165-86.
- ALVARADO, MANUEL Y MARINA ALVARADO. “La prensa como movilizadora de las artes gráficas: indagaciones en torno a ‘lo nacional’ en la producción de los artistas Antonio Smith y Pedro Subercaseaux”. *Amoxtli*, n.º 7, agosto-marzo de 2021, pp. 1-15.
- ALVARADO, MANUEL Y THIARE LEÓN. “Vicente Huidobro, coleccionista de arte africano: el desconocido y clave impacto del poeta en la transformación de la plástica chilena a la luz del acervo del Museo Nacional de Bellas Artes a comienzos de la década de 1930”. *Informes del Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial*. Santiago: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2021; 315-38.
- ARAÚJO, ANA LUCIA. “Gender, Sex, and Power: Images of Enslaved Women’s Bodies”. *Sex, Power, and Slavery*. Ed. por Gwyn Campbell y Elizabeth Elbourne. Ohio: Ohio UP, 2014; 469-99.
- ARCHIVO NACIONAL DE CHILE. *El pueblo tribal afrodescendiente chileno. Memoria, identidad, archivos*. Santiago: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2021.
- ARRE, MONTSERRAT. “Una emplumada y El barco de ébano: mujeres esclavizadas en la ficción histórica chilena”. *Perspectivas Afro*, vol. 1, n.º 2, 2022, pp. 26-42.
- . “Pedro Subercaseaux: mediador entre siglos o una pincelada de la afrodescendencia en Chile”. *Meridional*, n.º 18, 2022, pp. 213-20.
- . *Mulatillos y negritos en el Corregimiento de Coquimbo: circulación y utilización de niños como servidumbre y mano de obra esclava en Chile (1690-1820)*. Temuco: Ediciones Universidad de la Frontera, 2017.
- ARRE, MONTSERRAT Y TOMÁS CATEPILLÁN. “‘E aquí, pues, dos razas distintas’. Paradigmas raciales en Chile (siglos XVIII-XIX): significados y deslindes conceptuales”. *Estudios Atacameños*, vol. 67, 2021, pp. 1-30.
- ARRE, MONTSERRAT Y ANDREA SANZANA. “Sociocrítica y racialismo. Apuntes para una lectura decolonial de la obra *En tierras extrañas* de Amanda Labarca”.

- Amanda Labarca. Lectora, escritora y crítica.* Editado por Gonzalo Salas y Edda Hurtado. La Serena: Nueva Mirada Ediciones, 2022; 39-52.
- . *Tintas pardas, tintas negras. Antología de tradiciones y episodios de afrodescendientes chilenos.* Santiago: Ediciones UC, 2022.
- BARRENECHEA, PAULINA. “Patrimonio, narrativas racializadas y políticas de la memoria. Abordaje a un manuscrito afrodescendiente en el Valle de Azapa”. *Estudios Avanzados*, n.º 23, julio 2015, pp. 15-31
- . “Siento, luego existo. Cuerpo y emociones en dos personajes afrodescendientes en la literatura chilena”. *África/América: literatura y colonialidad.* Editado por Ana Pizarro y Carolina Benavente. Santiago: FCE, 2014; 45-54.
- BOGART, MICHELE. “Monumentos, intervenciones, significados y experiencia. Monumentos como patrimonio urbano”. *Sobre monumentos.* Santiago: Ediciones UC, 2022; 13-29.
- BOIME, ALBERT. *The Art of Exclusion. Representing Blacks in the Nineteenth Century.* Washington, D.C: Smithsonian Institution Press, 1990.
- BRIONES, CLAUDIA. “Mestizaje y Blanqueamiento como coordenadas de aboriginalidad y nación en Argentina”. *Runa*, n.º 23, 2002, pp. 65-66.
- BUONO, AMY. “Jean-Baptiste Debret’s *Return of the Negro Hunters*, the Brazilian Roça, and the Interstices of Empire”. *Orientes-Occidentes: El Arte y la Mirada del Otro.* Editado por Gustavo Curiel. México: UNAM, 2007; 69-99.
- CAMACHO, DINA. “Marcas del reconocimiento y la diferencia. Jean Debret y el lugar del negro africano en la ‘marca progresiva de la civilización en Brasil’, 1816-1831”. *PerspectivasAfro*, vol. 1, n.º 1, julio-diciembre 2021, pp. 33-60.
- CARMONA, JAVIERA. “Esculturas africanas de Chile: lecturas de un patrimonio nacional en el escenario de la diferencia cultural”. *Comparative Cultural Studies: European and Latin American Perspectives*, n.º 6, 2018, pp. 41-56.
- Catálogo de la Exposición Americana de Artes Populares. Realizada con motivo del Primer Centenario de la Universidad de Chile,* Museo de Bellas Artes Santiago, Santiago de Chile, abril a mayo 1943.
- Cerámica policromada metropolitana. Tradición e identidad.* Santiago: Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2010.
- CERDA, EMILIO DE LA. “Baquedano, una cuestión de piel”. *Sobre monumentos.* Santiago: Ediciones UC, 2022; 125-47.

- CRUZ, ELOÍSA. “Marcial González Ibieta y su colección de arte, desde lo público a lo privado”. *Revista Intus-Legere Historia*, vol. 13, n.º 2, 2019, pp. 3-25.
- CRUZ, ISABEL. *Adoración en los Andes. Afectos en torno al niño. Colección Joaquín Gandarillas Infante. Arte colonial americano*. Santiago: Centro de Extensión de la Universidad Católica de Chile, 2015.
- . *Patrimonio artístico en Chile. De la Independencia a la República 1790-1840*. Santiago: Origo editores, 2016.
- CRUZ, ISABEL Y OTROS. *Cerámica perfumada de las monjas clarisas. Desde Chile hacia el mundo. Oficio, terapéutica y consumo, siglos XVI-XX*. Santiago: Ediciones UC, 2018.
- CUEVAS, JAIME. “La Negra”. *Desacatos. Prácticas artísticas femeninas (1835-1938)*. De la autora Gloria Cortés. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2017.
- . “Modelos de Representación: el afromestizo en las pinturas de batalla en el Chile de mediados del siglo XIX”. *Imagen: Revista de Histórica da Arte*, vol. 2, n.º 2, 2023, pp. 217-42.
- CUEVAS, JAIME Y MILENCKA VIDAL. “Incertidumbres en visualidades de indígenas y negros en Chile, siglo XIX. *Estéticas del poder y contrapoder de la imagen en América*”. Editado por Elixabete Ansa y Margarita Alvarado. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2019; 395-414.
- . *Catastro y visualidad de afromestizos en Chile. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes*. Santiago: RIL, 2019.
- CUSSEN, CELIA. “El paso de los negros por la historia de Chile”. *Cuadernos de Historia*, n.º 25, marzo 2006, pp. 45-58.
- . “Raza y calidad de vida en el Reino de Chile. Antecedentes coloniales de la discriminación”. *Racismo en Chile: la piel como marca de la inmigración*. Editado por María Emilia Tijoux. Santiago: Editorial Universitaria, 2016; 21-34.
- DIENER, PABLO Y MARÍA DE FÁTIMA COSTA, EDS. *Rugendas: el artista viajero*. Santiago: Ediciones Biblioteca Nacional de Chile, 2021.
- DRIEN, MARCELA. “Coleccionistas en la vitrina. Expertos, filántropos y modelos de buen gusto”. *El sistema de las artes*. Editado por Fernando Guzmán y otros. Valparaíso: Universidad Federal de Sao Paulo- MHN, UAI- Centro CREA, 2014; 131-38.

- . “Prácticas de coleccionismo en Chile durante el siglo XIX”. Presentación de Dossier. *Revista Intus-Legere Historia*, vol. 13, n.º 2, 2019, pp. 1-2.
- ECHVERRÍA, BOLÍVAR. *Modernidad y blanquitud*. México D. F.: Era, 2016.
- El juego en el arte popular: juegos de ayer y hoy*. Santiago: Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago, 2017.
- FUENTES, ALEJANDRA. “Miniaturas de tradición suntuaria y manufactura popular. Cerámicas estilo ‘monjas clarisas’ en el Museo de Historia Natural de Valparaíso”. *Bajo la Lupa*, www.mhmv.gov.cl.
- GELER, LEA. “Un personaje para la (blanca) nación argentina. El negro Benito, teatro y mundo urbano popular porteño a fines del siglo XX”. *Boletín Americanista*, vol. LXI, 2011, pp. 77-99.
- . *Andares negros, caminos blancos. Afroporteños, Estado y Nación Argentina a fines del siglo XIX*. Rosario: Prohistoria/TEIAA, 2010 .
- GHIDOLI, MARÍA DE LOURDES. *Esteriotipos en negro. Representaciones y autorrepresentaciones visuales de afroporteños en el siglo XIX*. Rosario: Prohistoria, 2016.
- . “Prologo”. *Catastro y visualidad de afroestizos en Chile. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes*. Santiago: RIL, 2019.
- GONZÁLEZ, CAROLINA. “La vida cotidiana de las esclavas negras: espacio doméstico y relaciones familiares en Chile colonial”. *Mujeres Chilenas: fragmentos de una historia*. Editado por Sonia Montecino. Santiago: Catalonia, 2008; 41-52
- . “Mujeres esclavizadas y el uso del *partus sequitur ventrem* ante la justicia: inscribir la ascendencia materna e intervenir el archivo género-racializado en Chile colonial”. *Estudios del ISHIR*, vol. 11, n° 30, 2021, pp. 1-36.
- GUARDA, GABRIEL. “Una vida plena”. *Pedro Subercaseaux, pintor de la historia de Chile*. Editado por María Gracia Valdés y Verónica Griffin. Santiago: Corporación Cultural de Las Condes, 2000; 3-6.
- GUARDA, GABRIEL Y OTROS. *Pedro Subercaseaux: Pintor de la Historia de Chile*. Santiago: Corporación Cultural de Las Condes, 2000.
- HALL, STUART, ED. *Representation: cultural representations and signifying practices*. Londres: Open University, 2010.

- KOERNER, JOSEPH LEO. "The Epiphany of the Black Magus Circa 1500". *The Image of Black in Western Art*. Vol. III. Part. I. Editado por David Bindman y Henry Louis Gates. Cambridge: Harvard UP, 2010.
- LAMBORGHINI, EVA Y LEA GELER. "Imágenes racializadas: políticas de representación y economía visual en torno a lo 'negro' en Argentina, siglos XX y XXI". *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*, vol. 6, n.º 2, julio-diciembre 2016, pp. 1-13.
- LAMBOURN, NICHOLAS. "Rugendas y el mercado de arte". *Rugendas: el artista viajero*. Editado por Pablo Diener y María de Fátima Costa. Santiago: Ediciones Biblioteca Nacional de Chile, 2021; 167-77.
- LAWE. *La negrita Doddy. Nuevo libro de cocina*. Santiago: Sociedad Imprenta y Litografía Universo, 1911.
- MADRID, LUIS. *Los libertos afrodescendientes en la Independencia de Chile. Libertad, guerra y cotidianidad*. Santiago: Universitaria, 2022.
- MAILLARD, CAROLINA. "Construcción social del patrimonio". *Hecho en Chile. Reflexiones en torno al patrimonio cultural*. Editado por Daniela Marsal. Santiago: Andros, 2012; 15-32.
- MARSAL, DANIELA. *Pensar patrimonio*. Santiago: Ediciones UC, 2022.
- MARTÍNEZ, JUAN MANUEL Y LEONARDO MELLADO. *La razón del Bicentenario*. Santiago: MHN, 2010.
- MARTÍNEZ, JUAN MANUEL Y OTROS. "Don Manuel de Salzes y doña Francisca Infante: representación, memoria y devoción en el Reino de Chile". *El sistema de las artes. VIII Jornadas de Historia del Arte*. Santiago: Universidad Adolfo Ibáñez-Universidad Federal de Sao Paulo, 2014; 195-202.
- MONTOYA-AGUILAR, CARLOS. *Colección de esculturas africanas: Vicente Huidobro: Museo Nacional de Bellas Artes, Museo de Historia Natural*. Santiago: MNBA-MNHN, 2006.
- MORA, PATRICIO. "Monumentos incómodos". *Revista Artishock*, julio de 2020, pp. 1-12.
- MUSEO HISTÓRICO NACIONAL. *Arqueología de una exhibición. La exposición del coloniaje 1873*. Santiago: MHN, 2021.

- OLIVA, MARÍA ELENA. Presentación “De esclavos a libertos, de la Colonia a la República”. *La abolición de la esclavitud en Chile. Estudio histórico y social*. Guillermo Feliú Cruz. Santiago: Ambos Editores, 2013; 9-21.
- QUIJADA, FELIPE. “El juguete en el arte popular latinoamericano”. *El juego en el arte popular: juegos de ayer y hoy*. Santiago: MAPA, 2017; 13-24.
- QUIJADA, MÓNICA. “El paradigma de la homogeneidad”. *Homogeneidad y Nación con un estudio de caso: Argentina siglos XIX y XX*. Editado por Mónica Quijada y otros. Madrid: CSIC, 2000; 15-55.
- REDIKER, MARCUS. *Barco de esclavos. La trata a través del atlántico*. Madrid: Capitán Swing Libros, 2021.
- RODRIGUES, ALDAIR. “African Body Marks, Stereotypes and Racialization in Eighteenth-century Brazil”. *Slavery and Abolition*, vol. 42, n.º 2, 2020, pp. 315-44.
- RUGENDAS, JOHANN MORITZ. *Malerische Reise in Brasilien*. Stuttgart: Daco-Verlag Bläse, 1986.
- SAGREDO, RAFAEL. “Arte, naturaleza y nación: el pintor Juan Mauricio Rugendas en América”. *Memorias de las XIII Jornadas Internacionales de Arte, Historia y Cultura Colonial*. Bogotá: Museo Colonial, 2019; 48-74.
- . “Una escena patriótica”. *Rugendas: el artista viajero*. Editado por Pablo Diener y María de Fátima Costa. Santiago: Biblioteca Nacional de Chile, 2021; 85-100.
- SALINAS, LILIAN. “Mujeres esclavizadas y resistencias afrodescendientes en la literatura latinoamericana contemporánea. Los casos de Santos Monardes y Nay de Gambia”. *Revista Communitas*, vol. 5, n.º 12, 2001, pp. 117-31.
- SALINAS, LILIAN Y DAIANA NASCIMENTO DOS SANTOS. “Representaciones literarias de princesas africanas esclavizadas en la época de la colonia latinoamericana en dos novelas: *Afuera crece un mundo* (2017) de Adelaida Fernández Ochoa y *El barco de ébano* (2008) de Ricardo Gattini”. *Revista de Letras (UNESP)*, vol. 60, 2021, pp. 75-92.
- SANTANDER, NATALY. *Negación de las raíces afrodescendientes. La construcción del imaginario racial chileno a través de la literatura y pintura durante la conformación del Estado nación. 1830-1896*. Tesis de magíster, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2022.

- SEGATO, RITA. "Alteridades históricas/identidades políticas: una crítica a las certezas del pluralismo global". *RUNA*, vol. 23, n.º 1, 1995, pp. 239-75.
- STOICHITA, VÍCTOR. *La imagen del otro. Negros, judíos, musulmanes y gitanos en el arte occidental en los albores de la Edad Media*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2016.
- SUBERCASEAUX, BERNARDO. "Identidad, patrimonio y cultura". *Hecho en Chile. Reflexiones en torno al patrimonio cultural*. Editado por Daniela Marsal. Santiago: Mis Raíces, 2012; 33-54.
- Sistema Unificado de Registro y Documentación*. www.surdoc.cl.
- TA&A. Tesouro de Arte & Arquitectura*. www.aatespanol.cl/.
- THOMAS, SARAH. "La esclavitud en Río de Janeiro a través de la mirada europea de Rugendas, Earle y Debret en los albores de la Independencia". *Rugendas: el artista viajero*. Editado por Pablo Diener y María de Fátima Costa. Santiago: Biblioteca Nacional de Chile, 2021; 49-71.
- . *Witnessing Slavery: Art and Travel in the Age of Abolition*. New Haven: The Paul Mellon Centre, 2019.
- WALKER, TAMARA. *Exquisite Slave: Race, Clothing and Status in Colonial Lima*. Cambridge: Cambridge UP, 2017.

ANEXO

TABLA I.

Catastro preliminar de los obras patrimoniales y artísticas que remiten a sujetos africanos y afrodescendientes, conservadas en diferentes colecciones de la zona centro-sur de Chile.

N.º	Objeto	Título	Creador	Fecha	Ubicación	N.º Reg.
1	Pintura	A devoción de don Manuel de Salzes y de doña Francisca Infante	Bias Tupac Amaro (atribuido)	1767	MNBA	2-7
2	Pintura	O'Higgins en la batalla de Chacabuco	Manuel Tapia	c. 1870	MNBA	2-439
3	Pintura	Escena de la Colonia	Pedro Subercaseaux	c. 1920	MNBA	2-422
4	Dibujo	El birlocho	Pedro Subercaseaux	c. 1915	MNBA	2-1558
5	Pintura	Mujer negra	Israel Roa	1909-2002	MNBA	2-4976
6	Pintura	La negra	María Aranís	1931	MNBA	2-706
7	Pintura	La reina del mercado	Johann Moritz Rugendas	1833	MNBA	2-14
8	Grabado	La poza del encanto	Marco Bontá	1956	MNBA	2-767
9	Grabado	Tierra caliente	Marco Bontá	1956	MNBA	2-778
10	Grabado	El árbol caído	Marco Bontá	1956	MNBA	2-782
11	Grabado	Pescador del Caribe	Marco Bontá	1956	MNBA	2-773
12	Grabado	La quema de Judas	Marco Bontá	1953	MNBA	2-770
13	Grabado	Paisaje rural venezolano	Marco Bontá	1956	MNBA	2-772
14	Grabado	La adoración de los Reyes Magos	Gustave Adolphe Desiré Crauk	Siglo XIX	MNBA	2-4737
15	Pintura	Figura	José Venturelli	1944	MNBA	2-1610
16	Grabado	África	Dino di Rosa	1968	MNBA	2-950
17	Pintura	<i>Take a look around to Sehma, Alabama</i>	Guillermo Núñez	1967	MNBA	2-4141
18	Fotografía	El negro y yo	H. Pagano	c. 1970	MNBA	2-3585
19	Fotografía	Milonga en negro	Boguslaw Borowicz	c.1970	MNBA	2-3223
20	Fotografía	El tecito	Horacio Walker	c. 1980	MNBA	2-3532

21	Grabado	Africana	Héctor Eduardo Calderón	2004	MNBA	2-4597
22	Grabado	Negro, tamborilero	Rolf Nesch	Siglo XX	MNBA	2-2594
23	Escultura	Mujer de pie con niño en la espalda	Enia Baulé o Anyi, Costa de Marfil	Fines del siglo XIX y principios del XX	MNBA	2-3625
24	Escultura	Antepasado masculino de pie	Enia Senufo, Costa de Marfil	Fines del siglo XIX y principios del XX	MNBA	2-3628
25	Escultura	Cerradura de granero en figura femenina	Enia Bambara, Malí	Fines del siglo XIX y principios del XX	MNBA	2-3629
26	Escultura	Esposo del más allá con barbita y moño	Enia Baulé, Costa de Marfil	Fines del siglo XIX y principios del XX	MNBA	2-3630
27	Escultura	Esposo del más allá con barbita y sombrero explorador	Enia Baulé, Costa de Marfil	Fines del siglo XIX y principios del XX	MNBA	2-3633
28	Escultura	Esposa del más allá	Enia Baulé, Costa de Marfil	Fines del siglo XIX y principios del XX	MNBA	2-3634
29	Escultura	Mujer con manos en las sienes	Enia Ebríé, Costa de Marfil	Fines del siglo XIX y principios del XX	MNBA	2-3631
30	Escultura	Mujer con brazos articulados	Enia Ebríé, Costa de Marfil	Fines del siglo XIX y principios del XX	MNBA	2-3632
31	Escultura	Guardián de relicario con flauta	Enia Fang, Camerún	Fines del siglo XIX y principios del XX	MNBA	2-3626
32	Escultura	Fétiche en forma de mujer arrojada	Enia Woyo o Beembé, República del Congo	Fines del siglo XIX y principios del XX	MNBA	2-3627
33	Escultura	Mujer de pie con tocado cónico	Enia Vili o Bwende, Congo o Gabón	Fines del siglo XIX y principios del XX	MNBA	2-3635

34	Escultura	Busto de antepasado	Emia Amberé u Obamba, Gabón o Congo	Fines del siglo XIX y principios del XX	MNBA	2-3636
35	Escultura	Guardián de relicario o <i>mbulu ngulu</i>	Emia Kota, Gabón	Fines del siglo XIX y principios del XX	MNBA	2-3637
36	Escultura	Guardián de relicario o <i>mbulu ngulu</i>	Emia Kora, Gabón	Fines del siglo XIX y principios del XX	MNBA	2-3638
37	Escultura	Máscara ovoide de un espíritu	Emia Punu o Lumbo, Gabón	Fines del siglo XIX y principios del XX	MNBA	2-3639
38	Escultura	Antiguo fetiche	Emia Kissie, Guinea	Fines del siglo XIX y principios del XX	MNBA	Inv. 345
39	Escultura	Figura de mujer	Emia Senufo, Costa de Marfil	Fines del siglo XIX y principios del XX	MNBA	Inv. 347
40	Escultura	Fetiche	Guinea	Fines del siglo XIX y principios del XX	MNBA	Inv. 350
41	Escultura	Máscara lunar de baile	Emia Fang, Gabón	Fines del siglo XIX y principios del XX	MNBA	Inv. 359
42	Pintura	Asia-continente, América-continentes, Europa-continentes, África-continentes	Gonzalo Mezza	1991-1994	MNBA	2-562
43	Escultura	Hombre con barba mentoniana	Emia Bambara, Mali	Fines del siglo XIX y principios del XX	MNHN	1-11
44	Escultura	Mujer con brazos	Emia Ebrí, Costa de Marfil	Fines del siglo XIX y principios del XX	MNHN	1-6

45	Escultura	Mujer-copa	Ernia Bidjogo, Guinera-Bissau	Fines del siglo XIX y principios del XX	MNHN	1-4
46	Escultura	Mujer con anillo en la nariz	Ernia Bambara, Mali	Fines del siglo XIX y principios del XX	MNHN	1-8
47	Escultura	Maternidad	Ernia Anyi o Ashanti, Ghana o Costa de Marfil	Fines del siglo XIX y principios del XX	MNHN	1-2
48	Escultura	Cerradura de granero	Ernia Bambara, Mali	Fines del siglo XIX y principios del XX	MNHN	1-7
49	Escultura	Mujer de ojos oblicuos	Ernia Lumba, Gabón	Fines del siglo XIX y principios del XX	MNHN	1-9
50	Escultura	Fetiche <i>nkisi</i> imprecante	Ernia Teke, Congo	Fines del siglo XIX y principios del XX	MNHN	1-13
51	Escultura	Fetiche <i>nkisi</i> sereno	Ernia Teke, Congo	Fines del siglo XIX y principios del XX	MNHN	1-12
52	Escultura	Fetiche con cavidad en el cráneo	Ernia Teke, Congo	Fines del siglo XIX y principios del XX	MNHN	1-15
53	Escultura	<i>Ikenga</i>	Ernia Ibo, Nigeria	Fines del siglo XIX y principios del XX	MNHN	1-3
54	Escultura	Fetiche <i>nkisi</i> de tipo <i>nkonde</i>	Ernia Beembé, Congo	Fines del siglo XIX y principios del XX	MNHN	1-10
55	Escultura	Guardiana de relicario	Ernia Tsogho, Gabón	Fines del siglo XIX y principios del XX	MNHN	1-5
56	Escultura	Fetiche <i>nkisi</i> de tipo <i>nkonde</i>	Ernia Beembé, Congo	Fines del siglo XIX y principios del XX	MNHN	1-14

57	Escultura	Máscara multicolor de un espíritu	Ernia Vili, Congo	Fines del siglo XIX y principios del XX	MNHN	1-1
58	Pintura	Batalla de Chacabuco	José Tomás Vándorse	1863	MHN	3-239
59	Pintura	Jura de la Independencia en la Plaza de Armas de Santiago	Pedro Subercaseaux	1945	MHN	3-941
60	Pintura	Batalla de Maipú	Johann Moritz Rugendas	c. 1837	MHN	3-928
61	Juguete	Muñeca	No identificado	Siglo XX	MHN	3-37530
62	Cerámica	Confesionario	No identificado (Talagante)	Siglo XX	MHN	3-24990
63	Cerámica	Confesionario	No identificado (Talagante)	Siglo XX	MHN	3-20630
64	Juguete	Muñec(o)	No identificado	Siglo XX	MHN	3-42566
65	Juguete	Tres Reyes Magos	No identificado	Siglo XX	MHN	3-22220
66	Cerámica	Nacimiento de Jesús	Haydée Paredes	Siglo XX	MHN	3-20525
67	Cerámica	Nacimiento de Jesús	No identificado	Siglo XX	MHN	3-20126
68	Grabado	<i>1.-Habitant de Santiago (Chili)</i> <i>2.-Jeune Peruvienne et Esclaves</i> <i>negres au Brazil</i>	No identificado	c. XIX	MHN	3-36894
69	Juguete	Muñecos	No identificado	Siglo XX	MHN	3-42563
70	Cerámica	Figura de mujer jamaicana	No identificado	Siglo XX	MHN	3-42905
71	Grabado	Costumbres de la Colonia	No identificado	Siglo XX	MHN	3-36491
72	Dibujo	Retrato de don Roberto Charles	Sergio Huneeus Lavín	1957	MHN	3-1435
73	Pintura	Alegoría de la batalla de Maipú	Pedro Subercaseaux, con colaboración de Miguel Venegas y Claudio Bravo	1954	Museo del Carmen de Maipú	97-21

74	Pintura	Sagrada familia y sus donantes	Jerónimo de Bobadilla	1684	Museo del Carmen de Maipú	97-13
75	Cerámica	Diablo	No identificado (Talagante)	1900-1950	Museo Regional de Rancagua	10-711
76	Grabado	Tierra caliente	Marco Bontá	1956	Pinacoteca Universidad de Concepción	100-684
77	Grabado	Ascención del negro	Lorena Villablanca	Siglo XX	Pinacoteca Universidad de Concepción	100-449
78	Grabado	La negra	Carlos Hermosilla	Siglo XX	Pinacoteca Universidad de Concepción	100-707
79	Dibujo	La congoleña	Pedro Luna	Siglo XX	Pinacoteca Universidad de Concepción	100-587
80	Grabado	Sin título	Edgar Koetz	Siglo XX	Pinacoteca Universidad de Concepción	100-779
81	Escultura	Cabeza de negro	No identificado	Siglo XX	Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca	7-572
82	Pintura	La adoración de los Reyes Magos	No identificado	Siglo XIX	Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca	7-6
83	Pintura	Desnudo	Ángel San Martín	Siglo XX	Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca	7-288
84	Grabado	Dama porteña de mañana	Gregorio Ibarra	Siglo XIX	Museo Nacional Benjamín Vicuña Mackenna	9-676

85	Pintura	Los señoritos	Francisco Javier Mandiola	Siglo XIX	Museo Municipal de Bellas Artes de Valparaíso	51-120
86	Escultura	Cabeza de niño negro	Marta Lillo	Siglo XX	Museo de Arte y Artesanía de Linares	13-452
87	Cerámica	Confesionario	María Luisa Díaz Jorquera Olga Díaz Jorquera Talagante	c. 1960	Museo de Arte y Artesanía de Linares	13-1103
88	Grabado	Paisaje rural venezolano	Marco Bontá	c. 1956	Museo de Arte y Artesanía de Linares	13-25
89	Pintura	Tres africanos	Juan Luis Figueroa	1955	Museo de Arte y Artesanía de Linares	13-2578
90	Pintura	Escena de batalla	Karel Breydel	Siglos XVII-XVIII	MAD	24-82
91	Juguete	Maraca	No identificado (Guatemala)	c. 1960	MAPA	P
92	Juguete	Maraca	No identificado (Guatemala)	c. 1943	MAPA	P
93	Juguete	Muñeca	No identificado (Santiago de Chile)	c. 1943	MAPA	P
94	Juguete	Muñeca	No identificado (Santiago de Chile)	c. 1943	MAPA	P
95	Juguete	Muñeca	No identificado (Panamá)	c. 1958	MAPA	P
96	Juguete	Muñeca bahiana	No identificado (Bahía, Brasil)	c. 1950	MAPA	P
97	Cerámica	Niña con taza y platillo	Sara Gutiérrez Jofré	c. 1920	MAPA	Inv.1295
98	Cerámica	Niño con cordero	Sara Gutiérrez Jofré	c. 1920	MAPA	Inv.1294
99	Cerámica	Niño de pantalón rojo	Sara Gutiérrez Jofré	c. 1920	MAPA	Inv. 1296
100	Cerámica	Niño de traje amarillo	Sara Gutiérrez Jofré	c. 1920	MAPA	Inv.1310

				c. 1920	MAPA	Inv.1305
101	Cerámica	Niña con guitarra	Sara Gutiérrez Jofré			
102	Grabado	<i>Nègres a fond de calle</i>	Godfrey Engelmann	1815	BNCH	MC0002676
103	Ilustración	<i>Nègre et nègresse dans une plantation</i>	Johann Moritz Rugendas	1821	BNCH	MC0007326
104	Ilustración	<i>Transport d'un convoi de nègres</i>	Johann Moritz Rugendas	1821	BNCH	MC0007337
105	Ilustración	<i>Darne Batuca</i>	Johann Moritz Rugendas	1821	BNCH	MC0007340
106	Ilustración	<i>Chaitmens domestiques</i>	Johann Moritz Rugendas	1821	BNCH	MC0007339
107	Ilustración	Cosecha de café en Brasil	Johann Moritz Rugendas	1821	BNCH	MC0007338
108	Ilustración	Río Inhomerim (Brasil)	Johann Moritz Rugendas	1821	BNCH	MC0007317
109	Ilustración	<i>Hospício de Nossa Senhora da Piedade</i> (Salvador, Brasil)	Johann Moritz Rugendas	1821	BNCH	MC0007336
110	Ilustración	Aldea de Tapuyos	Johann Moritz Rugendas	1821	BNCH	MC0007335
111	Ilustración	<i>Costumes de Bahia</i>	Johann Moritz Rugendas	1821	BNCH	MC0007331
112	Ilustración	Esclavos fugitivos	Johann Moritz Rugendas	1821	BNCH	MC0007327
113	Ilustración	<i>Costa da Bahia</i>	Johann Moritz Rugendas	1821	BNCH	MC0007324
114	Ilustración	San Salvador, Brasil	Johann Moritz Rugendas	1821	BNCH	MC0007323
115	Ilustración	Río Panahyba, Brasil	Johann Moritz Rugendas	1821	BNCH	MC0007322
116	Ilustración	Cascada Tijuca	Johann Moritz Rugendas	1821	BNCH	MC0007321
117	Ilustración	<i>Vue de la Montagne de Coreouado e du Faubourg de Catete Prise de la Carrière</i>	Johann Moritz Rugendas	1821	BNCH	MC0007320
118	Ilustración	<i>Jogar Capoeira</i>	Johann Moritz Rugendas	1821	BNCH	MC0007341
119	Ilustración	La negrita Dobby	No identificado	1911	BNCH	MC0012281
120	Ilustración	Un caballo que llegaba se detenía en la puerta	Pedro Subercaaux	1912	BNCH	MC0026259

121	Ilustración	A cuya puerta se arrojaba, llamándolo y llorando desconsolada	Pedro Subercaseaux	1912	BNCH	MC0026259
122	Ilustración	Personas esclavizadas embarcando	Pedro Subercaseaux	1916	BNCH	MC0052583
123	Ilustración	Barco de esclavos	Pedro Subercaseaux	1916	BNCH	MC0052583
124	Ilustración	Personas esclavizadas desembarcando	Pedro Subercaseaux	1916	BNCH	MC0052583
125	Ilustración	Esclavo	Pedro Subercaseaux	1916	BNCH	MC0052583
126	Ilustración	Zambo portero	Teófilo Allain	1938	BNCH	MC00036197
127	Escultura	Xangó, <i>orixa</i> del relámpago	Algún mercado de Brasil	1964	BNCH	MC0069154
128	Escultura	Yemanyá, <i>orixa</i> del agua salada	Algún mercado de Brasil	1964	BNCH	MC0069154
129	Escultura	Fetiché para actos mágicos	Algún mercado de Brasil	1964	BNCH	MC0069154
130	Escultura	Busto de Orelo	Gastón Leroux	1887	BNCH	26-104
131	Pintura	Adoración de los Reyes Magos	Pintor del lago Titicaca, no identificado, seguidor de Leonardo Flores (activo c. 1680)	Siglo XVII, tercer tercio	Colección Gandarillas Infante	Joaquín Inv. P075
132	Pintura	Adoración de los Reyes Magos	Pintor cusqueño no identificado, seguidor de Juan Espinoza de los Monteros y José Espinoza de los Monteros	Siglo XVII, tercer tercio	Colección Gandarillas Infante	Joaquín Inv. P002
133	Pintura	Adoración de los Reyes Magos	Pintor cusqueño no identificado	Siglo XVIII, segundo tercio	Colección Gandarillas Infante	Joaquín Inv. P011
134	Pintura	Adoración de los Reyes Magos	Pintor cusqueño no identificado	Siglo XVIII, segundo tercio	Colección Gandarillas Infante	Joaquín No posee
135	Escultura	Rey Mago Baltasar	Escultor anónimo	Siglo XIX, segundo tercio	Colección Gandarillas Infante	Joaquín Inv. T090

136	Escultura	Baltasar montado sobre un elefante	Escultor anónimo, Perú (Ayacucho), Huamanga	Siglo XIX, tercer tercio	Colección Joaquín Gandarillas Infante	Inv. T137
137	Pintura	Vista de Santiago desde el Cerro Santa Lucía hacia el oeste	Johann Moritz Rugendas	1841	Colección privada	No posee
138	Pintura	Mujeres de la Colonia	Pedro Subercaseaux	1909	Colección privada	Ref. MC0051544
139	Pintura	Baile del Santiago antiguo	Pedro Subercaseaux	1917	Colección privada	Ref. MC0051546

Notas aclaratorias:

Actualizado al 30 de mayo de 2023.

Número de registro obedece mayoritariamente al Sistema Unificado de Registro y Documentación (www.surdoc.cl).

Para aquellas obras no registradas en SURDOC, se incluye su número de inventario.

Las ilustraciones de la Biblioteca Nacional de Chile consideran el código de Memoria Chilena.

Pintura 137 se puede observar en Cruz, Isabel, *Patrimonio artístico en Chile*. Santiago, Origo Ediciones, 2016, figura 132.

Pinturas 138 y 139 consideran el código de Memoria Chilena alusivo a su referencia bibliográfica.

P: número pendiente.

MNBA: Museo Nacional de Bellas Artes.

MNHN: Museo Nacional de Historia Natural.

MHN: Museo Histórico Nacional de Chile.

MAD: Museo de Artes Decorativas de Santiago.

MAPA: Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago, Universidad de Chile.

BNCH: Biblioteca Nacional de Chile.