
Anuario del PROEHAA

Programa de
Estudios Históricos
y Antropológicos
Americanos

Año 2 Número 2 (2016)

ISSN 2469-0295

LA REPRESENTACIÓN FOTOGRÁFICA DE LAS SOCIEDADES INDÍGENAS DEL SUR PATAGÓNICO ENTRE 1860 Y 1910

Mabel Fernández*
Matilde Lanza**

Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo acercarnos a las formas de representación del indígena patagónico a través del registro fotográfico disponible a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Lejos de pensar en la objetividad de la cámara, creemos que estas imágenes están mediadas por la mirada de quienes las tomaron y, obviamente, en estrecha relación con la pertenencia socio-cultural del autor y con el contexto socio-histórico de su época. Desde el punto de vista formal, las fotografías reproducen los cánones estilísticos vigentes en Europa y se ajustan a ciertos modelos que representan los gustos del momento. Por una parte, existe la necesidad de dotar a las imágenes de verosimilitud, acompañándolas de elementos que las muestren con realismo histórico, pero por otro lado, se trata de matizar aquellos aspectos que alejan a la imagen de los ideales estéticos vigentes. Trataremos de ver, a través del análisis fotográfico, cómo estos elementos se encuentran reflejados en el tratamiento de la fotografías de los indígenas del sur patagónico y, adicionalmente, intentaremos visualizar si hubo diferencias de género en las representaciones.

Palabras clave: Fotografía indígena – Género – Patagonia.

THE PHOTOGRAPHIC REPRESENTATION OF SOUTHERN PATAGONIA INDIGENOUS SOCIETIES BETWEEN 1860 AND 1910

Abstract

This work aims to approach the forms of representation of the Patagonian indigenous through the photographic record available from the second half of the nineteenth century. Far from thinking about the objectivity of the camera, we believe that these images are mediated by

*Departamento de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Luján; Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de La Pampa; Centro de Investigaciones en Antropología Filosófica y Culturales, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas.
mfernandez@mail.unlu.edu.ar

**Departamento de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Luján; Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. matildelanza@yahoo.com.ar

the eyes of those who took them and, obviously, in close relation with the socio-cultural belonging of the author and the socio-historical context of his time. From the formal point of view, the photographs reproduce the stylistic standards in force in Europe and conform to certain models that represent the tastes of the moment. On the one hand, there is a need to equip images with verisimilitude, accompanied by elements that show them with historical realism, but on the other hand, it is a matter of refining those aspects that distract from the image of the current aesthetic ideals. We will try to see, through the photographic analysis, how these elements are reflected in the treatment of the photographs of the natives of southern Patagonia and, in addition, we will try to visualize if there were differences of gender in the representation.

Keywords: Indigenous photography – Gender – Patagonia.

Introducción

Este trabajo se enmarca en proyectos de investigación vigentes, que se focalizan en el análisis de la construcción de la imagen del indígena pampeano-patagónico utilizando la documentación gráfica, con especial interés en la representación de las mujeres.⁸⁹

Una primera aproximación nos llevó a examinar estampas y fotografías desde los inicios de la conquista y colonización hasta fines del siglo XIX, con el objeto de visualizar cambios en el proceso de conformación de la representación del aborigen en el imaginario europeo (Fernández, 2015). En este artículo, nos propusimos acotar espacial y temporalmente la muestra y enfocar el análisis sólo a ciertos aspectos fotográficos (técnica, composición, etc.). Nos interesa saber quiénes fueron los sujetos fotografiados, si las tomas se realizaron en forma grupal o personal, si fueron o no ambientadas y si es posible detectar tendencias factibles de cuantificar, como por ejemplo, las frecuencias de representaciones por sexo y por edad, la norma de la toma, entre otros aspectos.

⁸⁹ Proyecto *La vida cotidiana de las mujeres indígenas en Pampa y Patagonia a través de las representaciones gráficas, los documentos escritos y la cultura material*. Programa de Estudios de las Mujeres y de Género, Departamento de Ciencias Sociales, UNLu. Disposición CD-CS 424/16, 19 de mayo de 2016. Período 1/01/2016 al 31/12/2017. Programa *La representación del indígena y el estudio de su vida cotidiana desde un enfoque pluridisciplinario*. Instituto de Estudios Sociohistóricos, Facultad de Ciencias Humanas, UNLPam. Resolución CD-CH 107/2016, 11 de marzo de 2016. Período 1/01/2016 al 31/12/2018. Ambos proyectos son dirigidos por la Dra. Mabel Fernández.

El enfoque de este tipo de análisis no implica un estudio meramente técnico de las fotografías, sino un reconocimiento de las relaciones que socialmente se establecen entre el sujeto y su representación. Sabemos que tanto la imagen capturada a través de un objetivo como la plasmada a través de la pintura responden a cánones establecidos y que varían con el tiempo y con la moda. Las imágenes reflejan las realidades sociales e históricas pero no en un sentido estrictamente testimonial, sino mostrando lo que una parte de la sociedad quiere transmitir a través de la representación. La figura de un burgués feliz, tomada por una cámara de mediados del siglo XIX y “mejorada” a través del retoque, puede no apegarse a la apariencia física del individuo, pero refleja otras realidades sociales no menos importantes como la concepción de la belleza, los cánones estéticos, los gustos y la necesidad de la burguesía de representar su enriquecimiento, al igual que lo hiciera con anterioridad la nobleza. A decir de Freund (2011: 7): “*El gusto no es una manifestación inexplicable de la naturaleza humana, sino que se forma en función de unas condiciones de vida muy definidas que caracterizan la estructura social en cada etapa de su evolución*”. Desde esta perspectiva, las fotografías decimonónicas, aunque poco “realistas”, reflejan la forma en que las sociedades conciben y estructuran sus relaciones sociales. Pero además, actúan modelando la imagen que el observador se forma de la realidad, incluso influyendo en los modos de comportamiento de los actores sociales.

Ciertas formalidades, corrientes en la práctica fotográfica del Viejo Mundo, se trasladaron a América y se aplicaron a un nuevo sujeto: el *indio*, tal como se denominó al habitante del Nuevo Mundo en forma genérica. La producción de imágenes llegó muy rápidamente a este continente: los primeros daguerrotipos fueron tomados en Brasil en 1839, en el Río de la Plata y en Uruguay en 1840, muy poco después de su aparición en Europa.⁹⁰

Las fotografías adoptaron el modelo europeo, algunas de cuyas características podemos destacar, como por ejemplo, el formato más pequeño que el de los inicios de la técnica fotográfica, representado por el retrato denominado *tarjeta de visita* y más tarde por las *postales*; la pose de cuerpo completo, que reemplaza a las tomas centradas en el rostro de la primera etapa de la fotografía artística, y que implicó el uso

⁹⁰ El daguerrotipo constituye el perfeccionamiento de la técnica desarrollada por Nicéphore Niépse, quien se considera el inventor de la fotografía (1824). Este desarrollo se debe al pintor Louis-Jacques M. N. P. Daguerre, quien trabajó conjuntamente con el hijo de Niépse. El invento fue adquirido por el Estado francés en 1839 (Freund, 2011, Newhall, 2002). En ese mismo año, llega a Brasil la primera máquina de daguerrotipo a bordo de la fragata francesa *L'Oriental-Hydrographie*; esta misma llega en 1840 a Uruguay. El primer registro para nuestro país data de 1843 (Facio, 2009; Incorvaia 2013).

de accesorios que acompañaban al retratado⁹¹; los elementos típicos del taller fotográfico de 1865, como la columna, la cortina y el velador, con el protagonista colocado de pie, de medio cuerpo o en busto, el uso del retoque y el dotar a la imagen de un entorno que reproduzca una descripción histórica, al igual que lo hicieran los pintores de *término medio* (Freund, 2011). Esta categoría se aplica a la pintura histórica, que intenta ser sumamente detallada mediante la inclusión de accesorios que le dan veracidad, pero que al mismo tiempo suaviza aquellos rasgos que la alejan de la belleza. “*La preocupación del pintor consiste en darle al cuadro mediana verosimilitud*” (Freund, 2011: 60). La misma concepción adopta el pintor de retratos, que se halla a mitad de camino entre el realismo y el idealismo, intentando dar una visión agradable de cualquier sujeto que sea retratado. Esta tendencia es importante para nuestro análisis debido a que los fotógrafos de la segunda mitad del siglo XIX adoptaron estas ideas estéticas de la pintura de *término medio* y las plasmaron en sus fotografías (Freund, 2011).

Nuestro propósito en este trabajo es indagar, a partir del repertorio iconográfico, cómo se representó al indígena del sur patagónico a través de la mirada de quienes dejaron un registro fotográfico en un lapso que fijamos aproximadamente entre 1860 y 1910. Nos interesa detectar cómo los cánones estéticos de la época pueden reconocerse en esta producción y, paralelamente, si hubo diferencias de género en el tratamiento de los personajes retratados.

Algunos antecedentes

El estudio de las representaciones de aborígenes de Pampa y Patagonia ha sido encarado desde múltiples disciplinas sociales. Mencionaremos, a modo de ejemplo, algunas de las líneas de investigación que han sido utilizadas para estos análisis sin la intención de ser exhaustivos.

Milciades A. Vignati realizó varios trabajos en los que reunió imágenes de los aborígenes de Patagonia, entre ellos la del célebre cacique Inacayal. Su preocupación, como era habitual en su época, fue tratar de documentar a los últimos indígenas antes de su desaparición (Vignati, 1942, 1945, 1946, 1963). La idea que está implícita es el valor objetivo de las fotografías y su capacidad para captar la realidad tal cual es, es decir, la fotografía como documento visual (Kossoy, 2001). Parte de la muestra que analizamos procede de sus publicaciones.

⁹¹ Lo que algunos historiadores de la fotografía denominan retrato ambiental o ambientado, estilo característico del siglo XIX y el género más comúnmente usado en los inicios de la fotografía, junto con el paisaje y la naturaleza muerta (Incorvaia, 2013).

Casamiquela y otros (1991) publican un tomo que reúne imágenes de distintas colecciones con el objeto de “*documentar gráficamente un proceso, la evolución histórica de un pueblo indígena (...) desde sus primeros contactos con el europeo*” (1991: 10). El subtítulo “*La realidad fotográfica*” anuncia la etapa en la que se incorpora el registro fotográfico y sugiere su carácter objetivo (1991: 23).

Desde la perspectiva de la Arqueología Histórica, Alicia Tapia y otros (2004) diferencian la fotografía del dibujo y le adjudican a la primera un alto grado de objetividad, aunque admiten la paradoja implícita en el hecho de que “*son objetivas en cuanto constituyen una analogía perfecta de la realidad pero, por otra parte, también encierran subjetividad porque el tratamiento que el fotógrafo ha realizado de la realidad responde a códigos ideológicos e identitarios bajo los cuales actúa y determinan el momento del click ! o la selección del instante que se quiere retener*” (Tapia et al., 2004: 103). En este caso, la información provista por la imagen se trata como complementaria de la evidencia arqueológica, analizándola desde una perspectiva diferente a la que ha querido mostrar el fotógrafo (Tapia et al., 2004: 104).

En la misma línea, que considera a la fotografía como un artefacto cultural que provee información complementaria y alternativa al registro arqueológico, podemos citar el trabajo de Butto (2013), quien compara los artefactos que figuran en fotografías tomadas en el siglo XIX en Nordpatagonia con la evidencia arqueológica. En un segundo trabajo analiza los procesos de contacto, comparando mapuches y tehuelches a través del registro material presente en las fotografías de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX (Butto, 2015).

Otras autoras han encarado el estudio de las fotografías desde la perspectiva de la Antropología visual (Fiore, 2007; Fiore y Varela, 2009). En esta última publicación, las autoras se focalizan en las etnias fueguinas y tabulan distintas variables detectadas en las fotos dividiéndolas por género y edad (vestimenta, ornamentos, artefactos, etc.). En un trabajo posterior y siguiendo la misma línea, se analiza la cultura material de los grupos de Tierra del Fuego a través de las fotografías (Fiore et al., 2014).

Entre los trabajos realizados desde una mirada histórica podemos citar el de Verónica Tell (2003), quien analizó las fotos tomadas por Antonio Pozzo y Alfredo Bracco durante la Campaña del desierto (1879) y las obtenidas durante la expedición científica de Carlos Encina y Evaristo Moreno entre 1882 y 1883, haciendo una revisión de su carácter documental. Estas últimas también fueron exhaustivamente estudiadas por Julio Vezub (2002), quien brinda un cuadro descarnado de la violencia sufrida por los pueblos originarios

después de la trágica conquista armada. Similar visión sobre los nefastos resultados de la avanzada militar se reflejan en la obra de José Depetris y Pedro Vigne (2000), quienes presentan las fotografías de los indígenas de la pampa centro-occidental, tomadas con posterioridad a dichos sucesos. Las imágenes de la campaña del desierto también fueron analizadas por Héctor Alimonda y Juan Ferguson (2004). Por su parte, Inés Yujnovsky (2008) estudió las estampas publicadas en el libro de Estanislao Zeballos, *Viaje al País de los Araucanos. Descripción amena de la República Argentina* (Buenos Aires: Jacobo Peuser, 1881), reproducidas a partir de fotografías tomadas durante el viaje. En la misma temática podemos citar los trabajos de Marta Penhos (1995, 2005) y Carlos Masotta (2005).

En un detallado trabajo de carácter etnohistórico, Marta Bechis (2004) analiza una serie de retratos indígenas pampeanos que constituyen falsificaciones o “confusiones”, donde la imagen de ciertos personajes aparece con el nombre de otro.

Finalmente, debemos mencionar la profusa producción disponible para la Araucanía, donde el estudio detallado de las fotografías ha sido abordado en diferentes trabajos y enfocando distintas temáticas (Alvarado P., 2000; Alvarado P. y Mason, 2001; Alvarado P. *et al.*, 2001; Toledo, 2001, entre otros).

Materiales y métodos

Para comenzar este estudio tomamos una pequeña muestra que iremos incrementando en futuros análisis. Se trata de 85 fotografías de aborígenes de Patagonia meridional, de diversas procedencias, que abarcan desde la segunda mitad del siglo XIX hasta principios del siglo XX.⁹² Este período comprende el fin de la vida independiente de las sociedades aborígenes y su posterior desarticulación después de las nefastas consecuencias de las campañas militares emprendidas por el Estado en 1879. Los territorios del extenso sur patagónico ubicados hacia el sur del río Chubut fueron ocupados por etnias conocidas genéricamente como tehuelches meridionales, patagones, chewelches o chewelchos, aoniken o aonek'enk (Escalada, 1949; Casamiquela, 1965). Son los representantes de estas sociedades los que básicamente protagonizan los retratos que analizaremos.

⁹² Las fotografías utilizadas en este estudio se extrajeron de bibliografía publicada (Hatcher, 1903; Vignati, 1945, 1946; Casamiquela *et al.*, 1991; Onelli, 2007) y fueron tomadas por diversos fotógrafos tales como Peter Adams, Carlos Bruch, Aarón de Anchorena, Charles W. Furlong, Lewis Jones, Julio G. Koslowsky, Nicanor Larrain, Benito Panunzi y Tomás Harrington.

Para comenzar, se tomaron los datos básicos⁹³ y contextuales de las fotografías, luego se analizaron en su totalidad, posteriormente, se identificaron los sujetos fotografiados y, finalmente, se tabularon separándolos por sexo y rango etario (niños - adultos).

Para documentar estos datos, se confeccionó una base en Access en la que se ingresaron los registros detallados de cada fotografía. Una lista de temas a la que se accede mediante un menú desplegable permitió categorizar las imágenes y clasificar su contenido (Figuras 1 y 2).

Nº	Datos de la imagen	Tema	Datos de autoría
7	Posales, Federico Kohlmann, Tehuelches 1920-1940	Gestos, Vestido habitual, Accesorios de la vestimenta, Adornos, Unidad residencial, Transporte animal, Familia nuclear, Tecnofacturas de cuero, Textiles, Tecnofacturas compuestas	

Procedencia: Tomo VIII de la serie "Vistas de la República Argentina" del fotógrafo y editor Federico Kohlmann, décadas de 1920 a 1940. Contiene 49 postales fotográficas y la gelatina de impresión de 21x28 cm. Se trata de un lote de 49 postales de Federico Kohlmann.

Posición de la mujer en la imagen: Central

Posición del hombre en la imagen: Lateral

Posición de los niños en la imagen: Central

Actividades femeninas: []

Actividades masculinas: []

Cultura material femenina: []

Cultura material masculina: []

Actividades ambos sexos: []

Cultura material ambos sexos: []

Observaciones: []

Territorio Santa Cruz. Indios Tehuelches. FEL_KOHLMANN 920 08/01/44

Figura 1. Pantalla de la base de datos diseñada para el ingreso y procesamiento de la información fotográfica

⁹³ Por ejemplo, fecha de la toma, fotógrafo, lugar, sujetos representados, entre otros campos.

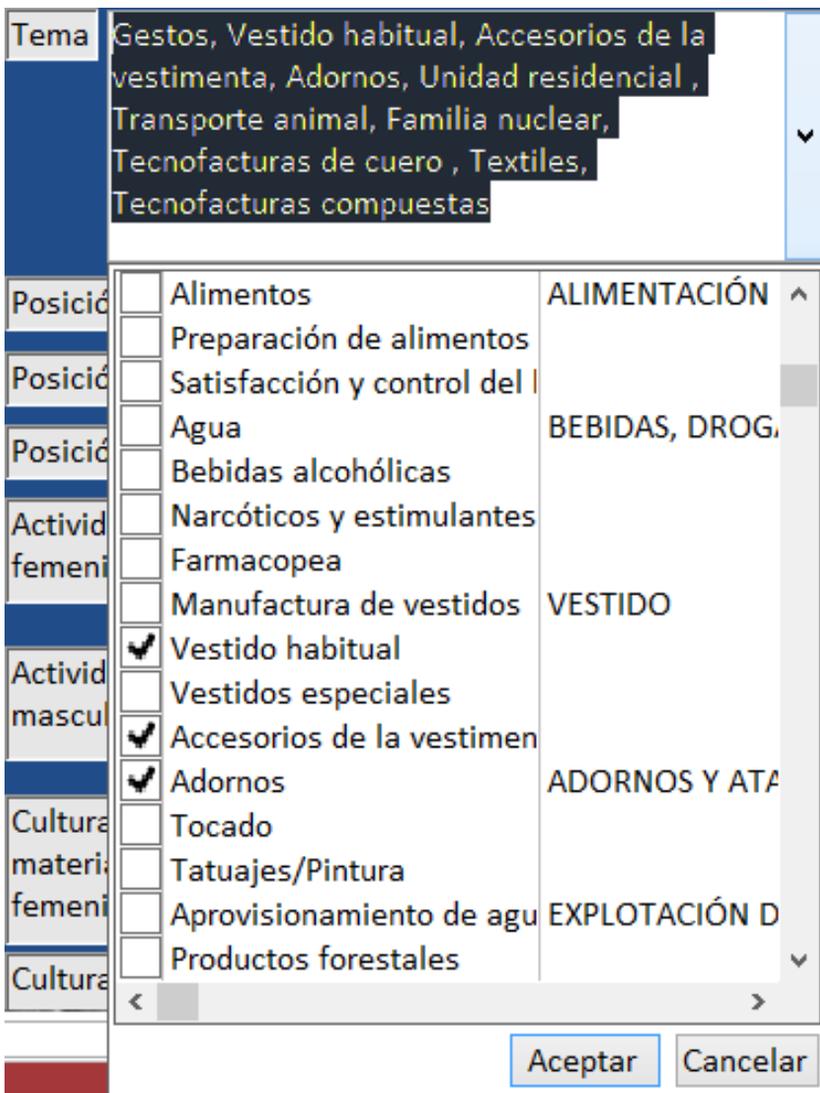


Figura 2. Imagen de parte del menú desplegable con las categorías que permiten clasificar los temas de las imágenes. Cada imagen puede tener varias de ellas.

Análisis fotográfico

Para nuestro análisis, entendemos por género fotográfico a los distintos temas sobre los que puede tratar una fotografía (Perea, 2010). En los inicios de la fotografía, en el siglo XIX, los principales géneros - que provenían de la pintura- fueron el *retrato*, el *paisaje*, la *naturaleza muerta*, el *documentalismo* y la *fotografía científica* (Perea, 2010: 68). A su vez, cada toma fotográfica presenta un encuadre y un tipo de enfoque particular. Adicionalmente, los retratos poseen diferentes tipos de planos que nos lleva a la composición de la fotografía como imagen y representación.

El análisis de las fotografías se centró principalmente en su contenido (género fotográfico, encuadre, enfoque, planos, toma fotográfica, composición, entre otros) y en el tema representado más que en el proceso fotográfico, siguiendo en líneas generales la propuesta metodológica de Marzal Felici (2007, 2008) de *cómo leer una fotografía*. En primer lugar, se realizó el *análisis contextual*, donde se consignaron los datos básicos de la imagen, el autor, la procedencia, los parámetros técnicos, el género, etc.

Desde los inicios de la fotografía hasta la actualidad fueron surgiendo una gran diversidad de géneros y clasificaciones de los mismos, pero también se han establecido categorías propias para definirlos según las necesidades u objetivos del análisis particular (Perea, 2010). En nuestro estudio específico, hemos establecido tres categorías de géneros fotográficos a partir de lo observado durante la indagación: retrato, escena y paisaje.⁹⁴ A su vez, cada una de las categorías definidas presenta subcategorías.

Los retratos pueden ser personales (un individuo) o grupales (dos o más individuos), y a su vez pueden dividirse en puros (sin ningún elemento que acompañe al/los retratados y sobre un fondo neutro) o ambientados (con diferentes elementos y fondos donde se distinguen por ejemplo un cortinado, un paisaje o, en nuestro caso, la toldería). El segundo género definido es la escena, que representa a uno o varios individuos realizando una actividad o tarea específica (por ejemplo, pintando un cuero). Finalmente, el tercer género, el paisaje, es definido tradicionalmente en la fotografía como la representación de un gran espacio natural o de una parte específica de éste -detalle-. Este género incluye varios subgéneros como paisajes naturales, urbanos, edificios y/o pueblos. Se caracteriza por la ausencia de personas en la

⁹⁴ En algunos casos, la toma puede pertenecer a más de una categoría genérica, por eso la base permite asignaciones múltiples.

escena. Pero, en nuestro caso de estudio, consideramos a este tipo cuando la mayor parte de la toma fotográfica está incluida en el paisaje natural junto con la presencia de personas.

Una vez identificado el género fotográfico y realizado el *análisis contextual*, se inicia la descripción de las fotografías para las cuales se consideraron dos niveles de análisis (*sensu* Marzal Felici, 2008): el *morfológico* y el *compositivo*.

En el nivel *morfológico* comienza con la descripción del motivo fotografiado, que incluye la posición de la cámara fotográfica en relación al fotografiado, es decir, lo que se denomina toma fotográfica (normal, picado, contrapicado, etc.), los elementos y/o sujetos y la nitidez de la imagen (en foco, desenfocado, combinación de ambos, etc.). Luego, tenemos los planos: todo en un mismo plano o dos planos diferenciados, que a su vez se relacionan con el nivel *compositivo*, con la profundidad de campo y/o con los puntos de fuga. En el *nivel compositivo* se examina cómo se relacionan los elementos morfológicos para conformar la estructura interna de la imagen. Este nivel incluye elementos escalares (como la profundidad de campo) y dinámicos, que tienen efecto sobre la composición plástica de la imagen (Marzal Felici, 2004: 13).

Para nuestro análisis, tanto el nivel *morfológico* como en el *compositivo* (encuadre) incluirían los tipos de planos utilizados en las fotografías del género retratos (general, tres cuartos, medio, medio corto, primer plano, primerísimo primer plano y plano detalle).

Finalmente, debemos señalar algunas cuestiones que deben tenerse en cuenta a la hora de comenzar con el análisis fotográfico. En principio, Marzal Felici menciona la naturaleza subjetiva del trabajo analítico debido a que, si bien se parte de una serie de elementos que componen la imagen, es difícil no formarse una idea general acerca de la interpretación global del texto fotográfico. Según sus propias palabras, “*la comprensión de un texto icónico tiene una naturaleza holista, en el que el sentido de las partes de la imagen o de sus elementos simples está determinado por una cierta idea de totalidad*” (2004: 5).

También debemos tener presente que los elementos individuales que podemos identificar en la imagen no son unidades simples sin significado (como podrían ser los *fonemas* en nuestro lenguaje) que puedan articularse en un segundo nivel que lo dote de sentido (sería el caso de los *morfemas* del lenguaje natural). “*En el caso de los textos audiovisuales es más patente aún que en otros lenguajes la necesidad de reconocer la ausencia de frontera entre la forma y el contenido que, en realidad, funcionan como un continuum, en el que*

resulta imposible delimitar donde termina uno y empieza el otro” (Marzal Felici, 2004: 5). Por lo tanto, el análisis se centra en “*la descripción del motivo fotográfico, es decir, de lo que la fotografía representa, en una primera lectura de la imagen*” (Marzal Felici, 2004: 5).

Resultados

Las fotografías analizadas se reparten en dos géneros: los retratos, que abarcan la mayor parte de las imágenes de la muestra (70%), y las escenas (30%). La Tabla 1 contabiliza los casos para cada categoría con sus correspondientes divisiones. Los retratos se separan, a su vez, en personales y grupales (Figuras 3 y 5), siendo estos últimos los más numerosos (68%). La Tabla 2 sintetiza los casos en que se registran imágenes individuales de varones y de mujeres. Si bien la muestra es acotada, podemos observar que los primeros son los más representados. También llama la atención la casi ausencia de retratos puros entre las mujeres. Lo mismo ocurre con las fotos grupales, que muestran a dos o más individuos del mismo sexo, predominando las imágenes que reúnen varones (Tabla 3). Finalmente, en las fotografías de grupos que incluyen varones, mujeres, niños y niñas, la frecuencia de varones y mujeres por género parece estar más equilibrada; incluso hay una mayor asociación mujer-niño/a sobre varón-niño/a (Tabla 4). Este hecho tal vez se relacione con el rol asignado a la mujer como madre y responsable del cuidado de los pequeños.

Si bien los datos cuantitativos muestran una diferencia de frecuencia, la forma en que se representan hombres y mujeres es equivalente.

Una de las particularidades de estas fotografías es el predominio del retrato ambientado. Así como la pintura y la fotografía de estudio en Europa tienden al agregado de detalles que representen el contexto, las imágenes de indígenas van acompañadas de un entorno y accesorios que complementan a los personajes retratados. El *toldo* es el *telón de fondo* preferido cuando la toma se hace en el campo; en el taller fotográfico se fabrican escenas de la vida cotidiana, o bien se usan los elementos típicos que hemos mencionado arriba (columnas y cortinas) o accesorios propios de la cultura material indígena (ver, por ejemplo, el caso de la fotografía del cacique Pincén en Penhos, 1995). Pero existe una clara diferencia entre las representaciones del indígena y las del hombre blanco: el último se fotografía voluntariamente para satisfacer su deseo de individualizarse y perpetuar su imagen; el primero, en cambio, no sólo es compelido a posar sino que debe hacerlo de una forma determinada, resultando una imagen que muestra un sujeto en actitud generalmente pasiva. Y

es que tanto la fotografía del europeo burgués como la del *indio* responden a los mismos intereses: los del hombre blanco; en el primer caso, en su intención de autopropetuar en la imagen y, en el segundo, atendiendo a la afección de un público consumidor de fotografías de *indios*. La tendencia se encausó hacia el montaje escénico, como si la vida aborígen no hubiese cambiado, hecho que resulta mucho más evidente a medida que avanzamos en el siglo XX y con el auge de las postales (Masotta, 2008, 2011).

Estas consideraciones deben ser tomadas como provisórias, ya que hemos analizado una muestra pequeña y podrían sufrir modificaciones a medida que la misma se vaya ampliando y diversificando.

GÉNERO FOTOGRÁFICO					
Personales		Retratos		Escenas	
		Grupales			
Mujer	5	Mujeres	1	Toldo campamento	19
Varón	13	Varones	15	Toldo preparativo mudanza	2
Niño	1	Mujer-Varón	4	Mudanza	3
		Mujer-Niño/a	6	Mujeres pintando	1
		Varón/Niño/a	2		
		Varón/Mujer/Niño/a	12		
		Niños	1		
Subtotal personales	19	Subtotal grupales	41		
Total retratos			60	Total escenas	25

Tabla 1. Cuantificación según tipos de géneros fotográficos.

RETRATO PERSONAL				
AMBIENTADO	MUJER		VARÓN	
		4		7
Plano	General y vertical	2	General y vertical	7
	General y horizontal	2		

Encuadre	Profundidad de campo (fondo tordo, pintando, montando)	4	Profundidad de campo (paisaje natural, casa, estudio fotográfico)	3
			S/PC. Dos planos: 1° P enfocado, 2° P desenfocado (paisaje natural, carpa)	4
Posición del fotografiado	Frente Perfil	2 2	Frente	2
			Perfil	5
Toma fotográfica	Normal	2	Normal	7
PURO		1		6
Plano	Tres cuartos y vertical	1	Tres cuartos y vertical	2
			Primer Plano y vertical	2
			Medio Corto y vertical	1
			Corto y vertical	1
Encuadre	Fondo neutro	1	Fondo neutro	6
Posición del fotografiado	Frente	1	Frente	6
Toma fotográfica	Normal	1	Normal	6

Tabla 2. Resultados del análisis *morfológico* y compositivo según tipos de retratos personales y su cuantificación.



Figura 3. Ejemplo de retrato personal, ambientado (toldería), plano general vertical, encuadre en el centro, con profundidad de campo, sujeto de frente y con toma normal (Hatcher, 1903: fig. 49). Se trataría de *Hadd*, esposa de *Orkeke* (Casamiquela *et al.*, 1991: 250).

RETRATO GRUPAL				
AMBIENTADO	MUJERES		VARONES	
	1		11	
Plano	General y vertical	1	General y vertical General y horizontal	4 7
Encuadre	Profundidad de campo (fondo todo)	1	Profundidad de campo (paisaje natural, carpa, en estudio paisaje artificial) S/PC (paisaje natural)	2 2
Posición del fotografiado	Frente	1	Frente Perfil	10 1
Toma fotográfica	Normal	1	Normal	11
PURO	---		4	
Plano		---	General y vertical General y horizontal	2 2
Encuadre		---	Profundidad de campo (paisaje natural) Fondo neutro Profundidad de campo (casa, pared)	1 1 2
Posición del fotografiado		---	Frente	4
Toma fotográfica		---	Normal	4

Tabla 3. Resultados del análisis *morfológico* y compositivo según tipos de retratos grupales de sólo mujeres o sólo hombres y su cuantificación.



Figura 4. Ejemplo de retrato grupal, ambientado (toldería), plano general vertical, encuadre en el centro, con profundidad de campo, sujetos de frente y con toma normal (Hatch, 1903: fig. 50). Serian *Witetinkone* (izquierda) y su hermana *Chamküsunwun* (María Catalina Ness) (Casamiquela *et al.*, 1991: 116).

RETRATO GRUPAL						
AMBIENTADO	MUJERES y VARONES		MUJERES y NIÑOS		MUJERES, VARONES y NIÑOS	
	2		4		6	
Plano	General y vertical General y horizontal	1 1	General y horizontal Plano corto y horizontal	3 1	General y horizontal	6
Encuadre	Profundidad de campo (toldo, casas criollas)	2	Profundidad de campo (en estudio con escenografía, toldo, cuna) Fondo neutro	3 1	Profundidad de campo (paisaje natural, toldo) S/PC: fondo toldo y cielo desenfocados	5 1
Posición del fotografiado	Frente	2	Frente Perfil Frente y Perfil	2 1 1	Frente	6
Toma fotográfica	Normal	2	Normal	4	Normal	6
PURO	2		2		6	
Plano	General y vertical	2	Plano Corto y vertical Plano corto y horizontal	1 1	Vertical con combinación de planos General y corto General Horizontal Corto Combinación de general y corto	1 5 1 1 3
Encuadre	Fondo neutro	2	Fondo neutro	2	Plano completo, ocupan todo el campo de la foto	
Posición del fotografiado	Frente	2	Frente	2	Frente	6
Toma fotográfica	Normal	2	Normal	2	Normal	6

Tabla 4. Resultados del análisis *morfológico* y compositivo según tipos de retratos grupales combinados mujeres y hombres, mujeres y niños o mujeres, hombres y niños; su cuantificación.



Figura 5. Ejemplo de retrato grupal, ambientado en estudio, plano general vertical, encuadre en el centro, con profundidad de campo, sujetos de frente y perfil, con toma normal. Alemania, 1878. Colección Centro de Estudios del Hombre Austral, Instituto de la Patagonia, Universidad de Magallanes. Punta Arenas, Chile. Original en el Museo Etnográfico de Estocolmo, Suecia. Se trata de Luis, Batzinka y Pikshoshe, quienes fueron llevados en 1878 desde Punta Arenas hasta Hamburgo y Dresden para ser exhibidos en los circos que organizaba el empresario Carl Hagenbeck.

Consideraciones finales

Desde el punto de vista metodológico señalamos:

- La importancia de contextualizar la imagen, saber quién y cuándo se produjo y las convenciones vigentes en ese momento.
- La utilización de documentación variada y de procedencia diversa.
- Las fotografías pueden no ser más objetivas que otras representaciones, ya que responden a los mismos cánones de producción que la pintura o el dibujo y están en estrecha relación con los agentes que las producen y reflejan su propia percepción.

En cuanto a la representación de la mujer:

- En la muestra analizada se representan más varones que mujeres.
- Los casos de identificación personal en varones son más frecuentes.
- La asociación mujer-niños/as predomina sobre la de varón/niños/as.
- Sin embargo, ambos son representados con los mismos cánones fotográficos y reciben el mismo tratamiento.
- Se le asocian ciertos elementos de la cultura material que, aunque muchas veces son agregados para obtener la composición, no son totalmente arbitrarios y pueden relacionarse con los roles de género. En el mismo sentido, pueden interpretarse las escenas. Esto podría estar reflejando la idea de término medio, característica de cierta etapa de la representación pictórica y fotográfica.

Agradecimientos

Este trabajo fue realizado en el marco de proyectos de investigación desarrollados por la Universidad Nacional de Luján y la Universidad Nacional de La Pampa.

Bibliografía

ALIMONDA, H. y J. FERGUSON. 2004. "La producción del desierto. Las imágenes de la Campaña del Ejército Argentino contra los indios, 1879". *Revista Chilena de Antropología Visual* 4: 1-28.

ALVARADO P., M. 2000. "Indian fashion. La imagen dislocada del 'indio chileno'". *Estudios Atacameños* 20: 137-151.

----- y P. MASON. 2001. "La desfiguración del otro. Sobre una estética y una técnica de producción del retrato 'etnográfico'". *Aisthesis* 34: 242-257.

-----, P. MEGE R. y C. BÁEZ A. (eds.). 2001. *Mapuches. Fotografías siglos XIX y XX. Construcción y montaje de un Imaginario*. Santiago de Chile: Pehuén.

BECHIS, M. 2004. "Rostros aborígenes de las pampas argentinas, siglos XVIII-XIX".

Taller de Etnohistoria de la Frontera Sur. Boletín TEFROS 2 (2).

Disponible en:

www.hum.unrc.edu.ar/ojs/index.php/tefros/article/download/77/60

BUTTO, A. 2013. "Artefactos autóctonos y foráneos en las fotografías de indígenas y criollos militares durante la 'Conquista del Desierto' (Norpatagonia, siglo XIX)". En: Zangrando, A. (et al., comps.), *Tendencias Teórico-metodológicas y Casos de estudio en la Arqueología de la Patagonia*. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología, 53-62.

-----, 2015. "Procesos de contacto en las fotografías de mapuches y tehuelches en Patagonia a fines del siglo XIX y comienzos del XX". *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* XL (2): 621-643.

CASAMIQUELA, R. M. 1965. "Rectificaciones y ratificaciones. Hacia una interpretación definitiva del panorama etnológico de la Patagonia y área septentrional adyacente". *Cuadernos del Sur*. Bahía Blanca.

-----, O. MONDELO, E. PEREA y M. MARTINIC BEROS. 1991. *Del Mito a la Realidad. Evolución iconográfica del pueblo tehuelche meridional. Viedma*: Fundación Ameghino.

DEPETRIS, J. C. y P. E. VICNE. 2000. *Los rostros de la Tierra. Iconografía indígena de La Pampa, 1870-1950*. Santa Rosa: Universidad Nacional de Quilmes - Ediciones Amerindia.

ESCALADA, F. A. 1949. *El complejo "tehuelche". Estudios de etnografía patagónica*. Buenos Aires: Instituto Superior de Estudios Patagónicos.

FACIO, S. 2009. *La Fotografía en la Argentina. Desde 1840 a nuestros días*. Buenos Aires.

FERNÁNDEZ, M. 2015. "La representación de las mujeres aborígenes en la iconografía patagónica". *La Aljaba*, Segunda Época, XIX: 201-221.

- FIGLIORE, D. 2007. "Arqueología con fotografías: el registro fotográfico en la investigación arqueológica y el caso de Tierra del Fuego". En: Morello, F., M. Martinic, A. Prieto y G. Bahamonde (eds.), *Arqueología de Fuego-Patagonia. Levantando piedras, desenterrando huesos... y develando arcanos*. Punta Arenas: Centro de Estudios del Cuaternario de Fuego-Patagonia y Antártica (CEQUA), 767-778.
- , M. J. SALETTA y M. L. VARELA. 2014. "Digging photos and excavating sites. A comparative exploration of material culture patterns in Ethnographic photographs and Archaeological sites of Shelk'nam, Yamana and Alakaluf peoples from the Fuegian archipelago (Southern South America, 16th to 20th centuries)." *Arctic&Antarctic* 8: 69-128.
- y M. L. VARELA. 2009. *Memorias de Papel. Una arqueología visual de las fotografías de pueblos originarios fueguinos*. Buenos Aires: Dunken.
- FREUND, G. 2011. *La Fotografía como Documento Social*. Barcelona: Gustavo Gili S. A.
- HATCHER, J. B. 1903. *Narrative of Expeditions Geography of Southern Patagonia. Reports of the Princeton University Expedition to Patagonia, 1896-1899*, J. B. Hatcher in charge, William B. Scott ed., Vol I, Princeton, N. J.-Stuttgart: The University.
- INCORVAIA, M. 2013. *La Fotografía, un Invento con Historia*. Buenos Aires: Aula Taller.
- KOSSOY, B. 2001. *Fotografía e Historia*. Buenos Aires: Biblioteca de la Mirada.
- MARZAL FELICI, J. J. M. 2004. "Propuesta de modelo de análisis de la imagen fotográfica. Descripción de conceptos contemplados". *Congreso de Teoría y Técnica de los Medios Audiovisuales: El análisis de la imagen fotográfica*, Castellón, 13 al 15 de octubre. Disponible en www.analisisfotografia.uji.es
- , 2008. *Cómo se Lee una Fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.
- MASOTTA, C. 2005. *Representación e Iconografía de Dos Tipos Nacionales. El caso de las postales etnográficas en Argentina 1900-1930*. Buenos Aires: Fundación Espigas-Fundación Telefónica-FIAAR.
- , 2008. *Álbum Postal. A postcard Album*. Buenos Aires: La Marca.
- , 2011. "El atlas invisible. Historias de archivo en torno a la muestra 'Almas Robadas - Postales de Indios'". *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana* 1 (1). Disponible en: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/corpus/article/view/242>

- NEWHALL, B. 2002. *Historia de la Fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S. A.
- ONELLI, C. 2007. *Trepando los Andes*. Buenos Aires: Continente.
- PENHOS, M. 1995. "La fotografía del siglo XIX en la construcción de una imagen pública de los indios." *El arte en lo público y lo privado*, VI Jornadas de Teoría e Historia del Arte. Buenos Aires: CAIA, 109-125.
- . 2005. "Frente y perfil. Fotografía y prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX". En: Penhos, M. *et al.*, *Arte y Antropología en la Argentina*. Buenos Aires: Fundación Espigas-Fundación Telefónica-FIAAR, 17-64.
- PEREA, J. 2010. "Los géneros fotográficos". *Universo Fotográfico* 2: 61-81.
- TAPIA, A. H., J. CHARLIN y L. PERA. 2004. "Imágenes fotográficas del siglo XIX en el norte de la Provincia de la Pampa". En: Gradín, C. y F. Oliva (eds.), *La Región Pampeana, su pasado arqueológico*. Rosario: Centro de Estudios Arqueológicos Regionales, Editorial Laborde, 101-113.
- TELL, V. 2003. "La toma del desierto. Sobre la auto-referencialidad fotográfica". Disponible en: <http://www.caia.org.ar/docs/Tell.pdf>. Acceso Mayo de 2015.
- TOLEDO, P. 2001. "Imágenes de la frontera. Uso, interpretación y circulación de fotografías mapuche de finales del siglo XIX y principios del XX." *Revista Chilena de Antropología Visual* 1: 1-14.
- VEZUB, J. 2002. *Indios y Soldados. Las fotografías de Carlos Encina y Edgardo Moreno durante la "Conquista del Desierto"*. Buenos Aires: El Elefante Blanco.
- VIGNATI, M. A. 1942. "Iconografía Aborigen I. Los caciques Sayeweke, Inakayal y Foyel y sus allegados". *Revista del Museo de La Plata* (Nueva Serie), Vol. II, Serie Antropología N° 10: 13-48.
- 1945. "Iconografía aborigen II. Casimiro y su hijo Sam Slick." La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Instituto del Museo, *Serie Antropología* N° 13, 11 pp., II láminas.
- 1946. "Iconografía aborigen III. La tribu del cacique Olkelkkenk." La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Instituto del Museo, *Serie Antropología* N° 15, 22 p., VI láminas.
- 1963. "Iconografía aborigen. Namuncurá y Pincén," *Actas Primer Congreso del Área Araucana Argentina*, tomo II, Buenos Aires, Provincia del Neuquén y Junta de Estudios Araucanos, 49-68.

YUJNOVSKY, I. 2008. “La conquista visual del país de los araucanos (1879-1881)”

*Takwá*14: 105-116.