

# LA REPRESENTACIÓN DE LAS MUJERES ABORÍGENES EN LA ICONOGRAFÍA PATAGÓNICA

*The representation of aboriginal women in the Patagonian iconography*

**Mabel Fernández**

Universidad Nacional de Luján

CIAFIC-CONICET

Universidad Nacional de La Pampa

## **Resumen**

En este trabajo nos proponemos indagar, a partir básicamente del repertorio iconográfico, cuál fue la imagen que se construyó de las mujeres aborígenes de la Patagonia a través de la mirada, casi exclusivamente masculina, de quienes visitaron o se ocuparon de los habitantes de este territorio a partir de su descubrimiento. Hablamos de "construcción" porque partimos del supuesto de que las imágenes son elementos transmisores, en forma consciente o inconsciente, de nuestras ideas. Entendemos que aquéllos que las produjeron registraron su particular percepción de la realidad, es decir, plasmaron en ellas su mirada del mundo arraigada en el contexto social y cultural de su época. Para ello tomaremos algunos casos que creemos pueden ejemplificar este proceso. Tendremos en cuenta, además, la congruencia entre el texto escrito, el texto visual y el registro material.

**Palabras Claves:** Mujeres aborígenes – Representaciones – Patagonia – Cultura material.

## **Abstract**

In this paper we aim to search, starting from the iconographic repertory, which was the image of Patagonian aboriginal women constructed through the almost exclusive male point of view. These men were those who visited or take care of the inhabitants of this

territory since its discovery. We speak of "Construction" because we supposed that the images are transmitters, conscious or unconscious, of our ideas. We understand that those who produced them registered their particular perception of the reality, that is to say, they expressed in the images their own look of the world embedded in the social and cultural frame of the time. To achieve this objective we will take some cases that can exemplify this process. We will also take in account the congruence between the written text, the visual text and the material record.

**Keywords:** Aboriginal women - Representation - Patagonia - Material Culture.

**Sumario:** 1. Introducción, 2. Imágenes: la dicotomía objeto – representación, 3. Materiales y métodos, 4. La imagen como documento. Algunos antecedentes, 5. La construcción de un imaginario, 6. Consideraciones finales

## 1. Introducción

En este trabajo nos proponemos indagar cómo se fue construyendo la imagen de la mujer aborígen que habitó los extensos territorios patagónicos y qué elementos se asociaron con esta representación. En este primer acercamiento al tema hemos tomado este amplio espacio consciente de las diferencias culturales, étnicas y sociales de los grupos que lo habitaron, pero nuestro propósito, lejos de soslayarlas, es señalar cómo los observadores europeos construyeron y reprodujeron una imagen, en principio homogénea, que fue definida sobre la base de categorías totalizadoras como las de salvaje o indio. Por otro lado, la utilización de convenciones representativas contribuyó a uniformizar la representación de los primeros siglos de la conquista. A medida que se incrementó el conocimiento de las sociedades aborígenes la iconografía pudo sustraerse, sólo en parte, de estas caracterizaciones.

No pretendemos hacer en esta etapa un estudio exhaustivo de toda esta documentación, sino tomar aquellos ejemplos que, a nuestro criterio, resultan significativos para ilustrar el desarrollo de la mirada del blanco hacia ese otro extraño con quien se enfrentó a partir del descubrimiento y de la posterior conquista de América. Nuestra indagación llegará hasta fines del siglo XIX, cuando las operaciones militares emprendidas por el Estado Nacional diezmaron a las poblaciones originarias y desarticularon su organización social.

En el momento de la llegada de los colonizadores, las sociedades enfocadas basaban su subsistencia en la caza y en la recolección y poseían un sistema de asentamiento con diversos grados de movilidad. El registro arqueológico y los documentos escritos de los primeros siglos de la conquista evidencian desarrollos sociales de creciente complejidad y diversidad, tanto económica como organizativa (Fernández, 2006). Los contactos con los europeos, la incorporación de especies domésticas, el uso del caballo, las relaciones con el régimen colonial primero y con el nacional después, son algunas de las variables que modificarían la vida aborigen hasta su desarticulación con la ofensiva militar que comenzara en 1878.

## 2. Imágenes: la dicotomía objeto - representación

Charles S. Peirce, quien sentó las bases de la semiótica moderna, planteó la relación que nos ocupa en los siguientes términos: el signo (*representamen*) es la representación que alguien se hace de algún aspecto o carácter de "algo" (*fundamento*), que llamamos su objeto. A su vez, se dirige a alguien, creando en su mente un signo más o menos equivalente (*interpretante* del primer signo. Peirce, 1974:22-23). *Representamen*, objeto e *interpretante* forman una relación triádica que permite, a su vez, dividir a los signos según distintos criterios. En este marco, las imágenes podrían clasificarse, según su relación con el objeto o referente, en tres grupos (Peirce, 1974:30-31): icono, índice o indicio y símbolo (la relación de semejanza con el objeto disminuye del primero al tercero, en éste último es convencional).

Para Moles (1991:104-105), en cambio, existe un *continuum* iconicidad-abstracción, con trece niveles que van desde el objeto (máxima iconicidad) al nombre del objeto (máxima abstracción). Fernando Zamora Águila critica estas posturas que separan y oponen las imágenes y las palabras en cuanto representación de los objetos (2007:140). Enfatiza el aspecto intencional e interpretativo en la visión de las imágenes, donde el sujeto que observa tiene un papel activo. De esta forma, la semejanza entre imagen y referente no es intrínseca o natural sino que depende de cómo es percibida por el sujeto que establece esta relación. En la misma línea se encuentran Gombrich (2003), quien sostiene que toda imagen es conceptual o simbólica, y Goodman (2010:21), quien considera que un signo que representa a un objeto lo "denota". La denotación es el núcleo de la representación y es independiente de la semejanza. No importa si la imagen y el objeto se parecen sino cómo la primera simboliza al segundo. Los signos visuales son, por lo tanto, convencionales y, como tales, obedecen a un acuerdo entre los usuarios que conviene en relacionar el significado con el significante (Deuchar, 1990:146). Podríamos decir que el carácter icónico de una imagen es intersubjetivo, o sea,

que son las relaciones entre sujetos las que establecen las semejanzas entre la imagen y el concepto que representa (Zamora Águila, 2007: 143).

Teniendo en cuenta las distintas posturas sobre la relación objeto-representación consideramos que toda imagen, por mimética que sea, responde a convenciones representativas, lo que hace que tanto el autor como el usuario coincidan en que ésta representa adecuadamente cierta realidad. Por lo tanto, la iconicidad no es un rasgo "objetivo" sino que obedece a criterios compartidos entre usuarios e iconos, si no hay conformidad la iconicidad no existe. A su vez, estas convenciones están íntimamente ligadas al contexto socio-cultural de producción, lo que habilita el uso de las imágenes como un valioso documento histórico (Burke, 2005:17).

Las imágenes así consideradas pueden clasificarse según la relación que tienen con su soporte: las que se encuentran ligadas a la experiencia sensorial obtenida por la estimulación de la retina, aquellas que son generadas por la evocación mental, independientemente del estímulo óptico exterior y, por último, las producidas a través de la externalización de la creatividad y que son plasmadas en un soporte material. De acuerdo con estos criterios podemos establecer cuatro clases de imágenes (Marchante, 2013): a. Mentales<sup>1</sup>; b. Naturales<sup>2</sup>; c. Creadas<sup>3</sup>; d. Registradas<sup>4</sup>. Las dos últimas, caracterizadas por poseer intencionalidad comunicativa y posibilidad de manipulación, son las que nos interesan, ya que cuenta con un **sistema de registro**. Éste comprende dos elementos: el soporte y el conformante. De la combinación de ambos surgen tres sistemas técnicamente diferentes: a. Registro por adición (pintura, dibujo); b. Por modelación (grabado); c. Por transformación (fotografía).

A pesar de esta distinción formal, las imágenes mentales y las que se hacen "visibles" a través de un soporte material están íntimamente relacionadas. Por una parte, la externalización de una imagen deviene de un proceso mental previo. Por otro lado, algunos autores como Moles, insisten en la materialidad de toda representación, ya que "*en nuestra mente la imagen es una cosa y, siendo aún más precisos, diríamos que se trata de un objeto, ya que es fabricada* (1991:33)." Si bien aceptamos las estrechas relaciones existentes entre las mencionadas categorías, a los efectos de este trabajo, utilizaremos

---

1 Son las que poseen un contenido de naturaleza psíquica y su aparición no necesita un estímulo visual exterior. Están relacionadas con la actividad del cerebro en un nivel inferior de conciencia y sobre ellas se fundamentan las imágenes inconscientes de los sueños, las evocaciones, la fantasía, etc. (Marchante, 2013).

2 Son aquellas que requieren de un medio iluminado y un sistema visual y perceptivo (Marchante, 2013).

3 Corresponden a la mayoría de las imágenes que nos rodean y que son producidas por el hombre con intención comunicativa.

4 Son producto de los sistemas de reproducción técnica y duplicación de imágenes.

esta distinción ya que nos permite definir cuál será nuestro objeto de análisis, o sea, aquellas que tienen un sistema de registro que nos permita acceder a las representaciones.

Consideramos a la imagen, entonces, como soporte de la comunicación visual que materializa un fragmento del entorno óptico (del universo perceptivo), susceptible de subsistir a través de la duración (Moles, 1991: 24). Esta imagen, como señalamos, no es la realidad sino la forma que tenemos de representarla (un signo, en sentido de Peirce), y esta modalidad se relaciona estrechamente no sólo con lo que vemos sino con lo que nos enseñan a ver, es decir, la imagen es también una construcción social y cultural. No existe una mirada inocente, en el sentido de que nuestra percepción no es independiente de nuestra historia cultural.

Es por ello que el estudio de las manifestaciones gráficas, entendidas como textos visuales, es tan valioso para comprender la visión occidental de los pueblos aborígenes patagónicos y, en especial, la de las mujeres que son el foco de nuestro trabajo.

### *Imágenes y sistemas de representación*

En su recorrido histórico, la imagen parte de un estatus de producto único y valioso y, progresivamente, va perdiendo esas condiciones a medida que se desarrollan los métodos de copiados y su consiguiente masificación. La primera etapa se desarrolla durante el Renacimiento y se caracteriza por el uso del grabado y la aparición de las prensas. Sin embargo, la replicación es aún limitada, por lo que *“La imagen cuesta cara, se encierra en las hojas de un libro a menudo majestuoso, tiene prestigio, es contemplada y tocada con reverencia”* (Moles, 1991: 21-21). La segunda etapa se desarrolla hacia fines del siglo XIX y se relaciona con la aparición de la trama fotográfica y con ella la gran profusión de imágenes en diversos medios (prensa, publicidad, etc.).

Hemos mencionado arriba los sistemas de registro de las imágenes. En este trabajo utilizaremos, básicamente, estampas y fotografías. Las primeras resultan de un proceso de estampación de una matriz trabajada previamente. Uno de los métodos es el grabado<sup>5</sup>, que reúne diferentes técnicas de impresión que tienen en común el reproducir una imagen realizada por incisión sobre una superficie rígida, llamada matriz, para luego ser transferida, mediante entintado y presión, a otra como el papel o la tela, lo que permite obtener

5 Por efecto metonímico se ha popularizado el empleo de este término aplicado a la estampa, sin embargo, grabado no es sinónimo de estampa. El primero es una operación técnica y la segunda es un producto artístico. La imagen soportada en el papel no está grabada, sino estampada o impresa.

varias reproducciones de la estampa. El grabado fue la técnica más utilizada para la producción de estampas hasta el siglo XIX, si bien había otras que permitían obtener impresiones *en plano* que no usaban el grabado sino procedimientos químicos, como la litografía. Si la estampa forma parte de una obra bibliográfica acompañando a un texto suele denominarse ilustración o lámina (Blas *et al.*, 1996; Gelonch Viladegut, 2011).

La fotografía permite capturar imágenes por medio del fijado en un medio sensible a la luz (película sensible). El término se utiliza tanto para denominar al conjunto del proceso de obtención de las imágenes como a su resultado: las fotografías.

### 3. Materiales y métodos

Utilizaremos para este trabajo las imágenes incluidas en la bibliografía publicada, en archivos fotográficos -muchos de los cuales están disponibles en la web-, documentos escritos publicados o inéditos y algunos datos procedentes del registro arqueológico.

Para procesar la cantidad y diversidad de materiales disponibles utilizamos sistemas de gestión de base de datos. Para ello se diseñaron dos bases en Microsoft Access: la primera reúne documentación escrita y la segunda sistematiza el material gráfico (Figura 1).

Para seleccionar los campos que deberían incluirse en esta última consultamos varios formularios disponibles en la bibliografía (Blas *et al.*, 1996; Brisset Martín, 2004; de Filippi *et al.*, 2002; Henríquez Orrego, 2013; Moles, 1991) y los adaptamos al problema investigado.

Para sistematizar la información y facilitar las consultas se procedió a la segmentación de los datos y a su codificación a través de descriptores. Para los textos se utilizó un sistema de categorías ordenadas jerárquicamente (ej.: Alimentación 26; Satisfacción y control del hambre 261). Para las imágenes se tomaron los datos que se observan en la figura 1 y que, al igual que en el caso anterior, fueron codificados por lo que fue necesario confeccionar varias listas de descriptores.

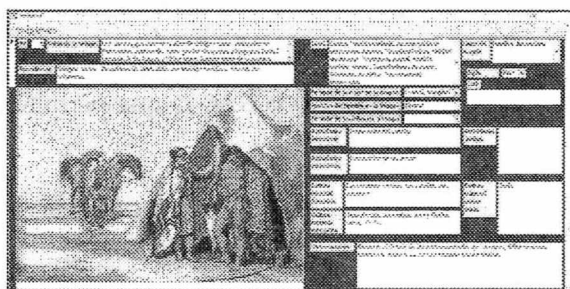


Figura 1. Imagen de un registro de la base de datos

Si bien esta sistematización resultó de mucha utilidad, para futuros trabajos pensamos trabajar con software para análisis cualitativo que nos posibilitará reunir en una única base de datos todos los registros y nos permitirá codificar las imágenes e incorporar archivos de video.<sup>6</sup>

#### 4. La imagen como documento. Algunos antecedentes

Durante el siglo XX se amplía la utilización de las imágenes en las disciplinas históricas, de modo que dejan de asociarse casi exclusivamente con la Historia del Arte para convertirse en un recurso heurístico significativo para la Historia política, la Historia social y la Historia cultural. A pesar de ello, el historiador mantuvo dos usos básicos para este recurso: como objeto de análisis y como fuente en el proceso de investigación. Hasta comienzos del siglo XXI la fotografía no había adquirido el estatus de documento (Kossov, 2001:24), pero esa situación se ha revertido en las dos últimas décadas con el advenimiento de lo que Bresciano denomina “cultura digital” (2012:249). El incremento en el uso de las imágenes en los estudios históricos se relaciona con las múltiples dimensiones analíticas que ellas implican (material, cognitiva, estética y simbólica) y los enfoques específicos que se derivan de este hecho (Bresciano, 2012:254). La incorporación de tecnología digital abrió nuevas posibilidades para el estudio analítico de las imágenes, que son utilizadas, entre otras cosas: a. Como insumo historiográfico original (la digitalización de la iconografía amplía el espectro documental); b. Como objeto de análisis (abordado a través de software específicos); c. Como instrumento cognitivo en las explicaciones históricas (las imágenes como transmisoras de conocimiento); d. Como componente original del discurso historiográfico (trabajos con formato multimediático); e. Como producto historiográfico académicamente equiparable al tradicional, gracias a las posibilidades que brindan las tecnologías de realidad virtual (Bresciano, 2012:249-250).

Mencionaremos, a modo de ejemplo, algunas de las líneas de investigación que han sido utilizadas específicamente para el estudio de las representaciones aborígenes de Pampa y Patagonia, sin la intención de ser exhaustivos.

Milcíades 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 (Viganti, 1942, 1945, 1946 y

---

<sup>6</sup> Estamos trabajando en la exportación de los datos reunidos en las bases de Access al programa Aquad 7 para análisis cualitativo. Para más información sobre programas para manejo de imágenes ver Bresciano (2012).



1963). La noción que está implícita es el valor objetivo de las fotografías y su capacidad para captar la realidad tal cual es.

Casamiquela y otros (1991) publican un tomo que reúne 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). La idea de la objetividad de la fotografía también está presente en el subtítulo con el que anuncia el tratamiento de esta tecnología *"La realidad fotográfica"* (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.

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 se focalizan en las etnias fueguinas y tabulan distintas variables detectadas en las fotos dividiéndolas por género y edad (vestimenta, ornamentos, artefactos, etc.).

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 Vicne (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), estudia 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. Su interés es presentar “un ejercicio de práctica historiográfica que privilegia la comprensión histórica de las imágenes como dispositivos culturales de un sistema de dominación.”

En un detallado trabajo de carácter etnohistórico, M. 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.

Para la Araucanía, 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).

## 5. La construcción de un imaginario

La representación del indígena que circuló en Europa durante los primeros siglos del descubrimiento es heredera, en parte, del repertorio de la imaginaria medieval, poblada de seres fantásticos, híbridos y polimorfos. Paralelamente, se generó una imagen dual que opuso la figura del buen salvaje— y en cierta medida inocente —con la del caníbal o monstruo. El imaginario colectivo produjo todo tipo de mitos con respecto a América dando lugar a la circulación de nociones comunes y a la creación de arquetipos que oscilaban entre lo real y lo sobrenatural (Castro Hernández, 2012:32-33). Es en tal contexto en el que debemos entender, por ejemplo, el surgimiento de la imagen fantástica de los gigantes patagones de los confines del mundo. En este marco, la misma categoría globalizadora de “salvaje” se aplicó indistintamente a todos los aborígenes sin hacer diferenciación de sexo o edad.

### *Las representaciones cartográficas*

Una de las primeras imágenes de aborígenes es la que aparece asociada con la cartografía. Ésta se caracteriza por mezclar dos perspectivas, la empírica y la extraordinaria, de manera que en un mismo plano puede encontrarse la ubicación geográfica precisa de una localidad pero también su caracterización con seres míticos (Lira, 2004:2).

Las representaciones fantásticas de los aborígenes incluidas en los mapas asumen cierto grado de realidad ante quienes las observan, en primer

lugar porque el indio se ubica en el contexto descriptivo de la cartografía y, además, porque la imagen misma ha sido “domesticada”. Los elementos básicos de esta caracterización serían el cuerpo desnudo (dibujado con un estilo clásico), falda y tocado de plumas, arco y flecha. Surge así una imagen genérica que se repite en los distintos mapas siguiendo dos modelos: la figura clásica (impuesta por Theodor de Bry) y la de influencia africana (Lira, 2004:4-5).

Las representaciones incluyen el gigantismo que hizo famosos a los habitantes del extremo sur continental y generalmente adoptan un estilo clásico. Se observan también los elementos típicos como la desnudez, el atuendo de plumas y las armas. Nótese que el arco es el denominado compuesto, de origen asiático, que no se utilizó en Patagonia. Es entre estas imágenes donde comienza a filtrarse la figura femenina que se incluye en la misma categoría de salvajismo que los varones.<sup>7</sup> En este caso, la “domesticación” de la imagen de la mujer se logra, en parte, asociándola con su rol de madre. Esta escena se repetirá en distintos mapas y en algunos casos seguramente fue copiada (Figura 2).

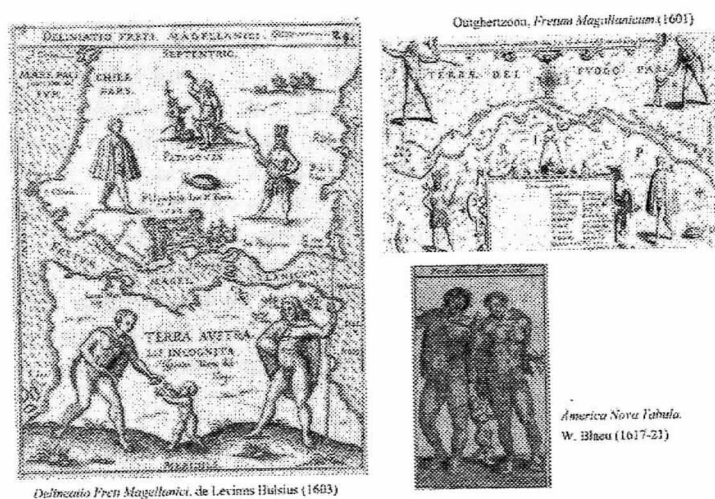


Figura 2. La imagen superior derecha reproduce el Fretum Magallanicum (1601), de Outghertsoon.<sup>8</sup> Se muestra una mujer cuya apariencia general, pose y peinado siguen el modelo clásico. Se la representa alimentando a un niño. A la izquierda, la misma

7 En la leyenda del mapa de Outghertsoon puede leerse: “N. eine wilde Frau” (una mujer salvaje) y “P. ein wilder Mann” (un hombre salvaje).

8 <http://www.rchav.cl/articulos4/articulo%20margarita%20lira/7.htm>

*imagen se repite en el mapa de Levinus Hulsius, Delineatio Freti Magellanici (1603)<sup>9</sup> y una escena similar se encuentra en el mapamundi de Willem Blaeu, America Nova Tabula (c. 1617-21).<sup>10</sup>*

### Las estampas

Iguales características encontramos en las estampas que se reprodujeron en distintas publicaciones al menos hasta el siglo XVIII. Persiste el mito del gigantismo, varones y mujeres se representan con gran estatura. También la asociación de la mujer como figura materna. En la ilustración de la obra de J. Byron, de 1767, se muestra una pareja de patagones donde la mujer sostiene al pequeño cubriéndolo con un extremo de su manto, imagen que se repite en otra escena de su viaje, como así también en las representaciones de muchas otras expediciones, como las de Galaup (1785-1788), de Malaspina (1789), de Fitz-Roy (entre 1832 y 1834), entre otras. Generalmente no se identifica a los personajes ilustrados, independientemente de su sexo, las leyendas aluden a su condición de indio o india acompañada de algún dato que indica procedencia.

Paulatinamente, la imagen del indio desnudo y emplumado va cediendo ante una representación que asume otras características. Hacia fines del siglo XVIII y durante el siglo XIX, los textos escritos y visuales reflejan una imagen de la mujer indígena que se va diferenciando de la del varón y se perfila como una trabajadora incansable y se la asocia con actividades de mantenimiento (sensu González Marcén y Picazo, 2005:143-44; González Marcén, 2012:15-17). La escena donde se la muestra a caballo con toda su carga, incluyendo a los niños, o en proceso de preparar el traslado del campamento, es una representación que se reitera (por ej., en la estampa de Brown que ilustra el libro de Bourne -1853- o en la incluida en la publicación de Musters de 1871), incluso en las fotografías de fines del siglo XIX (por ejemplo, las tomadas por Hatcher en el marco de las expediciones científicas patrocinadas por la Universidad de Princeton, o las tomas de Koslowssky y publicadas por Vignati, 1964). La Figura 3, tomada de Orbygny<sup>11</sup> (1947), presenta un cuadro

9 [http://jcb.lunaimaging.com/luna/servlet/view/search?QuickSearchA=QuickSearchA&q=hulsius&sort=subject\\_groups&search=Search](http://jcb.lunaimaging.com/luna/servlet/view/search?QuickSearchA=QuickSearchA&q=hulsius&sort=subject_groups&search=Search)

10 [http://jcb.lunaimaging.com/luna/servlet/view/search?QuickSearchA=QuickSearchA&q=america+nova+tabula&sort=Normalized\\_date%2CMap\\_title%2CAccession\\_Number%2CFile\\_Name&search=Search](http://jcb.lunaimaging.com/luna/servlet/view/search?QuickSearchA=QuickSearchA&q=america+nova+tabula&sort=Normalized_date%2CMap_title%2CAccession_Number%2CFile_Name&search=Search).

11 Las láminas que ilustran la obra de Orbygny fueron realizadas en París, sobre bocetos del autor, por los dibujantes y litógrafos Émile Lassalle, A. St. Aulaire y Víctor Adam. Forman parte de la primera parte del Atlas original: cuadernos de Vistas, Trajes y Costumbres y Usos. El viaje fue realizado entre 1826 y 1832 y la publicación, entre 1835 y 1847.

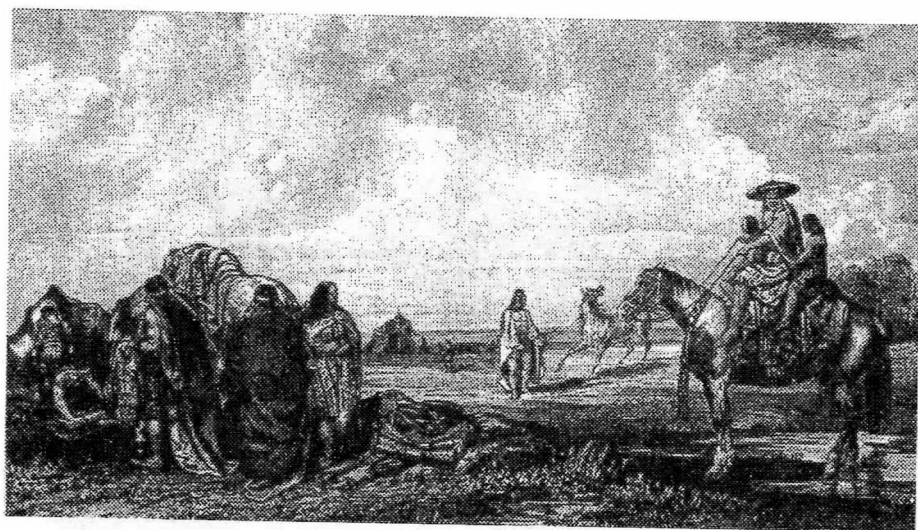
muy detallado de esta actividad, las mujeres desmontan los toldos, enrollan los cueros y los cargan en los caballos, una de ellas ya se encuentra montada con los niños en la grupa del caballo. Sus atuendos fueron cuidadosamente dibujados y los motivos de sus prendas se corresponden con los diseños que encontramos en quillangos de época histórica, incluso en otros soportes, como el arte rupestre. Toldos y monturas parecen corresponderse al detalle con las conocidas para esta época.<sup>12</sup> Es evidente que las mujeres son el centro de la escena y la intención es mostrar su papel en los preparativos de la partida. Sin embargo, podemos ver a un varón en segundo plano arreando un caballo y dirigiéndose hacia ellas. Es ésta una de las tareas masculinas que recogimos del relato de Musters ([1871] 1964) y sobre la que volveremos.

Ahora bien ¿es el relato textual congruente con esta imagen? ¿Constituye esta representación femenina una construcción del observador o responde a una realidad relativamente objetiva? Son muchos los exploradores y cronista que hicieron relatos sobre la vida cotidiana de los aborígenes patagónicos. Tomamos como ejemplo el texto de Musters ([1871] 1911), que si bien no escapa de la subjetividad propia de la mirada europea, convivió con grupos tehuelches por más de un año y fue un gran observador. Intentamos una lectura que trató de escrudñar más allá de lo dicho y tabulamos las menciones que hace de las tareas realizadas por uno y otro género, ya sea en forma explícita o como parte del acto discursivo, a veces inadvertidamente. De su relato emerge la gran carga de labores que pesaba sobre las mujeres, dato que reitera constantemente y que coincide con los de otros viajeros. Sin embargo, de nuestra tabulación surgieron una gran cantidad de tareas que realizaban los varones y que no eran referidas como tales. Por cuestiones de espacio no transcribimos la tabla, pero de ella resulta que la distribución de las tareas dentro del sistema sexo-género (Rubin, 1998), que habitualmente damos por supuesta, debería al menos revisarse y evaluarse en qué medida esta polarización (trabajadora vs ocioso) es también una construcción de los observadores europeos. Volviendo al ejemplo mencionado arriba, el texto de Musters concuerda perfectamente con la imagen de Orbigny, incluso con la mención del arreo de los caballos por parte de los varones (en segundo plano en la imagen):

*“Cuando la “oración” del cacique, que muy pocos escuchan, ha concluido, los jóvenes y los muchachos enlazan y traen los caballos, y las mujeres ponen sobre el lomo de éstos la almohadilla de cañas atadas con correas, las mantas y los ponchos de color que forman sus monturas; otras ajustan sus cintos sobre eso, ó depositan á sus criaturas en cunas de mimbre, ó enrollan las pieles que forman las cubiertas de los toldos[...] Las mujeres montan por medio de una lanzada suspendida del cuello del*

12 Para la descripción del toldo y de la montura ver Casamiquela y otros (1991:51-52).

*caballo [...], alzan luego á sus criaturas [...] y se ponen en marcha formando una sola hilera. Los hombres, que por lo general esperan que todo esté pronto, arrean entonces hasta corta distancia los caballos que han quedado desocupados [...]* (Muster, [1871] 1911:194).



*Figura 3. Partida de los patagones (San Javier, sobre las riberas del río Negro). Alcides D'Orbygny (1947)*

### *La visión a través del "objetivo"*

La introducción de la fotografía mantuvo, como lo hemos visto, cierta continuidad con los patrones de representación ya establecidos. Tampoco reemplazó a los otros sistemas gráficos como los dibujos, pinturas y estampas. El retrato, ahora popularizado gracias a las nuevas tecnologías de producción, poseía cánones compositivos (uso de fondos, posturas, actitudes, etc.) estandarizados. Cuando estas técnicas se trasladan a la fotografía etnográfica se hizo necesario dotar al sujeto de elementos que los identificaran, indubitadamente, como alguien diferente. Según Alvarado y Mason (2001:243): *"Claramente, lo que hacía falta eran los atavíos o adornos 'exóticos', las marcas de distinción y de diferencia esenciales que le otorgan a la imagen una estética específica."* Del indio genérico y desnudo pasamos entonces a la india "disfrazada" de los retratos "etnográficos" de las mujeres mapuche realizados por Gustavo Milet Ramírez (Awe, 2014. Figura 4).



Figura 4. Fotos de una joven y una mujer mapuches. Nótese que llevan los mismos atavíos, propiedad del fotógrafo (Milet Ramírez, 1890).

Las fotografías de las mujeres patagónicas de fines del siglo XIX aparecen escenificadas, nuevamente en entornos de mantenimiento (en los toldos, con los niños, a caballo), incluso algunas se popularizaron como postales (Figura 5). Se muestran paradas, rígidamente envueltas en su manto (pose que se repite en los varones), o sentadas alineadamente frente al toldo (como puede observarse en la serie de la expedición de la Universidad de Princeton de 1886-89). Algunas tomas, hechas postales, fueron indudablemente realizadas en estudio, con telón de fondo y escenografía (Casamiquela, 1991:116). La misma imagen surge del retrato tomado en estudio de indígenas tehuelches llevados, en 1878, desde Punta Arenas a Hamburgo para ser exhibidos en un circo...<sup>13</sup>

El diseño es el mismo, como lo expresa Freud (2011:62): “Los accesorios característicos de un taller fotográfico [eran] la columna, la cortina y el velador. En

13 Indígenas de muchos lugares del mundo fueron llevados a Europa para ser exhibidos en zoológicos humanos. En Báez y Mason (2006) pueden observarse las fotografías tomadas de grupos mapuches y fueguinos.



*medio de tal disposición se coloca apoyado, sentado o erguido, el protagonista de la fotografía, de pie, de medio cuerpo o en busto."*

Las protagonistas no son identificadas, con excepción de algunas de las fotografías incluidas en publicaciones de fines del siglo XIX y del siglo XX (como las de Vignati ya citadas). Aún en caso de que lo sean, generalmente se agrega una referencia aclaratoria "hija de", "esposa de" o "madre de".



*Figura 5. Imagen de indígena tehuelche popularizada en una postal*

Las fotografías tomadas durante la campaña del desierto asumen, en algunos casos, características diferentes con la incorporación de la visión panorámica, que incorpora grandes "espacio vacíos". Una de las ellas, tomada por Antonio Pozo en Choele-Choel, quien acompañó a Roca en la avanzada militar, muestra a los prisioneros: una línea de mujeres y niños sentados en el suelo custodiados por militares y clérigos que permanecen de pie (Alimonda y Ferguson, 2004:21).

La iconografía posterior retoma los cánones conocidos. Unos pocas familias tehuelches fueron confinadas en el Museo de La Plata, "prisioneros de la ciencia", donde los individuos fueron estudiados, exhibidos y fotografiados. Las tomas repiten el mismo formato, la puesta en escena convencional, pero los rostros de las mujeres retratadas transmiten el gran pesar que las invadía (Figura 6). Allí murieron y fueron descarnadas. Sus restos, en su desnudez más extrema, fueron exhibidos en las vitrinas del Museo de Ciencias Naturales, constituyendo la prueba física del inexorable destino que la ciencia había pronosticado en aras de la civilización. ¿Constituye esta nueva forma de desnudez un refuerzo de la imagen de "indio salvaje" que justificaba la conquista armada?



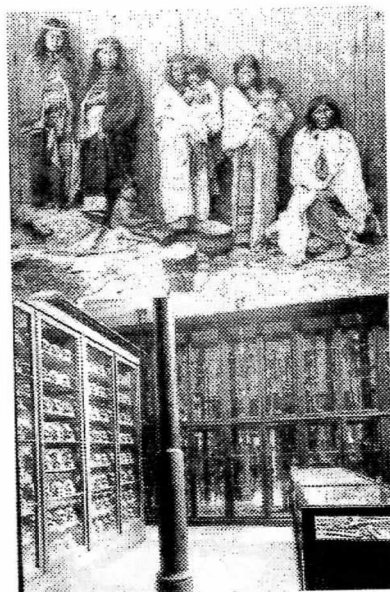


Figura 6. Mujeres prisioneras después de la campaña del desierto. Se encuentran las esposas e hijas de Inacayal y de Foyel<sup>14</sup> y Tafá, originaria de Tierra del Fuego. Fueron confinadas en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata (1885-88). Abajo: sala de Antropología física que exhibe los restos óseos de los aborígenes<sup>15</sup>

### Consideraciones finales

Las imágenes de los primeros siglos de la conquista reproducen un esquema que intenta hacer de ese otro diferente un otro “domesticado”. En este contexto es común encontrar representaciones que se apegan a un modelo humano más cercano a lo europeo que a lo aborígen. Paralelamente, circulan en el imaginario de los colonizadores ideas fantásticas relacionadas con esta *Terra incognita*. En el caso particular de Patagonia, el mito se construyó acerca del tamaño de los patagones. Esta idea fue sostenida incluso por aquellos que jamás vieron a sus habitantes, como es el caso de abate Pernetty, quien formó parte de la expedición de Bougainville, en 1764. En las sucesivas ediciones de su obra, hombres y mujeres fueron representados con una gran estatura.

14 Los restos de Inacayal, de su esposa y los de Margarita, hija de Foyel, fueron restituidos el 9 de diciembre de 2014.

15 [http://www.bbc.com/mundo/video\\_fotos/2014/06/140613\\_140613\\_galeria\\_prisioneros\\_de\\_la\\_ciencia\\_argentina\\_nc.shtml#6](http://www.bbc.com/mundo/video_fotos/2014/06/140613_140613_galeria_prisioneros_de_la_ciencia_argentina_nc.shtml#6). Foto original en el AGN.

Las estampas muestran, por ejemplo, a un marino entregando obsequios a un indio de gran talla mientras que una mujer con un niño aparecen en un segundo plano de la escena (Pernetty, 1770: Pl. XVI). La asociación mujer-niño, fue también un rasgo común en las representaciones de aborígenes que destaca su rol de madre.

Otro atributo característico de las representaciones es su impersonalidad. Se trata de representar al indio, al salvaje, a lo exótico, no se individualiza ni se personaliza. Raramente aparecen nombres propios en las imágenes de los primeros siglos de la conquista. Las referencias aluden a "indio patagón", "patagona", "mujer salvaje", etc. A medida que aumenta el conocimiento sobre los aborígenes, las imágenes y los textos van dejando atrás su carácter fabuloso. También aparece la individualización de los personajes, especialmente de los caciques. Sin embargo, como lo apunta Bechis (2004), aún en el siglo XIX suele haber "confusiones" entre el nombre y el personaje representado en las fotografías. El registro de nombres propios femeninos es aún más escaso y, generalmente, se acompaña de una aclaración (como "esposa de", o "hija de").

Paulatinamente fue perfilándose la imagen de la laboriosidad de la mujer indígena. La idea que contrapone "india-trabajadora" – "indio-ocioso" debe al menos revisarse. No estamos diciendo que las mujeres indígenas no se ocuparan de múltiples tareas sino que el énfasis que se pone en exaltar y hacer explícita esa cuestión puede responder también a una construcción que los observadores europeos contribuyeron a establecer.

La incorporación de fotografías en el siglo XIX no modificó sustancialmente la representación. Muchas de las fotos suelen carecer de referencia de quiénes son los sujetos que posan y se componen en el campo o el laboratorio según pautas o normas establecidas, como el telón de fondo y la pose, heredadas de la pintura. En la composición, los mismos sujetos pueden verse en distintos contextos y con distintas personas. Esto apunta a la carencia de individualización: no importa quiénes sino qué se representan, en este caso, al indio. En esas escenas comparten posiciones equivalentes hombres y mujeres.

Algo parecido pasa, en algunos casos, con la cultura material. En algunas imágenes tomadas por el mismo fotógrafo, las mujeres aparecen cubiertas con los mismos adornos. Nuevamente, no importa quién sino cómo es mostrada, con su "atuendo típico".

## Agradecimientos

*El trabajo se realizó en marco de los proyectos Ubacyt 0350, PIP Conicet 0419, PICT ANPCyT 2011-0776 y LP D200.*

## Bibliografía

- ALIMONDA, Héctor y Juan FERGUSON (2004). La Producción del Desierto. Las imágenes de la Campaña del Ejército Argentino contra los indios, 1879. *Revista Chilena de Antropología Visual*, N° 4: 1-28.
- ALVARADO P., Margarita. (2000). Indian fashion. La imagen dislocada del 'indio chileno'. *Revista de Estudios Atacameños*, N° 20: 137-151.
- ALVARADO P., Margarita y Peter MASON. (2001). "La desfiguración del otro. Sobre una estética y una técnica de producción del retrato 'etnográfico'." *Aisthesis*, N° 34: 242-257.
- ALVARADO P., Margarita, Pedro MEGE R. y Christian BÁEZ A. (eds.). (2001). *Mapuches. Fotografías siglos XIX y XX. Construcción y montaje de un Imaginario*. Santiago de Chile. Pehuén.
- AWE, Nicole I. (2014). "Las disfrazadas de Gustavo Milet: del 'tipo étnico' al 'retrato de fantasía'". *Revista Chilena de Antropología Visual*, N° 24:128-151. Santiago.
- BÁEZ, Christian, y Peter MASON (2006). "Zoológicos humanos. Fotografías de fueguinos y mapuches en el "Jardín de Aclimatación de París", siglo XIX". Santiago, Chile, Pehuén Editores.
- BECHIS, Martha (2004). "Rostros aborígenes de las pampas argentinas, siglos XVIII-XIX". *Taller de Etnohistoria de la Frontera Sur. Boletín TEFROS*, Vol. 2, N° 2, Invierno de 2004.
- BLAS, Javier (dir.), Ascensión CIRUELOS y Clemente BARRENA (1996). *Diccionario del dibujo y de la estampa. Vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional.
- BOURNE, Benjamin F. (1853). *The giants of Patagonia: Captain Bourne's account of the captivity amongst the extraordinary savages of Patagonia*. London, Ingram, Cooke & Co.
- BRESCIANO, Andrés (2012). "El análisis histórico de las imágenes y los programas informáticos. Algunas consideraciones técnico-metodológicas." *Historia(s), imagen(es) y lenguaje(s) en América Latina y Europa*, Israel Sanmartín Barros, Patricia Calvo González y Eduardo Rey Tristán (eds.), Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 249-262.

- BRISSET MARTIN, Demetrio (2004). "Antropología visual y análisis fotográfico". *Gazeta de Antropología*, N° 20, artículo 01: 1-9. <http://hdl.handle.net/10481/7252>. Acceso Marzo de 2015.
- BURKE, Peter (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica.
- BUTTO, Ana (2013). "Artefactos autóctonos y foráneos en las fotografías de indígenas y criollos militares durante la "Conquista del Desierto" (Norpatagonia, siglo XIX)". *Tendencias teórico-metodológicas y casos de estudio en la arqueología de la Patagonia*, Buenos Aires, Sociedad Argentina de Antropología, pp. 53 – 62.
- CARRETERO, Mario y María Fernanda GONZÁLEZ (2008). "'Aquí vemos a Colón llegando a América'. Desarrollo cognitivo e interpretación de imágenes históricas." *Cultura y Educación*, 20 (2): 217-227.
- CASAMIQUELA, Rodolfo, Osvaldo Mondelo, Enrique Perea y Mateo Martinic Beros (1991). *Del mito a la realidad. Evolución iconográfica del pueblo tehuelche meridional*. Viedma, Fundación Ameghino.
- CASTRO HERNÁNDEZ, Pablo (2102). "Monstruos, rarezas y maravillas en el Nuevo Mundo. Una lectura a la visión europea de los indios de la Patagonia y Tierra del Fuego mediante la cartografía de los siglos XVI y XVII." *Revista Sans Soleil, Estudios de la Imagen*, N°4: 30-52.
- DE FILIPPI, Patricia, Solange FERRAZ DE LIMA y Vânia CARNEIRO DE CARVALHO (2002). *Como tratar coleções de fotografias*. São Paulo, Arquivo do Estado, Imprensa Oficial do Estado São Paulo.
- DEPETRIS, José C. y Pedro E. VICNE (2000). *Los rostros de la tierra. Iconografía indígena de La Pampa, 1870-1950*. Santa Rosa, Universidad Nacional de Quilmes - Ediciones Amerindia.
- FERNÁNDEZ, Mabel (2006). "Economía y sistemas de asentamiento aborígen en la cuenca del río Limay". *Memoria Americana*, 14: 37-73.
- FIORE, Dánae (2007). "Arqueología con fotografías: el registro fotográfico en la investigación arqueológica y el caso de Tierra del Fuego". *Arqueología de Fuego-Patagonia. Levantando piedras, desenterrando huesos... y develando arcanos*, F. Morello, M. Martinic, A. Prieto y G. Bahamonde, eds., Punta Arenas, Centro de Estudios del Cuaternario de Fuego-Patagonia y Antártica (CEQUA), pp. 767-778.
- FIORE, Dánae y M. L. VARELA. (2009). *Memorias de papel. Una arqueología visual de las fotografías de pueblos originarios fueguinos*. Buenos Aires, Dunken.

- FREUND, Gisèle (2011). *La fotografía como documento social*. Barcelona, FotoGGrafía, Editorial Gustavo Gili, SL.
- GELONCH VILADEGUT, Antoni (2011). *Diccionario del dibujo y la estampa*. Paris-Sant Cugat del Vallès. Versión mejorada del Diccionario de J. Blas et al. 1996.
- GOMBRICH, Ernst H. (2003). *Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Debate.
- GONZÁLEZ MARCÉN, Paloma, ed. (2012). "Los trabajos de las mujeres y el lenguaje de los objetos: renovación de las reconstrucciones históricas y recuperación de la cultura material femenina como herramientas de transmisión de valores." *Memoria del Proyecto I+D+I 2007 Exp.: 002/07 (2007-2010). Financiado por el Instituto de la mujer, España, Universidad Autónoma de Barcelona*.
- GONZÁLEZ MARCÉN, Paloma y María PICAZO GURINA (2005). "Arqueología de la vida cotidiana", *Arqueología y género*, Margarita Sánchez Romero, ed., España, Universidad de Granada, pp. 141-158.
- HENRÍQUEZ ORREGO, Ana (2013). *Guía 1. Análisis de imágenes. Reconocimientos de hitos y procesos involucrados*. Chile, Facultad de Educación, Pedagogía en Historia, Geografía y Educación Cívica, Universidad de las Américas.
- KOSSOY, Boris (2001). *Fotografía e Historia*. Buenos Aires. La Marca editora.
- LIRA, Margarita (2004). La representación del indio en la cartografía de América. *Revista Chilena de Antropología Visual*, Nº 4: 86-102.
- MARCHANTE, Paco. 2013. "Educación plástica y visual". <http://narceaeduplastica.weebly.com/clases-y-funciones-de-las-imaacutegenes.html>. Acceso Abril de 2015.
- MOLES, Abraham A. (1991). *La imagen: comunicación funcional*. México D. F., Trillas.
- MUSTERS, George Ch. (1911). *Vida entre los patagones*. Buenos Aires, Imprenta Coni.
- ORBIGNY, Alcides d' (1847). *Voyage dans L'Amérique Méridionale*. París, Chez P. Bertrand, Éditeur.
- PEIRCE, Charles S. (1974). *La Ciencia de la semiótica*. Nueva Visión, Buenos Aires.
- TAPIA, Alicia H., Judith CHARLIN y Lía PERA (2004). "Imágenes fotográficas del siglo XIX en el norte de la Provincia de la Pampa". *La Región pampeana, su*

- pasado arqueológico*, Carlos Gradín y Fernando Oliva, editores. Rosario, Centro de Estudios Arqueológicos Regionales, Editorial Laborde, pp. 101-113.
- TELL, Verónica (2003). "La toma del desierto. Sobre la auto-referencialidad fotográfica", <http://www.caia.org.ar/docs/Tell.pdf>. Acceso Mayo de 2015.
- TOLEDO, Patricio (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*, N°1: 1-14.
- VEZUB, Julio (2002). *Indios y soldados. Las fotografías de Carlos Encina y Edgardo Moreno durante la "Conquista del Desierto"*. Buenos Aires, El Elefante Blanco.
- VIGNATI, Milcíades A. (1942). "Iconografía Aborigen I. Los caciques Sayweke, 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, pp. 49-68.
- YUJNOVSKY, Inés (2008). "La conquista visual del país de los araucanos (1879-1881)."  
*Takwá*, N° 14:105-116.
- ZAMORA ÁGUILA, Fernando (2007). *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*. México, ENAP (Escuela Nacional de Artes Plásticas), UNAM.