



Diplomatura en Investigación y Conservación  
Fotográfica Documental  
Facultad de Filosofía y Letras - UBA

**Seminario 3:** Semiología, Epistemología y Estética del Lenguaje Fotográfico

**Profesora:** Viviana Suárez

**Autores:** Cuenya, María Cecilia; Goded, Javier; Lutz, William; Romero, Eugenia; Sbampato, Daniel; Szlifman, Marcelo

**La retórica de la representación del mito del indio en la muestra  
*Fotografía Argentina 1850-2010: Contradicción y Continuidad***



## Resumen

Las imágenes de los pueblos originarios, producidas entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX, nos acercan el punto de vista de una cultura hegemónica y colonizadora y nos permiten visualizar la construcción del mito del indio, cuya impronta llega hasta nuestros días.

La hipótesis de este trabajo es que el eje sintagmático de la re-presentación del imaginario del indígena, que visualizamos en el montaje de la muestra, responde a una mirada y una estética propias de la cultura dominante, que siguen la línea impuesta a partir de la invasión europea del territorio americano.

Tendremos, como eje de nuestro análisis, el texto con el que la exhibición inicia el recorrido de la sala 2, que orienta la mirada sobre la representación de los pueblos originarios. A través de éste, la muestra plantea que hay una evolución desde una mirada que identifica a los indígenas como “*habitantes exóticos y al margen de la sociedad civil*” a una perspectiva que se torna “*cada vez más humanizada*” a medida que avanza el siglo XX.

## Marco Referencial

El museo J. Paul Getty en Los Ángeles posee una colección de casi 300 imágenes de 60 artistas que representan la fotografía argentina. Dicha colección intenta explorar cuatro temas que enfatizan momentos históricos y movimientos estéticos cruciales de nuestro país, en los que la fotografía desempeñó un papel fundamental. La exhibición se centra en imágenes construidas, e incluye ejemplos de lo que se ha percibido como fotografía documental (pero que también ha funcionado como propaganda política o ha expresado una ideología personal). Estas imágenes unas veces producen, y otras desmantelan, símbolos nacionales, visiones utópicas y estrategias artísticas de vanguardia desplegadas dentro del país. La muestra ***Photography in Argentina, 1850-2010: Contradiction and Continuity*** es parte de un proyecto mayor referenciado como **Pacific Standard Time: LA/LA**.

En Argentina, a través de Fundación PROA y del museo J. Paul Getty, se exhiben con el mismo título unas 170 obras que representan parcialmente las exhibidas en Los Ángeles. La curaduría de la muestra fue realizada por **Judy Keller, Idurre Alonso y Rodrigo Alonso**, y se agregaron obras de las que no dispone el museo estadounidense.

Si bien la muestra está articulada en 4 salas, nuestro análisis se enfocará en la Sala 2. La gacetilla de prensa de la exposición, distribuida por Fundación PROA, nos explica al respecto:

*“Esta sala desarrolla algunos núcleos claves en la construcción imaginaria de la Argentina entre finales del siglo diecinueve y el comienzo del siguiente. Recupera la figura del gaucho, que emerge como una estampa emblemática de la iconografía nacional en torno a los festejos del centenario de la independencia, y ofrece diversas miradas sobre los pueblos originarios, frecuentemente relegados de las representaciones oficiales de nuestro país.*

*La vida urbana y la imagen política se ponen de manifiesto en los núcleos dedicados a la ciudad de Buenos Aires y a la figura de Eva Duarte de Perón. La primera seduce con su geometría y su singular actividad nocturna a los grandes fotógrafos de la época. La segunda acapara las miradas debido a su belleza y elegancia, pero además, debido a su incesante acción social y política.”*

## **Análisis**

El diccionario de la Real Academia de la Lengua Española define el término "tópica" como "lugar común que la retórica antigua convirtió en fórmulas o clichés fijos y admitidos en esquemas formales o conceptuales de que se sirvieron los escritores con frecuencia". Respecto al término *exótico*, lo define como aquello que es lejano y muy distinto respecto a lo que se toma como referencia, que suele ser lo propio.

Nuestro análisis sobre la sala 2 se enfocará en la representación y construcción del "mito del indio", uno de los elementos fundadores de nuestro Estado.

Al ingresar a la sala nos encontramos con el siguiente texto curatorial:

*“El primer conjunto de obras de esta sala aborda las representaciones de los pueblos originarios y de los gauchos. Durante gran parte de los siglos XIX y XX, los primeros fueron retratados como habitantes exóticos y al margen de la sociedad civil. Pero, a medida que avanza el siglo XX, la perspectiva se torna cada vez más humanizada. En contrapartida, la figura del gaucho fue construyéndose como emblema de la nación. Su estampa, recia y masculina, potenciada por la influencia del*

*personaje literario Martín Fierro, hoy es objeto de revisiones que acompañan a los cuestionamientos sobre la existencia de una identidad nacional”.*

### **Sobre la taxis**

Montadas sobre la misma pared que el texto previamente citado, se encuentran las producciones de los artistas contemporáneos: las de Grete Stern en blanco y negro del año 1964, y las de Guadalupe Miles en color de los años 2001-2003. A continuación pueden observarse representaciones contemporáneas del gaucho, una obra de Leonel Luna y una pequeña sala dedicada a Esteban Gonnet, en la que se exhibe y proyecta el álbum *Recuerdos de la Campaña de Buenos Ayres* y se presenta además un retrato del cacique tehuelche Casimiro Biguá (que, debido a su ubicación y escasa iluminación, resulta poco visible). El recorrido propuesto plantea luego un segundo bloque, que comienza con un texto que refiere a la Argentina como país agrícola-ganadero y menciona la Campaña del Desierto como *“un momento clave en la transformación del territorio nacional en unidad productiva”*. Inmediatamente a continuación está exhibida la serie NECAH de Res.

Enfrentadas a las fotografías de Stern y Miles, ubicadas en uno de los cuerpos que conforman la isla central, apartadas de las imágenes anteriores y sin lazos aparentes de continuidad temática, se encuentran las producciones de finales del siglo XIX y comienzos del XX, en sepia o blanco y negro.

A continuación se encuentran las fotografías de gauchos pertenecientes al mismo contexto histórico. Luego de éstas, la foto del cacique Pincén retratado en 1878 por Antonio Pozzo en su estudio, una tarjeta postal del 1900 utilizando esa misma foto del cacique coloreada, y una tarjeta de 1910, conmemorativa del centésimo aniversario de la Revolución de Mayo.

### **Análisis Transtextual**

A nivel transtextual, podríamos decir que no son muchas las referencias paratextuales. En términos de montaje podríamos inferir una intención de representar la historia de expansión territorial en contraposición al desarrollo, en tanto las fotografías del siglo XIX se encuentran “de espaldas” respecto a lo urbano y al progreso, y enfrentadas -en un tamaño considerablemente menor- a las imágenes más humanizadas del siglo XX.

Presentando muy pocos datos referenciales, las imágenes del siglo XIX se encuentran despojadas de especificidades étnicas; aparecen, en cambio, como imágenes genéricas (los otros). Las referencias hipertextuales destacan el carácter “antropológico” de las fotografías de principio de siglo, que fueron construidas con una intención científica de impronta pictórica. En cuanto a las fotografías más modernas, dicha caracterización antropológica no resulta tan clara en las imágenes de Miles; tal vez sí en las de Stern, en las que es posible hallar una referencia a las fotografías de tipos. La lectura de la taxis, por otra parte, nos sugiere una separación de los que no tienen cultura, que aparecen enfrentados a los originarios con cultura, humanizados.

Tanto en las fotografías del siglo XX como en las del siglo XIX existe escasa información contextual y técnica en los textos que acompañan o que describen las imágenes. Esta característica del recorrido no permite hacer inferencias técnicas, antropológicas y/o culturales de los fotografiados.

En cuanto al tamaño de las obras, las correspondientes al siglo XX se destacan notoriamente en comparación con las del siglo XIX. En el caso de la serie perteneciente a Grete Stern, las obras miden 38 × 30 cm, mientras que las pertenecientes a Guadalupe Miles, 100 x 100 cm. Estas últimas sobresalen, además, por ser fotografías a color de gran impacto. Las obras pertenecientes al siglo XIX son de pequeño tamaño por tratarse de copias antiguas: la de mayor envergadura mide 17 x 22 cm. Como ya se ha señalado, en ningún caso se encuentran las especificaciones técnicas de las obras.

Según Roland Barthes, la fotografía es un mensaje y como tal, dispone de todos los componentes del modelo más básico: una fuente emisora, un canal de transmisión y un receptor<sup>1</sup>. Cualquiera sea el origen y el destino del mensaje, la foto es un medio, un producto y a la vez un objeto. Estas características en su conjunto la dotan de cierta autonomía estructural, que es sin embargo relativa, teniendo en cuenta que la imagen siempre mantiene relación con otros textos. Un tipo de mensaje depende de las palabras y el otro de parámetros estéticos y espaciales (color, líneas, superficies, tonos, etc.).

### **La representación de los pueblos originarios a finales del siglo XIX**

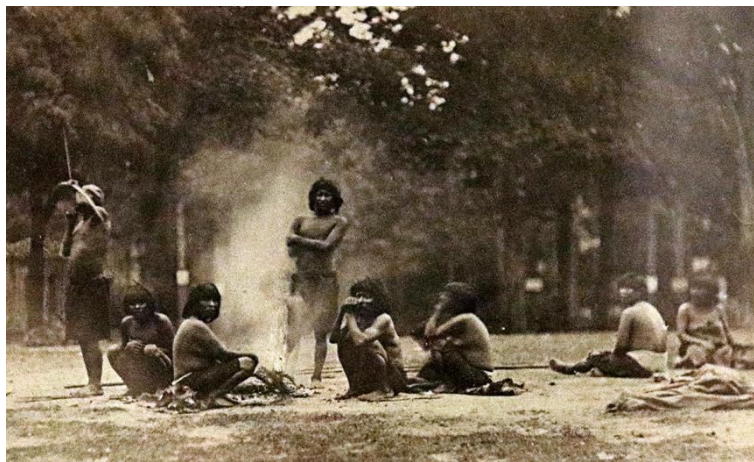
La producción de informaciones taxonómicas encontró un medio ideal en la fotografía, capaz de reproducir las realidades de manera perfecta y objetiva. Esta capacidad mimética procedía sin duda de su naturaleza técnica, que permitía la aparición de una imagen de manera "automática" o natural, sin que mediara la intervención de la mano del hombre (en contraposición al arte subjetivo). La cámara podía producir eventos científicos,

---

<sup>1</sup> Barthes, Roland. (1992); *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica S.A.

transportar datos de manera segura y apoyar la consolidación de taxonomías, unidas estas medidas a una visión evolucionista del mundo. La clasificación de taxonomías corporales se volvió un medio de definir categorías humanas. Este tipo de imágenes contribuyó a sostener una “estética de referencia científica”, que tuvo una influencia enorme en la cultura visual del siglo XIX. La objetividad del medio no se cuestionaba: la creencia de que la fotografía era una verdadera recreación de lo real le daba valor documental, al tiempo que soslayaba su rol en el contexto expansivo y colonial de la época, en el cual ésta producía una "otredad" que ineludible y colateralmente se mantendría en el tiempo (a través de lo más denotado de la fotografía, su atemporalidad).

A continuación analizaremos las dos fotografías de Pierre Petit, presentes en la muestra.



Pierre Petit. Indígenas, 1883. Col. César Gotta

La fotografía re-presenta un grupo de indígenas en lo que parecería ser un ámbito natural. Se trata de un ambiente apacible en un descampado con árboles detrás, y las figuras humanas aparecen en posiciones características: en cuclillas, sentados, apuntando con un arco y flecha. Despojados de su ropa tradicional, se encuentran descalzos y con el torso desnudo, vistiendo solamente prendas que les llegan a las rodillas.

La cartela sólo indica *Indígenas, 1883* y -si no se accede a mayor información- nada nos indica el contexto de violencia ni la verdadera fecha en la que la imagen fue producida.

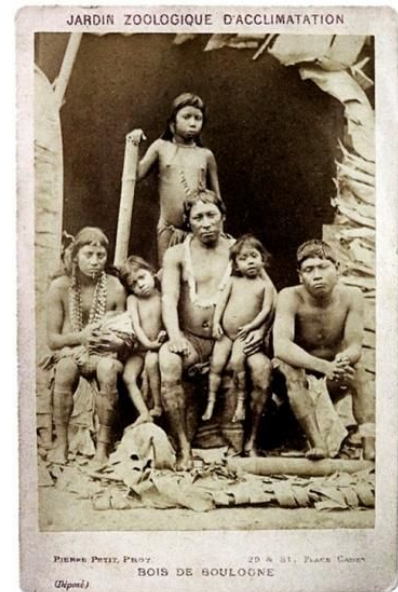
En lo que respecta al despojo de la identidad de los pueblos originarios, podemos ver que en general, excepto en los casos del cacique Pincén -en la fotografía de Pozzo- o del cacique Casimiro Biguá -en la fotografía de Gonnet- se desconocen los nombres u origen de los retratados.

La toma a distancia y cierta extrañeza que se refleja en las expresiones de quienes miran a cámara refuerzan la idea de “otredad” en la representación construida por Pierre

Petit. Sin sus pieles tradicionales, en su mayoría en cuclillas o sentados por debajo de la mirada del observador, se los percibe sumisos y dominados, en una clara situación de inferioridad. El torso desnudo, los pies descalzos y el contacto natural con la tierra los modelan como sujetos salvajes y los aproximan a lo animal e incivilizado, alejándolos de lo humano, como si se legitimara de este modo su cautiverio y exhibición.

La otra fotografía de Pierre Petit, lleva el nombre *Grupo étnico Kawésqar, 1881*.

Se trata de una tarjeta de visita del Jardín Zoológico de Aclimatación de París, que lleva impresa la fotografía de un grupo familiar de indígenas posando en un estudio fotográfico o en el mismo jardín zoológico, dentro de una escenografía que los enmarca y que simula un ambiente natural. El grupo se recorta sobre un fondo oscuro y está compuesto por seis personas: un hombre sentado que ocupa el lugar central, una mujer (que parecería tener un bebé en brazos) sentada en el extremo izquierdo de la imagen, dos niñas (una sentada entre los dos adultos y la otra sobre la pierna izquierda del hombre) y otras dos figuras. Todos miran a cámara.



El Jardín de Aclimatación tenía por objeto lograr que ciertas especies exóticas se adaptaran a condiciones diferentes a las de su medio natural para fines científicos, de exhibición y de explotación comercial. Este tipo de fotografías circuló tanto dentro del ámbito nacional como en Europa. Fueron realizadas en estudios fotográficos y en exteriores, montando escenografías que no se correspondían con las características de los territorios donde vivían los nativos fotografiados.

Los collares con dientes de animales no corresponden a su cultura y fueron colocados como parte del armado escenográfico, reforzando de este modo el imaginario que comprendía al indio de manera genérica, a partir de ciertos rasgos como la antropofagia, el canibalismo, lo animal y lo incivilizado. Su desnudez, disimulada sólo por los taparrabos –prenda que no era utilizada por ellos– que ocultaban los genitales de los adultos, incómodos para el hombre civilizado de fines del siglo XIX, también responde a ese imaginario.

La escenografía en las fotografías de Petit, construida con elementos simbólicos asociados a la naturaleza agreste, representa el ingreso a una cueva o una choza: un lugar oscuro que recrea el imaginario visual de la cultura dominante respecto al hábitat de los pueblos originarios. Apoyándose en la ausencia de utensilios y elementos propios de los

indígenas se promueve, desde una perspectiva eurocéntrica y colonialista, la comprensión de estas culturas como simples y primitivas, carentes de elementos propios del hombre civilizado.

Tanto la naturaleza como sus habitantes simbolizan la barbarie, que debe ser conquistada por la civilización. La cuidada ubicación de cada uno de los personajes siguiendo los cánones estéticos de la época para los retratos grupales, y la pose a la que se los somete, hablan de la manipulación operada por el fotógrafo: los indígenas son dispuestos en el espacio, como si se tratara de objetos, para recrear una escena de completa naturalidad. Sin embargo, es posible leer en sus expresiones cierta incomodidad con la situación a la que se ven forzados. Sus rostros indican que no fueron indiferentes ni pasivos frente a la cámara, ya que expresan diferentes grados de resistencia. Volviendo al análisis de la fotografía de Petit, a diferencia de lo que el montaje de la exhibición insinúa, los personajes retratados no están en su hábitat natural, sino que son expuestos en cautiverio.

### **La representación contemporánea de los pueblos originarios**

Como ya hemos mencionado, en esta sala se exhiben imágenes de dos fotografías que muestran la representación contemporánea de los pueblos originarios: tres fotografías de Grete Stern de mediados del siglo XX en el Chaco y dos fotografías de Guadalupe Miles de principios del siglo XXI, en el Gran Chaco salteño.



Grete Stern - Serie Aborígenes del Gran Chaco argentino, 1964



Guadalupe Miles - Serie Chaco, 2001-2003



Las fotografías de Stern son dos retratos en primer plano –un hombre de frente y una mujer con su rostro completamente de perfil– separados por una tercera foto de un artesano modelando un cuenco de barro en lo que podría ser su lugar de trabajo; de esta figura no vemos el rostro, sino sólo sus manos y parte de su cuerpo. Respecto a los retratos en primer plano, el hombre se recorta sobre un fondo desenfocado de ramas, la mujer sobre un fondo liso y claro.

La primera fotografía de Miles es de un grupo de niños y/o niñas tomados cenitalmente, con sus cuerpos totalmente cubiertos de barro sobre un charco. No se ven rostros, sino sólo cabezas, cuerpos, brazos y manos.

La segunda, es una joven con el cuerpo mojado en una toma contrapicada, que en un día de sol se estira y arquea el torso desnudo hacia atrás. Sus manos sujetan el cabello en la nuca y los codos apuntan hacia un cielo intensamente azul con nubes blancas sobre el cual se recorta toda su figura. Viste una bombacha y tiene un largo collar en el cuello. Con la cabeza hacia atrás, no se le ve el rostro.

Las fotos de Guadalupe Miles (2001-2003), según la propuesta del recorrido, representan a los pueblos originarios de un modo más “humano” que las de Grete Stern (1964). Ambas series, tanto la de Miles como la de Stern, destacan en el conjunto de la muestra (son mayores en tamaño, y por lo tanto en importancia). Esto podría interpretarse como la intención de representar una nueva idea del indio, más humanizada, contrapuesta a la imagen científicista -menos humanizada- que proponen las imágenes de menor tamaño.

Si bien la fotografía de Stern expone el contexto y etnicidad de los fotografiados, la selección y el montaje de estas fotografías -retratos hechos intencionalmente de frente y de perfil- recuerdan la fotografía antropométrica, en la que se sostiene la mirada cosificadora (de “carácter objetivo”) y la otredad del retratado. Si bien en las imágenes de Stern la vestimenta de los retratados los humaniza, todavía es posible visualizar rasgos nativos en sus rostros, en la actividad con la que los presenta y en el modo de ejecutarla. El enunciado de Miles despoja a su personaje de cultura a través de un fondo sin referentes, entorno y particularidad; se le otorga una estética erótica, publicitaria y fuera de contexto, una estética perteneciente a otros cánones culturales.

### **La Conquista del Desierto**

En la misma sala, en una suerte de continuidad con el bloque 1, encontramos un sector dedicado al mito del país agrícola-ganadero, una serie de fotos que intentan representar el carácter productivo de nuestro país.

Constituido por un grupo de 4 dípticos del fotógrafo Raúl Eduardo Stolkiner (Res), la Serie *NECAH* (1879-1996) de la colección de Rolf Art, propone visitar y registrar el mismo territorio que fotografiara Antonio Pozzo a finales del siglo XIX, como fotógrafo oficial en la etapa final de la Campaña del Desierto. Las fotografías de Pozzo nos muestran los batallones de Roca, los "indios" doblegados, los extensos territorios que habitaban y sus fortines. Al mismo tiempo escamotean toda referencia al conflicto o a escenas cruentas. Pozzo, en este sentido, dota a sus fotos de cierto "pacifismo expedicionario".

Res configuró dípticos con una fotografía de Pozzo y una propia tomada en el mismo sitio, desde el mismo punto de vista. En cada díptico, las imágenes de Res se detienen en vestigios de esa empresa de conquista territorial.



Res - Serie *NECAH*, 1879-1996. Col. Rolf Art

*NECAH* son las siglas de "No entregar Carhué al huinca" y ésta era una consigna de resistencia. Quien la profería era el mapuche Cafulcurá: huinca era el modo de llamar al hombre blanco y Carhué, el pueblo mapuche que fue ocupado en 1876 por el ejército nacional.

El análisis de esta obra de Res permite ver que el significado del autor está alterado por el recorte hecho (como en los casos de Stern y Miles) y por el montaje de los pares presentados, que difieren de la serie original. La propuesta de Res ya no representaría, como originalmente se sugiere, la expansión territorial como conquista cultural sino como un proceso necesario e inocuo de nuestro proceso productivo.

El imaginario nacional del "indio" fue incorporado en nuestra mitología de forma abrupta. La generación de este imaginario se dio en la Campaña del Desierto, durante la

cual los nativos fueron caracterizados como un elemento que impedía el desarrollo económico y territorial de la nueva pujanza nacional. A partir de aquí, la marginación y la generación de una otredad por medio de la imagen del nativo fueron moneda corriente a la hora de retratar a los originarios de estas tierras, especialmente por medio de la antropología fotográfica. Este proceso se dio tanto a través del armado de escenografía como por medio de las fotografías de tipos (de frente y de perfil con fondos neutros). Para la generación de este mito fueron claves las imágenes producidas por la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados: personajes de la élite con la capacidad adquisitiva para disponer del nuevo y revolucionario aparato fotográfico. Fue en este momento histórico cuando terminó de configurarse el ícono del indio salvaje.

Es significativo revisar los textos de Carlos Gallardo para visualizar la mirada de la época: estos escritos dejan traslucir una concepción de la “cultura” decidida a imponerse sobre la “naturaleza” y sobre todo lo diferente a ella. En particular, vale la pena revisitar sus reflexiones -como hombre civilizado- sobre los indios onas, tal como los describe en el capítulo “Vida sensitiva y afectiva” de su libro *Tierra del Fuego. Los Onas*:

*"... Esta afirmación, como todas las que hacemos en este estudio, se refiere á los indios salvajes y en su vida social ordinaria y de ninguna manera á los indios civilizados ó que están en contacto con el hombre civilizado. Sus ataques á las majadas de propiedad particular, son la consecuencia del progreso que obligó al hombre civilizado á quitar poco á poco al ona la tierra de sus antepasados, disminuyendo así la extensión de los campos en los que antes pastaban las tropillas de guanacos que la naturaleza había creado para servirles de alimento. Hoy ese mismo hombre civilizado ha puesto ovejas en los prados, reemplazando á los guanacos, es decir, ha desterrado al ganado del ona para dar pastaje al suyo, sin preocuparse para nada si á ese hombre, primitivo dueño de la tierra y del guanaco, le queda algo para comer ó si se muere de hambre. Muchas veces me pregunto, como hombre civilizado, ¿tenemos derecho para proceder de esa forma? y desde lo más íntimo de mi ser sale un grito que me dice que nada de condenable tiene el que el ona se apropie las ovejas, cuando nosotros ignoramos nuestros deberes para con los indios, es decir, para con esos seres humanos que por la antigüedad de*

*la raza y por la pureza de la sangre, son la más pura expresión del protogonos argentino."* <sup>2</sup>

## **Conclusión**

Iskander Mydin en *Fotografía, Antropología y Colonialismo* nos dice:

*"En su encuentro con los países que estaban siendo transformados por el impacto del cambio social, el fotógrafo decidió centrar su atención, paradójicamente, en las representaciones inalterables de los pueblos y las culturas. Lo que fascinaba era lo "exótico", lo culturalmente diferente, tanto en sentido popular como científico"*<sup>3</sup>.

Como conclusión, haciendo foco en el eje sintagmático podemos expresar que a través de los elementos denotados en los diferentes enunciados la significación del exotismo se sugiere en todas las imágenes, de formas variables pero con una constante o continuidad: se expone lo "otro", lo exótico, una cultura que no les pertenece. Específicamente, podemos trazar un paralelismo de ciertos elementos simbólicos, la ausencia de unos y la metonimia de otros.

Lo más llamativo es la consolidación del imaginario del "buen salvaje" que se expresó a través de enunciados despojados de todo contexto (a través de fondos neutros) o de referencias culturales ajenas al fotografiado. En el caso de las imágenes más modernas, la ausencia de cultura es más sutil, en tanto que ambas series sugieren una mirada humanizadora, pero a la hora de exponer el enunciado las mismas imágenes expresan una sumisión hacia la cultura que produce las fotografías.

Esta ausencia o construcción de cultura forzosamente la realiza el productor de tales imágenes/enunciados. A modo de metáfora podría decirse que esa intencionalidad funciona como el inconsciente de cualquier individuo: denotamos lo que creemos que merece ser denotado, pero esa actividad expone la connotación de cada época e ideología (una generalización étnica en las primeras fotografías, y un despojo de contexto en las más modernas, que las acerca a una cultura/estética occidental).

El *súmmum* de "humanización", de mimetización con la cultura dominante, es la foto de la joven retratada con la que cierra la representación de la fotografía contemporánea. Esta es la fotografía más cercana a nuestro tiempo. La chica se nos presenta como

---

<sup>2</sup> Gallardo, Carlos. (1910); *Tierra del Fuego. Los Onas*, Buenos Aires, Cabaut y Cía. Editores, pp. 125-126.

<sup>3</sup> Mydin, Iskander. (1992); Artículo *Imágenes históricas, públicos cambiantes*.

cualquier otra joven “civilizada”. El tratamiento estético que se le da a la imagen es el de la fotografía publicitaria, responde a modelos que realzan la sensualidad y el erotismo para asociarlos a productos o conceptos que pretenden provocar deseo. El ángulo contrapicado resalta y valoriza la figura, que se reconoce casi como parte de “nosotros”. Insinúa el final de un proceso de aculturación.

Es clara la línea representativa que comunicacionalmente desarrolla este sector de la muestra. Recorrer su discurso nos lleva, tras un recorrido cronológico, a una imagen –según sus criterios– más humana del indígena. Un indígena que se acerca cada vez más a la “cultura”, a diferencia de aquellos habitantes exóticos y al margen de la sociedad civil. Hablar de una representación que torna a los pueblos originarios *cada vez más humanizados* nos está diciendo que están en un proceso inconcluso de humanización, en vías de humanizarse: todavía no son humanos.

Mención particular merece la ausencia de rasgos originarios en las fotografías de Miles: la falta de un rostro, de una cara nativa, borra, tal vez, el único elemento que podría contextualizar la cultura del “indio”. Se destaca el cuerpo, elemento de connotación de la modernidad, de la disposición de nuestros deseos e individualidad por sobre nuestra cultura o tradición. Esta característica, la supresión de la etnicidad, se presenta entonces como una continuidad en la muestra, ya no como una contradicción. Las fotos de Miles, que podríamos considerar como aquellas que presentan un indio humanizado, no permiten reconocer un rostro indio. Se podría afirmar que para humanizar al indio, la selección lo presenta sin rasgos identificatorios, como un “otro”, lo exótico.

En la fotografía, la relación entre significado y significante no es de “transformación” sino de “registro”, y la ausencia de código refuerza con toda evidencia el mito de lo “natural”: la escena *está ahí*, captada mecánica y no humanamente, una suerte de garantía de objetividad. Las intenciones del hombre sobre la fotografía pertenecen al plano de la connotación. Es como si existiera una fotografía en bruto en la que el hombre hubiera introducido, por medio de técnicas diversas, signos extraídos del código cultural. La fotografía instala, no una conciencia de *estar ahí* de la cosa, sino la conciencia de *haber estado ahí*.

Es así que la imagen denotada desempeña en la estructura general del mensaje icónico un papel particular: la imagen denotada vuelve natural el mensaje simbólico, torna inocente el artificio semántico, el mensaje connotado.

En resumen, se refuerza la paradoja histórica: cuanto más desarrollamos la técnica de difusión de la información, más medios ésta proporciona para enmascarar el sentido construido, bajo la apariencia del sentido dado. La muestra, en el sector analizado, no hace

un llamamiento de revisión del sentido dado, por medio de la poética, la reflexión y el consecuente desplazamiento de sentido en la retórica del “indio”, en tanto tónica de lo “exótico”, un sentido común instalado durante toda nuestra historia.

Como afirma Susan Sontag “...Las fotografías no pueden crear una posición moral, pero sí consolidarla; y también contribuir a la construcción de una en ciernes”<sup>4</sup>.

## **Bibliografía**

Barthes, Roland (1992). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.

Dubois, Philippe (2015). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca Editora.

Flusser, Vilém (2014). *Para una filosofía de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca Editora.

Freund, Gisèle (2017). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, Segunda edición.

Gallardo, Carlos (1910). *Tierra del Fuego. Los Onas*. Buenos Aires: Cabaut y Cía. Editores.

Masotta, Carlos (2007). *Indios en las Primeras Postales Fotográficas Argentinas del S. XX*. Buenos Aires: La Marca Editora.

Mydin, Iskander (1992). Artículo *Imágenes históricas, públicos cambiantes*.

Sontag, Susan (2012). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Ediciones De Bolsillo

Palma Behnke, Marisol (2013). *Fotografías de Martín Gusinde en Tierra del Fuego (1914-1924): la imagen material y receptiva* Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado

---

<sup>4</sup> Susan Sontag, *Sobre la Fotografía*, Ed. DEBOLSILLO, Bs. As., 2012, p. 27