

Cuerpos dóciles y miradas encontradas. Miniaturización de los cuerpos e indicios de la resistencia en las postales *de indios argentinos (1900-1940)*.



Las imágenes del calendario que editó en Buenos Aires el estudio de fotografía de Gaby Herbstein para el año 2000 consumó uno de los sueños más caros de la fotografía etnográfica: retratos de indígenas antes de su contacto con el hombre blanco. Para ello, pintó de moreno los cuerpos de 12 modelos publicitarias, vistió a algunas con atuendos *típicos* mientras que otras posaron desnudas en compañía de animales salvajes y siempre delante de recreaciones agresivas. Así caracterizadas representaban a diferentes grupos étnicos (figura 1).

Con todo, las fotos del calendario de Herbstein tienen una incontestable autenticidad. La presencia de los cuerpos estilizados de las modelos “marca” la ausencia de los cuerpos indígenas y, al recrearse lo indígena desde esa ausencia, el estereotipo se constituye en su máxima expresión.

Con la desaparición del cuerpo de los sujetos indígenas el calendario del estudio Herbstein parece consumir el aniversario de un proceso de la fotografía etnográfica comercial en Argentina que comenzó en el 1900 con las postales de indios que serán observadas en la presente ponencia.

Sobre las características generales de estas últimas hemos indagado en trabajos anteriores (Masotta 2000; 2001); aquí nos detendremos en particular en el lugar de los cuerpos retratados en esas postales.

Dos tipos nacionales

A principios del siglo XX, en Argentina al igual que en otros países del mundo¹ [1], la postal fotográfica ideó algo así como un primer mapa visual del territorio nacional descompuesto en innumerables tomas fáciles de adquirir por pocos centavos. Ciudades, paisajes y pobladores característicos fueron los tópicos más recurrentes de esos cartones sobre los que se imprimía la leyenda “Rep. Argentina” o el tradicional “Recuerdo de la Rep. Argentina”. Esas imágenes que comenzaban a darse el trabajo de construir “lo típico” consideraron como pobladores representantes del país a dos grupos sociales: gauchos e indios. Dicha elección obedeció a un debate del nacionalismo cultural que en ese momento discutía cuál de estas dos figuras debía representar la esencia de la nacionalidad. La representación iconográfica de esos grupos en las postales se desarrolló por medio de un juego de oposiciones que son demostrativas de la conformación de un imaginario.

Para nuestro caso nos interesaran tres principios de oposición: actividad/pasividad; masculino/femenino e individuo/grupo 2[2]. En resumen, mientras que las postales de gauchos describen escenas del trabajo o del ocio rural masculino las *de indios* muestran a sujetos pasivos ante la cámara con una tendencia hacia el retrato de mujeres. En los epígrafes se insiste en estas oposiciones: las imágenes rurales son descriptas como actividades o por medio de gerundios: “carrera de sortija” “tomando el almuerzo”. Los indígenas son caracterizados en primer lugar como representantes de un colectivo étnico al que se suele agregar algún dato suplementario. Los gauchos suelen ser representados individualmente o en pequeños grupos, los indígenas fueron frecuentemente retratados en grupos abigarrados y muchas veces cuando se fotografiaban sólo dos o tres sujetos, los epígrafes insisten en caracterizarlos como representantes de un grupo particular, es decir, los sujetos aparecen siempre como miembros del grupos o mejor, como el grupo metonímicamente personalizado. (fig 2, 3 y 4).



Este juego de oposiciones es de interés en nuestro trabajo pues se desarrolla en un discurso inscripto en los cuerpos de los fotografiados; especialmente en las postales de “indios”. Los gauchos son representados en función de sus actividades rurales (su referente es el trabajo rural y no la pertenencia étnica) mientras que los indígenas caracterizados como miembros de un grupo étnico son recreados mediante las poses de un retrato racial creado por una mirada metropolitana.

Como nos interesa mostrar aquí, ese discurso creado con los cuerpos representados de esa manera mostró contradicciones y ambigüedades.

Retratos raciales

En las postales de indígenas es posible observar todo el despliegue de la fotografía como práctica social y a su vez como dispositivo disciplinario productor de cuerpos dóciles (Foucault 1976). Cabe señalar que este dispositivo ocupa todo un arco de actividades, desde la búsqueda por parte del fotógrafo de sujetos indígenas, hasta la empresa editorial y la serialización de las imágenes junto al consumo y colección de esas tarjetas. La

conformación de ese retrato racial elaborado con poses corporales se constituye en ese circuito y no exclusivamente en la cámara del fotógrafo.

Veamos algunas de las características de ese retrato:

La disposición de manos, brazos y objetos desempeña un importante papel en la connotación del grado de actividad. Las figuras 5 y 6 ilustran la recurrencia de las manos y los brazos pegados o cruzados al cuerpo. La figura 6 y 7 es representativa de la inclusión de objetos rústicos [3], estos (arcos, flechas, lanzas, palos) suelen estar apoyados sobre la tierra por las manos indígenas, como extensión de la misma pasividad de sus cuerpos. Son ejemplos también de la fotografía de grupo mixto con sujetos de diferentes edades. El aparente desorden de la figura 6 no es tal, los sujetos fueron colocados delante del objetivo, organizados por altura y sexo. Los objetos que algunos portan no son lanzas sino cañas de azúcar y una mujer en el costado derecho sostiene una fuente de madera.



De la serie que editó Rosauer hasta 1910 extraemos el siguiente ejemplo: “Recuerdo del gran Chaco. Rep. Arg. Cacique toba con sus mujeres.” Fue impresa tanto en sepia como coloreada lo que delata una mayor circulación. En esa última versión hemos observado un caso con la inscripción de puño en francés “Familia de indios sanguinarios” (Fig.8). La foto recrea el tópico del harén, clásico del orientalismo, combinado con el del salvajismo a través del indio blandiendo de sus



armas. Todos los sujetos fueron fotografiados con el torso desnudo. El cacique aparece parado en el centro con su arco y flechas y dos de sus tres mujeres armadas con un palo (un remo?) y con una maza respectivamente, mientras la tercera carga un niño 4[4]. La composición es ambigua. Como en otros caso observados, cuando se seleccionan arcos, flechas o lanzas, quienes los detentan aparecen en actitudes pasivas (sentados o recostados en el suelo o parados con los brazos en reposo junto al cuerpo). El hombre (“cacique”), la figura dominante de la escena, está rodeado por “sus mujeres”, dos de la cuales parecen resguardarlo con sus armas. Estas dos mujeres colocadas por delante del cacique comparten su poder blandiendo al igual que él sus armas. Con todo, la bravura del cacique armado es degradada por la presencia de una de sus mujeres con un niño por medio de los cuales ingresa al grupo un sentido familiar: “Familia de indios sanguinarios”. Expresión igualmente ambigua: la reunión de lo sanguinario y lo familiar. Al mismo tiempo la presencia del niño rompe el mito sexual del harén. Por último, la composición se completa con la pose de la mujer recostada en el suelo. Mientras sostiene vertical la maza con su mano derecha, con la izquierda toma uno de sus pechos dirigiéndolo hacia la cámara.

La erotización de los cuerpos fue un componente en estrecho vínculo con la tendencia a retratar mujeres. El tratamiento corporal más usual fue descubrir los hombros y pechos. En la figura 9 puede observarse un ejemplo. Nótese que en este caso, a diferencia de los anteriores, hay descripción de actividad, sin embargo al asociarse a lo femenino, al adoptarse la postura sentada y la exclusión de contexto (como las piezas de museo), dicha actividad queda relegada al tópico de la pasividad femenina. Con todo, puede señalarse una tensión entre dicha pasividad y la carga de erotismo mencionada. Lo mismo puede decirse de la figura 8, la mujer recostada pero blandiendo con una mano una maza y con la otra uno de sus pechos.

Joan Costa ha señalado la presencia de dos formas de “ficción expresiva” propias del lenguaje fotográfico. Una opera explícita y directamente sobre la realidad (escenografías, poses y gestos, etc.) y otra sobre la imagen (el retoque, el montaje, recursos de la técnica en general) (Costa 1994). En las tarjetas postales estas dos formas de manipulación se usaron asiduamente y en mutua correspondencia. A las poses de los cuerpos indígenas, inclusión de objetos y elecciones escenográficas se sumó en muchos casos el color, el dibujo, el retoque e incluso el fotomontaje. Es decir, esos cuerpos para su representación fueron doblemente intervenidos. Sobre el ejemplo de la figura 8 podemos agregar que la falda de la mujer recostada está pintada sobre la misma fotografía. Hemos observado casos similares hasta la década de 1940.

Por último, señalaremos las series de postales que incorporan diseños de tipo *art nouveau*. La ilustración enmarca a la fotografía y para ello ésta es reducida. En las figuras 10 y 11 pueden observarse tratamientos diferentes sobre la misma foto. En una se optó

por el color y en otra por la miniatura y el diseño. El caso es de nuestro interés pues los cuerpos indígenas y sus “habitaciones” (*sic*) se vuelven casi imperceptibles, lo que muestra que el valor documental de la imagen es sustituido por otro donde prima un diseño exotista .

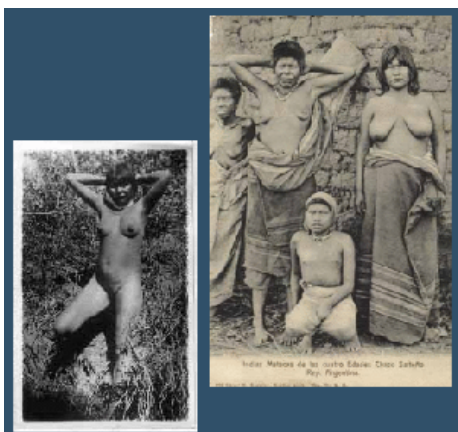


La manipulación de la escala y la proporción no es un dato menor. La primera es una característica intrínseca de la fotografía, S. Sontag en su conocido ensayo señala el poder de la fotografía de reducir el mundo a escalas coleccionables (1981). La incorporación de ilustraciones *art nouveau* asimila a la fotografía con una estética particular y con otros objetos característicos. La miniatura y el coleccionismo se incorporaron como formas propias de la subjetividad burguesa (Stewart, 1984).

Esto no es un indio

Una pregunta surge de lo dicho hasta aquí: qué *defectos* o *desviaciones* presentaba la apariencia del indígena para que la empresa de la tarjeta postal la corrigiera con tanta dedicación? O dicho de otra forma, cuál fue el modelo desde el cual operaban esas correcciones?

Inspirados nuevamente en Foucault podríamos caracterizar a estas prácticas fotográficas como un proceso de *ortopedia semántica* orientada por la búsqueda del retrato de un imaginario exótico que colacionaba en cada caso específico con la realidad de diferentes grupos étnicos afectados por su inclusión como fuerza de trabajo en la empresa capitalista rural en expansión.



Esto último operó como obstáculo a la recreación de ese imaginario, pero al mismo tiempo posibilitó el contexto de subordinación indispensable para la aplicación de esa *ortopedia*. Las fotografías de indígenas tomadas en los ingenios azucareros del norte argentino donde diferentes grupos fueron incorporados sistemáticamente como fuerza de trabajo temporaria en condiciones de semiesclavismo (Conti, Lagos y Lagos 1988; Gordillo 1995) son las más características. Los fotógrafos tuvieron un acceso fácil

desde las metrópolis por el trazado de vías férreas. Como la explotación de esa fuerza de trabajo incluyó a comunidades completas era posible retratar hombres y mujeres de diferentes edades. Entre los años 20 y 30 se impuso casi una moda de postales de indígenas desnudas (ver Fig 12 y 13). Una crónica:

“El primer contacto con los indios se tiene en la época de la cosecha de la caña de azúcar en Ledesma,... . Es esa oportunidad que esperan los fotógrafos profesionales y aficionados, que con la mayor facilidad pueden retratar cuantos indios quieren, cómo viven, la forma en que comen y duermen. Casi todas las fotografías de indios, y especialmente las de indias, que se encuentran a la venta en las ciudades del norte y en la Capital Federal proceden de... Ledesma.” (De Passera 1935:52)

“...los fotógrafos declaran unánimemente que para obtener fotos nudistas tienen que regalar dinero a las indias, quienes se rehusan abiertamente...”

“Acompañado por un cortés fotógrafo aficionado... hemos ido de un campamento al otro observando y fotografiando.... Alguna muchacha se obstinó a no dejar fotografiarse, insensible a toda seducción de dinero, mientras alguna otra accedió prontamente a desnudarse pero siempre bajo pago. En los hombres encontramos mayor reserva.... Entre las mujeres de cierta edad advertimos grandes deseos de hacerse retratar..., ...pero de indias de torso desnudo están llenas las vidrieras de la calle corrientes o 25 de mayo, en Buenos Aires!” (De Passera 1935:52)

Fuera de Foco

“..te mando estos apuntes sacados del natural que como ilustración estoy acostumbrada a manejar, pero siempre miro con un poco de miedo, intimidada por tanta y tan fresca belleza.”

La expresión corresponde a la escritura de puño de una *postal de indios* que fue enviada desde Buenos Aires a Montevideo en 1942 (Fig 14)5 [5]. Señala la presencia de un contraste/contigüidad entre lo familiar y lo extraño (“estoy acostumbrada...pero...intimidada”) a través de un objeto cotidiano que devuelve una imagen atemorizante. Es decir, las tarjetas postales fueron parte de un sistema objetual (Baudrillard, 1969) característico del universo privado de sectores medios y en ascenso (escritorios, cartas, almohadones, lapiceras, libros, fotos, álbumes, autógrafos, discos, reproducciones de arte, souvenirs, etc.). Las postales *de indios* fueron ideadas para formar parte de ese universo de objetos manipulables y familiares. Es más, las operaciones de connotación que hemos descripto estuvieron orientadas a que dichas imágenes ocuparan su lugar en la demanda del consumo de lo exótico de esos mismos sectores. Sin embargo, en ese proceso de producción, manipulación y guarda de objetos personales, la postal *de indios* evidenció contradicciones y ambigüedades. La *ortopedia semántica* aplicada tanto

sobre los cuerpos como sobre las fotografías de los cuerpos a la que nos referimos, encontró límites en la construcción de ese modelo exótico y familiar.



Amazonas de J. Goussard



INDIA DE PECHO SOBREPUESTO

Al tiempo que los cuerpos eran compelidos a posar, opusieron resistencias que han quedado registradas en esas fotografías y que delatan la presencia de un enfrentamiento de miradas que marcó el contexto inmediato de un fotógrafo con su máquina ante algunos sujetos indígenas. “Miro con un poco de miedo...” se escribió sobre la postal de la figura 16 y el comentario nos ayuda al señalamiento de las huellas de un encuentro desigual que quedó inscripta no sólo en las poses de la docilidad sino también en gestos y miradas de temor, rechazo, resistencia...

La figura 15 corresponde al lapso 1930-40 y resume varios de los puntos que mencionamos en este trabajo. El cuerpo de la mujer fue enfrentado al objetivo de la cámara con los pechos descubiertos y las manos en la espalda. Además la postal es producto de un fotomontaje donde la imagen del cuerpo se superpuso a un fondo selvático. La mirada a cámara, la inclinación de la cabeza y la expresión del rostro reproducen un efecto de interpelación crítica y de actividad que contradice la pasividad corporal.

Presentamos otros ejemplos en las figuras 20 y 21: similar disposición de cuerpos, brazos cruzados pero también miradas y gestos de interpelación y resistencia a ese modelo.



Bellésas indianas - Chaco - (Arg.)

Comentario

La Argentina fotografiada que dio a luz la tarjeta postal en las primeras décadas del siglo XX fue la de un país utópico. Por su diversidad y heterogeneidad pareció pretender la reproducción a escala del paisaje nacional. No deja de sorprender la exhaustividad del relevamiento de grupos indígenas que realizó (17 aproximadamente). Con todo, en las postales *de indios* se filtraron las huellas de *otro país* que rompieron el encantamiento de esa utopía en las propias manos de quienes la compraban por centavos y se comunicaban cortésmente a través de ellas.

En 1905, un hombre envió una postal desde Buenos Aires a España que reproducía la foto de una “joven toba” (fig 22). Le advertía a su destinataria “Encarecidamente no le muestre esta postal a los españoles, porque se van a creer de que somos...”. Tal vez algo intimidado, superpuso su propio autógrafo sobre el cuerpo de la mujer indígena.



Estas postales fueron parte de un proceso de alterización y marcación de *lo indio* (Briones 1998) al interior del discurso utópico de la nación y de la subjetividad de la vida privada metropolitana. Postales criollas que, en la creación del cuerpo visible de un país dócil y a escala, encontraron *otras miradas y otros gestos*.

Notas:

[1] Para el caso de la postal etnográfica puede consultarse la compilación de GEARY y WEBB (1998).

[2] Podemos citar otras oposiciones: vestido/desnudo; a caballo/ a pie. Otro contraste observado es la presencia en algunas postales de gauchos de simbología nacional, mientras que en las *de indios* esa simbología es inexistente. Si bien es posible encontrar excepciones, nos centramos en las tendencias dominantes de esa iconografía

[3] En todas las colecciones relevadas no se ha encontrado ningún caso donde se represente algún objeto de confección no artesanal, con excepción de algunas prendas de vestir. La inclusión de objetos rústicos desarrolla una operación de connotación de primitivismo.

[4] Esta postal es casi un modelo reducido de otra donde se repite la disposición pero en un grupo de 17 individuos. En la fig 8 puede verse la repetición de la disposición piramidal presente también en los casos de las fig 4 y 5.

[5] Esta postal fue parte de una serie editada por Peusser: "Indias araucanas (mulchen)"; "Hijas de un cacique (Tipo Flamenco) Rep. Arg" o "Una Araucana". En realidad fueron reproducciones de fotos de araucanos que a fines del siglo XIX tomó Obder Heffer en la IX Región de Chile (Alvarado, 1994). En Argentina también las editó la casa Rosahuer.

BIBLIOGRAFÍA

Las ilustraciones corresponden a:

Colección A. Lanús.

Colección del autor.

ALVARADO, Margarita y Azócar, Miguel 1994. *En los Confines de Trengtreg y Kaikai. Imágenes fotográficas del pueblo mapuche 1863/1930*. Santiago. Mal de Ojo.

BAUDRILLARD, Jean 1969. *El sistema de los Objetos*. Madrid. SXXI.

BRIONES, Caludia 1998. *La Alteridad del "Cuarto Mundo". Una deconstrucción antropológica de la diferencia*. Serie Antropológica. Ediciones Del Sol. Buenos Aires.

COSTA, Joan 1994. *A Expresividade da Imaxe Fotográfica. Unha aproximación fenomenológica á linguaxe da fotografía*. Sgo. de Compostela. Ed. Lea.

CONTI, V., DE LAGOS, A. y LAGOS, M. 1988. *Mano de obra indígena en los ingenios de Jujuy a principios de siglo. Conflictos y procesos de la historia argentina contemporánea*. Nº 17. CEAL. Buenos Aires

FOUCAULT, Michel 1976. *Vigilar y Castigar*. Madrid. S XXI.

GEARY, Ch., y LEE WEBB, (Eds) 1998. *Delivering Views: Distant Cultures in Early Postcards*. Washintong, DC: Smithsonian Institution Press.

GORDILLO, G. 1995 "Después de los ingenios: la mecanización de la zafra saltojujeña y sus efectos sobre los indígenas del Chaco Centro-Occidental" *Desarrollo Económico* No. 137, Vol. 35: 105-126.

DE PASSERA, Gino 1935. "Impresiones de un Viaje en Busca de los Indios de Salta". *Revista Geográfica Americana* Nº 16, Pp. 213-217. Buenos Aires.

MASOTTA, Carlos 2000 "Almas robadas. Exotismo y ambigüedad en la fotografía de aborígenes". *En Cuadernos*, Nº 19. Bs. As. Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano. Secretaría de Cultura de la Nación (En prensa).
2001- Alteridad por correspondencia. Una postal para María Sofía. Mimeo. II *Jornadas Fotografía y Sociedad*. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales. Septiembre de 2001

MURATORIO, Blanca (Ed.) 1994. *Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*. Quito:Flacso.

PINNEY, Cristopher 1992. "The Parallel Histories of Anthropologies and Photography."

EDWARDS, Elizabeth (ed) 1992. *Anthropology & Photography 1860-1920*. Londres: Yale University Press.

SILVESTRI, Graciela 1999. "Postales Argentinas". En Altamirano C. Ed. *La Argentina en el siglo XX*. pp. 111-135. Buenos Aires. Ariel.

STEWART, Susan 1984. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

SONTAG, Susan 1981. *Sobre la fotografía*. Buenos Aires, Edhasa.