

**Las imágenes de frente y de perfil, la “verdad” y la memoria.
De los grabados del Beagle (1839) y la fotografía antropológica
(finales del siglo XIX) a las fotos de identificación en nuestros días
Frontal and Profile Photographs, the “Truth” and the Memory. From the Beagle Etchings (1839) and the Anthropo-
logical Photography (by the End of the 19th Century) to the Current Identification Photos
As imagens de face e perfil, “verdade” e memória. Das gravuras do Beagle (1839) e a fotografia antropológica
(finais do século XIX) às fotos de identificação em nossos dias**

Marta Penhos

Universidad de Buenos Aires
(Buenos Aires, Argentina)
martapenhos@yahoo.com.ar

El presente artículo es producto del proyecto de investigación “Libros de viaje: visualidad, conocimiento y dominio de América”, financiado por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Resumen

El artículo propone el análisis de la tipología de frente y de perfil desde el siglo XIX hasta hoy. A partir de una reflexión sobre la imagen fotográfica y su relación con la verdad y la memoria, se realiza un recorrido en tres tiempos, considerando el informe oficial del llamado Viaje del Beagle y los grabados que lo ilustran (1826-1836), las fotografías tomadas a los miembros de los grupos indígenas patagónicos vencidos después de las campañas militares que se iniciaron en Argentina en 1879, y algunos casos de apropiación de la tipología por parte de artistas y activistas de derechos humanos en los últimos treinta años. Entre los grabados y las fotos se verificaría una tensión entre la concepción propia del romanticismo, en la que se contempla la transformación de los indios por medio de la educación civilizatoria, y una visión positivista que supone la objetivación de los cuerpos indígenas puestos bajo la indagación científica. Por su parte, los casos contemporáneos plantean un giro en la interpretación del papel de la representación en la construcción de una memoria histórica: el carácter póstumo de la fotografía convive con otra dimensión ligada a su capacidad de dar una renovada existencia a lo muerto y asegurarle una trascendencia que desafía cualquier tendencia al olvido.

Palabras clave

Fotografía, Frente, Perfil, Verdad, Memoria

Palabras clave descriptor

Fotografía-Historia, Antropología visual, Memoria colectiva

Abstract

The article proposes an analysis of front and profile typologies from the 19th century to these days. From a reflection on the photographic image and its relationship with truth and memory, a three stages review is outlined taking into account the official report of the so called Beagle journey and the etchings that illustrate it (1826-1836), the photographs taken to the Patagonian indigenous groups who were defeated after the military campaigns started in 1879 in Argentina as well as some cases of artists and human rights activists who appropriated the typology in the last 30 years. In the etchings and photographs, a tension between the romanticism conception and a positivistic point of view is evidenced. On the one hand, the indian transformation through a civilizatory education contrasted, on the other hand, with the objectivation of the indigenous bodies entrusted to scientific inquiry. On their behalf, the contemporary cases pose a shift in the interpretation of the representation in the construction of a historical memory: the posthumous nature of photography getting along with another dimension linked to its capacity of giving a renewed existence to the dead and ensuring a transcendence that defies forgetfulness.

Keywords

Photography, Front, Profile, Truth, Memory

Keywords plus

Picture-History, Visual anthropology, Collective memory

Resumo

O artigo propõe análise da tipologia de face e perfil desde o século XIX para hoje. A partir de uma reflexão sobre a imagem fotográfica e sua relação com a verdade e a memória, realiza-se percorrido em três tempos, considerando o relatório oficial do chamado de Viagem do Beagle e as gravuras que o ilustram (1826-1836), as fotografias tiradas aos membros dos grupos indígenas patagônicos vencidos depois das campanhas militares que iniciaram na Argentina em 1879 e alguns casos de apropriação da tipologia por parte de artistas e ativistas de direitos humanos nos últimos trinta anos. Entre as gravuras e fotos verificar-se-ia uma tensão entre a concepção própria do romantismo, na que prevê-se a transformação dos índios por meio do educação civilizatório e uma visão positivista que supõe a objetivação dos corpos indígenas postos sob investigação científica. Enquanto isso, os casos contemporâneos mostram uma mudança na interpretação do papel da representação na construção de uma memória histórica: o caráter póstumo da fotografia coexiste com outra dimensão ligada a sua capacidade de dar renovada existência ao morto e lhe assegurar uma transcendência que desafia qualquer tentativa de esquecimento.

Palavras chave

Fotografia, Face, Perfil, Verdade, Memória

Palavras descritivas

Picture-História, A antropologia, A memória coletiva visuais



Fig. 1.
Fotografía del álbum de Julio Popper, 1887. Álbum Samuel Rimathé, colección Luis Priamo.

Fotografía, “verdad” y memoria

Hace muchos años, durante mi formación como investigadora, me sentí impactada por una imagen fotográfica que encontré reproducida en uno de los libros que estaba consultando (Fig. 1). En ese momento se abrieron varias cuestiones que desde entonces han atravesado mis trabajos: la primera se relaciona con la definición de un *corpus* en el que yo indagaría sobre la representación de los indígenas en la plástica argentina del siglo XIX. La foto me hizo comprender que no era posible enfocarse en la producción “estrictamente artística”, ejemplificada en una pintura canónica como *La vuelta del malón*, que Ángel Della Valle pintó en 1892 (Fig. 2), sin atender a un universo más amplio de imágenes que pertenecieron a la misma cultura visual. La pintura de Della Valle representa un periodo clave de la historia del arte argentino, cuyos protagonistas Laura Malosetti ha estudiado como “primeros modernos”¹.

1 Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX* (Buenos Aires: FCE, 2000).

En la confluencia de lenguaje académico y asunto romántico, Della Valle plasma visualmente uno de los temas centrales de la cultura argentina del siglo XIX: los malones (ataques de los indígenas contra poblaciones blancas) y el rapto de mujeres blancas por parte de los indígenas, enmarcados en la épica lucha de la “civilización” contra la “barbarie”². La escena, de gran dinamismo logrado por el movimiento de los caballos al galope y las diagonales de las lanzas que llevan los personajes, acontece en plena pampa, representada por el horizonte llano que parte en dos la composición. El cielo encapotado, el terreno fangoso y las osamentas que tapizan el suelo completan un escenario ominoso. Pintado después de la campaña llevada a cabo por el Estado contra los indígenas de la pampa y la Patagonia, cuando ya no existía

2 Los indígenas hablaban del “malón blanco” para referirse a las incursiones del ejército en las tolderías; ver Laura Malosetti Costa, *Rapto de cautivas blancas. Un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense del siglo XIX* (Buenos Aires: Instituto de Literatura Argentina, FFyL-UBA, 1994); Marta Penhos, “Indios del siglo XIX. Nominación y representación”, en *Las artes en el debate del V Centenario* (Buenos Aires: C.A.I.A./FFyL-UBA, 1992).



Fig. 2.
 Ángel Della Valle, *La vuelta del malón*, 1892, óleo sobre tela, 186,5 x 292 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.

el peligro de los malones, “el cuadro presentaba una configuración de sentido inequívoca y conmovedora, en cuanto a la justificación simbólica de aquella guerra de exterminio”³.

La pertenencia de esta obra a la historia del arte en Argentina no se discute, mientras que otras imágenes quedan fuera de este canon, llevándonos a pensar en las relaciones entre historia del arte y estudios visuales, y en la especificidad de la primera en cuanto a sus objetos y enfoques.

El segundo cuestionamiento que provoca la fotografía con la que inicié este recorrido es de otro orden. Al observarla surgen con insistencia las preguntas: ¿qué es lo que lleva a un ser humano a ejercer este tipo de violencia en otro? ¿Cómo es posible que eso suceda? ¿Qué discursos sostienen y legitiman estas acciones? El problema adquiere una formulación precisa si atendemos al papel de la imagen en la construcción de alteridades funcionales en sistemas de poder asimétricos y jerárquicos: ¿es la imagen el mero registro de la violencia de los blancos (sean europeos o miembros de las élites gobernantes de Argentina) contra los indígenas? ¿O la fotografía, una imagen específica como técnica y como medio, habilita un análisis sobre el estatuto de verdad de lo que la imagen exhibe?

3 Malosetti Costa, *Los primeros modernos*, 268.

Para explorar posibles respuestas a estos interrogantes tendremos en cuenta tanto las propiedades de atestiguamiento y designación que pueden atribuirse a las fotografías⁴, como su poder evocador, vinculado con la construcción de memorias individuales y colectivas⁵.

Volvamos entonces a observar la figura 1. Ubicados en un paisaje árido, un grupo de hombres con uniforme apunta sus armas a algo que se halla fuera de escena. Solamente uno de ellos permanece de pie casi en el centro de la imagen con su fusil en descanso. Se trata de Julius Popper, un empresario y aventurero rumano que en 1887 obtuvo una habilitación para explotar yacimientos auríferos en la isla de Río Grande en Tierra del Fuego. Llegó a comandar un pequeño ejército y a acuñar moneda. Su responsabilidad en la matanza de indígenas fueguinos es un dato que

4 Philippe Dubois menciona tres principios vinculados con ciertas funciones de la fotografía: singularidad, atestiguamiento y designación, que se derivan de su condición de índice o huella del referente: *El acto fotográfico. De la representación a la recepción* (Barcelona: Paidós, 1986), 65-72. Michel Frizot, pese a cuestionar fuertemente el punto de partida semiótico de Dubois, coincide con él cuando reconoce “el poder testimonial de la fotografía”: “lo que se atestigua es la presencia de un objeto, una persona, o una conjunción de presencias en el espacio” y en el tiempo. *El imaginario fotográfico* (México: Serieve, 2009), 72-73.

5 Si su capacidad para seleccionar un campo de referencia y darle visibilidad como acontecimiento liga la fotografía a la historia, su facultad de fijar algo y coleccionarlo, ponerlo en relación con otros fragmentos, armar archivos, la habilita como instrumento de la memoria (Frizot, *El imaginario fotográfico*, 73-74).

se desprende de las conferencias y publicaciones que hizo el propio Popper, quien obsequió al presidente argentino Miguel Ángel Juárez Celman el álbum conteniendo, entre otras, cuatro fotografías con la secuencia de la “cacería”⁶.

El medio fotográfico instala una tensión entre carácter indicial e iconicidad⁷, produciendo en el espectador actual una doble respuesta ante la imagen: de confianza en la verdad de lo que allí se ve (y por lo tanto de horror), y de conciencia de la distancia que nos separa de ello⁸ y que permite aliviar, si bien solo en parte, aquel horror⁹. A la vez que sabemos que el valor documental de esta foto se apoya en una efectiva puesta en escena, no podemos sustraernos a la “verdad” que contiene. Según Dubois, a pesar del aspecto constructivo de las fotos, subsiste en ellas una relación singular con el referente; la imagen fotográfica es inseparable del acto que la funda¹⁰. Ahora bien, ¿cuál

fue ese acto?, ¿qué verdad captó la imagen? La tecnología de la época hacía muy difícil la toma de una instantánea, pero la imagen parece ser resultado de decisiones que exceden esa limitación. El equilibrio entre horizontales y verticales se obtiene gracias a la franja de terreno que divide la foto en dos mitades casi iguales y a la distribución pautada de los “soldados” y del propio Popper. Debajo de este, destacándose por su claridad sobre el fondo de la vegetación, se halla el cuerpo desnudo e inerte de un indígena. Todo ello, más el encuadre y el punto de vista, forman parte de una deliberada composición, es decir una reconstrucción del hecho¹¹, haya sido este cacería o enfrentamiento¹². Entre la imagen fotográfica y el referente hay una relación de necesidad, sí, pero se trata de una relación preñada de opacidades difíciles de soslayar. Este aspecto, lejos de atenuar la fuerza del testimonio, lo intensifica: para la toma, Popper *debió* estar en esa porción de la geografía fueguina, acompañado de sus hombres, en el momento de desdoblar, de reponer, la violencia del acto original. Este desdoblamiento es habilitado por el correlato cámara-“armas depredadoras” que señala Sontag, en la medida en que la primera, en forma similar a las armas de fuego, responde “a la más ligera presión de la voluntad”. Fotografiar a las personas las “transforma en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente [...] fotografiar a alguien es cometer un asesinato sublimado, un asesinato blando”¹³, que en nuestro caso sucede al asesinato real y lo duplica. Podemos decir entonces que, ciertamente, esta imagen es un registro de las atrocidades cometidas contra los selk’nam por particulares avalados directa o indirectamente por los Estados chileno y argentino. Sin embargo, busco ir más allá de esta lectura. Como dice Sontag, gracias a su aspecto

6 Ver entre otros Boleslao Lewin, *¿Quién fue el conquistador patagónico Julio Popper?* (Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, 1974); Bernard D. Ansel, “European Adventurer in Tierra del Fuego: Julio Popper”, *Hispanic American Historical Review* 50, no. 1 (1970). Sobre las fotografías, ver Juan Gómez, “Julio Popper. Un contradictorio personaje en nuestra Tierra del Fuego”, *Memoria del 5° Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina* (Buenos Aires, 1996). Hasta el momento no he logrado localizar el álbum en Buenos Aires. Por ello agradezco muy especialmente a Luis Priamo haberme dado acceso a la copia de la fotografía referida que se halla en su colección.

7 Jean Marie Schaeffer define la imagen fotográfica como *ícono indicial*, planteando la convivencia entre lo icónico –la relación de semejanza entre la imagen y el objeto– y lo indicial –la relación física entre la imagen y el objeto. Ver *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico* (Madrid: Cátedra, 1990), especialmente el capítulo 2: “El ícono indicial”.

8 El concepto de *distancia* adquiere diferentes significados según el autor que se considere. Dubois lo plantea como uno de los límites de la noción de *índex*, como distancia en el espacio –“lo que se mira en la película jamás está ahí”– y en el tiempo –“no es posible ninguna simultaneidad entre el objeto y su imagen”, y es sinónimo de corte, de separación (*El acto fotográfico*, 84-89). Para Frizot es “la brecha que separa la representación fotográfica de las percepciones humanas”, que solemos solapar al otorgarle a ciertas fotografías la capacidad de mostrar el mundo tal cual es: “la imagen fotográfica es una reducción y una muestra de una supuesta ‘realidad’ que la desborda” (*El imaginario fotográfico*, 74-75). Rosalind Krauss propone pensar la distancia que separa la fotografía respecto de otros sistemas de representación. *La fotografía. Por una teoría de los desplazamientos* (Barcelona: Gustavo Gili, 2002).

9 Susan Sontag introduce la idea de que la distancia que se abre entre nosotros y la imagen, después del horror inicial, tiene por efecto anestesiar nuestras reacciones ante la representación del sufrimiento humano. *Sobre la fotografía* (Buenos Aires: Alfaguara, 2006), 37-39.

10 Dubois, *El acto fotográfico*, 21. Sontag, pese a reconocer los imperativos del gusto y el papel de los modelos pictóricos en la labor de los fotógrafos, afirma que “una fotografía –toda fotografía–

parece entablar una relación más ingenua, y por lo tanto más precisa, con la realidad visible que otros objetos miméticos” (*Sobre la fotografía*, 19).

11 También lo entienden así Carolina Odone y Marisol Palma, ver “La muerte indígena: Tierra del Fuego (1886-1887)”, *Antropología Visual*, no. 4 (2004): 433. http://www.antropologiavisual.cl/odone_&_palma.htm#Layer8 (consultado el 10 de diciembre de 2012).

12 El 5 de marzo de 1887 Popper dictó una conferencia en el Instituto Geográfico Argentino, en la que mostró más de 100 fotografías tomadas durante su primera estancia en Tierra del Fuego y relató el “enfrentamiento” entre su tropa y unos 80 selk’nam; ver, entre otros, Odone y Palma, “La muerte indígena”, 432.

13 Sontag, *Sobre la fotografía*, 30-31.

mecánico, automático, “el acto de fotografiar es algo más que observación pasiva”¹⁴. Es decir que aquello que tradicionalmente se relaciona con la neutralidad de la fotografía es uno de los factores que intervienen segregando al fotógrafo de los fotografiados, que son “algo” para ser visto en imagen, situación muy elocuente cuando se trata de indígenas. No estamos hablando entonces de objetividad sino más bien de objetivación o cosificación. En este sentido, atribuimos a la fotografía una agencia¹⁵, un papel activo y decisivo en el proceso de incorporación de ciertos territorios que habían quedado fuera del dominio efectivo del imperio español primero y de los Estados nacionales después, a partir de mediados del siglo XIX. Siguiendo este planteamiento, podemos analizar la imagen de Popper y otras semejantes como elementos constituyentes de la degradación a que fueron sometidos algunos seres humanos, distinguiendo entre la agencia implícita en el acto de tomar la foto y la que funciona en la imagen que se deriva de ese acto a lo largo de los años¹⁶. Se trata de una distinción correlativa a la que existe entre la imagen y la práctica a la que refiere, de la que solo conservamos ese rastro¹⁷, que nos señala que tanto la ficción como el indicio que identificamos en la fotografía remiten a una doble dimensión de la imagen: histórica, ya que pertenece al momento en que fue gestada, y transhistórica, ligada a los avatares de su vida, a su recepción y lectura a través del tiempo, lo cual nos ubica en el terreno de la memoria. Esta es la que permite interrogar a las imágenes, pues “humaniza y configura el tiempo” y “asegura sus transmisiones”¹⁸.

Pondré ahora la fotografía de Popper en relación con un conjunto de imágenes pertenecientes a una tipología: las vistas de frente y de perfil. Si bien tal vez no sea posible responder cabalmente a la pregunta sobre cómo es posible que haya sucedido algo como lo que vemos en esa foto, la

reflexión que sigue pretende acercar elementos para comprender algunas de las aristas de un fenómeno del pasado que tiene resonancias en acontecimientos más recientes, en los cuales la imagen ha participado de diversos modos (el genocidio armenio, el holocausto, la represión de las dictaduras en América Latina, entre otros).

Propongo un recorrido en tres tiempos, tomando en primer lugar el informe oficial del viaje del Beagle y los grabados que lo ilustran (1826-1836). Un segundo momento estará dedicado a las fotografías tomadas a los miembros de los grupos indígenas patagónicos vencidos después de las campañas militares que se iniciaron en Argentina en 1879¹⁹. Entre los grabados y las fotos se verificaría una tensión entre la concepción propia del romanticismo, que contempla la transformación de los indios por medio de la educación civilizatoria, y una visión positivista que supone la objetivación de los cuerpos indígenas puestos bajo la indagación científica. Finalmente, el tercer y último punto lo constituyen algunos casos de apropiación de la tipología por parte de artistas y activistas de derechos humanos en los últimos treinta años, lo que plantea un giro en la interpretación del papel de este tipo de imágenes en la construcción de una memoria histórica.

Frente y perfil: el experimento educativo

“Fuegian (Yapoo Tekeenica)” se halla en el frontispicio del tomo II de *Narrative of the Surveying Voyages of his Majesty's ships Adventure and Beagle...*²⁰, publicado en 1839 (Fig. 3). El largo informe da a conocer el resultado de las dos etapas del viaje (1826-1830 y 1831-1836). El grabado introduce el contenido con el que el capitán Fitz-Roy decide comenzar el texto, centrado en los habitantes de Tierra del Fuego y elaborado

14 Sontag, *Sobre la fotografía*, 28-30.

15 Ver Alfred Gell, *Art and agency* (Oxford: Clarendon Press, 1997).

16 Esta doble historia es señalada por Odone y Palma, “La muerte indígena”, 427-428.

17 Roger Chartier, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación* (Barcelona: Gedisa, 1996).

18 Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006), apertura.

19 Estos casos se abordan en Marta Penhos, “Imágenes viajeras: de la Expedición del Beagle a *L'Univers Pittoresque*”, en *Viajes. Espacios y cuerpos en la Argentina del siglo XIX y comienzos del XX*, Irina Podgorny et al. (Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional/Teseo, 2009); y Marta Penhos, “Frente y perfil. Fotografía y prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX”, en *Arte y Antropología en la Argentina*, Marta Penhos et al. (Buenos Aires: Fundación Espigas/Fundación Telefónica/FIAAR, 2005).

20 *Narrative of the Surveying Voyages of his Majesty's ships Adventure and Beagle... in three volumes* (London: Henry Colburn, 1839).



Fig. 3.
Fuegian, Yapo Tekeenica, grabado de la edición de *Narrative of the Surveying Voyages of his Majesty's ships Adventure and Beagle... in three volumes*, 1839, tomo II. Biblioteca Nacional de la República Argentina.

con base a su propia experiencia con aquellos a quienes llama “my Fuegians companions” o “our copper-coloured friends”²¹: los dos hombres jóvenes, el adolescente y la niña, nombrados por los ingleses York Minster, Boat Memory, Jemmy Button y Fuegia Basket, secuestrados en el primer viaje y trasladados a Inglaterra con el fin de ser instruidos en los valores cristianos, el idioma inglés y las costumbres occidentales, y servir de intérpretes e intermediarios en futuras expediciones. Desde mediados del siglo xx la historia ha sido retomada de distintos modos, ya sea en trabajos de reconstrucción histórica o como parte de elaboraciones literarias²².

21 *Narrative*, tomo II, 1-2.

22 Entre otros: Benjamín Subercaseaux, *Jemmy Button*, 1950; Nick Hazelwood, *Savage, The life and times of Jemmy Button*, 2000 (tiene edición en castellano en Edhasa); Harry Thompson, *This Thing of Darkness*, 2005; Peter Nichols, *Evolution's Captain. The Dark Fate*

El estudio de los indígenas desde una perspectiva moral es uno de los mayores intereses de Fitz-Roy, además de aquellos atinentes a su misión. A poco de comenzar el texto, luego de asentar unas notas sobre la navegación en el ecuador, el marino aborda el tema de los cuatro rehenes²³. Las páginas siguientes relatan los acontecimientos vividos por los fueguinos durante su estancia en Inglaterra. De las veinticinco láminas del volumen, cuatro están dedicadas a los pobladores de Tierra del Fuego, y una de ellas muestra a York Minster, Jemmy Button y Fuegia Basket.

El capítulo VII, titulado “Southern Aborigines of South America”, inicia una larga sección, que se extiende incluso hasta el capítulo X, que aborda una variedad de aspectos sobre la población de la región: talla y medidas de la cabeza, fisonomía, vestimenta, armas, pautas sociales, vivienda, alimentación, creencias y prácticas religiosas, “supersticiones”, lenguaje, y la narración del fallido intento de fundar una misión a cargo del reverendo Matthews en la que vivirían los rehenes ya reintegrados a su hábitat. Intercalada se encuentra una hoja con el retrato de seis individuos de diferentes grupos (Fig. 4). El grabado recoge en parte la información que Fitz-Roy vuelca sobre las “tribus”, que aparecen identificadas con sus nombres en el capítulo VII: “tehuel-he” o “patagonians”, “yacana”, “tekeenica”, “alikhoolip”, “pecheray”, “huemul”, “chonos”²⁴. Algunos de estos grupos son representados en la lámina por medio del recurso de la cabeza o el busto de frente o de perfil. Veremos enseguida que de manera similar se presenta la plancha con los rehenes: “Fuegians-Yacana, Pecheray, & c.” y “Fuegians-York Minster, & c.”. Ambas se diferencian de otras imágenes que incluyen indígenas, en las cuales las figuras aparecen en un contexto natural y social, o bien ilustrando un episodio narrativo. Estas, en cambio, prescinden de cualquier indicación espacial para concentrarse en el rostro de los retratados, a manera de un estudio a medias artístico, a medias científico.

of the Man Who Sailed Charles Darwin (en castellano *Darwin contra Fitz-Roy. El dramático enfrentamiento de dos mundos a bordo del Beagle*, Temas de Hoy, 2004); Eduardo Belgrano Rawson, *Fuegia*, 1991; Sylvia Iparraguirre, *La tierra del fuego*, 1998.

23 *Narrative*, tomo II, 4-7.

24 *Narrative*, tomo II, 133.



Fig. 4. Fuegians, grabado de la edición de *Narrative of the Surveying Voyages of his Majesty's ships Adventure and Beagle... in three volumes*, 1839, tomo II. Biblioteca Nacional de la República Argentina.



Fig. 5. Fuegians, grabado de la edición de *Narrative of the Surveying Voyages of his Majesty's ships Adventure and Beagle... in three volumes*, 1839, tomo II. Biblioteca Nacional de la República Argentina.

Este tipo de imagen reconoce una larga tradición en la que confluye la búsqueda de los artistas desde el renacimiento de una plasmación fiel de la realidad, y la confianza en la eficacia de las imágenes para colaborar en el avance del conocimiento científico. Las imágenes de cuerpos y rostros humanos de frente y de perfil se constituyeron en modelos que se difundieron en los siguientes siglos en los manuales para uso de artistas e ilustradores. El canon de proporciones y belleza permitía elaborar también pautas para la representación de sus desviaciones. Por ello formaban parte del repertorio cuerpos y rostros viejos, enfermos, locos. De este modo, la tipología de frente y de perfil se establece como la más apta para ser utilizada en el ámbito de las bellas artes por su capacidad didáctica, mientras que a partir del siglo XVIII, y en un proceso que siguió hasta las primeras décadas del XX, demostró su plasticidad

al ser adoptada en los ámbitos de la criminología y la antropología²⁵. No es casual su uso en estos grabados de *Narrative...*, dado el auge que la fisiognomía y la frenología habían adquirido en la época, y el interés del propio Fitz-Roy en estas teorías. Entre otros testimonios contamos con el relato de Darwin sobre su primera entrevista con el comandante del Beagle, cuando estuvo a punto de ser rechazado para formar parte del viaje, a causa de sus facciones²⁶.

Según parece, en Inglaterra Fitz-Roy llegó a hacer examinar a los fueguinos por un frenólogo,

25 Ver Elizabeth Edwards, "Introduction", en *Anthropology and Photography 1860-1920*, ed. Elizabeth Edwards (New Haven and London: Yale University Press/Royal Anthropology Institute, 1992).

26 Charles Darwin, *Autobiography*, 76. <http://darwin-online.org.uk/> (consultado el 2 de abril de 2010).

quien hizo un detallado informe de los resultados²⁷. Es muy probable que fuera él mismo quien realizó los dibujos que fueron llevados a la plancha de grabado, ya que aparece su firma abajo a la izquierda en la de los indígenas de diferentes grupos, y aunque esto no se repite en la de los rehenes, es tal la semejanza entre ambas y el compromiso personal del comandante en los hechos que los tuvieron como protagonistas, que es lógico suponer que también se debe a él (Fig. 5). En sintonía con las enseñanzas de Lavater por las que el marino sentía tanta afinidad, las láminas muestran aquellos rasgos sobresalientes del rostro, como evidencia del carácter y la personalidad de los individuos. De acuerdo con la correlación entre lo físico y lo moral que postulaban tanto la fisiognomía como la frenología, los rasgos, carácter y personalidad eran posibles de moldear.

En la estampa con los fueguinos que viajaron a Inglaterra se muestran los efectos de la influencia benéfica de la educación y el ambiente sobre la apariencia de seres tan “miserables”. Los pares de retratos facilitan las comparaciones: entre Fuegia Basket, que se presenta arriba a la izquierda como una jovencita ya occidentalizada, y la esposa de Jemmy Button, cuya cabeza de cabellera desordenada queda embutida en el pecho; y entre el propio Jemmy, que aparece después del fracaso de la misión de Matthews, reintegrado a su anterior vida, al lado de su imagen como un muchacho vestido a la europea y con sus cabellos prolijamente cortados. En lo que respecta a York Minster, Fitz-Roy prefirió omitir su aspecto primitivo y lo presenta como un agradable caballero de frente y de perfil. En ese sentido la imagen borra toda referencia a la etapa anterior y a la posterior al breve paso por la “civilización”, que en el texto abundan, planteando un interesante deslizamiento de sentido. Nada hay en estos retratos de Fuegia y York que remita al aspecto desvalido de la primera a poco de ser aprehendida, o al carácter hosco y sombrío y al apetito voraz del segundo, que llamó la atención de la tripulación cuando fue subido a bordo. La lámina más bien hace énfasis en la transformación

que se operó en ellos ya en los momentos iniciales de su experiencia entre los ingleses, al ser sometidos a una suerte de disciplinamiento del cuerpo por vía de la higiene y el vestido: “Fuegia, cleaned and dressed, was much improved in appearance [...] York Minster was sullen at first [...] but as soon as he was well cleaned and clothed [...] he became much more cheerful”²⁸.

No parece que Darwin haya sentido el mismo entusiasmo que Fitz-Roy por el experimento educativo y por el proyecto misional que involucraba a los rehenes²⁹. Se manifestaba escéptico de las teorías a las que adscribía el comandante. Sin embargo, también se interesó por la exteriorización de los llamados “movimientos del alma”, y muchos años después del viaje del Beagle, en 1872, publicó *The Expressions of the emotions in Man and Animals*, en el que argumentaba que las expresiones faciales derivaban de las de los animales y eran universales y comunes a todos los hombres. En el tomo III de *Narrative...*, Darwin fue bastante parco acerca de los rehenes y la experiencia de su repatriación, pero en otros escritos narra los acontecimientos, aporta descripciones de los indígenas y reflexiones sobre su naturaleza, su grado evolutivo y sus posibilidades de supervivencia³⁰. Por ejemplo, en una breve caracterización de Fuegia, juega con la doble condición de la muchacha, “salvaje” y “civilizada”, y bajo el aspecto amable y los buenos modales aprendidos en Inglaterra, adivina la pervivencia de una naturaleza primitiva que se lee en el rostro: “Fuegia Basket was a nice, modest, reserved

28 *Narrative*, tomo I, 410.

29 Janet Browne, “Missionaries and the Human Mind. Charles Darwin and Robert Fitz-Roy”, en *Darwin's Laboratory. Evolutionary Theory and Natural History in the Pacific*, ed. Roy McLeod y Phillip F. Rehböck (Honolulu: University of Hawai'i Press, 1994).

30 Es muy citada la lapidaria opinión de Darwin sobre los habitantes de Tierra del Fuego: “I believe, in this extreme part of South America, man exists in a lower state of improvement than in any other part of the world...” (*Narrative*, tomo III, 235). Sin embargo, al respecto aparecen diferentes ideas en cartas, artículos y otros textos. Al regreso del viaje aún podía publicar una carta en coautoría con Fitz-Roy, en la que se adscribe a la idea de que “that a savage is not irreclaimable, until advanced in life; however repugnant to our ideas have been his early habits”. Robert Fitz-Roy y Charles Robert Darwin, “A letter Containing Remarks on the Moral State of TAHITI, NEW ZEALAND, & c.”, *African Christian Recorder* 2, no. 4 (1836): 222. <http://darwin-online.org.uk/> (consultado el 29 de marzo de 2010).

27 Según lo afirma Nick Hazelwood, “Nota de tapa”, *Radar*, Buenos Aires, 20 de abril de 2005.



Fig. 6.
Estudio Boote & Co. Cacique Sayweke, c. 1885. Archivo General de la Nación, Argentina.

young girl, with a rather pleasing but sometimes sullen expression [...]”³¹.

Si volvemos a observar las dos láminas con rostros sobre un fondo neutro, notamos que existe una estrecha relación entre ellas y aquellas que presentan figuras escenificadas. Fitz-Roy tomó de Martens por lo menos una de las cabezas, la del “Yapoo” ubicado en el centro a la derecha, que deriva directamente del “Fuegian (Yapoo Tekeenica)” del frontispicio del tomo (Fig. 2). Además, utilizó los mismos recursos que el avezado artista para dar cuenta del “atraso” e “ignorancia” de los habitantes de Tierra del Fuego: miradas extraviadas, torsos encorvados, cabellos hirsutos, mientras que para mostrar los cambios operados sobre ellos le bastó con agregar algo de cuello

entre la cabeza y los hombros, levantar las cejas, abrir los ojos y ordenar los cabellos.

Frente y perfil: el objeto de estudio

Vimos en las imágenes dibujadas por Martens y grabadas para la edición del viaje del Beagle una representación de los indígenas como individuos que, aunque estén ubicados en una geografía extrema, pueden ser redimidos de una condición “abyecta” por medio de su educación en la civilización cristiana. Otras inflexiones de la mirada blanca sobre los indígenas se producen a lo largo del siglo XIX. De acuerdo con ellas, son representados como protagonistas de grandes pinturas al óleo con escenas dramáticas de malones y cautivas, cuyo ejemplo paradigmático es *La vuelta del malón*, y como figuras pintorescas en los álbumes de usos y costumbres. A este repertorio se agrega la versión de los indígenas como objetos que habilitan un examen científico, evidente en el nuevo impulso que toma la tipología de los cuerpos y los rostros de frente y de perfil en la segunda mitad del siglo, cuando es adoptada por diferentes

31 Charles Robert Darwin, *Journal of researches into the natural history and geology of the countries visited during the voyage of H.M.S. Beagle round the world, under the Command of Capt. Fitz-Roy, R.N.* (London: John Murray, 1845), 220. El tercer tomo de *Narrative*, llamado originalmente *Journals and Remarks*, conoció varias ediciones, también con el título de *Voyage of the Beagle*. Entre las ediciones en castellano, puede consultarse Darwin, Charles, *Viaje de un naturalista alrededor del mundo* (Buenos Aires: El Ateneo, 1945).

disciplinas, como la criminología y la antropología, que buscaban la identificación eficaz de los “ejemplares” a estudiar. Si en el discurso pictórico, de fuerte raigambre literaria, se mezclan en proporciones variables repulsión y admiración por el jinete de las pampas, el conjunto de fotografías tomadas a algunos tehuelches tras las campañas de fin de siglo responden a la voluntad de posesión e investigación “objetiva” de los indios. Estas fotos son contemporáneas y correlativas a las que comenzaron a utilizarse en los ámbitos policiales y judiciales para la identificación de los criminales, junto con las mediciones antropométricas y las impresiones dactilares. Si comparamos la fotografía del cacique Sayhueque (Fig. 6) con cualquiera de las que se incluyeron en la *Galería de Ladrones*, publicada en 1887 para uso de la policía (Fig. 7), se advierte que se trata del mismo procedimiento y de las mismas convenciones: el rostro y parte del busto sobre fondo neutro claro, que permite el contraste con el cuerpo desnudo o vestido del retratado. Por otro lado, la cuidada relación entre la toma y las proporciones del sujeto responde a las prescripciones difundidas por el sistema de Bertillion, quien las había tomado de los ingleses Thomas Huxley y John Lamprey. En la década de 1870, estos desarrollaron diversos métodos que combinaban mediciones y fotografías para llegar a un sistema fotométrico estándar³².

Las fotografías de frente y de perfil de los indígenas patagónicos fueron obtenidas después de la campaña de 1883 y de la derrota definitiva de los últimos grupos que aún resistían la avanzada del Estado sobre sus territorios. Los miembros de estos grupos fueron llevados a Buenos Aires “en carácter de prisioneros”. Vivieron un tiempo en el Tigre, al norte de la ciudad, y en la isla Martín García en el Río de la Plata, donde se hacían en grandes barracones. Más tarde algunos volvieron a la Patagonia y se instalaron en tierras asignadas por el Estado, o bien terminaron en un museo, en el que permanecieron unos años como una suerte de colección viviente. Es el caso de Inakayal y de algunos de sus familiares y allegados (Fig. 8), que es ilustrativo respecto a



Fig. 7. Fotografías de la *Galería de Ladrones*, Buenos Aires, 1887. Museo Policial de la República Argentina.

las prácticas de manipulación de los cuerpos de los indígenas vencidos en un sentido objetivante³³. La presencia de Inakayal y su grupo en el Museo de La Plata, al que se trasladaron por intervención de su director Francisco P. Moreno, suscitó desde el comienzo el interés de los estudiosos y del público en general. Al parecer, si bien no con la publicidad de las exposiciones de indígenas en otros sitios del mundo, Inakayal y

32 Penhos, “Frente y perfil”, 33.

33 Penhos, “Frente y perfil”, 33-34.

los demás fueron exhibidos como ejemplares representativos de una raza en vía de extinción³⁴. El naturalista y aventurero Clemente Onelli, secretario del director del Museo, describió los últimos momentos del cacique en 1888³⁵. Los ribetes poéticos del texto desvían la atención en las diferentes versiones del hecho que se brindaron en su época, desde el suicidio por tristeza hasta el castigo que, por haberse desnudado en público, le aplicó el antropólogo Herman ten Kate, que habría empujado a Inakayal, provocándole la muerte. Como fuese, rápidamente luego del deceso se llevaron a cabo diferentes procedimientos para transformar el cuerpo del tehuelche en material de estudio: se obtuvo una mascarilla con el objeto de retener su fisonomía, su cuerpo fue desollado y su esqueleto, piel y cráneo ingresaron por separado en la colección del Museo. En 1994 una comunidad tehuelche reclamó sus restos, que fueron inhumados en Tecka, provincia de Chubut, pero en 2006 se supo que el reintegro no había sido completo³⁶.

Es claro que la toma de fotografías antropométricas es parte activa de este conjunto de prácticas. De hecho los personajes sobresalientes de la



Fig. 8. Estudio Boote & Co. por encargo de Francisco Moreno, *Cacique Inakayal*, c. 1885. Archivo General de la Nación, Argentina.

antropología en Argentina, como el mencionado Moreno, y los europeos Robert Lehmann-Nitsche y Herman ten Kate, estuvieron directamente involucrados en su producción y uso, ya que las consideraron como un valioso material para sus investigaciones. Moreno encargó al conocido estudio Boote & Co. que realizase varias en el Tigre, mientras que tanto Lehmann-Nitsche como ten Kate armaron verdaderos archivos con imágenes anteriores y otras que ellos mismos hicieron sacar³⁷. El primero completó el repertorio de los tehuelches vencidos con las fotos de 23 pilagás provenientes del Chaco, en el noreste del país. Para ello aprovechó la estancia del grupo en Buenos Aires, de paso hacia París, donde un empresario los llevaría para ser exhibidos en la Exposición Universal de 1900, aunque finalmente regresaron a sus tierras porque se les negó el permiso para salir del país. Es muy sugerente el testimonio del antropólogo alemán sobre el modo en que el fotógrafo Carlos Bruch realizó las tomas, de acuerdo con un protocolo que incluía datos métricos y descriptivos en formularios *ad hoc*, y sobre cómo se compusieron las planchas, colocando varias imágenes para obtener un “atlas antropológico” y lograr que para el observador “un solo golpe de vista sea suficiente para mirar un gran número de individuos a la vez”³⁸. Así, si por una parte las fotos de indios y criminales buscaban plasmar la imagen de un individuo, establecían a la vez un “promedio” o “media-humana”, como expresa un término de la época.

Dentro de lo que podemos entender como un amplio movimiento disciplinante que pone foco en

34 Entre otros casos que pueden citarse, en 1904 un empresario llevó un grupo de selk'nam a la Exposición Universal de Saint Louis (Estados Unidos), en la que participaron en la “puesta en escena” de Argentina junto con otro emprendimiento privado, la muestra de objetos calchaquies, y el envío oficial de productos industriales y arte; ver Marta Penhos, “Saint Louis 1904. Argentina en escena”, en *Argentina en exposición. Ferias y exhibiciones durante los siglos XIX y XX*, coordinado por María Silvia Di Liscia y Andrea Lluch, Colección Universos Americanos (Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009). Sobre las exposiciones de seres humanos, ver Peter Mason y Christian Báez, *Zoológicos humanos, fotografías de fueguinos y mapuche en el Jardín d'Acclimatation en París, siglo XIX* (Santiago de Chile: Pehuén, 2006).

35 “Un día, cuando el sol poniente teñía de púrpura el majestuoso propileo de aquel edificio [...], sostenido por dos indios, apareció Inacayal allá arriba, en la escalera monumental; se arrancó la ropa, la del invasor de su patria, desnudó su torso dorado como metal corintio, hizo un ademán al sol, otro larguísimo hacia el sur; habló palabras desconocidas y, en el crepúsculo, la sombra agobiada de ese viejo señor de la tierra se desvaneció como la rápida evocación de un mundo. Esa misma noche, Inacayal moría, quizás contento de que el vencedor le hubiese permitido saludar al sol de su patria”, citado por Milcíades A. Vignati, *Iconografía Abarigen* (La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1942), I, 25.

36 Para algunos aspectos de este caso ver Irina Podgorny y Gustavo Politis, “Qué sucedió en la historia? Los esqueletos araucanos en el Museo de La Plata y la Campaña del Desierto”, *Arqueología Contemporánea*, vol. 3 (1990-1992); María Mercedes García Coll, *Viejos y nuevos estudios etnohistóricos* (Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 1999).

37 Disponemos de un elocuente testimonio de ten Kate sobre el traslado de un grupo de tehuelches al Museo de La Plata en 1890 para ser fotografiados a instancias de Moreno y de él mismo; ver Penhos, “Frente y perfil”, 35.

38 Lehmann-Nitsche publicó los resultados de sus observaciones sobre los indígenas chaqueños en la Revista del Museo de La Plata en 1904; ver Mariana Giordano, *Discurso e imagen sobre el indígena chaqueño* (Resistencia: Ediciones al Margen, 2005), 104-106.



Fig. 9.
Antonio Pozzo, *Pincén*, 1878. Archivo General de la Nación, Argentina.

los cuerpos que quedan fuera de la norma del orden y el progreso, el dispositivo fotográfico juega un papel preponderante. Para el positivismo decimonónico, la máquina, colocada en una relación directa, inmediata, con la cosa o con la persona cuya imagen va a registrar, era capaz de plasmar la evidencia material de los hechos. Se postula en esa época el correlato indiscutible entre fotografía y verdad, promoviéndose en los Estados modernos el uso de la foto identificatoria asociada a los mecanismos de poder³⁹. Los delincuentes y los indígenas fueron observados, cuidadosamente medidos y fotografiados, consignándose además en textos breves y asépticos los datos para su mejor identificación y estudio. Así, en la ideología dominante de la época, la imagen fotográfica, despojada de cualquier pretensión artística, colaboraba en la comprobación de una verdad tautológica basada en la existencia de un orden que los elementos anómalos no hacían más que confirmar. Las fotos eran la evidencia de los hechos, es decir la prueba de que las características somáticas de criminales e indígenas, congeladas en el momento de su toma, eran inalterables. Al captar un momento preciso, la foto de frente y de perfil opera como la detención del tiempo y la



Fig. 10.
Tribu de Inakayal, Foyel y Sayweke, 1884. Archivo General de la Nación, Argentina.

³⁹ Ver John Tagg, *El peso de la representación* (Barcelona: Gustavo Gili, 2005), especialmente el capítulo 3.



Fig. 11. Estudio Boote & Co. por encargo de Francisco Moreno, *Miembros de las tribus de Inakayal, Sayweke y Foyel*, c. 1885. Archivo General de la Nación, Argentina.

condensación de las contingencias asociadas a su devenir, que se convierten así en dato definitivo. Comparadas con otras fotos tomadas a indígenas años antes o contemporáneamente (Figs. 9 y 10), las de frente y de perfil (Fig. 11) prescinden de la puesta en escena, presentándose como “indicio puro” de lo que muestran. Sin embargo, aunque de un modo sutil, la iconicidad de la imagen fotográfica se hace presente en el fondo neutro, el close-up, la desnudez o vestimenta de los retratados y otros aspectos semejantes que hablan de una intención de producir efecto de realidad. Los rasgos somáticos son la evidencia física de datos biológicos que responden a leyes fijas, mientras que en el caso de los grabados de los fueguinos del Beagle pueden entenderse como la demostración exterior de estados interiores sujetos a cambios por medio de la educación civilizatoria. No hay que pensar en el reemplazo de una concepción que podríamos denominar romántica por otra encuadrada en el positivismo, sino más bien en una puja en torno a la percepción y representación del otro que se produce en el terreno de las ideas y de las

prácticas en diferentes ámbitos de producción, circulación y uso de las imágenes.

Frente y perfil: la memoria contemporánea

En Argentina, como en otros sitios del mundo, la tipología que estamos examinando ha seguido vigente hasta bien entrado el siglo xx en el campo de la antropología. Sin embargo, me interesa señalar otras derivaciones. En su búsqueda de una reflexión sobre aspectos especialmente dolorosos del pasado, el cine argentino documental de los últimos años ha incluido o citado las fotos que estamos analizando. Andrés Di Tella presenta a un joven mapuche actual de frente y de perfil como imagen de su corto *El país del diablo* (2005) para introducir al espectador en la otra cara de la llamada “conquista del desierto” y afirmar la existencia de personas actuales que reivindican una identidad indígena a despecho de la versión consagrada del país más blanco de Latinoamérica (Fig. 12). Por su parte, en el largometraje *Tierra Adentro*, Ulises de la Orden reserva las fotos decimonónicas para los títulos



Fig. 12.
Póster de *El país del diablo*, documental de Andrés Di Tella (75 min, 2008).

finales, cerrando con un largo y contundente recordatorio visual el recorrido que realiza por la historia y el presente de los habitantes de la Patagonia (Fig. 13). Este tipo de recuperación de las imágenes de frente y de perfil parece proponer un *memento* que, por la génesis y el uso que tuvieron las fotos en su época, remite a las acciones violentas contra los indígenas a lo largo de la historia argentina y a la segunda violencia de su demonización o desaparición en la historiografía más tradicional. La inversión significativa que supone su nuevo contexto se apoya en la verdad inestable y provisional de la foto. Hay una huella, sin duda, hay la certificación de una existencia, pero esa huella no contiene ningún sentido irrefutable⁴⁰. La foto indica que Sayhueque, Inakayal y todas las personas fotografiadas como objetos de estudio estuvieron frente a la cámara cuando el fotógrafo obturó el disparador. Sin embargo, el significado que se le otorgó en su momento sufre ahora un desplazamiento: no son ya evidencia del atraso irremediable de algunos grupos humanos condenados a desaparecer de acuerdo con las leyes de la evolución, sino de la barbarie que los arrasó.

En el plano internacional, algunos artistas visuales trabajan hoy en una senda similar. Es el caso de Carrie Mae Weems, quien en su serie "From Here I Saw What Happened and I Cried" (1995-1996) toma fotografías de hombres y mujeres negros de los siglos XIX y XX que forman parte del archivo del Getty Museum para contar la historia del tráfico de esclavos y el destino ulterior de sus

40 Dubois, *El acto fotográfico*, 68-69.



Fig. 13.
Póster de *Tierra adentro*, documental de Ulises de la Orden (103 min, 2011).

descendientes en una sociedad que los segregó o bien los tipificó y exotizó. Se trata de 33 fotos intervenidas con textos: la primera corresponde a una mujer que posó de perfil con su peinado y ornamentos tradicionales. Weems agregó a la imagen el texto inicial del relato, "From Here I Saw What Happened". La segunda fotografía es muy similar, pero la modelo está completamente sin ropas ni otra referencia a una cultura. Esta operación de despojamiento, similar a la que vemos en las fotos de indígenas, lleva directamente al sentido que la artista explicita en el texto sobrepuesto a la imagen: "You Became a Scientific Profile"⁴¹. También a partir de un archivo, el fotógrafo argentino Marcelo Grosman presentó en 2010 la serie "Guilty!", realizada con fotos policiales de delinquentes que colocó sobre fondos de colores saturados superponiendo unas a otras hasta alcanzar un retrato ambiguo, inestable. Como en la operación de Lehmann-Nitsche, la individualidad

41 Ver Carrie Mae Weems "From Here I Saw What Happened and I Cried 1995-1996". <http://carriemaeweems.net/galleries/from-here.html> (consultado el 15 de diciembre de 2012). Agradezco a Mariela Delnegro sus observaciones sobre fotografía contemporánea y el haberme puesto en conocimiento de la obra de Weems.



Fig. 14.
Fotografías de desaparecidos en la dictadura durante una marcha. Colección AGRA, Archivo Memoria Activa, extraído de <http://elthot.wordpress.com/tag/golpe-militar/>.

retrocede y aparece el arquetipo, pero en el sentido de la mentada “portación de aspecto” que, como una herencia del positivismo decimonónico, se aplica a ciertas personas para atribuirles una potencial criminalidad⁴².

Pero el uso de la tipología de frente y de perfil para la identificación de las personas hace tiempo que se ha extendido de los delincuentes al conjunto de la población. La foto de frente o de tres cuartos de perfil es un elemento ineludible en los documentos de identidad de todo el mundo. Esta función es la que permite llevar nuestro recorrido a otro caso del presente y plantear un giro respecto a lo visto hasta ahora.

En efecto, parece que, de acuerdo con lo que hemos revisado, algunas imágenes estuviesen condenadas a ser representación de la perversidad humana, el “ícono indicial” de lo que algunas personas han sido capaces de hacer con sus semejantes. Si a esto unimos la asociación entre fotografía y muerte que Barthes mostró con tanta agudeza, las fotos de frente y de perfil “sugieren que lo real está muerto y, a la vez anuncian que va a morir”, y

refuerzan la idea de que “toda foto es un *memento mori*”⁴³. ¿Tiene esta tipología otra posibilidad de ser que la de testimonio póstumo?

El caso de los desaparecidos durante la dictadura militar en Argentina suscita, como han expresado con contundencia Burucúa y Kwaitkowsky, una “interminable perplejidad” entre los historiadores e historiadores del arte, dedicados “a tejer el relato de las representaciones de los traumas históricos en el mundo moderno”⁴⁴. Enfrentarse con imágenes vinculadas con la represión de Estado en la década de los setentas e inicios de los ochentas en Argentina significa asumir esa perplejidad y tomarla como punto de partida para intentar una lectura de sus significados. Entre esas imágenes, nos interesan las fotografías de los documentos de identidad. Probablemente utilizadas por los represores para identificar y detener

43 Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (Barcelona: Paidós, 1992), 38-9; Sontag, *Sobre la fotografía*, 32.

44 José E. Burucúa y Nicolás Kwaitkowsky, “Elpénor, el Peregrino de Emaús y el Desaparecido: la pintura y el problema histórico de la configuración de la vida”, *Boletín de Estética*, no. 20 (2012): 18. Di con este artículo cuando las principales ideas del presente texto estaban delineadas, encontrando una coincidencia que no es del todo sorprendente, ya que reconozco en Burucúa a uno de mis maestros.

42 Ver Marcelo Grosnan, “Guilty!”. <http://www.fostercatena.com/muestras/2010/guilty/> (consultado el 29 de noviembre de 2012).

Fig. 15.
Aviso en el diario *Página/ 12*, domingo
02 de junio de 2013, p. 6.



a quienes se consideraba “fuera de la norma”, han pasado a formar parte de una cultura visual que las reivindica como bandera, integrándose activamente a las Marchas de la Resistencia que se sucedieron desde 1980, cuando en plena dictadura las madres y abuelas de la Plaza de Mayo comenzaron a reclamar la aparición con vida de sus hijos (Fig. 14). Los rostros congelados en una juventud eterna, indican, es cierto, que “esto ha sido”, pero también le dan corporeidad y nombre a la ausencia y el anonimato de los desaparecidos⁴⁵. Esta falta de cuerpo y de nombre, como se sabe, fue una de las operaciones más sistemáticas llevadas a cabo por los militares para obturar el necesario duelo y la elaboración del tremendo trauma social vivido por los argentinos. Burucúa y Kwaitowsky proponen que la silueta, el

recurso más utilizado para la representación de los desaparecidos⁴⁶, actúa como reparación de la carencia de ritos funerarios que se han hecho imposibles a causa de la sustracción de los cuerpos, contribuyendo así a completar la configuración social de unas vidas inacabadas⁴⁷.

Los desaparecidos vuelven una y otra vez a la memoria viva de los argentinos en los avisos publicados en el diario *Página/ 12* (Fig. 15). También son evocados en “Geometría de la conciencia”, una obra del chileno Alfredo Jaar para el Parque de la Memoria en Buenos Aires: utilizando la silueta vacía de rostros de desaparecidos en una instalación envolvente, Jaar involucra al espectador y lo alerta sobre los alcances de lo sucedido

45 Algo diferente, ya que fue tomada durante su cautiverio, es el caso de la fotografía de frente de Fernando Brodsky, de la que su hermano ha hecho una conmovedora descripción; ver Marcelo Brodsky, “La camiseta”, *Página/ 12* [Buenos Aires], 1 de noviembre, 2011. Brodsky es un fotógrafo con varias obras centradas en los desaparecidos, por ejemplo, “Buena Memoria. Los Compañeros” (1996), una instalación en la entrada del Colegio Nacional de Buenos Aires en la que se mostraba la fotografía ampliada de su curso y el señalamiento de los perseguidos por la dictadura; ver <http://www.marcelobrodsky.com/intro.html> (consultado el 24 de mayo de 2011).

46 El “siluetazo” fue una acción artística colectiva que se llevó a cabo durante la Marcha de la Resistencia de 1983, cuando un grupo de artistas, estudiantes y personas del común produjeron siluetas para reclamar por los detenidos por causas políticas y pedir la condena de los represores. La intervención urbana ocupó gran parte de la ciudad y se repitió con variantes en marchas posteriores, ver Ana Longoni y Gustavo Bruzzone, *El Siluetazo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008).

47 Burucúa y Kwaitowsky, “Elpénor”, 22. Anteriormente, Roberto Amigo planteó que las siluetas hicieron presente la ausencia de los cuerpos en una suerte de puesta en escena del terror estatal, “La resistencia estética: acciones estéticas en las Marchas de la Resistencia, 1984-1985”, *Arte y Poder, V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes* (Buenos Aires: CAIA/FFyL-UBA, 1993).

en el pasado reciente⁴⁸. Para realizarla, Jaar usó fotografías de víctimas de la represión pero también de ciudadanos chilenos contemporáneos. Aquí la carencia de rasgos es anonimato en el sentido de que todos, en determinados contextos histórico-culturales, podemos ser colocados por quienes detentan el poder en una otredad radical, objetivados, ajenizados, extrañados fuera de la condición humana. La ubicación de la obra en una cámara subterránea y la alternancia de luz y oscuridad que marca la percepción del espectador son interpretadas por Burucúa y Kwaitkowsky en términos de presencia y desaparición, ausencia y memoria, tiempo pasado y tiempo presente⁴⁹.

Finalmente mencionaré la serie “Miradas ausentes” del uruguayo Juan Ángel Urruzola, ya que muestra otra posibilidad de apropiación de las fotos de frente y de perfil. En palabras de Peluffo, son “rostros [que] resignifican la habitual tipología fotográfica propia del control burocrático estatal sobre las personas, asunto que fue llevado a su más mezquina utilización pública en la prensa de la dictadura militar”⁵⁰. Urruzola trabaja con fotos de identidad de detenidos desaparecidos en Uruguay y las integra al espacio urbano de Montevideo. De este modo, repone el rostro en un sitio de la ciudad que tal vez su dueño podría haber transitado, exhibiendo a la fotografía como una presencia “otra”, diferente en la delgada materialidad del papel, en su inerte persistencia, al volumen cálido y vital del cuerpo que no está⁵¹. Además, el artista, que también sufrió la represión de Esta-

do, propone algo más: “En 1972, cuando los militares uruguayos me detuvieron, su primer gesto fue ponerme una capucha. A otros les vendaban los ojos. A todos los detenidos se les ‘amputaba’ la mirada. Estaba prohibido ‘mirar’, acaso ‘ver’ [...]”⁵². La obra de Urruzola no puede devolverles a las personas desaparecidas aquella mirada amputada, pero sí darles una nueva e inapelable capacidad de constituirnos como sujetos mirando⁵³.

Los usos de la imagen identificatoria por parte de los movimientos de derechos humanos y en el campo de las artes visuales otorgan, entonces, una nueva capa de significación al conjunto de imágenes consideradas en este trabajo. Ellas nos ponen frente a nuestros límites respecto de lo imaginable, pero además se reivindican a sí mismas como algo más que la huella del horror⁵⁴. Siguiendo la argumentación de Nancy, podrían pensarse como una “verdad sobre la verdad”, necesarias representaciones de la violencia abismal, ya no como tema u “objeto” sino como “inscripción”⁵⁵.

En los grabados del Beagle, la imagen rescata a los fueguinos de una desaparición anunciada, ya que en tanto “salvajes” debían ser transformados en individuos civilizados por medio de la educación. Las fotografías antropológicas, por su parte, suponen la apropiación, como objeto de estudio, de unos cuerpos desaparecidos por el Estado, de los cuales la imagen es un “resto”. Y las fotos de identificación de la época de la dictadura, más tarde

48 Ver Alfredo Jaar. <http://www.alfredojaar.net/index1.html> (consultado el 18 de abril de 2012) y Alfredo Jaar, “Parque de la Memoria”. http://www.parquedelamemoria.org.ar/alfredo_jaar.pdf (consultado el 18 de abril de 2012).

49 Burucúa y Kwaitkowsky, “Elpénor”, 22.

50 Gabriel Peluffo Linari, “Sobre las fotografías y la intervención de la fachada de Juan Angel Urruzola en el Centro Cultural de España”. <http://www.cce.org.uy/index.php> (consultado el 14 de diciembre de 2012). Agradezco a María Alba Bovisio el comentario sobre la obra de Urruzola.

51 Urruzola realizó una intervención en el Centro Cultural de España en Montevideo (2006), en la que incluyó también fotografías de víctimas de la Guerra Civil Española. En 2008 llevó a cabo una acción llamada “Miradas ausentes en la calle” que consistía en empapelar diferentes lugares de la ciudad con reproducciones de gran tamaño de sus obras; ver <http://www.cce.org.uy/index.php> (consultado el 14 de diciembre de 2012). En 2009 el artista expuso otra serie, “Álbumes de la memoria”, en la que minúsculas fotos carnet de desaparecidos sirven de mosaicos para componer la de uno de ellos a gran tamaño, jugando con la tensión entre una

identidad individual y una colectiva; ver <http://www.urruzola.net/juanangel.htm> (consultado el 14 de diciembre de 2012).

52 Juan Ángel Urruzola, “Mirar y ver”. <http://www.cce.org.uy/index.php> (consultado el 14 de diciembre de 2012).

53 Plantea Louis Marin que el poder de la imagen como efecto-representación posee un doble sentido, “de presentificación de lo ausente –o de lo muerto– y de autorrepresentación que instituye el sujeto de mirada en el afecto y el sentido”. La cita pertenece a *Les pouvoirs de l’image* (1993), Roger Chartier, *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin* (Buenos Aires: Manantial, 1996), 77-78.

54 Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* (Barcelona: Paidós, 2004). En este trabajo, el autor retoma la idea de Walter Benjamin de “redención de la imagen”.

55 Respecto de la representación de la Shoá, Nancy propone que “no solo es posible y lícita, sino que es de hecho necesaria e imperativa, a condición de que la idea de ‘representación’ se entienda en el sentido estricto que debe ser el suyo”. Está contenida aquí una crítica a la noción de representación como mimesis, derivada de una relación objetivante e instrumentalizadora entre el sujeto que mira y aquello que es mirado y representado, lo que puede llevar incluso a robar la muerte del otro; ver Jean Luc Nancy, *La representación prohibida. Seguido de La Shoá: un soplo* (Buenos Aires: Amorrortu, 2006), 11, especialmente “La representación prohibida” y “La muerte robada”.

utilizadas por artistas y activistas de derechos humanos, refieren asimismo a la desaparición de los retratados. La tipología de frente y de perfil queda asociada así a un hilo conductor que permite enlazar los casos y pensarlos como inflexiones de una historia en la que los agentes de proyectos imperiales (los miembros del *Beagle*) y el Estado nacional actuaron como maquinarias desaparecedoras. En los tres tiempos la imagen fue utilizada como parte de prácticas disciplinantes, pero dada su capacidad para dar presencia a los ausentes⁵⁶, termina por subvertir esa función.

Corremos entonces el recorrido con la misma imagen con que lo comenzamos, la de Popper cazando indios (Fig. 1). Dice Didi-Huberman que la fotografía manifiesta una “aptitud particular [...] para atajar los más violentos deseos de desaparición. [...] La fotografía está asociada de por vida a la imagen y a la memoria: posee, pues, de ellas, la eminente fuerza epidérmica”⁵⁷. Si, por una parte, es claro que el fueguino en primer plano “ha sido” en términos barthesianos, y en ese sentido el “acto fotográfico” no hace más que repetir paródicamente el disparo del fusil que lo asesinó, por otra parte “es”. El cadáver, como un doble inquietante, vuelve a la vida toda vez que observamos la fotografía, y en ese sentido “nos mira”, creando una relación –diferente a aquella tranquilizadora del sujeto frente a un objeto– que lleva a la conciencia del vacío como presencia⁵⁸. El carácter póstumo de la fotografía convive de este modo con otra dimensión ligada a su capacidad de dar una renovada existencia a lo muerto, y asegurarle una trascendencia que desafía cualquier tendencia al olvido.

Bibliografía

Amigo, Roberto. “La resistencia estética: acciones estéticas en las Marchas de la Resistencia, 1984-1985”. En *Arte y Poder, V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, 265-273. Buenos Aires: CAIA/FFyL-UBA, 1993.

56 La semejanza de la que habla Barthes no implica la verdad del parecido, de la apariencia, sino justamente la verdad de la presencia (Barthes, *La cámara lúcida*, 153-157).

57 Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, 43-44.

58 Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira* (Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1997).

Ansel, Bernard D. “European Adventurer in Tierra del Fuego: Julio Popper”. *Hispanic American Historical Review* 50, no. 1 (1970): 89-110.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1992.

Brodsky, Marcelo. “La camiseta”. *Página/12* [Buenos Aires], 1 de noviembre, 2011, 10.

Brodsky, Marcelo. “Buena Memorias. Los Compañeros”. <http://www.marcelobrodsky.com/intro.html>

Browne, Janet. “Missionaries and the Human Mind. Charles Darwin and Robert Fitz-Roy”. En *Darwin's Laboratory. Evolutionary Theory and Natural History in the Pacific*, editado por Roy McLeod y Philip F. Rehbock, 263-282. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1994.

Burucúa, José E. y Nicolás Kwaitkowsky. “El péñor, el Peregrino de Emaús y el Desaparecido: la pintura y el problema histórico de la configuración de la vida”. *Boletín de Estética*, no. 20 (2012): 6-22.

Chartier, Roger. *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa, 1996.

Chartier, Roger. *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial, 1996.

Darwin, Charles. *Autobiography*. London, 1887. <http://darwin-online.org.uk/>.

Darwin, Charles. *Journal of researches into the natural history and geology of the countries visited during the voyage of H.M.S. Beagle round the world, under the Command of Capt. Fitz-Roy, R.N.* London: John Murray, 1845.

Darwin, Charles. *Viaje de un naturalista alrededor del mundo*. Buenos Aires: El Ateneo, 1945.

Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1997.

Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.

Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

Dubois, Philippe. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós, 1986.

Edwards, Elizabeth. “Introduction”. En *Anthropology and Photography 1860-1920*, editado por Elizabeth Edwards, 3-17. New Haven and London: Yale University Press/Royal Anthropology Institute, 1992.

Fitz-Roy, Robert y Charles Robert Darwin. “A letter Containing Remarks on the Moral State of TAHITI,

- NEW ZEALAND, &c.”. *African Christian Recorder* 2, no. 4 (1836). <http://darwin-online.org.uk/>.
- Frizot, Michel. *El imaginario fotográfico*. México, Serieve, 2009.
- García Coll, María Mercedes. *Viejos y nuevos estudios etnohistóricos*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 1999.
- Gell, Alfred. *Art and agency*, Oxford: Clarendon Press, 1997.
- Giordano, Mariana. *Discurso e imagen sobre el indígena chaqueño*, Resistencia: Ediciones al Margen, 2005.
- Gómez, Juan. “Julio Popper. Un contradictorio personaje en nuestra Tierra del Fuego”. *Memoria del 5° Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina*. Buenos Aires, 1996.
- Grosnan, Marcelo. “Guilty!”. <http://www.fostercatena.com/muestras/2010/guilty/>.
- Hazelwood, Nick. “Nota de tapa”. Revista *Radar*, Buenos Aires, 20 de abril de 2005.
- Jaar, Alfredo. <http://www.alfredojaar.net/index1.html>.
- Jaar, Alfredo. “Parque de la Memoria”. http://www.parquedelamemoria.org.ar/alfredo_jaar.pdf.
- Krauss, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- Lewin, Boleslao. *¿Quién fue el conquistador patagónico Julio Popper?* Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, 1974.
- Longoni, Ana y Gustavo Bruzzone. *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- Malosetti Costa, Laura. *Rapto de cautivas blancas. Un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense del siglo XIX*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Argentina, FFyL-UBA, 1994.
- Malosetti Costa, Laura. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: FCE, 2000.
- Mason, Peter y Christian Báez. *Zoológicos humanos, fotografías de fueguinos y mapuche en el Jardín d’Acclimatation en París, siglo XIX*. Santiago de Chile: Pehuén, 2006.
- Nancy, Jean Luc. *La representación prohibida. Seguimiento de La Shoá: un soplo*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- Narrative of the Surveying Voyages of his Majesty’s ships Adventure and Beagle... in three volumes*. London: Henry Colburn, 1839.
- Odone, Carolina y Marisol Palma. “La muerte indígena: Tierra del Fuego (1886-1887)”. *Revista Chilena de Antropología Visual*, no. 4 (2004): 425-438. http://www.antropologiavisual.cl/odone_&_palma.htm#Layer8.
- Peluffo Linari, Gabriel. “Sobre las fotografías y la intervención de la fachada de Juan Angel Urruzola en el Centro Cultural de España”. <http://www.cce.org.uy/index.php>.
- Penhos, Marta. “Indios del siglo XIX. Nominación y representación”. En *Las artes en el debate del V Centenario*, 188-195. Buenos Aires: C.A.I.A./FFyL-UBA, 1992.
- Penhos, Marta. “Frente y perfil. Fotografía y prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX”. En *Arte y Antropología en la Argentina*, Marta Penhos et al., 17-64. Buenos Aires: Fundación Espigas/Fundación Telefónica/FIAAR, 2005.
- Penhos, Marta. “Imágenes viajeras: de la Expedición del Beagle a *L’Univers Pittoresque*”. En *Viajes. Espacios y cuerpos en la Argentina del siglo XIX y comienzos del XX*, Irina Podgorny et al., 45-88. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional/Teseo, 2009.
- Penhos, Marta. “Saint Louis 1904. Argentina en escena”. En *Argentina en exposición. Ferias y exhibiciones durante los siglos XIX y XX*, coordinado por María Silvia Di Liscia y Andrea Lluch, Colección Universos Americanos, 59-84. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.
- Podgorny, Irina y Gustavo Politis. “¿Qué sucedió en la historia? Los esqueletos araucanos en el Museo de La Plata y la Campaña del Desierto”, *Arqueología Contemporánea*, vol. 3 1990-1992.
- Schaeffer, Jean Marie. *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara, 2006.
- Tagg, John. *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- Urruzola, Juan Ángel. “Mirar y ver”. <http://www.cce.org.uy/index.php>
- Urruzola, Juan Ángel. “Miradas ausentes en la calle”. <http://www.cce.org.uy/index.php>.
- Urruzola, Juan Ángel. “Álbumes de la memoria”. <http://www.urruzola.net/juanangel.htm>
- Vignati, Milcíades A. *Iconografía Aborígen*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1942.

Weems, Carrie Mae. "From *Here* I Saw What Happened and I Cried. 1995-1996". <http://carrie-maeweems.net/galleries/from-here.html>.

- Fecha de recepción: 26 de enero de 2013
- Fecha de evaluación: 15 de mayo de 2013
- Fecha de aprobación: 3 de junio de 2013

Cómo citar este artículo

Penhos, Marta. "Las imágenes de frente y de perfil, la "verdad" y la memoria. De los grabados del Beagle (1839) y la fotografía antropológica (finales del siglo XIX) a las fotos de identificación en nuestros días". *Memoria y sociedad* 17, no. 35 (2013): 17-36.