



María Paz Bajas I.

Centro de Estudios en Antropología Visual (CEAVI)

Resumen:

A partir del siglo XVI, el imaginario europeo sobre los grupos indígenas de América, ha quedado impreso en dibujos, grabados y fotografías. Estas imágenes realizadas o descritas por diversos navegantes han sido utilizadas como un referente innegable de un “otro” cultural a civilizar. Los indígenas australes, se caracterizaron por ser nómadas marinos, por lo que la canoa pasó a ser un índice representacional muy usado en la construcción de la imagen indígena. Sin embargo, este mismo elemento demuestra la sofisticación material de culturas que vivieron en territorios altamente complejos, como lo es la zona fuego-patagónica.

Palabras Clave: Indígenas, fueguinos, canoa, grabado, fotografía

Abstract:

From the 16th century the European imaginary on American Indian has been printed in drawings, engravings and photographs. These images made or described by various navigators have been used as a reference of a barbarian cultural. Southern Indians, were characterized as marine nomads, so the canoe became a representational index widely used in the construction of the Indian image. However, the canoe is a sophistication element of the material cultures used in complex areas, such as fuego-Patagónica area.

Key words: Natives, fueguinos, canoeing, engraving, photography

* La autora es antropóloga social, y ha trabajado principalmente en el estudio de la imagen indígena. Ha realizado diversas investigaciones vinculadas al estudio de la imagen fija y en movimiento, publicando variados textos relativos a la visualidad del mundo indígena americano. Actualmente es Doctora © en Estudios Americanos de la Universidad Santiago de Chile.

Revista Sans Solzil - Estudios de la Imagen, N°4, 2012, pp. 10-21

Recibido: 31 de mayo de 2012

Aceptado: 31 de julio de 2012

En el presente artículo se expone una reflexión en torno al número importante de dibujos, grabados y fotografías que han servido de soporte visual frente al modo en que el retratista vio y/o concibió a los pueblos originarios del extremo austral de Chile y Argentina. Estos grupos culturales, que tenían un importante desarrollo antes de que la llegada de los colonos europeos generara una fuerte crisis en su interior, fueron conocidos como *selk'nam*, *yámanas* y *kawesqar*.

Por la existencia de una importante tradición europea respecto de lo exótico, estas culturas se transformaron en un nicho ideal para la “comprobación” de la presencia de un “otro” alejado del ideal europeo. Mucho se ha escrito acerca de estos grupos australes, asimismo, se han planteado diversas metodologías de trabajo para intentar comprender como vivían estas poblaciones antes de acercarse a casi su total exterminio¹. Sin embargo, nos parece relevante aproximarnos a las imágenes, específicamente de los grupos canoeros *yámanas* y *kawesqar*, a partir de algunos planteamientos teóricos propuestos por los Estudios Visuales. Abordaremos y analizaremos las imágenes desde la perspectiva del realizador, quien configuró un tipo de representación del habitante fueguino otorgando un legado visual que perdura hasta hoy.

Desde las primeras imágenes realizadas, dibujos y grabados, y posteriormente la fotografía, la canoa fueguina constituyó un punto representacional identitario de estas poblaciones navegantes. Por el trabajo de los viajeros europeos, a partir del siglo XVI en adelante, este elemento pasó a ser un índice étnico exclusivo de estos grupos. Si bien

1 Joseh Empeaire, *Los nomades del mar*. (Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, 1963); Luis Orquera y Ernesto Piana, “La imagen de los canoeros magallánico-fueguinos. Conceptos y tendencias”. *Runa: archivos para las ciencias del hombre*, XXII. (Buenos Aires, Argentina, 1995): 187-245; Luis Orquera y Ernesto Piana, *La vida material y social de los yámana*. (Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1999); Anne Chapman, “Breve historia de los yamanas desde fines del siglo XVI hasta nuestros días”, en *Culturas tradicionales. Patagonia. 12 Miradas sobre selknam, yaganes y kawesqar*. (Santiago de Chile: Ed. Taller Experimental Cuerpos Pintados, 2002), entre otros.

veremos algunos dibujos y grabados que han aportado en la configuración de la imagen fueguina-canoera, nos centraremos principalmente en la fotografía como heredera de una tradición representacional centrada en éste elemento cultural fundamental para *yámanas* y *kawésqar*, la canoa.

Los canoeros australes

Los canoeros australes están diferenciados por dos grupos de navegantes, los *yámanas*, o también llamados yaganes que habitaron el Canal del Beagle recorriendo numerosas islas hasta el Cabo de Hornos. Y los *kawésqar*, más conocidos como *alakalufes*, que se ubicaron desde el golfo de Penas hasta el estrecho de Magallanes, recorriendo islas como Desolación y Dawson, llegando hasta bahía Inútil. Las características comunes de ambos grupos fueron sus modos de vida cazador de focas y lobos marinos, así como recolector de mariscos, como mejillones y lapas. De vez en cuando varaba una ballena y de ella aprovechaban su carne y grasa, así como costillas, huesos, ligamentos y barbas para confeccionar arpones, líneas de pesca y coser las canoas o elaborar otros utensilios².

La característica más significativa, que los hace merecedores del apelativo nómades del mar, es que vivían principalmente en sus canoas. Acomodándose en ellas junto a sus perros rodeaban la fogata permanentemente encendida en su interior. Parecieran existir ciertas diferencias entre las canoas de cada grupo, pues los *kawésqar* utilizaron principalmente dos tipos diferentes de canoas, la de planchas cosidas y la de corteza, esta última igual a la confeccionada por los *yámanas*.

El encuentro entre estos nómades y los tripulantes de los barcos que navegaron por los mares del extremo sur, dejaron numerosos relatos, descripciones, grabados y fotografías, que siglos más tarde permiten reconocer y comprender algo del modo de vida de estas

2 Empeaire, *Los nomades del mar*; Orquera y Piana, *La vida material y social de los yámana*.

poblaciones.

Años después de que se produjera el primer contacto entre canoeros y navegantes europeos, Francis Drake (1577) escribe una de las primeras narraciones publicadas por Charles de Brosse casi dos siglos después:

“Envió una chalupa a un canal que toma hacia el norte: ahí encontró una canoa con indios, hecha de cortezas de árboles, tan bien ligadas con tiras de cuero de lobo marino, que no hacía agua, o mui poca, por las costuras: ambos extremos de proa i de popa eran encorvados en forma de media luna” .

Según los datos etnográficos, los kawésqar serían los primeros en ver al hombre blanco, entre los años 1557 y 1558, con la llegada de la expedición de Juan Ladrillero a bordo de la nave San Luis. A diferencia de los yámanas, quienes experimentan este encuentro en el año 1624 con el arribo de la expedición del holandés Jacques L’Hermite a su territorio. Los años venideros estuvieron marcados por diversas expediciones de viajeros, exploradores, científicos y misioneros, encargados de realizar descripciones según las épocas e ideologías imperantes en Europa. Como material fehaciente de una realidad incuestionable, las ideas que prevalecieron durante el Medioevo llegaron a América configurando imaginarios del hombre americano que fueron impresos en numerosos grabados y dibujos.

Dibujo y grabado, ambos ejercicios representacionales, estuvieron a cargo de especialistas que recorrieron el mundo en expediciones convirtiéndose en uno más de los tripulantes que emprendían travesías hacia el encuentro con el “otro”. Así también, ocurrió con frecuencia que los dibujos surgían a partir de relatos de viajeros acerca de lo observado en la América conquistada y no de vivencias personales. Considerando al dibujo y al grabado como parte del arte, se podría suponer que en ellos el artista impregnaba parte de su mundo impalpable y sus imaginarios en torno a la figura del

“otro”, en este caso del indígena fueguino³. Los primeros encuentros entre los naturales americanos y los europeos produjeron representaciones visuales relacionadas con el imaginario medieval europeo, que tenía más que ver con seres ligados a la animalidad e incluso a la monstruosidad⁴.

En cuanto a las primeras técnicas de representación, cabe señalar la importancia de la xilografía en la reproducción de la obra de arte, así como el desarrollo del grabado en cobre y el aguafuerte en la Edad Media. Luego, a comienzos del Siglo XIX, la litografía alcanza un grado fundamentalmente nuevo en la técnica de la reproducción, pues permite figuraciones nuevas cada día. Por lo tanto, un dibujo podía generar múltiples copias que van, muchas veces, desfigurando las imágenes primarias⁵.

Relativo a la fotografía, Baudelaire (1996) plantea una diferenciación entre ésta y el arte, donde no puede suplir las funciones que el arte ha desarrollado a lo largo de su existencia, sino por el contrario debe ponerse al servicio de ella, así como también asistir a las ciencias naturales. Efectivamente este planteamiento se hace presente al conocer, a fines del siglo XIX y comienzos de siglo XX, un grupo de viajeros, exploradores y naturalistas que retrataron lugares, objetos, animales y personas con el propósito de recordar aquellos elementos que podían ser olvidados por su memoria, temiendo perder completamente la posibilidad de análisis y reflexión a posteriori. Por tanto, usaban la cámara fotográfica como respaldo de lo observado, pero también como prueba fidedigna de una nueva realidad.

3 Charles Baudelaire, “Salón de 1859, Cartas al Sr. Director de la Revue, El público moderno y la fotografía”, en *Salones y otros escritos sobre arte*. (Madrid: Visor, 1996).

4 Peter Mason, “Una disputa entre frailes y hormigas”, *Scripta Ethnologica*, vol. 10 (1990): 75-92.

5 Walter Benjamin, “Discursos interrumpidos I”, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. (Buenos Aires: Taurus, 1989).

La canoa fueguina en dibujos y grabados: siglos XVI al XVIII

Ciertos dibujos realizados por Barent Jansz Potgieter⁶ escenifican a los canoeros australes como seres gigantes, lo que buscaba era construir características específicas de seres que estaban alejados del concepto de “civilización”, más bien cercanos a una barbarie que se evidenciaba por sus costumbres salvajes y exóticas⁷. En la primera imagen es posible observar como los cuerpos son dibujados con intención de superioridad frente a los otros elementos que constituyen el cuadro. La presencia de la canoa humeante es uno de los elementos que le otorga identidad fueguina al cuadro. La embarcación representada en este paisaje nativo tiene la apariencia de góndola veneciana, encorvada en forma de media luna, descrita así por Francis Drake a mediados del siglo XVI. Cabe destacar que estos dibujos fueron utilizados y reproducidos en múltiples ocasiones, pues representaban la imagen del “salvaje” habitante fueguino (Ilustración 01).

Lo interesante de los dibujos y grabados de los siglos XVI, XVII y XVIII es que constituían el único referente visual de representación. Pensemos estas imágenes producidas en su tiempo, donde el grabadista muchas veces fue sólo el instrumento de quienes relataban los acontecimientos y descripciones en torno a lo visto. Quizás por esta razón las imágenes son cuestionadas en su veracidad, argumentando ideas fantasiosas de los retratados tanto en su fisonomía como en sus modos de vida. Asimismo, la aparición del grabado fue fundante en la relación individuo imagen, pues a partir de él se poseía la imagen de aquello que se procuraba conocer sin necesidad de ver el objeto real⁸. Un

6 Quien junto a Zacharias Heijns relatan y publican, en 1600, la experiencia vivida por “cinco barcos que fueron aprovisionados en Rotterdam en el año 1598 para negociar en el Estrecho de Magallanes”. (Mason, 2002), 349.

7 Christian Báez, “Más allá de las imágenes. Fotografías de fueguinos y patagones en contextos de exhibición (1878-1898)” (Tesis para optar al grado de Doctor en Historia. Facultad de Historia, Geografía y Ciencia Política, Instituto de Historia, Doctorado en Historia, Universidad Católica de Chile, 2009), 12.

8 Miguel Rojas Mix, *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*. (Argentina: Prometeo Libros, 2006).

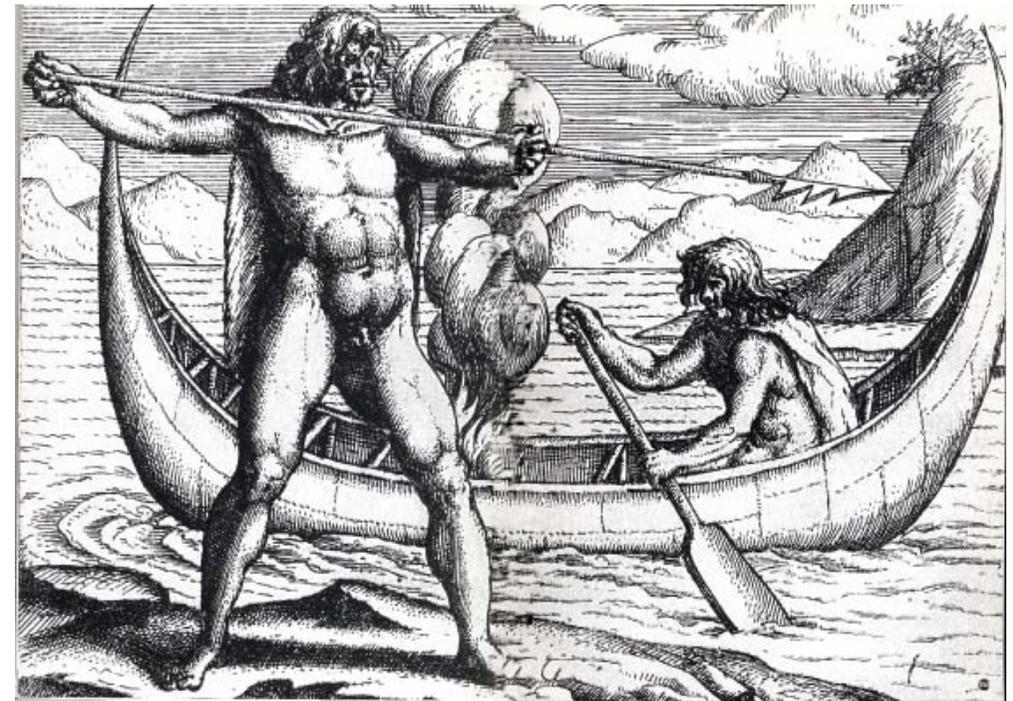


Ilustración 01. dibujos de Barent Jansz Potgieter. Quien junto a Zacharias Heijns relatan y publican, en 1600, la experiencia vivida por “cinco barcos que fueron aprovisionados en Rotterdam en el año 1598 para negociar en el Estrecho de Magallanes”. (Mason, 2002: 349)

ejemplo de la técnica del grabado es la conocida obra de Theodor de Bry⁹, quien realizó sus tempranas impresiones a partir de noticias, crónicas de viaje y relatos de numerosos viajeros, muchos de los cuales eran holandeses. Por tanto, en él vemos el típico trabajo de un grabadista que jamás piso suelo americano, pero que no dudó en realizar las imágenes

9 Fue un reconocido grabadista belga, que vivió entre los años 1528 y 1598, quien ofreció a Europa la imagen de los indígenas del nuevo mundo a través de su obra *Americae*, la que ha tenido una gran circulación y reconocimiento.

que más tarde se constituirían en el referente visual de los sujetos, animales, lugares y objetos del nuevo mundo.

Uno de sus grabados alude a la imagen de un grupo de *yámanas* a comienzos del siglo XVII, en él es posible notar el encuentro entre dos mundos, el civilizado y el salvaje (Ilustración 02). El primero, es evidenciado por varios navíos europeos dibujados en el fondo del cuadro a modo de autorepresentación. Lo salvaje es caracterizado por la desnudez de los cuerpos o la precariedad de sus vestimentas. Se aprecia en primer plano un grupo de hombres llevando lanzas y otras armas, parecieran ser cazadores, a juzgar por el ave que uno de ellos tiene en su mano. En un segundo plano, a orilla de la playa, se encuentran dos hombres recolectando moluscos y caracoles marinos. Los nativos en sus canoas realizan la actividad de caza, llevando uno de ellos un arpón entre sus manos en actitud de acecho. Si estos tres grupos son dibujados en el lado inferior derecho del cuadro, aludiendo a la actividad de caza y recolección, por ende subsistencia, la otra mitad del cuadro, que se extiende desde el lado izquierdo hacia arriba, tiene la función de caracterizar a estas poblaciones fueguinas como guerreros y antropófagos, por cuanto la escena deja ver la actitud de lucha con que estas poblaciones han recibido a los foráneos. Muertos y despojados de sus vestimentas son vencidos por los nativos. Sin embargo, lo que sugiere que estas poblaciones desarrollan su vida en el mar es la presencia de la canoa como índice étnico característico de estos grupos. Como siempre, para esta época, la canoa es representada como góndola veneciana con sus puntas arqueadas hacia el cielo, cargando a hombres desnudos que se desempeñan con habilidad navegando y cazando en los mares australes.

Robert Fitz Roy, quien navegó a bordo del *Beagle* en el año 1830, secuestró y llevó a Inglaterra a tres *kawésqar* y un *yámana*, como ejemplares de estas tierras australes¹⁰.

¹⁰ El primer secuestro se realiza con una pequeña niña *kawésqar* de ocho años que nombran Fuegia Basquet, luego es secuestrado un joven *kawésqar* que apodan como York. El tercer rehén a bordo fue el *kawésqar*



Ilustración 02. Grabado basado en la expedición holandesa realizada por Jacques Mahu y Simón de Cordes entre los años 1598 y 1600. (Chile a la vista, navegantes holandeses del siglo XVII, Dibam, 1999)

llamado Boat Memory, y finalmente secuestran al único *yámana* que realizará este viaje y le llaman Jemmy Button. Sin embargo, y por su fuerte formación cristiana, Fitz Roy siempre pensó en llevar de regreso a sus singulares rehenes. Lamentablemente no todos pudieron retornar, pues muere de viruela el *kawésqar* Boat Memory camino a Inglaterra (Chapman, 2002).

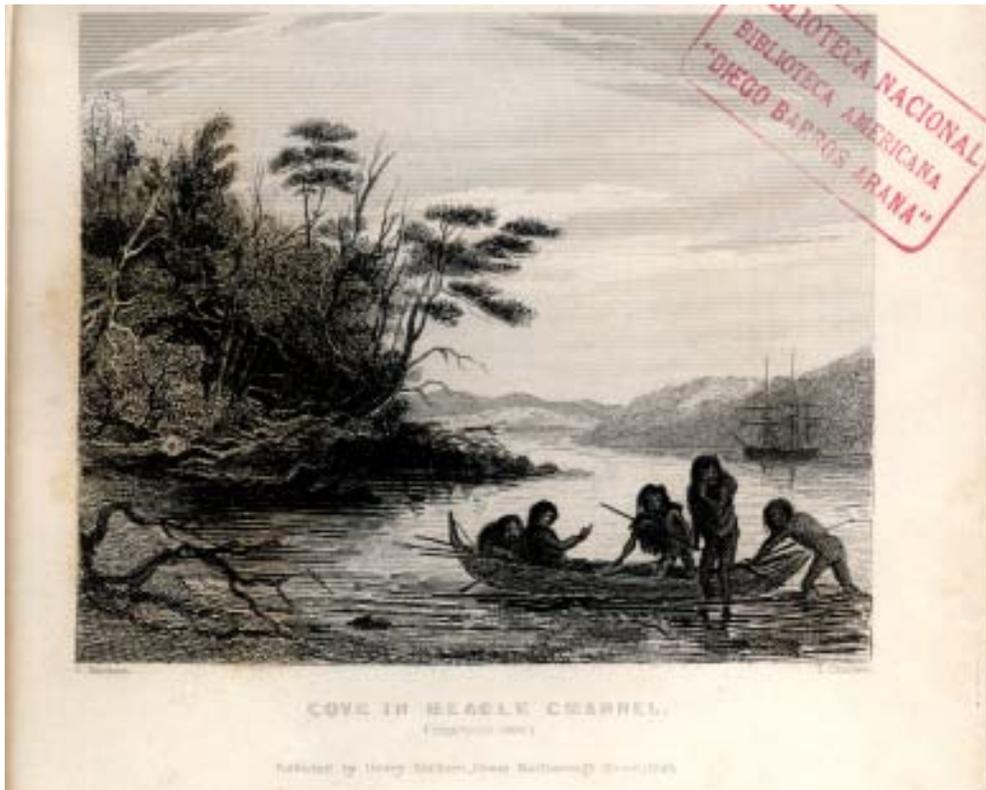


Ilustración 03. Conrad Martens. *Narrative of the surveying voyages of his Majesty's ships Adventure and Beagle between the years 1826 and 1836 describing their examination of the southern shores of south America and the beagles circumnavigation of the globe.* London: Henry Colburn, 1839. 3 v. Tomo 2, p.351
Archivo: Biblioteca Nacional de Chile

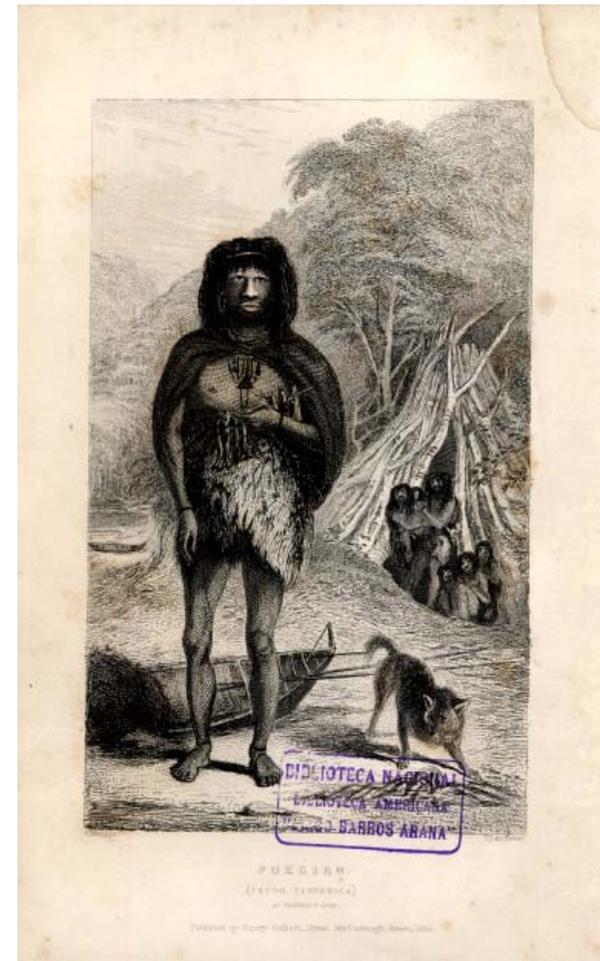


Ilustración 04. Conrad Martens. *Narrative of the surveying voyages of his Majesty's ships Adventure and Beagle between the years 1826 and 1836 describing their examination of the southern shores of south America and the beagles circumnavigation of the globe.* London: Henry Colburn, 1839. 3 v. Tomo 2, p.2.
Archivo: Biblioteca Nacional de Chile

En 1831 zarpa nuevamente en el Beagle con destino a Tierra del Fuego y lleva como tripulante, junto a los tres indígenas supervivientes, al joven naturalista Charles Darwin y al retratista Conrad Martens¹¹ quien dejó impresa su travesía junto a los nativos y sus modos de vida en diversos dibujos¹². Los parajes salvajes, la flora nativa, la pequeña playa donde desembarcan, así como la autorepresentación a través de un barco europeo y por supuesto el indígena sobre su canoa, fueron parte de su tarea gráfica. Lo significativo de estos dibujos es la realización in situ del trabajo gráfico, que a diferencia de los ejemplos anteriores suponen un contacto directo con la población nativa y su medio natural de subsistencia (Ilustraciones 03 y 04).

De esta manera, los canoeros australes fueron descritos y registrados por los retratistas como sujetos exóticos, rompiendo la norma de la humanidad. Gigantes o antropófagos fueron algunas de las características utilizadas para describirlos dejando ver el pensamiento eurocéntrico de la época. Además, los signos inequívocos de barbarie fueron retratados con aquellos rasgos que los caracterizan como indígenas, desnudos o con poca vestimenta, sucios, desaliñados, portando lanzas o arcos, frente a sus chozas o sobre sus embarcaciones “primitivas”. El propio Darwin señaló que estas poblaciones, específicamente los yaganes, eran los seres más miserables que había visto. Es así que conceptos como “la antropofagia, el salvajismo, el gigantismo, etc. vinieron a complementar la imagen que de estos pueblos se había estado construyendo desde 1520, con el paso de Magallanes por el estrecho”¹³.

11 Conrad Martens fue un artista inglés que viajó a bordo del Beagle con el fin de ayudar al naturalista en su trabajo. Luego de este viaje realiza numerosos dibujos que publica en su libro *“Narrative of the surveying voyages of his Majesty’s ships Adventure and Beagle between the years 1826 and 1836 describing their examination of the southern shores of south America and the beagles circumnavigation of the globe”*, en 1839.

12 Orquera, y Piana. *La vida material y social de los yámana*; Chapman, Anne. *Breve historia de los yamanas desde fines del siglo XVI hasta nuestros días*.

13 Báez, *Más allá de las imágenes. Fotografías de fueguinos y patagones en contextos de exhibición (1878-1898)*, 9.

Del buril a la máquina fotográfica

Si bien es cierto que la fotografía incluye formas representacionales producto de imaginarios europeos, también conviven en ella numerosas reflexiones en torno a su supuesta imitación de la realidad, o a la transformación que hace de la realidad, e incluso a la idea de “huella” de realidad. Todas ideas que representan momentos históricos y planteamientos teóricos en base a su complejidad. El discurso de comienzos del siglo XIX señalaba a la fotografía como una imitación y lo más perfecto de la realidad, con una capacidad mimética obtenida de su naturaleza técnica que permitía hacer aparecer una imagen de manera automática, “objetiva”, “natural” sin intervención de la mano del artista, por tanto en oposición a la obra de arte. Así, la fotografía es pensada como función documental, donde es posible consignar el referente, y la pintura no es más que la constatación de lo imaginario. En el siglo XX, aparece la idea de que la fotografía es la transformación de lo real, en este sentido, la fotografía es vista como una máquina que produce efectos deliberados, como un instrumento de análisis e interpretación de lo real. Pero otras teorías consideran a la fotografía como perteneciente al orden del índice, o sea, representación por contigüidad física del signo con su referente. Esto “implica que la imagen indicial está dotada de un valor absolutamente singular, o particular, puesto que está determinada únicamente por su referente, y sólo por éste: huella de una realidad”¹⁴. Benjamin, así como después Barthes, insisten en que en la fotografía, “más allá de todos los códigos y todos los artificios de la representación, el ‘modelo’, el objeto referencial captado, irresistiblemente, retorna”¹⁵. Ya señalaba Barthes que una fotografía no se distingue de su referente, lo lleva consigo y ambos están marcados por esa inmovilidad¹⁶.

Evidentemente el acercamiento a la fotografía nos revela su complejidad como sistema

14 Philippe Dubois, *El acto fotográfico*. (Barcelona: Paidós, 1986), 46.

15 Ibid, 43.

16 Roland Barthes, *La cámara lúcida*. (Barcelona: Paidós Comunicación, 1989)

convencionalizado de representación. Sin embargo, la idea de que el referente existió, estuvo allí, es prueba determinante del encuentro entre dos culturas: europea y fueguina. Desde esta perspectiva nos introduciremos en algunas fotografías que retratan a los indígenas de Tierra del Fuego, específicamente los canoeros. Analizaremos la fotografía desde el punto de vista de su producción, por lo tanto desde el sujeto detrás de la cámara, el que oprime el obturador cargado de diversas estrategias de representación¹⁷. Estas ideas tienen su referente en las reflexiones planteadas desde las teorías de la percepción, basándose en Rudolf Arnheim, quien señala diferencias entre imagen y realidad, donde la fotografía está determinada por el ángulo elegido, la distancia, el encuadre, así como reduce la tridimensionalidad a la bidimensionalidad, las variaciones cromáticas se someten al blanco y negro, se aísla un punto preciso del espacio y tiempo, se excluyen otros sentidos como tacto, gusto, entre otros¹⁸.

Al pensar la fotografía en la etapa de producción debemos comprender que hay ciertos procedimientos comunes para todo fotógrafo, sin importar la identidad del mismo. Dentro de los mecanismos de producción están los denominados dispositivos visuales, que son “un conjunto de elementos conceptuales y materiales que maneja el fotógrafo, como operador, engarzados de tal forma que generan una imagen con una estética fotográfica específica”¹⁹. Algunos de estos dispositivos son el tipo de plano, el soporte de cámara, el ángulo de toma y el encuadre. Estos dispositivos son usados por el fotógrafo quien finalmente construye la imagen incorporando lo seleccionado y sometiéndolo a sus pretensiones.

17 Debora. Poole, *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. (Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo, 2000).

18 Ibid, 30-37.

19 Margarita Alvarado, “Vestidura, investidura y despojo del nativo fueguino. Dispositivos y procedimientos visuales en la fotografía de Tierra del Fuego”, en *Fueguinos. Fotografías siglos XIX y XX. Imágenes e imaginarios del fin del mundo*, (Santiago de Chile: Ed. Pehuén, 2007), 23.



Ilustración 05.

Grupo étnico: Yámana

Autor: Jean-Louis Doze y Edmond-Joseph-Augustin Payen de la Misión Scientifique du Cap Horn.

Año: 1882-1883

Lugar: Archipiélago Fueguino, Región del Cabo de Hornos

Archivo: Musée du quai Branly, París, Francis/SCALA, Florencia, Italia

En la *Misión Scientifique du Cap Horn*, entre 1882-1883²⁰, se realizó el primer registro fotográfico conocido de canoeros fueguinos. Las numerosas fotografías obturadas por los fotógrafos Jean-Louis Doze y Edmond J. A. Payen fueron publicadas en varios volúmenes, junto con otros aspectos científicos de la expedición en la región. De este modo, la Misión dejó un valioso registro fotográfico de los *yámanas*.

Una primera fotografía nos muestra un encuadre en primer plano donde es posible apreciar una canoa con una mujer y un niño en su interior. Por tanto, el fotógrafo privilegió la canoa con sus tripulantes al situarlos al centro de recuadro fotográfico. De este modo, el observador puede ver como la mujer, que dirige la canoa con un remo, se encuentra casi sin vestimenta, sólo una capa hecha de cuero de lobo marino cae sobre sus hombros. Al centro de la canoa podemos apreciar que aún arde la fogata. El fotógrafo incorporó en la fotografía el paisaje de canales sinuosos y tupida vegetación integrando en el cuadro la profundidad de campo. Se puede apreciar que la intención del fotógrafo es situar a este grupo en su hábitat natural (paisaje), con sus utensilios y tecnología material (fundamentalmente la canoa), pero también revelar su aspecto y modo de vida “primitivo” (Ilustración 05).

En la secuencia fotográfica (Ilustraciones 06, 07) se observa que el fotografiado está realizando una acción escenificada para que el fotógrafo registre aquello que probablemente busca retratar; el cuerpo desnudo del fueguino y su destreza con la lanza. Frente a esto podemos inferir que hubo comunicación entre fotógrafo y fotografiado, es posible que el primero haya pedido la colaboración del segundo, y en este sentido es evidente que el referente estuvo ahí, por ende el encuentro entre dos mundos se palpa como algo

20 Expedición francesa comandada por el Capitán Ferdinand Martial a bordo de la nave *Romanche*. Fue realizada en ocasión del Primer Año Polar Internacional donde se estudió el paso de Venus frente al sol. Además de ello, la Misión desarrolló numerosos estudios botánicos, zoológicos, geográficos y antropológicos. Paul Hyades, médico de la expedición, sistematizó sus observaciones sobre aspectos lingüísticos, culturales, físicos y patológicos de los *yámana* (Chapman, 2002).



Ilustraciones. 06, 07.

Athlinata

Grupo étnico: Yámana

Autor: Jean-Louis Doze y Edmond-Joseph-Augustin Payen de la Misión Scientifique du Cap Horn.

Año: 1882-1883

Lugar: Archipiélago Fueguino, Región del Cabo de Hornos

Archivo: Instituto de la Patagonia, Punta Arenas, Chile

innegable. Ahora bien, la construcción de la imagen también es algo evidenciable, no tan sólo por la puesta en escena, sino por la centralidad que el retratado ocupa en el cuadro y el ángulo de toma frontal elegido por el fotógrafo.

En consecuencia, estas fotografías muestran el orden del símbolo o representación por convención general, al mostrar las decisiones del fotógrafo a la hora de apretar el obturador; pero también como perteneciente al orden del índice, o sea, representación por contigüidad física del signo con su referente, al comprender que el o los sujetos estuvieron frente a la cámara fotográfica y al fotógrafo.

Otras fotografías son aquellas conservadas en el Archivo Histórico de la Armada de Chile, que corresponden al siglo XX, y que nos muestran que el fotógrafo (probablemente desconocido), obtuvo estas fotografías como resultado de un momento fotográfico y de un encuentro con la otredad. En términos fotográficos y visuales la utilización del recurso picado genera una particular forma de ver, vemos lo que el fotógrafo escogió en ese instante entre muchas otras posibilidades, pues “el modo de ver del fotógrafo se refleja en su elección del tema”²¹, en este caso, en el encuadre y la posición de la cámara. Esta imagen nos revela dramáticamente esta verticalidad fotográfica que supone al fotógrafo sobre una embarcación mayor. Por lo tanto, una lejanía entre éste y el indígena, donde no habría una agencia por parte del fotografiado, quien no participa en la acción fotográfica²². Además, podemos ver, a través de un encuadre muy abierto o plano general, como los marinos han bajado del barco utilizando una escalera y se han subido a una de las pequeñas embarcaciones nativas. De este modo, el fotógrafo ha dejado impreso el contacto entre indígenas y uniformados, como una manera de indicar “estuvimos ahí”, a modo de autorepresentación. Ya no a través de los barcos dibujados en los grabados, sino con la presencia inequívoca del hombre blanco entre los “otros”, los “salvajes” (Ilustración 08).

21 John Berger, *Modos de ver. Barcelona*, (España: Ed. Gustavo Gili, 1975), 16.

22 Danae Fiore, “Fotografía y pintura corporal en la Tierra del Fuego: Un encuentro de subjetividades”, en *Actas del 5° Congreso Chileno de Antropología*, Tomo I. (Chile, 2004), 106-115.



Ilustración 08:

Grupo étnico: Kawesqar

Archivo: Museo Marítimo Nacional. Archivo y Biblioteca Histórica de la Armada de Chile.

A modo de conclusión

A través del análisis de imágenes es posible acercarse a ese mundo de ayer e ir construyendo la forma en que se fue plasmando el imaginario del fin del mundo. Figuras anómalas, exóticas asociadas a una naturaleza exuberante fueron los mecanismos recurrentes que retrataron al fueguino y se asentaron como verdades incuestionables. La presencia del europeo en los grabados, dibujos y fotografías es un síntoma constante de querer estar junto a la representación de los nativos. La demostración gráfica del encuentro se fue fijando en cada cuadro plástico de América y en especial de Tierra del Fuego y sus habitantes.

Lo que vemos como imágenes es la construcción de un mundo, en este caso de indígenas canoeros fueguinos, que surge a partir de una toma de decisiones respecto de lo que se entiende y se quiere expresar de ese universo desconocido. Primero fueron los dibujos y los grabados hechos con la intención de retratar un mundo repleto de nuevos sentidos como aquellos conceptos ligados a la decadencia de pueblos faltos de belleza y de una estética fuera de las normas europeas. Por lo tanto, desde una mirada eurocéntrica donde la otredad es percibida como una alteridad radical. Luego surge la fotografía, entendida en un primer momento como reflejo perfecto de la realidad. Sin embargo, existen convenciones representacionales que se traspasan a este mecanismo y todo lo que vemos no es más que una interpretación sesgada de aquella realidad que retratamos. Lo cierto es que el referente sí estuvo allí, pero “gran parte de la significación del lenguaje fotográfico está determinado por elementos mecánicos que se combinan estrechamente con elementos plásticos”²³. Esto quiere decir que en el momento de la toma fotográfica hay decisiones que influyen en la apropiación y construcción de la imagen, por lo tanto pierde total objetividad por parte del fotógrafo.

Con el desarrollo de la fotografía, y su posterior arribo al extremo sur en manos de fotógrafos aficionados, comenzó un nuevo modo de representación del hombre fueguino. Si bien se le fotografió desde su “realidad”, también se incorporaron concepciones provenientes de Europa. El fotógrafo no es ingenuo, escoge que integrar o desechar en su cuadro fotográfico. En palabras de Flusser, “Una fotografía es una imagen de conceptos”²⁴ donde es posible hallar el criterio de quien obtuvo la cámara. Junto con su intencionalidad, ocupa elementos propios de la visualidad como los planos, los ángulos, los encuadres que le ofrecen una versatilidad en el logro del objetivo que se ha propuesto, la imagen a realizar.

23 Rojas Mix, *El imaginario*, 180.

24 Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*. (México: Editorial Trillas, 1990), 36.

Dibujos, grabados y fotografías son parte de un material gráfico que nos ha dado la posibilidad de acceder e intentar comprender la imagen como elemento de representación del indígena. El encuentro entre dos mundos ha sido motivo de numerosos trabajos e investigaciones, que apuntan a un intento por comprender la vida de otros grupos culturales. Si bien las imágenes que provienen de un mundo “civilizado” confirmaban su posición en la cima de la pirámide cultural, aludiendo a un pensamiento aristotélico y medieval que enfatizaba el primitivismo biológico cultural, es posible advertir que las imágenes usadas para justificar esa dramática diferencia cultural traicionan este pensamiento demostrando la sofisticación tecnológica de los grupos a los que se alude. La canoa fueguina es uno de esos elementos que nos ofrece la posibilidad de comprender la complejidad cultural de estos grupos australes.

Hemos visto como se ha representado parte de la cultura de los canoeros magallánico-fueguinos, advirtiendo el pensamiento de una época donde lo exótico ha tenido una fuerte relevancia. En la actualidad, donde el pensamiento moderno ha generado nuevas aproximaciones hacia los grupos indígenas, las técnicas más usadas como registro son la cámara fotográfica y los diversos soportes audiovisuales. Cabe preguntarse si en ellos la imagen indígena no está cargada de estereotipos del lo indígena, donde se sigue resaltando lo exótico de estas poblaciones, las expresiones culturales, como costumbres, ceremonias y ritos que son expuestas como evidencia de un “otro” diferente.

Hoy más que nunca, viviendo en la modernidad, la experiencia humana está más visualizada que antes. Desde esta perspectiva, la cultura visual es un punto de vista activo que se basa en el papel determinante que ejerce ésta cultura en la cultura amplia donde se relaciona. De ahí que es posible determinar la importancia de la cultura visual en la conformación de las ideas culturales, donde los conceptos de raza u otros siguen operando y consolidando el pensamiento y filosofía occidental desde una perspectiva gráfica²⁵.

25 Nicholas Mirzoeff, “¿Qué es la cultura visual?”, en *Una introducción a la cultura visual*. (Barcelona: Paidós,

Bibliografía

Alvarado, Margarita. Vestidura, investidura y despojo del nativo fueguino. Dispositivos y procedimientos visuales en la fotografía de Tierra del Fuego. En *Fueguinos. Fotografías siglos XIX y XX. Imágenes e imaginarios del fin del mundo*. Santiago de Chile: Ed. Pehuén, 2007.

Báez, Christian. Más allá de las imágenes. Fotografías de fueguinos y patagones en contextos de exhibición (1878-1898). (Tesis para optar al grado de Doctor en Historia. Facultad de Historia, Geografía y Ciencia Política, Instituto de Historia, Doctorado en Historia, Universidad Católica de Chile, 2009).

Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1989.

Baudelaire, Charles. Salón de 1859, Cartas al Sr. Director de la Revue, Cap I, El público moderno y la fotografía. En *Salones y otros escritos sobre arte*. (Madrid: Visor, 1996).

Benjamin, Walter. Discursos interrumpidos I. En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. (Buenos Aires: Taurus, 1989)

Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona, España: Ed. Gustavo Gili, 1975.

Chapman, Anne. Breve historia de los yamanas desde fines del siglo XVI hasta nuestros días. En: *Culturas tradicionales. Patagonia. 12 Miradas sobre selknam, yaganes y kawesqar*. (Santiago de Chile: Ed. Taller Experimental Cuerpos Pintados, (2002).

Chile a la vista, navegantes holandeses del siglo XVII. Santiago: DIBAM, 1999.

Dubois, Philippe. *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós, 1986

Empereire, Joseh. *Los nomades del mar*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, 1963.

Fiore, Danae. Fotografía y pintura corporal en la Tierra del Fuego: Un encuentro de

2003), 19.

subjetividades. *Actas del 5° Congreso Chileno de Antropología*, Tomo I. (San Felipe, Chile. (2004): 106-115.

Flusser, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Editorial Trillas, 1990.

Mason, Peter. Una disputa entre frailes y hormigas. *Scripta Ethnologica*, vol. 10. Buenos Aires, (1990): 75-92.

Mason, Peter. En tránsito: Los fueguinos, sus imágenes en Europa los pocos que regresaron. En: *Culturas tradicionales. Patagonia. 12 Miradas sobre selknam, yaganes y kawesqar*. Santiago de Chile: Ed. Taller Experimental Cuerpos Pintados (2002).

Mirzoeff, Nicholas. ¿Qué es la cultura visual? En: *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, (2003).

Orquera, Luis Y Piana, Ernesto. La imagen de los canoeros magallánico-fueguinos. Conceptos y tendencias. *Runa: archivos para las ciencias del hombre*, XXII. Buenos Aires, Argentina. (1995): 187-245.

Orquera, Luis Y Piana, Ernesto. *La vida material y social de los yámana*. Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1999.

Poole, Deborah. *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo, 2000.

Rojas Mix, Miguel. *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros, 2006.