

Imaginarios y memorias regionales. El indígena tras el foco.

Mariana Giordano
CONICET / Fac. de Humanidades (UNNE)

La construcción de un conjunto sistemático de imágenes - constituidas, hilvanadas y significadas según contextos de época-, hacen referencia a los modos en que se construye el presente pero también en que se resignifica el pasado. Estos imaginarios nos permiten discutir acerca de los procesos en que se constituyen las memorias, anclados en marcas simbólicas y materiales, que para el caso que nos ocupa, son las imágenes fotográficas.

Cuando se construyen conjuntos de significados imaginarios cuyo objeto no es uno mismo sino el “otro” -identificado abiertamente según un límite que lo distingue de un “nosotros” (miembros exteriores e idénticos)-, se está otorgando sentido a ese “otro”, el que es objeto de disputas, conflictos y luchas, y que la imagen -de ningún modo neutra y mimética- contribuye a conformar y hacer circular.

El presente trabajo pretende explorar el complejo proceso de construcción de memorias regionales y de identidades étnicas a través de la fotografía, centrándonos en un corpus rico y complejo de fotos sobre el indígena del Gran Chaco producidas entre fines del siglo XIX y las primeras tres décadas del siglo XX. Muchas de ellas, concebidas en ámbitos específicos y desde una supuesta “transparencia” de la imagen que las convertía en “evidencia visual”, fueron cambiando su orden significativo no sólo por el sentido que el receptor le atribuyó, sino porque circularon fuera de su contexto original, algunas sufrieron “cirugías”, alteraciones de color o fueron manipuladas a partir de las descripciones que las acompañaban. Todo ello nos habla de la historia de la imagen, pero también de las formas en que un “nosotros” fue “inventando” y “reinventando” al otro, delineándolo como objeto histórico, antropológico, como mercancía cultural y como botín político.

La evocación del naturalismo. Pose y escena con un tinte exótico

Algunas de las primeras imágenes de indígenas del Chaco corresponden a grupos del Chaco paraguayo: más allá de aquellas tomadas a prisioneros indígenas que lucharon durante la Guerra del Paraguay, son las que retrataron al indígena, ya sea en estudio o en ambientes naturales, las que nos interesan particularmente. Y las primeras que tenemos conocimiento son las del fotógrafo español Manuel de San Martín, llegado al Paraguay cuando estaba concluyendo la Guerra, quien nos presenta un repertorio iconográfico de indígenas angaités, sanapanás, matacos y tobas. San Martín logró algunos de los primeros retratos de indígenas en estudio, que tuvieron una amplia difusión a principios del siglo XX en formato postal. Tanto éstos como otros retratos en contextos naturales obtenidos por diferentes fotógrafos, siguen los condicionantes de pose que la fotografía de fines del siglo XIX y comienzos del XX otorgaba a todo personaje fotografiado, no sólo por razones técnicas, sino que definida por las concepciones estéticas y compositivas de esa época: el retratado debía asumir una postura impuesta por el fotógrafo a su “modelo”. En nuestro caso predominan las tomas frontales donde el retratado “posa” erguido mirando de frente a la cámara. En estas tomas la composición es austera con un encuadre cuidadosamente equilibrado y un ángulo de toma directo, características que le otorgan a estas fotografías una estética severa, sin artilugios y que nos obliga a dirigir la mirada directamente sobre el retratado. El procedimiento visual de la pose se enfoca a revelarnos la condición étnica del personaje, materializada en su indumentaria, más que en sus individualidades: arco, flecha, vincha, taparrabos cuidadosamente dispuesto y torso desnudo, se convertían en los elementos simbólicos del pretendido naturalismo. En las tomas de San Martín el escenario lo completa un fondo pintado con piedras y plantas, que se repite en retratos de indígenas pertenecientes a diferentes grupos: poco tiene que ver este fondo con el hábitat de origen de los retratados, por lo que la ambientación no logra recrear el ambiente “salvaje” que se pretendía.

Aquellos íconos pasarían a convertirse en los elementos identitarios atribuidos al indígena chaqueño, a la vez que la elección del indígena a retratar no era casual: dado que la desnudez era uno de los símbolos del primitivismo a resaltar, el fotógrafo seleccionó indígenas cuyo cuerpo hercúleo le permitía una representación de un David indígena, a lo que se sumaba una mirada amenazante y accesorios para la lucha. Personajes distintos con el mismo telón de fondo encontramos en las fotografías de San Martín difundidas como “Cacique toba” y “Cacique mataco”, dos de las representaciones que junto a “Indios tobas” se transformaron luego en las “imágenes claves” del mercado postal tanto paraguayo como argentino de las primeras tres décadas del siglo XX. Por consiguiente, fotografías del siglo XIX se convierten en las imágenes étnicas coleccionables del siglo XX, cuando “coleccionar fotografías es coleccionar el mundo”, en términos de Sontag. Las numerosas reediciones de estas imágenes en estudio, con sumas, quites y alteraciones producidas en la representación, acompañadas en algunos casos con una descripción genérica de “indios”, hizo que las casas editoras de postales de Argentina y Paraguay las tuvieran como las preferidas, junto a las de Boggiani. Sin duda, el criterio comercial primaba en la elección de estas fotografías, pues los editores seleccionaban las que transmitían el ideal de “pureza salvaje” propio del exotismo con que eran valoradas.

Pero San Martín también produjo otro tipo de imágenes que constituyen las llamadas “escenas étnicas”, que parecieran reflejar la cotidianeidad del mundo indígena, en las afueras de sus viviendas, revelando un cierto interés etnográfico y por lo tanto intentan transmitir no sólo un ideal de pureza racial, sino también cultural. A diferencia de las anteriores, estas imágenes circularon prioritariamente de otra forma: en primer lugar, fueron incluidas en un Álbum editado por el propio San Martín hacia 1886 titulado Vistas del Paraguay, donde el interés estaba dado en brindar al lector un panorama general de las ciudades y grupos sociales “típicos” del Paraguay de post-guerra. Los álbumes constituían uno de los medios de difusión de la fotografía más importante a fines del siglo XIX y los “tipos sociales” fueron uno de los temas representativos a incorporar en estas publicaciones. Estas

“primitivas” imágenes del indígena chaqueño fueron objeto de diversos tipos de manipulación discursiva: una de ellas fue incorporada en al menos cinco contextos iconográficos chilenos de las dos primeras décadas del siglo XX como indígenas de la República de Chile (en algunos casos como araucanos, en otro como “onas de Tierra del Fuego”) y en el 2002, un nuevo álbum fotográfico con 100 imágenes de Chile también incluye a una de las imágenes de San Martín. A pesar de la distancia geográfica y cultural que separaban a los lenguas y angaites paraguayos de los onas, todos eran vistos como “uno” que según el propósito ilustrativo y pedagógico (de enseñar las culturas “primitivas”) que cumplían estas imágenes en relación al texto, eran usadas indistintamente unas u otras¹. La manipulación de estas fotografías no sólo se dio en este formato, sino también en el postal: una de ellas, identificada por San Martín en su álbum como “Indígenas de la tribu angaites. Paraguay”, fue publicada en la ciudad de Corrientes (Argentina) hacia 1910 por el fotógrafo e impresor Alberto Ingimbert como “Grupo de Indias tobas” y en Asunción por el editor Grütter como “Lenguas. (Brasil, Bolivia, Argentina, Paraguay, etc.)”. Dos ejemplos en que se confirma la sentencia generalizadora que caracterizaba a diversos géneros discursivos de la época: “visto un indio, visto todos”.

El anonimato del retratado es un elemento unificador de la mayor parte de la fotografía étnica chaqueña, y ésto es aplicable también a las imágenes de San Martín, donde sólo se hacía referencia a la función del retratado (cacique), y en otras oportunidades se describía la imagen en forma genérica (tanto étnica como geográfica), al consignar “Indios (Brasil, Bolivia, Argentina, Paraguay)”.

Esta fue la línea iconográfica elegida por varios de los fotógrafos que en los primeros años del siglo XX recorrieron el Chaco argentino y paraguayos en busca de imágenes evocadoras del

¹. Véase al respecto Margarita Alvarado y Mariana Giordano. “Transhumancia iconográfica. Del Chaco a Tierra del Fuego. La fotografía como factor de configuración de identidades étnicas.” En: VI Congreso Internacional de Etnohistoria, Buenos Aires, UBA, 2005. Versión CDrom.

naturalismo, que luego eran comercializadas en formato postal o en álbumes: Harry Grant Olds, los miembros de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, Samuel Boote, Theo Sumiere, Otto Moesgen, José Fresen, Guillermo de Grutter, que desde Buenos Aires o Asunción se dirigieron a la región chaqueña. La pretendida documentación de estos fotógrafos se transformó en una escenificación de la realidad delimitada por el foco de la cámara. En el caso del Chaco argentino, las imágenes no representan un mundo conflictivo, aunque fueron tomadas en una época en que todavía había campañas militares para la “pacificación” de los indígenas: los fotógrafos eluden el conflicto, presentando conjuntos grupales de indígenas inmóviles, posando con arcos y flechas, mirando al espectador sin que provoquen miedo ni amenaza alguna para el blanco, donde la pasividad es uno de los signos sobresalientes. El primitivismo/naturalismo que se intentó mostrar en algunas de estas vistas fue convertido en exotismo para la mirada de muchos de estos fotógrafos, acentuado generalmente por el coloreado de la imagen, con el que se remarcaban aquellos íconos del “salvajismo”: arco y flecha, plumas, vinchas y tobilleras.

Pliegues representacionales: una mirada al “sujeto”

Los imaginarios, si bien se basan en la utilización de enunciados icónicos similares que en nuestro caso producen una generalidad de la otredad, presentan en muchos casos pliegues o fisuras que nos permiten reflexionar críticamente sobre los mismos. En el corpus que nosotros analizamos, uno de los primeros pliegues lo constituye la producción de Guido Boggiani en el Chaco paraguayo.

Artista plástico devenido en explorador y etnógrafo, el italiano Guido Boggiani arribó al Paraguay con fines comerciales, y en su contacto con los grupos indígenas, comenzó una aventura que lo ubica entre los primeros etnógrafos y lingüistas de la región, y en el precursor del uso de la cámara con fines antropológicos. Boggiani utilizó la fotografía en sus internaciones en el Matto Grosso brasileño entre los caduveo y en la selva paraguaya entre los chamacoco como elemento complementario de sus anotaciones etnográficas, con la intención de

publicar esas fotos en forma de Atlas en los Anales del Museo de Ciencias Naturales de La Plata (Argentina), ámbito con el que se vinculó por sus inquietudes científicas.

Los diversos trabajos etnográficos realizados por Boggiani fueron complementados inicialmente por el dibujo, para lo que su aprestamiento artístico le proveía una facilidad de registro inigualable. Los detalles de los tatuajes faciales de los grupos caduveo del Matto Grosso brasileiro y chamacoco del Chaco paraguayo fueron entonces documentados con la pluma. Tras un viaje que realizó en 1896 a Italia, el artista-etnógrafo se provee de una cámara fotográfica, que desde entonces se convierte en su instrumento esencial en las campañas que desarrolla principalmente entre los chamacoco, aunque no abandona el dibujo.

Este corpus fotográfico no es el primero existente sobre grupos chaqueños, pero sí el más numeroso de la época: paisajes, objetos etnográficos y esencialmente retratos constituyen el mismo.

Dentro de este último grupo (retratos) se presenta una primera y gran fisura en el imaginario regional: Boggiani nomina a sus retratados, los identifica y reconoce a través de sus respectivos nombres, lo cual ya nos indica un acercamiento diferente entre fotógrafo-retratado. Y vinculado a ello, descubre algunas ventanas abiertas en cuanto a los modos de representación de la otredad. Sin limitarse exclusivamente a la intención etnográfica, Boggiani se vale de recursos de gesto y pose no convencionales en la fotografía antropológica de la época y esencialmente nos sorprende con retratos de risa abierta. De este modo la vitalidad y humanización que transmiten reducen la percepción de la violencia fotográfica.

Boggiani introduce sus imágenes tanto en ámbitos de la ciencia antropológica², como también en los de la práctica fotográfica, ya que iba depositando sus negativos en la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados (SFAA). Pero se separa de ambos en el uso de la cámara; de los antropólogos que utilizaban el registro fotográfico

². Sus vínculos con sociedades científicas de Italia, Argentina y Paraguay, llegando en este último lugar a ser director de la Sociedad Científica, así lo atestiguan.

antropométrico y de los fotógrafos de la SFAA que a principios de siglo también recorrieron el Chaco argentino y paraguayo en busca de imágenes de indígenas. Particularmente, dista de la fotografía antropométrica porque su registro/representación contradice las reglas heredadas de la práctica lombrosiana: a) los rostros no son “tipos” productos de un ideal generalizador, sino que les reconoce identidad, tanto por su nominación como por la diversidad de poses en la representación, pero también la inscripción del lugar y fecha en que fue obtenida la imagen; b) los estrictos ángulos de toma de la cara (frente, perfil y tres cuartos de perfil) se tornan flexibles y da prioridad al retrato de cuerpo entero; c) todos ellos se realizan tanto con fondos neutros como en el contexto natural, de modo que la escenografía es un elemento totalmente contradictorio con los preceptos de la fotografía antropométrica; d) la administración de la luz no es pareja, por el contrario, juega con luces y sombras logrando interesantes contrastes³; y por último, Boggiani pareciera decirles a sus retratados “Sonría, por favor”. Esto último puede ser visto como un modo de lograr que la máscara se haga flexible, o como una forma de agregarle un elemento de “belleza” que en la fotografía antropométrica era impensable.⁴

Boggiani también se aparta de los primeros fotógrafos profesionales de fines del siglo XIX y principios del XX que recorrieron la región chaqueña. El documentalismo de “lo que queda del salvajismo” era el signo que presidía el interés de estos fotógrafos para comercializar las imágenes en postales: la pasividad de sus cuerpos, la inexpresividad de sus rostros, el montaje de escenas con elementos que aludieran al ideal primitivo y el anonimato o la referencia colectiva son los indicadores más claros. En este ámbito también ocurre que las risas que se expresan en los rostros de las imágenes de Boggiani marcan un límite: la humanización del “sujeto”.

³ Las caras patibularias de las fotografías antropométricas recibían una luz de frente y en forma uniforme.

⁴ Véase al respecto Mariana Giordano y Alejandra Reyer. “Retratos olvidados. La risa como límite en la fotografía etnográfica chaqueña”. En: VIII Congreso Argentino de Antropología Social, Salta, 2006, mimeo.

La difusión y recepción de estas fotografías de Boggiani en el mercado postal de Buenos Aires de la primera década del siglo XX parece haber sido exitosa: las reediciones posteriores de la misma serie por Rosauer, la edición de algunas fotografías a las que se les agregó color en otras series de la misma casa editora, y la selección de unas pocas imágenes por otro editor de postales de Buenos Aires, Zaverio Fumagalli, son una prueba de ello. Este último editor, hacia 1907 las difundió con la descripción “República Argentina. India Caduveo. Chaco”, ó “República Argentina. Indio Chamacoco. Chaco”, lo que también remite a la manipulación de la imagen del “otro” con fines comerciales. Los chamacocos del Chaco paraguayo y los caduveos del Matto Grosso aparecían en estas series como indígenas del Chaco argentino y en tal sentido, se sumaron a la conformación de este imaginario de la alteridad, aunque poco aportaron en la construcción del panteón de la nacionalidad argentina, función que sí cumplieron las mismas imágenes en el Paraguay. Algunos álbumes del Centenario de la emancipación y de la independencia argentina (1910 y 1916) también hicieron uso de estas imágenes de Boggiani para transmitir visualmente los datos etnológicos del país⁵.

La serie postal de Boggiani también fue presentada por Lehmann Nitsche en Berlín en 1904, ante un auditorio vinculado a la ciencia alemana, y el discurso de presentación fue publicado por “*Seifschrift für Ethnologie*”, una tradicional revista científica de los etnólogos de Berlín.

El interés en estas imágenes se comprende por el grado de exotismo que revelaban, en especial por algunos elementos que las mismas resaltaban, como tatuajes, plumaje, arcos y el desnudo, a las cuales el coloreado que se les adosaba en algunas ediciones contribuía a resaltar. Inscripciones encontradas en dos de ellas enviadas desde Buenos Aires en 1910 por un mismo emisor a familiares en España, nos ponen de manifiesto el imaginario construido sobre el indígena y el Chaco argentino que se tenía en ese momento: una de ellas, con la

⁵. Véase el álbum de Ezequiel Laguna. “1810-1910. La República Argentina en el primer Centenario de su Independencia”. Buenos Aires, 1910.

imagen sonriente del chamacoco Millet (a quien Boggiani hizo varias tomas), manifiesta: “Fijate bien este indio sin asustarte, pues están bien lejos de aquí y no pueden comerse más que los presidiarios que envían al Chaco”. La postal que retrata a una indígena caduveo dice: “Por medio de este fiel representante de la primitiva raza argentina os saluda desde esta gran República vuestro primo Manuel”. El Chaco era visto como la periferia de la periferia, donde se enviaba a la resaca de la sociedad para que conviviera con los indios: esta apreciación no es sino una reactualización de la imagen colonial del Chaco como “dominio del demonio”. Y se enviaba una imagen de un indígena que no correspondía a esa región, pero que poco importaba, ya que ni el emisor de la postal ni los receptores conocían el Chaco, como comúnmente ocurría: estas imágenes que circularon por Europa, eran coleccionadas, analizadas y consideradas desde diferentes puntos de vista por personas que en muchos casos no sabían dónde estaba el Chaco ni qué grupos indígenas lo habitaban.

Políticas de disciplinamiento a través de la imagen

Poblar el “desierto”. Controlar al “salvaje”. “Desierto chaqueño” e “indígena” guardan discursivamente una relación estimable en la literatura de fines del siglo XIX y principios del XX, en los proyectos políticos y religiosos, en las exploraciones científicas y la mirada de viajeros que recorrieron la región en esa época. Había que transformar el “desierto” en un “no desierto” y para ello había que concluir con el “problema indígena”. Las soluciones discursivas y factuales fueron diferentes. Desde los ámbitos de poder se pretendió imponer el esquema civilizatorio: por un lado, el avance militar del Estado argentino llevó adelante una guerra ofensiva que a través de distintas campañas militares fue “ganando” progresivamente el espacio chaqueño y desplazando la población indígena; por otro lado, misioneros franciscanos de Propaganda Fide en el Chaco argentino y boliviano y misioneros anglicanos de la South American Missionary Society en el Chaco paraguayo y argentino llevaron adelante un proyecto civilizatorio-evangelizador. A ellos se suman exploraciones varias en ambos países, que se convirtieron en otra forma en que se materializó

este esquema civilizatorio, que en sus bases fundamentales debía transformar al Chaco en la “tierra prometida” y revertir el “salvajismo” de los grupos indígenas, logrando su sedentarización y el trabajo de la tierra.

¿Cuál fue el papel que tuvo la fotografía en este proceso? En primer lugar, debemos tener presente que fue utilizada por todos los actores blancos que residieron o recorrieron la región: militares, exploradores, inmigrantes que comenzaron a ingresar a la “tierra prometida”, misioneros, científicos, entendieron el poder de la fotografía como “evidencia” de sus diferentes proyectos, como documentación veraz y fehaciente. “La aparente imposibilidad de la fotografía de mentir, su carácter irrefutable y analógico, se manifiesta en la fotografía de la alteridad en un doble sentido: por un lado, la verificación de una realidad étnica no ‘inventada’, ya que todo este corpus iconográfico afirma «ahí están ellos». Y en otro sentido, estas imágenes también afirman «yo estuve ahí con ellos»”⁶.

De hecho, la imagen del indígena procedente de la fotografía misionera y del ámbito oficial-gubernamental, es el resultado de una realidad construida y se constituye en instrumento de poder. Ambos casos comparten en lo conceptual, en lo ideológico y en lo estético un elemento central en nuestro análisis: la imagen se transforma en un “dispositivo de disciplinamiento”, pues se interviene en los recursos de pose, gesto, escena/escenarios seleccionados/construidos, y también en los actos de nominación sobre lo representado. El plano del contenido y el plano de la expresión se articulan por lo tanto, en un proceso de visibilización del territorio y sus habitantes, donde la imagen se convierte en otro modo de “reducción”, de extracto de una realidad más amplia y compleja.

⁶. Giordano, Mariana. “Convenciones iconográficas en la construcción de la alteridad. Fotografías del indígena del Gran Chaco”, en: II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes-X Jornadas del CAIA: Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis, Buenos Aires, CAIA, 2003, p. 160.

a) El indígena misionero

El corpus fotográfico creado por los misioneros franciscanos que a partir de mediados del siglo XIX y hasta la primera década del XX instalaron misiones en el Chaco argentino, se convierte en “fuente de poder” y postulan a los sacerdotes como legítimos portadores de ese poder con el objetivo de “civilizar y evangelizar a las tribus salvajes del Chaco”. Estas imágenes circularon en diferentes formatos, incluidas en publicaciones e informes que los misioneros debían elevar a sus superiores de la Orden y al poder político, en postales que tuvieron una amplia difusión en la sociedad civil de la época y muchas de ellas fueron enviadas a los países de origen de los sacerdotes, pues todos ellos eran extranjeros. Muchas de estas imágenes los tienen a los mismos frailes como emisores, otras fueron encargos que hacían a fotógrafos de la región que se trasladaban a las misiones – generalmente muy alejadas de los principales centros poblados-, para obtener las tomas, y otras fueron obtenidas en estudios. Veamos qué representaban y presentaban estas imágenes.

La vida en la misión es uno de los temas prioritarios: edificaciones que iban “ganando” el desierto se convertían en la materialidad física de la obra misionera entre los indígenas chaqueños, mientras el retrato comenzaba a teñirlos de blanco: las vestimentas, la vivienda, la educación y el trabajo fueron los íconos que marcaban el paso de la barbarie a la civilización. Aunque en sus textos los misioneros hacían referencia a los problemas que tenían para lograr la sedentarización del indígena e inculcarles hábitos de trabajo, la imagen fotográfica justamente no hacía hincapié en estos aspectos. Pero también acudieron a la estrategia de oponer “mansos” vs. “salvajes” a través de un juego de representación y presentación: en los textos del fraile Rafael Gobelli se presentan fotografías de grupos de indígenas “salvajes” en sus toldos o en medio del “desierto” apoyados en descripciones que señalan las costumbres y vestimentas que conservan, en oposición a imágenes de los grupos misioneros, pretendiendo demostrar las virtudes que el sistema misional había significado para el indígena. Los epígrafes de las imágenes de los “mansos” o “misioneros” acentuaban el ideal de conversión (grupos

de indígenas descritos como “bautizados” o “matrimonio cristiano”) y de civilización logrados (alumnos en la escuela)⁷. Los retratos en estudio son los que pretenden transmitir el grado más alto de transformación logrado: telones de artificio y mobiliario cuidadosamente dispuesto, jóvenes maticos en pose, con saco y corbata los niños y vestidos largos las niñas, son las muestras visibles de la pérdida de todos los patrones identitarios y se transforman en ejemplos del retrato de las clases burguesas de la época. Estos retratos fueron realizados a niños escogidos especialmente para ser educados en Colegios de la Orden franciscana lejos de su hábitat originario, por lo que se ha producido un doble desplazamiento: geográfico e identitario.

Los “avances” en educación, trabajo y cultura artística fueron los temas seleccionados para publicarse en postales, editadas por la Unión Misionera Franciscana durante las dos primeras décadas del siglo XX: fotografías de mujeres bordando, una banda de música toba con niños vestidos con los trajes y gorra típica de este tipo de agrupaciones, hombres indígenas cultivando la tierra, forman parte de la difusión de la labor civilizadora-evangelizadora, bajo la tutela permanente del fraile, que está siempre presente en las composiciones. Esta introducción del sacerdote está simbolizando el “vivir entre” los indígenas, un aspecto que los misioneros pretendían resaltar en oposición al “ir a”, que caracterizaba la actitud de los funcionarios del Estado. Es que la imagen fotográfica también les sirvió a los franciscanos como medio de justificación de su accionar ante diversos grupos políticos y una opinión pública en ocasiones adversa a los gastos que el Estado destinaba para el mantenimiento de las misiones, a las que se acusaba de no mostrar resultados de su tarea.

Un corpus interesante lo constituye el Album Giannecchini de las Misiones Franciscanas del Chaco Boliviano de 1898⁸, resultado

⁷ Rafael Gobelli. Estudio etnográfico sobre los indios maticos. Salta, Imprenta y Librería Rafael Tula, 1914.

⁸ El mismo, en la versión que se encuentra en Sucre, ha sido editado en 1995. Sobre su análisis vease Lorenzo Calzavarini. Introducción. En: Doroteo Giannecchini. Album fotográfico de las Misiones Franciscanas de la República de Bolivia a cargo

de una propuesta específica de relevamiento fotográfico para que estas imágenes fuesen presentadas (junto a objetos etnográficos y a los mismos indígenas), en una Exposición de Arte Sacro en Turín. Los logros civilizatorios y evangélicos se manifiestan en un disciplinamiento del espacio y del “salvaje” y las imágenes se erigen en testimonios “irrefutables” de tal disciplinamiento. Los modos de aprehender el espacio, las edificaciones y la gente en las imágenes, la serialidad en la disposición de niños en la clase escolar, la pasividad y recogimiento de hombres y mujeres en la Iglesia, son algunas de las estrategias de contenido y forma que enfatizan la noción de disciplina de “lo representado” y “la representación”.

Los anglicanos procedentes de Inglaterra que hacia principios del siglo XX instalaron misiones primero en el Chaco paraguayo y luego en el argentino, también utilizaron la fotografía como registro de su labor y la difundieron en postales, además de conservarlas en álbumes personales que sintetizaban visualmente su experiencia americana. Uno de los misioneros pioneros, Wildred Barbrooke Grubb, incluyó en sus textos editados en Inglaterra en 1914 y 1926 un importante número de imágenes que van reflejando el cambio paulatino de los grupos indígenas, en especial de los lenguas. Estas imágenes, junto a las publicadas en Inglaterra en formato postal por la South American Missionary Society hacia la segunda y tercera décadas del siglo XX –con epígrafes en inglés– son claramente transmisoras de un proyecto cristiano-civilizador que muestra el “así los encontramos” - “así los transformamos”.

Un álbum de Misión Markthalawaiya, perteneciente probablemente a uno de los integrantes del “staff”, va mostrando en imágenes sucesivas el “antes” y el “después” de un grupo de mujeres en imágenes fechadas entre 1906 y 1909 y donde varias de las indígenas se repiten en las representaciones: una primera imagen las presenta semidesnudas, con faldellín y adornos y es descripta como “Mujeres

de los Colegios Apostólicos de Tarija y Potosí (1898), La Paz, 1995; también nuestro análisis, Mariana Giordano. “Escenarios y escenas étnicas en la fotografía misionera. Imaginario franciscano del Chaco Boliviano.” En: XXVI Encuentro de Geohistoria Regional, Resistencia, IIGHI-CONICET, 2006, version CDrom.

indígenas con vestimenta típica”. Una segunda imagen representa a “Mr. Turner, Miss Gourley con las Hermanas de Santa Ana”, repitiendo no solo la pose de la anterior, sino también la misma edificación como fondo. Estas diez indígenas cristianizadas, que presentan una especie de banderín de la hermandad, están desprovistas de sus ornamentos y vestuario “salvaje”, y se encuentran ataviadas con mantas que dejan descubierto sólo un hombro. La tercera imagen tomada en el mismo escenario que las dos anteriores, es descripta como “Mujeres a las que se les enseña a hacer encaje”, donde se observa a ocho mujeres sentadas en semicírculo, con torso semidesnudo protegido por un delantal blanco, que se encuentran bordando bajo la “guía” de Miss Gourley, presente en la composición. La secuencia está mostrando el paso del paganismo al cristianismo, de la “barbarie” a la “civilización”, está evidenciando, en términos de Grubb, el paso gradual “de lo viejo a lo nuevo”⁹. El disciplinamiento se produce en el ámbito del contenido (paso de una vida “bárbara” a otra “civilizada”) y en la composición de las imágenes, que guardan una estética normada por los cánones de representación de la época, donde el equilibrio compositivo –y de ahí la disposición de las figuras y el encuadre- enfatiza la sumisión.

Este mismo álbum, perteneciente a la Colección Goretti, incluye una imagen de fuerte sincretismo: se trata de una celebración de un matrimonio lengua en 1909, donde los novios indígenas, sentados en sillas y escoltados por sus “testigos”, vestidos con atuendos típicos, se encuentran en una escena característica de una boda de blancos. “Los contrayentes se encuentran con el torso desnudo, taparrabos y faldellín, pero la mujer incorpora el velo y el ramo de flores propio del casamiento del blanco. La fotografía congeló un detalle de una escena mucho más compleja, pero aquello que nos permite ver alude a la conmemoración de un momento relevante en la vida privada de la cultura burguesa, donde la fotografía actuaba a modo de recordatorio

⁹ Giordano, Mariana. “Indígenas y fotografía anglicana. Una mirada a los lengua de Misión Markthalawaiya”, en: Suplemento Antropológico, Universidad Católica de Asunción, Vol. XLI, Nº 1, 2006, p. 173 y 55.

de esos hitos. Se aprecia, por consiguiente, una compleja mixtura de elementos iconográficos para representar un acto que estaba muy lejos de la cultura indígena, pero que a los emisores les era útil para mostrar el proceso de “transformación”, y la labor cristiana que estaban llevando adelante. Sin embargo, el mismo emisor observó la falta de naturalidad en la representación, al describirla como “Boda, poco natural”¹⁰.

b) El indígena sometido desde la mirada oficial

Este imaginario civilizatorio tuvo en la fotografía obtenida por los militares que se internaron en el Chaco argentino y por agentes estatales que en las primeras décadas del siglo XX desempeñaron diversas funciones vinculadas al mundo indígena, otros emisores que se sirvieron de la fotografía para transmitir el objetivo civilizatorio delineado por el Estado. Este corpus es representativo de los “indios sometidos” que no suponen ningún peligro para la Nación, más aún a fines del XIX y principios del XX cuando desde diferentes ámbitos – oficiales y periodísticos-, se insistía en difundir la imagen del malón indígena. Las escenas étnicas en medio del “desierto” tomadas por militares que participaron en las Campañas al Chaco argentino y que difundieron gran parte de estas fotos en escritos que se fueron publicando con posterioridad a su experiencia, presentan al indígena como resabio de un mundo en extinción: semidesnudos, con arcos y flechas, mimetizados con el ambiente natural o viviendo en sus toldos, integrados a la “civilidad” especialmente a través de la vestimenta o de los uniformes militares. En este corpus sobresalen aquellas imágenes que simbolizan la “pacificación” lograda por los militares, que han logrado “detener el malón”: indígenas visitando campamentos de expedicionarios y viceversa, militares que comparten un fogón indígena, se transforman en íconos visuales del “acuerdo” entre “nosotros” y los “otros”.

Concluidas las campañas militares hacia 1911-12, el Estado argentino creó dos colonias agrícolas en la región chaqueña, Napalpí

¹⁰ Ibidem.

y Bartolomé de las Casas, las que centraron su atención, ya que las instituciones creadas y los funcionarios enviados, tenían por única tarea ambas reducciones. Esto se contempla en el “redescubrimiento” del indígena chaqueño desde el Estado Nacional, por la necesidad de insertarlo en el proceso productivo chaqueño luego que se ocuparon sus tierras y se incorporó población inmigrante. Los diferentes funcionarios enviados por el gobierno nacional utilizaron la fotografía como registro documental de los méritos que el sistema reduccional estaba logrando con los indígenas, en oposición –visual y escrita- a aquellos que seguían viviendo en “estado salvaje” o que eran explotados en unidades de producción privadas, como los ingenios azucareros. Estas imágenes, insertas en informes publicados por organismos del Estado, apoyaban las apreciaciones del texto escrito, resaltando los “logros” en educación, costumbres, trabajo, y aludían a una supuesta incorporación al panteón de la nacionalidad: varias fotos de indígenas en un Juramento a la bandera argentina incluidas en un informe de la Comisión Honoraria de Indios publicado en 1936 se orientaban a este propósito, aunque en esta época los indígenas eran aún indocumentados y por lo tanto carentes de derechos civiles.

Epílogo

Al decir de Halbwachs, la fotografía puede ser pensada como un espacio de memoria, donde la memoria social o colectiva busca referentes, marcas y marcos de contención. Halbwachs se pregunta, ¿por qué nos apegamos a los objetos? Una de las respuestas que nos acerca es que el entorno material lleva al mismo tiempo nuestra marca y la de los otros. De esta manera no hay “memoria colectiva que no se desarrolle en un marco espacial... el espacio es una realidad que dura: nuestras impresiones se expulsan una a otra, nada permanece en nuestra mente y no comprenderíamos que pudiéramos recuperar el pasado si no lo conservase el medio material que nos rodea”¹¹. Por otro lado, si las memorias nos labran en términos identitarios y nosotros,

¹¹. Halbwachs, Maurice. La memoria colectiva. Prensas Universitaria, Zaragoza, 2004, p. 144.

por nuestra parte, las modelamos a ellas, es central observar con cuáles materiales, cuándo y cómo se modelan esas memorias.

El corpus analizado constituye un espacio de memoria, configurado y perfilado desde un contexto ideológico, político y técnico que construye imaginarios visualizados como “marcas” de identidad. Estas narrativas visualizan el tiempo y la memoria de un grupo y de una región, en este caso, del indígena chaqueño, atribuyéndole una identidad que, en el momento en que fueron obtenidas las imágenes, se mostraba como “una-idéntica”, respondiendo a la sentencia “visto un indio, visto todos”.

Es aquí donde la discusión acerca de la fotografía en su condición de documento o creación, técnica o arte, puede hallar su síntesis: la memoria que construyó una sociedad encuentra su marca en ellas, pero también existen rupturas, pliegues, en particular cuando el interés estético rompe con las convenciones introduciendo lo inesperado: es el caso de Boggiani.

Teniendo en cuenta que “memoria” e “identidad” son pensadas como construcciones sociales, debemos tener en cuenta que las imágenes -materialidades que visualizan esa memoria y esa identidad no deben ser interpeladas atendiendo a la “verosimilitud” o “legalidad” de la información que entregan, sino más bien orientar el análisis a comprender y develar las prácticas de producción y de significación que preceden, rodean, condicionan y convierten cualquier fotografía en significativa.

Bibliografía y fuentes

- ALVARADO, M. y GIORDANO, M. “Transhumancia iconográfica. Del Chaco a Tierra del Fuego. La fotografía como factor de configuración de identidades étnicas.” En: VI Congreso Internacional de Etnohistoria, Buenos Aires, UBA, 2005. Versión CDrom
- BECK, Hugo. Relaciones entre blancos e indios en los Territorios Nacionales de Chaco y Formosa. Cuadernos de Geohistoria Regional N° 29, Resistencia, IIGHI-CONICET, 1994.

- de PASSERA, G. "Impresiones de un viaje en busca de los indios de Salta", en: Revista Geográfica Americana N°16, Buenos Aires, 1935.
- BRISSET, D. "Acerca de la Fotografía etnográfica", en: Gazeta de Antropología N°15, Univ. de Granada, 1999, URL: http://www.ugr.es/~pwlac/G15_11DemetrioE_Brisset_Martin.html
- CARDÚS, J. Las Misiones Franciscanas entre los infieles de Bolivia. Descripción del estado de ellas en 1883 y 1884. Barcelona, Librería de la Inmaculada Concepción, 1886.
- CENOZ, P. El Chaco Argentino. Buenos Aires, Peuser, 1913.
- COMISIÓN HONORARIA DE REDUCCIONES DE INDIOS. Publicación N°4. Buenos Aires, La Prensa Médica Argentina, 1936.
- EDWARDS, E. "Antropología e Fotografía", en: Cadernos de Antropología e Imagem, Rio de Janeiro, N°2, IFCH/UERJ, 1996.
- GIANNECCHINI, D. Album fotográfico de las Misiones Franciscanas de la República de Bolivia a cargo de los Colegios Apostólicos de Tarija y Potosí (1898). Introducción de Lorenzo Calzavarini. La Paz, 1995.
- GIORDANO, M. Discurso e imagen sobre el indígena chaqueño, Editorial Al Margen, La Plata, 2004(a).
- . "Indígenas y fotografía anglicana. Una mirada a los lengua de Misión Markthalawaiya", en: II Congreso Nacional de Sociología, Simposio Lo visual en y a través de las imágenes, Buenos Aires, UBA, 2004(b) (en prensa).
- . "De Boggiani a Métraux. Ciencia antropológica y fotografía en el Gran Chaco", Revista Chilena de Antropología Visual N°4, Santiago de Chile, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2004, URL: <http://www.antropologiavisual.cl>
- , Convenciones iconográficas en la construcción de la alteridad. Fotografías del indígena del Gran Chaco", en: II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes-X Jornadas del CAIA: Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis, Buenos Aires, CAIA, 2003, pp. 147-160.
- . "Las múltiples facetas de Guido Boggiani", en: Museo de Arte Hispanoamericano Fernández Blanco, Boggiani y el Chaco. Una aventura del siglo XIX, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo I.F.B., 2002, pp. 31-47.

- GIORDANO, M. y MÉNDEZ, P. "Justificando un proyecto: textos y fotografías de los frailes de Propaganda Fide sobre los indios chaqueños", en: I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes – IX Congreso del CAIA. Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores en Arte, 2001, Versión CD rom.
- GIORDANO, M. y REYERO, A. "Políticas de representación visual. La función de la fotografía en la construcción de identidades étnicas en el Chaco." En: XXV Encuentro de Geohistoria Regional. Corrientes, Ministerio de Educación de la Provincia de Corrientes, 2005, versión CDrom.
- GOBELLI, R. Memorias de mi Prefectura y Apuntes sobre el Chaco y Estudio Etnográfico sobre los indios maticos, Salta, Imp. y Lib. Rafael I. Tula, 1914.
- GRUBB, W. B. A church in the wilds, London, Seeley, Service & Co. Limited, 1914.
- , An unknown people in an unknown land, London, Seeley, Service & Co. Ltd., 1925.
- HALBWACHS, Maurice. La memoria colectiva. Prensas Universitaria, Zaragoza, 2004
- LEHMANN NITSCHKE, R. "Colección Boggiani de Tipos indígenas de Sudamérica Central", en: Seifschrift für Ethnologie. Verlag von A. Ascher & Co. Berlin, 1904, pp. 882-885.
- POOLE, D. "An image of 'our indians': type photographs and racial sentiments in Oaxaca, 1920-1940", en: HAHR 84:1, 2004, pp. 37-82.
- SONTAG, S. Sobre la fotografía, Barcelona. Edhasa, 1986.
- VICTORICA, B. Campaña del Chaco. Buenos Aires, Imprenta Europea, 1885.
- WALDSMITH, J. "Harry Grant Olds, fotógrafo norteamericano", En: AA.VV. H. G. Olds Fotografías. 1900/1943, Buenos Aires, Fundación Antorchas, 1998.

Colecciones fotográficas

Colección Gotta (Buenos Aires)

Colección Matteo Goretti (Buenos Aires)

Colección CEDODAL (Buenos Aires)

Colección Müller (Asunción)

Archivo General de la Nación, Sección Documentos fotográficos. Caja 2508.

Museo Etnográfico Juan Bautista Ambrosetti (UBA, Buenos Aires)