

## **Chaco**

### **Fotografía chaqueña.**

Puesta en valor y análisis de las colecciones  
Simoni, Boschetti y Raota.

---

# **Autoridades del Consejo Federal de Inversiones**

**Asamblea de Gobernadores**

**Junta Permanente**

**Secretario General**  
Ing. Juan José Ciácerá

---

## Chaco

### Fotografía chaqueña.

Puesta en valor y análisis de las colecciones  
Simoni, Boschetti y Raota.

---

#### Consultores

Mariana Giordano y Luciana Sudar Klappenbach, a solicitud de la provincia del Chaco.

#### Colaboradores

Alejandra Reyero, Graciela S. Molina, Javier Bozzolo, Ariel Sánchez y Gladys Castillo.

---

Revisión de textos Convenio USAL-CFI

ABRIL DE 2012

---

## **Fotografía chaqueña.**

Puesta en valor y análisis de las colecciones Simoni, Boschetti y Raota.

### **Autoras**

Mariana Giordano y Luciana Sudar Klappenbach.

### **Colaboradores**

Alejandra Reyero, Graciela S. Molina, Javier Bozzolo, Ariel Sánchez y Gladys Castillo.

1ª Edición

500 ejemplares

Consejo Federal de Inversiones

San Martín 871 – (C1004AAQ)

Buenos Aires – Argentina

54 11 4317 0700

[www.cfiref.org.ar](http://www.cfiref.org.ar)

ISBN XXXXXXXXXXXXXXXX

Fecha de catalogación

© 2012 CONSEJO FEDERAL DE INVERSIONES

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina - Derechos reservados.

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito de los editores. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446

NOMBRE Y DOMICILIO IMPRESOR

LUGAR Y FECHA IMPRESIÓN

# Índice

- 9 Prólogo
- 11 Fotografía y patrimonio  
Colecciones patrimonializables del Chaco
- 21 Visiones de modernidad en la fotografía  
chaqueña (1900-1978)
- 37 Recuperación y puesta en valor de tres  
colecciones fotográficas chaqueñas del siglo  
XX: Simoni, Boschetti y Raota

# Visiones de modernidad en la fotografía chaqueña (1900-1978)<sup>17</sup>

Alejandra Reyero y Luciana Sudar Klappenbach

Los imaginarios visuales del Chaco<sup>18</sup> se han configurado a partir de numerosos y variados registros fotográficos que han circulado tanto en el medio regional, como nacional e internacional. Los más conocidos en referencia a este territorio estuvieron vinculados a la imagen del indígena; no obstante, existió una producción fotográfica local que se alejó de esta mirada etnográfica para difundir una imagen del Chaco centrada en la figura del inmigrante europeo y en los escenarios cotidianos como reflejo de la modernidad y del progreso. Pioneros, aficionados y artistas consolidados de la fotografía chaqueña, autores como Juan Bautista Simoni, Pablo Boschetti y Pedro Luis Raota, aportaron desde ángulos, intereses y contextos diversos su visión de la realidad chaqueña. Ubicadas entre el testimonio, la cotidianeidad, el arte y la búsqueda de la identidad regional, estas imágenes nos remiten a momentos de la historia chaqueña caracterizada por importantes cambios socioculturales.

El objetivo de este análisis es abordar la incidencia de las imágenes fotográficas de los autores mencionados en la conformación de imaginarios de modernidad del Chaco. De esta manera, se analiza por un lado, la función y significación de estos registros visuales como expresiones culturales del proceso de modernización argentina; y por otro, su anclaje en la memoria chaqueña. Esta articulación entre fotografía, imaginario y memoria nos permitirá identificar algunos de los conflictos, utopías y transformaciones sociales, materiales y culturales del Chaco en el siglo XX.

Para ello consideramos como criterio historiográfico la complementariedad de la relación *imagen fotográfica/*

*cultura histórica regional* (Priamo, 2000:11); perspectiva sobre la que se orienta el modelo metodológico propuesto y según el cual se indaga en la significación de las producciones fotográficas mencionadas.

Al contemplar el análisis histórico contextual intentamos determinar las dimensiones culturales y espacio-temporales de los registros visuales. Y a través del análisis intrínseco de las imágenes, buscamos identificar sus dimensiones temáticas, estéticas y discursivas, para lo cual seguimos los lineamientos conceptuales-metodológicos de Rojas Mix (2006: 248-234). Según esta perspectiva, la imagen es abordada desde el ángulo de la significación; esto es, en función de su capacidad de producir sentido y expresar ideas en determinados contextos epocales. Dicho esquema de análisis –basado en los tradicionales aportes de la iconografía de Erwin Panofsky– establece un abordaje de acceso a la imagen a través de un recorrido por diferentes fases. Desde nuestros intereses analíticos en este trabajo, haremos principal hincapié en cuatro de ellas: la fase contextual-histórica, la descriptiva, la interpretativa y, finalmente, la comunicativa.

Los ejes sobre los cuales abordaremos las colecciones fotográficas de Simoni, Boschetti y Raota giran en torno de tres referentes visuales identificados en cada una de las producciones: el hombre chaqueño, su espacio y entorno (natural y material), y su producción (económica y cultural). Los tres referentes se enmarcan en el contexto de modernidad de la Argentina republicana, consolidada a partir de su integración al mercado mundial de comercio y producción.

Dadas las múltiples dimensiones que comprende la definición de modernidad, el análisis visual propuesto tendrá como eje a la modernidad entendida paralelamente como época, o en palabras de Berman “experiencia histórica”, como proceso socioeconómico caracterizado por importantes fluctuaciones y transformaciones<sup>19</sup> y finalmente, también, como discurso o

17 Una versión preliminar de este artículo fue publicado por la revista de Ciencias Sociales *Atenea*, N° 504, 2° semestre, 2011. Universidad de Concepción, Chile, bajo el título “Imaginarios de modernidad en la fotografía chaqueña. Argentina 1900-1978”.

18 El Chaco es actualmente una provincia ubicada en el nordeste de Argentina. Tiene por capital a la ciudad de Resistencia y limita al norte con la provincia de Formosa; al este con Paraguay y la provincia de Corrientes; al sur con Santa Fe y al oeste con Santiago del Estero. Hasta el año 1951, en que se provincializó, el Chaco fue Territorio Nacional, según lo establecido por Ley 576 del año 1872.

19 A estos procesos, el autor los denomina modernización, (Berman en Anderson, 2004: 108).

conjunto de valores, visiones y representaciones acerca de la experiencia social de este proceso. Todos ellos materializados en manifestaciones culturales concretas: en nuestro caso, las imágenes fotográficas de Simoni, Boschetti y Raota<sup>20</sup>.

Por su parte, la fotografía en tanto objeto de reflexión y análisis será entendida como una representación culturalmente codificada y en consecuencia, la información que transmite –referida a un tema o asunto particular– será considerada como inseparable de la elección que el fotógrafo realiza de acuerdo con sus propias motivaciones y a las coordenadas espacio-temporales que delimitan el fragmento de la realidad capturada (Kossoy, 2001). En tal sentido, abordar la fotografía como una fuente a través de la cual pueda obtenerse información del pasado supone no sólo situarla en un contexto histórico específico, sino también contemplar la acción y decisión de su autor. La sensibilidad, el bagaje cultural, los intereses estéticos e ideológicos que actúan como filtro de quien obturó el disparador y transformó lo real en representación<sup>21</sup>.

De esta forma, en tanto producto de una intención subjetiva, la imagen adquiere determinada significación en función de la cual se halla intrincada con la capacidad de expresar imaginarios sociales y de contribuir a la construcción visual de una memoria histórica.

La relación entre la imagen, su uso, significación y efecto en la conciencia colectiva conforma determinado imaginario, que alude –desde la perspectiva del sujeto– a una idea o conciencia interiorizada en el intelecto respecto de una cierta realidad. Se refiere a la idea que el individuo se forma sobre algo y que encuentra su referente en la imagen que muestra –la fotografía–.

Si bien el término imaginario se encuentra asociado a la significación subjetiva y mental, también se refiere al conjunto de imágenes físico-materiales unidas por un vínculo temático susceptible de ser analizado como corpus documental con una unidad semántica precisa (Rojas Mix, 2006). En las páginas que siguen, se discutirán ambas dimensiones de lo imaginario en las tres colecciones mencionadas.

20 A esta visión cultural que determinado grupo social tiene del proceso de modernización, lo llama Berman (2004), modernismo. Entre esta visión y el proceso de transformación socioeconómica media la modernidad, en tanto experiencia o vivencia histórica.

21 De esta manera las fotografías resultan, en palabras de Bonaparte, "intenciones en imágenes" (Bonaparte, 2006: 18).

## Geografías de la intimidad. El espacio privado como signo de prosperidad

Las primeras fotografías de la colonia Resistencia y otras aledañas de la región chaqueña hacia fines del siglo XIX y principios del XX –las mismas que circulan hoy en centros de documentación, museos y archivos, y que fueron publicadas en medios de prensa– pueden atribuirse a Juan Bautista Simoni, ya que se desconoce la labor de otro fotógrafo en la zona<sup>22</sup>. Para aquel entonces, la actividad fotográfica era considerada como un oficio de artesano y no como una tarea de artista o intelectual. No era un medio económico de vida plenamente aceptado, sino sólo un oficio alternativo. No obstante, en la vecina ciudad de Corrientes, existieron numerosos estudios fotográficos, a los que acudían las familias inmigrantes recién asentadas en la colonia Resistencia<sup>23</sup>. Este primer conjunto iconográfico propuesto por Simoni nos ofrece un interesante y variado panorama de la vida social de los primeros pobladores inmigrantes de Resistencia. De su legado fotográfico, tomamos para este análisis un conjunto de noventa placas de vidrio que reflejan aspectos sociales de la incipiente población de Resistencia<sup>24</sup>.

Retratos individuales y grupales, escenas cotidianas, eventos comunitarios (religiosos y educativos), paisajes y ambientes familiares son los principales focos de su mirada fotográfica. El copioso y variado conjunto de estas imágenes nos permite inferir que, en muchas oportunidades, debieron responder a una demanda particular, ya que la fotografía familiar y social como género iconográ-

22 La renovación cultural que implicó la aparición de la cámara fotográfica llegó lenta y tardíamente a Resistencia si lo comparamos con su ferviente aparición en la ciudad de Buenos Aires (Capital Federal de la Argentina) en las últimas décadas del siglo XIX. En tal sentido, intuimos que los propios padres de Simoni habrían traído de Europa algunas ideas vagas sobre el uso de la cámara. Ideas que después habrían transmitido a su hijo. Dada la escasa bibliografía existente en torno de la producción de Simoni, no contamos con información acerca de los datos técnicos específicos sobre el tipo de cámara utilizada, como así tampoco la fecha estimable en la que dejó definitivamente de fotografiar.

23 Las primeras imágenes fotográficas del Chaco (algunas editadas en libros, revistas y otros medios gráficos de fines del siglo XIX) probablemente fueron tomadas por fotógrafos procedentes de Buenos Aires u otras provincias –en su mayoría extranjeros, viajeros y funcionarios– que por esta época recorrieron el territorio.

24 Desde 2005, este material integra el fondo documental del Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM) que funciona en el Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI) del CONICET/UNNE de la ciudad de Resistencia, Chaco, Argentina. Institución a la que –por decisión de sus descendientes– fue entregado en comodato, para su conservación, copiado, digitalización e investigación.



J. B. Simoni. Ca. 1900. Col. Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM)

fico suponía entonces una auténtica ceremonia en la que la mayoría de los miembros se reunía a celebrar y afianzar sus vínculos<sup>25</sup>.

Sumado al uso de la foto familiar como medio de autoconocimiento y perpetuación, la imagen fotográfica formaba parte de la correspondencia enviada a los familiares que se hallaban en el Viejo Continente. Ello permitía no sólo una confirmación de vida, sino también una muestra de las formas y estilos de vida alcanzados; por lo que contribuían al afianzamiento del núcleo familiar entre quienes habían emigrado y quienes se hallaban en el lugar de origen<sup>26</sup>.

25 Simoni visitaba a estos inmigrantes en su domicilio para tomarles una foto familiar los días feriados y domingos (Pompert de Valenzuela, 2003:12).

26 Desde que Pierre Bourdieu escribiera su célebre texto sobre los usos sociales de la fotografía *Un arte medio*, sabemos que la práctica fotográfica no es arbitraria, sino que está sometida a reglas sociales, está

En el contexto en el que Simoni obtiene sus imágenes, la toma fotográfica representa tal vez una posibilidad de concretar el anhelo de perennidad y afirmación identitaria de los inmigrantes europeos. En particular, el hecho de retratarse constituyó para algunos un logro inesperado

investida de funciones específicas y es experimentada, vivida como "necesidad" no sólo por quien la lleva adelante (el fotógrafo), sino también y a veces especialmente, por quien la hace posible: el sujeto retratado. Tanto las ocasiones consideradas dignas de ser fotografiadas como los objetos, los lugares, las personas o la composición misma de la imagen obedecen a cánones implícitos y ponen de manifiesto todo aquello que es socialmente considerado importante (Bourdieu, 2003: 45-46). Dos podrían ser los usos que los primeros pobladores inmigrantes en el Chaco habrían atribuido a la imagen fotográfica: una función familiar, tendiente a afianzar los vínculos del grupo y confirmar el sentimiento de unidad e integración; y una función social destinada a expresar y difundir dicha identidad familiar a espacios externos a ese núcleo, construyendo así un reconocimiento público. Ambas funciones -complementarias entre sí- devienen hoy en dos posibles vías de análisis a través de las cuales abordar la dimensión testimonial del medio fotográfico (Reyero y Sudar Klappenbach, 2010: 73-99).





J. B. Simoni. Ca. 1900. Col. Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM)

do, porque hasta el advenimiento de la fotografía (época que coincide con el comienzo de las corrientes migratorias hacia América), el género pictórico del retrato se había establecido como privilegio de una pequeña elite<sup>27</sup>. Sin embargo, en estas nuevas tierras, fueron algunos de los inmigrantes, quienes se convirtieron en el sector privilegiado con acceso a este nuevo medio de registro<sup>28</sup>.

En términos compositivos, al no contar con un estudio fotográfico propio, muchas de las tomas logradas por Simoni implican una puesta en escena en la misma vivienda de los retratados. Tanto la incorporación de elemen-

27 Al decir de Kossoy (2001:21.23), el descubrimiento de la fotografía propiciaría una inusitada posibilidad de auto-conocimiento y recuerdo, de creación artística (y por lo tanto de ampliación de los horizontes del arte) y también de documentación y denuncia, gracias a su naturaleza testimonial. Véase también sobre primeros usos sociales y acceso a la imagen fotográfica y su significación en el género del retratado, Freund (1999:13-19).

28 Posteriormente, el retrato fotográfico en Latinoamérica se convirtió en un género destacado dentro de la representación icnográfica, para manifestar la identidad de ciertos grupos sociales y en general del denominado "ser latinoamericano": desde la elite, la burguesía de los primeros poblados, los asalariados, hasta los inmigrantes e indígenas, todos fueron vistos como posibles modelos de identidad susceptibles de ser perennizados en un papel (Giordano y Méndez, 2001: 121-135).

tos precisos (floreros, instrumentos musicales, abanicos, libros, sillas, mesas, almohadones) como la disposición de los sujetos y el encuadre elegido sugieren un intento por parte del fotógrafo de ambientar la escena para representar un ámbito de estudio. En particular, el hecho de colgar en casi todas las tomas una sábana o paño a modo de telón de fondo para resaltar las figuras y situaciones representadas.

También observamos una clara intención de componer la escena según las clásicas convenciones del género del retrato del siglo XIX: las figuras principales para destacar (en este caso, padres o abuelos) se ubican de pie o sentados en el centro de la imagen. Ellos son rodeados por los personajes secundarios (hijos, nietos o demás familiares). El ángulo elegido destaca siempre un eje central ocupado no sólo por los protagonistas del encuadre, sino también por otros objetos (en particular, mesas con floreros) a cuyos lados se ubican los demás elementos retratados, a partir del que se logra un perfecto orden de simetría visual.<sup>29</sup>

29 Hacia fines del siglo XIX, "el estudio fotográfico se convierte en el almacén de accesorios de un teatro que guarda para todo el repertorio social las máscaras de sus personajes" (Freund, 1999:61-62). Los acceso-



J. B. Simoni. Ca. 1900. Col. Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM)

Asimismo, el hecho de que la mayoría de las escenas se compongan en los ambientes exteriores de las viviendas de los fotografiados (galerías, jardines, quintas, chacras) estaría asegurando un registro más fiel mediante un foco de luz natural, ya que en la época de 1900 la colonia no contaba con un sistema de alumbrado artificial que garantizara una óptima realización de la toma. El paisaje abierto, por otro lado, refleja también la realidad agraria y rural de los territorios recién explotados, reivindicando de este modo el aporte productivo del inmigrante colono en la “construcción de su nueva patria”.

El factor humano es un elemento clave en este conjunto icnográfico. La mayoría de los personajes retratados subrayan una falta de espontaneidad en los rostros, gestos, poses y actitudes que se ve reemplazada por una expresión de quietud y recato cercana al sobrecogimiento. Este rasgo estaría respondiendo no sólo a una convención estética, sino también a los requerimientos técnicos de exposición que la precaria tecnología fotográfica del momento demandaba en estas latitudes.<sup>30</sup> Por otro lado, la ausencia de expresiones afables y naturales de los retratados los desplaza de las características individuales hacia tipos sociales capaces de demostrar y confirmar una identidad social y cultural determinada: la del colono inmigrante, trabajador, emprendedor y comprometido con la tierra que le diera abrigo. Ello aparece demostrado por la presencia de trajes y vestimenta festiva que acompaña el gesto solemne y ostentador de la mayoría de los personajes retratados a quienes los contienen –en la casi totalidad de las imágenes– los cauces de la tierra labrada. Por tal motivo, las imágenes de Simoni devienen testimonios de la cultura de la inmigración. Cultura regional a través de la cual se expresaba la aventura colonizadora como parte de la incipiente modernidad regida por el ideal del trabajo y el progreso. Ideal que conforma el

---

rios contextualizaban el ambiente del registro con la intención no sólo de dar al retratado un marco de contención adecuado, sino también de desplazar la atención del individuo particular hacia la conformación de un estereotipo social. Para el caso de Simoni, esta circunstancia se reflejaría en la posibilidad de expresar la imagen del colono capaz de sortear las adversidades propias de su condición de inmigrante.

30 Ya en Europa hacia 1840 los retratados “tenían que sentarse justo al lado de la ventana, expuestos a un sol ardiente que los empapaba de sudor y tenían que soportar durante varios minutos los sufrimientos de la inmovilidad. Después sin embargo, se inventó un aparato llamado ‘apoya-cabeza’ que se adaptaba al cráneo, y una especie de sillón de operaciones invisible al objetivo, que fijaba por detrás el cuerpo de los pacientes (...) el rostro ya crispado exhibía una rígida sonrisa. Con esa sonrisa desaparecía (...) el último contenido individual” (Freund, 1999:62).

sustrato ideológico e identitario de estos primeros registros fotográficos de la realidad chaqueña hacia las primeras décadas del siglo XX.

### La ciudad como ideal de progreso: hacia una nueva imagen del espacio chaqueño

Otro de los acervos fotográficos de relevancia a través del cual advertimos las huellas de un imaginario de modernidad en el Chaco corresponde a la producción de Pablo Luis Boschetti, quien logró instalar su propio estudio fotográfico conocido como “Foto Boschetti”<sup>31</sup> en Resistencia en el año 1929.

A partir de ese momento, sus primeras imágenes comenzaron a tener una profusa difusión en ediciones gráficas de la época. Entre ellas una de las primeras revistas ilustradas de la provincia, *Estampa Chaqueña*, y el diario más representativo de aquel entonces, *El Territorio*. Pero su actividad no sólo se concentró en cubrir la gráfica periodística local, sino que abarcó también la producción de fotografías publicadas en otros medios de difusión<sup>32</sup>; por ejemplo: la *Guía Comercial del Chaco* de 1936 y el *Álbum Gráfico Descriptivo* de 1935<sup>33</sup>. El desempeño de Boschetti como fotógrafo de la prensa local y de demandas públicas y privadas fue continuo hasta 1970, cuando vendió su estudio a una cooperativa conformada por sus empleados y abandonó definitivamente su labor fotográfica<sup>34</sup>.

En contraposición a la realidad rural representada en la fotografía de Simoni, casi treinta años más tarde, Pablo Boschetti nos enfrenta con el cambiante paisaje urbano de Resistencia. Con tomas que captan en su contenido visual elementos de la escena urbana: calles, vegetación,

---

31 En un trabajo anterior (Giordano, Sudar Klappenbach y Reyero, 2006) hemos analizado particularmente la función e incidencia del Estudio “Foto Boschetti” en el accionar cultural chaqueño de la época.

32 El hecho de mostrar una imagen moderna de Resistencia no sólo era posible a través de la fotografía urbana y social, sino también a través de su reproducción en diversas revistas y semanarios de tirada local y nacional a través de los cuales se pretendía difundir el esplendor cultural. Este fue un fenómeno que se dio paralelamente en muchas de las ciudades argentinas y que se desarrolló a su vez en las grandes capitales latinoamericanas. Para un análisis más detallado acerca del uso y función de la fotografía de Boschetti en el medio gráfico local, véase: Sudar Klappenbach y Reyero (2009).

33 Esta última publicación perseguía fines de alcance nacional, ámbito en el que se pretendía mostrar los aires de esperanza y porvenir con los que contaba la naciente república. Su creciente actividad urbana y su ferviente transformación edilicia, el desarrollo económico comercial e industrial y su progreso administrativo y social.

34 Información obtenida mediante una entrevista realizada a su hijo Ricardo Boschetti, Resistencia, Chaco, 14 de junio de 2006.



P. Boschetti. Ca. 1935. Col. Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM)

conjuntos edilicios, espacios públicos, infraestructura urbana, transportes, etc., accedemos a una nueva imagen de la realidad chaqueña.

El corpus visual de Boschetti que consideramos en este análisis integra las vistas urbanas y edilicias de Resistencia y sus alrededores. La casi totalidad de estas imágenes alude directa o indirectamente al proceso de transformación atravesado por el paisaje de la metrópoli. A través de ellas nos aproximamos imaginariamente al contexto urbano-arquitectónico de Resistencia de la década del 30<sup>35</sup>.

Boschetti plasma, en su fotografía, distintas maneras de mirar y comprender la ciudad: las vistas aéreas, los recorridos urbanos y las tomas puntuales de edificios conforman este repertorio (Sudar Klappenbach, 2008).

Las tomas aéreas representan imágenes poco convencionales para la época. La mayoría fue realizada por sucesivas demandas político-administrativas de los gobiernos locales (municipal y provincial), que encontraron en ese formato un medio eficaz para reconocer el territorio. A través de una lectura bidimensional, las vistas aéreas permitían una comprensión integral del espacio sobre el que se desarrollaba, extendía y densificaba Resistencia; lo cual las convertía en legítimos instrumentos técnicos para la planificación territorial (Giordano, 2008).

Desde esta mirada cenital, irrumpía la ciudad regular, la cuadrícula originaria, perfecta, como primera mani-

35 El grupo de fotografías que analizamos aquí forma parte de un conjunto mayor de vistas urbanas de Resistencia que datan aproximadamente del período 1920-1970 y que conforman en su totalidad la Colección Boschetti perteneciente al fondo documental del Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM) IIGHI-CONICET/UNNE.



P. Boschetti. Ca. 1935. Col. Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM)

festación de la mano civilizatoria sobre los territorios del Chaco. Pablo Boschetti captaba, así, desde el aire una nueva escala de lo urbano. Con esta perspectiva, daba cuenta de la racionalidad de su trazado y conseguía que sus imágenes llegaran a asemejarse a un dibujo planimétrico capaz de ofrecer una visión de la ciudad y su entorno difícilmente imaginable desde la usual mirada peatonal.

La plaza central y sus alrededores, las áreas portuarias de Barranqueras, las lagunas que surcaban los suelos sobre las que debía erigirse la ciudad, los establecimientos fabriles, el complejo hospitalario regional; constituyen las áreas de referencia fijadas en estas tomas.

Evidenciando el preciso y sistemático trazado territorial, las tomas de Boschetti revelan la geografía urbana en



P. Boschetti. Ca. 1935. Col. Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM)



P. Boschetti. Ca. 1935. Col. Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM)

constante transformación. Esta manera racional de concebir el espacio se corresponde con la visión positivista de la época, según la cual lo urbano debía resultar una manifestación de orden y progreso.

Otro de los enfoques se compone por las vistas urbanas concentradas en los sectores más beneficiados por las gestiones institucionales del período. Muchos de ellos conformaban los puntos clave de referencia para el recorrido habitual de los ciudadanos. Se revelan así las pocas calles pavimentadas acompañadas de los servicios de infraestructuras adecuados, que hasta el momento se habían efectivizado en el centro de la ciudad.

En estos sectores consolidados, se emplazaba la mayoría de los edificios existentes, a la vez que algunos iban desapareciendo parcialmente. Dichos escenarios eran los encargados de conferir a la ciudad la imagen más urbanizada.

Es relevante remarcar, en este sentido, la minuciosa selección que realiza Boschetti movido por una clara

intención de sobrevalorar la calidad ambiental y estética de Resistencia en pos de un ideal de modernidad. De esta manera, relega gran parte de la realidad urbana de la ciudad, sumida en múltiples conflictos de habitabilidad, salubridad y ausencia de servicios públicos<sup>36</sup>.

Se observan también algunas tomas de edificios que corresponden a registros puntuales de las obras más emblemáticas de la ciudad, tanto por la función que acogían (estaciones de ferrocarril, hospital regional, escuelas, etc.) como por la calidad arquitectónica y estilística que ostentaban.

Dentro del repertorio arquitectónico privado, Boschetti registró los edificios residenciales que correspondieron a personajes de la elite resistenciana. Estos edificios se erigían en la ciudad como paradigmas de una arquitectura *distinguida e individual* en contraposición a aquella italianizante popular que hasta el momento había definido un perfil homogéneo de la ciudad (Sudar Klappenbach, 2008).

<sup>36</sup> Véase al respecto Rivira de Oberti (1978).



P. L. Raota. Los inmigrantes. 1978. Col. Museo Provincial de Bellas Artes René Brusau.

Por su parte, la arquitectura oficial también encontró un lugar en la lente de Boschetti y luego en las páginas de prensa de la gráfica local. Las dos estaciones de ferrocarril, el Hospital Regional, la sede del Banco Nación y la de Italia y Río de la Plata, la Cárcel construida en los primeros años de 1930; aparecen impresas desde diferentes ángulos en cantidad de imágenes. Así también aparecen los espacios que albergaban funciones culturales y recreativas, como el Teatro Argentino, la Radio Chaco, el Cinematógrafo S.E.P, entre otros.

No escapan a la mirada de Boschetti aquellas vistas referidas a la producción, comercialización y transporte. Se incluyen algunas industrias locales, el mercado municipi-

pal y, principalmente, los distintos sectores y componentes del Puerto de Barranqueras<sup>37</sup> (muelles, galpones, camiones, grúas, etc.).

Todos ellos se configuran así en legítimos signos de modernidad plasmados en una composición visual en la que se advierte explícitamente la intención de “mantener el orden convencional de lo visible, equilibrar la escena buscando simetría, ubicar lo destacable en el centro, graduar la relación entre fondo y figura y entre los distintos planos de composición” (Marta Miras, 2003: 59).

<sup>37</sup> Éste conformaba el principal punto de comunicación fluvial del Chaco con el resto del país a través del Río Paraná.

La fotografía urbana de Boschetti enfatiza así su cualidad de fijar el instante en el recuerdo, y sugiere paradójicamente su potencialidad para vehicular un imaginario de progreso urbano en constante transformación. Así, estos registros que hoy podrían reconocerse como bienes patrimoniales nos brindan la posibilidad de reflexionar sobre las nociones de progreso y tradición como categorías relativas, sujetas a las coyunturas propias de una época (Sudar Klappenbach, 2008).

### De la cotidianeidad a la nacionalidad. La fotografía como vehículo de modernidad

La producción fotográfica chaqueña del siglo XX con la que culmina el recorte aquí propuesto corresponde a una de las figuras de mayor reconocimiento nacional e internacional: Pedro Luis Raota.

Ubicadas en este mismo ideal de progreso que las otras dos colecciones, las imágenes del fotógrafo expresan en su totalidad los hábitos, horizontes y proyecciones del hombre chaqueño en la década de 1970.

A Raota se lo considera en la historia de la fotografía argentina entre los referentes del Fotoclubismo<sup>38</sup>. Asimismo, su accionar y su producción fotográfica estuvieron relacionados con la etapa correspondiente a la Dictadura Militar. En este sentido, fue uno de los autores de las imágenes que se distribuían hacia el exterior por medio de la Cancillería –particularmente por el Centro Piloto de París– como medio de difusión de una imagen oficial asociada al bienestar y progreso, para contrarrestar la aberrante realidad político-social en la que se encontraba el país. De esta manera, la fotografía –y en este caso la correspondiente a Raota– jugó un rol sobresaliente en la formación de una imagen nacional para el país y el mundo, dando cuenta de su poder cultural para transformarse, en varias oportunidades, en un medio de “propaganda ideológica” (Fernández, 2006).

38 Desde la década de 1890 surgen en la Argentina los primeros agrupamientos de fotógrafos con el fin de intercambiar y divulgar cuestiones técnicas de la fotografía y debatir sobre temáticas estéticas. Dichos nucleamientos se aglutinan –hacia la década de 1960– en la Federación Argentina de Fotografía (FAF) con sede en Buenos Aires, y desarrollan una profusa actividad. Una de las prácticas que caracterizó a los fotoclubes y que se perpetuó hasta la actualidad fue la organización de concursos y la consecuente exhibición y competición de obras. Durante los años que van desde 1976 a 1983 (período de la Dictadura Militar) no se interrumpió la actividad de estas agrupaciones ya que éstas no tuvieron mayor involucramiento en cuestiones políticas y sociales (Di Giulio, en Fernández, 2006: 47-64).

Esta colección fotográfica presenta un componente temático centrado principalmente en la figura del colono inmigrante (para ese entonces, “el gringo”) que residía en Resistencia y en otras localidades del interior chaqueño (Sáenz Peña, Quitilipi, Las Breñas, Castelli, etc.).

Producto de un encargo del entonces Banco del Chaco, este conjunto de imágenes hace suyo el lema ideológico que lo definía: “Chaco puede”. Con títulos en cierto modo elementales que expresan el interés político perseguido, todas las fotografías pretenden contribuir a la concreción de aquel ideal, sumarse de algún modo al proyecto civilizatorio combatiendo el Chaco “desierto” para transformarlo en la “tierra del porvenir”. Expresiones como *Algodón*, *Las vías del progreso*, *Así se construyó la patria*, *Quemando rastros*, *Gringa chaqueña*, *Chaco hoy*, *Mecanizándose*, *Enseñando a amar*, *El nuevo Chaco*, *Sol y Quebracho*, *Cielo y Carbón*, *Arreando mi tropa*, *El pan nuestro de cada día*, *Campaña del oeste*, *Preparando la tierra*, etc., complementan la información visual unificada por una temática precisa: aquella que se focaliza principalmente en un ideal de colonización y prosperidad<sup>39</sup>.

En lo que cuestiones operativas se refiere, Raota pareciera elegir en forma premeditada –siempre que las circunstancias lo permitan– el foco de su registro. Un paisaje natural era a veces el disparador de una escena que intuía previamente y que, tras obtener los recursos necesarios (sujetos, objetos, ubicación de la cámara), montaba para la realización de la toma deseada<sup>40</sup>. En otras ocasiones, en cambio, la imagen lograda pareciera transferir cierta atmósfera intimista, natural y espontánea de algunos espacios privados como la propia casa del gringo en la que se amasaba el pan, se tomaba mate, se asaba un lechón, se recogía leña, se enseñaba a los niños a leer, por ejemplo.

39 A raíz de una entrevista realizada a José Luis Raota, hijo de este autor, y tras la detenida observación de éste sobre la colección, podemos suponer que la mayoría de los títulos que presenta –literales respecto del sentido de las fotos y reduccionistas en cuanto a la compleja y heterogénea realidad chaqueña de los años setenta– fueron elegidos por la institución que solicitó el trabajo y no por el mismo Raota, quien según el testimonio de su hijo decidía cuidadosamente los nombres para sus imágenes de acuerdo a un gusto personal por lo sugestivo y metafórico. Resistencia, Chaco, 15 de marzo de 2007.

40 Tenemos información de quien fuera empleado del entonces Banco del Chaco sobre una de estas situaciones en las que Raota montaba la escena a ser fotografiada. En particular una situación experimentada por quien acompañó a Raota hasta el interior chaqueño para la realización de su trabajo. Dicha persona habría sido el personaje elegido por Raota para ubicarse dentro de una canoa y dirigirse río adentro protagonizando así una de las tomas del paisaje chaqueño logradas por Raota.



P. L. Raota. Gringa chaqueña. 1978. Col. Museo Provincial de Bellas Artes René Brusau.

De esta manera, los ambientes elegidos para la mayoría de las tomas resultan los habituales contextos de los personajes y objetos registrados. El rancho del gringo, la escuela, la tierra del campo arado, la actividad forestal, la naturaleza circundante, el monte y el quebracho, el algodón. Siguiendo estos escenarios, Raota también registra las tradicionales fiestas de inmigrantes del interior chaqueño y sus actividades y costumbres cotidianas.

En este sentido, Raota centra su interés básicamente en la fotografía social. Sin embargo plantea importantes diferencias respecto de los fotógrafos analizados unos

párrafos más arriba. En particular, en el hecho de elegir el rostro del hombre común para sus tomas, en un intento de captar la universalidad de la emoción en el gesto espontáneo: la mirada sabia del anciano, la lágrima y la sonrisa del niño, la pasión del artista, el sacrificio y la entereza de la mujer. Así, la mayoría de los retratos se encarnan en íconos de belleza que hacen, de un retrato particular, el retrato universal *del* niño o *la* mujer, *el* hombre de familia, *el* trabajador. Raota confirma de este modo la mirada "humanitaria y cosmopolita" que pretendía plasmar en sus imágenes y que se correspondía con aquellos valores tradicionales



P. L. Rota. El pan nuestro de cada día. 1978. Col. Museo Provincial de Bellas Artes René Brusau.





P. L. Raota. Casa de gobierno. 1978. Col. Museo Provincial de Bellas Artes René Brusau.

que, en definitiva, debían ser sinónimo de los principios de la civilización occidental y cristiana.<sup>41</sup>

El homogéneo perfil de tópicos se completa además con el trabajo agrario, la educación escolar, la asistencia médica, los principios de la iglesia católica; en clara correspondencia con el registro del progreso urbano. El perfeccionamiento edilicio de Resistencia aparece

41 Esta mirada personal y profesional aparece expresada en un escrito del mismo Raota: "mostrar mis fotografías que... muchas veces cruzaron el mar... mostrar lo que recoge mi cámara a través de tantas sensaciones vividas en muchos caminos, en mil rostros... pero fundamentalmente de todas esas cosas de todos los días, de todos los seres, que no hacen la geografía sino el sentir común de todos los hombres de la tierra, desde el que se inclina sobre un arado, el que trepa un andamio, el que corre a una oficina o el que decide el destino de una nación". Extraído de URL: <http://www.raota.com>. Creada por José Luis Raota.

en imágenes que capturan el proceso de construcción de seleccionados edificios públicos y que representan –además del poder político del momento– dos propuestas de vanguardia: el moderno edificio de la Casa de Gobierno y otro espacio que luego tuvo un vasto uso por el movimiento cultural resistenciano: el Domo del Centenario<sup>42</sup>.

Raota une dos aspectos que aparecieron separados en los otros fotógrafos analizados: el mundo íntimo del

42 Este ámbito ha nucleado a los mayores exponentes de la actividad artística local en sus más variados y diferentes expresiones y géneros: danza, música, teatro. Desde el 2006 tiene lugar allí la Bienal Internacional de Esculturas que tradicionalmente se realizaba en la Plaza Central de Resistencia, conformándose el espacio expositivo MusEUM (Museo de las Esculturas Urbanas del Mundo).

inmigrante (advertido en la producción de Simoni) y las progresistas vistas urbanas del registro arquitectónico realizadas por Boschetti. Respecto de este último tipo de tomas, existen unas imágenes muy significativas realizadas sobre un espacio en el que –en el momento en que Raota lo registra– funcionaba el Colegio Nacional José María Paz, pero que para la época de Boschetti había sido una laguna intencionalmente recubierta para la edificación del establecimiento educativo. De esta manera, la fotografía se revela nuevamente como testimonio de la transformación de la ciudad y de la emergencia de proyectos modernizadores.

Por otro lado, también son características dentro de la colección *Chaco 1978*, de Pedro Luis Raota, algunas prácticas de omisión respecto de retratos de indígenas chaqueños; si bien en otras producciones del fotógrafo aparecen unos pocos, pero bajo el signo de representaciones estereotipadas<sup>43</sup>.

Indudablemente, al recorrer el Chaco, Raota debió enfrentarse con una *otra* realidad relegada, excluida y negada del aquel mundo de la inmigración que tan bien supo plasmar en sus fotografías: la realidad de los pueblos originarios de la provincia. Conforme al trasfondo ideológico perseguido por la institución que le encomendó el reportaje fotográfico –y de acuerdo al perfil que las imágenes debían adoptar en consecuencia–, Raota eligió para sus tomas todos aquellos ángulos desde los cuales los indígenas del Chaco no podían ser vistos (Reyero, 2008).

Lo expuesto nos lleva discutir en qué medida las imágenes de Raota –al satisfacer una concepción de progreso del inmigrante chaqueño– delimitan la esfera de reconocimiento de la realidad social y cultural del Chaco. O, dicho de otro modo, hasta qué punto –en términos de Sekula– *“cuando observamos una fotografía nos enfrentamos a un doble sistema de representación capaz de funcionar a la vez como forma honorífica y represiva”* (Sekula, en Batchen 2004:54).

43 En otras imágenes fotográficas que no integran la colección que aquí nos ocupa, algunas de las cuales fueron tomadas en el ámbito de un estudio fotográfico y usadas en campañas gráficas solidarias, Raota registra a indígenas a través de ciertos atributos y accesorios propios de una vestimenta “típica”, que pareciera connotar cierto “primitivismo”. A través de algunos rasgos presentes sobre todo en los atuendos de los retratados, Raota parece seguir apoyando y defendiendo una concepción dualista del pueblo chaqueño que lo divide entre indígenas e inmigrantes. Un ejemplo de ello aparece en un portfolio de 1976 en el que vemos la imagen de una mujer de torso desnudo con un niño en brazos titulada *Madre indígena*. La desnudez es la encargada en esta oportunidad de trazar la diferencia y el contraste con el “mundo blanco”.

Todas las imágenes sociales de Raota parecen seguir una política de omisión del indígena chaqueño y sustentarse en un imaginario donde la presencia de la cultura nativa es inexistente. Esta intrascendencia visual se apoya en una visión etnocéntrica del indígena que no sólo lo concibe como *otro*-diferente, sino como *otro*-ausente. La intención pareciera ser imponer una visión homogénea de la cultura hegemónica, desdibujando el rostro de la alteridad por no pertenecer a la del “mundo moderno” (Balasarre, 2007).

### La familia, la ciudad y la nación. Referentes de identidad en un contexto de modernidad

Retomando las ideas de Rojas Mix (2006:17-24), un conjunto de imágenes encadenadas en función de un tema o problema determinado conforman un imaginario. Éste es el producto de una agrupación de imágenes que cobran una doble existencia: una abstracta-cognitiva, interiorizada como referente en un individuo o sociedad (imaginario mental), y otra física-material perteneciente a un corpus documental preciso (imaginario icónico-visual).

Al condensar realidades sociales, una imagen da cuenta, en cierto modo, de la manera de ver propia de una época. Y al no existir una mirada inocente, toda imagen –en nuestro caso, fotográfica– independientemente de su calidad, es ideológica; corresponde a una ideología. Si bien tiene cierto grado de autonomía, está condicionada por los marcos culturales y las formaciones sociales del contexto en el que surge.

En consecuencia, cada uno de los fotógrafos aquí analizados produce imágenes de acuerdo a una ideología, reproduce una visión de mundo de la que los espectadores son más o menos conscientes, pero que la han recibido como familiar transformándola en parte del “sentido común”.

Ello no sólo nos remite a las percepciones, intereses y motivos propios del contexto de producción de estas imágenes, sino también enfatiza el hecho de que *“la elección de un aspecto determinado (...) la preocupación por la organización visual de los detalles que componen el asunto, así como el aprovechamiento de los recursos ofrecidos por la tecnología, son factores que influyen decisivamente en el resultado final, configurando la actuación del fotógrafo como filtro cultural”* (Kossoy, 2000:35).

Los tres fotógrafos confluyen en imágenes que siguen o se corresponden con los paradigmas icnográficos del arte

occidental y las convenciones estéticas del momento de cada autor. Las prácticas fotográficas puestas en juego en sus imágenes respetan los modelos, poses, gestos, actitudes y atributos culturales según los cuales la representación de personas y de lugares –enmarcada en una serie de convenciones– comunica contenidos simbólicos precisos. Esto entraña una singularidad especial en el caso de Simoni, a quien la historiografía local ha reconocido como fotógrafo aficionado pero, sin embargo, sus registros dan cuenta de una idoneidad en el manejo de criterios estéticos dominantes en el arte retratístico del siglo XIX.

A partir de la lectura de las tres colecciones fotográficas chaqueñas que hemos considerado: la perteneciente al pionero y aficionado Simoni, la del amateur devenido reportero urbano Boschetti y la del artista reconocido internacionalmente Raota, es posible concluir que cada una de ellas –a partir de intereses y mediante técnicas diferentes– fue usada y significada de diferentes formas, y resultó eficiente en la conformación de distintos imaginarios de modernidad: el imaginario familiar-hogareño de los primeros inmigrantes arribados a la entonces colonia Resistencia a finales del siglo XIX, el imaginario urbano-arquitectónico de la incipiente capital chaqueña de Resistencia en las primeras décadas del 1900 y el imaginario nacionalista de la década de 1970.

Cada uno de estos imaginarios está centrado en tres realidades y tres cotidaneidades disímiles de la realidad chaqueña, tres aspectos superficialmente contradictorios, pero esencialmente complementarios entre sí. Aunque ceñido a una particularidad determinada de la vida chaqueña, en un momento específico de su historia, cada imaginario logra trascender dicha parcialidad fáctica y toma como principal referente al hombre chaqueño, su espacio y entorno (material y natural) y su producción (económica y cultural) en el contexto de la modernidad argentina.

Si bien los conjuntos fotográficos son por completo diferentes entre sí, los tres marcan –en distintos contextos y épocas– un imaginario de progreso chaqueño. El de Simoni, centrado en las razones que llevaron a los inmigrantes a dejar su Europa natal. En tal sentido, sus imágenes muestran que el progreso en estas tierras es factible, comunican una necesidad de transmitir las bondades de la nueva realidad, la prosperidad y el porvenir se manifiesta en los modos de vida familiar, en la que los objetos y situaciones cotidianos dan cuenta

de su fecunda existencia. Por su parte, las de Boschetti son claramente imágenes del progreso a través de la idea de ciudad como su máximo exponente. Este imaginario se vehiculiza a través de un registro de la cultura material sometida a la elección de determinados sectores y edificios, que construye así una peculiar estética del paisaje urbano. Y finalmente las imágenes de Raota, tal vez no en su concepción pero sí en su uso por la institución que las encargó, marcan el imaginario nacionalista del Chaco de los setenta. El ideal progresista subyace en su poética fotográfica y se vislumbra en valores como el trabajo, la salud, la educación, etc. Valores que se corresponden con la moral cristiana, la tradición nacional y la “dignidad del ser argentino”, que actuaron como componentes del marco ideológico que guió las acciones del llamado Proceso de Reorganización Nacional<sup>44</sup>.

De este modo, los tres imaginarios delimitados en función de la producción de tres fotografías diferentes responden a una simplificación de tipo analítico-metodológica. Cada uno se configura como síntesis de realidades mucho más complejas y heterogéneas, atravesadas por múltiples matices sociales, políticos, ideológicos y estéticos que aquí apenas se esbozan.

Por otro lado, al ser un espacio ideológico, el imaginario conformado por cada una de estas tres colecciones hace –según determinados criterios de selección– que ciertas fotografías prevalezcan y que otras sean rechazadas. De esta forma, se introducen en la memoria de un individuo y/o grupo determinado, y generan respectivamente el recuerdo o el olvido de ciertas imágenes y la persistencia o la pérdida de los sentidos que éstas comunican. Así, al mismo tiempo que las tres colecciones configuran tres modalidades de imaginarios diferentes, pretenden construir y transmitir determinadas memorias.

Como conclusión, es posible afirmar que al momento de registrar el proceso de modernidad por el que atravesaba la sociedad chaqueña durante el período comprendido entre los primeros años de su fundación hasta la década del 1970; la fotografía devino en términos de Priamo (2000:26), “una herramienta apropiada y natural”.

44 Entre los “principios y procedimientos” establecidos por la Junta Militar en 1976 y difundidos por los medios masivos de comunicación estaban aquellos referidos al futuro del país. Futuro que debería emerger de la “restitución de valores fundamentales que contribuyeran a la integridad de la sociedad, tales como: orden, trabajo, jerarquía, responsabilidad, identidad, honestidad, etc., en el contexto de la moral cristiana” (Simpson, 1985, en Veiravé, 1995).

Apropiada por su capacidad de testimoniar fielmente una realidad que de otra forma no podría ser plasmada ni ilustrada objetivamente. Natural, en la medida que el medio fotográfico constituyó un artefacto propiamente moderno, acorde al contexto de producción de cada una de estas imágenes. En consecuencia, el medio fotográfico fue tan moderno como moderno aquello que se registraba y pretendía transmitir.

Sin embargo, es importante comprender que este uso y sentido de la fotografía no constituyó un hecho aislado ni una particularidad de la cultura chaqueña, sino que obedeció a una práctica difundida en la mayoría de las nuevas sociedades latinoamericanas. La fotografía resultó, en cada una de estas nuevas sociedades, la carta de presentación al mundo “civilizado y moderno”; el portavoz de una idea de país, adelanto y progreso. En este sentido, su función dejaba de ser meramente ilustrativa para pasar a ser un medio de expresión identitaria capaz de manifestar y consolidar una imagen de Nación. Imagen que respondía al deseo de mostrarse y autoreferenciarse según los preceptos de la modernidad.

## Bibliografía

Baldasarre, Carlos. “La aculturación de Ángela Loij a través de su imagen fotográfica”. En *Revista Chilena de Antropología Visual* N° 10, Santiago, Chile, 2007. Disponible en URL: <http://www.wantropologiavisual.cl>, pp. 109-136.

Batchen, Geoffrey. *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

Bonaparte, Laura. “Las Fotos”. En: *Ojos crueles*, N° 3, Buenos Aires, Imago Mundi, 2006, p. 18.

Bourdieu, Pierre. *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

Di Giulio, Raúl. “20 años en los Fotoclubes”, citado en: Silvia Pérez Fernández. “El Fin de la Dictadura, Inicio de disyuntivas: La Fotografía en Argentina frente a la recuperación de la vida constitucional.” En: *Ojos crueles*, N° 3, Buenos Aires. Imago Mundis, 2006, pp.47-64.

Fernández Pérez, Silvia. “El Fin de la Dictadura, Inicio de disyuntivas: La Fotografía en Argentina frente a la recuperación de la vida constitucional.” En: *Ojos crueles*, N° 3, Buenos Aires, 2006. Imago Mundis, pp.47-64.

Freund, Gisele. *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili, Barcelona, 1999.

Giordano, Mariana. “Pablo Luis Boschetti y la fotografía chaqueña”. En *Memorias Visuales del Gran Resistencia. Fotografías de Pablo Boschetti*. IIGHI – CONICET, 2008, pp. 11-34.

Giordano, Mariana, Sudar Klappenbach, Luciana y Rejero, Alejandra. “Imágenes de Resistencia, 1920-1970. La memoria urbana en la lente de Boschetti”. Memoria del 9° Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina (1840-1940). Sociedad Iberoamericana de Fotografía y Municipalidad de Rosario. Rosario, Santa Fe, Argentina, 2006, pp. 135-140.

\_\_\_\_\_ y Méndez, Patricia. “El retrato fotográfico en Latinoamérica”. En *Revista Tiempos de América* N° 8. Centro de Investigaciones sobre América Latina (CIAL). Departamento de Historia, Geografía y Arte de la Universitat Jaume I de Castellón, España, 2001, pp. 121-135.

Kossoy, Boris. *Fotografía e Historia*. Trad. Paula Sirila, Buenos Aires, La Marca, 2000.

Miras, Marta. “Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados: la cristalización del cambio”, citado en Andrea Cuarterolo, “Imágenes de la Argentina opulenta. Una lectura de Nobleza Gaucha (1915) desde el proyecto fotográfico de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados”, En *Ojos Crueles* N° 2, Buenos Aires, Imago Mundi, 2003, p.59.

Petrina, Alberto. “Arquitectura del Estado en la provincia de Buenos Aires, 1930-1945”. En *Temas, el sentido de la Arquitectura*. Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2002, pp.130-170.

Pompert de Valenzuela, María Cristina. “El comienzo de la fotografía artística y comercial en Resistencia”. En *Diario Norte*, 27 de Abril, 2003, p. 12

Príamo, Luis. “Ernesto H. Schlie y la leyenda de la colonización santafesina”. En *Vistas de la provincia de Santa Fe 1888-1892. Fotografías de Ernesto Schlie*. Santa Fe, Argentina, Diario el Litoral, 2000, pp.11-35.

Rivira de Oberti, Elsa Mercedes. “Una etapa en la historia de la vivienda en Resistencia”. En *Folia Histórica del Nordeste*. Resistencia, Chaco, Argentina, Instituto de Historia, Facultad de Humanidades–UNNE, 1978, pp.92-154.

Rejero, Alejandra. “Entre el reconocimiento, la impugnación y la negación visual. La ausencia del indígena chaqueño en la fotografía de Pedro Luis Raota”. Actas del XXVIII Encuentro De Geohistoria Regional. Instituto de Investigaciones Geohistóricas

– CONICET, Resistencia, 2008, pp. 680-686. Versión CD: ISBN: 978-987-21984-5-9.

\_\_\_\_\_ y Sudar Klappenbach, Luciana. "Memorias de la inmigración. Historias de vida de los inmigrantes chaqueños a través de sus fotografías". *Revista Quinto Sol*, N° 14, 2010, ISSN 0329-2665, pp. 73-99. Instituto de Estudios Socio-históricos, Universidad Nacional de la Pampa.

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

Veiravé, Federico. "Ideología del terrorismo de Estado en Argentina: un análisis del elemento religioso", Ohio University, 1995, Inédito.

Sudar Klappenbach, Luciana. "Ciudad, imagen, legado. La fotografía y los imaginarios urbanos". En *Memorias Visuales del Gran Resistencia. Fotografías de Pablo Boschetti*. IIGHI – CONICET, 2008, pp. 34-59.

\_\_\_\_\_ y Reyero, Alejandra. "Fotografía de prensa y construcción de imaginarios sociales. Estampa chaqueña (1929-1943)". *Revista Nordeste. Serie Historia*. Instituto de Historia, Facultad de Humanidades-UNNE, Resistencia, Chaco, Argentina, 2009, pp 131-149.