

**FOTOGRAFÍA, TESTIMONIO ORAL Y MEMORIA.
(RE)PRESENTACIONES DE INDÍGENAS E INMIGRANTES
DEL CHACO (ARGENTINA)**

*PHOTOGRAPHY, ORAL TESTIMONY AND MEMORY.
(RE) PRESENTATION OF INDIGENOUS AND IMMIGRANTS
IN CHACO (ARGENTINA)*

Mariana Giordano*

* Instituto de Investigaciones Neohistóricas, Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)/ Universidad Nacional del Nordeste. E-mail: marianalgiordano@gmail.com

RESUMEN

Este artículo propone un análisis de las representaciones visuales sobre indígenas e inmigrantes del Territorio Nacional del Chaco (Argentina), a partir de las huellas de enunciación y las narrativas visuales que se construyeron en/a través de la fotografía. Las lecturas actuales de ese corpus fotográfico, desde experiencias de recepción, permiten que el testimonio oral actualice las percepciones históricas. Con ello buscamos explorar, por un lado, cómo es representado cada grupo socio-étnico y de qué modo esas representaciones se convierten en memorias visuales de sus comunidades. Por el otro, procuramos indagar sobre las correspondencias y/o contradicciones entre lo que las narrativas fotográficas históricas (re)presentan, como referentes de memorias visuales, y lo que los receptores actuales identifican o (des)conocen, como parte de memorias identitarias en construcción, en una Provincia que desde el discurso político-cultural se busca mostrar como un *crisol de razas*.

Palabras clave: fotografía indígena - inmigrante - Chaco - memoria

ABSTRACT

THIS paper analyses the visual representations of indigenous and immigrants located on *Territorio Nacional del Chaco* (National Territory of Chaco), Argentina, based on traces of enunciation and visual narratives constructed in/ through photography. The current readings of this photographic material, from experiences of reception, allowed the updating of historical perceptions through the oral testimony. In this way, we first explore how each ethnic group is represented and how these representations became visual memories of their communities. Furthermore, we search for correlations or contradictions between what the historical photographic narratives (re)presented, as references of visual memory, and what current receivers identify or do not acknowledge as part of their identities and memories under construction, in a Province considered a *melting pot* by the political and cultural discourse.

Key words: indigenous photography - immigrant - Chaco - memory

INTRODUCCIÓN

El Territorio Nacional del Chaco -actual provincia del Chaco, Argentina-¹ ha sido visualizado a partir de dos universos étnicos considerados históricamente como antagónicos: el *indígena* y el *inmigrante*, los que se han presentado en el imaginario social como dos mundos homogéneos, opuestos y estáticos. Este trabajo propone un análisis complementario y/o contrastante de las representaciones fotográficas de ambos universos a partir de conjuntos de imágenes de fines del siglo XIX y primeras cuatro décadas del siglo XX que puedan poner en discusión conceptos como los de memorias *en o del* contacto atendiendo al eslogan *crisol de razas*² que, desde los ámbitos político-culturales, se ha buscado legitimar a partir de la década de 1960.

El trabajo se articula en dos grandes campos; por un lado, el análisis de las huellas de enunciación³ de los universos visuales de indígenas e inmigrantes, atendiendo a las narrativas visuales y los modelos de relato que se construyeron sobre ellos -es decir, cómo se representa. Por otro lado, indagamos acerca de las lecturas actuales de ese corpus fotográfico -las “experiencias del ver” (Didi-Huberman 2006 y Belting 2007)- de indígenas e inmigrantes, donde los testimonios orales⁴ actualizan los imaginarios visuales

¹ Ubicada en el nordeste de la República Argentina, forma parte del Gran Chaco, amplia región que comparten Paraguay, Bolivia y Argentina. La actual provincia del Chaco está limitada al norte por el río Pilcomayo, al este por los ríos Paraná y Paraguay, al oeste por las estribaciones de las sierras subandinas y al sur por los territorios que se hallan entre los ríos Salado y Dulce.

² Aunque abordaremos más adelante algunos ejemplos que, desde el ámbito cultural y político, buscaron legitimar este imaginario del *crisol de razas*, vale señalar que pese a que el concepto de *raza* había sido una categoría abolida hacía tiempo desde la biología y la antropología, permanecía vigente como representación social en el contexto chaqueño. Sobre la permanencia de este concepto como *representación social* véase Segato (2007:132).

³ Al referirnos a las huellas de enunciación involucramos el punto de vista del fotógrafo, la ideología implícita en la construcción visual, las convenciones iconográficas que la sustentan, la visión de mundo que buscan construir en su individualidad o en una lectura de paquetes textuales. Estas huellas de enunciación se vinculan con la “construcción visual del campo social” (Mitchell 2003: 24) que trataremos más adelante.

⁴ Los testimonios orales permiten, por un lado, una reflexión y mirada de/sobre las imágenes de los actores involucrados en ellas -aún cuando no hayan sido sus comitentes, como en el caso de los indígenas- cuya subjetividad en los sentidos atribuidos, contribuye a

históricos, identificándose o alejándose de las huellas de enunciación que en ellos habíamos identificado, (de)construyendo las memorias visuales y las fronteras interétnicas. Con ello buscamos explorar las correspondencias y/o contradicciones entre lo que las narrativas fotográficas históricas (re)presentan, como referentes de memorias visuales desde la lectura de un cientista social, y lo que los receptores actuales identifican o (des)conocen como parte de memorias identitarias en construcción. Para ello debemos atender -desde el rol de la imagen- a las relaciones intra e interétnicas⁵ resultantes del escenario económico, político y cultural en que se convirtió el Chaco⁶.

De tal forma, afirmamos que los modos en que históricamente fueron (re)presentados indígenas e inmigrantes del Territorio Nacional del Chaco en la fotografía, se orientan a referenciar universos y memorias compactos y homogéneos que invisibilizaron las diversidades interétnicas y contribuyeron a construir fronteras visuales, según modelos hegemónicos de representación. Esos universos son (de)construidos por el testimonio oral a partir de una propuesta dialógica con referentes actuales, recuperando memorias individuales, familiares y comunitarias, y redefiniendo fronteras interétnicas que en nuestro análisis intrafotográfico suponían una narrativa unívoca, o que se habían invisibilizado.

En la producción de la imagen del indígena, el fotógrafo es un interlocutor de muchas miradas previas, de imaginarios que proceden incluso de la época hispánica, y que instauraron ciertas marcas de representación de ese “otro” como expresión clara de un colonialismo visual⁷. Pero en esas miradas, no participaron los sujetos que constituyen el referente de la imagen: es que ellos no fueron “sujetos” del proceso dialógico sino meros “objetos” de representación. En la producción de la imagen del inmigrante, los sujetos (re)presentados son, a la vez, sujetos de interacción. Aunque generalmente la imagen no es producida por ellos mismos, intervienen en su enunciación en tanto se trata de un modo de representación que ha constituido una forma de construir su propia identidad y de perpetuar la memoria, lo que implicaba una

complejizar el análisis. Por otro lado, permiten posicionar las imágenes en un contexto en el cual el testificante -o su grupo social, o familia- ha sido protagonista y cuyos códigos culturales le son cercanos, desagregando, desarticulando y rompiendo la linealidad de elementos del contexto que, tanto desde la historiografía como desde nuestra aproximación analítica sobre el corpus fotográfico, pueden derivar en una interpretación unívoca de las representaciones de familia.

⁵ Sobre una aproximación a las construcciones conceptuales de *grupo étnico*, *etnicidad* y *relaciones interétnicas* véase, Ringuet (1986); Briones (1998); Bari (2002), entre otros.

⁶ Más adelante volveremos sobre este aspecto.

⁷ Sobre la representación del indígena chaqueño consúltese Giordano (2004, 2007), entre otros.

mirada al futuro pues confiaban en que “ella nos sobrevivirá” (Didi-Huberman 2006: 12). Así, el *objeto* de representación participa en la densidad significativa de la imagen, de ahí lo *propio* que esta visualidad afirma. En todos los casos, lejos de asumir a la fotografía como una *ventana al mundo*, la consideramos como una *puesta en escena* cuyos códigos y marcas de identificación logran una significación diferencial, según se trate de la presencia de los *objetos* en tanto *sujetos* de enunciación -tal el caso de los inmigrantes- o, por el contrario, desde una posición de *colonización del ser* (Quijano 2004) -en el caso de los indígenas- donde la narrativa visual producida no los contempla como sujetos de enunciación.

En este trabajo se cruzan análisis que proceden de la historia de la fotografía, la iconografía, la historia cultural con los estudios sociales sobre la representación y recepción vinculados a los estudios visuales. Siguiendo a Mitchell (2003), ello nos permitirá describir las relaciones entre la visión y las prácticas culturales específicas sin caer en una posición iconoclasta, que considere a la imagen como el único elemento en la construcción de lo social. En tal sentido, también interesa tener en cuenta la “vida” de las imágenes, cómo ellas nos “devuelven la mirada” (Mitchell 2003: 35); cómo esa vida se transforma en “muchas vidas” (Mason 2001), cómo se produce la “movilidad” de las imágenes, donde se articula una “construcción visual del campo social” (Mitchell 2003: 34).

El hecho de trabajar en dos contextos, el de producción y el de recepción⁸, supone abordajes teórico-metodológicos particulares a la imagen: en el primero de los casos, se plantea un análisis iconográfico sobre las huellas de producción, centrando en lo *intrafotográfico* y vinculado al *campo fotográfico*⁹. Ello supone partir de diferentes enfoques que aluden a la imagen como portadora de sentidos, significados y poder, como constructo cultural y estético, como instrumento de un proceso de dominación y de delineación de una memoria propia o alterna. Por su parte, la recepción implica la utilización de la fotografía como herramienta, es decir como “disparador” de memoria.

⁸ Desde el concepto de *economía visual* Poole (1997) aborda la producción visual del mundo andino a través del análisis del nivel de producción, circulación y consumo. En otras oportunidades hemos tratado sobre estos niveles para el tratamiento de la imagen del indígena. En este caso, nos centraremos en la producción y recepción, sin analizar los diferentes contextos iconográficos en que estas imágenes han circulado, sólo atendiendo a la guarda/ conservación de ellas.

⁹ El *campo fotográfico* se define como el espacio representado en la materialidad de la imagen que constituye la expresión plena del espacio de la representación fotográfica, pero la comprensión e interpretación del campo visual presupone siempre la existencia de un fuera de campo que opera en forma contigua, y constituye también el sustento de aquel. Véase Dubois (1986).

Al respecto, podríamos relacionarla con el concepto de “foto elicitación”, utilizado desde la sociología visual por Harper (2002: 13) quien plantea que esta técnica se basa en la simple idea de insertar fotografías en la entrevista de investigación¹⁰.

Así, en la entrevista con imágenes es donde se hace presente la oralidad. Según da Silva Catela *et al*:

entre la imagen y la palabra se dan relaciones de reciprocidad. En cada construcción narrativa de testimonios, en cada acto de memoria y proceso de recordación, lenguaje e imagen se nutren de intercambios fundamentales para la construcción de las representaciones sobre lo que allí sucedió” (da Silva Catela, *et al.* 2010: 12).

De esta manera, la instancia de recepción se enmarca dentro de una metodología dialógica *con* las imágenes, retomando las huellas de enunciación que habíamos analizado previamente, a partir de la lectura que indígenas e inmigrantes han realizado de este imaginario¹¹.

Dada la cantidad de imágenes existentes, acotaremos el análisis en la instancia de producción a aquellas que provienen de fines del siglo XIX y las cuatro primeras décadas del siglo XX; y en el caso de los indígenas, a las que fueron realizadas por fotógrafos comerciales¹². En las instancias de

¹⁰ La utilización de esta técnica podría ser discutida en tanto se supone que las imágenes deben representar dimensiones íntimas de la experiencia personal de los sujetos informantes/testimoniante, o cuando el objetivo del investigador es el descubrimiento de definiciones y categorías culturales (Harper 1988: 66). Si la dimensión íntima puede afirmarse en las fotografías de inmigrantes, en el caso de las representaciones del indígena no podemos afirmar a priori que las imágenes que les acercamos -desconocidas por ellos- puedan suponer una respuesta de identificación sensible a las mismas, ni que las reconozcan como parte de su memoria familiar o social. Además, no es objetivo de este trabajo el descubrimiento de categorías culturales, por ello afirmamos que el testimonio oral se acerca a la entrevista de la foto-elicitación desde un sentido más amplio, ya que este recurso es aplicable a aquellas imágenes que en el diálogo entre investigador e informante asumen un sentido para estos últimos -que puede ser de reconocimiento o de amenidad.

¹¹ Las experiencias de recepción con indígenas se realizaron de forma continua entre 2005 y 2011 con los tres grupos étnicos chaqueños, mientras con los inmigrantes se iniciaron en 2008, retomándose en 2011, por lo tanto lo aquí expuesto corresponde a los primeros resultados obtenidos de esta investigación dialógica a partir de las imágenes.

¹² En trabajos previos hemos analizado tanto éstos productores de imágenes fotográficas como otros procedentes del ámbito religioso y hemos abarcado producciones que tienen como referentes a grupos étnicos del Gran Chaco (Giordano y Méndez 2011; Giordano 2006), de agentes del Estado Nacional (Giordano, 2011c), de fotógrafos comerciales y artistas (Giordano y Reyero 2010) y de múltiples emisores (Giordano 2004; 2007; 2011b

recepción, hemos trabajado con entrevistas individuales o colectivas a partir de ese corpus previamente seleccionado y analizado. Estas experiencias de recepción, se realizaron con indígenas de las localidades de Nueva Pompeya y Colonia Aborígen, espacios donde los grupos indígenas fueron sometidos a diferentes procesos de sedentarización, disciplinamiento y cambio cultural¹³. Las instancias de recepción planteadas para la fotografía de inmigrantes se realizaron en las localidades de Las Breñas y Villa Ángela; la primera, asumió el carácter de *Capital provincial del inmigrante* desde 1974, dado que concentró la mayor cantidad de nacionalidades en la provincia del Chaco¹⁴. La segunda, en el sudoeste chaqueño, además de contar con una importante colectividad italiana, también española, húngara, judía, polaca y alemana, se encuentra ligada, por su ubicación, a la colonia indígena El Pastoril y otros asentamientos mocovíes del norte de la Provincia de Santa Fe.

SOBRE LA PRODUCCIÓN DE FOTOGRAFÍAS DE INDÍGENAS E INMIGRANTES EN EL CHACO

La fotografía se introduce en el Chaco a partir del avance progresivo de la frontera norte que el Estado Nacional argentino realiza desde la década de 1870, y que encuentra sus puntos culminantes en las grandes campañas militares de 1884 y 1911-1912. La población indígena sufrió un proceso de sometimiento, sedentarización y fue insertada compulsivamente como mano de obra en el nuevo sistema económico. A la vez, los mecanismos de territorialización y diferenciación aplicados por el Estado Nacional implicaron

y 2012), entre otros. Por su parte, es amplia la bibliografía de contexto histórico-institucional que nos permite referir al rol del Estado en las empresas colonizadoras, como a las relaciones interétnicas que se dieron no solo en lo que fueron los Territorios Nacionales de Chaco y Formosa sino en una dimensión ampliada al Gran Chaco. Algunos de los textos de importancia son: Lagos (2000); Trincherro (2000); Teruel (2005); Gordillo (2006) e Iñigo Carrera (2011).

¹³ Nueva Pompeya fue una Misión Franciscana de Propaganda Fide instalada en 1900 en el Impenetrable chaqueño con indígenas wichis y tobas. Colonia Aborígen es la antigua reducción indígena de Napalpí creada en 1912 con grupos tobas, mocovíes y una pequeña cantidad de vilelas, trasladados al lugar desde las cercanías de Resistencia, capital del entonces Territorio Nacional del Chaco.

¹⁴ Se afirma que son 27 las nacionalidades que desde 1915 comenzaron a ubicarse en las cercanías de lo que en 1914, con la llegada del ferrocarril, se dio en llamar Las Breñas -aunque la oficialización de la creación del poblado data de 1921. En la región había indígenas de la etnia toba (qom) y, a pocos kilómetros en dirección sur y suroeste, grupos mocovíes (moqoit).

la incorporación progresiva de población inmigrante, factor significativo en las relaciones interétnicas (Segato 2007: 71-72) y parte del proyecto de *crisolizar* a la población¹⁵.

Los grupos indígenas que habitaban lo que pasó a denominarse Territorio Nacional del Chaco¹⁶ también fueron capturados por las cámaras de fotógrafos profesionales, que acompañaban las expediciones militares y a los misioneros que se internaron en la región, los viajeros, los agentes estatales, y por fotógrafos comerciales (Giordano, 2004; 2007, 2011a, 2011b, 2011c y 2012). De este corpus existente, en el presente análisis tomaremos las imágenes producidas por fotógrafos comerciales, que circularon en postales, álbumes y otros contextos iconográficos a fines del siglo XIX y principios del siglo XX.

Contemporáneamente, y en correspondencia con el proyecto nacional de “poblar y colonizar”, comenzaron a ingresar a este territorio inmigrantes, en principio italianos. Posteriormente se incorporaron españoles y, en menor cantidad, franceses y paraguayos; a partir de la década de 1920, además de nuevos grupos de españoles e italianos, se sumaron importantes contingentes procedentes de Europa del este: alemanes, polacos, ucranianos, montenegrinos, serbios, eslovenos, checos, búlgaros y húngaros, entre otros¹⁷. Las primeras imágenes de los grupos de inmigrantes proceden, en contraposición a las de los de indígenas, del propio interés de retratarse y los fotógrafos fueron, por lo general, miembros de alguna de las colectividades. La fotografía actuaba, siguiendo la concepción de la cultura occidental, como depositaria de una

¹⁵ El proyecto del *crisol de razas* surge de los ideales de la Generación del ochenta en la Argentina, perseguía la búsqueda de una identidad cívica nacional sobre poblaciones nativas e inmigrantes a costa de la supresión de las identidades étnicas originarias. Durante la primera mitad del siglo XX se siguió sosteniendo, desde diferentes ámbitos, este afán *crisolizador* como símbolo de la argentinidad y con una fuerte argumentación racial (García Fanlo 2010). A partir de la década del 1960 la pluralidad comenzó a visualizarse como un valor en la conformación social y étnica argentina. En forma contemporánea, en el Chaco se afirmó la representación social del *crisol de razas*.

¹⁶ Desde 1884 se organizó al Chaco como Territorio Nacional, su Provincialización data de 1951. En los primeros años de su condición territorial, coincidente con el *control* estatal sobre la región, se fueron configurando sus límites en relación a las provincias históricas que lo lindaban. Los grupos indígenas que lo habitaban -tobas o qom y mocovíes o moqoit pertenecientes a la familia lingüística guaycurú, junto a matabo o wichi y vilelas- sufrieron no sólo la sedentarización y desplazamiento de regiones que ancestralmente ocupaban sino también la afectación a unos límites geográficos y políticos que los separaban de sus pares, como había ocurrido con la creación de las fronteras a partir de la creación de los Estados Nacionales. Los vínculos de parentesco fueron afectados por esta nueva configuración geo-política.

¹⁷ Sobre el tema de la inmigración al Chaco ver Beck (2001).

historia y una identidad individual, familiar y colectiva, también cumplía el rol de “puente referencial” con los familiares que permanecieron en el Viejo Mundo. Al respecto, Bourdieu señala que “la dispersión geográfica de parientes exige más que nunca la consolidación periódica de los lazos de parentesco; y la fotografía cumple esa función mucho mejor que el simple intercambio de cartas” (2003: 64).

A la par, desde las primeras décadas del siglo XX, fotógrafos radicados en Buenos Aires comenzaron a arribar al Chaco para obtener imágenes de los indígenas, las que comenzaron a comercializarse en formato postal¹⁸, y que alimentaron también la industria editorial de álbumes en torno al Centenario de la emancipación y la independencia argentinas (1910-1916), pasando a integrar el corpus que analizaremos.

De tal forma, podemos advertir claramente dos contextos de producción que hicieron a la construcción de dos universos visuales compactos, sin fisuras¹⁹, y que generaron, a su vez, dos modos de circulación y guarda de las imágenes. Como los indígenas desconocían el medio fotográfico, no solicitaron las mismas y se convirtieron en sujetos pasivos de representación, mientras los inmigrantes fueron los comitentes de las imágenes. Las fotografías de indígenas fueron desconocidas por las propias comunidades, más allá del momento de captura de la imagen, y sus imágenes permanecieron lejos de su espacio vital²⁰. Las imágenes de inmigrantes permanecieron en el ámbito familiar y se constituyeron, en algunos casos, en nexos con los grupos familiares que permanecieron en Europa, integrando los acervos de museos locales o comunitarios que las familias inmigrantes fueron donando a la institución -los cuales no poseen fotos de indígenas. El hecho que los inmigrantes cuenten con las imágenes en sus archivos personales no indica “simplemente un intento de atrapar la referencialidad de algo ‘sucedido’, acuñado como huella en la memoria, sino que es constitutivo de la dinámica misma de la identidad” (Arfuch 2005: 27).

¹⁸ Los misioneros franciscanos también editaron, a través de la Unión Misionera Franciscana, fotografías en formato postal que resultaban de su labor misional, véase Giordano y Méndez (2011).

¹⁹ Ello no implica que al interior de los mismos la heterogeneidad era notable pero en las imágenes se buscaba un ideal homogeneizador. Sobre las relaciones sociales véase Beck (2001).

²⁰ La mayor cantidad de fotografías de indígenas chaqueños se encuentran en colecciones de Buenos Aires y La Plata (Argentina) y en diversos repositorios de Europa y Estados Unidos.

LO OTRO, LO PROPIO, LO DIVERSO. HUELLAS VISUALES DE LA ENUNCIACIÓN

Cuando analizamos las imágenes de los indígenas producidas a fines del siglo XIX y principios del siglo XX por fotógrafos aficionados y comerciales, nos muestran un ejercicio de la mirada del sujeto (fotógrafo) sobre el objeto (fotografiado) desde posiciones hegemónicas y colonizadoras que no podemos dejar de tener en cuenta, aún cuando, como señala Mitchell, no se debe singularizar en la visualidad y en la imagen la tiranía política (2003: 33). Esta colonización se advierte en una relación asimétrica de poder entre unos y otros -sujetos y objetos- y se fundamenta tanto en el hecho de tratarse de un sujeto que posee un instrumento -la cámara-, generalmente desconocido por los sujetos representados, como en que captura al objeto por intereses propios/ personales/ institucionales, sustentados en un modo de representación que procede de su visión singular y subjetiva sobre el *otro-objeto* y en el que este último no aporta ningún elemento.

Entre las marcas significativas, se distinguen: las escenas étnicas construidas desde la mirada primitivista del fotógrafo -desnudez, taparrabos, arco y flecha, toldos como fondo-, que respondían al ideal exotista que se esperaba de los grupos indígenas, considerados *reliquias* vivientes de un mundo en extinción y que correspondían con una idea de *mitificación de lo étnico*: valoro aquello que desconozco. Bhabha (1986) señala la ambivalencia del discurso colonial, porque el *otro* es objeto de desprecio y deseo a la vez, supone la negación e identificación con el *otro*.

Los retratos grupales o individuales no solamente se componían en función de los modos hegemónicos de representación de este género, y por consiguiente, buscaban (re)presentar una *identidad* del objeto representado, sino que en ciertas ocasiones también aludían a las pautas culturales del fotógrafo, proyectándolas al sujeto/objeto como, por ejemplo, cuando se representaba una *familia indígena* compuesta por una pareja y dos o tres hijos²¹. Sea en ambientes naturales como en tomas en estudio, los retratos seguían los parámetros burgueses y las escenografías que se construían en estudio tenían poca relación con los contextos vivenciales de los grupos representados. Podríamos afirmar que estas huellas de la enunciación responden a una creciente *ficcionalización de lo nativo*²², donde el sujeto se transforma en

²¹ Ello supone una consideración occidental de la familia nuclear, mientras los diferentes grupos étnicos chaqueños poseían una noción de familia extendida. Sobre los modos de visualizar la familia indígena chaqueña a través de la fotografía ver Giordano y Méndez (2005).

²² Para el tema de la ficcionalización de lo nativo, véase Alvarado y Mason (2001), Alvarado (2007), Giordano (2011b) entre otros.

actor, y los actos de *vestir* y *desvestir* se convierten en recursos frecuentes en este tipo de toma -según los intereses del fotógrafo. En imágenes difundidas en postales y revistas durante la década de 1930, vinculadas a dichos actos de vestir y desvestir, se avanza hacia una *erotización de los cuerpos*, donde se sintetizan la *mitificación de lo nativo* -el ideario primitivista- y una *ficcionalización* que remiten a poses tomadas de la iconografía occidental, como las Tres Gracias y la Maja, entre otras.

Otro aspecto de esta construcción del objeto visual es su homogeneización, ya que *todos son uno*; la diversidad se sintetiza en *lo indio*, sin interesar la identificación étnica ni la diferenciación intergrupala, porque la visión se sustentaba en principios raciales y en la construcción de *tipos sociales*²³, motivo por el cual no solo la afiliación étnica se negaba sino también el mismo nombre del retratado²⁴.



Imagen 1. Fotografía s/identificar “Indio toba”, c.1900. Archivo General de la Nación, Argentina

²³ Cabe señalar que desde fines del siglo XIX la difusión de imágenes de diversos *tipos sociales* tuvo una impronta homogeneizante, sea por filiación *racial* o por el oficio representado las imágenes postales referían a “indios”, “gauchos”, “Cigarrero”, “Organillero”, etc., o simplemente a “tipos populares”.

²⁴ Es verdad que esta huella vincula las imágenes con su descripción y, en relación a ella, con su circulación: el anonimato del retratado ha hecho que una misma imagen presentada en diversos contextos iconográficos fuera adjudicada a lo largo de su “vida” a diversos grupos étnicos (Alvarado y Giordano 2007).



Imagen 2. Gino de Passera (atribuida) “S/t”, 1935. Colección Müller

Si nos dirigimos al otro gran conjunto de imágenes, el que existe sobre los inmigrantes, indagamos en las huellas de enunciación en el primer corpus construido por los inmigrantes italianos que arribaron al Chaco²⁵ -contemporáneas de aquellas producidas por los fotógrafos comerciales sobre el indígena- y en colecciones privadas de inmigrantes arribados en el período de entreguerras -que conservan ellos mismos o sus descendientes.

Las imágenes de italianos de fines del siglo XIX y principios del siglo XX demuestran con claridad su afán progresista y la necesidad de visualizarlo para el futuro y para sus familiares en Europa (Giordano y Méndez 2005; Reyero y Sudar Klappenbach 2010). En el caso de los inmigrantes arribados en el período de entreguerras, tanto las imágenes sueltas como las que se encuentran en álbumes, tienen su punto de partida en fotos obtenidas en Europa. En su mayoría son retratos de estudio, también hay retratos de familiares que participaron en la Primera Guerra mundial -algunos obtenidos en estudios, otros en las barricadas del campo de batalla.

En este sentido, dos álbumes interesantes son los pertenecientes a Slava Drganc de Pasic, de descendencia eslovena y nacida en el Chaco a los tres años de arribados sus padres a la zona de Las Breñas. Los artefactos visuales que conserva Slava, iniciados por su madre, no siguen una lógica lineal en el

²⁵ Estas fotos fueron obtenidas por un fotógrafo aficionado que integró el primer grupo de inmigrantes arribado al Chaco: el italiano Juan Bautista Simoni. Las imágenes en papel fueron donadas por diversas familias al primer Museo Escolar de la ciudad de Resistencia, el Museo Ichoalay -aspecto que pone de manifiesto el interés de presentarse como los *fundadores* de la historia chaqueña-, donde se conservan como *Fotografías de Inmigrantes* y los negativos de vidrio de su colección fueron entregados por su familia al NEDIM (IIGHI-CONICET/ UNNE) para su conservación y uso en estudios científicos.

relato: aunque al principio de ambos se encuentran imágenes pertenecientes a Europa, durante el recorrido de los mismos reaparecen imágenes de la Guerra europea que se intercalan con retratos o escenas sociales obtenidas en el Chaco, después de varios años de arribados al mismo. Luego hay fotos de su hermano en el ejército argentino, las que se presentan conjuntamente con otras recibidas de familiares o amigas de su madre, residentes en Eslovenia, más adelante nos encontrarnos con la primera casa que tuvieron sus padres en el campo²⁶. En estos álbumes es importante, por un lado, la pluralidad de registros, de miradas y de marcas culturales e identitarias, pero también la organización de las mismas en relatos fragmentarios que Slava reconstruirá oralmente.



Imagen 3. Página de uno de los álbumes de Slava Drgnac

²⁶ Las imágenes no están siempre dispuestas en una misma dirección de lectura, también se advierten muchas fotos despegadas del álbum.

En relación a aquellas fotografías obtenidas en el Chaco podemos plantear ciertos géneros que se comparten con el indígena, en particular el retrato individual y grupal. Tanto los retratos de indígenas como de inmigrantes se sustentan en las convenciones formales del retrato burgués, pero en las imágenes de los inmigrantes se observa una intención de acudir al fotógrafo para su obtención. El mismo cumplía diferentes funciones: en primer lugar, la perpetuación del representado, rasgo característico del retrato burgués, erigiéndose en vehículo de memoria; en segundo lugar, la constatación de cierto *estatus social* alcanzado en el Nuevo Mundo -recordemos que muchas de estas imágenes eran enviadas a los familiares que permanecieron en Europa. Aún cuando los relatos orales y los escritos de estos inmigrantes se refieran a la pobreza en que debieron desenvolverse en un ámbito inhóspito, los retratos constituyeron verdaderas *fictionalizaciones* de la vida en el Nuevo Mundo, donde posaban con las mejores vestimentas y se improvisaba un mobiliario o un fondo neutro. En tercer lugar, el retrato grupal se orientó a la representación de la familia extendida, que se extiende a la colectividad, donde es posible advertir la cohesión grupal como las relaciones de parentesco que se produjeron en estos ámbitos.

Un elemento claramente distintivo en los retratos grupales, y en fotografías que aludían al trabajo del inmigrante en el Chaco, es la contextualización de los mismos en el ambiente natural o construido. El ambiente natural se mostraba como “domesticado” -lo que podríamos atribuir a un interés por demostrar que ese Chaco ya no es “impenetrable”-, y aún las precarias construcciones que se advierten, son claramente atribuibles al ideal de progreso que pretendían demostrar(se) estos grupos. Podemos afirmar que *se veían* como los iniciadores del *progreso* del Chaco y, en tal sentido, buscaban dejar ciertas huellas visuales de tal apreciación.

El sostenimiento de las tradiciones fue un tema prioritario en las representaciones fotográficas de las décadas de 1930 y 1940; las imágenes reflejan el afán por la permanencia de ciertas pautas culturales, los conjuntos de danza, de teatro y los coros, permitieron no solo la práctica de ciertas actividades que algunos de ellos realizaban en Europa sino la persistencia de la lengua nativa, la escenificación de los contextos de origen en las obras de danza y de teatro, y la construcción de fronteras interétnicas. Las imágenes de la banda alemana, el ballet y el coro ucraniano, el elenco búlgaro-macedónico, los gaiteros gallegos²⁷ en Las Breñas, entre otros, coexistían en un mismo espacio.

²⁷ Los gaiteros procedían de Buenos Aires o Rosario, su presencia fue promovida desde la década de 1940 por la colectividad española de Las Breñas, su presencia constituyó un hito sociocultural de envergadura en esa comunidad, por varias décadas.

Las distintas actividades agrícolas pero también escenas de conmemoraciones familiares, fiestas patrias -referidas a su lugar de origen-, construcciones comunales -algunas incluso donde aparece la bandera con la cruz esvástica en la Escuela alemana de Las Breñas-, o composiciones donde se preparaban para acudir a una *huelga algodonera de 1936* -imagen que presenta un manejo excepcional de la técnica fotográfica realizada por el fotógrafo búlgaro Asen Georgeff-, van construyendo un modelo de relato lineal-progresista de su vida en el Chaco y también de su actitud y protagonismo en sucesos centrales de la vida económica y política chaqueña²⁸. Tanto en las colecciones donde las fotografías se conservan sueltas, como en aquellas donde el álbum ha estructurado el relato, es posible advertir este interés implícito de mostrar el trabajo como símbolo del progreso, las construcciones como la materialidad del mismo y la organización cooperativa o la lucha gremial como sustento de sus aspiraciones.



Imagen 4. Asen Georgeff. *Búlgaros que se dirigen a la huelga campesina de 1936.* Colección Omar Zenoff

²⁸ Los movimientos campesinos, o huelgas algodoneras, se produjeron en 1934 y 1936; Las Breñas tuvo un rol protagónico en los sucesos de 1936, porque en esa localidad funcionaba la sede de la Junta Territorial que dirigía el movimiento, y porque allí se manifestó un alto grado de activismo y protagonismo de mayorías anónimas rurales (Herrera 2009).

En todas ellas, la vestimenta de los sujetos representados es sumamente significativa; en la imagen teatralizada de un grupo de búlgaros prontos a dirigirse a la huelga campesina de 1936, hombres, mujeres y niños posan ante la cámara con atuendos que no los vincula al trabajo agrícola, excepto por el contexto y el carro en que algunos de los protagonistas se ubican.

La utilización de la imagen como herramienta de memoria, la ficcionalización de una vida burguesa en el medio de un ámbito campesino, la visualización de pautas y prácticas culturales, el ideal de *progreso* que la imagen buscaba vehiculizar, son algunas de las huellas de enunciación de las imágenes producidas por los inmigrantes. La narrativa en álbumes constituye un caso significativo en tanto construye un modelo de relato visual que nos puede parecer fragmentario, disperso, desorganizado, pero que la oralidad, como veremos más adelante, le atribuye una linealidad propia del relato histórico occidental.

Otro elemento a resaltar, se refiere a que las huellas de la enunciación en las fotografías de inmigrantes es la distinción interétnica; las imágenes buscan la diferenciación dentro del universo inmigratorio, para asumir y reforzar las particularidades étnicas rompiendo con el universo compacto de *inmigrantes* para aludir, desde estas representaciones, a *lo nacional* de cada una de las nacionalidades constituidas en colectividades.

EXPERIENCIAS DEL “VER”: CONSTRUCCIÓN ORAL DE UNA NARRATIVA VISUAL

La experiencia del *ver* supone no sólo la recepción sino el diálogo *con* las imágenes, donde la oralidad se hace presente a través del testimonio de los entrevistados con imágenes. La lectura sobre el corpus por parte de los entrevistados es retomada en este estudio, a partir de las huellas de enunciación identificadas en nuestro análisis de lo intrafotográfico.

En el caso de las imágenes de indígenas, donde nosotros hablábamos de *ficcionalización*, los receptores indígenas asumieron que lo representado “fue así”. Asumían actitudes de cercanía o ajenidad respecto de los retratos realizados por fotógrafos a principios del siglo XX en función de ciertos rasgos fisonómicos, afirmando: “pueden ser de por acá, no sé” o “fijate la frente ancha, no son de acá, son más del norte, de la zona de Formosa”, y marcando también, a partir de la vestimenta y adornos, las diferenciaciones étnicas que los epígrafes de las imágenes habían generalizado. Por ello, aunque aceptaron que “eso fue”, marcaron las diferencias interétnicas que las descripciones de las imágenes en su circulación habían ocultado.

Las fotos que les presentamos no les permitieron reconstruir historias

personales, ni siquiera comunitarias -como sí ocurrió con las obtenidas en 1924 por Lehmann Nitsche en Napalpí-Colonia Aborigen (Giordano 2011a). Las lecturas fueron fragmentarias, como las imágenes, pero hallaron huellas en la enunciación que hacían a elementos etnográficos que nuestras miradas no habían reconocido: Argentina, una artesana wichí, pasó varios minutos observando una postal de principios de siglo XX donde posaban dos mujeres con torso desnudo y ‘vestidas’ con un chiripá tejido desde la cintura²⁹. Luego, nos solicitó esa imagen “porque yo tejo, y no conocía ese diseño, por eso me interesa”³⁰. A Argentina no le originó una reflexión la desnudez de las mujeres retratadas sino que le otorgó un valor al diseño textil, diferente al que el espectador de principios de siglo podía ver pero también distinto a nuestro propio análisis e interés en esa imagen.



Imagen 5. Imagen publicada en un artículo de Arnott (1935: 301), identificada como *Dos muchachas tobas*, John Arnott. “Indias matucos”, c. 1935. Colección Müller



Imagen 6. Argentina, artesana wichi en una “experiencia del ver”

²⁹ Esta imagen, además del formato postal, fue publicada por John Arnott (1935).

³⁰ Entrevista a Argentina, Nueva Pompeya 5/8/2007.

Las respuestas, en general, tendían a desacralizar un mundo idealizado en cuanto a los artefactos y viviendas que veían “antes” y las que tenían “ahora”, desconociendo en algunos casos el desnudo como una práctica cultural de su pueblo y remitiendo esa marca a otras etnias o al “pasado”: desnudez, arco y flecha, faldellín, arte plumario, vasijas, cestería y textiles se observaban en la distancia, como si fuera de “otros”.

En la mayoría de los casos, la imagen era valorada desde una actitud nostálgica, en tanto consideraban esa vida pasada que el referente aludía como una etapa mejor de la vida comunitaria: “ahí [en la foto] se ve que la gente está bien [...] que todos tenían qué comer”³¹.

En los receptores inmigrantes, cada imagen, o el conjunto que conservaban, se convertía en disparador de largos relatos de historias de vida, de historias comunitarias y de historias del Chaco. Slava reconstruyó su historia familiar desde la partida de sus padres de Eslovenia a partir de las imágenes de los álbumes que conservaba, en las que no encontrábamos un hilo conductor.

Carmen, aragonesa que cumplía 100 años el día de nuestra última entrevista, a partir de fotos sueltas también reconstruía su historia de vida, donde el dolor, el desarraigo y la pobreza, que tanto ella como la mayoría de los inmigrantes enunciaban, se contrastaba en muchos casos con los retratos burgueses que conservaban. La teatralización que habíamos señalado en estos casos, no era abiertamente reconocida por los receptores, aunque Carmen, al relatar su historia familiar, dio la clave de tal puesta en escena de un retrato con su padre y dos hermanas:

[...] mi padre había venido a la Argentina con mi hermana y nos dejó a 6 hijos en España, y no volvió. Mis dos hermanas y yo vinimos a buscarlo, trabajamos varios años en Buenos Aires como empleadas domésticas [...] lo encontramos en el Chaco [...] cuando lo vimos parecía un pordiosero [...] lo llevamos, lo bañamos, le compramos ropa, y le sacamos una foto para mandarle a mamá [...]Y lo mandamos a España a buscar al resto de la familia³².

Las imágenes de las bandas musicales, grupos teatrales, etc., no sólo fueron leídas por los inmigrantes como la persistencia de pautas culturales propias en tierras tan lejanas sino también como el inicio de un Chaco progresista. Con respecto a una foto de su padre en una banda musical en Eslovenia, Slava decía: “esto acá no había cuando vinimos, si esto [el Chaco] era un desierto [señalando las fotos]. El Chaco se empezó a hacer aquí. El Chaco no era

³¹ Entrevista a Juan Raúl Alejo, Nueva Pompeya 5/8/2007.

³² Entrevista a Carmen Irriguible de Lobera, Villa Ángela 25/7/2008.

nada: montes y caminitos de caballo [...] Pero se podía trabajar”³³. Mientras la ucraniana Nadia, que arribó en 1927 con tres años a la Argentina, expresaba: “desde muy joven yo participé en el teatro. Mi esposo también, estaba entre los sableros ucranianos [...] Cuando hacíamos las funciones venían muchos argentinos y nos aplaudían”³⁴.



Imagen 7. Fotógrafo s/identificar. “Valentín Irriguible y sus hijas”, 1933. Col. Carmen Irriguible

³³ Entrevista a Slava Drganc de Pasic, Las Breñas 4/7/2011.

³⁴ Entrevista a Nadia Korovaichuk de Sasowski, 4/7/2011.



Imagen 8. Américo Agoston. “Grupo de teatro ucraniano”, 1936. Colección Nadia K. de Sasowski

El factor progresista que sentían haber impuesto al Chaco era también enfatizado al mostrar las imágenes de viviendas precarias en los primeros años de su estancia, y luego las construcciones de mayor envergadura cuando se trasladaron del campo al pueblo. Este elemento progresista también era entendido desde su rol activo en las luchas agrarias -aún cuando la imagen que mencionamos sobre una familia preparándose a asistir a una huelga obrera no muestra referentes conflictivos. Un descendiente de la familia búlgara que se encuentra en la imagen señalaba: “toda esta gente trabajó mucho, luchó mucho [...] Mirá en la foto, papá ya tenía una bicicleta, ¡vos sabés lo que es tener una bici en esa época!”³⁵.

La invisibilidad del indígena que se advertía en las fotografías de las tres mujeres inmigrantes entrevistadas -como en las otras colecciones a las

³⁵ Entrevista a Omar Zenoff, Las Breñas 4/7/2011. Zenoff es periodista y ha escrito varios libros sobre la historia de Las Breñas (1994), centrados en el rol de las comunidades de inmigrantes en la conformación de esta sociedad.

que accedimos-, se repetía en algunos casos en la oralidad; tanto Slava como Nadia dijeron “no haber visto nunca un indio”, lo que parecía extraño en una región donde había población indígena en la zona rural, más aún cuando ellas vivieron en la colonia agrícola³⁶. En cambio, Carmen, quien se dedicó a la actividad ganadera en la zona del Chaco santafesino, señaló: “con los indios no teníamos problemas. Venían siempre a comprar cosas al boliche³⁷, o a intercambiar algunas cosas”³⁸.

En las experiencias de recepción por parte de indígenas en las que se les mostró imágenes de inmigrantes hubo, por lo general, una clara definición de la diferencia que no se manifestó como conflictiva. Nicanor, de la etnia toba (qom) de Colonia Aborigen, nos decía respecto del inmigrante: “como en todos lados, hay gente buena y gente mala [...] Esa gente vino a trabajar, no para otra cosa”³⁹. Mientras Hipólito, de la misma etnia y poblador del área rural de Colonia, rodeado de sus nietos expresaba: “y qué te puedo decir de los inmigrantes [...] si mi hija se casó con un gringo⁴⁰. Mirá aquel [señalando a uno de los niños], el coloradito, ése es el hijo de mi hija con el gringo. Pero habla toba”⁴¹.

CONCLUSIONES

Las producciones fotográficas de indígenas e inmigrantes en el Chaco deben entenderse en el campo de su producción, ya que siguiendo a Moxey, “es necesario atribuir un valor existencial a los artefactos visuales, lo cual implica que poseen un status cargado de significado, algo anterior al encuentro con el espectador” (2009: 21). La existencia de ciertas invariantes visuales respecto de otros grupos de inmigrantes ubicados en la Argentina (James y Lobato 2003) guarda, en este caso, la peculiaridad de insertarse en un ámbito geográfico y étnico donde residía una importante población indígena. Así como a principios de siglo XX los fotógrafos procedentes de Buenos Aires encontraron en el indígena un sujeto/objeto comercializable por las marcas

³⁶ Cuando les consultamos sobre la mano de obra que utilizaban para las labores agrícolas, ambas coincidieron en que eran santiagueños que venían en tren -se referían a personas procedentes de la vecina Provincia de Santiago del Estero, Argentina.

³⁷ Con este concepto se hace alusión a los pequeños almacenes de campo.

³⁸ Entrevista a Carmen Irriguible de Lobera., Villa Ángela, 25/7/2008. Se estaba refiriendo a la época en que vivió en forma permanente en la región de La Viruela, entre 1935 y 1941, y luego se estableció en Villa Ángela, al sudoeste de la Provincia del Chaco.

³⁹ Entrevista a Nicanor Fernández, Colonia Aborigen 13/4/2011.

⁴⁰ En el Chaco al inmigrante se lo denomina de forma genérica como *gringo*.

⁴¹ Entrevista a Hipólito César, Colonia Aborigen, lote 38, 11/5/2007.

de exotismo que el imaginario social esperaba del mismo, y por ello *fictionalizaron* su contexto mientras invisibilizaron en esta producción al inmigrante, en el caso de las fotografías obtenidas por los mismos inmigrantes, el indígena no fue de interés en su representación, y su invisibilidad se manifiesta incluso en imágenes vinculadas al trabajo agrícola⁴² cuando sabemos de su utilización en tal sentido.

Los actos de recepción de las fotografías permiten lecturas complementarias y, en oportunidades, contrastantes de los imaginarios históricos y de las lecturas académicas, dado que resignifican las huellas de la enunciación a partir de las relaciones sociales y de la interacción que se dio en un campo común de comunicación entre los grupos étnicos involucrados. Las percepciones de semejanzas y diferencias se vuelven condiciones necesarias para la interacción, para el establecimiento de identidades y alteridades, que se dieron en la construcción visual del campo socio-étnico chaqueño.

Al analizar las huellas de enunciación en el corpus analizado -fotos de indígenas difundidas en el comercio postal y editorial, y de inmigrantes conservadas en archivos institucionales o dentro del ámbito familiar de los descendientes- no se advierten construcciones visuales que denoten el *contacto* ni el *conflicto* entre indígenas e inmigrantes. Aún cuando las imágenes de inmigrantes sostienen una distinción entre las colectividades, la demarcación de los límites étnicos surge como una vía de construcción enunciativa de un “nosotros” global que simbolizaba el “futuro del Chaco”. Pero ello sólo puede deducirse al contrastar estos corpus con el de indígenas, a partir de ciertas lógicas de enunciar la diferencia, entre ellas, indígenas sin nombre o con inscripciones generalizadoras vs. individualización del inmigrante. Así, las relaciones intra e interétnicas se muestran reveladoras en la instancia de recepción de las imágenes y permiten acercarnos a la transmisión de memorias entre generaciones, ancladas en las historias y situaciones que generaron esas capturas fotográficas.

Por su parte, y en el marco de una idea racial de las relaciones interétnicas, el concepto de *crisol de razas* con que socialmente se alude al Chaco, remite a su vez a la *mezcla*, la idea de *fundir en uno la variedad*, aspectos que no se advierten en estos fragmentos visuales que modelizan un tiempo, un contexto y los sujetos que participan como referentes visuales⁴³. Tampoco

⁴² Existen escasos ejemplos de inmigrantes que obtuvieron fotografías de indígenas en esta época; tal el caso de las imágenes logradas por empleados franceses del ingenio azucarero de Las Palmas y las obtenidas por Jacobo Garber, de la colectividad judía de Villa Ángela, sobre indígenas de El Pastoral a mediados de la década de 1940.

⁴³ Beck (2001) analiza, en el caso de los inmigrantes, la fuerte endogamia existente. En

surgen en las memorias que la (re)construcción del diálogo, a partir de las imágenes, permite hilvanar o (de)construir de aquellos fragmentos. Así, este análisis permite contrastar otra representación social que, insistentemente, se ha instalado en el Chaco a partir de la década de 1970 y que tiene una actualidad en los discursos político-culturales locales, la del *crisol*⁴⁴. Ello deja abierta una línea de análisis vinculada a este ideario crisolizador a lo largo de todo el siglo XX.

Fecha de recepción: 26 de abril de 2012

Fecha de aceptación: 24 de octubre de 2012

BIBLIOGRAFÍA

Alvarado, Margarita

2007. Vestidura, investidura y despojo del nativo fueguino. Dispositivos y procedimientos visuales en la fotografía de Tierra del Fuego (1880-1930). En Alvarado, M. *et al.*; *Fueguinos. Fotografías Siglos XIX y XX: Imágenes e imaginarios del fin del mundo*: 21-36. Santiago, Pehuén.

Alvarado, Margarita y Mariana Giordano

2007. Imágenes de indígenas con pasaporte abierto: del Gran Chaco a la Tierra del Fuego. *Magallania* 35 (2): 15-36.

Alvarado, Margarita y Peter Mason

2001. La desfiguración del otro. Sobre una estética y una técnica de producción del retrato 'etnográfico'. *Aisthesis* 34: 243-287.

Arnott, John

1935. La vida amorosa conyugal de los indios del Chaco. *Revista Geográfica Americana* 26: 293-303.

las representaciones fotográficas sólo hemos hallado una imagen de un matrimonio toba-francés (Giordano y Méndez 2005).

⁴⁴ Cuando en el ámbito nacional este concepto comienza a ser abandonado se retoma en el ámbito local con más fuerza, en particular a partir de la adopción del poema *Razachaco* del poeta local Adolfo Cristaldo (1973), el cual es tomado como símbolo de una fusión que nunca existió: "Nos caminan en la sangre cantares tobas, designios gringos, soñar matabaco/ en crisoles razachaco fúndense los esclavos, los guaraníes, tobas, furlanos/ Razachaco: pueblo lapacho, fibra algarrobo, temple quebracho...".

Arfuch, Leonor

2005. *Identidades, sujetos, subjetividades*, Buenos Aires, Prometeo.

Bhabha, Homi

1986. The Other Question: Discrimination and the Discourse of Colonialism. En Baker F. (ed.); *Literature, Politics, and Theory: Papers for the Essex Conference, 1976-1984*: 148-172. Londres, Methuen.

Bari, María Cristina

2002. La cuestión étnica: Aproximaciones a los conceptos de grupo étnico, identidad étnica, etnicidad y relaciones interétnicas. *Cuadernos de Antropología Social* 16: 149-163.

Beck, Hugo

2001. *Inmigrantes europeos en el Chaco*. Cuadernos de Geohistoria Regional 39. Resistencia, IIGHI-CONICET.

Briones, Claudia

1998. (Meta)cultura del estado-nación y estado de la (meta)cultura: Repensando las identidades indígenas y antropológicas en tiempos de post-estatalidad. *Serie Antropología* 244.

Belting, Hans

2007. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires, Katz Editores.

Bourdieu, Pierre

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

Cristaldo, Adolfo

1973. *Razachaco*. Resistencia, Ediciones Cultural Nordeste.

Da Silva Catela, Ludmila, Mariana Giordano y Mariana Jelin

2010. *Fotografía e identidad. Captura por la cámara, devolución por la memoria*. Buenos Aires, Nueva Trilce.

Didi-Hubermann, George

2006. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

Dubois, Philippe

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

García Fanlo, Luis

2010. Crisol de razas y argentinidad en el discurso de Carlos O. Bunge. *VIII Jornada internacional Argentina-Canadá*. ECON. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.

Giordano, Mariana

2004. *Discurso e imagen sobre el indígena chaqueño*. La Plata, Al Margen.

2006. Indígenas y fotografía anglicana. Una mirada al grupo lengua de Markthalawaiya. *Suplemento Antropológico* XLI (1): 173-184.

2007. Falsas imágenes, falsas memorias en la fotografía etnográfica. *IV Congreso Internacional de Teoría e Historia del Arte - XII Jornadas de CAIA*. Buenos Aires, CAIA.

2011a. (Re)significando imágenes. Recepción de fotografía etnográfica de la comunidad de Colonia Aborigen- Napalpí (Chaco). En Giordano, M. y A. Reyero (comps.); *Identidades en foco. Fotografía e investigación social*: 129-148 Resistencia, FADyCC - IIGHI.

2011b. La fotografía etnográfica del Chaco como acto de (des)sacralización. En Baldassarre, M. y S. Dolinko (eds.); *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina 1*: 499-526. Buenos Aires, CAIA-UDUNTREF.

2011c. Someter por las armas, vigilar por la cámara. Estado y visualidad en el Chaco indígena. *Revista Sociedade e Cultura* 14 (2): 383-400.

2012. *Indígenas en la Argentina. Fotografías 1860-1970*. Buenos Aires, El Artenauta.

Giordano, Mariana y Mariana Méndez

2005. Cristales de la memoria. Imaginario étnico en la fotografía familiar chaqueña. *IV Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología*: 135-152. Madrid, Universidad Carlos III.

2011. La mirada de frailes y fotógrafos a las misiones franciscanas de Chaco y Formosa. Aportes a la historia de la fotografía en el Norte Argentino a principios de siglo. *Revista de la Junta de Estudios Históricos del Chaco* 5: 151-170.

Gordillo, Gastón

2006. *En el Gran Chaco. Antropologías e Historias*. Buenos Aires, Prometeo.

Harper, Douglas

1988. Visual Sociology: expanding sociological vision. *The American Sociologist* 19 (1): 54-70.

2002. Talking about pictures: A case for photo elicitation. *Visual Studies* 17 (1): 13-26.

Herrera, Julián

2009. *Huelga, balas y piquetes*. Resistencia, Subsecretaría de Cultura de la Provincia del Chaco - Librería de La Paz.

Iñigo Carrera, Nicolás

2011. *Génesis, formación y crisis del capitalismo en el Chaco, 1870-1970*. Salta, Universidad Nacional de Salta.

James, Daniel y Mirta Lobato

2003. Fotos familiares, narraciones orales y formación de identidades: los ucranianos de Berisso. *Entrepasados* 24/25: 151-175.

Lagos, Marcelo

2000. *La cuestión indígena en el Estado y la sociedad nacional. El Gran Chaco 1870-1920*. Jujuy, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Jujuy.

Mason, Peter

2001. *The lives of images*. London, Reaktion Books Ltd.

Mitchell, William

2003. Mostrando el ver. Una crítica de la cultura visual. *Estudios Visuales* 1: 17-40.

Moxey, Keith

2009. Los estudios visuales y el giro icónico. *Estudios Visuales* 6: 8-27.

Poole, Deborah

1997. *Vision, race and modernity: a visual economy of the Andean image world*. Princeton, Princeton University Press.

Quijano, Anibal

2004. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En Pajuelo, R. y P. Sandoval. (eds.); *Globalización y diversidad cultural. Una mirada desde América Latina*: 228-281. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

Reyero, Alejandra y Luciana Sudar Klappenbach

2010. Memorias de la inmigración. Historias de vida de los inmigrantes chaqueños a través de sus fotografías. *Quinto Sol* 14: 73-99.

Ringuelet, Roberto

1986. *Procesos de Contacto Interétnico*. La Plata, Universidad Nacional de la Plata.

Segato, Rita

2007. *La Nación y sus otros*. Buenos Aires, Prometeo.

Teruel, Ana

2005. *Misiones, economía y sociedad en la frontera chaqueña del Noroeste argentino*. Quilmes, Universidad Nacional de Quilmes.

Trincherero, Hugo

2000. *Los dominios del demonio. Civilización y barbarie en las fronteras de la Nación. El Chaco Central*. Buenos Aires, Eudeba.

Zenoff, Omar

1994. *Memoria de Las Breñas y su gente. Desde los orígenes hasta 1939*. Resistencia, Meana y Meana. (Tomo I).