

## **CRISTALES DE LA MEMORIA. IMAGINARIO ÉTNICO EN LA FOTOGRAFÍA FAMILIAR CHAQUEÑA**

Mariana Giordano y Patricia Méndez

Construcción de alteridades, memorias de los "otros" perfiladas desde un "nosotros" (o varios "nosotros"). Las fotografías son textos que representan, presentan, nominan, narran. Pero que también inmediatizan hechos, contextos, lugares, personas, situaciones, haciéndolos presentes y permitiéndonos ser testigos oculares de los mismos. Su poder evocador, poético, narrativo y testimonial, su otrora consideración de ser "evidencia objetiva" y la actual consideración de ser una porción subjetivamente recortada de la realidad, son elementos que fueron y son comprendidos, aceptados y afirmados desde la cultura occidental.

Es a partir de estos presupuestos, de considerar la historia visual que hoy escribimos desde una posición occidental que el oficio del historiador y el investigador social delimitó - construyó y de la función que la sociedad otorgó a la imagen a través de códigos de acceso, de circulación, de conservación y de presentación-exhibición, que haremos la "entrada" al tema que nos ocupa: cómo se "visualizó" la familia del indígena, que es sólo una porción -desde lo visual- del amplio espectro de construcción de otredades.

Es, por consiguiente, a partir de nuestra cultura visual occidental que se construyeron identidades visuales -propias y de "otros"-, y que se atribuyeron concepciones burguesas sobre los géneros representados en la fotografía: en este caso, la "familia". Sin entrar en la discusión sobre el tema "género" en fotografía, aludimos en este caso a aquellas imágenes de indígenas que según sus propios epígrafes o descripciones pretendían documentar/representar las diferentes formas en que se concebía la "familia". Y para ello no interesaba la propia concepción de "familia" que tuviera el sujeto representado, el cual era concebido más como "objeto" de análisis científico, como botín político, como producto comercial o como elemento exótico a ser "perpetuado" a través de la imagen. En el otro polo del panorama étnico se nos presenta la fotografía familiar del blanco, en particular de inmigrantes, cuyo interés en la construcción y conservación de la memoria familiar adquiere caracteres diferenciales al grupo anterior.

Desde una perspectiva comparativa, nos proponemos analizar formas de construcción de la memoria familiar en grupos étnicos del Chaco, última región de la Argentina "ganada" al indígena por el Estado Nacional en un proceso de ocupación militar que culminó hacia 1912.<sup>1</sup> Al referirnos a "grupos étnicos" debemos hacer una salvedad: si alejamos la lente de nuestra cámara, hacemos alusión al indígena y al inmigrante que representan un "otro" y un "nosotros". Pero si acercamos la lente a la realidad étnica chaqueña nos encontramos con "muchos otros" (tobas, matak-wichí, mocovíes) y un gran mosaico de "nosotros" (italianos, españoles, alemanes, polacos, ucranianos, checoslovacos, croatas, serbios, montenegrinos, húngaros, búlgaros, franceses, paraguayos).

¿Por qué los primeros son los "otros" y el último grupo de nacionalidades constituyen el "nosotros"? Porque esta relación nosotros-otros, constituye un límite que marca una identidad surgida de proyectos hegemónicos: "Esa "otredad indígena" situada en un tiempo y lugar, forma parte de procesos de producción de diferencias que proceden de una cierta hegemonía cultural, manifiesta tanto en el discurso como en la práctica, pero que situada en el entramado socio cultural ha llevado a que se construyan distintos "ellos" y distintos "nosotros", lo cual se advierte en discursos que distan de ser coherentes dentro de un mismo contexto, para recrear complejidades, contradicciones e ironías. Las maneras

en que se ha construido la otredad sujeta a las circunstancias contextuales, crearon "marcas" para inscribir formas específicas de organizar la diferencia y por lo tanto, diferentes formas de "imaginarizalas"<sup>2</sup>. En particular, para el caso que nos ocupa, el blanco construyó una imagen de la alteridad indígena chaqueña, es decir, fueron los "varios nosotros" quienes configuraron políticas de representación *visual y que llevaron a la constitución de ese imaginario. Y a la vez, fueron ellos mismos quienes construyeron su propio universo imaginario*<sup>3</sup>.

Nuestro interés reside, por consiguiente, en distinguir identidad-alteridad, identidad-diferencia a partir de imágenes fotográficas de familia, como modos iconográficos de organizar la experiencia del pasado, como construcciones que expresan significados. Entendemos la fotografía de familia como una forma de producción social que interpela el pasado para constituir el presente, y por ello nos interesa analizar los modelos representacionales, sus condiciones de producción y uso, que en los dos grandes conjuntos de paquetes textuales que abordaremos (indígena e inmigrante) asumen en muchos casos iconografías semejantes pero a través de modelos narrativos, modos de circulación y uso bastante disímiles. Y ello se debe a que responden a patrones de construcción de memorias familiares que parten de un mismo tipo de emisor basado en un único paradigma iconográfico pero que, al circular en contextos y con fines diferentes derivaron en construcciones de memorias también dispares: la selección de eventos a condensar en la toma, la postulación de secuencias narrativas a las que se les atribuye valoraciones que responden a subjetividades, perspectivas ideológicas y concepciones culturales hace que debamos "operar" de modo diferencial sobre cada uno de estos paquetes textuales.

En todos los casos, un interés inicial es identificar el autor fotográfico, aunque sólo en algunas ocasiones es posible llegar a este dato: el reconocimiento del autor permite reconocer series construidas (en la fotografía postal esto suele rastrearse con mayor éxito), ya que el análisis de la serie puede brindarnos una lectura más interesante que la imagen suelta. Ello es particularmente importante para las fotografías de indígenas, donde los sujetos representados son en su mayor parte anónimos, y las descripciones generalizadoras poco aportan al respecto. La ubicación de la imagen en una serie, la identificación del fotógrafo, los contextos iconográficos en que la imagen circuló, fue expuesta, impresa o presentada, nos permiten acercarnos a los cualidades significantes de construcción de un discurso identitario. Y esta consideración en serie también es relevante para la fotografía de inmigrantes: los paquetes textuales los conformaron ellos mismos -aún cuando las fotos se conserven sueltas-, y la secuencia adquiere un significado más claro cuando fueron incorporadas en álbumes.

La búsqueda de información contextual para las imágenes se emprende de manera diferencial en cuanto a las fuentes complementarias a las que acudimos: en lo relativo a la fotografía indígena, periódicos, revistas ilustradas y álbumes editados nos ofrecen elementos para rastrear autores fotográficos, para indagar sobre las regiones en las que realizaron las tomas (y de ahí los grupos étnicos que retrataron) y también las diferentes formas y con las distintas denominaciones en que circularon estas imágenes. Dado que planteamos que son construcciones del blanco sobre el indígena, no hemos considerado los mismos descendientes como fuentes de información<sup>4</sup>, lo que sí ocurre en el caso de la fotografía de inmigrantes, donde es el mismo grupo emisor quien puede brindar elementos adicionales - desde la narrativa oral, documentación escrita, cartas, etc.- que contribuyen a dar sentido identitario a las fotografías familiares y nos permiten reconstruir las formas en que circularon las imágenes.

La selección del corpus estuvo determinada, en parte, por los objetivos propuestos: en el caso de las imágenes de indígenas, se seleccionaron aquellas obtenidas entre 1900 y 1940 y cuyas descripciones hacen alusión a un ideario familiar, pero se las ha analizado en el contexto de la serie en la que se inserta, aunque el resto de las imágenes no hagan alusión al concepto "familia". También seleccio-

namos producidas entre 1958-1964 por la reconocida fotógrafa Grete Stern<sup>5</sup> para comparar la manera en que el tema familiar se presentó en esta producción fotográfica, la más amplia sobre el indígena chaqueño producida hasta la actualidad.

En cuanto a la fotografía de inmigrantes, el universo no sólo es amplio sino riquísimo y aún inexplorado. Hemos seleccionado el corpus de imágenes de inmigrantes italianos y españoles que se conservan en el Museo Histórico Ichoalay (Resistencia, Chaco, Argentina) y que corresponden a algunas de las primeras familias de inmigrantes de esas nacionalidades arribadas al Chaco obtenidas en el mismo período que en las de indígenas. También seleccionamos algunas fotos de inmigrantes croatas que arribaron en la década del treinta a este territorio lo cual nos permite comparar dentro del mismo universo de fotografía familiar de inmigrantes los diversos usos y modos de conservación de la memoria familiar.

### **FAMILIA INDÍGENA-FAMILIA INMIGRANTE: PUNTOS DE IDENTIFICACIÓN Y FRONTERAS DE ETNICIDAD**

En las últimas décadas del siglo XIX, y conforme a la ocupación progresiva que el Estado argentino estaba realizando sobre el espacio chaqueño, comenzó el arribo inmigrantes europeos que continuó a lo largo de la primera mitad del siglo XX. Expresa Beck que "El ingreso de inmigrantes europeos gravitó de modo determinante en el desarrollo demográfico y económico del Chaco... Aunque tan pobres como los criollos y con un nivel educativo similar, los inmigrantes europeos asumieron un rol preponderante en la sociedad en construcción. Su condición de productor en áreas rurales y de comerciante en pueblos y ciudades, motivó que su presencia en el imaginario colectivo fuera mucho mayor que su número real..."<sup>6</sup> Si bien en número no eran superiores a los argentinos que desde otros lugares del país fueron coincidiendo en el espacio chaqueño, la afluencia de diversas nacionalidades llevó a la conformación de la imagen del "Chaco gringo", el "crisol de razas", que se oponía conceptual e ideológicamente al "Chaco indígena", que en el imaginario político y social constituía el pasado, el lastre, aquello que se debía olvidar.

En este contexto, queremos analizar cuáles fueron los modelos de representación de las familias de indígenas y de inmigrantes, entre los que hemos identificado cuatro preponderantes en el corpus seleccionado:

- el retrato antropométrico,
- el retrato individual y matrimonial,
- la imagen de la familia nuclear y extendida.

Cabe aclarar que en el caso del indígena, nuestra selección se basó esencialmente en aquellas imágenes cuya descripción hace alusión a "lo familiar" y que responden a intereses, concepciones científicas y culturales particulares. En medio de ellas, hay un volumen importante de escenas étnicas, representaciones ligadas al trabajo, educación, costumbres, etc. que en ocasiones se hace necesario considerar para atender a los recursos utilizados en la construcción de identidades étnicas.

#### **a) El retrato antropométrico**

La familia no era objeto de estos estudios antropométricos, sin embargo, además del retrato individual en diferentes posiciones, se obtenían retratos de madre-hijo para realizar las comparaciones físicas y obtener datos morfométricos confiables. De tal forma, el retrato individual o el de madre-hijo indi-

gena responde a un ideal clasificatorio propio de los estudios antropométricos de la segunda mitad del siglo XIX. Uno de los conjuntos fotográficos más importantes sobre los aborígenes chaqueños fue el realizado por el antropólogo alemán Robert Lehmann Nitsche a fines del siglo XIX y principios del XX. La utilización de la fotografía en los relevamientos antropométricos estaba pautada tanto para su obtención como para su posterior presentación, y este estudioso siguió estos lineamientos. El hecho "familiar" aparecía subsumido en lo racial, que la fotografía podía registrar "objetivamente" con el objeto de establecer un ordenamiento racial<sup>7</sup>. "En 1899 Lehmann Nitsche aprovechó el traslado por parte de un empresario, de un grupo de indígenas pilagás a Buenos Aires, quienes serían llevados a la Exposición Universal de París; el grupo permaneció un mes en esta ciudad y tras negárseles la autorización para salir del país, volvieron a sus tierras. Fue en ese período cuando Lehmann Nitsche, acompañado por Carlos Bruch -autor de las tomas fotográficas- realizó los relevamientos de 23 indígenas, obteniendo un "álbum fotográfico" que reproduce a través de planchas en su publicación<sup>8</sup>." La presentación de estas imágenes se realizaba en planchas fotográficas que debían, al ojo del lector, transmitir el concepto de "tipo" vinculado a la noción de "media humana". En la edición de estas planchas fotográficas en el estudio "Etudes Antropologiques sur les indiens takshik du Chaco Argentin", Lehmann Nitsche presenta algunas de las fotos madre-hijo: si observamos la presentación de esta plancha, primero advertimos retratos de la mujer indígena siguiendo los criterios de tomas de frente-perfil, y al final de la plancha, aparecen los retratos madre-hijo.

Este retrato antropométrico no existe en la fotografía de inmigrantes, quienes indiscutiblemente ocupaban el peldaño más alto de la jerarquía racial y por ello eran el símbolo del progreso, sin necesidad de introducirlos en alguna clasificación de orden biológico.

### **b) El retrato individual y el matrimonial**

El retrato, género propio de la cultura occidental, fue adoptado por la fotografía desde la pintura; la producción retratística pictórica se había dado aún en los ámbitos periféricos y en sectores populares pues emulando el retrato aristocrático encontró en éste un medio de reconocimiento social y de perpetuidad.

Así, el retrato fotográfico en la Argentina de fines del siglo XIX nos muestra no sólo el amplio abanico social, sino también el crisol étnico que caracterizó al país con la llegada de inmigrantes europeos. Y, en la provincia del Chaco, este hecho asumió características muy particulares pues la masa inmigratoria fue no sólo considerable en número, sino también en variedad de nacionalidades.

Aunque será desde la identidad de quien interpela que el retrato individual o matrimonial asume una significación propia, nos encontramos con este género en gran parte de la fotografía indígena. La característica distintiva del retrato individual indígena es su anonimato y su sobre exhibición a través de las postales, revistas, álbumes y posteriormente afiches de todo tipo. Para los emisores de estas imágenes, interesaban los elementos primitivos que este retrato étnico podía transmitir (desnudez, taparrabos, arco, flecha, vincha, plumaje, etc.), o la función del retratado dentro del grupo (curandero, chamán, cacique, etc.) antes que perpetuar la identidad de una persona.

Pero también el retrato podía representar el grado más alto de "civilidad" lograda con el indígena, como ocurre tanto con el retrato individual o matrimonial difundido por los sacerdotes franciscanos que misionaron en el Chaco<sup>9</sup>. La "civilidad" se refleja por la vestimenta y accesorios occidentales incorporados en estos retratos, y por la misma función que cumple la fotografía al perpetuar esta toma. Es el caso de un retrato de "Jóvenes matacas de Nueva Pompeya, que se educan en el Colegio de Santa

Rosa, en Salta", según manifiesta el título de la fotografía, o "Jovencitos matacos de Nueva Pompeya, que se educan en Salta en el Colegio de Artes y Oficios Ángel Zerda" (ambas incorporadas en escritos del padre Gobelli<sup>10</sup>) y que muestran composiciones habituales en los retratos sociales del blanco, donde los jóvenes revelan el grado más alto de "civilización" logrado con el indígena, a la vez que han desaparecido todos los elementos que pudieran simbolizar su origen e identidad.

Estas fotografías junto a los retratos matrimoniales tienen por objeto justificar un proyecto civilizador-evangelizador, donde la educación civil y religiosa, el casamiento y el trabajo constituían los primeros pasos en el proceso de construcción de nuevas identidades. El matrimonio religioso y **civil** (para aquellos que fueron obteniendo la nacionalidad) implicaba un "avance" en lo espiritual y temporal, y en tal sentido las imágenes pretendieron legitimar el poder de los frailes para llevar adelante la tarea civilizadora-evangelizadora. Tal perspectiva justificadora se funda en la necesidad de dar respuesta a la sociedad civil y al Estado Nacional sobre la labor misionera<sup>11</sup>.

Estas imágenes fueron obtenidas por los frailes, o por fotógrafos que eran contratados para documentar los avances misioneros, mientras los retratos de jóvenes corresponden a estudios fotográficos de la ciudad de Salta, donde se educaba a aquellos que eran "seleccionados" para educarlos en los colegios. Las fotos circularon especialmente dentro de la orden franciscana y en los escritos publicados por los frailes, Memorias o Informes a la autoridad política<sup>12</sup>. La constitución de la familia occidental y cristiana actuaba de elemento inicial e indispensable en este proyecto, y por lo tanto, en ocasiones también representaron a la familia nuclear en estado "salvaje" (que trataremos a continuación), en sentido de oposición visual a la familia del indígena misionero, donde la vestimenta y la toma de la imagen frente a la iglesia se erigían en elementos constitutivos de la nueva identidad.

Este modelo iconográfico del matrimonio indígena tuvo también presencia en las fotografías postales, obtenidas por fotógrafos profesionales de quienes en la mayoría de los casos desconocemos su nombre. No podemos afirmar que los sujetos representados hayan conformado un "matrimonio" aunque los epígrafes de las postales hacen alusión a este hecho. Estas imágenes matrimoniales se vinculan al ideal primitivista que veremos posteriormente en la representación de la familia nuclear, y en algunos casos se vislumbra una mirada picaresca del fotógrafo, como en una postal en la que se hace alusión a un "Idilio indígena", y donde nos encontramos con una pareja sonriente que fija su mirada en el foco de la cámara, ambos recostados en el suelo en el contexto natural, semidesnudos y con los toldos en el fondo<sup>13</sup>.



Postal "Matrimonio indio", ca. 1930.  
Colectión Müller



Matrimonio Sabadini  
Museo Ichoalay

En tanto, en el otro punto de nuestro análisis, las imágenes de inmigrantes, encontramos aquellas provenientes de las primeras familias italianas y españolas arribadas al Chaco en las que sobresalen los retratos individuales, alguno de los cuales fueron tomadas en estudio, ya sea en Buenos Aires o en la cercana ciudad de Corrientes. En los retratos matrimoniales el tema familiar asume un rasgo decisivo, no sólo porque fueron conservadas como tales, sino porque muchas de estas imágenes marcan el inicio de una secuencia narrativa familiar. Los retratos matrimoniales presentan caracteres que encontraremos también en los retratos de padres e hijos y en la representación de la familia extendida: no sólo intentan plasmar rasgos físicos de los retratados y el hecho matrimonial, sino aspiran a identificar el papel social y la situación económica de estos grupos. La vestimenta es un indicador del "avance social" logrado, y ello se evidencia claramente al comparar los retratos matrimoniales tomados en Italia, donde la austeridad y sencillez es el signo característico, con los logrados en tierra chaqueña, en los que la vestimenta y accesorios revelan el elemento "progresista" en pos del cual habían emprendido la "aventura americana": aún con sencillez, son incorporados elementos como joyas, marroquinería, etc., que sin ostentación marcan un cambio respecto del status anterior.

Si bien la mayoría de estas imágenes no fueron tomadas en estudios fotográficos pues no existía ninguno en el Chaco en ese momento, la sencillez del ambiente, la presencia de telones que aspiran construir fondos neutros para la composición o el recurso de utilizar un frondoso follaje natural de fondo, apuntan a una "neutralidad" de la imagen que el fotógrafo aficionado pretendió construir con los escasos recursos técnicos y de escena con que contaba. Existen algunos retratos de italianos y españoles tomados en los primeros años del siglo XX (unos 20 años después de arribados a la región) que fueron tomados en la localidad de Corrientes<sup>14</sup>, donde el arte fotográfico tenía una tradición consolidada, con fotógrafos de gran prestigio y ateliers reconocidos, como los de Alberto Ingimbert y Roberto Gersbasch, autores de algunas de estas imágenes.

A diferencia de los retratos matrimoniales de indígenas, los de inmigrantes no apuntan a construir escenas étnicas sin o representaciones familiares y sociales, donde la sobriedad de la escena deja vislumbrar sin embargo un interés por poner de manifiesto el progreso material logrado. Ello se acentúa en retratos de décadas posteriores ('20 y '30), en que el progreso social y el ascenso económico se habían hecho realidad, y el retrato fotográfico, ahora obtenido en estudios ya instalados en localidades chaqueñas, permitían mostrar tales aspectos. Y esto ocurre no sólo para los inmigrantes arribados en el siglo XIX, sino también para aquellos que llegan con anterioridad a la Primera Guerra Mundial y durante el período de entreguerras<sup>15</sup>.

### **c) Retratos de padres e hijos**

La tercera composición de la familia indígena se refiere a retratos de padres e hijos, los que parten de una concepción diferente a la que viéramos en los estudios clasificatorios de Lehmann Nitsche. En algunos casos con vestimenta e iconos que aluden al "primitivismo" (semidesnudos con arcos y flechas), la mirada del fotógrafo no está orientada a la representación de un retrato familiar, sino más bien a la conformación de una escena étnica. Producidas en la tercera década del siglo XX por fotógrafos profesionales que recorrieron el territorio chaqueño en busca de imágenes para comercializar en casas editoras, estas fotos proceden de una mirada semejante a la que veremos en el próximo tipo de representación (el de la familia nuclear o extendida), pero el interés documental ocupa un segundo plano dando prioridad a un paradigma de representación que respondía al salvajismo-primitivismo.

El modelo madre-hijo o padre-hijo siguió teniendo vigencia en la representación de la familia indígena a lo largo de las décadas, pero la idealización de "lo primitivo" dio lugar a la documentación

de los vestigios de una sociedad que se encontraba perdiendo sus patrones culturales y en un alto grado de marginalidad y pobreza. Ya en la misma década del treinta, lo propio y lo adquirido se confunden en escenas étnicas familiares de fotógrafos como el alemán Hans Mann, que retrataba a una mujer con el hijo en brazos y otra con su hijo frente a un toldo: el interés documentalista de este fotógrafo fue reconocido por los mismos antropólogos de la época quienes, en un nuevo momento de la antropología centraron su interés en los trabajos de campo, utilizando sus imágenes para referirse a las formas de vida, costumbres, y relaciones familiares de los grupos indígenas del Chaco. "La calidad y definición de las tomas, el admirable uso de la luz y los recortes de las imágenes-intencionalmente delimitados pero contextualizados-, ejercieron un atractivo particular para los antropólogos mencionados, que incorporaron estas imágenes en sus trabajos"<sup>16</sup>. Para los estudios de campo la observación antropológica de las organizaciones sociales de los "otros salvajes" debía ser registrada por la pluma y se presumía hacerla visible a través del foco de la cámara: Mann se convirtió en un observador "objetivo" de esa realidad, razón por la cual sus imágenes legitimaron el discurso antropológico de la época,<sup>17</sup> y las relaciones sociales-familiares fueron también un punto de identificación en la documentación de la otredad. Además del ámbito científico<sup>18</sup>, las imágenes de Mann circularon también en el medio artístico de las décadas del '30 y '40, ya que este fotógrafo se presentaba a Salones de fotografía con imágenes de indígenas del Chaco. En esta línea documentalista-estetizante se ubicaron las fotografías madre-hijo de Grete Stern obtenidas a fines de la década del cincuenta y mediados de los sesenta.



Hans Mann. "Mujer y niño toba", ca. 1937  
Museo "Juan B. Ambrosetti"



Grete Stern. "Mujer y niño pilagá", 1964  
Colección Matteo Goretti

En el caso de la fotografía de inmigrantes, los retratos de padres con sus hijos no son abundantes, aunque son los que adquieren una variedad de resoluciones compositivas: desde los retratos de medio cuerpo con puntos de fuga diferentes para la mirada "cruzada" de los distintos personajes representados, a retratos de cuerpo entero con el foco de frente; padres con hijos pequeños o con hijos adultos, pero en escasas ocasiones se presentan las madres con bebés, tal como veíamos en la fotografía de indígenas. En estas fotografías de fines del siglo XIX y principios del XX la incorporación de bebés sólo resulta válida cuando la familia toda participa de la toma pero casi nunca en los retratos padres-hijos.

**d) La familia nuclear o extendida**

La cuarta huella iconográfica responde a la representación de la familia indígena nuclear: padre, madre e hijos en su toldo se convierten en uno de los modelos visuales del indígena chaqueño de mayor difusión a principios del siglo XX. Las tomas en su mayoría fueron obtenidas por fotógrafos profesionales extranjeros que tenían por objeto su posterior comercialización en formato postal o su inclusión en revistas ilustradas o en Álbumes que tuvieron una amplia difusión en esta época, y donde los datos etnográficos del país eran "ilustrados" con estas fotos. Las imágenes del norteamericano Harry Grant Olds constituyen unas de las primeras escenas familiares del indígena chaqueño, donde una serie de elementos iconográficos hacía alusión a lo primitivo en el marco de lo familiar: en una de estas imágenes, titulada "Toldo y familia toba", el toldo, arco y flecha son los iconos del "primitivismo" que se pretendía "documentar"; padre, madre e hijos constituían los actores sociales y la representación unificaba actores y símbolos a través de una presentación de un retrato familiar en el escenario natural. Pose y gestualidad se apartan de la disposición de los retratos familiares del blanco, pero tienen puntos en común: distribución equilibrada de los personajes y objetos en la composición, el hombre-jefe de familia en el centro de la escena asimila esta imagen a cualquier otra de este tipo obtenidas al blanco.

Otras representaciones de la familia indígena difundidas en postales eran descritas como "tipos indios": los ideales clasificatorios de impronta evolucionista se habían introducido en el discurso social, y una familia pasaba a ser una generalidad étnica, un "tipo", concepto que en la antropología biológica estaba ligado a la noción de "medía humana".

En la misma época los misioneros franciscanos incorporaron desde una impronta pretendidamente "instantánea" a la familia en sus toldos, semi-desnudos, como iconos de lo que "no debía ser", para contraponer a aquello que "sí debía ser". Estamos en el escenario de identidades construidas, perfiladas y configuradas en el contexto de conflictos interétnicos que van más allá de la labor misionera, y que articulan cuestiones vinculadas a la propiedad de la tierra, a su explotación, a la necesidad de contar con mano de obra indígena, a la llegada de grandes contingentes de inmigrantes, etc., aspectos que también exceden lo político y religioso a que hemos hecho referencia, pues se vinculan a procesos socio-culturales propios de las relaciones entre blancos e indígenas en el Chaco.



Autor sin identificar. Postal "Indios del Chaco", ca. 1910  
Colección CEDODAL

Hacia la década del treinta nos encontramos con otro conjunto de imágenes que según sus descripciones tenían por objeto la representación de la "familia indígena chaqueña"; éstas integran una serie más amplia de imágenes de niños y jóvenes en diferentes posturas, niñas-adolescentes en representaciones que siguen modelos iconográficos del arte occidental como las venus, las tres gracias o la maja y algunas de estas "modelos indias" fueron retratadas en distintas poses eróticas. En cuanto a la representación "familiar", los miembros de la familia en algunos casos se encuentran subidos a los árboles y dispuestos en forma escalonada, caracterizándose además por presentarse desnudos, lo que es considerado un índice de primitivismo. Sin embargo, si consideramos estas imágenes en el contexto de la serie a las que pertenecen, nos encontramos que estos mismos personajes, en otras fotos se encuentran vestidos, lo que hace suponer que para esta época ya habían incorporado la vestimenta del blanco y que el fotógrafo los ha hecho desvestir para crear un imaginario exotista desde la mirada occidental.

El esquema de construcción de imágenes familiares desde un interés documental/estético/científico del blanco siguió teniendo presencia y aún lo tiene. En el gran trabajo fotográfico que Grete Stera realizó con los grupos indígenas del Chaco en 1958-59 y 1964, se encuentra la fotografía de familia como uno de los géneros a considerar. Desde esta perspectiva, la familia indígena aparecía como un "objeto-tema" a documentar: sin embargo, no nos encontramos con una secuencia de hitos o ritos familiares, sino con escenas pensadas y construidas por la fotógrafa, donde alterna los retratos con "instantáneas" de la familia en diversas actividades y hábitos que los epígrafes describen, como "La familia de Hilario Cabrera se dirige al servicio evangélico dominical", "Familias mocovíes regresan del campo, de cosechar algodón" o "La familia del cacique Temai trabaja en cestería de totora". Existen también otras imágenes familiares que se ubican en la línea de sus famosas "composiciones" realizadas mentalmente, y que generalmente el reportaje que llevaba a cabo no le permitía realizar a menudo. En estas escenas étnicas familiares la fotógrafa dispone a los miembros de la familia en un cuadro compuesto "en el ojo, no en el visor de la cámara", como decía ella<sup>19</sup>. Entre ellas, dos escenas de "Familia toba, alrededores de Resistencia" son composiciones minuciosamente pensadas, donde los personajes y objetos que aparecen en la escena ocupan, desde un papel casi funcional, un espacio abierto donde el "tema" familiar quedaba en un segundo plano y la "composición" familiar pasaba al primero. Se producen dos "innovaciones" en la producción de Grete: se deja atrás el anonimato de los indígenas, y se enmarca a la familia en un contexto socio-cultural y económico, dejando de ser escenas étnicas para asimilarse a las representaciones sociales y productivas.

En su conjunto, la familia indígena asume en las imágenes de Stern un trato de respeto y de valorización de la dignidad, acorde a su mirada crítica y un tanto compasiva de la situación del indígena chaqueño<sup>20</sup>.

La representación de la familia nuclear es probablemente el tipo iconográfico más importante en la fotografía de inmigrantes. Eran pocas las ocasiones en que un fotógrafo aficionado podía acercarse a su hogar para hacer estas tomas, algunas realizadas en espacios abiertos, otras también en el exterior con telones de fondo y en escasas oportunidades delante de la vivienda -particularmente aquellos que ya habían construido casas cuyo estilo y caracteres demostraban el avance económico logrado- y un cuarto tipo de representaciones muestra a la familia en el interior de la vivienda, con los objetos de la vida cotidiana como contexto, aunque las imágenes estén lejos de mostrar aspectos cotidianos o costumbristas. Estas tomas fueron realizadas con el objeto de perpetuar la memoria familiar, pero se utilizaron como nexo entre el país de origen y su nueva patria, entre los que quedaron y los que migraron, ya que ellas se enviaron a los familiares que permanecieron en el país de origen o a otros familiares que eligieron otro destino en el gran panorama geográfico que ofrecía la Argentina de fines del siglo XIX y principios del XX. Por lo tanto, el retrato familiar era cuidadosamente compuesto: aún dentro de las

limitaciones que el medio ofrecía, de la precariedad que la vida rural y el trabajo demandaron a los inmigrantes, estas imágenes muestran una prestancia social, una dignidad familiar y un afán de progreso social. Pose, gesto y vestimenta coadyuvan en transmitir estos elementos. El mejor ropaje era el seleccionado para estas representaciones, y los pocos o muchos accesorios que tuvieran estaban obligatoriamente presentes, a lo que se sumaba un esmerado peinado por parte de las mujeres. En algunas ocasiones se hacían presentes elementos que señalaban el nuevo contexto al que se incorporaron, como hombres vestidos con bombacha y botas de gaucho y pañuelo cuidadosamente dispuesto en el cuello, elementos que se repetían también en los niños.

Su consumo era eminentemente privado, pero sin embargo se valieron de las exigencias técnicas y de los cánones de pose y gestualidad que casi intuitivamente conocían tanto los retratados como quien obtenía estas imágenes. Muchos de ellos no tenían retratos ni individuales ni familiares obtenidos en su país de origen, y por lo tanto éstas eran las imágenes fundantes de su memoria familiar, como ellos eran los pioneros de la "nueva sociedad" chaqueña.



Juan B. Simoni. "Juan Pellizari y flia". 1903 Museo Ichoalay y Muse



n B. Simoni. Flias. Pellizari, Agostini y Celva, 1907. o Ichoalay

En estas composiciones familiares también nos encontramos con la representación de la familia extendida, que aparece en muchas oportunidades en las fotos de comunión y de casamiento: esta concepción de familia extendida no es sólo por cuestión de sangre, sino también de origen. Algunas de estas imágenes familiares incluyen varias familias italianas que no tuvieron ningún grado de parentesco -aunque fue muy común el casamiento entre los miembros de la misma colectividad-, sino que las "emparentaba" la procedencia geográfica y la identificación cultural. Mientras veíamos que en el caso de la fotografía indígena no aparecía la representación de la familia extendida, -cuando ellos sí tenían incorporado este concepto-, en cambio se hace presente en el retrato familiar de inmigrantes. Estas composiciones son sumamente interesantes porque ponen de manifiesto la cohesión grupal que mantuvieron estas familias inmigrantes como medio para mantener la identidad cultural, y de qué manera las conmemoraciones religiosas y las fiestas actuaron de puntos de identificación étnica. Ejemplos interesantes lo constituyen dos fotos de comuniones en la colonia Margarita Belén<sup>21</sup>, correspondientes a los años 1911 y 1912, tomadas por Juan Bautista Simoni<sup>22</sup>: estas imágenes muestran un importante panorama de los italianos reunidos en esa colonia.

Veamos en torno a las imágenes de dos familias de la colonia Margarita Belén los aspectos señalados para la fotografía de inmigrantes: las familias Pellizari y Agostini. Con respecto a la primera, nos encontramos con un retrato de los padres de los Pellizari obtenido en Italia; luego, un retrato familiar

de 1903 aprox. obtenido por Juan Bautista Simoni, donde aparece Juan Pellizari con su esposa e hijo, su hermano Bartolo y otros familiares frente a su casa. En el mismo escenario que la imagen anterior, otra imagen de la familia de Juan Pellizari de 1911 nos presenta la familia en crecimiento, también con el mejor vestuario disponible como la anterior y otras donde aparecen los hermanos que vinieron juntos de Italia. Entre ellas, imágenes de la "familia extendida", es decir, de "las familias italianas": otra foto de 1903 donde encontramos a los Pellizari, Agostini, Tomassi, Giovannini, y otra de 1907 de los Pellizari, Agostini y Celva. Todas ellas, obtenidas por Simoni. Entre ellas, los hermanos Pellizari fueron retratados en medio de las diversas actividades productivas a las que se dedicaron: en la chacra familiar junto a los surcos de algodón y a funcionarios que eran testigos del "progreso" que ello implicaba<sup>23</sup>, o en su propio taller rodeado de maquinarias varias. Hacia 1940, nos encontramos con retratos individuales y familiares de la misma familia: la vestimenta y el fotógrafo, que obtuvo las fotos Pablo Boschetti, marca el status logrado<sup>24</sup>.

En cuanto a la familia Agostini, ya hemos visto su presencia junto a los Pellizari. Sus fotografías guardan semejanza con las anteriores, y se vinculan, por otro lado, con las fotos de comunión y casamiento en Margarita Belén, donde estaban "los italianos". El mismo fondo de la casa de Francisco Agostini sirve para los retratos familiares como para algunas escenas de todos los niños de la colonia que tomaron la primera comunión, ya que en la casa de este maestro que también se dedicó a la agricultura, se dictaba catequesis todos los domingos y durante las vacaciones un sacerdote completaba la formación religiosa; era allí donde se celebraban las ceremonias de bautismos, casamientos y comuniones, y por ello también nos encontramos con retratos de la familia junto al sacerdote que visitaba su casa. La cuestión religiosa fue crucial en la preservación de una identidad cultural de los inmigrantes chaqueños -no sólo italianos-, y este aspecto se vislumbra claramente en estas imágenes.

## **CAMPO DE DISCURSIVIDAD Y ESTRATEGIAS NARRATIVAS: SU VINCULACIÓN CON LA HISTORIA DE LAS IMÁGENES ÉTNICAS FAMILIARES**

Estos discursos visuales seleccionados fueron obtenidos en un mismo contexto socio-histórico por emisores que tuvieron diferentes intereses en la construcción de memorias, como parte de un proceso hegemónico de construcción de identidades. Y estos intereses diversos, llevaron en ocasiones a la utilización de convenciones iconográficas semejantes en la representación de la familia del indígena-inmigrante, y en otras, acentuaron modos diferenciales para el caso de la fotografía indígena, pero remitiéndose al concepto de familia que era el propio del blanco; ésto ocurrió con aquellas imágenes de padre-hijo de los estudios antropométricos y las que se vincularon a una perspectiva primitivista.

Si bien ya hemos hecho referencia a algunos aspectos relacionados al uso y circulación de estas imágenes familiares, pretendemos vincular la narrativa que presentan con el modo en que circularon y se conservaron, ya que ello nos habla de la manera en que se construyó y conservó la memoria familiar.

Si pretendemos decodificar las imágenes familiares de indígenas e inmigrantes, nos encontramos con dos estrategias narrativas diferenciales: con respecto a los primeros, son fragmentos construidos según conceptos de la vida familiar del blanco, que no siguen una narrativa diacrónica - secuencial, sino son recortes que remiten a la intención de "normalizar" una pertenencia étnica indiscutible más que a una construcción de memoria de la persona o representada a partir de sus propios elementos identitarios. Esto se debe a que ellos no fueron los comitentes de las fotos, no tenían la concepción de "familia" que se pretendía representar, no eran los receptores de las imágenes ni quienes las conservarían. La memoria de la familia indígena se construyó en base a la selección de símbolos inestables de identificación étnica, de rasgos diferenciales del "otro" que se mezclaban con los propios del fotógrafo con-

formando un sincretismo visual. Por lo tanto, las imágenes remiten a la delimitación de "fronteras étnicas", que por otro lado son generalizadoras, ya que la lente está muy lejos y no se diferencian rasgos de cada etnia indígena, sino que se construye una imagen genérica que responde al concepto "visto un indio, visto todos". No responden, por consiguiente, a conformar una narrativa familiar como los epígrafes pueden hacernos suponer.

Si asumimos la sentencia propuesta por Candau que dice: "A memorias totales le corresponden identidades sólidas; a identidades fragmentarias, memorias dispersas"<sup>25</sup>, podríamos suponer que ocurre esto último con la fotografía familiar indígena. Pero ello se deriva de un proceso hegemónico de construcción de diferencias, donde el blanco construyó estos fragmentos de memoria a partir de los cuales se constituían imágenes generalizadoras de la otredad: una escena o momento recortado en tiempo y espacio se tornaba representativo del "indígena chaqueño". Y frente a estas memorias fragmentarias, a estas identidades "dispersas", veremos que se contraponen una "identidad sólida" representada por la fotografía del inmigrante.

Las fotografías de familias inmigrantes, si bien presentan particularidades en algunas nacionalidades<sup>26</sup>, manifiestan en su conjunto algunos caracteres que las unifican y que se han dado en otros grupos inmigrantes arribados a la Argentina<sup>27</sup>. Entre ellas, como ya hemos visto en el punto anterior, los tipos iconográficos utilizados para construir las escenas familiares, los momentos de la vida a "congelar" y los modos narrativos en que se han conservado y transmitido estas imágenes. La mayor parte de las fotos de familias inmigrantes a las que hemos tenido acceso, y en particular aquellas que hemos seleccionado para este análisis, son "fotos sueltas" que fueron conservadas por las familias, y otras, que fueron entregadas al Museo Histórico Ichoalay: estas últimas son especialmente interesantes por la concepción que tuvieron las familias que donaron las mismas a la institución, pues en su mayor parte provienen de las primeras familias italianas y españolas que llegaron al Chaco. El hecho de haberlas entregado al primer Museo que existió en este territorio, se puede entender, por un lado, desde la convicción de estas familias de constituir un "nosotros" étnico claramente identificable: se reconocen a sí mismos como un grupo "diferente" en el mapa étnico chaqueño, pero también se erigen como el germen de una "nueva sociedad" que ellos construyeron. De ahí la elección de las imágenes familiares, donde intercalan los clásicos retratos familiares con escenas de trabajo, ya que estos grupos leyeron su papel como los legítimos protagonistas y puntales iniciales de esta "nueva sociedad", la del "progreso", en oposición al pasado indígena de la región.

Por lo tanto, estas fotos en su mayoría sueltas, aunque algunas conservan rastros de haber integrado álbumes, nos introducen por un lado en la intimidad personal de estas familias: se perfila una narrativa lineal que comienza con los retratos propios o de los padres en el país de origen, para pasar a los retratos matrimoniales, de la familia nuclear y extendida y de "las familias" italianas que conformaron la comunidad "fundadora" del Chaco. En medio de ellas, las imágenes de las labores productivas de los "jefes" de familia -agrícolas, ganaderas e industriales-, símbolos del ideal "progresista" que el Estado argentino había encontrado en la inmigración y que, en el caso chaqueño, ocupaba un papel primordial, pues suponía hacer realidad aquel imaginario del Chaco como "tierra prometida" que funcionarios del Estado habían visto, y para la cual vislumbraban un futuro progresista si se incorporaba población inmigrante.<sup>28</sup>

Rememorando la unión de familias y su papel protagónico en la construcción del Chaco, uno de los descendientes refería que las familias Cozzarolo, Dellamea, Beligoy y Antonioli "... formaron un estrecho vínculo de amistad, e hicieron posible el asentamiento de la industria taninera y la formación del ejido municipal de Puerto Tirol. Todo esto, por razones fortuitas o no, conforma la verdad de la his-

toria de este pueblo.<sup>29</sup> Esta afirmación de uno de los descendientes resulta una abierta manifestación del papel que estos grupos se atribuyeron en la construcción del Chaco.

Justamente, imágenes de todas estas familias, algunas de las cuales integraron el primer contingente de inmigrantes arribado al Chaco en 1878, figuran entre las donadas al Museo Ichoalay. Un elemento adicional para este conjunto de fotografías a la hora de su contextualización, de entender el campo de discursividad en que se produjeron y circularon, es el hecho que en gran parte fueron tomadas por un mismo fotógrafo: se trata de Juan Bautista Simoni<sup>30</sup>.

Simoni narró visualmente la historia familiar de los colonos inmigrantes de un amplio espectro de localidades del interior chaqueño, recorriendo las mismas para obtener los retratos o para congelar los hitos relevantes de la vida familiar: casamientos, comuniones y muertes. El retrato de su propio padre muerto, junto a su madre y a él mismo, constituye una clave en el rol que la fotografía constituyó para narrar la biografía familiar y en el concepto de hogar que estos grupos pretendían transmitir.

Es cierto que la lectura de estas narraciones asume un análisis particular vinculado a la historia de vida de cada individuo o de cada familia, pero en su conjunto ellas se caracterizan por una identificación cultural, por una disposición de los individuos en un "camino lineal" -que, aunque conservadas sueltas, es posible reconstruir-, trazando trayectorias, delimitando biografías y proyectos de vida individual, familiar y comunitaria. Si bien la concepción de familia que ellas transmiten, tomadas individualmente, hacen referencia a la familia nuclear, si tomamos el conjunto de imágenes producidas por Simoni de las familias italianas, éstas suponen el concepto de "familia extendida", que excede lo biológico, para constituirse en cultural: son "los italianos", y no todos, sino aquellos que construyeron "el Chaco", que contribuyeron a su "progreso". Por lo tanto, marcan la frontera no sólo con el indígena, sino también con los otros "otros", que también fueron inmigrantes, pero que llegaron después.

Las fotografías familiares de inmigrantes tuvieron una circulación y uso diferente a la del indígena: algunas, fueron conservadas por las mismas familias residentes en el Chaco y se fueron manteniendo en las generaciones sucesivas; otras, fueron remitidas a sus países de origen, manteniendo de esta forma el nexo con los familiares que quedaron en ellos. En este vínculo que la imagen logró mantener junto con cartas y otros objetos, los ritos familiares constituyen el elemento por el que transcurre la narración. Las asociaciones mutualistas y cooperativas, la creación de escuelas propias, la supervivencia y transmisión de la lengua materna a las generaciones argentinas, la práctica de la religión de origen, los bailes y las fiestas familiares fueron algunos de los aspectos que permitieron que no se perdiera esa identidad. Y en ello, la correspondencia y las fotografías con los familiares que permanecieron en el país de origen ocuparon un lugar preponderante.

Al analizar el extenso corpus documental con que contamos, y la manera en que se narraron historias y se mantuvieron vínculos familiares a través de la imagen, nos atrevimos a pensarlo a partir de las fotos de una familia de inmigrantes españoles que las conservan ellos mismos. La abuela es española (decimos es, porque tiene 97 años y vive en el Chaco), nacida en el pequeño poblado de Urdes (Aragón) y contaba con 18 años cuando en 1926 llegó a la Argentina con tres hermanas al encuentro de su padre arribado dos años antes. Las fotografías más antiguas que conservan son justamente aquellos retratos que las hermanas solas, o con su padre, se tomaron en un estudio fotográfico de Buenos Aires para enviar a la madre y hermanos que aún permanecían en España. No se registraron imágenes familiares anteriores, aquellas que corresponderían a la familia en España. A partir de esas primeras fotos familiares, se suceden otras que remiten a la nueva sociedad en la que estaban insertándose: un retrato de una de las hermanas vestida "a lo Gardel" también obtenida en Buenos Aires completó el grupo de

las pocas fotos que pudieron pagar en aquellos primeros tiempos donde el dinero era lo que escaseaba. Una foto recuerda el día en que embarcaron desde Buenos Aires al Chaco: frente al barco que las llevaría, dos de las hermanas que iban a emprender el viaje junto a la que permanecería y sus hijos recién nacidos, acompañadas en la escena por otra amiga de la colectividad española.

Luego se produce un salto que se correspondió con su llegada al Chaco, su ubicación en el interior del joven Territorio<sup>31</sup> y su inserción en un nuevo ámbito y actividad: entonces nos encontramos con unas pocas imágenes obtenidas por un fotógrafo aficionado en el Chaco y con la familia que la abuela comenzó a construir: sus hermanas y los hermanos de su esposo, en imágenes donde lo "criollo" asume un papel importante, y a que la actividad que emprendieron estaba ligada al campo y a la explotación ganadera. Por varios años se produce un "vacío iconográfico", hasta llegar a las fotos clásicas de nacimiento, comunión y casamiento, a las que se suman las de los hijos participando en actividades vinculadas a la comunidad española radicada en la región, en particular las mujeres bailando danzas españolas. Estas son las imágenes que se repiten y que fueron aquellas que continuaron actuando de "referencia" y de nexo entre la familia que había permanecido en España y la residente en Argentina, y serán las que se repetirán por varias generaciones para mantener ese contacto.

La secuencia de estas imágenes unifica no sólo momento-imagen, sino también identidad-imagen, y ponen de manifiesto el interés por preservar elementos identitarios que deben ser no sólo conservados, sino "mostrados" a quienes se supone, pueden decodificar claramente tales aspectos. Por lo tanto, además de las imágenes clásicas de acontecimientos familiares y sociales (occidentales y cristianos) de casamiento, nacimiento, bautismo, comunión, eran estas imágenes donde se integraban aspectos de lo propio y de lo adquirido (las "gardelianas", las "gauchescas" y las "españolas"), las que formaban parte de un discurso familiar único.

Fragmentos de memoria construida desde la percepción e intereses del blanco, manifestaciones de una intencionalidad simbólica que poco nos dice de la identidad del retratado se oponen a secuencias narrativas que muestran lo íntimo y "lo propio" a partir de partículas de la vida familiar hilvanadas secuencialmente. Las primeras, no son conocidas por los mismos grupos retratados, fueron sobreexpuestas a lo largo de un siglo e incluso se encuentran dispersas en colecciones muy lejanas al Chaco. La fotografía de inmigrantes se halla en gran parte en manos de las propias familias o en Museos del Chaco, constituyendo testimonios de la intimidad familiar y comunitaria. Formas diferentes de aprehensión del pasado se conjugan en imágenes producidas en un mismo campo de discursividad, haciéndonos reflexionar sobre los modos en que se construyeron identidades étnicas y sobre la naturaleza social e ideológica de la memoria y el olvido.

## **RITUALES Y NARRATIVAS FAMILIARES**

Dentro de la fotografía de familia, aparecen algunos temas vinculados a la religión, la educación, las costumbres, etc. que son posibles de analizar en forma particular de tal modo que nos acerca a los aspectos identitarios de los grupos étnicos en el Chaco. En este caso, centraremos el foco en un aspecto particular de la fotografía familiar que es, por lo general, de difícil acceso: la imagen mortuoria.

Aunque los ritos y costumbres de los grupos indígenas chaqueños fueron y siguen siendo objeto de interés científico, social, político y religioso, ellos no se hacen presentes en la fotografía étnica. Los dibujos del jesuita Florian Paucke en el siglo XVIII habían narrado visualmente los hábitos, costumbres y rituales de los mocovíes, pero sin embargo, esto no constituyó tema de interés para la fotografía de fines del siglo XIX y primeras del XX. En el contexto de las costumbres indígenas, el tema

de la hechicería, la muerte y la superstición fueron abordados en la iconografía de Paucke en los diversos escritos de la época colonial como en los relatos, memorias y escritos de diferentes interlocutores blancos a lo largo de aquellas centurias. Este interés estaba dado no sólo en lo extraño que podía ser a los ojos de la mentalidad occidental tales prácticas, sino también, por la importancia que las mismas tenían en el mundo indígena. Sin embargo, la fotografía no incursionó en este tema; la ausencia de estos temas vinculados a la intimidad de la vida familiar indígena, a sus creencias y costumbres se fundamenta en lo que la fotografía tomó al indígena como objeto para conformar escenas étnicas que se basaban en fragmentos de memorias construidas desde los intereses, paradigmas iconográficos e ideología del emisor de los discursos.

Por el contrario, para algunas colectividades de inmigrantes, la fotografía mortuoria y los rituales funerarios integraron las imágenes familiares junto a los clásicos retratos a los que nos referimos anteriormente. En tal sentido, nos encontramos con la representación fotográfica de estos rituales en la fotografía de una familia de inmigrantes croatas, la familia Resanovich. Se trata de dos conjuntos de imágenes de esta familia que ellos mismos conservan y que nos cedieron en préstamo. El primero responde visualmente al ritual de un funeral en un poblado croata: comienza por la imagen de la muerta en su propia cama (un retrato individual y otra escena rodeada de su familia), otra imagen de la difunta en el féretro rodeado por sus deudos, el inicio de la procesión para llevarla a su última morada, en un largo peregrinaje por el campo donde familiares y allegados, acompañados por una banda de música, caminan solemnemente hasta el lugar del entierro.

El segundo conjunto trata de un ritual semejante realizado en la localidad de Sáenz Peña (Chaco, Argentina), donde esta misma familia de inmigrantes se asentó en 1930. La secuencia narrativa adquiere un formato semejante al anterior, aunque más sintética en narración, y la familia posa frente al féretro tanto en el velatorio como en el cementerio, junto a la tumba. Se percibe una confrontación de miradas ante la cámara: los familiares posan y miran atentamente al fotógrafo, la imagen se convierte así en un certificado de defunción, un acta de haber enterrado en forma correcta al familiar, teniendo en cuenta que estas imágenes eran enviadas a quienes estaban en el Viejo Mundo. Lógicamente que estas fotografías, conservadas sueltas por las familias, se encuentran junto a otras que claramente permiten un ordenamiento en un conjunto serial-lineal, manteniendo un continuum lógico de construcción de biografías familiares. Pero lo que resulta significativo es la importancia que el tema de la muerte tenía para los croatas y la manera en que mantuvieron la costumbre de fotografiar los rituales fúnebres, contratando a un fotógrafo para ello, ya que ambos conjuntos de fotografías fueron obtenidos por fotógrafos profesionales. Y esta importancia de la muerte en la vida familiar se vislumbra en otra foto conservada por esta familia: se trata de la boda de la hija de Resanovich (también nacida en Croacia), que se casó en Sáenz Peña en 1938, y que a primera vista responde a la típica fotografía de bodas rodeada por todos los miembros de la familia. Pero si la miramos detenidamente, gran parte de los asistentes a la boda tienen una pequeña cruz colocada con un lápiz por encima de su cabeza: cuando la muerte llegaba, las cruces se hacían presentes en la fotografía. Si la imagen mortuoria era una especie de recordatorio del familiar muerto, una manera de conservar no sólo la imagen del ser querido sino también de un ritual de la muerte, la cruz sobre la cabeza del familiar constituía una paradoja: se mantenía vivo en la memoria y en la imagen, pero se era consciente de que ya no estaba.

## **DOS MUNDOS SINTETIZADOS EN UNA IMAGEN**

En esta construcción de alteridades e identidades familiares mucho queda aún por analizar, particularmente desde la función que tuvo la imagen en tal proceso y en la constitución de fronteras étnicas.

Al principio decíamos que es a partir del poder hegemónico de un grupo social que se construyen y perfilan esas identidades. La selección de las escenas familiares, los modelos iconográficos preferidos y el mismo concepto de "familia" que se ha utilizado en la fotografía familiar chaqueña es una muestra de ello. Y aunque mencionábamos que la riqueza informativa y narrativa de la imagen adquiere un valor más provechoso cuando abordamos series o paquetes textuales, hay imágenes que por sí mismas asumen una categoría preferencial.

Finalmente haremos hincapié sobre una imagen de la que sólo contamos con lo que muestra y la inscripción de la persona que la recibiera en el Museo Ichoalay donde la conserva y que dice "Familia toba-francés". Se trata de la fotografía de un matrimonio -ella toba, él francés-junto a sus siete hijos en un escenario natural, prolijamente vestidos y acompañados -en un segundo plano- por otro indígena más (probablemente un empleado de esta familia). La particularidad de esta imagen acerca de la cual sólo conocemos lo que nos muestra, es que además de consumir el ideal de colonización del Chaco persigue en su composición los cánones de representación del retrato familiar y su género. Esta imagen resulta testigo de los pocos casos de unión matrimonial entre blancos e indígenas, donde se impone la concepción familiar de aquellos y, por supuesto, también el modo de "perdurar" en la memoria social a través de la fotografía, como elemento tan caro a la cultura occidental.

A partir de lo analizado podemos concluir que la imagen sirve como soporte al recuerdo, cuando es el momento fue vivido por quien observa la fotografía, y como vehículo de memoria cuando se reconstruye desde el presente de identidades comunales o étnicas, en que participan tanto aquellos que



Autor no identificado. "Matrimonio toba-francés", 1907  
Museo Ichoalay

vivieron esa experiencia como quienes no la vivieron. Esto es lo que ocurre con la fotografía de familias de inmigrantes, pero no es el caso de las imágenes de indígenas. La fotografía actúa así como un "testigo", como "un observador quien presenció un acontecimiento desde el lugar de un tercero, que vio algo aunque no tuvo participación directa o involucramiento personal con el mismo. Su testimonio sirve para asegurar o verificar la existencia de cierto hecho<sup>32</sup>. Y ese hecho es fragmentario, construido desde una percepción diferente de la familia de los grupos indígenas chaqueños.

Es que los cristales de la memoria, de la nuestra y la de los otros, adquieren dimensiones diferentes porque detrás de los ojos hay un bagaje cultural e ideológico que hace que lo que se vea esté presidido por el concepto.

Halbwachs plantea que en la construcción de memorias son condiciones necesarias la lengua, el tiempo y el espacio. En tal sentido, las fotografías de familias de inmigrantes aquí tratadas revelan un lenguaje representacional, un espacio social, cultural y geográfico y una narrativa secuencial que pre-

senta sucesos familiares que se repiten cíclicamente a través de las generaciones, poniendo de manifiesto el "lugar de la memoria colectiva" y una identificación étnica. Por el contrario, la fotografía indígena atribuida como "familiar" subvierte algunas de estas condiciones: un lenguaje que resulta propio de quien obtura la cámara pero no del retratado y que nos presenta seres anónimos, incluidos en una clasificación tipológica o integrando una generalidad étnica; el tiempo y el espacio se convierten en fragmentos o pedazos que poco aportan sobre la memoria de estos grupos y mucho nos dicen sobre las maneras en que los emisores construyeron memorias de la "otredad" en el marco de un proceso hegemónico de constitución de identidades y de memorias familiares.

## NOTAS

<sup>1</sup> No abordamos en este caso imágenes de la "región chaqueña", área que integra un espacio más amplio del actual territorio argentino, como así también el Chaco paraguayo y boliviano. Nos circunscribimos, por consiguiente, a lo que fue el Territorio Nacional del Chaco y actual Provincia del Chaco. En otros estudios hemos trabajado con imágenes de grupos étnicos del Gran Chaco, pero en este caso hemos circunscripto el trabajo al área mencionado por haber sido la que recibió gran afluencia de inmigrantes.

<sup>2</sup> M. Giordano. *Discurso e imagen sobre el indígena chaqueño*. La Plata, Ediciones Al Margen, 2004, p. 16.

"El "otro" es, por una parte, el "distinto" que un grupo ha identificado como tal y le ha otorgado una identidad. Identidad y alteridad guardan una relación conceptual contrastante: si la identidad es una dimensión significativa de la práctica social que expresa la autoadscripción a una categoría social diferencial, para que pueda emerger y afirmarse requiere de un "otro" diferente con quien instaurar los límites. La identidad propia o asignada no es permanente, sino que es cambiante y móvil, e implica un juego de imágenes del otro y por refracción, imágenes de sí mismos." En: M. Giordano. *Discurso e imagen...*, cit, p. 15.

<sup>4</sup> La consideración del conjunto de imágenes de indígenas chaqueños desde la propia mirada de los grupos indígenas es un proyecto que recién hemos planteado, y que aún no se ha llevado adelante. El mismo supone, en una primera instancia, una restitución de las fotografías y un estudio centrado en los modos de producción y transmisión de las memorias de pertenencia y del impacto que esas fotografías causan en el presente en las mismas comunidades representadas. O sea analizar la tensión entre la imposición de identidades por medio de una fotografía atribuida a cierto grupo y las memorias que constituyen parte de sus identidades.

<sup>5</sup> La documentación del indígena chaqueño producido inicialmente por esta fotógrafa alemana radicada en la Argentina respondió inicialmente a un proyecto de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Nordeste que perseguía documentar fotográficamente la forma de vida y costumbres de los grupos indígenas del Chaco, con el objeto de conformar una colección para la investigación y para un futuro Museo. El reportaje inicial de los años 1958-59 seguía estas intenciones, pero en 1964 realizó, por decisión personal, un recorrido más amplio de la región y una documentación más profunda de los grupos indígenas, que unificaban una intención estética con un compromiso social de dar a conocer las condiciones de pobreza y olvido en que se debatían estos "compatriotas". Véase al respecto M. Giordano. "Gret e Stern y el Chaco." XXIV Encuentro de Geohistoria Regional, IIGHI-CONICET, 2004. Versión CD rom; L. Priamo y otros. *Aborígenes del Gran Chaco. Fotografías de Grete Stern*. Buenos Aires, Fundación Antorchas - Fundación Ceppa, 2005.

<sup>6</sup> Hugo Beck. "Inmigrantes europeos en el Chaco". *Cuadernos de Geohistoria Regional* N°39, Resistencia, IIGHI-CONICET, 2001, p. 137.

<sup>7</sup> El concepto de "raza", vinculado en esta época al de "evolución", comprendía no sólo las características físicas, sino también el conducta moral, el potencial intelectual y de allí, la posibilidad de actuar "civilizadamente".

<sup>8</sup> M. Giordano. "Fotografía y Ciencia Antropológica en el Gran Chaco". *Cadernos de Antropología e Imagem* N°18. Rio de Janeiro, UERJ-NAI, 2004, pp. 61-62.

<sup>9</sup> Desde mediados del siglo XIX se emplazaron distintas misiones de franciscanos de Propaganda Fide en la región chaqueña. Las últimas corresponden a los años 1900-1902 y fueron las de Nueva Pompeya, Laishí y Tacaaglé. La mayoría de los sacerdotes que estuvieron en estas misiones eran de origen italiano y español.

<sup>10</sup> Rafael Gobelli. *Estudio etnográfico sobre los indígenas maticos y Memorias de mi Prefectura y Apuntes sobre el Chaco*. Parte Tercera. Salta, 1914, pp. 63 y 65.

<sup>11</sup> Véase al respecto M. Giordano y P. Méndez. "Justificando un proyecto: textos y fotografías de los frailes de Propaganda Fide sobre los indios chaqueños". / *Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes - IX Congreso del CAIA*. Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores en Arte, 2001. Versión Cd rom.

<sup>12</sup> Entre los textos que contienen mayor cantidad de fotografías y utilizan tal estrategia de presentación y oposición conceptual de imágenes se encuentran los de Rafael Gobelli, "Memorias de mi Prefectura y Apuntes sobre el Chaco", Salta,

1912-1926 y "Estudio Etnográfico sobre los indios matacos", Salta, Imp. y Lib. Rafael Tula, 1914.

<sup>3</sup> Creemos que estas imágenes proceden del Chaco salteño, por referencia a otras imágenes semejantes que se han incorporado en textos de funcionarios públicos que realizaron tareas en esa región. Probablemente se trate de grupos chorotes.

<sup>14</sup> Si bien Corrientes se encuentra a aproximadamente 40 km. de las colonias en las que se asentaron los primeros inmigrantes italianos, no existían vías de comunicación que permitiera un contacto fluido entre ambas poblaciones: el ancho río Paraná divide el Chaco de la Provincia de Corrientes y la comunicación se lograba, únicamente, a través de este medio fluvial.

<sup>15</sup> Entre 1910 y 1913 se registró un pico migratorio que fue interrumpido por la primera guerra mundial, reiniciándose el proceso entre 1923 y 1930, en que se produjo el mayor ingreso de pobladores europeos dispuestos a cultivar tierras chaqueñas. Las nacionalidades que ingresaron a lo largo de la década del veinte fueron polacos, italianos, yugoslavos, búlgaros, españoles, alemanes, checoslovacos, rusos, lituanos y ucranianos. Véase H. Beck. Op. Cit., pp. 62-63.

<sup>16</sup> M. Giordano. "De Boggiani a Métraux. Ciencia antropológica y fotografía en el Gran Chaco". *Revista Chilena de Antropología visual* (en línea). Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Santiago de Chile, 2004. <http://www.antn-pologiavisual.cl/americanistas>

<sup>17</sup> Véase M. Giordano y P. Méndez. "La fotografía de Hans Mann, pionera en el patrimonio cultural." En: AA.VV. *Hans Mann. Miradas sobre el patrimonio cultural*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes - CEDODAL, 2004, pp. 11-19.

<sup>18</sup> El uso de estas imágenes por antropólogos se manifiesta no sólo en su inclusión en publicaciones científicas, sino en su conservación en archivos vinculados al ámbito académico-científico. Algunas de estas imágenes se conservan en el Museo Etnográfico "Juan Bautista Ambrosetti" de la Universidad de Buenos Aires.

<sup>19</sup> L. Priamo. "Grete Stern y los paisanos del Gran Chaco". En: L. Priamo y otros. *Aborígenes del Gran Chaco*. O. cit., p. 39.

<sup>20</sup> Cabe advertir que la llegada de esta fotógrafa al Chaco en 1958 coincidió con la presencia muy fuerte de un movimiento indigenista local; Grete se vinculó con algunos de los máximos exponentes del indigenismo en el Chaco, como fue el caso de Rene James Sotelo.

<sup>21</sup> Esta colonia fue poblada mayoritariamente por italianos y españoles que arribaron entre 1888 y los primeros años de la década siguiente.

<sup>22</sup> Juan Bautista Simoni procedía de Trento (Italia), y a los 12 años de edad arribó junto a sus padres al Chaco con los primeros grupos de inmigrantes el 19 de enero de 1879. Personaje multifacético que desarrolló distintas tareas en el interior chaqueño, el repertorio fotográfico que realizó a gran parte de la colectividad italiana radicados en las colonias de Puerto Bastiani, Margarita Belén, Tirol y Popular, lo convierte en el fotógrafo por excelencia de la primera inmigración al Chaco. Colocaba a sus fotos un sello que rezaba "Fotógrafo aficionado". Teresita A. de Tomassone. *Juan Bautista Simoni. Datos Biográficos*. Resistencia, Museo Ichoalay, mimeo.

<sup>23</sup> Hay imágenes de Juan Pellizari en su chacra de algodón junto al ingeniero Carlos Muello, quien visitó el Chaco como miembro de la Comisión Investigadora de Tierras Fiscales. Algunas de estas fotos fueron publicadas en un informe de Muello de 1918.

<sup>24</sup> Boschetti era para entonces el fotógrafo más reconocido de la capital chaqueña. Resistencia. Algunas de estas imágenes las obtuvo en su estudio y otras en la misma casa de los Pellizari, lo que implicó el traslado de localidad para obtenerlas.

<sup>25</sup> N. Candau. *Antropología de la memoria*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2002, p.17.

<sup>26</sup> Aspecto que está aún en proceso de análisis para el caso chaqueño.

<sup>7</sup> Véase al respecto el trabajo de D. James y M. Z. Lobato. "Fotos familiares, narraciones orales y formación de identidades: los ucranianos de Berisso". *Entre pasados 24/25*. Buenos Aires, Año XII, 2003, pp. 151-175.

<sup>8</sup> Arturo Seelstrang, quien trazó la colonia Resistencia, capital del Territorio Nacional del Chaco, en su Informe de 1878 (año en que llegaron los primeros contingentes italianos), percibía en el Chaco una inmensa área de tierra fértil, la "tierra prometida", el lugar donde a través de la colonización, especialmente de inmigrantes europeos, se llegaría a la riqueza y al progreso. A. Seelstrang. Informe de la Comisión Exploradora del Chaco. Buenos Aires, 1878, pp. 151-152, 162.

<sup>29</sup> F. Dellamea. Departamento Libertad. Algunas familias, hechos y circunstancias que lo forjaron. Resistencia, Ed. del autor, 2000, p.173.

<sup>30</sup> Además de las fotografías que se encuentran en el Museo Ichoalay, entregadas por las mismas familias, descendientes de Simoni entregaron recientemente a este Museo 86 placas de vidrio de 13x18 cm. de familias inmigrantes, las que se encuentran en calidad de comodato en el Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM), para su puesta en condiciones y guarda adecuada.

<sup>31</sup> Desde lo político-institucional el Chaco fue Territorio Nacional hasta 1951, lo que implicaba que no elegía a sus gobernantes, quienes eran designados por el Estado Nacional.

<sup>32</sup> E. Jelín. *Los trabajos de la memoria*. Madrid - Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.