

Marcas de identidad *en y a través de la fotografía.* Aproximaciones a la memoria y el imaginario del nordeste argentino

Brand of identity *throughout* photography. Memory and imaginary approaches of the Argentine Northeast

Alejandra Reyero*
Cleopatra Barrios**

RESUMO

El trabajo pone en discusión dos estudios de caso que abordan la fotografía como *objeto* y como *herramienta* de análisis en las provincias argentinas de Chaco y Corrientes. El primero examina las representaciones del cuerpo en fotos de indígenas e inmigrantes chaqueños de mediados del siglo XX y las respuestas actuales de un grupo indígena del Chaco antes tales imágenes. El segundo aborda las prácticas de religiosidad en fotos de localidades correntinas obtenidas entre los siglos XX y XXI y se complementa con un trabajo etnográfico en las festividades actuales. El análisis de las imágenes de diferentes fotógrafos por un lado y la utilización de dicho corpus como disparador de recuerdos (relevado mediante el registro oral) por otro, revela aspectos comunes a ambos estudios: los alcances y límites de la fotografía para convocar el pasado y afectar el presente reafirmando pertenencias comunitarias, étnicas y religiosas del nordeste argentino.

PALAVRAS-CHAVE: imagen; fotografía; oralidad; nordeste argentino, corporalidad; religión.

ABSTRACT

The work places in discussion two case studies dealing with photography as an object and tool for the analysis of the Argentine provinces of Chaco and Corrientes. The first examines the representations of the body in pictures of indigenous and chaqueños of mid-20th century and the current responses of a Chaco indigenous group regarding such images. The second deals with the practices of religiosity in pictures of correntinas municipalities obtained between the 20th and 21st centuries, complemented by an ethnographic work in current festivities. The analysis of different photographers on the one hand and the use of such corpuses as memories shutter (relieved by oral registration) on the other, reveals common aspects to both studies: the scope and limits of the picture to convene the past and affect the present reaffirming community, ethnic and religious belongings of the Argentine Northeast.

KEYWORDS: image; photography; orality; Argentine Northeast; bodily construction; religiosity.

El objetivo de este trabajo es presentar y poner en discusión dos estudios

* Doutoranda em Artes pela Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Bolsita do Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) e Pesquisadora do Núcleo de Estudos y Documentación de la Imagen (NEDIM), Instituto de Investigaciones Geohistóricas, CONICET / Argentina.

** Mestranda em Semiótica discursiva pela Universidad Nacional de Misiones. Becaria de la Secretaría General de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE) Pesquisadora do Núcleo de Estudos y Documentación de la Imagen (NEDIM), Instituto de Investigaciones Geohistóricas, CONICET / Argentina.

de caso que abordan la fotografía como *objeto* y como *herramienta* de análisis. Dichas investigaciones –desarrolladas individualmente por las autoras de este trabajo en las provincias argentinas de Chaco y Corrientes respectivamente– se insertan dentro de un proyecto mayor que examina los mecanismos de conformación y difusión de la memoria y el imaginario del nordeste argentino a partir de tres soportes: la escritura, la oralidad y la imagen.¹

Si bien se alejan en los marcos conceptuales y en los corpus fotográficos utilizados, ambos estudios coinciden en sus estrategias metodológicas: el primero examina las representaciones del cuerpo en un conjunto de imágenes fotográficas de indígenas e inmigrantes obtenidas en Chaco entre 1958 y 1970, por un lado, y las respuestas actuales de un grupo indígena chaqueño antes tales imágenes, por otro. El segundo estudio aborda las prácticas de religiosidad (celebraciones patronales) en fotografías de diferentes localidades de Corrientes obtenidas a lo largo de los siglos XX y XXI, indagación que se complementa –al igual que en el caso chaqueño– con un trabajo etnográfico en las festividades actuales de los poblados correntinos.

Los aspectos identitarios configurados visualmente *en* las fotografías, por un lado, y discursivamente en los relatos orales activados *por* las fotografías, por otro, llevan a que ambas exploraciones confluyan en la problematización de ciertos ejes comunes: en primer término se vuelve necesario discutir los alcances y límites de la fotografía para configurar la identidad de los grupos chaqueños y correntinos, como ser el cuerpo y las celebraciones religiosas respectivamente. En segundo lugar deviene relevante advertir el cruce entre 1) la historia personal de cada uno de los sujetos que observan las imágenes y reconocen elementos, marcas, signos que simbólicamente remiten a “lo propio” y a “lo ajeno”; 2) la historia social-comunitaria de los grupos socioculturales a los cuales pertenecen cada uno de los sujetos receptores; y, finalmente, 3) la historia académica que en tanto analistas poseemos y trasladamos a la investigación.

Cabe aclarar que no es el objetivo de este trabajo comparar las experiencias de Chaco y Corrientes entre sí, ya que tanto los conjuntos fotográficos como los estudios etnográficos difieren notablemente, sino

¹ El proyecto se titula *Memoria e Imaginario del Nordeste Argentino. Escritura, oralidad e Imagen* (PICTO - UNNE 130), está financiado por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica (ANPCyT) y la UNNE, y dirigido por la Doctora y profesora Mariana Giordano.

reflexionar en términos más generales acerca de cómo la fotografía es utilizada para configurar memorias e imaginarios, y cuál es su incidencia en la conciencia colectiva chaqueña y correntina respectivamente.

Imaginarios sobre la identidad chaqueña en fotos de indígenas e inmigrantes

A la hora de evidenciar una imagen “representativa” de Chaco, las figuras del indígena y el inmigrante han servido históricamente para configurar una identidad étnica estereotipada mediante el registro fotográfico, que según los contextos históricos específicos y de acuerdo a diversos intereses de producción, ha privilegiado la presencia de unos sobre otros.

En el caso de los fotógrafos elegidos para el análisis, y pese a la escasa distancia temporal existente entre ellos, se advierte de modo fehaciente esta contraposición. La producción de Grete Stern² realizada entre 1958 y 1964 prioriza la figura del indígena, su entorno cultural y su realidad en distintas localidades de la provincia, mientras que las imágenes de Pedro Luis Raota,³ producidas a mediados de la década del '70 (1978 aproximadamente) privilegian la figura del colono inmigrante (el “gringo chaqueño”) y el criollo (REYERO, 2008a).

En este punto nos centraremos en las instancias de producción de las imágenes de Stern y Raota y su trasfondo histórico, considerando qué fundamentos estéticos e ideológicos sustentaron las representaciones visuales del indígena y el inmigrante según sus respectivas lentes.

Las imágenes de Grete Stern fueron tomadas entre 1958 y 1964 a las comunidades indígenas de Resistencia, Chaco, inicialmente como parte de un

² De origen alemán, estudia fotografía en Berlín con Walter Peterhans, quien luego dicta cursos en la Bauhaus, donde Stern conoce al argentino Horacio Copola. En 1934 contrae matrimonio con éste y tras el ascenso de Hitler al poder se traslada a Londres y luego a la Argentina donde finalmente se establece en 1935. Aquí realiza su obra fotográfica y de diseño gráfico hasta su muerte en 1998. Ya en su madurez profesional, el trabajo de más de mil imágenes realizado sobre el indígena chaqueño se convierte en una alteración de su producción anterior, tanto por la temática abordada como por el compromiso asumido en el proyecto. Desde el 2001 las imágenes forman parte del archivo particular del coleccionista argentino Matteo Goretti.

³ Nacido en la provincia de Chaco se muda siendo muy joven a la ciudad de Santa Fe donde adquiere las primeras nociones de fotografía e inicia su carrera haciendo fotos carnet. Se traslada luego a Villaguay, Entre Ríos, ciudad en la que abre un estudio fotográfico desarrollando una intensa labor artística que lo lleva a presentar sus fotografías en diferentes concursos y exposiciones en salones nacionales e internacionales. Obtiene varios premios y desde 1981 hasta 1986 dirige en Buenos Aires el Instituto Superior de Arte Fotográfico.

proyecto institucional de la Escuela de Humanidades de la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE) y luego tras una iniciativa personal en distintas localidades de Chaco, Formosa y Salta.⁴

Cada foto cuenta con una descripción elegida por la autora en función de la etnia de los retratados, sus lugares de residencia y sus trabajos artesanales. En sus aspectos temáticos esta producción constituye un pliegue representacional dentro de las construcciones visuales del indígena de la región: si bien toda imagen fotográfica supone un acto de sujeción del fotografiado, las imágenes de Stern insinúan una suerte de “respeto y compromiso” con las precarias condiciones de vida y olvido de los pueblos originarios que se tradujo además en la denuncia explícita que la autora hiciera en distintas conferencias.

Stern revela así, una relación de “proximidad” con el retratado y la presencia de la sonrisa marcando esa interacción.

Fotografía N° 1



Nota: Grete Stern. Mujer toba de la familia de Mauricio Cabrera. Pampa Aguará, cerca de de Presidencia Roque Sáenz Peña, Chaco, 6 de julio de 1964. Col. Matteo Goretti.

Las tomas expresan no sólo los intereses éticos de su autora, sino también los artísticos vinculados al uso del retrato, perspectivas y recortes subjetivos enfocados hacia tres aspectos diferentes: figuras individuales y grupales, hábitat, costumbres y artesanías (tejido, alfarería y cestería). Tanto en los retratos obtenidos con la cámara sobre trípode (retratos más austeros) como

⁴ Las imágenes fueron exhibidas en varias ciudades del país (Mar del Plata, Santiago del Estero, San Juan, La Plata, Resistencia). Desde el 2001, los cerca de 1000 negativos forman parte de la colección particular de Matteo Goretti, y otros de la colección privada del fotógrafo Horacio Cópola, ex esposo de Stern.

aquellos en los que la sostiene con su mano y toma la imagen en contrapicado (provocando una exaltación del rostro) es posible advertir una composición visual basada en la deliberación de poses y posturas precisas. Pero también se reconocen gestos de sobresalto de los retratados y en algunos casos, situaciones espontáneas vinculadas a prácticas cotidianas (GIORDANO y REYERO, 2006).

Por su parte, el conjunto fotográfico de Raota no cuenta en la actualidad, al menos en la institución que la resguarda (Museo Provincial de Bellas Artes *René Brusau* de Resistencia), con información y documentación fehaciente que acredite los motivos e intereses a partir de los cuales fue originado. El único dato con el que se cuenta indica un supuesto contrato del entonces Banco del Chaco de la provincia cerca de 1978, para que el fotógrafo realice un relevamiento visual de ciertos aspectos –en particular el registro de la realización de obras públicas– de la ciudad de Resistencia y otras localidades del interior de la provincia.

El destino último de estas imágenes habría sido integrar el patrimonio artístico privado del mismo Banco, pero luego de su privatización permanecen desde el año 2004 en el Museo Provincial de Bellas Artes.⁵

Como toda colección fotográfica, ésta se halla unificada no sólo en la correspondencia al mismo autor, sino también y en especial a una unidad temática centrada principalmente en la figura del colono inmigrante (para este entonces: “el gringo”) residente en Resistencia y otras localidades del interior chaqueño (Sáenz Peña, Quitilipi, Las Breñas, Castelli, etc.). Con títulos en cierto modo elementales que expresan explícitamente el interés político perseguido, todas las imágenes pretenden contribuir con la concreción del ideal de progreso y el proyecto civilizatorio propio de la época que pretendía combatir el “Chaco desierto” transformándolo en la “tierra del porvenir”.⁶

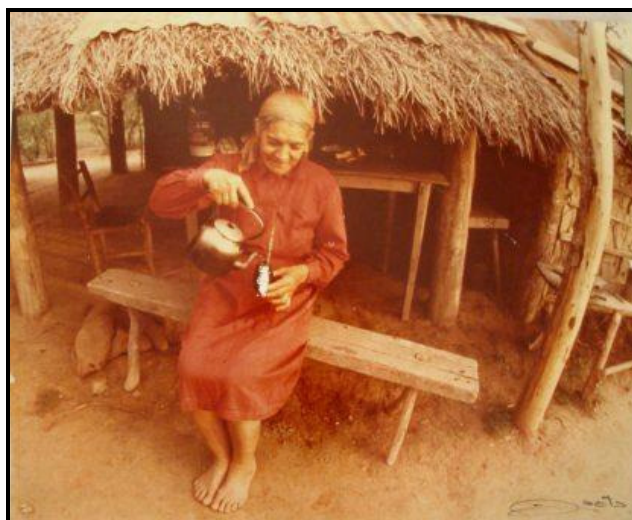
En lo que cuestiones operativas se refiere, Raota parece elegir premeditadamente el foco de su registro. Un paisaje natural es a veces el disparador de una escena que parece intuir interiormente y que tras obtener los recursos necesarios (sujetos, objetos, ubicación de la cámara) inmediatamente

⁵ El fondo fotográfico actual se compone con más de ochenta fotografías color y un álbum de muestras en blanco y negro.

⁶ Entre tales títulos podemos mencionar: *Algodón, Las vías del progreso, Así se construyó la patria, Quemando rastros, Gringa chaqueña, Chaco hoy, Mecanizándose, Enseñando a amar, El nuevo Chaco, Sol y Quebracho, Cielo y Carbón, Arreando mi tropa, El pan nuestro de cada día, Campaña del oeste, Preparando la tierra.*

monta para la realización de la toma deseada.⁷ En otras ocasiones, en cambio, la imagen lograda pareciera transferir cierta atmósfera intimista y natural de algunos espacios privados, como la propia casa del gringo en la que se amasa el pan, se enseña a los niños a leer o se toma mate.

Fotografía N° 2



Nota: Pedro Luis Raota. Mi ranchito. Ca. 1978. Col. Banco del Chaco. Museo Provincial de Bellas Artes René Brusau. Copyright José Luis Raota.

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

En este sentido, Raota centra su interés básicamente en la fotografía social y el ideal progresista se vislumbra en valores como el trabajo, la salud, la educación, etc., que se corresponden con la moral cristiana, la tradición nacional y la “dignidad del ser argentino”, componentes del marco ideológico que guió las acciones del llamado “proceso de reorganización nacional”⁸. De esta forma, es posible reconocer el imaginario nacionalista de la Argentina de los '70 que actúa de trasfondo en sus imágenes. Todas parecen seguir en tal sentido, una política de

⁷ Tenemos información de quien fuera empleado del entonces Banco del Chaco sobre estas situaciones en las que Raota montaba la escena a ser fotografiada y en las que, muchas veces, éste mismo participaba.

⁸ Nombre atribuido a la Dictadura Militar instaurada en Argentina entre los años 1976 y 1983.

omisión del indígena chaqueño y sustentarse en una ideología donde la presencia de la cultura nativa es inexistente. Esta intrascendencia visual se apoya en una visión etnocéntrica del indígena que no sólo lo concibe como otro-diferente, sino como otro-ausente. La intención pareciera ser imponer una visión homogénea de la cultura hegemónica, desdibujando el rostro de la alteridad por no pertenecer al “mundo moderno” (BALDASARRE, 2007).

Por otra parte, al examinar los circuitos (académicos, sociales y artísticos) recorridos por las colecciones de Stern y Raota, así como las referencias descriptivas de las imágenes (a través de las cuales se atribuyen autorías y se reconocen sujetos, espacios y situaciones representadas), evidenciamos que el valor de las fotografías se determina no sólo por lo que en ellas aparece representado, ni por *cómo* aparece, sino también por su uso y difusión.

Los contextos de circulación de ambas colecciones fueron diversos: desde publicaciones de carácter periodístico, suplementos, revistas especializadas, hasta libros de Arte, Historia o afiches de campañas gráficas solidarias. Ello determinó una continua re-actualización de sentidos visuales conforme al imaginario hegemónico desde el cual fueron concebidas las fotografías.

Las imágenes de Stern fueron utilizadas como fuentes de investigación por las disciplinas histórica y antropológica. Varios de estos trabajos se han centrado en la mirada etnográfica de la fotógrafa, analizando su proceder con las comunidades retratadas a partir de las nociones de “compromiso y distanciamiento” (IÑIGO CARRERA, 2006).

Otros estudios no obstante han reconocido la formación artística de Stern y desde este reconocimiento contemplaron la posibilidad de que sus intereses se ajusten a la composición estética de determinadas situaciones cotidianas de los pueblos originarios del Chaco (GIORDANO, 2004).

Por su parte, la colección de Raota es poco conocida en el ámbito académico y ha circulado escasamente en los estudios antropológicos, siendo más notoria su presencia en circuitos publicitarios y contextos afines a la práctica fotoclubista.⁹

⁹ Una de las prácticas que caracterizó a los fotoclubes desde su creación en la década de 1890 fue la organización de concursos y la consecuente exhibición y competición de obras. Durante los años que van desde 1976 a 1983 (periodo de la Dictadura Militar) no se interrumpió la actividad de estas agrupaciones ya que éstas no tuvieron mayor involucramiento en cuestiones políticas y sociales (Apud. PÉREZ FERNÁNDEZ, 2006: 47-64).

Comunidades indígenas chaqueñas ante “su” pasado fotografiado

El retrato fotográfico suele actuar como espejo en el cual se refleja la propia imagen o la imagen del otro, cristalizando así el sentimiento de identidad. Asimismo, y tal como afirma Lizarazo (2008: 16), al igual que todas las imágenes, éste cobra sentido cuando se inserta en una práctica de observación que busca algo en él o que experimenta algo *con* él. De esta forma, deviene interesante preguntarnos qué comunica una fotografía sobre el rostro de un grupo étnico y para quién lo comunica, qué revela y qué silencia a la vez el rostro fotografiado de un indígena (REYERO, 2007).

Bajo este horizonte de reflexión como referencia, hemos emprendido una investigación cuyo foco de interés se centra en las miradas que sobre el rostro y por extensión el cuerpo, despliegan los indígenas tobas de dos comunidades de la provincia del Chaco, Argentina, sobre un corpus de fotografías de Grete Stern obtenidas entre 1958 y 1964 y de Pedro Luis Raota obtenidas a mediados de 1970. Las imágenes de la primera de estas producciones (fotografías de Stern) fueron tradicional y hegemonícamente atribuidas a las comunidades indígenas, y pese a haber sido realizadas por el requerimiento de una institución chaqueña (la UNNE) no se hallan en el Chaco, sino en Buenos Aires en manos privadas.

A raíz de la investigación realizada entre el 2005 y el 2008 en el Barrio Toba de la ciudad de Resistencia y Colonia Aborígen en el interior chaqueño, en las páginas que siguen se pretende identificar y reconstruir –someramente– las ideas que sobre el cuerpo en general y sobre el rostro en particular, poseen los indígenas tobas a partir del vínculo individuo receptor-cuerpo representado fotográficamente.¹⁰

Uno de los objetivos de dicha investigación fue dilucidar en qué medida el cuerpo representa para la cosmovisión toba un soporte de comunicación y memoria (con ellos mismos y con su entorno natural, social y cultural) o un medio de individualidad y disociación interpersonal y étnica.¹¹ Meta para la cual

¹⁰ Dicha investigación fue realizada en el marco de la beca *La mirada sobre el cuerpo. Rostros y rastros en la recepción de la fotografía de Grete Stern y Pedro Luis Raota*, otorgada por la UNNE. A su vez formó parte del proyecto *Captura por la cámara, devolución por la memoria. Imágenes fotográficas e Identidad*, CONICET, dirigido por Mariana Giordano.

¹¹ En lo que a referencias teóricas concierne, la investigación se apoya en un cruce interdisciplinar que conjuga aportes de la antropología visual, la antropología del cuerpo y la sociología del arte.

se analizan las respuestas que los sujetos –de diferentes géneros y edades– arrojan sobre las imágenes fotográficas de Grete Stern (donde ellos mismos o sus antepasados pueden aparecer representados) como las observaciones que realizan sobre las imágenes de Pedro Luis Raota (donde probablemente ellos o sus antepasados no aparezcan representados).

En casi todas las prácticas de recepción desarrolladas, las fotos actuaron como “espejos” a través de los cuales los receptores atravesaron una experiencia extra-corporal que les permitió contemplar el rostro de familiares, amigos o conocidos, y en ciertos casos, su propio rostro (REYERO y GIORDANO, 2008).¹²

De esta forma, devino relevante abordar problemáticas tan complejas como la memoria y la identidad. En especial al tratarse de fotos etnográficas, en las que la distancia cultural que irremediamente existe entre emisor y fotografiado, como la falta de intervención o decisión de éste último, ponen de manifiesto el quiebre o interrupción de sus memorias y la fragmentación e incluso negación de sus identidades.

Las dimensiones mediante las cuales abordamos las representaciones corporales de los receptores tobas impulsadas por las fotografías son:¹³ el tiempo, el espacio, la actividad/ocupaciones, la salud, la fisonomía. En esta oportunidad nos detendremos sólo en la última de estas dimensiones: la fisonomía.¹⁴

A partir de las experiencias desarrolladas es posible reconocer que la identificación de personas mediante detalles faciales fue un “marcador identitario” constante en todas las prácticas de recepción.

Las siguientes expresiones revelan cómo los receptores entrevistados

¹² Las prácticas de recepción tuvieron diferentes modalidades: visitas por parte de alumnos de la Escuela N° 30 del Barrio Toba a la muestra “Aborígenes del Gran Chaco” de Grete Stern realizada en el Centro Cultural del Nordeste de la UNNE. Un taller de elaboración plástica mediante el cual estos estudiantes hicieron una devolución personal de lo que juzgaron más relevante de la exposición, finalmente se conformaron álbumes con imágenes que junto a un libro de Grete Stern fueron utilizados en entrevistas personales y grupales en el Barrio Toba y en Colonia Aborigin.

¹³ Cabe aclarar que no es el objetivo de este trabajo analizar las técnicas corporales de los indígenas tobas a partir de un repertorio físico de gestos y actitudes culturalmente codificadas, (actividad que se encuadraría de lleno en una investigación de tipo sociológico o antropológico del cuerpo en sentido estricto) sino reflexionar sobre las percepciones corporales de los indígenas activados especialmente por la lectura de fotografías y vehiculizadas especialmente por sus discursos.

¹⁴ Algunas de estas categorías están definidas a partir de la propuesta de Pedraza Gómez (2008: 44) elaboradas desde la teoría social del cuerpo.

apuntaban a buscar y reconocer “aires familiares”, a establecer una distinción de las personas pertenecientes a su entorno más próximo –familiar o vecinal– a través de los rasgos particulares de los rostros o por medio de la vestimenta y ornatos de los retratados:

[...] éstos yo ya no sé... pueden ser maká o wichí, por la forma, no es como la forma de los tobas, éstos son los wichís... por la ropa... son de otra raza... los tobas siempre se vestían y tapaban con chiripá y bolsas, y ésta, ¿quién puede ser? ¿Cómo era?... Ángela, no, era más gorda, ahora sí que me perdí, no sé de dónde venimos, de qué raza, porque algunos se vestían, otros no.¹⁵

[...] los wichí son de cara más chata, el modo de arreglarse el pelo es distinto, éstos son tobas ves, son diferentes la fisonomía a los wichí. Los pilagás son igual a los wichí, los tobas que vinieron de Santa Fe tienen cara más despierto.¹⁶

Por otro lado, entre los receptores de la comunidad de Colonia Aborigen, la imagen disparó en forma casi automática la cuestión de la distinción intra y extra-grupal entre *nosotros* (los indígenas) *ellos* (los otros indígenas) y *ustedes* (los blancos) y junto a esta tripartición identitaria surgió el tema de la discriminación:

[...] ésta se ve que es criolla, que está enseñando a los paisanos, ésta era la pinta de mi mamá [señala foto de mujer junto a una máquina de coser],

[...] ellos ya trabajaban, eran civilizados, disparaban y venían para acá, estos curas trabajaban mucho por ahí, estaban civilizando, ¿viste la fisonomía del toba? es distinta del wichí [en este grupo] las caras son mas chatas,

Éstos son wichís ¿viste? porque son distintísimos de nosotros, éstas [señala fotos de indígenas desnudos] son de la zona del Impenetrable, ahí no había gente, sólo ellos.¹⁷

Fue en esta localidad (Colonia Aborigen) donde encontramos a la primera persona que se identificó a sí misma en una fotografía del libro de Grete Stern. Identificación que se confirmó mediante la lectura del epígrafe que acompaña la imagen. Aunque tal reconocimiento fue en primera instancia dudoso, fue muy claro por parte de un amigo del retratado, quien había afirmado: “¡mira! éste es Raimundo, vive todavía”.

¹⁵ G. F. Barrio Toba, abril de 2007. Las respuestas de los receptores que citamos en este trabajo están transcritas en *itálica* y entre comillas. Las palabras o frases encerradas entre corchetes son especificaciones nuestras que introducimos para contextualizar los comentarios. Muchas de estos términos fueron mencionadas con anterioridad a la frase citada y/o supuestas en el tramo de la conversación, otras se refieren a acciones realizadas por los receptores mientras comentaban su observación (indicaciones sobre ciertos puntos de la imagen, señalamientos espaciales del entorno, etc.).

¹⁶ R. Ch. Colonia Aborigen, mayo de 2007.

¹⁷ *Ibidem*.

Fotografía N° 3



Nota: Grete Stern. Niños tobas en la escuela nacional 14, Napalpí, Chaco, 1964. Col. Matteo Goretti.

Raimundo por su parte, se detuvo durante un dilatado tiempo ante su fotografía, después de varios minutos en silencio, de fijar atentamente la mirada sobre la imagen y de disponer la foto de tal forma que pudiera ser vista desde diferentes ángulos, comenzó a expresar frases como: “a ver estos paisanos che... quienes serán”, hizo referencias a la fecha estimable de la fotografía y nos preguntó por dicha información: “¿esto habrá sido hace cuánto más o menos?, ¿en qué año?”, “y este nene salvaje quien será che?” y como pensando en voz alta comenzó a responderse a sí mismo lenta y confiadamente: “me encuentro conocido, muy parecido”, hasta que finalmente exclamó: “éste, si no soy yo, le pego en el travesaño”.

Finalmente a modo de confirmación del reconocimiento buscó y nos acercó una cédula que guardaba entre sus pertenencias y en la que aparece una foto de él a los doce años, imagen que se asemejaba temporalmente a la identificada en el libro.

Luego, a partir de la lectura del epígrafe del libro de Grete Stern “Niños tobas en escuela”, Raimundo comenzó a hacer referencia de su doble situación de discriminado:

Yo soy discriminado por mis pares, para quien no soy toba porque no hablo la lengua, y cuando salgo de aquí soy discriminado por ustedes, porque soy indio, nosotros nos sentimos doblemente discriminados, por nuestra propia raza, nuestra sangre y por el mundo blanco.¹⁸

Por otro lado, la reflexividad a la que invitaba el retrato, esto es: la

¹⁸ Ibidem.

conciencia individual devenida imagen, el sentido de pertenencia o involucramiento personal suscitado por un rostro que se parecía y a la vez se alejaba de la propia faz del espectador también se articuló en la imagen del otro, en el rostro fotografiado que evocaba el rostro real de alguien conocido:

Éste tiene cara conocida. Tiene apariencia de Moreno... ésta era la pinta de mi mamá cuando murió... ésta tiene cara conocida también... ésta es de toba, las de wichis son más chatas las caras... mirá cómo se arregla el pelo, ya es toba... algunas caripelas de la etnia wichí... de éste más o menos me acuerdo la cara, pero no el nombre.¹⁹

En palabras como “cara”, “apariencia”, “pinta”, “caripela” o en acciones como “arreglarse el pelo” se evidencian los aspectos más superficiales de los retratos a través de los cuales el receptor vincula la fotografía con un sujeto conocido por él, pero al mismo tiempo esta suerte de pistas conductoras lo llevan a reconocer aspectos mucho más profundos de la personalidad de un familiar como ser el nombre personal o el grupo étnico al que pertenece: “ninguno paisano, todos criollos, alemanes, polacos por la cara. A nosotros nos embolsan en paisanos, indios, aborígenes,”²⁰ “por la cara, todos criollos... muchos mezclados”.²¹

Movidos por la curiosidad, transitando desde la familiaridad a la extrañeza, los receptores fueron utilizando estrategias concretas que les resultaran efectivas para la identificación. Y es así que se valieron de los soportes más evidentes para ello como lo son los rasgos faciales de los retratados: la forma de la nariz, de los ojos, de la boca, la frente, fueron indicadores de etnicidad: “son tobas, pero de otra zona, por la fisonomía, el labio arremangado [presionando con las manos su labio superior hacia arriba],²² “a estos paisanos los conozco... [lee las referencias de las fotos que indican fecha y lugar] ¡ah no! parecidos no más son”.²³

Como venimos observando en los puntos anteriores, en de la práctica de lectura visual, cada receptor construye una imagen sobre su propio cuerpo y la proyecta en una imagen colectiva basada en elementos y rasgos compartidos. De esta forma el cuerpo aparece asociado a referentes y concepciones grupales relativas a la dimensión temporal, espacial y a las actividades o quehaceres que

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem.

²¹ F. L. Barrio Toba, marzo de 2007.

²² R. B. Colonia Aborigen, junio de 2007.

²³ R. Ch. Colonia Aborigen, mayo de 2007.

implican usos y funciones específicas.

Independientemente de su materialidad física y orgánica, el cuerpo supone una construcción simbólica de condición cultural que soporta en sí múltiples representaciones en un campo de experiencias, creencias, saberes compartidos que son matriz en la construcción de la subjetividad (GUIDO, 2006: 33).

Es así que en las experiencias surgieron expresiones vinculadas al tema de la salud, como “yo una vez estaba enfermo de una rodilla y después rengo”.²⁴ Dicho comentario surgió especialmente a partir de la observación de una imagen de la colección Raota cuyo título es “Puesto sanitario”.

Además de intentar identificar a los sujetos de la foto para reconocerlos o no como indígenas tobas: “el enfermero tiene rasgos indígenas. Es C. M. de Pampa del Indio, vive todavía”,²⁵ muchos de los receptores relataron experiencias vinculadas a la escena fotografiada, en la que cuatro hombres aparecen sentados en un consultorio médico o centro de salud y a uno de los cuales revisa un médico con un estetoscopio.

Fotografía N° 4



Nota: Pedro Luis Raota. Puesto Sanitario. Ca. 1978. Col. Banco del Chaco, Museo René Brusau. Copyright José Luis Raota.

A partir de la lectura de esta escena, comenzaron a sucederse anécdotas referidas a estados de salud propios o ajenos, que ponían de manifiesto el modo en que el cuerpo del relator o de otro sujeto se veía personalmente afectado y de

²⁴ E. E. Barrio Toba, abril de 2007.

²⁵ Ibidem.

cómo –muchas veces– esta afectación alteraba indirectamente a la comunidad.

En este sentido, hubo un caso singular en las experiencias desarrolladas que puso de manifiesto de manera más explícita que en otros casos, la cuestión de la identidad personal y comunitaria asociada, por un lado, al cuerpo, y, por otro, a la memoria. Se trata de la identificación que una joven del Barrio toba hizo del retrato de su abuelo paterno, expuesto en la muestra fotográfica de Grete Stern en el Centro Cultural del Nordeste de Resistencia. Además de la afirmación verbal hecha por la joven durante el recorrido por la muestra, lo más interesante afloró en la devolución plástica elaborada con posterioridad al reconocimiento. En ella, imagen y texto (con palabras en lengua toba) remiten a una leyenda que su abuelo le narraba: el mito de la pubertad entre las mujeres tobas, destinado a crear la condición sexuada de las jóvenes así como su ingreso a la vida adulta mediante el aprendizaje de actividades y tareas propias de su género.

La transmisión de estos saberes y comportamientos están a cargo de los abuelos y otras mujeres ancianas consideradas trabajadoras y resistentes, quienes recluyen a la joven de la vida comunitaria durante el periodo de afectación física (un mes) instruyéndola acerca de las prohibiciones y permisos propios del ritual de la pubertad: el autocontrol y la actitud reservada constituyen algunos de los valores inculcados.²⁶

Al discurso escrito de la joven se suman en su producción visual dos retratos, uno corresponde a un hombre con un sombrero (probablemente su abuelo) y el otro es el rostro de una mujer al que acaricia una mano con largos dedos y uñas que se desdibujan confluyendo en una suerte de curso de un río.

Una vez conocido en detalle el ritual de la pubertad entre las mujeres tobas, que prohíbe entre otras acciones el contacto femenino con el agua, la conexión entre dicha prohibición y la representación gráfica resulta comprensible. Al momento de reconocer a su abuelo en la fotografía, la joven recordó una leyenda altamente significativa para ella, no sólo porque se la relataba su abuelo, sino porque la misma refiere algo tan íntimo y personal

²⁶ Entre las diversas prohibiciones del ritual (alimenticias, sexuales y de acción) existe una que impide el contacto con el agua. Esto se debe a que la mujer es pensada –en momentos de transformación corporal– como un sujeto peligroso, al punto que la trasgresión de las prohibiciones conllevan cataclismos que ponen en riesgo a la comunidad local entera (TOLA, 2007).

como es el rito de pubertad, a través del cual instituye su condición sexuada dentro de la comunidad. Su lectura del retrato realizado por Grete Stern estuvo movida, de esta forma, por emociones y afectos precisos que la impulsó a una búsqueda de sentido de aquello que veía. Esta suerte de compromiso afectivo con el rostro recordado, la llevó a comunicar un relato y un dibujo mediante los cuales articuló el pasado plasmado fotográficamente con el presente de su recepción (REYERO, 2008 b).²⁷

Imaginarios sobre la identidad correntina en fotos de celebraciones religiosas

Partiendo de la concepción dual de la fotografía, entendida como “registro” y como “expresión o creación” (KOSSOY, 2000), nos propusimos abordar imágenes fotográficas sobre procesiones en la provincia de Corrientes pertenecientes a dos épocas diferentes: mediados del siglo XX y principios del siglo XXI.²⁸

La muestra del estudio está conformada por los registros del día en que Corrientes capital venera a la Cruz de los Milagros y las fotografías de la fiesta patronal de una localidad del interior provincial: Concepción, que honra a la Inmaculada Concepción de María. Se trata de imágenes fotográficas tomadas durante la década del '50 por fotógrafos desconocidos que hoy forman parte de colecciones públicas y privadas. Asimismo el corpus se completa con registros obtenidos entre 2007 y 2008 por el fotógrafo Luis Gurdiel²⁹ para su publicación en diarios provinciales y trabajos artísticos que forman parte de su colección particular.

²⁷ Además de las prácticas y usos del cuerpo asociados a tabúes y prescripciones relativas a las mujeres, otras funciones corporales fueron descritas por los receptores cuando observaron imágenes antiguas (registradas a fines del siglo XIX por distintos emisores: exploradores, científicos, antropólogos, viajeros, aficionados, funcionarios del Estado, etc.). En la mayoría de los discursos, la salud se expresaba en las emociones, sensaciones de dolor, alegría o enfermedad, alimentación, etc. Asimismo el bienestar aparecía asociado a la “marisca” (caza, pesca y recolección de frutos y miel). Esto último especialmente en los relatos de personas mayores o de jóvenes que recordaban anécdotas de sus abuelos asentados en localidades rurales.

²⁸ Esta investigación se desarrolla en el marco de una beca otorgada por la Secretaría General de Ciencia y Técnica de la UNNE, denominada *Representaciones sociales, religiosidad popular e imagen visual. Las fotografías de las procesiones de Corrientes capital, Santa Ana de los Guácaras y Concepción*.

²⁹ Luis Gurdiel nació en 1967 en Buenos Aires. Vivió en Mendoza, Paraná y la Patagonia Argentina donde trabajó para varios diarios como reportero gráfico. Está radicado hace más de 20 años en Corrientes donde desarrolla su actividad en un medio gráfico de tirada provincial y ha llevado adelante sus producciones artísticas más importantes. Se destacan “Signos” en 2004 y “Raíces Vivas” en 2006.

La selección de las localidades se realizó siguiendo parámetros de ubicación geográfica porque entendemos que la variable espacial (una festividad que se desarrolla en una comunidad urbana y otra en un pueblo rural) puede incidir en el perfil cultural de las comunidades y las representaciones simbólicas que sus pobladores han ido transmitiendo a través del tiempo.

Para el análisis adoptamos una perspectiva semiótica y una serie de operaciones analíticas que nos permitieron identificar, reconocer, interpretar y comparar los estudios de las producciones fotográficas históricas y contemporáneas (MAGARIÑOS DE MORENTÍN, 2001) para luego complementar esta contrastación de discursos visuales con un trabajo etnográfico de recolección de datos y de relatos en las festividades.

Las primeras imágenes tomadas para el estudio son las obtenidas por fotógrafos desconocidos cerca de 1950 en la festividad de la Cruz de los Milagros que se desarrolla en Corrientes capital todos los 3 de mayo. Se trata de la segunda festividad religiosa oficial en importancia en la provincia y según el historiador Rial Seijó, el mito del milagro que se erigió en torno a la Cruz resultó oportuno para la “cohesión de la población”³⁰ que aún hoy se apropia de esta leyenda y este símbolo.³¹

Este corpus –conformado por decenas de imágenes– fue encontrado en el archivo de la Iglesia de la Cruz de los Milagros con copias en el banco de imágenes del área de cultura del Municipio de Corrientes y otras en el Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana (CEDODAL), instituciones que no cuenta con información y documentación fehaciente que acredite datos de los autores y mucho menos los motivos e intereses a partir de los cuales fueron originadas.

En las fotos escogidas para el análisis, los fotógrafos recurren a planos generales que siguen el principio estilístico descriptivo. Apelan a un punto de

³⁰ Entrevista personal, mayo de 2009. Rial Seijó es integrante de la Junta de Historia de la provincia de Corrientes.

³¹ Según la leyenda los españoles que fundaron la ciudad de Corrientes construyeron la cruz con troncos de urunday y a su alrededor edificaron el fuerte. Así, se defendían de los asaltos de indígenas guaraníes, a quienes derrotaban diariamente. Los indios, atribuían sus desastres a la cruz por lo que decidieron destruirla. Hicieron una gran hoguera a su pie pero las llamas lamían la madera sin quemarla; entonces un indio tomó una rama encendida, la acercó a los brazos del madero y en ese momento se vio en el cielo una nube, de la cual partió un rayo que mató al hombre. Los guaraníes huyeron y los españoles divulgaron este suceso como una conquista de conversión inmediata de los indígenas a la religión católica.

vista sereno, contemplativo y amplio, con encuadres sin marcas de violencia o forzamiento, sin fragmentaciones.

Fotografía N° 5



Nota: Autor desconocido. Fiesta de la Cruz de los Milagros, Corrientes, ca. de 1950. Col. CEDODAL.

Las tomas carecen de la búsqueda de un enfoque estético sino más bien prima en ellas el deseo de documentar esta festividad que refleja la veneración compartida por decenas de fieles, reflejados en algunas fotos, y cientos de ellos, en otras y que, desde la óptica de los autores, son imágenes que merecieron ser conservadas.

Estas imágenes, que son las más antiguas que hoy se pueden consultar sobre la festividad, dan cuenta de la procesión que los habitantes de la ciudad realizan en torno al madero que simboliza a la Cruz milagrosa y de las formas de veneración dentro del templo. Es interesante resaltar el valor de huella-vestigio que adquieren estos registros que recrean el ambiente de la época, la vestimenta y las prácticas, algunas de ellas perdidas en el tiempo.

Fotografía N° 6



Nota: Autor desconocido. Fiesta de la Cruz de los Milagros, Corrientes, 1957. Col. Iglesia Cruz de los Milagros.

También resulta relevante observar las estructuras simbólicas de las prácticas religiosas captadas por las tomas, donde salvo escasos cuerpos que aparecen en primer plano, del resto de las personas se pierde el detalle, las singularidades, las diferencias, y los individuos terminan subordinándose a lo colectivo. Las imágenes de los cuerpos se mezclan con materiales simbólicos y, más que cuerpos de devotos singulares y dinámicos, las fotos registra cuerpos grupales contemplativos que rozan lo estático.

Estamos ante discursos visuales que representa un hecho, y en esas representaciones (que tratan de aparecer como obvias, naturales y universales) se encierran una serie de valores e ideas que no son las únicas ni todas las posibles.

Esta cuestión no invalida los discursos, sino que nos lleva a repensar en qué medida estas imágenes que, sin lugar a dudas son testimonios de aquella realidad pasada, pueden a su vez reflejar la ambigüedad y diversidad simbólica de la festividad, así como su incidencia en la configuración identitaria de los pueblos.

Ello nos obliga a buscar otros discursos que permitan, en cierta forma, “diferenciar al otro entre el nosotros”, las diversas formas de sentir, expresar, vivir la religiosidad, la heterogeneidad propia de la práctica religiosa.

Lejos de los fotógrafos que situaron sus producciones a en el siglo XX, a principios del siglo XXI nos encontramos con producciones sobre la fiesta patronal de la localidad de Concepción del fotógrafo contemporáneo correntino Luis Gurdíel.

Concepción, también conocida por su nombre de origen guaraní Yaguareté Corá, en 1870, por decisión del gobierno de la provincia de Corrientes, adoptó oficialmente el nombre de Inmaculada Concepción de la Virgen María en honor a la patrona del lugar, cuya imagen, según los documentos históricos “fue traída por los jesuitas del viejo mundo y luego de su expulsión, trasladada para ser venerada todos los 8 de diciembre donde actualmente se erige la capilla que lleva su nombre” (Mercado, 2004: 19).

La fiesta patronal en la localidad lleva al menos un mes de preparación. En día de la celebración se repiten misas y la procesión con la participación de jinetes, algo que en la fiesta de la Cruz de los Milagros no se da; quizá porque en el área geográfica de la capital provincial no conviven habitantes ligados a la

actividad del campo como sucede en Concepción, donde la figura del gaucho forma parte del paisaje del pueblo.

Pero además, en esta localidad, el párroco y las autoridades del Municipio se unen todos los años para iniciar el tradicional llamado a las estancias vecinas para recibir la donación de decenas de cabezas de ganado que forman parte del festín que se realiza en honor a la Virgen. Se denomina “almuerzo comunitario” y es un rito que se repite en las festividades patronales de varias comunidades pero no con la magnitud que reviste esta práctica y la intensidad con la que se vive en Concepción. Todo el pueblo participa de este almuerzo que se realiza en el predio adyacente a la parroquia, donde también actúan conjuntos musicales chamameceros que en el tiempo de sobremesa invitan a las parejas a bailar. Esto constituye a su vez el denominado “festival de la siesta” que tiene lugar antes de la procesión.

Hacemos mención a este rito, porque es una de las marcas distintivas de la fiesta en torno a la cual se desarrollan actividades que han sido transmitidas de generación en generación. Hoy subsisten en la localidad al menos tres generaciones de asadores y cocineras, a quienes el fotógrafo correntino Luis Gurdiel quiso inmortalizar en sus retratos obtenidos en 2007.

En estas producciones Gurdiel se anima a dejar de lado el concepto de los registros más antiguos donde el hecho debía ser abarcado como objeto con una mirada amplia y serena en su totalidad, y se atreve a utilizar además de los registros colectivos los discursos del retrato y de los recortes.

De esta forma, hallamos una fotografía dislocada, fragmentada, donde se redefine el tradicional género del retrato para distinguir al “otro” en medio de la multitud, del “nosotros” y recurre a su vez a la imagen múltiple identidad colectiva, registro y construcción.

Los recursos le sirven para dejar al descubierto la creatividad estética, una intención manifiesta de representación desde una perspectiva subjetiva. El registro no se limita al momento consagrado de la procesión con la imagen de la virgen por las calles de la localidad, sino que se inicia con la puesta en escena de la preparación y el desarrollo de las misas que se repiten durante el día de la festividad, el almuerzo comunitario, el festival, etc.

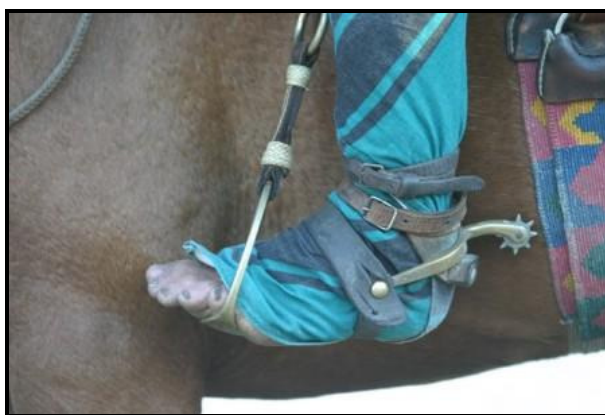
Así Gurdiel capta los sujetos en acción, en la práctica viva y emotiva –no estática– de su religiosidad: la florista eligiendo las mejores flores para el altar,

el escolar con su rosario que se persigna frente a la virgen, la anciana con su imagen religiosa a cuestras que hace la seña de la cruz, el gesto del sacerdote y sus manos elevadas al cielo, los músicos en comunión con sus instrumentos, el chamamé que vive en la danza de los pies de una mujer sólo puesta de manifiesto en el cuadro por sus tacones y el del hombre por sus botas, o sus rostros. Más que planos amplios y generales hay objetos que ganan espacio en la composición, que saltan, punzan, inquietan al espectador.

Las capturas de los retratos centran la mirada en determinados sujetos que terminan convirtiéndose en los auténticos narradores de su existencia. Hay un realce de valores como el trabajo, la tradición la creencia, la educación en la fe cristiana que de cierta forma terminan legitimando ese estereotipo de la Corrientes creyente y tradicional.

Sin embargo las fotos de Gurdiel dejan también en evidencia las relaciones patrón/peón, rico/pobre que subyace esa práctica de devoción compartida. Las imágenes captan una exhibición en medio de la fiesta: patrones y peones acuden con sus mejores caballos y sacan a relucir sus “pilchas gauchas” y “calchas de montado”. Esto connota las diferencias de clases sociales. Así vemos la imagen del pie de un capataz o propietario de campo que luce bota de cuero y el estribo de plata; foto que se contrapone con la de un peón que usa alpargata o canillera.

Fotografía N° 7



Nota: Luis Gurdiel. Fiesta Patronal de Concepción, Corrientes, 2007. Col. Gurdiel.

La religiosidad popular correntina en relatos activados por fotografías

El estudio propuesto, además de permitirnos recuperar desde la actualidad las huellas-vestigios de realidades que tuvieron lugar en el pasado y que en

cierta medida están presentes en las imágenes, también nos abre puertas para comprender los procesos o estrategias a partir de los cuales la fotografía actualiza representaciones sociales sobre la religiosidad popular y aspectos de la identidad correntina en los devotos a partir de los recuerdos activados por ella.

Planteamos entonces un diálogo de géneros discursivos (visuales y orales) un *juego polifónico de voces* que aparecen en el entramado discursivo de la semiosis social porque entendemos que es difícil dar cuenta de los procesos de conformación y reconfiguración de la identidad de los pueblos correntinos a partir de una sola voz.

A través de la observación participante y las entrevistas realizadas en la festividad de la Cruz de los Milagros en Corrientes Capital y en la fiesta patronal en Concepción entre 2008 y 2009, en las líneas que siguen se pretende dar cuenta cómo las comunidades van construyendo su identidad en torno a los símbolos religiosos visualizados en las fotografías antes analizadas.

Una de las experiencias etnográficas fue desarrollada en el marco de la festividad de la Cruz de los Milagros en Corrientes capital entre el 2 y 3 de mayo de 2009, fecha en que la procesión por las calles céntricas de la ciudad convocó a alrededor de treinta mil personas.

Uno de los ritos que conforman la celebración es lo que se denomina “la vigilia del milagro”. En la noche de la víspera –el 2 de mayo– varias familias participan de las tradicionales luminarias que consisten en encender velas en las puertas y ventanas de las casas y en inmediaciones a la Iglesia para recibir el día central de la festividad.

En el marco del encendido de las luminarias de este año, acercamos a estos devotos fotografías de los fotógrafos desconocidos encontradas y utilizadas para el análisis sobre la veneración a la Cruz de los Milagros que tuvo lugar en épocas pasadas, entre ellas algunas asociadas a la infraestructura de la Iglesia y el predio consagrado al rito.

Gloria, en la vereda del templo con una luminaria en sus manos, fue la primera en tomar con curiosidad aquellas imágenes que mostraban a la Iglesia de la Cruz como una edificación colonial y otra imagen que la muestra con sus dos cúpulas que tiempo después le fueran quitadas:

¡Estas fotos son increíbles! [sostiene las fotografías y las compara]. Recuerdo que veníamos con mi madre, mis padres y mis hermanos a la procesión cuando toda esta plaza aun era un baldío, terreno que se unía con éste de la Iglesia. Entonces este muro y este alambrado no

existían.³²

Juan y su esposa Marta, también llegaron esa noche para encender luminarias y rezar a los pies de la réplica del madero milagroso dentro del templo. Al observar las imágenes, Juan no sólo hizo mención a las transformaciones de la ciudad que se evidencian en el contraste de fotografías históricas y actuales, sino que también se detuvo en observar a las personas representadas, su vestimenta, sus poses y los elementos que forman parte del ritual:

Tengo 65 años y desde chico, con mi familia, encendía las luminarias, como lo hacemos el día de San Juan Bautista. Es una tradición familiar, como también lo es llegar la noche de la víspera o en el día de la fiesta, como muestran estas fotos, a rezar frente a la Cruz para pedir protección [se detiene en el relato, posa sus dedos sobre una de las imágenes donde se ve a mujeres con pañuelos y mantillas y a los hombres de traje con los sombreros en las manos en el seno de la Iglesia cerca de la Cruz y sonríe] Mi madre usaba una mantilla negra y le decía a mis hermanas cuando en la ventana de mi casa prendíamos las luminarias ‘hace más de trescientos años las familias de Corrientes hacemos esto y ustedes lo seguirán haciendo cuando yo no esté’... [alza la mirada y luego la pierde en el horizonte] Esa era mi madre y como verás... [vuelve sobre las fotografías y las compara]... la fe es fuerte porque antes eran quinientos, ahora somos miles. Como creció la ciudad, creció la fe, aunque en estos últimos tiempos quiere decaer y muchos aprovechan esto para hacer comercio.³³

Si bien el 3 de mayo, la Iglesia se encarga de asignar un espacio para todo lo relacionado con las prácticas religiosas y el Municipio es el responsable de organizar la feria de artesanos y vendedores ambulantes en la plaza ubicada enfrente a la iglesia, la actividad comercial en los últimos años ha ganado las laderas de las calles donde se desarrolla la procesión. De cierta forma Juan hace referencia a esta incipiente “alteración” del orden dentro de la fiesta que dota de nuevos sentidos a la conmemoración.

Otra de las modificaciones que marcó el paso del tiempo en la fiesta es que no todos los fieles participan de la procesión como antes lo hacían, según manifestaron los entrevistados. Actualmente, a los que no pueden caminar por problemas de salud, se suman otros que llegan en colectivo desde barrios lejanos para asistir directamente a la celebración central. Es decir que para algunas personas la procesión no forma parte fundamental del conjunto de prácticas que enmarcan la fiesta, sino que lo importante es estar ese día en la

³² G. S. Luminarias en la Iglesia de la Cruz de los Milagros, 2 de mayo de 2009.

³³ Ibidem.

iglesia, asistir a la misa y orar frente al madero milagroso.

Pero cabe detenernos en lo que significa que se haya mantenido viva la participación de un conjunto de personas en la procesión, pues desde esta instancia es cuando se percibe la forma en la que los sujetos van construyendo su identidad en torno al símbolo de la cruz que guía la caminata de los feligreses. Se observa, entre cánticos y oraciones cómo los sujetos se apropian del símbolo haciéndolo suyo. En el momento de la procesión se mezcla un componente individual y otro colectivo, relacionado este último con lo familiar y lo comunitario. Por un lado, la gente realiza esta caminata para cumplir una promesa, agradecer o pedir; pero a su vez, la procesión se resume en una tradición compartida, el hacer todos juntos algo detrás de un mismo objetivo y una misma creencia.

Caminar con la familia y con otros fieles refleja una característica común: la fe y la devoción. Según las percepciones recabadas, el discurso que nos devuelve la procesión en imágenes habla de cómo la devoción fue transmitida a los hijos, heredada de los padres y reapropiadas a su vez por los padres de éstos:

Vamos siempre a la procesión con mis hijos, con mis nietos; es una manera de mantener viva la fe en la familia y pedir protección para todos y creo que esto es lo que se ha mantenido a través del tiempo cuando uno mira estas fotos.³⁴

La exaltación del “nosotros” junto a la “Cruz” en los “orígenes de correntinidad” habla del sentido de pertenencia latente, de la construcción y reconfiguración permanente de la identidad local que se erige en torno al símbolo religioso. Esta situación se da también en la localidad de Concepción donde el símbolo es la Inmaculada Concepción de María.

En lo que respecta a la experiencia de recepción planteada en la comunidad rural de Concepción, advertimos que mostrarle las fotografías tomadas por Luis Gurdiel a los pobladores del lugar significó para ellos revivir, fuera de la fecha festiva, cada uno de los ritos que año a año se reeditan para mantener la fiesta tal cual como la habían concebido sus antepasados:

Estos son los asadores de todos los años. Son hijos, padres y abuelos que siempre se han dedicado a hacer el asado... [dice Ayelén³⁵ que toma las reproducciones fotográficas, las compara y comienza a

³⁴ Ibidem.

³⁵ A. M. Pobladora de Concepción. Entrevistada en diciembre de 2008, un día después de la fiesta patronal a la que asistimos para realizar el trabajo de relevamiento y recolección de datos.

identificar a cada una de las personas representadas en las imágenes] esta es doña Fermina y hace la polenta desde que tengo noción del tiempo. Esta es su hija María. Cuando era chica ya la ayudaba a cortar el queso y a cuidar la olla. Hoy ella también prepara y su hijita va para aprender.

Las capturas fotográficas incluyen multitudes e individualidades. El día de la fiesta es un momento de encuentro extraordinario donde el gaucho, que generalmente moviliza detrás de una agrupación, reivindica su identidad como hombre rural, trabajador de campo. Esto es lo que se desprende del relato de Evaristo quien observa los recortes de la estribera y explica: “Por tradición familiar nos preparamos para la fiesta y creo que mostramos lo mejor porque es una forma de exhibir lo que logramos con nuestro trabajo durante todo el año”.³⁶

Fotografía N° 8



Nota: Luis Gurdiel. Fiesta Patronal de Concepción, Corrientes, 2007. Col. Gurdiel.

De esta forma, los feligreses que se asumen en la instancia de recepción como parte de “Corrientes tradicionalista y creyente”, más que presentar dicensos de opinión con los mensajes que les devolvieron las fotografías, manifestaron consensos y vieron en ellas un discurso que legitima su imaginario sobre la identidad del “ser correntino”. Pero asimismo, el encuentro con las huellas del pasado materializadas en las fotografías señalaron marcas de transformación en las formas de practicar las ceremonias y ante el riesgo de la mutación del sentido original de los ritos, los fieles se aferraron a mecanismos heredados reforzando el sentimiento de pertenencia y forjando una identidad “que

³⁶ E. M. Trabajador de campo de Concepción. Entrevistado en diciembre de 2008, un día después de la fiesta patronal a la que asistimos para realizar el trabajo de relevamiento y recolección de datos.

no quieren perder”.

Fotografía, memoria e identidad. Límites y alcances de las investigaciones

A raíz de lo analizado en las imágenes chaqueñas y correntinas respectivamente, podemos concluir que la fotografía cumple un rol relevante a la hora de determinar aquello que merece ser visto y recordado como parte del arsenal identitario de una comunidad. Ella no sólo congela un fragmento de tiempo y espacio, sino que determina aquello con lo que alguien puede identificarse y comprometerse (sea el rostro de una persona, una actividad, una práctica comunitaria, un lugar, un paisaje, una atmósfera, un objeto, etc.)

Así, y en tanto entidad autónoma con intensidad propia, susceptible de difundirse a través de diferentes medios e interactuar con las representaciones, supuestos, principios y prejuicios sociales, la fotografía adquiere un valor específico en el proceso de construcción y transmisión de memorias (ROJAS MIX, 2006: 13-19).

En el caso de las imágenes de Chaco, vimos cómo según los intereses de los fotógrafos y en especial de las instituciones que encargaron las imágenes, la figura destinada a “visualizar” al pueblo chaqueño, osciló entre el indígena y el inmigrante. Ellos fueron quienes mejor concentraron los rasgos distintivos de la comunidad chaqueña. De esta forma, y en el marco de proyectos políticos precisos, no sólo constituyen la imagen de una persona o un conjunto de individuos, sino que adoptan el carácter de un argumento que afirma que lo que aparece en la imagen es la muestra del “ser chaqueño”. Así, los sectores dominantes encargados de solicitar, reproducir o demandar las imágenes, construyen abstracciones que poco y nada se corresponden con la realidad de quienes son capturados en los registros fotográficos.

En el caso de las imágenes de prácticas religiosas de Corrientes pudimos observar que los fotógrafos, atendiendo a diversos intereses socio-estéticos e ideológicos, reconstruyen el imaginario de una provincia “creyente y tradicional”.

Sin embargo, en las fotografías contemporáneas se incorporan nuevos elementos y visiones que dan cuenta de la hibridación cultural presente en los cultos que inciden en las nuevas formas de construir la representación social de

las prácticas de religiosidad. Frente a aquellas fotografías de corte costumbrista o con fines meramente documentales que no abandonan el principio estilístico descriptivo, se presentan imágenes que ponen su atención en la confluencia de símbolos, signos, situaciones de conflicto y división social que pueden ser leídos como discursos contrapuestos a los hegemónicos, con los cuales entran en tensión y lucha ideológica por el sentido identitario. Por un lado, los discursos de las ortodoxias oficiales y, por otro, los de la interpretación popular dejan marcas de uniones y rupturas que obligan a repensar la noción de identidad del “ser correntino”.

De esta forma y en función de las experiencias de recepción desarrolladas en ambas investigaciones, es posible concluir que la fotografía constituye una herramienta válida para activar la memoria, en tanto es un documento que actúa como huella o vestigio material del pasado y al encontrarse con sujetos que directa o indirectamente intervinieron en él, sirve para marcar pertenencias, trazar fronteras, delimitar “lo propio” de “lo ajeno”, o en otros términos construir identidades.

Pero también dicha herramienta puede servir para marcar distancias entre los receptores y lo que la foto representa, en especial cuando los referentes reales manifiestos en la imagen (sujetos, objetos, situaciones) no son reconocidos como parte de la identidad de los sujetos receptores. En consecuencia las marcas visuales no siempre remiten a un mundo propio y real, sino a un mundo imaginado construido artificialmente por quien obturó el disparador.

Referencias bibliográficas

BALDASARRE, Carlos. La aculturación de Ángela Loij a través de su imagen fotográfica. IN: *Revista Chilena de Antropología Visual* N° 10, Santiago, Chile, 2007, pp. 109-136. Disponible en: <<http://www.antropologiavisual.cl>>. Acceso: 26 de octubre de 2008.

GIORDANO Mariana y REYERO, Alejandra. Retratos olvidados. La risa como límite en la fotografía etnográfica chaqueña. Ponencia presentada al VIII Congreso Argentino de Antropología Social. Salta: Universidad Nacional de Salta, 2006.

GIORDANO, Mariana. Grete Stern y el Chaco. Actas del XXIV Encuentro de Geohistoria Regional. Resistencia: IIGHI-CONICET, 2004, pp. 275-284.

IÑIGO CARRERA, Valeria. Aborígenes del Gran Chaco argentino: apuntes sobre la mirada etnográfica de Grete Stern. IN: *Cadernos de Antropología e Imagen*,

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Núcleo de Antropología e Imagen - N° 23, Rio de Janeiro, 2006, pp. 125-136.

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

LIZARAZO, Diego. El dolor de la luz: una ética de la realidad. IN: DE LA PEÑA, Terri (comp.) *Ética, poética y prosaica: Ensayos sobre fotografía documental*. Siglo XXI: México, 2008, pp. 11-29.

MAGARIÑOS DE MOTENTIN, Juan. La(s) semiótica(s) de la imagen visual. IN: *Revista Cuadernos 17. Semiótica*. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Jujuy, Jujuy, 2001.

MERCADO, Carmen. *Ñande- Retá*. Corrientes: Moglia Ediciones, 2002.

PEDRAZA GOMEZ, Zandra. Sobre el cuerpo en la teoría social. IN: PORZENCANSKI, Teresa (comp.). *El cuerpo y sus espejos. Estudios antropológico-culturales*. Montevideo: Planeta, 2008, pp. 33-46.

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

REYERO, Alejandra. Entre el reconocimiento, la impugnación y la negación visual. La ausencia del indígena chaqueño en la fotografía de Pedro Luis Raota. Ponencia presentada al XXVIII Encuentro de Geohistoria Regional. Resistencia: IIGHI – CONICET, 2008a.

_____. Representaciones hegemónicas y autorepresentaciones. Reflexiones sobre la posibilidad de intervención del indígena chaqueño en la construcción de su propia imagen. Ponencia presentada en las VIII Jornadas de Estudios e Investigaciones sobre Arte y cultura: *Continuidades y rupturas en vísperas del bicentenario*, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras – UBA, Buenos Aires, 26 a 28 de noviembre de 2008b.

_____. Rostros, máscaras y espejos. El retrato fotográfico como posibilidad de olvido. IV Congreso Internacional de teoría e historia del arte y XII Jornadas del CAIA / Gabriela Siracusano [et al.]. Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte – CAIA, 2007, pp. 97-110.

_____ y GIORDANO, Mariana. La imagen del otro a través del otro. Una experiencia etnográfica con comunidades indígenas chaqueñas y las fotografías de sus antepasados. *Revista Antropología, Historia y Fuentes Orales*, N° 40. Universidad de Barcelona, Barcelona, 2008, pp. 149-166.

ROJAS MIX, Miguel. La revolución epistémica. IN: *Imago Americae*, Revista de Estudios del Imaginario, Buenos Aires, Prometeo, 2006.

Colaboração recebida em 27/10/2009 e aprovada em 14/04/2010.