

## La fotografía etnográfica como soporte o disparador de memoria. Una experiencia de la mirada<sup>1</sup>

Alejandra Reyero<sup>2</sup>

*La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir  
que el ser que la mira... ¿cómo dar cuenta del presente  
de esta experiencia, de la memoria que convoca,  
del porvenir que compromete?*

Georges Didi Huberman

La posibilidad de leer en una imagen algo que “ha sido” a partir de lo que “está siendo” en el momento de su recepción, supone en primer lugar considerar su dimensión temporal, la vinculación con el pasado y el recuerdo que puede suscitar el hecho de observarla.

En esta experiencia de la mirada interviene la memoria y con ella lo que Ricoeur (2000) denomina *fenomenología del recuerdo como momento objetal de la memoria*: el recuerdo como algo que aparece, algo pasivo o como algo que se busca, como objeto de una búsqueda (rememoración).

En tal sentido ¿Qué recuerda un sujeto cuando mira una imagen fotográfica en la que él y/o su entorno social aparecen representados?; ¿A quién le pertenece ese recuerdo?<sup>3</sup>.

Este *qué* alude a determinado contenido, sentido o mensaje estructurado mediante recursos icónicos específicos (modos y medios plásticos-figurativos con los que se organiza una imagen) a partir de los cuales es posible enmarcar el recuerdo. El *quién* hace referencia a la apropiación, adquisición o retención del recuerdo por un sujeto capaz de acordarse de sí o su entorno sociocultural a través de una imagen fotográfica.

La relación imagen-memoria supone también silencios y emociones que conllevan a su vez otros interrogantes vinculados a los procesos y procedimientos de recepción<sup>4</sup>: ¿En

---

<sup>1</sup> Las ideas analizadas en este trabajo constituyen los resultados de una investigación desarrollada en el marco de una beca de pre-grado otorgada por la Secretaría General de Ciencia y Técnica de la UNNE (2005-2006): *Estudio de recepción de la fotografía etnográfica de Grete Stern en una comunidad toba de Resistencia, Chaco. Tomar, mirar y leer imágenes*. El proyecto se inscribe a su vez dentro de uno mayor: *Captura por la cámara, devolución por la memoria. Imágenes fotográficas e identidad* (PIP 6548-CONICET) dirigido por Mariana Giordano y Elizabeth Jelin.

<sup>2</sup> Universidad Nacional del Nordeste (UNNE) y Núcleo de Estudio y Documentación de la Imagen (NEDIM) –Instituto de Investigaciones Geohistóricas- CONICET.

e-mail: [areyero@ciudad.com.ar](mailto:areyero@ciudad.com.ar), [nedim@bib.unne.edu.ar](mailto:nedim@bib.unne.edu.ar)

<sup>3</sup> Interrogantes formulados por Ricoeur (2000) en su estudio sobre la historia, la memoria y el olvido, que reelaborados aquí funcionan como ejes de análisis.

qué medida la imagen fotográfica *trae* en sí la memoria de quien la mira?; ¿En qué medida una fotografía *lleva* a su espectador *hasta* su memoria?; y finalmente ¿Hasta qué punto es el receptor quien, junto a la imagen *produce* memoria?

De este modo, el análisis que sigue gira en torno de las relaciones entre las fotografías etnográficas de Grete Stern<sup>5</sup> y las personas que las miran (miembros de la etnia toba de la ciudad de Resistencia, Chaco); y a partir de aquí aborda las respuestas o los efectos de sentido que dicha relación suscita.

El hecho de centrarnos en el análisis de las formas y recorridos de la mirada, los niveles de representación, la construcción del eje espacio-temporal que supone el acto de lectura de la imagen, no por parte del sujeto obturador de la cámara, si no de los mismos sujetos fotografiados, implica reconocer que la imagen fotográfica existe como producción cultural por lo que en ella puede leerse y que, como tal, constituye un texto susceptible de ser analizado desde su propia retórica y gramática, admitiendo cierta variabilidad en sus perspectivas de lectura (Moreyra y González, 2005).

Entendida como texto visual, la imagen fotográfica actuaría entonces como una narración contada con cierta intencionalidad a alguien, a quien le permite acceder -si bien de modo discontinuo- a una realidad pasada susceptible de ser leída en su singularidad<sup>6</sup>.

Centrándonos en las formas derivadas y manifiestas de la relación imagen-espectador, es decir en las respuestas activas y exteriorizadas de los espectadores (gestos, actitudes y expresiones), así como en la eficacia y efectividad (propia o atribuida) de las mismas imágenes, describiremos no sólo lo que los receptores descubren como consecuencia de su relación con la forma representada en la imagen sino también lo que esperan de esa forma y por qué tienen tales expectativas sobre ella (Freedberg, 1992:4).

Ello supone considerar también la noción de huella y su plurivocidad. La impresión dejada, entendida tanto como lo que “queda del pasado” (vestigio), como el efecto, la impresión de una cosa que deja su marca en otra, remitiéndonos a lo que no aparece en lo que aparece (en este caso la imagen fotográfica y las respuestas de los espectadores ante las mismas).

Por otro lado, la relación imagen–memoria suscita también otro interrogante que se relaciona con la pertenencia, el reclamo y la “restitución” de las imágenes fotográficas: ¿En qué medida éstas constituyen –para el grupo receptor- *sus* imágenes? ¿Hasta qué punto les pertenecen o las reclaman, siendo necesario restituírselas?

---

<sup>4</sup> En este sentido comenta Jelin (2002:16) “Abordar la memoria involucra referirse a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Hay en juego saberes, pero también hay emociones. Y hay también huecos y fracturas.”

<sup>5</sup> De origen alemán, estudia fotografía en Berlín con Walter Peterhans, quien luego dicta cursos en la Bauhaus. Radicada en Argentina desde 1935 realiza su obra fotográfica y de diseño gráfico hasta su muerte en 1998. Su vínculo con el Chaco fue en un primer momento la UNNE, en particular la Escuela de Humanidades y su decano Oberdan Caletti (Giordano, 2004).

<sup>6</sup> Toda fotografía supone un detenimiento, un recorte del continuum diacrónico de cierta realidad, de allí el carácter fragmentario que adquiere en determinada coyuntura y el consecuente acceso interrumpido, a destiempo que entraña su interpretación.

Este último interrogante nos lleva a reflexionar sobre el olvido de ciertas imágenes y las imágenes de ciertas memorias. La persistencia y la pérdida de ciertas imágenes y del marco ideológico que las contiene en una conciencia individual o colectiva. En fin, qué imágenes se eligen, adquieren y recuerdan y cuáles se pierden, y olvidan en el devenir histórico de determinados grupos sociales<sup>7</sup>.

Las imágenes etnográficas destinadas tradicionalmente al análisis del historiador, el crítico de arte, el antropólogo, que las concibe ya sea como documento científico o estético, han estado siempre en manos de la comunidad académica, de coleccionistas, o de instituciones como archivos o museos y no han sido “facilitadas” a las comunidades fotografiadas.

En términos generales la mayoría de los estudios que ha abordado la imagen etnográfica chaqueña concibiéndola como un corpus documental preciso y acotado, ha configurado una red de representaciones e ideas uniforme y homogénea. Y desde esta homogeneidad ha sugerido, invitado y hasta impuesto una manera de leer la otredad.

Las imágenes etnográficas de rostros consternados, imperturbables, resignados son parte constitutiva de lo que la comunidad científica ha elegido para reflexionar -o declara haber elegido para reflexionar sobre la otredad contribuyendo a la conformación de una memoria colectiva. Esta no se conforma con un cúmulo de recuerdos compartidos, sino -en palabras de Sontag (2005)- de *declaraciones: ésto es importante y ésta es la historia de lo ocurrido*.

A su vez dicha memoria se configura con un encadenamiento de imágenes mentales que cobran existencia sólo en la imaginación de un individuo o grupo social y se vuelven un auténtico referente de percepción (Rojas Mix, 2006:19).

Pero esta construcción del imaginario sobre la alteridad chaqueña, puede en cierta medida ser salvado a través de una estrategia interpretativa diferente: la lectura que hacen los “otros” (*re*)*representados*, sujetos de la documentación que analizamos en esta investigación. Sujetos *representados*, retratados en la imagen del pasado, *presentados*, puestos a la vista de sus pares en la actualidad. Los mismos indígenas, de quienes intentamos detectar y analizar modos de ver, formas de reconocer, trayectoria(s) de la mirada, e itinerario(s) de lecturas posibles.

La recepción de imágenes de indígenas chaqueños por parte de los mismos indígenas permite a su vez cuestionar las categorías de realismo o “realidad pura”, convencionalmente atribuidas a la fotografía en general y a la de indígenas en particular desde los marcos de visión hegemónicos. Cuando al situarnos en los esquemas perceptuales indígenas puede ocurrir que lo que *ellos* -los “otros”- ven, no integre ese mundo ajeno atrapado por la cámara que hemos denominado *otredad*, sino aquello que fue ignorado del “otro” cuando el fotógrafo estuvo ausente.

---

<sup>7</sup> En este sentido expresa Candau (2000:184-185) “*la manera en que grupos e individuos afrontan la pérdida nos informa siempre sobre el juego de la memoria y de la identidad en el interior de la sociedad considerada, en particular cuando se trata de herencias del pasado... la incapacidad para afrontar la pérdida y la alteración... conduce a petrificar el pasado a fin de salvaguardarlo y, por eso mismo, a perderlo más aun*”.

Las experiencias de recepción analizadas, se desarrollaron con un corpus de alrededor de 300 imágenes fotográficas, de las cuales 100 pertenecen a la producción etnográfica de Grete Stern<sup>8</sup>, un grupo a Guido Boggiani, quien fuera uno de los primeros en utilizar el registro fotográfico con fines etnográficos en la región chaqueña a fines del siglo XIX y otro conjunto de imágenes de la década del treinta de Hans Mann; con quien Stern integra -junto al anterior- una línea fotográfica con relación al indígena chaqueño en la que confluyen elementos estéticos y documentales (Giordano, 2004:11)<sup>9</sup>.

Uno de los motivos por el cual ampliamos el corpus de imágenes obedece a la necesidad de proponer al grupo receptor, la oportunidad de contrastar fotografías producidas en momentos, espacios y contextos diferentes. Si bien nuestro foco de análisis lo constituye la producción de Stern, creemos que la extensión del corpus abre la posibilidad de incorporar otras variables de lectura y constituye una forma de aproximación a la concreción de uno de nuestros objetivos principales: identificar los espacios culturales de producción y recepción de las imágenes en tanto signos visuales producidos a partir de estrategias y fines comunicativos particulares.

Los sujetos receptores fueron por un lado, los miembros de la comunidad del barrio Toba de Resistencia, Chaco y por otro, los integrantes del coro toba *Chelaalapi*, de dicha ciudad<sup>10</sup>.

La diversidad de respuestas surgidas en las experiencias realizadas son agrupadas en tres puntos que por su reiteración pueden ser consideradas como algunas de las focalizaciones más relevantes de los receptores: 1) los objetos y espacios/ámbitos físicos configurados; 2) el retrato; 3) el hecho fotográfico.

Tanto el primer punto de focalización -analizado a partir de la idea de percepción “grupal” del pasado, como el segundo y tercero a través de la noción de reconocimiento “individual”- constituyen posibles fases de la recepción. Si bien éstas nos permiten estructurar el análisis en tres partes no constituyen sin embargo tres estadios -etapas sucesivas- cronológicamente separados, sino momentos imbricados entre sí en la experiencia de recepción.

---

<sup>8</sup> De su abundante, variada e innovadora producción fotográfica (retratos de artistas plásticos y escritores porteños, fotomontajes para libros y revistas, fotografías de paisajes y costumbres urbanas), utilizamos en esta investigación aquellas reunidas en una muestra bajo el título *Aborígenes del Gran Chaco*. La misma constituye un trabajo único y un documento coherente con sus principios éticos y estéticos y es considerado un trabajo excepcional dentro de su producción, ya que la envergadura alcanzada estuvo determinada en parte, por una iniciativa personal (Priamo, 2005).

<sup>9</sup> La mayoría de las imágenes obtenidas por Stern entre 1958-1964 en localidades de Chaco, Formosa y Salta, junto a las de Guido Boggiani y Otto Moessgen en el Chaco paraguayo a fines del siglo XIX, como las de Hans Mann en el Chaco paraguayo y parte del argentino hacia 1937, fueron utilizadas por la ciencia antropológica para sus investigaciones (Giordano, 2004:17).

<sup>10</sup> Dado que la proximidad idiomática suele ser un signo de cercanía social y territorial, los límites actuales de los grupos indígenas chaqueños se corresponden -en parte- con el uso de sus lenguas, que delimitan fronteras sociales y étnicas. En tal sentido y según esta forma de identificación de la diversidad aborígen del Chaco, los tobas hablan, junto a los pilagás y mocovíes, lenguas pertenecientes a una de las cinco familias o troncos lingüísticos: guaycurú, y habitan el este de las provincias del Chaco, Formosa y la zona de Tartagal y Embarcación en Salta. La etnia toba es considerada dentro de la familia guaycurú, como la más numerosa (Wright, 2005: 25).

## El espacio y los objetos.

El primer ejercicio de recepción tuvo lugar en el marco de la muestra fotográfica *Culturas Aborígenes del Gran Chaco*, de Grete Stern llevada a cabo en el Centro Cultural del Nordeste entre septiembre y octubre de 2005. La experiencia se realizó con alumnos del noveno y multigrado de la Unidad Educativa n° 30 Aida Zolezzi de Florito del barrio Tobade Resistencia<sup>11</sup>.



La segunda práctica de recepción -llevada a cabo a raíz de la anterior- se realizó en el mismo barrio Toba con una de las estudiantes asistentes a la exposición, tras el

<sup>11</sup> La actividad consistió en la visita a la exposición de ambos grupos escolares (noveno y multigrado) acompañados por docentes de dicha institución y tras su recorrido, en un taller de elaboración plástica en el que cada estudiante representó lo que juzgó más significativo de la muestra. Esta experiencia constituyó una primera aproximación de los sujetos fotografiados a las imágenes etnográficas.

reconocimiento de su abuelo en una de las imágenes y sus familiares residentes en dicho barrio<sup>12</sup>.

En esta oportunidad la experiencia se desarrolló mediante encuentros y reuniones grupales con dos familias de la comunidad con quienes mediante entrevistas semidirigidas comenzaron a realizarse las primeras prácticas de lectura visual.

A partir de este primer acercamiento a la comunidad establecimos contacto también con integrantes del coro toba *Chelaalapí* nucleado en el Centro Cultural y Artesanal Leopoldo Marechal, de Resistencia<sup>13</sup>.



El análisis del fenómeno social que supone “lo fotográfico” (la relación fotografía y recepción) implica por un lado, concebir los espacios de lectura abiertos por la imagen fotográfica como lugares de encuentro o desencuentro entre realidades culturales pasadas y presentes y por otro, la necesidad de detectar las condiciones socioculturales y simbólico-representativas, desde las cuales los receptores ven las imágenes fotográficas (intentando identificar las lógicas subyacentes que dan coherencia a la experiencia visual).

Una vez identificados los espacios culturales de producción (Resistencia 1958-1964) y recepción (Resistencia 2005-2006) de las imágenes fotográficas de Grete Stern, en tanto signos visuales construidos según estrategias comunicativas específicas, podemos determinar -en un nivel preliminar- en qué medida las imágenes fotográficas, al entrar en contacto con los sujetos representados (la comunidad toba), producen o activan estructuras imaginarias y a partir de aquí, cuáles son y cómo funcionan.

---

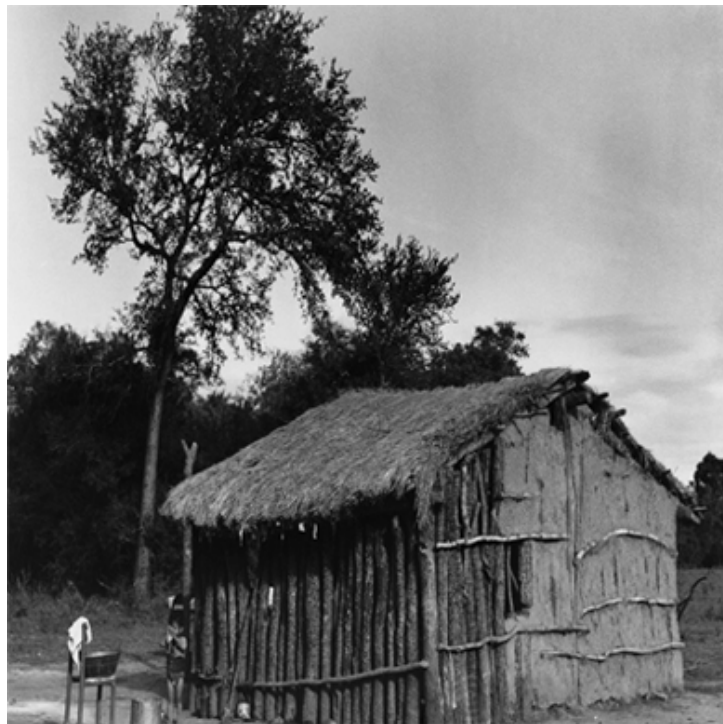
<sup>12</sup> Tanto por el número de familias que lo componen, como por las actividades que tienen lugar en él, el barrio Toba constituye uno de los tres nucleamientos indígenas más importantes de la capital de la provincia del Chaco: Resistencia (los otros dos son el barrio Mapic y el Cacique Pelayo).

<sup>13</sup> El coro toba *Chelaalapí* (Banda de Zorzales) creado en 1962 e integrado actualmente por 11 indígenas tobas de la ciudad de Resistencia, tiene su sede en el Centro Cultural y Artesanal Leopoldo Marechal, de dicha ciudad. Dependiente de la Subsecretaría de Cultura de la Provincia, el grupo no sólo se dedica al repertorio musical autóctono (con presentaciones en diferentes escenarios del país), sino que realiza desde 1993 una serie de actividades culturales de “transferencia” a diferentes instituciones educativas de la ciudad, que incluye danzas, artesanías, relatos míticos, etc.

Así un primer análisis del discurso de los receptores obtenido a través de las entrevistas semidirigidas evidenció -en términos generales- una focalización en paisajes, lugares, vestimentas y objetos materiales como cerámicas, textiles, instrumentos musicales representados en las imágenes fotográficas. Si bien en algunos casos los receptores centraron su atención en el diseño de los textiles, guardas y figuras geométricas, en otros en cambio se detuvieron primero en los detalles del entorno o contexto evocado por los objetos (el ámbito y los motivos de su producción y uso) y en última instancia en las formas específicas de los mismos.

En términos generales lo observado como una constante fue la permanente búsqueda de reconocimiento e identificación del espacio configurado en cada fotografía. La observación detenida en las características formales y materiales de construcción de las viviendas u otros ámbitos físicos representados (templos, escuelas), en los diferentes aspectos de ambientes naturales, o la identificación de espacios por la presencia o ausencia de ciertos elementos que conformaban el aspecto general de dicho espacio en el pasado:

*"Esta parece la Iglesia, pero no está el algarrobo que estaba enfrente".*



La mayoría de las verbalizaciones que podrían juzgarse resultantes del acto de lectura visual marcó distancias y contrastes que pueden ser agrupados en tres focos diferentes de atención, según el orden y la intensidad manifiestos en la predilección:

## 1. Contraste espacial (campo-ciudad):

*“en el campo no cambió nada”, “la luz es la de la luna”, “ni un segundo me quedo”, “al baño hay que ir dos cuadras...”*

*“ayer estuvimos así... en el campo”*

*“éstos son todos tobas. No sé de dónde. Del interior, del campo. Pampa del Indio, Quitilipi...”*

*“acá empieza misión. Es un pueblo o colonia. Había una escuela o universidad. Ahí enseñaban los curas y obispos...”*<sup>14</sup>



*“esto es Laishí, una colonia, hay una cooperativa...”*

## 2. Contraste temporal (antes- ahora):

*“Fijate bien, están con los católicos y con los evangélicos, comparten las dos religiones. Ahora, nada que ver...”*

---

<sup>14</sup> La evangelización fue uno de los fines de la empresa colonial (militar y espiritual) sobre la tierra chaqueña y las misiones religiosas fueron las encargadas de “integrar” las poblaciones indígenas “infiel y salvajes” a la sociedad nacional. Las tareas de conversión y civilización llevadas a cabo por sacerdotes y funcionarios civiles, debían lograr que el indio chaqueño adopte una vida sedentaria, viva en un poblado con casa y familia, cultive la tierra, críe ganado y obtenga una redención por la educación religiosa o laica. Logro civilizador que se simbolizaría en el bautismo (Giordano, 2005:260).





*"ahí ya les está agarrando la cultura de ustedes, porque antes no se trabajaba así..."*<sup>15</sup>



*"yo ya no alcancé esas [fotos]... son de más antes..."*

*"yo me acuerdo del '50 y no había esto.... Esto debe ser antes y de otro lado..."*

### 3. Contraste generacional (ancianos-jóvenes):

<sup>15</sup> En esta diferenciación acerca de los antiguos y modernos modos de trabajar podría advertirse cierta evocación de las formas de vida anteriores a la conquista española. Respecto de las presiones y efectos de la colonización sobre el sistema adaptativo tradicional de los Tobas comenta Miller (1979:156): *"Cuando la tecnología toba no pudo oponerse a la de los invasores, la tensión presionó sobre el nivel de los recursos. Las armas de los Tobas no pudieron competir con las de los europeos, ni sus herramientas resultaron adecuadas para explotar el medio ambiente cuando fueron confinados a áreas geográficas restringidas... en los algodonales... las habilidades tradicionales no eran tenidas en cuenta... los artesanos fueron dejados de lado, y las mujeres adquirieron las mismas habilidades que los hombres, desorganizando los modelos funcionales tradicionales"*.

[ellos] “*los primeros pobladores*”- [nosotros] “*la nueva generación*”,

“*esto también lo hacemos nosotros...*”

“*Ahora sí que me perdí...no sé de dónde venimos, de qué raza, porque algunos se vestían, otros no... yo nunca escuché a mi papá o a mi abuelo decir eso... ahora no sé, algunos están desnudos, otros no...*”

“*mi viejo me contaba que los indios no se querían, se peleaban... hasta que llegó el evangelio y se unieron....*”<sup>16</sup>

En términos generales todo lo visto fue ubicado en el pasado y leído como expresión y posibilidad de conocimiento de “*el pueblo y la raza toba*”:

“*Hay cosas que nosotros no sabíamos*”. “*Nos encontramos con una sorpresa, porque no sabíamos*”.

Desde nuestros propios marcos interpretativos estas primeras “*exploraciones visuales*” a partir de las cuales los receptores marcaron las distancias y contrastes mencionados nos sitúan en el plano de los tiempos que convergen en la imagen fotográfica<sup>17</sup>. Uno de los primeros interrogantes que suscita para nosotros el análisis de una imagen fotográfica es cómo, a partir de qué elementos comprenderla. Más allá de los debates que ha motivado desde su aparición acerca de su propiedad de reproducir fiel y detalladamente la realidad o su naturaleza de artificio estético- se le ha reconocido como uno de sus caracteres distintivos su dimensión temporal.

A partir del reconocimiento de su carácter eminentemente temporal se plantea entonces el interrogante acerca de cómo leer en una imagen fotográfica algo que “*ha sido*”. Si se afirma que toda fotografía “*llega del pasado*” y que este pasado se despliega en múltiples tiempos convergentes que determinadas lecturas pueden llegar a distinguir (Riego, 1996), es posible considerarla en virtud de su carácter de objeto que emite información; un mensaje específico organizado en una estructura significativa peculiar cuyos significados se pretende interpretar.

Toda imagen fotográfica desata de este modo una paradoja temporal, paradoja que la convierte según Barthes (1990) en una “*irrealidad real*” (localización inmediata: *aquí*,

<sup>16</sup> Este comentario resulta significativo en el contexto de presión y divergencia propio de la situación de subordinación de los Tobas y su necesidad de restablecer la armonía destruida por la conquista, la colonización y la acción misionera. En este sentido fue -en opinión de Miller (1979:131)- el pentecostalismo (movimiento religioso norteamericano del siglo XX) con su insistencia en la comunicación directa con el poder sobrenatural, quien proporcionó a los Tobas la posibilidad de reducir el nivel de tensión, confinamiento y represión íntimamente asociados a la iglesia católica.

<sup>17</sup> Riego, Bernardo (1996) propone el tiempo literario, el semiótico y el histórico. De los tres discursos temporales que según el autor operan sobre la imagen fotográfica, nos detendremos en lo que el mismo denomina tiempo semiótico o la “*doble presencia*” a partir de los aportes de Roland Barthes desde la semiótica estructural. Lo que desde esta perspectiva se estudia en una imagen, son sus significados comunicativos, estableciendo una doble percepción temporal en su contemplación. De allí que sus formulaciones principales sean, por un lado, la doble presencia en la imagen fotográfica de lo que *ha sido* y lo que *está siendo* en el espectador y la consideración de la fotografía como sistema de signos dotados de autonomía estructural que opera a varios niveles (*punctum* y *studium*, *denotativo* y *connotativo*).

temporalidad anterior: *entonces*). Doble conciencia ante la imagen fotográfica, dualidad de asistir en el mismo momento a una realidad pasada: “*antes no se trabajaba así*” y a una actual: “*ahora nada que ver*”.

En este sentido mirar una fotografía es -en términos de Riego- realizar un ejercicio en el que se superponen dos visiones simultáneas, que se expresarían en unos de los ejemplos mencionados:

“*están* con los católicos y los evangélicos.... les *está agarrando* la cultura de ustedes” (en 1958-1964)

“*van a estar, les va a agarrar* la cultura de ustedes”, (para el espectador que hoy revisita la escena fotográfica).

Esto nos lleva a pensar en las fotografías como objetos de recuerdo<sup>18</sup>, como puente al pasado. Dicho pasado configurado en cada imagen, es posible abordarlo a partir de la idea de una recepción del pasado impulsada hasta un *ser afectado* por el pasado (Ricoeur, 1994: 70-71).

Esta estrategia implica eliminar la abstracción que supone concebir la realidad del pasado en tanto que pasado, es decir desde el olvido de las intersignificaciones manifiestas entre las interpretaciones del pasado y las expectativas del futuro.

El hecho de pensar la historia comprende una dimensión del actuar (realizar la recepción del pasado) y una dimensión del padecer que es resultado o derivación de la anterior y es precisamente en estas dimensiones donde este idea intensifica sus sentidos.

Siguiendo a Ricoeur es posible pensar la distancia temporal -abierto en este caso por las imágenes fotográficas de Stern- como proceso de mediación indicado por la cadena de interpretaciones y reinterpretaciones de las herencias del pasado de la comunidad toba. Esta mediación conlleva una dialéctica entre el alejamiento y la des-distanciación. Anular la distancia o considerarla infranqueable, tal parece ser el dilema de quienes observan en la actualidad las imágenes que mostramos.

Podríamos afirmar que en este primer acercamiento a las imágenes los receptores decidieron reconocer el presente de su contemplación sólo en la medida en que éste les permitió abrir tiempos nuevos. Según esta perspectiva interpretativa, esta apertura supuso la eficacia del pasado *padecido* y la recepción del pasado *realizado* (Ricoeur, 1994:80).

La recepción del pasado por parte de los receptores de las imágenes de Stern los enfrenta de este modo a un *hacer*, un poner en práctica determinada actitud ante la imagen fotográfica: pretender que la verdad reunida en ella es “inevitable” y que precisamente ésta determina la validez de la realidad pasada que buscan confirmar en la imagen fotográfica.

---

<sup>18</sup> La consideración de la fotografía como imagen y su presentación como objeto material de la cultura, es lo que la lleva – en palabras de Edwards (1999:223)- a ser la fuente más ubicua e insistente de la memoria. Su presentación como *conducto de recuerdos* refractados en su misma materialización opera de valor agregado en la construcción de la memoria.

En consecuencia el pasado logra constituirse como tal sólo en la medida que asienta sus efectos sobre los sujetos.

Ahora bien ¿de qué efectos se trata?. Tal vez, de que lo que suceda ante la vista sea siempre algo semejante a lo que se espera:

“¡ah... de la historia...!”<sup>19</sup>

Pero ¿qué sucede cuando lo visto contradice lo esperado? ¿Cuándo el contexto visual se opaca? Esta suerte de juego de evidencias surgido respondería al dilema inherente de lo visible. Dilema mediante el cual la imagen logra su doble eficacia: estar a distancia e invadir (Huberman Didi, 1997).

De este modo los receptores no son agentes de la historia sino en cuanto que la padecen, pero al realizar la experiencia de recepción se hallan en la esfera o espacio del conocer, espacio que esperan y despliegan mientras son afectados por el pasado (Ricoeur, 1994).

Por otro lado, los dos grupos de focalizaciones (objetos materiales y espacios/ámbitos físicos configurados) en los que organizamos el primer acercamiento por parte de algunos miembros de la comunidad toba de Resistencia a la realidad representada fotográficamente, podrían referirse al plano de la denotación o *studium* barthesiano, según el cual el interés por una foto, es una disposición bastante general y responde a la percepción familiar originada en función de un determinado saber cultural. Es la aplicación a un objeto, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial, una participación en aspectos, gestos, decorados y acciones (Barthes 1989: 64).

Sin embargo, la particularidad de la fotografía de “*estar por*” o “*referirse a*” puede ser alterada configurándose una nueva dimensión no articulada ya sobre el “reflejo” (nivel denotativo) según el cual existe sólo una referencia unívoca a un objeto individual compartido por los miembros del grupo considerado.

Se abre entonces la dimensión connotativa que junto a la anterior conforman el carácter doble de toda imagen. Esta nueva zona de sentido hace efectiva dicha duplicidad, contra la primacía de la denotación que muestra elementos culturales compartidos (objetos materiales y espacios/ámbitos físicos).

Esta nueva modalidad de la imagen presenta la particularidad de proponer una lectura que lleva a sus receptores a vincularse con uno de los elementos que para la cosmovisión estética occidental representa el referente máximo de la individualidad: el retrato.

---

<sup>19</sup> Comentario de un receptor al escuchar la advertencia de otro para que observe las imágenes fotográficas.

El interés visual se dirige ahora hacia otro foco de la imagen fotográfica que en términos de Barthes viene a perturbar y que consiste en ese pinchazo, ese pequeño corte azaroso que punza y despunta a su espectador. Ya no se trata de una búsqueda, sino de un asalto, de una interrupción que hiere la seguridad de una primera “percepción general”.

El proceso de percepción en la “primera lectura” de la imagen, lejos de ser un registro pasivo, se constituye en un acto creativo de la estructura de la captación, más allá incluso del mero agrupamiento y selección de componentes “comunes al grupo” manifiestos en cada fotografía.

Lo que en esta percepción tiene lugar -siguiendo a Arnheim (1966:40-44)- es algo similar a lo que en un nivel psicológico superior se designa como comprensión. Percibir es abstraer en el sentido en que se representan los casos individuales mediante configuraciones de categorías generales. De este modo una imagen individual concreta elegida por su respectivo espectador transmite un contenido general y abstracto común al grupo.

## **El retrato.**

La representación de las personas en la cultura occidental estuvo siempre enmarcada en una serie de convenciones que se modificaron con el paso del tiempo: poses, gestos, actitudes y atributos aparecieron cargados de contenidos simbólicos precisos.

El género del retrato es uno de los más antiguos que la fotografía hereda de la pintura y una de las temáticas iconográficas de mayor valor documental. Desde su origen -vinculado a la pintura religiosa y mayoritariamente a los círculos de poder- hasta la actualidad, es concebido como un medio de autoreconocimiento, de propaganda política y expresión de ideologías (Rojas Mix, 2006:21).

El retrato individual deviene entonces soporte de una memoria, de una celebración personal. El interés por el retrato y por ende por el rostro cobra cada vez mayor relevancia hasta el punto que *“la individuación por medio del cuerpo se vuelve más sutil mediante la individuación por medio del rostro”* (Le Breton, 2002: 43).

De este modo, pasamos de una primera instancia de percepción de la imagen fotográfica a un segundo momento o fase de la recepción en la que se interpone el reconocimiento dando lugar lo que podríamos denominar una suspensión del instante o efecto temporal de la interpretación.

Al hablar de la interpretación en términos de suspensión del instante o efecto temporal nos referimos a ciertos instantes de sentido vislumbrados en cada acto de lectura a través de los cuales los receptores conforman lo “real” en cada imagen fotográfica (mediante el contexto de recuerdo contenido en ésta) al tiempo que lo “real” los configura en cada itinerario de la mirada. Más allá de lo visualmente perceptible, la especificidad formal, la evidencia óptica de lo presente (lo literal), emerge aquello que puede intuirse

entre la plenitud excesiva del sentido y la ausencia indiferente del mismo. Es decir, entre la pérdida de lo “real” y su huella: el instante del reconocimiento y la evocación<sup>20</sup>.

En este sentido, no abandonamos la singularidad formal de la imagen fotográfica generada por la puesta en relación con el espectador antes analizada, sólo nos movemos de posición para encarar dicho vínculo desde otro ángulo.

En este punto nos centramos en otro de los focos de lectura elegido por los receptores que pareciera cobrar un sentido especial en el proceso de recordar: la figura humana, en especial el retrato fotográfico en sus diferentes variantes (cuerpo entero, medio cuerpo, rostro, de frente, perfil, individual, grupal, etc.). El rostro, los rasgos faciales de los sujetos fotografiados -o en palabras de los mismos receptores- *“la forma de la frente, la nariz, el mentón; “la estructura de la cara”* y por extensión el cuerpo, *“la vestimenta”, “el ropaje”, “la pinta”*.

En términos generales podemos afirmar que en la mayoría de los casos donde lo fotografiado es el rostro humano, los receptores entrevistados manifestaron una evidente intención de búsqueda y reconocimiento de “aires familiares”.

Realizaron un reconocimiento y una distinción de las personas pertenecientes a su entorno más próximo -familiar o vecinal- y en algunos casos se produjo la identificación del sujeto receptor de su propia imagen representada.

Dichos reconocimientos se hicieron en primer lugar a través de los rasgos particulares de los rostros y luego por medio de la vestimenta y ornatos de los retratados:

*“éstos yo ya no sé... pueden ser maká o wichí<sup>21</sup> ... 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 era más gorda...”*

*“Ahora sí que me perdí...no sé de dónde venimos, de qué raza, porque algunos se vestían, otros no...”*

*“mirá este es de Las Palmas<sup>22</sup>, pero no se le ve la cara”*

---

<sup>20</sup> Respecto de esta instancia y relacionado en particular al análisis de lo activo (el uso y el trabajo "deliberado") y lo pasivo (el almacenamiento y la aguada "involuntaria") en los procesos de memoria, Jelin (2002:22) comenta la postura los psicólogos cognitivistas que distinguen entre el *reconocimiento* (entendido como la identificación de algo a partir de su asociación con el pasado) y la *evocación* (interpretada como la evaluación de aquello reconocido). Independientemente de dicha división terminológica, en este trabajo consideramos ambos conceptos como semánticamente compatibles.

<sup>21</sup> Los makás y wichís son dos grupos étnicos que pertenecen -desde el punto de vista lingüístico- a la familia matakamataguaya. Los makás se encuentran mayoritariamente en una comunidad cerca de Asunción (Paraguay) y los wichís en Argentina (en las provincias de Chaco, Formosa, Salta) y Bolivia.

Entre las diversas anécdotas comentadas, un receptor recordó la de un “extranjero” que llegó un día al barrio y le mostró una foto en la que se reconoció él mismo de chico, por la camisa a rayas que llevaba puesta.

Los fenómenos de reconocimiento e identificación nos conducen así al análisis de las condiciones concretas que hace que un espectador acepte un esquema como imagen de *otra cosa*.

En casi todas las situaciones de reconocimiento el clima de recepción fue muy ameno y hasta podría decirse “sugestivo” para los mismos receptores. Se sucedieron instancias de consulta entre ellos a fin de confirmar determinadas identificaciones. La mirada se detuvo en cada detalle del rostro observado, y la mayoría de las inquietudes surgidas giró siempre en torno del mismo interrogante: “¿a quién me hace acordar esta cara?”

Las miradas mucho más “atentas” y detenidas que en otros casos estuvieron acompañadas de risas y comentarios que corroboraban o rechazaban las posibilidades de adjudicar determinada imagen a tal persona. Todo esto fue expresado mientras señalaban repetidamente diferentes puntos de los retratos.

En tal sentido podemos sostener que la mayoría de estos casos los receptores estuvieron movidos por emociones y afectos precisos que los impulsó a una búsqueda de sentido de aquello que veían. Esta suerte de compromiso afectivo con el rostro recordado, los llevó a comunicar determinada idea mediante la cual enlazaban el pasado plasmado fotográficamente con el presente de su recepción.

Si entendemos con Arnheim (1989:39) que tal vez la percepción consista en la aplicación al material de categorías perceptuales, tales como la redondez, la rojez, la simetría, la pequeñez, la verticalidad, etc., es posible afirmar que al contemplar un rostro humano se da más una *adecuación* de las características perceptuales a la estructura sugerida por el material que una recepción del material en sí. Estos esquemas globales de las categorías de forma, tamaño, proporción, color, etc., junto con la expresión de que son portadores, constituirían todo lo que se puede captar y utilizar cuando se contempla, reconoce y recuerda.

En un sentido simple podríamos entender que la verosimilitud en el género del retrato fotográfico está basada en el hecho de que las figuras que se ven “están realmente ahí” mostrándose tal como son (esa “*obstinación del referente de estar siempre ahí*”, en términos de Barthes (1990: 78).

---

<sup>22</sup> Localidad chaqueña donde funcionó el primer Ingenio azucarero y en la que muchos indígenas sufrieron la explotación del trabajo en la zafra. Existen imágenes de la época (década del '40) que se alejan de las de Stern no sólo por los motivos y condiciones de su producción sino también por sus medios y modos de difusión. La mayoría de estas imágenes ha circulado en informes gubernamentales o revistas que pretendían estampar el tan anhelado proceso de “integración” a través del trabajo. Discurso que el Estado nacional resaltaba y que algunos de los agentes sociales y políticos pregonaron. Estas imágenes no sólo transmiten la violencia y explotación ejercida, sino que se vuelven íconos de un “progreso posible del indígena”. La violencia fotográfica se duplica tanto por el mismo hecho de “capturar” (a través de la cámara fotográfica) como por “lo capturado”/ logrado: el “indígena trabajador” (Giordano y Reyer, 2005).

Sin embargo, siguiendo Freedberg (1992:56) las respuestas que un retrato fotográfico suscita -al igual que toda fotografía- pretenden la reconstitución del objeto vivo. Dicha reconstitución comienza incluso antes de que sus receptores la nieguen o la supriman (dialéctica de la aceptación y la negación propia de la situación de todo espectador).

Casi todas las imágenes proporcionan a sus espectadores determinados indicios para que estos lleguen a la presencia orgánica impresa en ellas. Si los indicios son tan abundantes y exactos que se combinan formando una imagen “realista” (ornamentos y accesorios relativos a la vestimenta u objetos e instrumentos utilizados en la situación específica de la toma fotográfica: cosecha, producción y venta de artesanías, culto, alfabetización, clases de costura, etc.) las respuestas a ella se basan en la impresión que da de ser una “realidad viva”. De modo que todas las respuestas a las imágenes (no sólo retratos) se basan en la reconstitución progresiva del objeto material “como si estuviese vivo”. Esto podría vislumbrarse por ejemplo en el empleo de ciertos verbos en tiempo presente:

*“son todos wichís y pilagás<sup>23</sup> del norte”*



*“ésta también es de tobas”*

---

<sup>23</sup> La comunidad pilagá vive en el centro de la provincia de Formosa, especialmente en los departamentos Patiño y Bermejo y pertenece junto a los tobas y mocovíes, a la misma familia o tronco lingüístico: Guaycurú.





*“éste es mestizo, criollo”*

En este punto de nuestras reflexiones interviene la noción de huella y con ella la posibilidad de comprender no sólo las particularidades de la imagen fotográfica, sino también las del recuerdo que suscita. Ello se vincula con el fenómeno del reconocimiento: ¿En qué medida y respecto de qué se produce esta revelación del reconocimiento?, ¿A partir de qué realidad o estado de realidad posible tiene lugar una identificación “revelada”?

La posibilidad de reconocer y de identificar se funda principalmente por la existencia de la huella que se presenta -según lo expresa Ricoeur- como “efecto-signo”. Para comprenderla es preciso observar que la supervivencia de una huella y su reconocimiento constituyen las dos caras de una misma moneda: reconocer determinada realidad es reencontrarla. Buscar es esperar reencontrar. En este sentido los receptores de las imágenes de Stern estarían ante un “olvido de reserva o de recurso” que se relaciona con el carácter no percibido de la perseverancia del recuerdo. Se olvidan –según esta idea- menos de lo que temen o desean olvidar y padecen el retorno de lo que creían olvidado.

Es en este punto que la noción de huella exhibe su lazo constitutivo con la de *ser afectado* analizada anteriormente. Las impresiones, vestigios del pasado pueden ser investidos –o no- de varias maneras posibles (la imagen fotográfica constituye una de ellas).

Analizar el acto de reconocimiento implica entonces tener en cuenta la posible confusión que se despierta en los receptores entre el pasado percibido y el pasado reconocido en una fotografía. El enfrentarse con la “alteridad compleja” propia de toda huella, según la cual pueden ir desde la familiaridad absoluta (*“es él, la cara te dice todo”*) hasta la inquietante extrañeza:

*“ese no es de la raza toba”*

“ella ya es mestiza, por la nariz...la de los criollos es más puntiaguda como ésta, en cambio la del aborigen puro no, es más redonda y gorda...”



El recuerdo sería entonces aquello que permaneciendo no representado en la imagen fotográfica hace de contexto a toda la representación, lo que no está *enfrente*, sino *alrededor*, lo que se agolpa en el borde del campo visual (Virno, 2004:239).

De este modo la huella remite al campo de lo sensible y emotivo: da cuenta de su existencia solo a través de un pasaje a otro ámbito: el de la evocación.

La sospecha de algo que *falta ser visto* se impone en lo sucesivo ante la mirada de los receptores que se vuelve atenta a la dimensión literalmente privada, por lo tanto oscura, vaciada, del objeto. Es la sospecha de una latencia que contradice la seguridad tautológica de encontrarse ante “*la cosa misma*” (Huberman Didi, 1997:79).

La imagen fotográfica adquiere entonces su status incierto y su eficacia nace precisamente de esta incertidumbre. Esta inquietud visual toma la forma de un lugar en el que se ubica la mirada en una doble distancia nunca saciada. Este lugar está allí, pero vacío, demostrando que aquello en lo que consiste el objeto contemplado no es más que un objeto de pérdida, que lo visible se quiebra amenazando la presencia (Huberman Didi, 1997: 83).

Ahora bien, las numerosas descripciones y explicaciones de los receptores analizadas en los apartados anteriores se desprenden de su consideración de la imagen fotográfica como “acto revelado”; es decir de la relación de la foto con determinado referente: el espacio por un lado, el retrato por otro. Pero la fotografía como representación y conocimiento del mundo no se reduce a estos dos focos, sino que, entendida como parte de un *proceso*, supone y se conforma también con el fotógrafo como agente y su acto o

gesto de fotografiar mediante la máquina, ya que -en términos de Dubois (1994:59)- “*es imposible disociar la imagen fotográfica del acto que la define*”.

De este modo las reflexiones de los receptores se mueven desde “lo que ven” en las mismas imágenes hacia el perfil y rol del fotógrafo, haciendo que observados y observador, capturados y “cazador” se encuentren en la mirada.

### **El hecho fotográfico.**

La posibilidad de reflexionar sobre lo que las imágenes de Grete Stern muestran o pueden llegar a mostrar a miembros de la comunidad toba de Resistencia; es decir el hecho de detenerse en el uso y función de las imágenes dentro de dicho contexto, a partir de las respuestas que pueden provocar, no implica necesariamente relegar el análisis de sus condiciones de producción (la intencionalidad de su autora y las circunstancias particulares de su contexto sociohistórico)<sup>24</sup>. Dicha dimensión puede contribuir a la exploración de quién, cómo y dónde recibe cada foto; en algunos puntos -aquellos vinculados en particular con el análisis de los encuadres, recortes, perspectivas seleccionados y el cuadro/escena conformada mediante poses y objetos determinados- deviene incluso necesaria, ya que dichas elecciones pueden corresponderse a su vez tanto con la visión de los mismos receptores como con nuestra propia mirada sobre el fenómeno fotográfico y en este sentido condicionar ambas lecturas.

En tal sentido y si bien el trabajo de Stern se convirtió en el mayor repertorio fotográfico realizado al indígena chaqueño hasta ese momento (cerca de mil tomas obtenidas a tobas, wichís, mocovíes, pilagás, chulupíes, chorotes y chiriguano (Giordano, 2004); salvo raras excepciones decidió no consignar el nombre del retratado, aunque sí la etnia y en algunos casos los datos sobre los trabajos artesanales<sup>25</sup>. Dada su formación, experiencia y gusto personal prefirió fotografiar con trípode, tomándose el tiempo necesario para componer la imagen buscada. Situación que suponía una premeditada elección de la situación a fotografiar y que dificultaba en muchos casos la posibilidad de obtener imágenes espontáneas<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> Si bien tratamos de hacer el camino inverso: partir de las condiciones y estrategias de la recepción, es preciso mencionar que esta vía puede conducirnos al mismo punto de llegada de la otra alternativa y es justamente esto uno de los aspectos a indagar.

<sup>25</sup> En el hecho de no nombrar al sujeto retratado podría leerse cierta búsqueda deliberada de impersonalidad y generalidad que estarían contradiciendo los ideales estéticos de Stern. El anonimato es el signo que preside la representación genérica de la otredad chaqueña, independientemente de que la imagen haya sido obtenida por viajeros, fotógrafos, pobladores, misioneros, etc. Al respecto es interesante la postura de Sontag (2003: 92) según la cual un retrato que se niega a nombrar al sujeto, se convierte en cómplice, si bien de modo inadvertido del culto a la celebridad que ha estimulado el insaciable apetito por el género opuesto de la fotografía: concederle el nombre sólo a los famosos, degrada a los demás a las instancias representativas de su ocupación, de su etnicidad, de su apremio (Giordano y Reyero, 2006).

<sup>26</sup> Sin embargo esta construcción previa elaborada mentalmente -y su consecuente objetividad y distanciamiento inevitables- no impone a sus imágenes un aire “artificial” e “imperturbable” propio de las poses etnográficas habituales. Toda su producción está impresa de una atmósfera de simpatía y naturalidad *hacia* y *de* los mismos sujetos representados; y a su vez de una simpleza y austeridad compositiva que se alejan de las escenas y montajes convencionales (Giordano y Reyero, 2006). Tal vez porque en ellas se fusionan la ética humanista y la visión estética de su autora (Priamo, 2005:38).

De modo tal que en varias oportunidades el reconocimiento de muchas de las imágenes fotográficas por parte de familiares, amigos o vecinos de los retratados estuvo acompañado de reflexiones sobre el pasado y su relación con la fotografía, en especial con el sujeto obturador de la cámara. Los comentarios y reflexiones de los receptores acerca del hecho de fotografiar o acerca de las mismas fotos giraron en torno del número (cantidad) de las mismas y el anonimato de los sujetos representados:

*"¡cuántas fotos!..."*

*"¡qué hermosas fotos!..."*

*"¡qué macana... no dice nada, ni el nombre, ni el lugar...!"*

*"una foto es para que los más jóvenes conozcan y puedan recordar cómo eran antes las cosas".*

Un receptor recordó a *"gente que tomaba fotos"*, cuando había fiestas, reuniones y visitas en el barrio y planteó este hecho como una explicación posible para la existencia actual de las imágenes: *"por eso hoy hay fotos"*.

En aquellos retratos de sonrisas amplias, los receptores atisbaron cierta vergüenza e ingenuidad por parte de los retratados al momento de ser *"atrapados"* por la cámara y hasta de admiración por esa caja negra que sus antepasados veían por primera vez.

Este desconocimiento no sólo de la máquina fotográfica, sino del *"hecho fotográfico"* en sí, generó en los receptores cierta inquietud respecto de la posibilidad de mostrar estas imágenes a grupos indígenas que habitan en zonas no urbanas. Esto lo hicieron notar algunos de los informantes cuando preguntaron qué podría llegar a suceder si a estas fotos las ve hoy alguien que vive zonas rurales y que *"no conoce lo que es una cámara fotográfica o una fotografía"*.



Hubo también explicaciones acerca de la diferencia entre *"la gente de antes"* que fue muy perseguida, que tenía miedo y que no sabía para qué le tomaban fotografías y *"la*

*gente de ahora*” que conoce el “valor” de una fotografía. También se relataron recuerdos de visitas al barrio de “*gente que sacaba fotos*”, muchas veces sin pedir permiso y que se las llevaba sin que ellos las pudieran ver antes. En tal sentido muchos de los entrevistados agradecieron la posibilidad de ver y “recuperar” estas imágenes, que representan para ellos “*una reliquia*”.

En este punto se vuelve interesante establecer una suerte de paralelismo entre los dos grupos de receptores analizados: los miembros del barrio Toba y los integrantes del coro *Chelaalapi*.

Una de las diferencias más notable entre uno y otro grupo es la gran exposición de los miembros del coro respecto de los receptores el barrio.

El fuerte grado de exposición que presenta y su incidencia en las prácticas de recepción realizadas, constituye uno de los aspectos interesantes de este grupo en función de nuestros fines de investigación.

La mayoría de sus reflexiones, las ideas y los términos que utilizan, en especial el hecho de plantear la fotografía como una posibilidad de recordar, de conocer para los jóvenes el pasado de su “raza”, de calificarla como una “reliquia” para ellos, dejan entrever -en cierta medida- una fuerte influencia del mundo occidental. Esta se manifiesta especialmente en una suerte de “mercantilización” de su propia cultura que los distancia de los receptores del barrio Toba y que condiciona notablemente sus prácticas de lectura visual. Si bien somos conscientes del manejo que personas ajenas a la comunidad toba hacen de su patrimonio musical, nos referimos a esa “necesidad de vender” su arte, que se filtra permanentemente en su discurso.

Al momento de analizar sus comentarios y reflexiones acerca de la imagen fotográfica advertimos que los términos e ideas elegidas por los integrantes del coro dejan entrever cierto valor patrimonial de la fotografía. Dicha atribución se manifiesta en el hecho de calificarla en términos de “reliquia” y a partir de allí de vincularla semánticamente a las nociones de “vestigio”, “pasado”, “historia”, términos que nos recuerdan nuestras tradicionales concepciones acerca de la memoria y el olvido.

A su vez el poco interés que suscita en la gente del Barrio Toba el hecho de “retener” las fotos, de pedir las para ellos, es un rasgo que advertimos -en términos generales- en los receptores del coro. En especial el hecho de preguntar por el precio de las imágenes que solicitan y las reflexiones acerca de la importancia de “recuperarlas”.

Por otro lado, a diferencia de los miembros del coro, los receptores del barrio que entrevistamos se mueven en un nivel personal e intimista que pareciera llevarlos a un interés más bien individual y no grupal.

Llegados a este punto, otro de los hechos que merece consignarse como resultante del acto de lectura de la imagen, es el interés suscitado en ambos grupos de informantes de

mostrar fotografías de su propiedad y en algunos casos de “reclamar” como propias las que observan por primera vez (en particular aquellas donde se produce el reconocimiento de un familiar o vecino o la identificación del sujeto receptor de su propia imagen representada). También el hecho de otorgarnos en calidad de préstamo otra imagen conservada por ellos donde aparece la persona reconocida.

En los casos en los que se produjo una “restitución” de las fotos los destinatarios manifestaron gran entusiasmo y ansiedad. A medida que se iban entregando las imágenes según los pedidos registrados -y si bien a cada uno se le entregó la foto solicitada- surgieron algunas dudas entre ellos al momento de distribuir las fotos y hubo instancias de “interconsulta” para confirmar los pedidos.

Al momento de recibir las fotos cada uno de los receptores observó “su” imagen con asombro y detenimiento. Mostró la imagen al grupo y agradeció la entrega.

Hubo preguntas acerca del “costo” de las fotos (en particular entre los integrantes del coro), más pedidos y agradecimientos por la entrega de las imágenes “demandadas”.

Lo interesante de los nuevos pedidos es el hecho de que las fotografías “reclamadas” no tengan un vínculo directo con la persona solicitante. Muchas de las fotos pedidas “pertenecen” al entorno vecinal o familiar del solicitante y no del interesado mismo. Es decir que parecieran haber sido solicitadas por algún posible interés que podríamos denominar “ajeno” o “tercero”.

Esta suerte de “intercambio, sustitución y devolución” de imágenes se vincula con una de las premisas de las que partimos, según las cual consideramos la fotografía no sólo como soporte-objeto de análisis, sino -y especialmente- como vehículo hacia los mismos sujetos fijados en la imagen y vistos desde las actuales, indagando en las relaciones intersubjetivas suscitadas en el presente tanto entre los miembros del mismo grupo, como entre investigador e “investigados”.

### **Una imagen, ¿muchas memorias?**

A partir de las experiencias de recepción desarrolladas y el consecuente análisis de los datos obtenidos, es posible afirmar que la decodificación resultante del acto de lectura de las fotografías de Grete Stern (1958-1964) realizado en el presente por miembros de la comunidad del barrio Toba y del coro *Chelaalapi* de la ciudad de Resistencia, Chaco, está determinada por convenciones culturales compartidas (tanto con la cultura occidental, como con y entre los mismos miembros el grupo toba).

Si bien la consideración de la fotografía como soporte o disparador de memoria responde a la manera occidental de pensar y conceptualizar el tiempo, conceptualización que difiere cultural e históricamente del sentido de la temporalidad para la cosmovisión

toba, podemos afirmar que las formas de identificación y reconocimiento a través del espacio y del rostro son dos rasgos compartido entre analistas y receptores.

Sin embargo, las experiencias de recepción realizadas dan cuenta a su vez, de las aprehensiones individuales insoslayables que suscita la contemplación de una imagen fotográfica. Aunque debamos reconocer que las memorias personales están enmarcadas social y culturalmente dentro de una misma matriz grupal dentro de la cual cobran sentido, cabe sostener que estas sumen a cada espectador en contextos inaccesibles para nuestros marcos interpretativos.

Desde dichos marcos es posible afirmar -parafraseando a Candau (2001)- que la fotografía, como toda huella que pretende “fijar” el pasado para preservar y transmitir recuerdos, es parcialmente registrada por los receptores como depositaria de su memoria. En muchas de las situaciones de lectura visual, los sentidos que la imagen transmitió a sus espectadores fueron algunas veces muy escasos y otras demasiado numerosos y en consecuencia vagos e indefinidos. Esto proporcionó a los receptores un margen de maniobra mucho mayor para recordar u olvidar a su gusto.

En consecuencia la producción de memoria devino dispersa, fragmentaria e incluso “electiva”. Mantener o perder un recuerdo dependió de la propia subjetividad de cada receptor. Y aunque aquello elegido para “conservar” no constituyera lo que el grupo asumió como digno de “petrificar”, no fue por ello menos sólido.

Nos preguntábamos al comienzo qué se recuerda al momento de contemplar una fotografía y a quién le pertenece ese recuerdo; o en otros términos: ¿en qué medida la imagen invita, sugiere o impone la memoria de quien la mira?.

A partir de lo analizado intuimos que la imagen no actúa como vía de acceso directo al pasado (origen) ni la memoria como fuente que la imagen ilumina, como recinto que espera ser revelado y en consecuencia como algo caduco que pretende ser re-encontrado, sino que la imagen deviene comprensible –en términos de Didi Huberman- “por lo que entrega”, por su capacidad de apertura. De este modo hace de la memoria aquello que está en camino, en proceso de originarse, de aparecer; y por lo tanto no dada, sino en suspenso, “entrecortada”.

Aquella *memoria-contenido* “encerrada”, escondida y en cierto modo impuesta por las condiciones y estrategias técnicas e ideológicas de producción de la imagen (memoria que deberá ser “descubierta” por el espectador); actúa a su vez como *memoria-guía*, propuesta, ofrecida a la experiencia de la mirada. La memoria deviene entonces *memoria/práctica*, “pre-elaborada” y por ejecutarse en el momento en que la imagen es vista por su espectador.

Ahora bien, no se trata de tres tipos de memorias diferentes y excluyentes sino de momentos superpuestos e impregnados dentro de una misma experiencia: la de la mirada subjetiva sobre cada fotografía. Esta experiencia supone un mecanismo que opera de maneras diferentes, en diferentes espacios y momentos; pretendiendo de una u otra forma fortalecer el sentido de pertenencia del espectador a un grupo determinado.

Así, los medios y modos de emplear la memoria están en manos de cada espectador, él es quien decide su propio recorrido de lectura y en consecuencia su propia dirección del recuerdo.

Las imágenes de Stern “revelarían” entonces no sólo una única memoria común a la comunidad toba, sino también las distintas memorias individuales “activadas” en cada experiencia de recepción.

### **Apropiación, retención y adquisición del recuerdo**

Las lecturas cuyos mecanismos intentamos explicar y exponer aquí parten de la recepción que responde y corresponde -en términos de Ricoeur- al *ser afectado por el pasado* en su dimensión -en este caso- de imagen visual.

Esto nos lleva a reflexionar sobre los modos de presentación de las imágenes fotográficas y su repercusión en los modos de leerlas. Las formas particulares de presentar las imágenes fotográficas de Stern a la comunidad toba de Resistencia, Chaco aquí comentadas constituyen sólo algunas de las maneras de “confrontar” las imágenes con sus espectadores y de determinar posibles vías de acceso. Existen otros contextos de lecturas que condicionan de modos diferentes el sentido de lo percibido y que quedan aun por indagar.

Por otro lado, cabe reflexionar finalmente sobre los usos y abusos de las fotografías; en qué medida el hecho de que estas imágenes hayan estado históricamente en manos de la comunidad científica, ha determinado una suerte de apropiación y retención del recuerdo “ajeno”. Es decir, en qué medida estas imágenes, y el recuerdo que suscitan, pertenecen a los sujetos representados y en consecuencia deben ser adquiridas por ellos.

A partir de lo investigado podemos afirmar que esta última decisión -la entrega o no de las imágenes- depende de los intereses y pedidos efectivos de cada receptor. En tanto analistas no podemos pretender desde una actitud etnocéntrica que estas imágenes sean “restituidas” a los sujetos fotografiados por un simple interés científico.

Pretender que los receptores se “adhieran” a nuestra mirada y le atribuyan a la fotografía el valor que nosotros le otorgamos, supondría manipular la memoria y administrar el pasado según nuestros objetivos analíticos. Esto negaría la posibilidad del encuentro, descubrimiento y conocimiento mutuo de las imágenes “visuales y mentales” que sobrevuelan permanentemente el vínculo intercultural, conduciéndonos hacia una “patología del recuerdo” que no concede tregua al olvido y a la pérdida.

En consecuencia se vuelve interesante dar lugar a la diversidad de opiniones e ideas sobre lo propio y lo ajeno que el universo de imágenes fotográficas concede, otorgando a los receptores la libertad de evocar el pasado (sus sentidos y materializaciones), asumir su presente y comprometerse con el futuro construyendo su propia memoria visual.



Llegados a este punto y si bien el trabajo no se agota en los resultados aquí arrojados, motivo por el cual muchos de los aspectos analizados debieran leerse como parciales, resulta eficaz afirmar que todo acto de la mirada es un experimento con el tiempo, que mirar/leer es rever/releer y que toda experiencia de la mirada implica también una experiencia con el tiempo, o en otros términos, que el tiempo subyace a la experiencia visual: la memoria es un acontecimiento de la mirada y viceversa: la mirada es un suceso de la memoria.

Estos movimientos temporales se vinculan con los tiempos no sólo de la escritura de la luz (que supone toda foto-*grafía*), sino también con los tiempos de lectura cuya duración se reduce quizás al instante fugaz del reconocimiento y la evocación. Fugacidad tal vez imposible de narrar salvo en el íntimo espacio incierto de la mirada y el silencio.

La imagen deviene de este modo “portadora”- contenedora de memoria y al vez, “puente” - soporte o disparador *hacia* la memoria. En uno u otro sentido la imagen “forja” la memoria de su receptor.

## **Bibliografía**

- Arnheim, Rudolf. 1980. **Hacia una psicología del arte. Arte y entropía.** Editorial Alianza, Madrid, España.
- Barthes, Roland. 1990. **La cámara lúcida.** Editorial Paidós, Barcelona, España.
- Candau, Joel. 2001. **Memoria e identidad.** Editorial El Sol, Bs. As, Argentina.
- Dubois, Philippe. **El acto fotográfico,** Ediciones Paidós, Barcelona & Buenos Aires, 1994 (1986).
- Edwards, Elizabeth. **Photographs as Objects of Memory.** In Material Memories. Editorial Berg, Oxford, UK. 1999. pp. 223-236.
- Freedberg, David. 1992. **El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta.** Editorial Cátedra, Madrid, España.
- Giordano, Mariana. 2004. **Discurso e imagen sobre el indígena chaqueño.** Editorial Al Margen, La Plata, Argentina.
- 2004. **Grete Stern y el Chaco.** XXIV Encuentro de Geohistoria Regional. Instituto de Investigaciones Geohistóricas -CONICET. 9, 10 y 11 de septiembre. Resistencia, Chaco. Versión CD rom.
- Giordano, Mariana y Reyero, Alejandra. 2006. **Retratos olvidados. La risa como límite en la fotografía etnográfica chaqueña.** VIII Congreso Argentino de Antropología Social. Simposio: Antropología, Estéticas Audiovisuales y Tecnologías Sub-bloque: Pasado y presente de las estéticas visuales y sonoras de América en perspectiva histórico-antropológica. 19 al 22 de septiembre Salta, Argentina. Inédito.
- 2005. **Políticas de representación visual. La función de la fotografía en la construcción de identidades étnicas en el Chaco.** XXV Encuentro de Geohistoria Regional, 25, 26 y 27 de agosto, Corrientes. Versión CD rom AA 02 F41424 y en prensa versión papel.

- Huberman Didi, Georges. 1997. **Lo que vemos, lo que nos mira**. Editorial Manantial, Bs. As., Argentina.
- 2006. **Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes**. Adriana Hidalgo editora S.A. Bs. As, Argentina.
- Jelin, Elizabeth. 2002. **Los trabajos de la memoria**. Editorial Siglo XXI, Madrid, España.
- Le Breton, David. 2002. **Antropología del cuerpo y modernidad**. Editorial Nueva Visión, Bs. As, Argentina.
- Miller, Elmer. 1979. **Los tobas argentinos. Armonía y disonancia en una sociedad**, Editorial Siglo XXI, México.
- Pérez Gollán, José Antonio. 2005. **Población Indígena del actual territorio argentino**. En Aborígenes del Gran Chaco. Fotografías de Grete Stern 1958- 1964. Fundación Antorchas en colaboración con Fundación CEPPA. Buenos Aires, Argentina.
- Priamo, Luis. 2005. **Grete Stern y los paisanos del Chaco**. En Aborígenes del Gran Chaco. Fotografías de Grete Stern 1958- 1964. Fundación Antorchas en colaboración con Fundación CEPPA (Centro de Estudios Para Políticas Aplicadas) Buenos Aires, Argentina.
- Ricoeur, Paul. 1994. Hacia una hermenéutica de la conciencia histórica, en *Historia y Literatura*. Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México.
- 2000. **La memoria, la historia y el olvido**. Editorial Fondo de Cultura Económica, México.
- Riego, Bernardo. 1996. **El documento fotográfico y sus significaciones temporales**. En Historia de la fotografía. Memoria del V Congreso de Historia de la fotografía en la Argentina. Comité Ejecutivo Permanente Bs. As, Argentina.
- Rojas Mix, Miguel. 2006. **El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI**. Editorial Prometeo, Bs. As, Argentina.
- Sontag, Susan. **Sobre la fotografía**. 2005. Editorial Alfaguara, Bs. As, Argentina.
- Tamagno, Liliana. 2001. **Los tobas en la casa del hombre blanco. Identidad, memoria y utopía**. Editorial Al Margen, La Plata, Argentina.
- Virno, Paolo. 2004. **Palabras con palabras. Poderes y límites del lenguaje**. Editorial Paidós Bs. As, Argentina.
- Wright, Pablo. 2005. **Los indígenas del Chaco argentino**. En Aborígenes del Gran Chaco. Fotografías de Grete Stern 1958- 1964. Fundación Antorchas en colaboración con Fundación CEPPA (Centro de Estudios Para Políticas Aplicadas) Bs. As., Argentina.