

# La dimensión estética en fotografías etnográficas de Chaco y Corrientes. Arte, cultura e identidad.

Reyero, Alejandra y Barrios, Cleopatra.

Cita:

Reyero, Alejandra y Barrios, Cleopatra (2009). *La dimensión estética en fotografías etnográficas de Chaco y Corrientes. Arte, cultura e identidad. V Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-089/95>

## **La dimensión estética en fotografías etnográficas de Chaco y Corrientes. Arte, cultura e identidad**

**Alejandra Reyero y Cleopatra Barrios**

NEDIM (IIGHI - Conicet)

Universidad Nacional del Nordeste (UNNE)

alereyero@hotmail.com

cleopatrabarrios@hotmail.com

### **Eje problemático: Producciones y consumos culturales. Arte. Estética**

El presente trabajo aborda cuatro producciones fotográficas obtenidas durante los siglos XX y XXI en Chaco y Corrientes, focalizadas en dos aspectos que aparentemente poco tienen de “artísticos” pero que –por las formas en las que son configurados visualmente, por las formaciones profesionales e intereses de quienes los registran, sumado a su tránsito por ámbitos reservados a la práctica artística– parecieran legitimarse como tales: la cotidianeidad indígena e inmigrante del Chaco en 1958 y 1978 y las prácticas de religiosidad popular en Corrientes en 2007 y 2008. El primero de estos aspectos es el punto de interés de fotógrafos de reconocida trayectoria nacional: Grete Stern y Pedro Luis Raota. El segundo es el eje de representación de dos autores jóvenes contemporáneos: Luis Gurdíel y Juan Pablo Faccioli.

El objetivo es examinar cuánto influye la voluntad de representación estética de los autores en la perspectiva subjetiva adoptada para realizar los registros, en qué medida las fotos expresan representaciones estereotipadas o evidencian matices simbólicos y materiales propios de las situaciones reales de la cotidianeidad de los sujetos retratados; y cómo lo logran, si es que lo hacen, gráfica-visualmente. Además, a través de un trabajo etnográfico con las comunidades retratadas, buscamos advertir el valor que los sectores sociales atribuyen al objeto fotográfico<sup>1</sup>.

### **Fotografía, arte, cultura e identidad. Algunas precisiones conceptuales**

Desde sus inicios la fotografía ha luchado por reivindicar su carácter estético y su autonomía como expresión distinta y separada de otras formas de arte visual. Pese a haberse

---

<sup>1</sup> Dichas investigaciones –desarrolladas individualmente por las autoras de esta ponencia en las provincias 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: *Memoria e Imaginario del Nordeste Argentino. Escritura, oralidad e Imagen* (PICTO - UNNE 130). ANPCyT. Directora: Mariana Giordano.

discutido bastante tal situación, en la actualidad siguen sucediéndose debates acerca de aquellos atributos y usos que distinguen a la fotografía documental de la artística, en función de la veracidad de lo registrado o la distorsión de la realidad representada. En términos extremos, estas discusiones –generadas desde diferentes perspectivas e intereses disciplinares– concluyen en la consideración de la fotografía como testimonio/documento cuando lo representado es una imagen fiel de la realidad o bien como artificio estético cuando lo representado es el resultado de una supuesta “alteración de lo real”.

Por esta razón, antes de adentrarnos en el análisis de las fotografías etnográficas de Chaco y Corrientes, creemos pertinente definir los lineamientos conceptuales desde los cuales emprendemos tal abordaje. En primer término ¿qué entendemos por fotografía etnográfica?

Siguiendo la definición de Scherer (1995, en Brisset, 1999) podemos afirmar que al hablar de fotografía etnográfica, nos referimos al uso de fotos para la (...) comprensión de cultura(s), tanto la de los sujetos [fotografiados] como la de los fotógrafos (...) *“lo que convierte una foto en etnográfica no es necesariamente la intención de su producción, sino cómo se usa para informar etnográficamente a sus espectadores”*.

En tal sentido las imágenes de los cuatro autores aquí analizados podrían ubicarse dentro de esta clasificación en la medida que independientemente o no de la intención de los fotógrafos –aspecto que abordaremos más adelante– todas nos aportan información relevante para el estudio de los grupos socioculturales allí representados. En primer término porque nos brindan un panorama de ciertas prácticas y hábitos propios de su realidad, y en segundo lugar, porque las situaciones fotografiadas parecieran configurarse visualmente en referentes identitarios de dicha realidad tangible.

Ahora bien, ¿cuándo y cómo entra a jugar en estas imágenes la dimensión estética? Si entendemos que en tanto creación arbitraria, ideológica y perceptivamente codificada (Dubois, 2008:14), toda fotografía es el producto de circunstancias dentro de una dinámica cultural particular, es posible advertir una dimensión estética en el corpus de fotografías etnográficas de Chaco y Corrientes aquí considerado, en la medida que ellas proceden de sujetos que –parafraseando a Dubois (2008)– pertenecen a un sistema sociocultural dentro de la cual filtran su propia sensibilidad y subjetividad. En consecuencia la dimensión estética de las fotos deviene la conjunción de hábitos de percepción y significación de los fotógrafos, así como de las convenciones sociales en las que ellos están insertos; convenciones que ejercen un papel constitutivo en la producción de imaginarios, la legitimación del poder, la conformación de conocimientos y especialmente, la presentación identidades, que mediante las fotos construyen y legitiman (Mandoki, 2006: 9). Para ello se valen de ciertos artificios o

estrategias de visibilidad que aprueban –y a veces– cuestionan preceptos e ideologías precisas. Tanto las imágenes etnográficas de Chaco como de Corrientes devienen así dispositivos que *ponen en situación* –a través de “maniobras” subjetivas– tanto a quienes las produjeron, a quienes participaron en ellas (retratados) como a quienes hoy las interpretamos.

Ello nos lleva a abrir la discusión acerca del alcance estético de la fotografía etnográfica, así como también sus limitaciones para reproducir o transfigurar visualmente realidades socioculturales singulares, asumiendo que el análisis de una fotografía –cualquiera sea su rótulo- (estética, etnográfica u otros posibles) causa problemas y que –como lo afirma Soulages (2005:18)– “*es un agujero negro que nos hace caer en otro espacio y otro tiempo, y que a veces nos enfrenta a la alteridad.*”

La aproximación estética será a su vez el camino mediante el cual emprenderemos el análisis de las imágenes, ya que ésta nos permitirá sintetizar una mirada sensible y existencial y un abordaje teórico (crítico y conceptual) de las mismas (Soulages, 2005). Ello no implica sin embargo una perspectiva de abordaje exhaustiva y conclusiva, sino sólo una exploración de los aspectos, cualidades y valores de las imágenes ligados a la subjetividad y sensibilidad de los fotógrafos. No obstante, no nos interesa abordar la expresividad de los autores aisladamente, así como tampoco los efectos formales (gráficos-visuales) de esa expresividad en las imágenes exclusivamente, sino entender complementariamente ambos aspectos (la sensibilidad y su plasmación visual) en el marco de la práctica fotográfica.

Una exploración estética como la que aquí intentamos, supone entonces que las observaciones, descripciones e intentos de explicación dependan en gran medida (sino totalmente) de la ubicación desde la cual miramos las imágenes y esa posición es –siguiendo a Soulages– a la vez experiencial, crítica y reflexiva.

De esta forma, así como lo estético *en* las fotos está dado por la condición sensible de los registros, esto es: la subjetividad de los fotógrafos materializada en aquellos aspectos de representación de índole u orden artificial que explícita o implícitamente despliegan; lo estético en nuestra lectura está dado en aquello que elegimos inferir a partir de nuestros propios intereses. Esto último plantea entonces los límites y alcances del referente teóricometodológico elegido, según el cual las elecciones de los fotógrafos se articulan a nuestras propias elecciones interpretativas.

En consecuencia veracidad o artificio serán categorías puestas a discusión en este trabajo, cuyo eje de reflexión será la articulación entre el juego de individualidades que proponen las fotos, los sistemas de valores que promueven, las temáticas de representación, las maniobras de pre-visualización (precepto que regula el acto de fotografiar y el producto

final), en fin: la carga estética propia de las imágenes y su convivencia con su capacidad de comunicación: su dimensión documental. En definitiva, el trabajo se moverá en la tensión entre el intento de *“desenmascarar o enmarcar las ficciones, realidades, verosimilitudes o veracidades de las imágenes”* (Monroy Nasr, 2007:11).

Finalmente presentamos y discutimos otra vía de aproximación a las imágenes apoyada dos trabajos etnográficos con comunidades chaqueñas y correntinas respectivamente. Nos interesa en este punto advertir cuál es el valor que las culturas o sectores sociales representados atribuyen al objeto fotográfico y especialmente, examinar la relación entre imagen, oralidad y memoria. Lo que nos permitirá discutir que hasta qué punto la fotografía puede activar la memoria e identidad de alguien y la oralidad actualizarla.

### **La construcción estética de la identidad chaqueña: fotografías de Grete Stern y Pedro Luis Raota**

En el caso de las imágenes sobre comunidades chaqueñas, y pese a la escasa distancia temporal existente entre los fotógrafos, se advierte de modo fehaciente cómo la imagen fotográfica puede ser “a la vez” la huella de lo que voluntaria e “involuntariamente” se fotografió. Vestigio del contexto social, cultural, estético, político e ideológico del fotógrafo y de las circunstancias técnicas y epistémicas que lo condicionaron en el pasado, de su propia concepción de la foto, pero también de aquello que escapó al momento de la toma: el presente y la intimidad de quienes fueron retratados, porque tal como plantea Dubois (2006: 44) *“más allá de todos los códigos y todos los artificios de representación, ‘el modelo’, el objeto referencial captado, inevitablemente retorna”*.

La producción de Grete Stern<sup>2</sup> realizada entre 1958 y 1964 prioriza la figura del indígena chaqueño, su entorno cultural y su realidad en distintas localidades de la provincia, mientras que en las imágenes de Pedro Luis Raota<sup>3</sup>, producidas a mediados de la década del

---

<sup>2</sup> 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 (Giordano, 2004).

<sup>3</sup> Nacido en la provincia de Chaco se muda siendo muy joven a la ciudad de Santa Fe donde 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 diversos premios y desde 1981 hasta 1986 dirige en Buenos Aires el Instituto Superior de Arte Fotográfico.

'70 (1978 aproximadamente) la figura del indígena es reemplazada por la del colono inmigrante (el “gringo chaqueño”) y el criollo.<sup>4</sup>

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 primeras imágenes de Grete Stern fueron tomadas en 1958 a las comunidades indígenas de Resistencia y sus alrededores como parte de un proyecto institucional de la Escuela de Humanidades de la UNNE para conformar el fondo gráfico de un archivo y museo etnográfico regional. Entre 1959-1960 Stern registra nuevamente la situación del indígena chaqueño. Este vasto material es incrementado luego con el abundante registro realizado tras una iniciativa personal en 1964 en distintas localidades chaqueñas, formoseñas y salteñas.

Al haberse frustrado el proyecto institucional que le diera origen, las imágenes fueron conservadas por la misma autora en su archivo personal. En 1965 organiza una muestra fotográfica con más de doscientas imágenes en el Centro Cultural General San Martín de Buenos Aires bajo el título *Aborígenes del Gran Chaco*. Exhibición que luego circula por varias ciudades del país (Mar del Plata, Santiago del Estero, San Juan, La Plata, Resistencia). Desde el 2001 los cerca de 1000 negativos de los viajes de Stern al Gran Chaco forman parte de la colección particular de Matteo Goretti<sup>5</sup>, cada una de las fotos está acompañada por un epígrafe elegido 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 producidas históricamente: 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.

De esta forma, formada en la Bauhaus, con un importante trabajo en el campo del diseño gráfico y dedicada luego casi exclusivamente a la fotografía artística, Stern revela no obstante una relación de “proximidad” con el retratado y la presencia de la risa marcando esa interacción. Hecho que nos recuerda al vínculo suscitado entre un etnógrafo y su informante y

---

<sup>4</sup> Para un análisis más detallado de esta situación en la producción de Pedro Luis Raota (Reyero, 2008).

<sup>5</sup> Muchos no obstante integran la colección privada del fotógrafo Horacio Cópola, ex esposo de Stern.

que vincula su accionar con el tan debatido tema del “compromiso antropológico”<sup>6</sup>. **(Imagen 1)**

Pero, las tomas expresan no sólo los intereses éticos de su autora, sino también los estéticos vinculados al uso del género del retrato, las 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 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<sup>7</sup>. **(Imagen 2)**

Muchas de las imágenes revelan así la intención compositiva de Stern. Intención que no sólo se advierte en las imágenes, a través de ciertos indicios como ser el ángulo de la toma, el recorte o el foco elegido, o el hecho de que prefiriera fotografiar con trípode, tomándose el tiempo necesario para componer la imagen buscada; sino también en sus propias ideas y concepciones fotográficas expresadas personalmente en reiteradas ocasiones. Así en uno de sus escritos personales alude a la sabiduría transmitida por su maestro de la Bauhaus, Walter Peterhans, explicando que su técnica se basaba en un “ver fotográficamente”, que suponía el *“ejercicio del ojo para pre-ver la foto a tomar, es decir, intuir el recorte del motivo antes de fijarlo en el visor de la cámara”* (Príamo, 2003:11).

Por su parte, el conjunto fotográfico de Raota no cuenta en la actualidad, al menos en la institución que la resguarda, 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<sup>8</sup>.

El destino último de estas imágenes habría sido integrar el patrimonio artístico privado del mismo Banco, que en su etapa de creación tuvo por objeto conformar una pinacoteca, realizando adquisiciones de gran envergadura. En manos de esta institución la colección Raota se expuso en las instalaciones del mismo banco y en sucursales del interior de la

---

<sup>6</sup> Véase Trinchero (1994).

<sup>7</sup> Véase Giordano y Reyero (2006).

<sup>8</sup> La información fue brindada principalmente por un antiguo empleado del entonces Banco del Chaco, el Sr. Ricardo Daneri.

provincia. Luego de la privatización del Banco del Chaco, las imágenes quedaron primero en guarda en el Museo Provincial de Bellas Artes *René Brusau* de Resistencia. Institución en la fueron expuestas en repetidas ocasiones hasta que en el año 2004 el Estado Provincial determinó su traslado definitivo. El fondo fotográfico actual se compone con cerca de ochenta y seis fotografías color y un álbum de muestras en blanco y negro.

Como toda colección fotográfica, la misma se halla unificada no sólo por la correspondencia al mismo autor, sino también y en especial por la 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”<sup>9</sup>.

En lo que cuestiones operativas se refiere, Raota parece elegir premeditadamente –al igual que Stern– 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 monta para la realización de la toma deseada<sup>10</sup>. 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 enseña a los niños a leer, se amasa el pan, se toma mate, etc. **(Imagen 3)**

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 **(Imagen 4)**

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”. De esta forma, es posible reconocer el imaginario nacionalista de la Argentina de

---

<sup>9</sup> 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.*

<sup>10</sup> 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.



los '70 que actúa de trasfondo en las imágenes. Todas parecen seguir en consecuencia una política de 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 a la “mundo moderno” (Baldaarre, 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”<sup>11</sup>. 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<sup>12</sup>.

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: concursos y salones de arte.

### **La construcción estética de la identidad correntina: fotografías Luis Gurdiel y Juan Pablo Faccioli**

Una de las manifestaciones en donde se pueden reconocer aspectos identitarios “problematizados” estéticamente, son las fotos de festividades religiosas-tradicionales. En

---

<sup>11</sup> Véase Iñigo Carrera (2006).

<sup>12</sup> Véase Giordano (2004) y Reyero (2007).

ellas confluyen rastros de creencias, prácticas rituales y enseñanzas colectivas propias de un pueblo. Las prácticas representadas no se presentan sólo como testimonio de la veneración de una comunidad, sino que actúan como un espacio donde se actualizan visualmente –desde el presente de la celebración– antecedentes históricos, culturales, religiosos, sociales, económicos y políticos.

En las celebraciones religiosas de Corrientes, la identidad provincial así como las identidades locales evidencian contrastes que tienden a ir amalgamándose. Se deja de lado la idea de identidad como esencia inmutable o herencia intocable de un pasado remoto, para definirse más bien como un proceso histórico permanente de construcción y reconstrucción de la “comunidad imaginada” (Larain, 2001: 47).

En una primera instancia, las celebraciones pueden ser leídas como promotoras de la construcción del lazo social a partir de la veneración compartida y de la identificación por la fe, rasgo que configura la tradición de un pueblo creyente. Pero, si se las analiza desde otro punto de vista se puede determinar que los cultos, en contextos socio-políticos particulares, participan en la producción y el mantenimiento de formas tradicionales y crean nuevas estructuras que las rechazan.

En tal sentido, examinamos aquí un conjunto de imágenes fotográficas sobre procesiones en la provincia de Corrientes, tomadas principios del siglo XXI<sup>13</sup> con el objetivo de revisar cómo los intereses de producción inciden en las representaciones de la identidad correntina.

La muestra del estudio está conformada por los registros obtenidos entre 2007 y 2008 por los fotógrafos Luis Gurdíel y Juan Pablo Faccioli sobre la festividad de la Inmaculada Concepción en Concepción, el Gauchito Gil en Mercedes y la fiesta patronal de Santa Ana de los Guácaras para su publicación en diarios provinciales y trabajos artísticos que forman parte de sus colecciones particulares<sup>14</sup>.

La localidad de Concepción, también conocida por su nombre de origen guaraní Yaguareté Corá, adoptó oficialmente el nombre de Inmaculada Concepción de María en honor a la Patrona del lugar, a quien se rinde tributo cada 8 de diciembre. En esta comunidad Luis

---

<sup>13</sup> Parte de 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*, bajo la dirección de Mariana Giordano. Res. N° 840/08. Se trata de un análisis de contrastación de fotografías históricas y contemporáneas para el que adoptamos una perspectiva semiótica que se complementa con un trabajo etnográfico de recolección de datos en las festividades.

Gurdiel<sup>15</sup> obtiene una serie de fotografías a través de las cuales da cuenta de las transformaciones en las prácticas de religiosidad, reforzando la idea de continuidad de las tradiciones. Afectado por la representación hegemónica<sup>16</sup> asumida en forma colectiva de Corrientes como provincia “creyente y tradicional” y ante el riesgo de la mutación del sentido original de los ritos, Gurdiel se aferra a los mecanismos heredados reforzando el sentimiento de pertenencia y legitimando la noción de “correntindad” que no quiere perder.

Paradójicamente, en el plano estético Gurdiel se anima a dejar de lado el concepto clásico de los registros más antiguos donde el rito debía ser abarcado desde una mirada amplia y serena en su totalidad, y se atreve a utilizar además de los registros colectivos la estrategia de los recortes. **(Imagen 5)**

De esta forma hallamos una fotografía dislocada, fragmentada, donde se redefine el tradicional género del retrato para distinguir al “otro” del “nosotros” de la multitud, afianzando la imagen de una identidad religiosa plural.

Los recursos utilizados le sirven para dejar al descubierto su creatividad estética, su intención de representación desde una perspectiva subjetiva, que 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 pero a su vez, también legitima estereotipos: 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 cuestas 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, etc.

De esta manera adopta una forma particular de *mirar* las prácticas de religiosidad y de *mostrarlas* estéticamente mediante un mensaje visual que no representa a una determinada festividad directamente, sino a ciertos objetos que *implican* esa conmemoración a partir de un

---

<sup>15</sup> Luis Gurdiel nació en 1967 en Buenos Aires. Vivió por cortos periodos 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.

<sup>16</sup> Nos referimos a la noción de representación colectiva que desarrolla Durkheim (2002:5) al afirmar que “cada pueblo se representa de una cierta manera, variable según los tiempos, a sus héroes históricos o legendarios; esas representaciones son conceptuales”.

concepto o representación social. Ello pone de manifiesto el peso de las representaciones sociales en la selección del fotógrafo y su transfiguración visual en los registros que realiza.

La mayoría de éstos no se construyen sobre planos amplios y generales –tan habituales en las imágenes de celebraciones religiosas– sino en objetos que ganan espacio en la composición en una suerte de “asalto” o irrupción que desestabiliza la armonía esperada, o en la captura de sujetos cuyas miradas terminan convirtiéndose en auténticas narraciones de su existencia.

Por otro lado, en el corpus en su totalidad, se logra unir al menos tres generaciones de asadores y cocineras, que año a año son los artífices del tradicional asado a la estaca y mbaipy- polenta- que conforma el almuerzo comunitario. A estos personajes, el fotógrafo quiso inmortalizar en sus retratos, vislumbrando el realce de valores como el trabajo, la tradición la creencia, la educación en la fe cristiana que de cierta legitiman el estereotipo de Corrientes “creyente y tradicional”. **(Imagen 6)**

Sin embargo Gurdíel deja también en evidencia las relaciones disímiles entre patrón/peón, rico/pobre que subyace esa práctica de devoción compartida por la comunidad rural. Las imágenes captan una “exhibición” en medio de la fiesta: los gauchos acuden con sus mejores caballos y sacan a relucir sus “pilchas y calchas de montado” como un modo de ratificar su identidad como hombres rurales, trabajadores de campo. Tanto patrones como peones muestran “lo mejor” como una forma de exhibir lo que lograron con el trabajo durante todo el año. Esto a su vez connota las diferencias de clases sociales. Así vemos la imagen del pie de un capataz o propietario de campo que luce una bota de cuero y el estribo de plata; foto que se contrapone con la de un peón que usa canillera y alpargata.

Como contraste, las imágenes del fotógrafo santafesino radicado en Corrientes, Juan Pablo Faccioli<sup>17</sup> centran su interés en lo que podemos denominar las *festividades de los bordes* (cultos paganos) así como en los *bordes de las festividades* (rupturas culturales de los cultos oficiales).

Un ejemplo de las *festividades de los bordes* es la erigida en honor al Gauchito Gil a la vera de la Ruta Nacional 123, a tan solo siete kilómetros y medio de la ciudad de Mercedes. Allí, cada 8 de enero miles de devotos provenientes de diversos puntos del país se reúnen en

---

<sup>17</sup> Juan Pablo Faccioli es reportero gráfico de diario *Época*, Agencia Corrientes y Revista *Pi* de la provincia de Corrientes. Realizó ilustraciones fotográficas para Reader Digest Selecciones. Es colaborador de los diarios nacionales: *Clarín*, *Crítica*, *P12*, *Perfil*, y las agencia EFE y Télam. En su trabajo artístico se destaca la muestra: “Mírame a los ojos, dime lo que ves” (2007).

el santuario donde se levanta, entre una conjunción de símbolos religiosos y comerciales, la Cruz que marca el lugar dónde muriera Antonio Mamerto Gil Núñez (conocido también como el “gaucho alzado”). Fue uno de los primeros bandoleros sociales, a quien la gente comenzó a idolatrar tras su deceso por considerarlo un hombre que luchaba por la justicia asaltando a los ricos para ayudar a los pobres. En torno a esa representación se configuró una de las veneraciones populares que más ha crecido en los últimos años que. No sólo se instala en los bordes de la localidad, sino que se constituye en un ritual que reacciona en contra de los cultos aceptados y proclamados por la iglesia católica.

Las fotografías de Faccioli, tomadas durante una cobertura periodística en el lugar de tributo en 2008, no buscan inmortalizar la pureza de costumbres en las prácticas religiosas, sino más bien revelar la heterogeneidad e hibridación cultural que van reconfigurando estas prácticas dotándolas de nuevos sentidos.

Contrasta en las imágenes, la concepción de idealización de las prácticas tradicionales que siempre se han configurado el imaginario identitario del pueblo correntino, con el espíritu lúdico, comercial, informal que va ganando espacio y se apropia de los momentos y los espacios consagrados a la veneración. De esta forma, deja manifiesto el interés en registrar la profunda espiritualidad y las emociones que se desprenden de los fieles en torno al santuario, intentando detectar detalles de las condiciones de vida de los creyentes. **(Imagen 7)** Así, dota de significativa consistencia a su trabajo cuando deja que su narrativa visual se vea superada por la exaltación simbólica que convierte sus imágenes en algo más que una simple recopilación: el misticismo, la puesta en escena de la continuidad de tradiciones populares que son interceptadas por el espíritu lúdico, informal y heterogéneo con los impulsos corporales, las acciones espontáneas no estereotipadas.

Pero sólo en las fotos sobre la festividad pagana, Faccioli expone una visión alternativa frente al peso de las representaciones cristalizadas por una circulación de larga data en la memoria colectiva, también un conjunto de fotografías tomadas en Santa Ana de los Guácaras en 2007 presentan estrategias estéticas que apuntan a romper las representaciones instituidas.

Santa Ana es un pequeño poblado caracterizado por ser uno de los más tradicionales de Corrientes y donde se congregan todos los años el 26 de julio los habitantes para honrar a la Patrona del lugar: Santa Ana, cuya imagen constituye uno de los ejemplos sobresalientes de imaginería franciscana.

En torno al objeto de veneración y los ritos instituidos por la Iglesia –misas y procesión– se desarrollan actividades tradicionales, entre las que se destaca el desfile de

jinetes, carruajes y carretas antiguas con la participación de agrupaciones gauchas provenientes de localidades vecinas.

Si bien en las imágenes de Faccioli no desaparece la representación hegemónica que impone lo que “merece ser retratado para ser recordado”, su logro reside en el esfuerzo por poner en evidencia cómo las representaciones hegemónicas no siempre se reproducen inequívocamente. Para ello registra por ejemplo la presencia del elemento comercial inmiscuido en la práctica religiosa. **(Imagen 8)**

### **La dimensión estética de las fotografías ante la mirada de los sujetos representados**

Si tal como afirma Lizarazo (2008:16) las imágenes sólo cobran sentido cuando se insertan en una práctica de observación que busca algo *en* ellas o que experimenta algo *con* ellas, 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.

Bajo este horizonte de reflexión como referencia, hemos emprendido dos investigaciones cuyo foco de interés se centran en las miradas que sobre las fotografías de Stern, Raota, Gurdiel y Faccioli despliegan las comunidades chaqueñas y correntinas representadas respectivamente.

A raíz de experiencias realizadas entre 2005 y 2008 en Chaco<sup>18</sup>, y entre 2008 y 2009 en Corrientes, advertimos que la fotografía puede actuar como medio para consolidar sentimientos de pertenencia, adscripciones étnicas y religiosas, remitiendo simbólicamente a “lo propio” y “lo ajeno,”o en otros términos construyendo identidades.

En casi todas las prácticas de recepción desarrolladas, las fotos actuaron como vehículos de memoria y a través de ellas los receptores atravesaron una experiencia que les permitió contemplar el rostro de familiares, amigos o conocidos, y en ciertos casos, su propio rostro. 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, las características de las escenas, los objetos y espacios registrados, los hábitos compartidos, etc.

---

<sup>18</sup> Dicha investigación fue realizada en el marco de una beca de Iniciación otorgada por la Secretaría General de Ciencia y Técnica de la UNNE (Res. N° 695/06) denominada *La mirada sobre el cuerpo. Rostros y rastros en la recepción de la fotografía de Grete Stern y Pedro Luis Raota*, bajo la dirección de Mariana Giordano. A su vez formó parte del proyecto *Captura por la cámara, devolución por la memoria. Imágenes fotográficas e Identidad* (PIP 6548- CONICET), dirigido por Elizabeth Jelin y Mariana Giordano.

La utilización imágenes como disparadores de recuerdos permitieron a su vez, poner de manifiesto cómo se “*negocian memorias*” en el momento que brotan evocaciones de acontecimientos, ritos, espacios, fechas y protagonistas. El relato de los receptores por su parte, supuso una forma de organizar la experiencia y transmitirla de diferentes formas según intereses particulares dotados de significados afectivos diversos.

Como vimos anteriormente, tanto los aspectos seleccionados por los fotógrafos para perpetuar en las imágenes, como la forma en la que son puestos en imágenes, intervienen en la conformación de imaginarios muchas veces estereotipados que se reproducen socialmente. En experiencias de recepción como las emprendidas, estos imaginarios encontraron resistencias, en especial cuando los referentes reales manifiestos en la imagen (sujetos, objetos, situaciones) no fueron reconocidos como parte de la identidad de los sujetos receptores. En consecuencia las marcas visuales no remitieron a un mundo propio y real, sino a un mundo imaginado construido artificialmente por quien obturó el disparador.

Tal fue el caso de la experiencia desarrollada con las comunidades del Chaco, en las que muchas de las fotografías no fueron reconocidas por los receptores como pertenecientes a su mundo, sino al de otros grupos étnicos.

En la experiencia con los pueblos correntinos, 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”. No obstante, el encuentro con las huellas del pasado materializadas en las fotografías señalaron marcas de transformación en las formas de practicar las ceremonias, producto de los cruces de ritos tradicionales con la irrupción en la actualidad de la actividad comercial en los espacios estrictamente asignados a las conmemoraciones. Hubo casos sin embargo en los que ante el riesgo de la mutación del sentido original de los ritos, los fieles expresaron ideas que pusieron de manifiesto la intención de aferrarse a mecanismos heredados reforzando el sentimiento de pertenencia y forjando una identidad “que no quieren perder”.

De una u otra forma, tanto en las situaciones de “validez” como de “refutación” de los imaginarios presentes en las imágenes de ambas investigaciones, las fotos resultaron altamente significativas para impulsar reflexiones acerca de signos identitarios precisos. En ambos estudios, los sujetos se apropiaron de la fotografía en sí misma y le atribuyeron un valor documental y afectivo basado en el aspecto más objetivo y hasta mimético de la imagen.

## Reflexiones finales

A lo largo del trabajo hemos reflexionado sobre los modos en que los pueblos chaqueños y correntinos son representados en las fotografías y las formas en que las comunidades retratadas construyen figuraciones de sí mismas activadas por ellas. De lo analizado podemos concluir que la fotografía reproduce las representaciones vigentes en los imaginarios sociales por un lado, y permite nuevas visiones capaces de quebrar tales representaciones, por otro.

En el caso de las imágenes de Chaco, vimos cómo según los intereses de Stern y Raota y en especial de las instituciones que encargaron las imágenes, la figura destinada de representar 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 constituyeron la imagen de una persona o un conjunto de individuos, sino que adoptaron el carácter de un argumento que afirmó que lo que aparecía en la imagen *era* el “ser chaqueño”. A partir de las experiencias de recepción advertimos que los sectores dominantes encargados de solicitar, reproducir o demandar las imágenes, construyen abstracciones que poco y nada se corresponden con la realidad de quienes fueron capturados en los registros fotográficos, transmitiendo y perpetuando “realidades imaginadas” mediante estrategias estéticas.

En el caso de imágenes sobre prácticas religiosas de la provincia de Corrientes pudimos observar cómo Gurdiel, atendiendo a diversos intereses socio-estéticos e ideológicos, reconstruye el imaginario de una provincia “creyente y tradicional” mientras que Faccioli incorpora nuevas visiones que dan cuenta de la hibridación cultural presente en los cultos; factores que inciden en las nuevas formas de construir la representación social de las prácticas de religiosidad. Por un lado, se legitiman los discursos de las ortodoxias oficiales y por otro, los de la interpretación popular de los rituales paganos, dejando marcas de uniones y rupturas que obligan a repensar la noción de identidad del “ser correntino”.

Llegados a este punto podemos concluir –siguiendo a Mandoki (2006: 9)– que así como *“toda puesta en identidad (...) pone en juego estrategias estéticas”*, toda estrategia estética pone en juego/ articula identidades.

En los que casos que analizamos, independientemente de la experiencia referencial con la fotografía en función de la cual (nosotros, en el análisis, los receptores ante las imágenes) reconocemos su dimensión documental, ella no sólo se somete a la adherencia del referente, sino que logra también transfigurarlos, aunque más no sea temporalmente en la



instancia de interpretación. Y ello quizás se deba a aquel aspecto del registro fotográfico que lo constituye como representación/construcción: su dimensión estética.

Tal como afirma Lemagny (2008: 8) “*en el corazón de la fotografía está la poesía de la huella, del vestigio. Algo pasó por ahí, dejó una huella, imaginen (...) la nitidez fotográfica, por intensa que pretenda ser, siempre se paga con una vaguedad ontológica. Aquí, el precio de la objetividad absoluta es no poder producir más que formas imprecisas hasta el fondo*”.

### Referencias bibliográficas

- BALDASARRE, Carlos (2007) La aculturación de Ángela Loij a través de su imagen fotográfica. *Revista Chilena de Antropología Visual N° 10*, Santiago, Chile, (2). [En línea], Disponible en URL: <http://www.antropologiavisual.cl>.
- DUBOIS, Philippe (2008) *El acto fotográfico y otros ensayos*. La Marca, Buenos Aires.
- DURKHEIM, Émile (2002) *Las representaciones colectivas como nociones-tipos en las que participan los individuos*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- GIORDANO, Mariana (2004) Grete Stern y el Chaco. Actas del XXIV Encuentro de Geohistoria Regional, Resistencia, IIGHI-CONICET, pp. 275-284.
- y REYERO, Alejandra (2006) “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.
- IÑIGO CARRERA, Valeria (2006) Aborígenes del Gran Chaco argentino: apuntes sobre la mirada etnográfica de Grete Stern. *Cadernos de Antropología e Imagen*, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Núcleo de Antropología e Imagen - N° 23, Rio de Janeiro, pp. 125-136.
- LARAIN, Jorge (2001) *Identidad chilena*. LOM ediciones, Santiago.
- LEMAGNY, Jean Claude (2008) *La sombra y el tiempo. La fotografía como arte*. La Marca, Buenos Aires.
- LIZARAZO, Diego (2008) El dolor de la luz: una ética de la realidad, en De la Peña, Ierri (comp.) *Ética, poética y prosaica: Ensayos sobre fotografía documental*. Siglo XXI, México, pp. 11-29.
- MANDOKI, Katya (2006) *Prácticas estéticas e identidades sociales. Prosaica DOS*. Siglo XXI, México.

- MONROY NASR, Rebeca (2007) *Apreciación histórica y estética de la fotografía, un gran reto entre lo analógico y lo digital*. HISTÓRIA, São Paulo, v. 26, n. 2, p. 4-18.
- PRIAMO, Luis (2003) *Grete Stern, años y obra*, en *Sueños. Fotomontajes de Grete Stern*. Fundación CEPPA, Buenos Aires, pp. 57-70.
- REYERO, Alejandra (2008) *Entre el reconocimiento, la impugnación y la negación visual. La ausencia del indígena chaqueño en la fotografía de Pedro Luis Raota*. Actas del XXVIII Encuentro De Geohistoria Regional. Instituto de Investigaciones Geohistóricas – CONICET. Resistencia.
- (2007) *Rostros, máscaras y espejos. El retrato fotográfico como posibilidad de olvido*. Actas del 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.
- SCHERER, Joanna (1995) *Ethnographic photography en anthropological research*, en Hockings (1995: 201-216). Citado en Brisset, Demetrio. *Acerca de la fotografía etnográfica*. *Gazeta de Antropología N° 15*, 1999, Texto 15-11.
- SOULAGES, François (2005) *Estética de la fotografía*. La Marca, Buenos Aires.
- TRINCHERO, Hugo (1994) *Compromiso y distanciamiento: configuraciones de la crítica etnográfica contemporánea*. *Runa*, Buenos Aires, Instituto de Ciencias Antropológicas, F.F. y L. - U.B.A., N° XXI, pp. 317-333.

## Imágenes



Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



Imagen 5



Imagen 6



Imagen 7



Imagen 8

## Referencias

**Imagen 1:** Grete Stern. *Mujer toba con sombrero de totora. Legua 15, cerca de Tres Isletas, 14 de julio de 1964*, Chaco, Argentina. Col. Matteo Goretti.

**Imagen 2:** Grete Stern. *Familia toba, alrededores de Resistencia, 1959*, Chaco, Argentina. Col. Matteo Goretti.

**Imagen 3:** Pedro Luis Raota. *Mi ranchito*. Ca. 1978. Col. Banco del Chaco. Museo Provincial de Bellas Artes René Brusau. Copyright José Luis Raota.

**Imagen 4:** Pedro Luis Raota. *Quebracho*. Ca. 1978. Col. Banco del Chaco. Museo Provincial de Bellas Artes René Brusau. Copyright José Luis Raota.

**Imagen 5:** Luis Gurdiel. *Fiesta Patronal de Concepción, Corrientes, 2007*. Col. Gurdiel.

**Imagen 6:** Luis Gurdiel. *Asadores, Concepción, Corrientes, 2007*. Col. Gurdiel.

**Imagen 7:** Juan Pablo Faccioli. *Fiesta del Gaucho Antonio Gil, Mercedes, Corrientes 2008*. Col. Faccioli.

**Imagen 8:** Juan Pablo Faccioli. *Fiesta Patronal Santa Ana, Corrientes 2007*. Col. Faccioli.