

MIRADA
MEMORIA
TERRITORIO

Desplazamientos
epistémicos, estéticos y patrimoniales en

Alejandra Reyero
Luciana Sudar Klappenbach
Cleopatra Barrios
coordinadoras



L
A
T
I
N
O
A
M
E
R
I
C
A

Mirada, memoria y territorio : desplazamientos epistémicos, estéticos y patrimoniales en Latinoamérica / Alejandra Reyero ... [et al.]; compilado por Alejandra Reyero ; Luciana Sudar Klappenbach ; Cleopatra Barrios Cristaldo. - 1a ed compendiada. - Resistencia : Instituto de Investigaciones Geohistóricas, 2021.
Libro digital, DXReader

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-4450-11-1

1. Memoria. 2. Patrimonio Cultural. 3. Identidad Cultural. I. Reyero, Alejandra, comp. II. Sudar Klappenbach, Luciana, comp. III. Barrios Cristaldo, Cleopatra, comp.
CDD 306.098

© Copyright by IIGHI, junio de 2021

ISBN 978-987-4450-11-1

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723.

Editorial del Instituto de Investigaciones Geohistóricas
Av. Castelli 930, 3500, Resistencia, Chaco, Argentina

Diseño y Maquetación: Cristian Roberto Toullieux

Reservados todos los derechos. No se permite la reproducción total o parcial de esta obra, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio (electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros) sin autorización previa y por escrito de los titulares del copyright. La infracción de dichos derechos puede constituir un delito contra la propiedad intelectual.

ISBN 978-987-4450-11-1



Imagen-cuerpo y procesos identitarios. Tránsitos y refracciones en experiencias dialógicas con indígenas chaqueños

MARIANA GIORDANO y CAROLINA SOLER

Introducción

Desde 2005, de modo separado y en distintos proyectos, venimos trabajando con comunidades indígenas de la Provincia del Chaco. Nuestros abordajes se vinculan en la presencia de la imagen, ya sea a partir del acercamiento de producciones históricas a las comunidades, como a partir de la generación de imágenes audiovisuales con las comunidades. Desde este primer punto de partida analizamos la imagen, no sólo como un objeto material, sino como una herramienta de relación dialógica entre memorias institucionalizadas y memorias activas¹⁶⁴. La imagen se presenta, entonces, desde una práctica cultural relacional: las *prácticas artísticas* (visuales) que se generaron a partir de ellas se convierten en *prácticas políticas* que articulan tiempos, experiencias y saberes excluidos de grupos sometidos a discursos y prácticas hegemónicas, como también saberes entendidos de modo esencialistas por la academia, como por los mismos grupos involucrados. Esto nos permite analizar los modos en que se (re)configuran identidades en ese «regreso» de material sedimentado (Foucault, 2005) que la imagen, como herramienta, articula.

Nuestros modos de aproximación, categorización y representación de las imágenes del indígena chaqueño se resisten a una perspectiva esencialista sobre un presente etnográfico que supone que el «ser indígena» sólo se encuentra en las representaciones pretéritas. Sin embargo, algunas de las instancias de recepción de fotografías históricas han puesto de manifiesto esta percepción por parte de las mismas

¹⁶⁴ Si bien la perspectiva de este trabajo no está centrada en los estudios de memoria, debemos tener en cuenta que las formas en que se manifiesta la memoria se relacionan con distintos tipos de olvidos (Ricoeur, 2004).

comunidades, que reaparecen mediadas por otras prácticas. En este sentido, el hecho de que los indígenas se apropien de la cámara, produzcan sus propias imágenes y realicen videos, no descarta que la «colonialidad del poder y del saber» (Quijano, 2000; Lander, 2000) institucionalizado esté presente en sus discursos y prácticas —en ocasiones aprendidos en la escuela, tal como mostraremos más adelante—. Por ello, planteamos la hipótesis que lo «propio» del «ser indígena» alude más a una política entendida como una acción afirmativa, que requiere de un empoderamiento explícito y estratégico que (no) fomentará la esencialización identitaria.

Los dos grupos con los que hemos trabajado en esta investigación son los *qom* (tobas) y los *wichí* (mataco) asentados en la Provincia del Chaco¹⁶⁵, Argentina, en el marco mayor de la región del Gran Chaco sudamericano; advertimos la diversidad existente al interior de cada etnia, por lo que los abordajes son puntuales a las experiencias realizadas. Las que abordaremos en este texto se enmarcan en espacios marcadamente distintos: por un lado, el Barrio Toba, ubicado en el entramado urbano de la ciudad de Resistencia, capital de la Provincia; por otro lado, se trabajó con comunidades *wichí* en áreas rurales cercanas a la localidad de Misión Nueva Pompeya (en la microregión de El Impenetrable, a 450 km de la capital provincial). Este último caso se trata de poblaciones indígenas rurales, con hábitos y trayectorias muy diferenciados a los de los indígenas de que habitan la ciudad.

Experiencias con imágenes

La fotografía como disparador de la producción plástica

En el año 2005 realizamos dos experiencias con fotografías, la primera con jó-

¹⁶⁵ La región del Gran Chaco es una llanura semiárida, delimitada por los ríos Paraná y Paraguay al este, la precordillera de los Andes al oeste, el Mato Grosso, los llanos de Chiquitos (Bolivia) al norte y el río Salado al sur. Este territorio, unificado por sus características medioambientales y étnicas, integra actualmente porciones político-territoriales de cuatro naciones: parte del norte de Argentina, del este de Bolivia, del oeste de Paraguay y del sur de Brasil. Los grupos indígenas que habitan esta región, hasta haber sido forzados por el avance estatal al sedentarismo, se caracterizaban por organizarse en grupos de familias emparentadas que se desplazaban llevando a cabo actividades de caza y recolección. Los indígenas chaqueños han compartido un mismo tipo de organización sociopolítica y distintos aspectos de sus sociocosmologías (ver Tola, 2013); algunos autores coinciden en clasificar la unidad básica de estas sociedades como banda (ver Braunstein, 1983; Braunstein y Miller, 1999).

venes indígenas *qom* de Resistencia que visitaron la exposición de fotografías sobre los grupos indígenas del Chaco de Grete Stern, reconocida fotógrafa alemana radicada en Argentina, que realizó estas fotografías entre 1958/59 y 1964¹⁶⁶. Estos jóvenes *qom* procedían de la Escuela secundaria del Barrio Toba, en la época en que fueron obtenidas las imágenes, este era parte de la zona periurbana de la ciudad de Resistencia si bien, actualmente, se encuentra articulado a los servicios y usos de la misma.

La segunda experiencia fue la realizada en 2007 con niños *wichí* de la Escuela N°994 de Paraje Pozo del Toba y Escuela N°1006 Paraje Araujo, ambas escuelas rurales de la región del Impenetrable chaqueño. En este caso, niños y niñas integrados en un multigrado, a los que acercamos paneles con fotografías atribuidas a indígenas chaqueños, en una selección que contenía varias imágenes de la Misión Nueva Pompeya, el ámbito urbano más cercano del establecimiento escolar rural mencionado. Estos niños junto a los docentes —tanto el docente a cargo del multigrado como el ADA [auxiliar docente aborigen]— participaron en la consigna propuesta. Ésta implicaba la visualización de las imágenes y la realización de una devolución plástica representando aquello que les había llamado la atención de las imágenes, distintos dibujos y collages fueron realizados en hojas de papel con materiales que se les entregó (lápices, fibras, hojas color, entre otros). Presentaremos algunos tópicos recurrentes en la representación y, más adelante, nos abocaremos a la relación de estas representaciones con las corporalidades.

Si bien, en el primer caso, los adolescentes buscaban reconocer los rostros, en la devolución plástica fueron los objetos/artefactos culturales y espacios vivenciales que las imágenes remitían los seleccionados para la representación¹⁶⁷. Aún cuando

¹⁶⁶ Uno de los proyectos realizados con imágenes involucró también a grupos moqoit (mocovi) que constituyen el tercer pueblo indígena reconocido oficialmente en la Provincia del Chaco. Esta experiencia no es analizada en este espacio porque no se realizaron talleres de producción a partir de la recepción de las imágenes, como en dos experiencias con niños y jóvenes *qom* y *wichí*. El proyecto se tituló “Captura por la cámara, devolución por la memoria. Imágenes fotográficas e identidad” y estuvo integrado por Mariana Giordano, Elizabeth Jelin, Ludmila da Silva Catela, Alejandra Reyero y Pablo Becerra.

¹⁶⁷ Cabe señalar que en muchas de estas representaciones, particularmente las que proceden de los niños y jóvenes de la Escuela del Barrio Toba de Resistencia, existió en la producción de los mismos una influencia del profesor de dibujo que los acompañaba, quien intervenía en los procesos y objetos seleccionados para representar, dando ciertas indicaciones que apuntaban a aspectos formales, y a promover/inducir a una reflexión sobre las artesanías que las imágenes documentaban a partir de lo que se les enseñaba en ese momento en la escuela. Una reflexión sobre este proceso y la autoafirmación

un número importante de las imágenes expuestas eran retratos de indígenas o grupos realizando distintas actividades, la representación del cuerpo estuvo limitada a pocos casos, y fueron las vasijas, los textiles y viviendas los objetos indiciales representados: cabe señalar que si bien los primeros se encontraban representados en las fotografías visualizadas, no así las viviendas las que, sin embargo, están presentes en una amplia iconografía sobre «lo indígena», en particular en el ámbito de los manuales escolares. Así, los procesos de reafirmación identitaria se sostenían en los objetos que, más allá de lo visto, eran aquellos rescatados por la escuela: «vestigios culturales» aislados, fragmentos memoriales institucionalizados en la educación argentina que coadyuvaban a un imaginario esencialista¹⁶⁸.

En cuanto a las representaciones del rostro, fue significativa la recurrencia en retratar a Grete Stern, la fotógrafa que había obtenido las fotos —cabe destacar que la exposición que los jóvenes observaron comenzaba el guion expositivo con un autorretrato de Grete Stern, y tres jóvenes la eligieron para representarla—. Así, la ausencia de la propia representación tuvo como contrapartida la referencia a la de quien «capturó» el mundo indígena con las imágenes, lo cual funciona como un reverso de espejo, como un ejercicio plástico-visual de identidades en diálogo, que sólo se produjo en la recepción de los niños y jóvenes.

En el caso de las escuelas rurales antes mencionadas, un niño dibujó el edificio de la Misión que se encontraba solamente en una de las imágenes que integraban los paneles, a la vez que, tanto en este ámbito como en la experiencia realizada en Resistencia con niños y niñas de la Escuela del Barrio Toba, la representación del símbolo de la cruz se hizo recurrente, el que no se encontraba explícito en las imágenes. La presencia misionera y el rol protagónico de la Misión a lo largo de la historia de la comunidad hacían «aparecer» representaciones que articulan memorias y relaciones de poder (Elias, 1994), donde el campo religioso atraviesa o actúa de enlace entre el pasado representado y el presente rememorado y experimentado¹⁶⁹.

identitaria, véase en Giordano, 2010; Reyro, 2007.

168 Sobre el rol de los libros escolares en la construcción de alteridades indígenas en Argentina véase Artieda, 2015.

169 En cuanto a edificios nos referimos a que la construcción de los que fue el edificio de la Misión Nueva Pompeya, declarado



Jóvenes de la escuela del Barrio Toba en visita a Muestra de Fotografías del Gran Chaco de G. Stern (2005) y participando de talleres plásticos en ese contexto. Foto: Mariana Giordano

Monumento Histórico Nacional. Aún cuando en el momento en que se realizó el trabajo en terreno este edificio no tenía un uso religioso, su rol simbólico dentro del entramado urbano y social de la comunidad se manifestaba en distintos usos eventuales del mismo para acción social, comunitaria y cultural. Este edificio no sólo fue significativo en el período en que los misioneros franciscanos estuvieron al frente de la Misión, sino en otros momentos del siglo XX en que otras experiencias religioso-sociales tuvieron como eje este espacio, en particular el trabajo pastoral indígena en vínculos con el asistencialismo estatal que la monja Guillermina Hagen y un grupo de laicos realizó en Nueva Pompeya entre 1969-1973 (ver Zapata, 2016, Leone, 2019)



Niños observando fotografías históricas en Escuela N°1006 Paraje Arajujo y Escuela N°994 Paraje Pozo del Toba (Impenetrable chaqueño).

La fotografía como disparador de la memoria en la realización un documental

Parte de la investigación que hemos realizado aborda la producción indígena de videos, abarcando distintos géneros cinematográficos, tanto ficcionales como documentales. Carolina Soler, desde finales de 2014 ha acompañado experiencias de aprendizaje de cine por parte de distintas comunidades en la provincia del Chaco y en la Amazonía ecuatoriana. Analizaremos aquí algunos aspectos de la realización de un video documental con jóvenes del Barrio Toba de la ciudad de Resistencia, es decir, el mismo barrio del que procedían los niños y jóvenes que protagonizaron la experiencia con la exposición de Grete Stern antes mencionada. Estos jóvenes durante 2015 y 2016 aprendieron a filmar e iniciaron un proyecto cinematográfico sobre la historia de su barrio que aún no ha podido cobrar forma de película definitiva (Soler, 2020). Durante el rodaje — realizado a finales de 2015 y comienzos de 2016 —, se indagó sobre la historia indígena en un barrio que en la actualidad es un palimpsesto poblacional¹⁷⁰, surcado por aproximadamente ocho otros barrios de poblaciones marginalizadas: migrantes indígenas y no indígenas, que se han establecido en las afueras de Resistencia en los últimos 60 años.

El trabajo abordado en el documental consistió filmar las distintas etapas constructivas del barrio y en entrevistar a algunos referentes indígenas acerca de los cambios históricos del lugar y los modos de vida en las distintas épocas. El tiempo de la filmación fue coincidente con la demolición de una parte de las viviendas del barrio para volverlas a levantar, proyecto habitacional denominado «Nuevo Gran Toba», llevado adelante por el Estado provincial a modo de «reparación histórica a los pueblos indígenas».

A partir de este nuevo plan constructivo, el barrio estaba abandonando su arquitectura característica con casas con techos abovedados en ladrillo, construidas a partir de un antiguo plan de vivienda que en los 1960 había reemplazado las casas

¹⁷⁰ Este conglomerado urbano, en 2011, pasó a denominarse "Gran Toba", aunque la distinción entre los microbarrios que lo componen sigue vigente para sus habitantes.

de adobe y madera emplazadas por los primeros habitantes en torno a una antigua vía ferroviaria. La demolición trajo consigo sentimientos encontrados, por un lado, la expectativa de mejores condiciones de vida, por el otro, la obligación de desplazarse y vivir temporalmente en casas de familiares o rentadas, con la incertidumbre sobre el tiempo pasaría hasta que las nuevas casas estuvieran construidas¹⁷¹. Ante la vertiginosa transformación acontecida, el proyecto de registrar en imágenes la fisonomía del barrio se hizo urgente, en adición, la generación de los primeros migrantes estaba envejeciendo, incluso algunos de ellos fallecieron poco tiempo después de ser entrevistados, por lo que filmar la historia del Barrio Toba —según lo plantearon los jóvenes cineastas— fue una tarea de rescate y el material cobró un inusitado valor patrimonial.

Es importante destacar que los jóvenes realizadores asistieron a la escuela del barrio y, en su mayoría, transitaron algún período de su vida en ese espacio, aunque no todos vivían allí. Distintas trayectorias históricas obligaron a sus familias a migrar en búsqueda de mejores condiciones de vida, algunos pasaron algún tiempo en barrios periurbanos de otras provincias, asistiendo a iglesias evangélicas, perdiendo contacto con los modos de subsistencia indígenas en ámbitos rurales y otras costumbres sobre las cuales se sentían interpelados y proponían indagar en su documental. Su vínculo con el ser «indígenas» era algo ambiguo, por momentos se distanciaban y, por otros, se identifican con este calificativo. Respecto al rodaje del documental, quisiéramos recuperar dos aspectos de esta experiencia para ponerla en diálogo con la anteriormente narrada.

En primer lugar, se utilizó la fotografía como herramienta dialógica durante el rodaje, este material visual sirvió como disparador de la memoria y permitió el reconocimiento de los cuerpos, así como la rememoración afectiva de momentos y espacios. En segundo lugar, en el proceso artístico-creativo de la elaboración del

¹⁷¹ Para la construcción de nuevas viviendas el barrio fue dividido en tres secciones, hasta el presente la renovación se completó sólo en dos.

guion documental condujo a implicar los cuerpos y las voces de los jóvenes realizadores en el propio filme, por lo que el documental operó como un vehículo para la producción y construcción identitaria que los llevó a narrar sus propias historias y reconstruir su identidad indígena. Estas nuevas imágenes en video fueron planificadas luego de identificar los espacios y personas representados en las fotografías.

Imagen y cuerpo: representaciones y prácticas relacionales

Las experiencias señaladas remiten a dos estrategias en el uso de la imagen: por un lado, al ser utilizadas como herramienta para el diálogo, para (re)construir memorias, tejer vínculos entre generaciones, espacios y sujetos que las imágenes históricas vinculaban a un presente diverso. Y, por otro, a partir de ese diálogo mediado/articulado por la imagen, se construyen nuevas representaciones visuales en dibujos, collages y videos. Es verdad que la imagen está mediada por la palabra, pero también por el cuerpo. Este diálogo condujo a reflexiones en torno al cuerpo y la imagen—relación que adquirió diversas respuestas— pero nos centraremos en aquellas en las que la imagen-herramienta inicial derivó en otra imagen mediada por una relación construida a partir de la corporalidad. Es decir, dejamos de lado aquellas afirmaciones sobre el cuerpo que verbalmente los sujetos expusieron en las experiencias señaladas, y que fueron abordadas en otros trabajos¹⁷². En su conjunto, las imágenes construidas en esta instancia de talleres expresivos permitieron referir a cuerpos presentes, a una corporalidad activa: cuando el interés estuvo dirigido a las imágenes que representaban artefactos culturales (vasijas, textiles) construidos por Stern, los jóvenes realizaron dibujos y punturas que representaban a la mujer indígena realizando artesanías en un contexto actual. Así como hay cuerpos en movimiento que recrean memorias (Ci-

172 Reyeró señala en relación a las experiencias con fotografías de Grete Stern en la primera de las experiencias relatadas que: "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" (Reyeró, 2007: 50). También véase Giordano, 2010.

tro et al., 2016), en este caso, las imágenes actúan como articuladoras memoriales, entre artefactos de la cultura material¹⁷³ y las hacedoras, a través de la representación de sus cuerpos en producción, en acción. Las imágenes se convierten entonces en herramientas de memorias activas, que se vinculan con prácticas transmitidas históricamente a la vez que con subjetividades contemporáneas.

En la nueva imagen, el cuerpo representado sintetiza dos momentos, dos temporalidades en un cuerpo hacedor de objetos culturales. Cabe señalar que, de las fotografías de Stern expuestas, sólo una de ellas presentaba un hombre realizando cestería, pero en ningún caso confeccionando los artefactos que en la producción de los jóvenes se hacían presentes. La imagen producida a partir de otra imagen articulaba momentos, pero también historias, sujetos y memorias. El cuerpo representado se convertía en un condensador de todos ellos. La imagen, como articuladora de tiempos, se correspondía también con lo que en la oralidad manifestaron los jóvenes (Reyero y Giordano, 2008; Giordano, 2010; Reyero, 2007). En esta articulación de tiempos, memorias, imágenes y cuerpos, los jóvenes asistieron a una afirmación identitaria basada particularmente en la producción artesanal, que es lo que en su contexto escolar se mostraba con mayor fuerza. Y eran los objetos que desde las imágenes históricas unificaban ambas experiencias. Además de la representación de mujeres realizando artesanías, otra que se centraba en la representación de vasijas, máscaras (que no aparecían en las imágenes que visualizaban, pero sí en su producción contemporánea) o cestos de mimbre, era acompañada por un retrato, donde la cuestión del rostro refuerza una relación identitaria y/o familiar. Entendiendo lo familiar no sólo vinculado al parentesco, sino a un contexto de cotidianidad y referencias grupales. La imagen llevó a la producción de nuevas imágenes estáticas; la corporalidad puesta en movimiento se invisibiliza en la imagen-recuerdo y en la imagen resemantizada a partir de las producciones de los jóvenes.

¹⁷³ Entre las imágenes de la muestra de Grete Stern que visitaron los jóvenes hay registros de alfarería mocoví, como también varias imágenes de mujeres acarreado agua en vasijas.



Dibujos realizados por jóvenes de noveno año de la Escuela del Barrio Toba, Resistencia (2005). Autores: C.C. y L.G.

Un caso significativo en la representación del rostro visibilizado, conjugó historia, memoria, afecto y experiencia de la propia corporalidad: es el caso de una joven que reconoció a su abuelo en una fotografía obtenida por Grete Stern y, en el taller plástico, lo retrató en una hoja dividida espacialmente (y memorialmente) entre el retrato de su familiar y el de una niña cuyas uñas se transformaban en ríos de sangre, haciendo alusión a una leyenda que su abuelo le contaba sobre la pubertad femenina. También, incorporó a la representación un breve texto en español y en *qom lactaq* [lengua *qom*; lit. palabra *qom*], en el que se refirió a ese relato familiar y nos dejó abierta la posibilidad de seguir dialogando con ella en un futuro. Así, Miryam¹⁷⁴, de 17 años construyó una imagen donde la representación del cuerpo de su abuelo remitía a relatos —leyendas según ella misma escribe— relativos a la historia familiar que se sintetizan en procesos identitarios que retornan al cuerpo y la subjetividad. Lo significativo en este sentido es la referencia que Miryam hace sobre los relatos que procedían de los hombres de la familia, quienes transmitían a las niñas-jóvenes, en una joven que creció en un ambiente urbano, con fuerte presencia de la escuela y la iglesia evangélica. De hecho, la imagen que Miryam había observado era la de su abuelo sentado en una jornada de alfabetización de la iglesia evangélica del Barrio Toba.

La otra imagen representada en el espacio dividido de la hoja, y que acompañó con un texto, hacía referencia al «mito» de la pubertad destinado a crear la condición sexuada de las jóvenes, así como su ingreso a la vida adulta mediante el aprendizaje de actividades y tareas asociadas a su género. La transmisión de estos saberes y comportamientos «adecuados» que la joven debe asumir, está claro que en este caso estuvo a cargo de su abuelo, en ocasiones también de mujeres ancianas de la comunidad. Hay una extensa bibliografía sobre este periodo y las reclusiones de las jóvenes, donde se las instruía sobre prohibiciones y los cuidados en torno a la menstruación, tales como las restricciones alimenticias y la prohibición de mantener relaciones sexuales o acercarse a fuentes de agua, así como otras interdicciones asociadas al rol tradicional de la

174. Sobre un análisis de este acercamiento a Miryam véase Reyero (2010: 74-76).

mujer *qom*, como la realización de artesanías con la fibra de caraguatá (Tola, 2008). Lo que aparece como relevante en este caso es que estas problemáticas no fueron planteadas por nosotras en las instancias dialógicas con las imágenes, sino que surgieron de la propia joven al observar un retrato de su abuelo joven.

Mariana Gómez, investigadora que ha analizado el tratamiento que los rituales de iniciación femenina han tenido en los estudios antropológicos, advierte que la insistencia en su abordaje avalaría un esencialismo académico, a su vez, supone «... cierta resistencia a conceptualizar los procesos de cambio sociocultural —a partir de la conversión al cristianismo en las misiones anglicanas— como producción de nuevas subjetividades e identidades y no meramente como pérdida de prácticas culturales (aculturación, asimilación, sincretismo); ... el predominio de conceptos esencialistas y primordialistas para conceptualizar las identidades indígenas y de género que acaban por hiperculturalizarlos...» (Gómez, 2017:9) Si siguiéramos esta reflexión, estamos cayendo en un «esencialismo académico» al tratar este tema que, de hecho, no fue propuesto por nosotros, sino que surgió de la joven que se encontró con una imagen de su abuelo en la iglesia del Barrio Toba de Resistencia (Chaco), imagen que, de hecho, revelaba el cambio sociocultural con la conversión a las iglesias evangélicas.

Fue en esa instancia que surgió una respuesta de la joven vinculada a una femineidad controlada por ciertos parámetros de la dominación masculina, sí coincidiendo, en este caso, con lo expresado por Gómez en tanto advierte que en los mitos se puede identificar una ideología de domesticación de las mujeres. De tal modo, nuestra experiencia dialógica con Miryam nos impidió soslayar este ritual que suponía la presencia de elementos tradicionales de entender el cuerpo aún en contextos de subjetividades diversas contemporáneas.

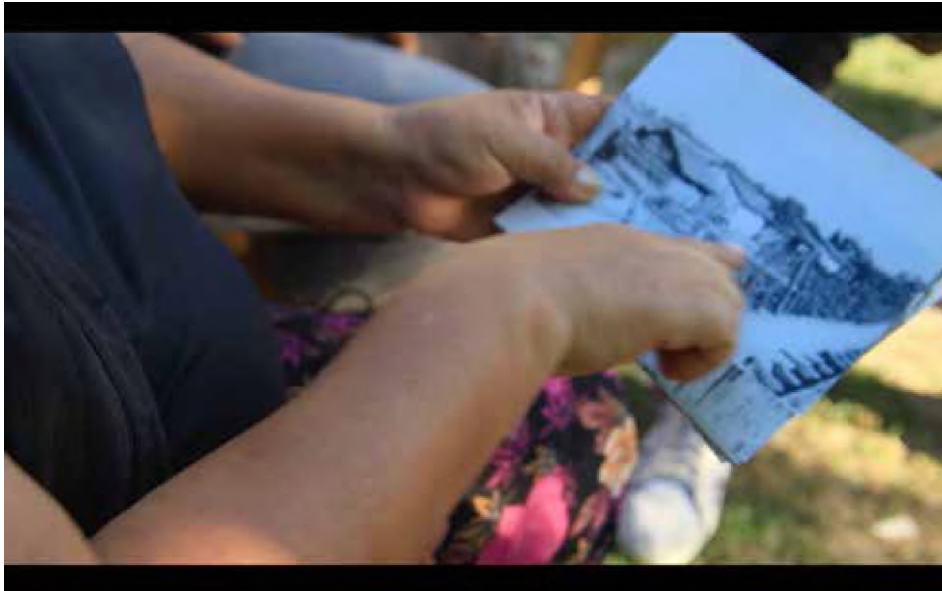


Dibujo realizado por Miriam, alumna del noveno grado de la Escuela N° 30 del Barrio Toba. Resistencia, agosto de 2005, autora: M.L.

Durante el rodaje del documental de la historia del Barrio Toba en 2016 realizamos entrevistas a Rosa y Ana Martínez, hermanas entre sí e hijas de Dionisio Martínez, reconocido como el primer cacique del barrio. Les mostrábamos fotografías y ellas iban identificando a diferentes personas que habían fallecido, habían migrado o, unas pocas, continuaban viviendo en la zona. Esos cuerpos plasmados en las imágenes se reactualizaban y traían recuerdos, afectos, tensiones. Rosa y Ana miraban las fotos de los niños con gran simpatía y hablaban del paso del tiempo y de cómo éste había cambiado sus facciones. Por otro lado, las imágenes que no incluían rostros o ni siquiera personas visibles eran pobladas por los cuerpos y las historias que surgían de la evocación. Por ejemplo, ante a una fotografía sin fecha recuperada del Archivo Histórico Provincial, que mostraba las primeras viviendas a los costados de la vía del ferrocarril, Rosa expresó: «Ah, ésta era nuestra casita», y explicó dónde plantaba su hermana el huerto y cómo se distribuían las demás construcciones.

Iván —quien realizaba la entrevista—, buscando estimular la rememoración nostálgica de un pasado, comentó: «Qué época ésa!», a lo que Rosa continuó diciendo: «Nosotros teníamos un patio acá y mi hermana plantaba... y después

teníamos todo el fondo para nosotros. Así eran nuestros ranchitos». Los espacios fotografiados se poblaban con cuerpos e historias mediante el recuerdo de cómo se los habitaba; las fotografías traían de vuelta una época en la que el tren todavía pasaba por allí, no había luz eléctrica y la fuente de agua era una laguna cercana. Rosa recordó: «No había luz y la gente se reconocía por la noche; ahora que hay luz no se reconocen».



Fotograma del video rodado en el que Rosa señala el lugar donde plantaba el huerto su hermana, autora: Carolina Soler.



Fotograma del video rodado, Rosa (izquierda) y Ana Martínez (centro) siendo entrevistada por Iván Ojeda. Foto: Luis García.

La observación de las fotografías históricas trajo el recuerdo de personas ausentes, cuerpos ausentes que (re)habitaron el espacio a través del recuerdo. Sumado a esto, algunas personas que participaron en el documental fallecieron al poco de tiempo de realizado el registro de su historia, lo que condujo a que estas nuevas imágenes sean ellas mismas herramientas rememorativas y de afecto y evoquen lo que Roland Barthes denominó el «esto-ha-sido» (1980: 124-125), rasgo de la imagen fotográfica, que expresa que esto fue real y ha pasado. El anclaje de la imagen fotográfica en un tiempo anterior conduce, una y otra vez, a una *mise en abyme* de los cuerpos ausentes/presentes en la imagen, a un abismo en el que aquellos que fueron retratados —y vueltos a retratar— quedan fijados y expuestos, por contraste, a evidenciar el cambio en el tiempo y la muerte; el nuevo registro genera un nuevo bucle temporal que empuja a la rememoración corpóreo-afectiva y deja a la imagen a expensas del tiempo y las transformaciones que están por venir y que podrían ser retenidas, a su vez, en la fijación de una nueva imagen.

Esencialismos en la construcción de «lo indígena»

El hecho que los jóvenes de la primera experiencia produjeran imágenes de artesanías desplazando otros objetos, sujetos y situaciones, desvela, por un lado, el poder disciplinador de la escuela en la normalización de identidades e instalación de estéticas hegemónicas. La escuela se había convertido en un espacio de legitimación de prácticas que, en ocasiones, reproducían las enseñanzas de un maestro blanco, o integraban prácticas que los jóvenes vivenciaban en sus hogares o comunidad. La escuela, en tanto institución, y los docentes que acompañaban a los alumnos, procedían de la sociedad hegemónica —aún cuando se tratara de una escuela bilingüe¹⁷⁵—; estos agentes actuaron como mediadores de la construcción visual y en las resemantizaciones de los jóvenes y niños.

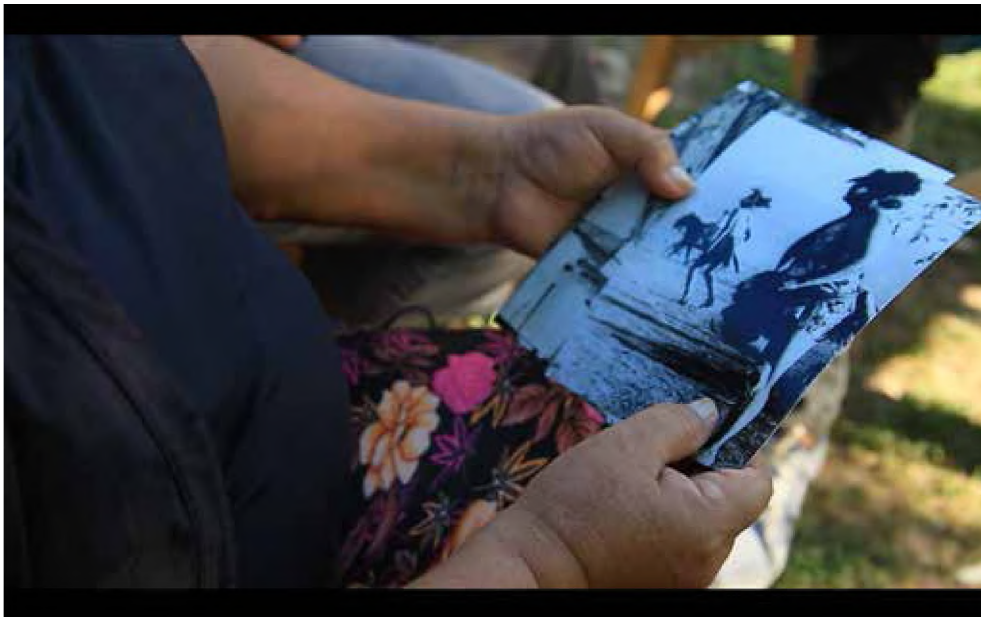
¹⁷⁵ En particular, el docente de actividades prácticas que los acompañaba y tuvo mucha intervención e intercambio con los alumnos, no era docente bilingüe ni ADA (auxiliar docente aborígen).

Así, las producciones recurrían en enfatizar aspectos objetuales a la manera de un catálogo de elementos de identidad que suponían una esencia del «ser indígena». Sus procesos de reafirmación identitaria se sostenían en estos objetos que, más allá de lo «visto», eran los que en la escuela se enseñaban como aquellos que debían conocer, preservar y, en este caso, representar. Los jóvenes actuaban con gran docilidad ante las intervenciones del docente de actividades prácticas, quien intervenía no sólo con apreciaciones propias de lo observado, sino también indicándoles a los jóvenes en qué centrar la atención y de allí, qué representar creativamente en la instancia de taller.

En relación al Barrio Toba y el rodaje del documental, el material fotográfico con el que contábamos articulaba montajes de familias del barrio, escenas capturadas en la iglesia y con asociaciones asistencialistas, otras donde maestros indígenas enseñaban a realizar cerámica en un ámbito escolarizado, pero también aquellas que mostraban el «progreso» edilicio y urbanístico del barrio, actos políticos y sociales —la firma de convenios, entregas de títulos de propiedad—, y también distintos encuentros de la comunidad con figuras políticas y la actividad en instituciones como la escuela o el «Club de mujeres», lugar en el que se enseñaba cómo comportarse en la sociedad hegemónica (Romero, 2017). Podemos asociar estas representaciones al tipo de imaginarios del período denominado integracionista y reparacionista del indígena chaqueño, momento en el cual se buscaba «incorporar al indio a la civilización a través de su sedentarización y el trabajo metódico» (Giordano, 2004: 266).

Estas imágenes fueron interpretadas por las personas entrevistadas como pertenecientes a un momento de expectativas en el progreso y aprendizajes referentes a la integración a la sociedad hegemónica. En la actualidad esas expectativas de progreso e integración se vuelven difractarias en un barrio en el que el devenir se presenta distópico (Soler, 2020) al enfrentarse, por ejemplo, a entornos ambientales sumamente deteriorados —la fuente de agua de donde antes bebían y se bañaban, hoy es un estanque contaminado donde flota basura—, donde hay serios problemas

sanitarios —mientras escribimos este capítulo, se ha propagado el COVID-19 a un alto porcentaje de la población— y los nuevos planes habitacionales no subsanan la densa aglomeración poblacional, a la que se suman serios problemas de violencia y marginalización. En este contexto, las fotos del «progreso» son leídas con desencanto, o invisibilizadas en las producciones de 2006. Tanto en el caso de la realización del video documental, como en la producción plástica de dibujos y collages en base a fotografías observadas, se advierte la presencia de memorias institucionalizadas basadas en los estereotipos del ser indígena orientando a la resignificación de las imágenes observadas y la producción de nuevas.



Rosa Martínez mira la fotografía de indígenas danzando. Foto: Carolina Soler

Por último, encontramos un giro estratégico en el que se vislumbra una posible línea de fuga para escapar de la representación y la mirada esencialista de la imagen; como vimos, esta mirada puede estar también instalada en la propia interpretación que realizaron nuestros interlocutores sobre las fotografías que les presentamos. Este giro apareció en la creación de las nuevas imágenes, en las que los propios cuerpos se muestran para ser interpelados. A través de la realización de un documental se abrió el juego a una exploración de la identidad o, mejor

dicho, del ser inapropiado(ble) —según las reflexiones de Trin Min Ha retomadas por Donna Haraway (1992)—, en una relacionalidad difractoria que da cabida a la diferencia. El guionado y el rodaje de la historia del Barrio Toba, durante los que compilamos relatos e imágenes —tanto fotográficas como audiovisuales—, llevó a estos jóvenes *qom* a filmarse a sí mismos, a reflexionar sobre sus padres y sus abuelos, a pensar sobre la propia capacidad o incapacidad de hablar la lengua indígena, a crear una estrategia desde la cual representar sus relacionalidades singulares y diversas.

Como ya se explicó anteriormente, el documental no se ha finalizado aún, pero llegamos a documentar algunas imágenes de Iván para ser incluidas en el montaje (ver imágenes 9 y 10). Para realizar estos planos Iván se sentó en la nueva entrada del barrio, donde se lee «Toba», en un sector que ya fue remodelado, que representa el cambio, las nuevas generaciones, lo que vendrá. Se mostró pensativo, con la mirada perdida. Con su silencio representó la reflexión sobre su historia y la sus padres y abuelos, sobre los relatos que llegamos a compilar de los ancianos que hoy no están vivos. Iván también decidió que hagamos unos planos fijos de él en la calle, con automóviles que cruzan en ambas direcciones. Se mantuvo quieto, parado en le medio de esa avenida, miró a la cámara de forma desafiante y sostenida, mostró su rostro, vestido con una chomba clara —la misma que utilizaba para asistir a la escuela—, con el trípode colgado en un hombro se presentó como realizador del filme que estamos viendo. La cámara en manos de los propios indígenas permitió así ofrecer una contramirada, que no siempre libre de los esencialismos sobre el que venimos reflexionado, pero que nos permitió un juego reflexivo con el que mostrar diversas realidades, relacionalidades afectivas de las nuevas generaciones de indígenas del Barrio Toba.



Fotogramas del rodaje de la película en los que registramos a Iván.
Autora: Carolina Soler

Epílogo. Prácticas artísticas como prácticas políticas

Muchos de los discursos de las escuelas de la provincia del Chaco provienen de un paradigma multicultural que responde a un concepto estático de la cultura, que no da cuenta de la dimensión afirmativa de los sujetos y de sus prácticas y sólo ve al «otro» como víctima, en situación de «minoridad». La posibilidad de construir subjetividades y memorias a través de la imagen los posiciona en el lugar de pro-

ductores, les ofrece herramientas estratégicas para revertir un esencialismo anclado en un pasado identitario congelado y unívoco.

Desde el multiculturalismo no se identifican sujetos sino víctimas pasivas. Por el contrario, en las experiencias que hemos presentado aquí, los sujetos han sido constructores activos de nuevos significados en la recepción de imágenes y en la producción de otras nuevas, y han podido salir, en ocasiones, del lugar de víctimas (lo que no asegura que dicha producción esté liberada de la práctica colonial). En la relación dialógica que buscamos generar con estas experiencias, queremos potenciar las prácticas artísticas como acciones políticas, como acción afirmativa en la que la imagen y el cuerpo se presentan como estrategias de empoderamiento: un empoderamiento que no termina de eliminar el discurso colonialista institucionalizado, pero que se muestran en tensión entre una esencialización identitaria hiperculturizada, impuesta por discursos multiculturales, para presentar subjetividades en el marco de procesos de cambio socio cultural de un mundo globalizado.

Los procesos identitarios que se observan a partir de estas experiencias proceden de una afirmación coconstruida comunitariamente en cuanto a ciertos objetos y momentos históricos que (re)conocían e identificaban. Las tramas de la memoria se construyen sinuosamente entre el testimonio de la imagen y la subjetividad, tanto de quien la ha dejado como «huella» como de quien la reconoce como «indicio»: esa subjetividad que se (re)construye y expresa en el acto de mirar colectivamente, y que en ocasiones adquiere el carácter de lo individual manifiesto en el propio cuerpo. Esas construcciones se pueden entender estratégicamente pero también coercitivamente. Los procesos identitarios también responden a los modos de normalizar que la escuela institucionalizó a través de estereotipos de «lo indígena» en interacción con la esfera social y política hegemónica. Las negaciones identitarias actúan como «olvidos» en los procesos memoriales, y las afirmaciones esencialistas se sustentan tanto desde lo estratégico antes mencionado como a partir de memorias institucionalizadas que entran en tensión con procesos de aculturación y globalización.

Referencias

- Artieda, Teresa (2015). Lecturas escolares, pueblos indígenas y relaciones interétnicas. Concepciones acerca de los indígenas en los libros de lectura de la escuela primaria argentina. Transformaciones y continuidades entre 1880 y 1940 circa. UNED, Tesis doctoral. Disponible en http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Educacion-TIartieda/ARTIEDA_Teresa_Laura_Tesis.pdf. Fecha de consulta: 12/3/2021.
- Barthes, Roland (1980). *La chambre claire: note sur la photographie*. Paris: Gallimard.
- Braunstein, José (1983), Algunos rasgos de la organización social de los indígenas del Gran Chaco. *Trabajos de Etnología* 2(9).
- Braunstein, José y Miller, Elmer S. (1999) *Peoples of the Gran Chaco*. Westport: Bergin and Garvey.
- Citro, Silvia et al. (2016). *Memorias, músicas, danzas y juegos de los Qom de Formosa*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires
- Elias, Norbert (1994). *Conocimiento y poder*. Madrid: La Piqueta.
- Fornari, Emanuela (2014). *Heterotopías del mundo finito. Exilio, transculturalidad, Poscolonialidad*. Villa María: EDUVIM.
- Foucault, Michel (2005). *Defender la sociedad*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Giordano, Mariana (2004). *Discurso e imagen sobre el indígena chaqueño*. La Plata: Al Margen.
- Giordano, Mariana (2009). «Estética y ética de la imagen del otro. Miradas compartidas sobre fotografías de indígenas del Chaco». *Aisthesis*, 46, pp. 65-82.
- _____ (2010). «Las comunidades indígenas del Chaco frente a los acervos fotográficos de "sus" antepasados. Experiencias de (re)encuentro». En da Silva Catela, Ludmila, Giordano, Mariana y Jelin, Elizabeth (eds). *Captura por la cámara, devolución por la memoria. Imágenes fotográficas e identidad* (21-58). Buenos Aires: Nueva Trilce.
- Gómez, Mariana (2017). «La mirada cosmologicista sobre el género de las mujeres indígenas en la antropología del Chaco argentino: una crítica». *Corpus*, 7 (1). Disponible en <https://journals.openedition.org/corpusarchivos/1765>. Fecha de consulta: 15/09/2019.
- Haraway, Donna (1992). «The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others». En Lawrence Grossberg, Cary Nelson y Paula A. Treichler (eds.). *Cultural Studies* (295-336). New York: Routledge.

- Lander, Edgardo (2000). «Ciencias Sociales: saberes coloniales y eurocéntricos». En Lander, Edgardo (org.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (11-40). Buenos Aires: CLACSO-UNESCO.
- Leone, Miguel (2019). «'Por la liberación del indígena'. Trabajo pastoral y procesos de organización política indígena en la región del Chaco argentino (1965-1984)». *Revista Sociedad y Religión*, 51, vol XXIX, pp. 112-141.
- Quijano, Aníbal (2000). «Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina». En Lander, Edgardo (org.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (201-246). Buenos Aires: CLACSO-UNESCO.
- Reyero, Alejandra (2007). «La fotografía etnográfica como soporte o disparador de memoria. Una experiencia de la mirada». *Revista Chilena de Antropología Visual*, 9, pp. 37-71.
- _____ (2010). «Ver en fotos ¿rever en la memoria? Límites y alcances de la fotografía en la construcción de memoria e identidad de una comunidad toba». En da Silva Catela, Ludmila, Giordano, Mariana y Jelin, Elizabeth (eds.). *Fotografía e identidad. Captura por la cámara, devolución por la memoria* (59-84). Buenos Aires: Nueva Trilce.
- _____ y Giordano, Mariana (2008). «La imagen del otro a través del otro. Una experiencia etnográfica con comunidades indígenas chaqueñas y las fotografías de sus antepasados». *Revista Antropología, Historia y Fuentes Orales* N° 40. CSIC-Universidad de Barcelona, pp. 149-166.
- Ricoeur, Paul (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico.
- Romero, Victoria Mabel (2017). *La madrina de los tobas: Inés Manuela García de Marqués*. Resistencia: Editorial ConTexto.
- Soler, Carolina (2020). «Utopías y distopías del Barrio Toba. El cine como espacio de reflexión en una escuela intercultural». De Prácticas y Discursos. Cuadernos de Ciencias Sociales. 9(13). Disponible en <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/depracticasydiscursos/article/view/17821>. Fecha de consulta: 20/2/2020
- Tola, Florencia (2008). «Constitución del cuerpo femenino entre los tobas (qom) del Chaco argentino». En Hirsch, Silvia (coord.). *Mujeres indígenas en la Argentina. Cuerpo, trabajo y poder* (59-78). Buenos Aires: Biblos.
- _____ «Introducción. Acortando distancias. El Gran Chaco, la antropología y la antropología del Gran Chaco». En Tola, Florencia, Medrano, Celeste y Cardin, Lorena (Eds.). *Gran Chaco. Ontologías, poder, afectividad* (11-39). Buenos Aires: Rumbo Sur.
- Zapata, Laura (2016). «Intersticios y fragmentaciones: "promoción" del aborigen en el Chaco (1970-1990)». *Revista Sociedad y Religión* 46, vol. XXVI, pp. 163-180.