

ARTÍCULO

La representación fotográfica de la sonrisa en las imágenes etnográficas chaqueñas de Guido Boggiani y Grete Stern

Mariana Giordano

Universidad del Salvador, Argentina

marianagfav@ciudad.com.ar / mgiordan@bib.unne.edu.ar

Alejandra Reyero

Universidad Nacional del Nordeste (UNNE) Chaco, Argentina.

Universidad de Córdoba, Argentina

alereyero@hotmail.com / alereyero@yahoo.com.ar

Resumen El propósito de este trabajo fue explorar la relación entre las imágenes etnográficas y las expresiones de risa de los sujetos retratados en ellas. El corpus de análisis lo conformaron los retratos de indígenas del Chaco paraguayo obtenidos por Guido Boggiani (1896-1901) y del Chaco argentino registrados por Grete Stern (1958-1964). Examinando argumentos provenientes de la Historia Cultural y la Estética de la fotografía, el trabajo advirtió que la sonrisa obedece a una situación de interrelación y proximidad. Situación que se asimila a la establecida entre fotógrafos y fotografiados y que atempera la violencia transferida por la mayoría de los registros etnográficos. Tras indagar en la producción, circulación y recepción de los retratos de indígenas sonriendo logrados por Boggiani y Stern, es posible concluir que la sonrisa constituye un matiz visual dentro de la representación fotográfica de la alteridad chaqueña. Matiz que traiciona las expectativas de un discurso académico atento al agravio moral y el impacto emocional.

Palabras clave Retrato fotográfico; sonrisa; indígena; Gran Chaco.

Photographic representation of the smile on the Chaco's ethnographic images of Guido Boggiani and Grete Stern

Abstract The intention of this work was to explore the relation between the ethnographical images and the expressions of laughter of the subjects

portrayed in them. Corpus of analysis conformed the pictures of natives of the Paraguayan Chaco obtained by Guido Boggiani (1896-1901) and of the Argentine Chaco registered by Grete Stern (1958-1964). Examining arguments of the Cultural History and Aesthetic of the photography, it noticed that the smile obeys to a situation of interrelation and proximity. Situation that is assimilated to the established one between photographed photographers and that adjusts the violence transferred by most of the ethnographic registries. After investigating in the production, circulation and reception of the pictures of natives smiling obtained by Boggiani and Stern, conclude that the smile constitutes a visual shade within the photographic representation of the natives of Chaco. Shade that betrays the expectations of a kind academic speech to the moral offense and the emotional impact.

Keywords Photographic portrait; smile; indigenous; Gran Chaco.

A apresentação fotográfica do sorriso nas imagens etnográficas do Chaco, de Guido Boggiani e Grete Stern

Resumo O objetivo deste trabalho foi explorar a relação entre as imagens etnográficas e as expressões do riso dos indivíduos retratados nelas. O corpus de análise é composto por retratos de nativos indígenas do Chaco paraguaio, obtidos por Guido Boggiani (1896-1901), e do Chaco argentino, registrados por Grete Stern (1958-1964). Ao examinar os argumentos da História Cultural e da Estética da fotografia, observou-se que o sorriso obedece a uma situação de inter-relação e de proximidade. Situação que se assimila à estabelecida entre os fotógrafos e os retratados e que ajusta a violência transferida pela maioria dos registros etnográficos. Após pesquisar a produção, a circulação e a recepção dos retratos dos nativos sorrindo, obtidos por Boggiani e por Stern, é possível concluir que o sorriso constitui uma matiz visual dentro da representação fotográfica da alteridade chaqueña. A matiz trai as expectativas de um discurso acadêmico atento à ofensa moral e ao impacto emocional.

Palavras-chave Retrato fotográfico; sorriso; nativo; Grande Chaco.

Las fotografías de indígenas del Chaco obtenidas en los siglos XIX y XX son parte de lo que la cultura hegemónica ha elegido para construir una identidad de los *otros* –y por refracción, una identidad propia– perfilando así una memoria visual uniforme y homogénea de la alteridad.

La mayoría de los estudios desarrollados en torno de la fotografía etnográfica chaqueña estuvo signada por un interés en reconstruir esta visión estereotipada de la alteridad y en poner de manifiesto los modos en que los grupos hegemónicos se han apropiado y manipulado de tales imágenes. Desde el análisis de la producción, los trabajos que adoptaron un abordaje iconográfico se complementaron, en algunos casos, con el estudio social e ideológico de distintos discursos (legislativo, religioso, periodístico, artístico, etc.) cuyas intenciones y efectos confluyeron en la elaboración y difusión de imágenes sobre el indígena chaqueño. En este contexto epistémico, la fotografía fue reconocida a partir de su carácter de “agente” visual de una política de dominación y sujeción determinada.

No obstante, este imaginario –construido de diferentes modos y por diferentes sectores de la cultura hegemónica– no siempre fue uniforme y coherente, sino atento a la diversidad de intereses, ideologías y valoraciones de los grupos emisores, y en consecuencia heterogéneo y complejo. La construcción visual estereotipada de la figura y cultura del indígena chaqueño, constituye el extremo de un *continuum* de imágenes, en el cual se advierten situaciones iconográficas que no se ajustan estrictamente a los modelos ortodoxos de representación visual y que revelan pliegues representacionales. Esto es: zonas grises o fronterizas de representación visual que escapan a la visualización generalizada del indígena chaqueño y que –al resultar imágenes alternativas de aquellas oficializadas– deviene relevante considerarlas para no caer nuevamente en los estereotipos visuales construidos durante más de un siglo.

Tal es el caso de un conjunto de diez retratos obtenidos por Guido Boggiani entre 1896-1901 a indígenas del Chaco paraguayo y otro de aproximadamente el mismo número obtenido entre 1958-1964 por Grete Stern a pueblos originarios del Chaco argentino. En estas imágenes –mínimas con relación al corpus total que en ambos casos superan los 1200 registros– las expresiones de risa de los sujetos re-

tratados revelan un aspecto inusual de la representación fotográfica del indígena chaqueño, un matiz visual dentro de esta iconografía que sugiere una “proximidad” poco común entre fotógrafos y fotografiados, una suerte de “des-distanciamiento antropológico” que altera las frías y distantes imágenes etnográficas (obtenidas con intereses científicos, documentales, comerciales, estéticos, etc.), difundidas y convertidas en el foco de interés de numerosos abordajes.

El objetivo de este trabajo es presentar las primeras indagaciones sobre el lugar modesto que la sonrisa ocupa en las imágenes fotográficas del indígena chaqueño, sonrisa que se erige en uno de los pliegues representacionales identificados en el amplio corpus existente y que –según nuestra hipótesis– pareciera contradecir las expectativas de un discurso académico atento al agravio moral y al impacto emocional.

Siguiendo los lineamientos conceptuales de la Historia Cultural y la Estética de la fotografía propuesta por Soulages (2005) nuestro análisis parte de un enfoque estético que sintetiza una mirada sensible y existencial y un abordaje teórico (crítico y conceptual) de las imágenes fotográficas de Boggiani y Stern.

En tal sentido, fijamos nuestra mirada tanto en las mismas imágenes como en sus instancias de producción, difusión y recepción. Si bien esto último implica una lectura hacia el exterior de las imágenes, la misma excluye una indagación de tipo etnográfica que indague en las significaciones de la sonrisa en las propias culturas representadas. Lectura que complementarían el análisis aquí propuesto y que actualmente constituye uno de nuestros interrogantes de investigación.

En cuanto a los aspectos contextuales inmediatos de creación de la imagen (proyecto estético, entorno y circunstancia) y mediatos (reacción producida por la imagen a través del tiempo: significaciones iniciales y ulteriores, comunicación con las distintas audiencias, posicionamiento ideológico y cultural del fotógrafo, etc.) deviene relevante observar en qué medida las formaciones artísticas de Boggiani y Stern influyeron en esta iconografía en cuestiones de pose, escena, montaje, signos y símbolos representados.

Por su parte las sonrisas en los retratos fotográficos de Boggiani y Stern se convierten en ese *punctum* que al decir de Barthes (1997) nos apela, nos punza y extraña conduciéndonos a analizar las po-

sibles causas de su obtención, a determinar en qué medida ambos autores buscaron y lograron deliberada o accidentalmente retratos sonrientes y a reflexionar sobre la posibilidad de que el sentido y valor que podamos darle a esta expresión de los retratados obedezca –exclusivamente– a los marcos de lectura que utilicemos, reconociendo en consecuencia la existencia de una multiplicidad de subjetividades operantes en la interpretación de cada fotografía. Lo que nos interesa es –en términos de Poole (2000, p. 35)– especular acerca de si el valor asignado a las imágenes fotográficas, además de estar estructurado por el mismo sistema discursivo de producción, circulación y recepción que las contextualiza en tanto entidades autónomas con identidad propia (Rojas Mix, 2006 b, p. 18), varía de acuerdo a la ubicación histórica y social de su observador y a las prácticas discursivas (estéticas, científicas, intelectuales) que lo circunscriben en determinado lugar y momento.

El supuesto que nos guía sugiere que pese a la relación asimétrica entre quien fotografía y quien es fotografiado –existente en toda toma fotográfica– y la consecuente sujeción y manipulación subyacente particularmente en las fotografías de indígenas, es posible advertir un espacio de representación en el que pensamientos, preceptos y prácticas de visualización de la alteridad chaqueña se vinculan en términos no de subordinación y sumisión, sino de flujo y reflujo, reciprocidad e intercambio (Poole, 200, p. 57). En este flujo de imágenes, ideas, entidades y actores sociales, la fotografía –si bien es concebida como una tecnología visual investida y dispensadora de sentido y valor político, social y cultural, como un objeto material concreto, producto de procesos culturales de producción, uso y consumo a través de los cuales se consolidan determinados discursos e ideologías (Poole, 200, p. 58)– constituye también un vehículo mediante el cual se neutralizan ciertas situaciones representaciones, como lo es en nuestro caso, la expresión de la sonrisa.

A pesar de presentarse como homogénea la representación visual de la alteridad chaqueña constituye un problema político-ideológico que al pretender mostrarse como uniforme, no sólo afirma y afianza ciertas fronteras discursivas y visuales, sino que borra y silencia otras, *dentro, en torno y a través* de proyectos estéticos, científicos, intelectuales, etc. Esto nos lleva a repensar la relación entre la representación

del indígena chaqueño, la conformación de identidades y la construcción y transmisión de memorias a través de imágenes visuales.

En consecuencia y –entendiendo a la sonrisa como la manifestación facial de un estado provocado por la risa, manifestación en la que hay una presencia directa y una presencia alusiva que remite a otro aspecto o dimensión (Fernández De La Vega, 1967, p. 52), nos interesa conocer si la sonrisa de los fotografiados es una falsa ingenuidad óptica que la hace aparecer como un gesto arbitrario que cobra sentido cada vez que es visualizada e interpretada desde cierta perspectiva, o si se trata de una expresión facial estrictamente natural de sujetos en actitudes festivas y solemnes concretas.

Ajuste conceptual. Algunas precisiones sobre retratos sonrientes

La sonrisa no ha sido considerada en los trabajos que abordaron la construcción discursiva y visual de la figura del indígena en el ámbito local y nacional. En términos generales las imágenes han sido analizadas en función de sus principios comunes con la ciencia antropológica y la iconografía del arte occidental y en virtud de ello, se ha descuidado el tratamiento de las escasas manifestaciones de sonrisa, indagando en la seriedad y por extensión, en la violencia. Al no contar con antecedentes académicos directos que nos sirvan de apoyo, recurrimos a tratamientos, conceptos y explicaciones más amplios dentro de la tradición académica occidental que consideran ciertos aspectos a los que de alguna manera alude la lectura de retratos sonrientes. Entre ellos las acepciones y funciones del género del retrato en la Historia del Arte y la Antropología, las relaciones conceptuales existentes entre el retrato pictórico, la risa y la sonrisa por un lado y la sonrisa y fotografía etnográfica por otro. Asimismo retomamos *grosso modo* el tratamiento que la filosofía occidental diera al tópico de risa. Dado que la complejidad y especificidad de estas cuestiones superan ampliamente los límites de este trabajo, las sintetizamos en siete puntos que según nuestro criterio resultan pertinentes para el análisis de las imágenes de Boggiani y Stern. Análisis que de ninguna manera debe entenderse como una aplicación de tales presupuestos conceptuales, sino como un intento de hacer notar cómo algunos de ellos perviven en las imágenes fotográficas como trasfondos ideológicos. Dichos presupuestos son:

1. El género del retrato ha adquirido en la Historia del Arte diferentes acepciones, no obstante se lo ha definido –en términos generales– a partir de un conjunto de símbolos y signos con los que alguien puede identificarse y mostrarse ante sí y los demás. A su vez, la manera en que los artistas occidentales han identificado la identidad de una persona ha estado vinculada a las maneras de simbolizar el cuerpo y en particular a la concepción de belleza que las diferentes épocas han construido. Así, el retrato constituye –en líneas generales– un *medio de perpetuación de la individualidad y un soporte para la memoria*.
2. Los ideales de belleza perseguidos en el género del retrato siguieron reglas y normas estrictas de representación que garantizaban la distinción del retratado (gesto, pose, vestimenta, momento y escenario de representación). Si bien en esta composición la boca ocupó un lugar importante, ésta se expresó particularmente en la sonrisa que se hacía apenas visible, era sugerida pero no explícita (Vigarello, 2006, p. 34).
3. Desde una concepción filosófica occidental, la risa estuvo determinada desde la Edad Media de la cultura cristiano-europea, por un posicionamiento a partir del cual se intentaba desestabilizar las jerarquías instituidas. De esta forma comprendió tanto la trasgresión de las formas oficiales de la sociedad como una ridiculización positiva y ambivalente de las limitaciones de las formas creadas por el hombre (Bajtín, 2000, pp.65-218). Además de este trasfondo social, la risa se justificó también en el plano de la autoconciencia, donde cada sujeto tenía la posibilidad de regenerarse, de ser otro (Makhlin, 2000, pp. 35-102).
4. Con el paso de los siglos, el deseo de observar el propio rostro fue desplazándose paulatinamente hacia un interés por observar el rostro del *otro*, distante y alejado del presente personal del retratado. Esto devino en una suerte de evasión nostálgica que se manifestó de modo preeminente en la reivindicación iconográfica de pueblos de sociedades no europeas plasmados en la pintura y la fotografía de fines del siglo XIX. Retratarse no implicaba solamente identificarse a uno mismo, sino también identificar a un otro, cuyo exotismo lo llevaba a ser visto como un “ideal de representación” .

5. En el uso que la etnografía como ciencia diera a la imagen, los dibujos y posteriormente las fotografías cumplieron un rol relevante, ya que pretendieron complementar los registros realizados por el científico en el trabajo de campo. De allí la ligazón cada vez más estrecha que fue dándose entre fotografía y antropología (Edwards, 1992, p. 52) .
6. La fotografía etnográfica del Gran Chaco ha conformado un corpus espeso y amplio como lo son las diferentes etnias que componen el panorama de esta región. Variado por la diversidad de emisores que obturaron la cámara e interesante por los distintos modelos de representación y los diferentes usos que estas imágenes tuvieron en el tiempo. El anonimato del individuo representado es el signo que preside la representación de la otredad, independientemente del tipo de emisor (antropólogo, viajero, fotógrafo, poblador o misionero, etc.). El otro rasgo presente en las imágenes es la violencia que transfieren. Como toda fotografía, la imagen del *otro*, al ser “*una disociación de la conciencia de identidad*” (Barthes, 1997, p. 48) o en términos de Sontag (2006, p. 54) el producto de una violación, ya que “*fotografiar personas es violarlas, pues se las ve como jamás se ven a sí mismas*”, acentúa esta cualidad por la distancia cultural que irremediablemente existe entre emisor y fotografiado. Y en especial por la falta de intervención o decisión de los sujetos visualizados.
7. Interesados en este particular tema de la violencia fotográfica numerosos estudios –provenientes del ámbito académico nacional e internacional– pretendieron denunciar la sujeción en las tomas etnográficas, considerando a la imagen como un acceso directo a través de la cual reconstruir las estrategias manipuladoras y opresivas puestas en juego a la hora de presionar el disparador. Por consiguiente, este discurso académico estableció que ciertas imágenes sobrepasaran las circunstancias singulares de producción y condensaran un mensaje no circunscrito a una entidad individual, a un particular aspecto de la realidad representada, sino a un concepto global como es el de violencia. A partir de ello comenzaron a configurarse ciertas expectativas teórico-metodológicas que pretendieron encontrar en las imágenes signos materiales de la explotación y sujeción padecida por los grupos indígenas.

Esto ha conducido a que se relegue de los estudios visuales sobre el indígena un conjunto de imágenes donde la violencia parece atemperarse gracias a la presencia de la sonrisa.

1. Boggiani y Stern en el horizonte de la fotografía etnográfica chaqueña

En esta parte del trabajo nos centraremos en las instancias de producción de los retratos de Boggiani y Stern y su trasfondo histórico, científico y social. Considerando en consecuencia, qué fundamentos estéticos e ideológicos sustentaron las representaciones visuales del indígena chaqueño obtenidas por estos dos autores. Esta primera aproximación nos permitirá comprender los sistemas culturales y sociales dentro de los cuales tuvieron lugar las fotografías; sistemas que estimamos relevantes conocer para realizar en una segunda instancia, un examen crítico de los temas, estilos y sujetos fotografiados. Es únicamente dentro de este marco donde –siguiendo a Sekula (en Batchen 2004, pp. 14-18)– los retratos sonrientes de Boggiani y Stern adoptarán el estatus de aparatos materiales concretos y adquirirán un peso cultural específico con significados que de otro modo podrían ser discutibles.

1. a. Boggiani y la “idealización del retratado”

Guido Boggiani (1861-1901) artista y comerciante italiano, devenido en explorador y etnógrafo, se radicó en Asunción del Paraguay en 1887 y sus contactos con grupos indígenas del Chaco despertaron progresivamente sus inclinaciones etnográficas. Estos primeros trabajos fueron complementados inicialmente por el dibujo, para lo que su aprestamiento artístico le proveía una facilidad de registro inigualable. Los detalles de los tatuajes faciales de los grupos caduveo del Matto Grosso brasileiro y chamacoco del Chaco paraguayo fueron posteriormente documentados con su pluma.

Tras un viaje que realizó en 1896 a Italia, este artista formado en la Academia Brera de Milán y convertido en etnógrafo como consecuencia de su viaje a Paraguay y al interés que le suscitaban los grupos indígenas de la región, se provee de una cámara fotográfica que desde entonces se convierte en su instrumento esencial en las campañas que desarrolla principalmente entre los chamacoco, aunque no abandona el dibujo y realiza algunas pinturas, esencialmente paisajes.

El corpus fotográfico que resulta del uso de su cámara, no es el primero existente sobre grupos chaqueños, pero sí el más numeroso y sobresaliente de la época. Entre estas imágenes que pretendían ser exhibidas por su autor en el formato de un atlas antropológico, se encuentran paisajes, objetos etnográficos y esencialmente retratos.

Dentro de este último grupo (retratos) se presenta una primera y gran fisura respecto de otras imágenes etnográficas de la época: Boggiani nomina a sus retratados, los identifica y reconoce a través de sus respectivos nombres, lo cual ya nos indica un acercamiento diferente entre fotógrafo y retratado. Sin limitarse exclusivamente a la intención etnográfica (interés privativo de los antropólogos de la época con los que estaba en contacto), Boggiani se vale de recursos de gesto y pose no convencionales en la fotografía antropológica de la época y esencialmente nos sorprende con retratos de risa abierta. De este modo, la vitalidad y humanización que transmiten sus retratos reducen –sin eliminarla completamente– la percepción de la violencia fotográfica. Situándonos como espectadores que asumen la experiencia estética como una relación dialogada con la imagen, es posible afirmar que estos retratos sonrientes no disminuyen la manipulación propia del fotógrafo a la hora de obturar el disparador, pero sí aminoran la violencia opresiva tan común en la mayoría de los registros etnográficos.

En cuanto al uso y desplazamiento de estas imágenes por diferentes circuitos, cabe comentar que muchas de las imágenes obtenidas por Boggiani fueron utilizadas por la ciencia antropológica para sus investigaciones. Ello se deduce de la referencia al autor fotográfico en algunas publicaciones científicas de antropólogos como Claude Levi Strauss, Alfred Métraux o Max Schmidt quienes trabajaron con los mismos grupos indígenas fotografiados por Boggiani y lo reconocen –en cuanto a su producción escrita– como una autoridad en la materia. Su participación activa en los círculos intelectuales paraguayos y en los ámbitos científicos argentinos e italianos, también legitimaron su labor. Robert Lehmann Nitsche (uno de los primeros en utilizar la fotografía antropométrica como registro científico en la Argentina) fue quien reconoció el alcance científico y artístico de las imágenes de Boggiani y si bien no las utilizó en sus estudios (ya que las mismas no se ajustaban estrictamente a las normativas de la fotografía

antropométrica) las publicó en lo que pretendía ser un Atlas antropológico titulado *Colección Boggiani de Tipos indígenas de Sudamérica Central* editado por la casa Rosauer de Bs. As. Por otro lado, el repertorio fotográfico de Boggiani tuvo repercusión en el mercado postal de dicha ciudad, donde la misma serie de Rosauer fue reeditada en varias oportunidades junto a otras a cargo del editor Zaverio Fumagalli. Asimismo, estas imágenes integraron los prototipos del indígena en los álbumes del Centenario de la Argentina, en los que aparecían como grupos indígenas que habitaban el país.

La presencia de las imágenes de Boggiani en distintos contextos de circulación (científico, turístico, fotográfico, de información general, etc.), así como las distintas reproducciones en formato postal encontradas en diferentes colecciones, parecieran confirmar la gran repercusión (por extrañeza o exotismo) que las mismas tuvieron en estos ámbitos.

Por su parte, el mismo Boggiani había introducido sus imágenes tanto en ámbitos de la ciencia antropológica como en los de la práctica fotográfica, ya que iba depositando sus negativos en la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados (SFAA). Pero se alejó de las convenciones que regían en ambos: de los antropólogos que hacían uso del registro fotográfico antropométrico y de los fotógrafos de la SFAA que a principios de siglo también recorrieron el Chaco argentino y paraguayo en busca de imágenes de indígenas. Particularmente, su producción distaba de la fotografía antropométrica porque su registro contradecía las reglas heredadas de la práctica lombrosiana: a) los rostros no eran “tipos” productos de un ideal generalizador, sino que Boggiani les reconocía identidad, ya sea nombrándolos o flexibilizando las poses de los retratados, pero también dotando a cada fotografía de una inscripción acerca del lugar y la fecha en que fue obtenida; b) los estrictos ángulos de toma de la cara (frente, perfil y tres cuartos de perfil) se tornaban flexibles dando prioridad al retrato de cuerpo entero; c) todos ellos se realizaban tanto con fondos neutros como en el contexto natural, elementos totalmente contradictorios con los preceptos de la fotografía antropométrica; d) la administración de la luz no era pareja, por el contrario, el fotógrafo jugaba con luces y sombras logrando interesantes contrastes y por último –y especialmente vinculado al tema que nos compete– Boggiani lograba captar la sonrisa de sus retratados. Esto podría ser visto como un modo de lograr

que la máscara del “salvaje” o “primitivo” –habitualmente colocada a los sujetos fotografiados– se hiciera flexible, o como una forma de agregarle al retratado un elemento de “belleza” que en la fotografía antropométrica era impensable (Domenech, 1992, pp.52-77).

El interés de Boggiani en utilizar la fotografía como registro etnográfico es claro tanto en sus propias expresiones, como en la inexistencia de retratos pictóricos de indígenas, teniendo en cuenta que al mismo tiempo que realizaba estas imágenes y en el medio de la selva chaqueña, el italiano continuó su labor pictórica. Asimismo hizo uso del dibujo como modo de registro complementario de los tatuajes faciales, donde también se advierte el reconocimiento de rasgos individuales del retratado y el nombre, lugar y fecha en que realizó el registro, al igual que en el caso de las fotografías.

Boggiani además se aparta de los primeros fotógrafos profesionales de fines del siglo XIX y principios del XX que recorrieron la región chaqueña. El documentalismo de “lo que quedaba del salvajismo” era el signo que presidía el interés de estos fotógrafos para comercializar las imágenes en postales. La pasividad de los cuerpos retratados, la inexpresividad de sus rostros, el montaje de escenas con elementos que aludieran al ideal primitivo y el anonimato o la referencia colectiva son los indicadores más claros. En este sentido las imágenes de Boggiani marcan un límite. Un extremo en la representación fotográfica que se convierte en un gran interrogante al momento de preguntarnos cómo llegó al diálogo, sopor o posible empatía que las expresiones de risa de sus retratados sugieren. Más aun cuando este posible vínculo se ve empañado por las todavía inciertas y confusas explicaciones de su muerte. Al respecto, las hipótesis sobre los motivos y causas continúan siendo variadas: haberse enamorado de la mujer de uno de sus acompañantes indígenas, haber obligado a los chamacocos a introducirse en regiones donde se encontraban grupos con los que estaban en litigio, y hasta versiones vinculadas a una creencia de los indígenas de que la fotografía “les robaba el alma”.

1. b. Stern y el “respeto condescendiente”

Por su parte, la alemana Grete Stern (1904-1998) en otra de las porciones del Gran Chaco y en otro contexto (tanto histórico como técnico en cuanto a la fotografía) nos presenta uno de los corpus más abundantes sobre el indígena del Chaco argentino. Las imágenes ini-

ciales obtenidas entre 1958 y 1960, fueron solicitadas por la Universidad Nacional del Nordeste como parte de un registro para un futuro Museo etnográfico. Posteriormente estos intereses institucionales devinieron en un interés personal de la misma Stern por fotografiar la vida y costumbres del indígena chaqueño. Tarea llevada a cabo en 1964. Guiada por su formación artística y por sus conocimientos e intereses en la técnica documental la fotógrafa se introduce en la cultura de pueblos originarios del Chaco y comienza a plasmarlos en sus imágenes.

Formada en la Bauhaus, con un importante trabajo en el campo del diseño gráfico y dedicada luego casi exclusivamente a la fotografía, Stern enfoca previamente a su estadía chaqueña a intelectuales y artistas porteños. Ya en su madurez profesional, el trabajo de más de mil imágenes realizado sobre el indígena chaqueño se convierte en una alteración de su producción anterior, tanto por la temática abordada como por el compromiso asumido en el proyecto.

Dentro de este corpus, hallamos también una fisura respecto de las usuales representaciones visuales del indígena chaqueño. Más allá de sus reconocidas composiciones que podrían socavar el valor documental, los retratos de indígenas nos revelan nuevamente, al igual que en Boggiani, un acercamiento diferente, una relación de “proximidad” con el retratado y la presencia de la risa marcando esa interacción.

Como mencionamos anteriormente, las imágenes de Stern expresan no sólo una conjunción de intereses éticos y artísticos, sino también una finalidad de denuncia social, de elogio cultural y un gusto por el modelo estético del retrato. Esto no sólo explica los objetivos de realización de las fotografías, sino que demuestran además la dificultad de clasificarlas. Precisamente los intereses personales y las finalidades institucionales con las que fueron concebidas, establecieron su ubicación dentro de la categoría documental, de contenido etnográfico y función social (Priamo, 2005, pp.35-42).

Su compromiso con el indígena chaqueño no se mantuvo sólo en el campo visual, sino que implicó también un interés en dar conocer a los diferentes ámbitos académicos, culturales y artísticos, las precarias condiciones de vida y la postergación de que eran objeto estas comunidades, aspecto que vincula su accionar con el tan debatido tema del “compromiso” del antropólogo. De este modo, preparó en

1965 una muestra fotográfica con más de doscientas imágenes y la inauguró en el Museo Municipal de Arte Moderno de la ciudad de Buenos Aires. La misma tuvo una itinerancia en distintas provincias, llegando a la capital chaqueña en 1968.

Desde el 2001 las imágenes forman parte del archivo particular del coleccionista argentino Matteo Goretti. Cada imagen 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.

Desconocemos la existencia de investigaciones antropológicas que hayan utilizado las imágenes de Stern como recurso de análisis, tal como lo hicieron con las de Boggiani, sabemos en cambio de los estudios que han reconocido la formación artística de Stern y desde este reconocimiento han contemplado la posibilidad de que sus intereses no se ajusten exclusivamente a los de la ciencia antropológica, sino a cuestiones vinculadas con la composición estética de determinadas situaciones cotidianas de los pueblos indígenas del Chaco. Enmarcados en esta línea algunos trabajos han valorado y rescatado la dimensión testimonial de las fotografías y su vinculación con el pasado y el recuerdo, considerándolas en consecuencia como posibles vías de acceso mediante las cuales analizar los procesos de construcción y transmisión de memorias de las comunidades retratadas.

2. Pliegues en la representación fotográfica

2. a. La sonrisa capturada

El análisis de los retratos sonrientes de Boggiani y Stern nos lleva a fijar la atención en primer lugar en el rostro, pero es necesario tomar como contexto la pose y el gesto del retratado.

En el caso de Boggiani, toda su producción fotográfica nos introduce en una flexibilidad y versatilidad del manejo del retrato etnográfico que hiciera que el antropólogo alemán Robert Lehmann Nitsche (1904: 882-885) expresara:

“es en la obra de Boggiani donde se reconoce por primera vez el principio artístico en la fotografía antropológica, dando nuevas orientaciones a la antropología, especialmente a la fotografía antropológica”.

Si bien las composiciones no son en modo alguno instantáneas, omiten en general la solemnidad y recato de los retratos decimonónicos y en particular, distan de los modos característicos de utilización de la cámara por la antropología de la época.

Boggiani realiza retratos de cuerpo entero, en poses poco frecuentes y hasta seductoras que revelan una vitalidad corporal en contraposición a la general pasividad de la fotografía etnográfica.

La conjugación de poses despreocupadas, gestos sugerentes con un manejo estetizante del punto de visión y la luz, nos transmiten retratos gráciles. Pero tanto en aquellas figuras enteras como de medio cuerpo o en los recortes de rostros, el mayor extrañamiento se produce cuando los sujetos representados nos sorprenden con una risa abierta. Expresión que poco tiene de la sugestión o timidez de la sonrisa de los retratos burgueses de la época y que revela una relación diferente entre el sujeto obturador de la cámara y el retratado.

Las tomas del chamacoco Millet son probablemente las más sorprendentes. Boggiani hace resaltar el cuerpo hercúleo del indígena en una imagen en la que se encuentra acompañado por dos niños, pero en lugar de otorgarle la ferocidad con que la mayoría de estas composiciones presentaban al indígena, Millet posa sonriente y en una actitud paternal. Un elemento que no se vincula directamente a nuestro análisis del retrato sonriente pero sí a la idea de preparación de la escena, se refiere al hecho de que Millet presenta un taparrabos evidentemente impuesto por el fotógrafo, ya que la circulación de los desnudos estaba limitada en aquella época.

La sonrisa franca de Millet en esta toma se convierte en la más amplia, al punto de desfigurar el rostro en un retrato individual de medio cuerpo [Imagen1]. Aunque la desfiguración aparece –siguiendo a Bajtín– vinculada con lo grotesco, en este caso se convierte en una expresión que lleva implícito el elemento vital y humano del indígena, en contraposición al imaginario corriente del “monstruo y salvaje”. De este modo, Boggiani viste a Millet para respetar la moral de la época, pero lo desviste en la fuerza de la risa. A pesar de que la fotografía –en términos de Barthes (1997, p. 40)– “representa el momento en que un sujeto se siente devenir objeto”, la sonrisa de Millet se convierte en *punctum*, se hace extensiva a toda la imagen y le otorga al rostro un halo de humanización tal, que borra la más-

cara del salvaje comúnmente colocada en la mayoría de los retratos etnográficos.

No todos los retratos de Boggiani son sonrientes ni todos aquellos que vislumbran esta vitalidad se manifiestan a través de la risa amplia de Millet o el retrato de Tugule cuyo rostro se convierte en cargada y que el mismo fotógrafo describe “Tugule riendo, media figura de mujer de la tribu chacacoco vista de frente” [Imagen 2]. Otros presentan sonrisas apenas esbozadas como el imponente retrato de Ioata donde nuevamente Boggiani logra una mirada frontal en una pose de perfil y la sonrisa aparece apenas advertida, pero inquietante en el contexto del retrato.

El retrato de Aonchi semidesnuda (también cubierta en su parte inferior) es uno de los que conjuga con mayor claridad los intereses de Boggiani. Tomado en un escenario natural, de cuerpo entero, esta mujer chacacoco posa en una actitud entre provocativa y natural. Las luces acentúan el rostro que nos revela una sonrisa que se traduce en huella, en marca de una relación sujeto emisor-objeto fotografiado. Si bien intuimos una proximidad entre Boggiani y su retratada, esta imagen como las demás no está exenta completamente de la intimidación propia de toda toma fotográfica y de la adopción de una máscara producto de una sociedad hegemónica a la que pertenece el fotógrafo. Y esto no sólo llega a advertirse en la misma imagen, sino también en los ya mencionados circuitos recorridos por ella y en las modalidades de almacenamiento que recibió en lo sucesivo. Almacenamiento que descuidó el conocimiento y acceso de estas imágenes por parte de los mismos indígenas. De este modo la memoria étnica que estas imágenes transmiten, se presenta en apariencia unificada (en archivos) pero dispersa (en colecciones varias, lejos de los ámbitos donde fueron obtenidas) y desconocida por sus protagonistas.

En el caso de Stern, ya hemos comentado que documentó la realidad del indígena chaqueño focalizando su lente en tres aspectos diferentes: retratos individuales y grupales, hábitat, costumbres y artesanías (tejido, alfarería y cestería). Siguió esta dirección en cada una de las localidades del Chaco argentino que visitó, aunque también intercaló tomas de paisajes.

Comparado con el conjunto fotográfico de Boggiani, el número de imágenes de rostros sonrientes en la producción de Stern es –con

escasa diferencia— el mismo, sin que esto implique necesariamente un tratamiento semejante del tema.

A diferencia de Boggiani, Stern decide —salvo raras excepciones— no consignar el nombre del retratado, aunque sí la etnia y en algunos casos, ciertos datos sobre los trabajos artesanales. Dada su formación, experiencia y gusto personal prefirió fotografiar con trípode, tomándose el tiempo necesario para componer la imagen buscada. Situación que suponía una premeditada elección del hecho a fotografiar y que dificultaba en muchos casos la posibilidad de obtener imágenes espontáneas.

Sin embargo esta construcción previa elaborada mentalmente —y su consecuente objetividad y distanciamiento— no impone a sus imágenes un aire artificial e imperturbable propio de las poses etnográficas habituales. Tal vez porque en ellas se fusionan la ética humanista y la visión estética de su autora (Priamo, 2005, p. 38).

En tal sentido creemos que para lograr dichos resultados Stern debió establecer con los representados un vínculo cercano y no elegirlos rápida y arbitrariamente. Sin embargo y según se desprende de las notas que figuran en el álbum donde se conservan las reproducciones de contacto, no permanecía en los lugares visitados más de uno o dos días y en algunos casos sólo unas horas.

Tanto en los retratos obtenidos con la cámara sobre trípode (donde se produce una exaltación del rostro) como aquellos en las que la sostiene con su mano y toma la imagen en contrapicado (retratos más austeros), es posible advertir una belleza “doble” del retratado: por un lado la belleza se define por la elegancia y la distinción (sin ambientaciones extras) y cuya intencionalidad subyacente pareciera ser impresionar. Lo cual estaría implicando cierta deliberación en los gestos y determinando poses y posturas precisas. Por otro, la cualidad de belleza estaría dada por el sobresalto de los retratados y el acatamiento impuesto por el disparador, con lo cual la buena gracia de los sujetos representados pareciera surgir espontánea e inocentemente.

Esta situación podría explicar determinadas actitudes y gestos que observamos en los retratos de niños. En particular la fotografía de las niñas mocovíes captadas en el medio de un campo de algodón

de El Pastoril. Lo interesante de esta imagen son las dos actitudes en cierta medida opuestas que asumen ambas retratadas. En primer plano vemos a una de las niñas dejándose/esperando (como pareciera expresarlo el hecho de tomarse con una de las manos la cintura) cómodamente ser fotografiada. Sin embargo la amplia sonrisa que manifiesta gustosa y complacientemente su rostro se ve atenuada al cubrirse la boca con la otra mano.

La otra niña ubicada en segundo plano presenta una actitud de consentimiento y hasta de imposición al tomarse con ambas manos la cintura e inclinar levemente su mentón hacia arriba exhibiendo satisfecha su amplia sonrisa.

El gesto reticente y con cierto dejo de vergüenza de la primera niña se expresa también en la imagen del niño toba que rodeando con sus manos un árbol de la quinta 8, cerca de la localidad de Sáenz Peña, Chaco se deja afable y permisible capturar por la cámara mientras despliega cauteloso su tenue sonrisa.

Tal actitud de concesión para con la posible fascinación de la cámara se insinúa también en la imagen de un indígena toba de los alrededores de Resistencia tomada en 1958. Si bien su nombre no está referenciado, ello no asigna al retratado un matiz de exasperante anonimato. Dicho sosiego tiene lugar gracias a la risa que se estampa condescendiente en una fisonomía diferente: la del semblante radiante y apacible.

Otra situación nos ofrecen dos imágenes en las que la risa aparece abierta y explícita, pero no vinculada con la cámara y por extensión con Stern, sino guardando relación con otros sujetos que escapan a los recortes, pero cuya presencia inmediata se intuye en los rasgos faciales de los retratados. Es el caso de una niña integrante de la familia de Hilario Cabrera –según lo explica el epígrafe correspondiente–, quien se dirige junto a sus familiares al servicio evangélico dominical en Miraflores [Imagen 3]. El cruce de miradas que se advierte entre la fotógrafa, la retratada y el punto hacia el que ésta dirige sus ojos (lateral izquierdo de la imagen) expresan los vínculos interpersonales indirectos surgidos en el momento de la toma.

A diferencia del resto de las fotos en las que los sujetos representados se imponen frontalmente al obturador de la cámara y por extensión a

la misma Stern como fotógrafa y a nosotros en cuanto espectadores, el rostro del sujeto capturado en esta toma se nos muestra contigo a nuestros ojos mediante la amplia sonrisa que nos hace partícipes de su bienestar y –al mismo tiempo– se nos escapa al dirigir una mirada de soslayo que nos descuida como interlocutores. Esta situación de inclusión y exclusión de miradas cobra aun mayor relieve al contraponerse con un punto de la trama fotográfica ubicado justo detrás de la primera figura. En él advertimos la presencia escurridiza de una mujer “atrapada” de espaldas por el ángulo de la toma. Lo que a nuestro juicio e intereses adquiere importancia, es lo que tiene lugar particularmente en el margen superior izquierdo: una de sus manos apoyada en el perfil derecho del rostro –entre el pañuelo ubicado a la altura de los ojos y el mentón– en un intento de resguardar el semblante.

Otro es el caso de la “mujer toba con sombrero de totora de la localidad de Tres Isletas, legua 15” [Imagen 4]. Su vasta e intensa sonrisa se expresa no sólo en la apertura de la boca sino también en los dobles de la piel entre pómulos y párpados. Estas rugosidades generadas como consecuencia del movimiento maxilar propio de la sonrisa se muestran sin reparo, pero también como en el caso anterior, dicha expresión se enlaza y enfrenta con el lateral derecho de la imagen (donde se hallarían probablemente sujetos familiares y cercanos a la retratada) y no con el foco de la cámara. De modo que en tanto receptores, quedamos nuevamente exentos de participar del gozo declarado en la faz de la mujer captada por la lente y que pareciera compartir con quienes escapan al encuadre de la toma.

En casi todos los demás retratos (entre ellos los del hombre mocoví en El Pastoril e indígenas tobas de las afueras de Resistencia) si bien se trasluce cierto grado de dignidad y recato en las figuras ubicadas de frente, la sonrisa pareciera moverse entre la timidez y el consentimiento. Esta suerte de aprobación que parecieran dirigir los retratados tanto hacia la fotógrafa como hacia nosotros en tanto receptores, se vislumbra no sólo en los labios, sino también en la profundidad de los ojos y la incorporación de la mirada que junto al talle y la postura descubren una franqueza e ingenuidad imprevistas.

A ello se suma la ausencia de gestualidades definidas por la intención explícita de Stern de ornamentar –o en términos de Alvarado y

Mason— de revestir (otorgar investidura) o despojar (privar o quitar un privilegio) a los retratados a los efectos de obtener una “escena étnica”. En especial la desaparición del ámbito del estudio inherente al género del retrato y la presencia de paisajes y ambientes naturales propios de una estética basada en registros fotográficos tomados al aire libre. El sujeto representado ya no sólo abandona la pose sobreco-gida y turbada, sino que también deja de ejercer, de auto-representar un rol establecido: el del salvaje cazador, recolector, o el del civilizado de porte controlado y pulcro, obligado a posar frente a la lente en un encuadre equilibrado que exalte su condición de acatamiento frente a la civilización (Alvarado y Mason, 2005, pp.2-18).

2. b. Lecturas (in)conclusas. El efecto de la representación

Llegados a este punto, cabe preguntarse con qué criterios e intencio-nes tanto Stern como Boggiani eligieron determinados rostros para llevarlos a un primer plano a través del cual resaltar el vigor y la huma-nización de las comunidades indígenas chaqueñas. Impulso y aliento de los retratados reiteradamente negados o excluidos de la mayoría de las representaciones visuales obtenidas entre los siglos XIX y XX y de los estudios que las han abordado en los últimos tiempos.

Boggiani y Stern presentan numerosas diferencias (temporales, de formación, de intereses), pero confluyen en imágenes donde la natu-ralidad de las expresiones faciales de los retratados dejan entrever un quiebre con ese presente etnográfico congelado que suele enmarcar condescendientemente ciertos rasgos personales y comunitarios en una generalidad exasperadamente neutra y anónima. Y la expresión que más claramente revela este pliegue representacional es la sonri-sa. Ella nos aleja —en tanto receptores— del dramatismo generalizado de la mayoría de las tomas etnográficas: en el caso de Boggiani nos atrae con una idealización afirmativa del retratado y en el caso de Stern con una actitud de respeto condescendiente.

A partir de ello podríamos pensar que ambos autores estuvieron guiados por sentimientos de empatía o posible sopor para con los sujetos elegidos para sus tomas y viceversa; los sujetos retratados habrían establecido cierta relación de intimidad con los fotógrafos. Ello estaría explicando las serenas, sugestivas y a veces exaltadas sonrisas logradas.

Si bien esta relación de intersubjetividad requiere en el caso de Boggiani ser considerada con cierta reserva, dadas las distintas explicaciones existentes en torno de los motivos de su muerte comentados anteriormente, en el caso de Stern se vuelve quizás más evidente, ya que sus imágenes parecen confirmar el acercamiento-compromiso logrado con ese *otro* a través del registro fotográfico. En varias ocasiones la misma Stern manifestó el esfuerzo por ganarse la confianza del retratado para poder realizar la toma buscada y la serenidad de las miradas que acompañan el gesto de la sonrisa en muchas de sus imágenes permiten suponer que lo consiguió.

Por otro lado, tanto en los registros de Stern como de Boggiani las expresiones de sonrisa están acompañadas por la pose libre de los sujetos. Sus brazos ya no aparecen cruzados como en las paradigmáticas imágenes en las que el retratado se muestra resignado como ícono del vencido. Sus manos ya no cuelgan al lado de su cuerpo con un gesto facial de pasividad y estatismo. No advertimos la presencia de elementos contextuales ambientando la escena como armas apoyadas en el suelo o sostenidas en sus manos como evidencia de agresividad y salvajismo. No sólo desaparece la característica actitud guerrera de los convencionales retratos del indígena chaqueño de fines del siglo XIX y principios del XX, sino también la desnudez y el escenario natural actuando de trasfondo como expresión de primitivismo. Cuando los paisajes naturales entran en foco lo hacen como consecuencia de un efecto secundario al intentar captar al sujeto en su cotidianidad. La descripción de las imágenes ya no obedece al principio ideológico “visto un indio, visto todos” (Indios del Chaco, Indios tobas, etc.). Esta referencia a un colectivo étnico o a la función del retratado (cacique, curandero, guerrero, etc.) es reemplazado –en el caso de Boggiani– por su nombre personal. Y finalmente uno de los rasgos más singulares que presentan estos retratos, son las miradas de los sujetos que ya no se dirigen al suelo, sino a sus laterales en un gesto de interacción interpersonal con quienes escapan al encuadre (fotos de Stern) o directamente hacia el foco de la cámara, asumiendo un encuentro más equitativo con el fotógrafo en el momento de la toma y con nosotros en la actualidad (fotos de Boggiani).

De esta forma, cada una de las imágenes analizadas no se corresponden con la construcción visual estereotipada y privativa del indígena

chaqueño realizada de acuerdo a procedimientos visuales específicos sino con el registro fotográfico de una existencia. Ello surge no sólo de las mismas imágenes, sino también del lugar desde el cual los fotógrafos eligen ver y registrar a los indígenas. Pero a su vez y en especial, del lugar desde el cual nosotros –en tanto espectadores– elegimos ver las fotografías y de lo que esperamos –en tanto analistas– encontrar en ellas. Dicho en términos barthesianos, de la sonrisa que nos “punza” en cada acto de contemplación.

En consecuencia, cuando observamos estos retratos desde una perspectiva personal y profesional mucho menos unilateral que la habitual, parecen difuminarse circunstancialmente tanto la superioridad política y cultural de los emisores manifiesta en las expresiones de opresión y autoconvencimiento de los retratados de la mayoría de las imágenes sobre el indígena chaqueño, como la superioridad técnica simbolizada en la cámara fotográfica que se apropia de la imagen del *otro*.

Pero ¿en qué medida es posible pasar de una idea de distanciamiento y apropiación de la mirada, de fuerte asimetría y sumisión sugerida en casi todas las tomas etnográficas del indígena chaqueño, a la idea de sonrisa como factor de integración o de intercambio intersubjetivo (Le Breton, 2002, p.20)? Si como se desprende de la tradición occidental del arte pictórico por un lado y de la práctica etnográfica por otro, la presencia de la sonrisa resulta sino impensada al menos atenuada, ¿cómo entender que ésta no sólo se sugiera, sino que incluso se explicita en los retratos fotográficos de Boggiani y Stern? ¿De qué o quién se ríen los retratados?

Retomando algunos de los presupuestos comentados en la primera parte del trabajo, podemos suponer que se ríen de sí mismos, de la ridiculización que el hecho fotográfico podría haber representado para ellos en el momento de la toma; tal vez de vergüenza, de intimidación. Pero también el gesto de la sonrisa podría estar obedeciendo a un pedido explícito por parte de los fotógrafos o a una solicitud tácita condicionada por la presencia de la cámara. En tal sentido la expresión de la sonrisa otorgaría a los retratados la posibilidad de desjerarquizar el orden establecido y –en el plano de la autoconsciencia– la posibilidad de “ser otros”, de renunciar al rol de sujetos pasivos que se dejan fotografiar. De esta forma el hecho de reírse ante la cámara

fotográfica les brindaría la posibilidad de entrar en una dinámica diferente a través de la cual compensar –en cierto modo– el pesar de ser capturados.

De igual modo no podemos dejar de suponer que la expresión de la sonrisa en la faz de los retratados constituya solamente una fracción de otros aspectos que escapan al encuadre fotográfico: actitudes y gestos corporales que los sujetos experimentan como parte de prácticas comunitarias específicas y que efectúan en el momento en que se interpone *desde afuera*, la cámara fotográfica.

Todo ello nos revela lo complejo que es darle un significado a la sonrisa sólo a partir de lo representado, sin conocer cuál es el sentido cultural de la misma en las comunidades fotografiadas. Resulta difícil pues, intentar explicar situaciones iconográficas como las que nos proponen los retratos de indígenas sonriendo obtenidos por Boggiani y Stern, sin caer en argumentaciones etnocéntricas. De modo que más que suscitar respuestas, los interrogantes y supuestos que guiaron este trabajo nos conducen al planteamiento de nuevas y variadas hipótesis.

Una de ellas tal vez nos permita concluir que los retratos de Boggiani y Stern tomados a los pueblos originarios del Chaco paraguayo y el argentino, entre 1896-1901 y 1958-1964 respectivamente, superaron ampliamente nuestras propias expectativas fundadas en los principios de un discurso académico establecido: esperamos el agravio moral y el impacto emocional y nos encontramos con retratos en los que la sonrisa aparece como una suerte de desquite de la mirada erudita y oficial, aquella que sólo ve y busca violencia en rostros sobre los cuales otras miradas vislumbran espacios efímeros y circunstanciales de proximidad.

De este modo el retrato sonriente desmiente en ambas producciones la pretendida consideración de la imagen etnográfica como evidencia directa del abuso y dominación padecida por los pueblos originarios chaqueños. Siguiendo a Poole (1997, p.35), sin caer en la cómoda simplificación de aquellos discursos teóricos que conciben la mirada como una herramienta unilateral de opresión y vigilancia (opresión que en el plano real nos podemos dejar de reconocer), hemos explorado la sombría y en ocasiones paradójica e incompatible relación de las fotografías y las expresiones de risa de los sujetos represen-

tados en ellas. Resituando el lugar de la sonrisa en la representación fotográfica del *otro* pudimos pensarla como una vía alternativa a través de la cual aprehender el entrecruzamiento entre fotógrafos y fotografiados, imágenes y exámenes visuales, convenciones iconográficas y paradigmas académicos. Evidenciamos entonces, que la representación fotográfica de la sonrisa en las imágenes de Boggiani y Stern nos enfrentan con lo (in)abarcable de la representación, reconociendo –en palabras de Lizarazo (2007)– que toda imagen, más que una lisura, es una topografía de pliegues: en ella hay saltos, estrías, rugosidades, que impiden pensarla como una planicie con un único e inequívoco sentido. Por el contrario, ella reclama un acceso a su interior capaz de desdoblar, desplegar poco a poco sus significados, mirando constantemente sus protuberancias. Esta alteración de la lisura fotográfica expresada –en los casos aquí analizados en la sonrisa de los retratados– comprueba que toda imagen no se agota jamás en una sola lectura, sino tal vez, en ella misma. Dicho en términos de Marin (1981) “el efecto de la representación, es la representación misma”.

Referencias bibliográficas

- Alvarado, M. y Mason, P. (2005) Fuegia fashion. Fotografía, indumentaria y etnicidad. *Revista Chilena de antropología visual* N° 6, pp.2-18. Universidad Católica de Humanismo Cristiano, Santiago, Chile. URL: <http://www.antropologiavisual.cl/>. [Consultado el 12-05-06].
- _____ (2001) La desfiguración del otro: sobre la historia de una técnica de producción del retrato etnográfico. *Aisthesis* N° 34, pp. 242-257, Santiago.
- Averintsev, S. (2000) Bajtín, la risa, la cultura cristiana. En Averintsev, S, Makhlin, V. Ryklin, M. y Bubnova, T (ed.), *En torno a la cultura popular de la risa* (pp.13-34). Barcelona, Anthropos.
- Bajtín, M. (2000) Adiciones y cambios a Rabelais. En Averintsev, S. Makhlin, V. Ryklin, M. y Bubnova, T (ed.), *En torno a la cultura popular de la risa* (pp.65-218). Barcelona, Anthropos.
- Barthes, R. (1997) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós Comunicaciones.
- Batchen, G. (2004) *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gilli.

- Boggiani, G. Carta a Samuel Lafone Quevedo del 5/VII/1897. En *Apuntes sueltos de la lengua de los indios caduveos del Chaco Paraguayo*. Boletín del Instituto Geográfico Argentino, Buenos Aires, T. XVIII. 1897, pp.38-49.
- Brisset, D. (1999) Fotografía etnográfica. En *Gaceta antropológica* N° 15. Universidad de Granada. URL:<http://museolili.cua.edu.co/fotografiaetno/htm>. 1999, pp.11-15. [Consultado el 15-06-05].
- Burucúa, J. (2007) *La imagen y la risa. Las pathoformeln de lo cómico en el grabado europeo de la Modernidad temprana*. Barcelona, Editorial Periférica.
- _____ (2001) *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica -siglos XV a XVII*. Buenos Aires, Miño y Dávila editores -Universidad de Buenos Aires (UBA).
- Chartier, R. (1992) *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Buenos Aires, Gedisa.
- Citro, S. (2002 a) Los cuerpos del poder: un análisis de las celebraciones religiosas toba. *Religião e sociedade*. Vol. 22, N° 1, Instituto de Estudos da Religião, Río de Janeiro pp. 123-142.
- _____ (2002 b) De las representaciones a las prácticas: la corporalidad en la vida cotidiana. *Acta Americana*. Vol. 10, Revista de la Sociedad Sueca de Americanistas, Uppsala N° 1, pp. 93-112.
- _____ (2000 a) El análisis del cuerpo en contextos festivo-rituales: el caso del pogo *Cuadernos de Antropología Social* N° 12, Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires, pp. 225-242.
- _____ (2000 b) Representaciones de lo corporal entre los tobos. *Avá* N° 1. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Misiones, Argentina, pp. 75-90.
- Darnton, R. (1986) The Symbolic Element in History. *Journal of Modern History*. Vol. 58, N° 1.
- De la Vega Fernández, C. (1967) *El secreto del humor*. Buenos Aires, Nova.
- Dobal, S. (2001) Ciência e exotismo: os índios na fotografia brasileira do século XIX°. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Vol. 12, N° 1, (pp. 67-85). Rio de Janeiro.
- Domenech, E. (1992) Fotografías del criminal nato. Unas imágenes cotidianas y disciplinadas. En Brück, Carlos y Pérez Carlos (comps). *Ojos y bocas en la génesis de una obra* (pp.52-77). Buenos Aires, Lugar Editorial-Fundación Proyecto Sur.
- Edwards, E. (ed.) (1992) *Anthropology & Photography (1860-1920)*. London, Yale University.

- Giordano, M. (2007) Falsas imágenes, falsas memorias en la fotografía etnográfica. En *Imágenes perdidas. Censura, olvido, descuido*. IV Congreso Internacional de Teoría e Historia del Arte - XII Jornadas del CAIA. Buenos Aires, CAIA, pp. 83-96.
- (2004 a) *Discurso e imagen sobre el indígena chaqueño*. La Plata, Ediciones Al Margen.
- (2004 b) Fotografía y Ciencia Antropológica en el Gran Chaco. *Cadernos de Antropología e Imagem* N° 14, Río de Janeiro, Universidade Estadual do Río de Janeiro, pp. 55- 76.
- (2003) Construcciones de la alteridad. Miradas paralelas y contradictorias sobre el indígena chaqueño. *Revista Historia de América* N° 133, pp. 15-30. Instituto Panamericano de Geografía e Historia, México.
- (2000) Las múltiples facetas de Guido Boggiani. En *Boggiani y el Chaco. Una aventura del siglo XIX*. Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco. Año 5, N° 15, pp.31-47, Buenos Aires.
- Giordano, M. y Reyero, A. (2008) Mostrar y mostrarse. La construcción de memorias visuales e identidades étnicas desde los grupos hegemónicos chaqueños. En *Revista Entrepasados*, N° 33, Año XVII, Buenos Aires, pp. 71-93.
- (2007) *Maneras de ver y mostrar. Posibilidades del trabajo con fotografía etnográfica*. Taller Interdisciplinario *Las poblaciones indígenas de la actual Argentina. Pasado y Presente*. Comisión Científica de Demografía Histórica de la AEPa - Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI)-CONICET. En prensa.
- Le Breton, D. (2002) *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Lehmann Nitsche, R. 1904. Colección Boggiani de Tipos indígenas de Sudamérica Central. En *Seifschrift für Ethnologie* (pp.52-78), Berlin, Verlag von A. Ascher & Co.
- Lippard, L. (2002) Reacción tardía: diario de una relación con una imagen. En Yates, S. (ed). *Poéticas del espacio. Antología crítica sobre fotografía* (pp. 245-262). Barcelona, Gustavo Gili.
- Lizarazo, D. (2007) *Sociedades icónicas. Historia, ideología y cultura en la imagen*. México. Siglo XXI.
- Makhlin, V. (2000) Una risa invisible al mundo. La anatomía carnavalesca de la nueva Edad Media. En Averintsev, S, Makhlin,V, Ryklin M. y Bubnova, T. (ed.) *En torno a la cultura popular de la risa* (pp. 35-102). Barcelona, Anthropos.
- Marin L. (1981) *Le Portrait du roi*. Paris, Ninuit.

- Martínez, A. y Tamango, L. (2006) La naturalización de la violencia. Un análisis de fotografías antropométricas de principios del siglo XX. *Cuadernos de Antropología Social* N° 24, pp. 93-112,
- Masotta, C. (2003) Cuerpos dóciles y miradas encontradas. Miniaturización de los cuerpos e indicios de la resistencia en las postales de indios argentinas (1900- 1940). *Revista Chilena de Antropología Visual*, N° 3, pp.13-27. Santiago, Universidad Católica de Humanismo Cristiano. URL: <http://www.antropologiavisual.cl/> [Consultado el 28-04-05].
- _____ (2002) Almas Robadas. Exotismo y Ambigüedad en las postales etnográficas argentinas. *Cuadernos del INAPL*. Vol. 19, pp. 18-27. Buenos Aires.
- _____ (1995) Antropología para ver: Sobre los usos de la imagen en la primera antropología. *Revista Causas y Azares* N° 2, pp. 111-115. Buenos Aires.
- Panofsky, E. (1983) *El significado de las artes visuales*. Madrid, Alianza.
- Penhos, M. (2005 a) *Ver, saber, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- _____ (2005 b) Frente y perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX. En *Arte y Antropología en la Argentina*. Buenos Aires, Fundación Espigas. pp. 16-64.
- Poole, D. (2000) *Visión, Raza y Modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima, Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- Priamo, L. (2005) Grete Stern y los paisanos del Chaco. En *Aborígenes del Gran Chaco. Fotografías de Grete Stern 1958- 1964*, pp.35-42. Buenos Aires, Fundación Antorchas y Fundación CEPPA.
- Reyero, A. (2007) La fotografía etnográfica como soporte o disparador de memoria. Una experiencia de la mirada. *Revista Chilena de Antropología Visual* N° 9, pp.37-71. URL: <http://www.antropologiavisual.cl/> [Consultado el 13-12-07].
- _____ (2006) Algunas vías para otra lectura de la fotografía etnográfica de Grete Stern. *XXVI Encuentro de Geohistoria Regional* (pp. 449-454). Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas - CONICET.
- Rojas Mix, M. (2006 a) *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI* Buenos Aires, Prometeo.
- _____ (2006 b) La revolución epistémica. Notas. *Imago Americae. Revista de Estudios del Imaginario* (pp. 13-19). Buenos Aires, Prometeo.
- Rocha, G. (1969) Estética de la violencia. En *Hojas de Cine*. Volumen I. México, pp. 19-26.

- Ruby, J. (2007) Los últimos 20 años de Antropología visual - una revisión crítica. *Revista Chilena de Antropología Visual* N° 9, pp. 14-33. URL: <http://www.antropologiavisual.cl/ruby.htm>. [Consultado el 17-07-07].
- Scherer, J. (1992) The photographic document: photographs as primary data in anthropological enquiry. En Edwards, Elizabeth (ed.). *Anthropology & Photography (1860-1920)* (pp.57-89). London, Yale University.
- Sel, S. (2002) Teoría crítica en antropología visual. En *Revista Chilena de Antropología Visual*, N° 2, pp. 33-45. Santiago, Universidad Católica de Humanismo Cristiano.
- Sontag, S. (2006) *Sobre la fotografía*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Soulages, F. (2005) *Estética de la fotografía*. Buenos Aires, La Marca.
- Stern, G. (2005) Los aborígenes del Gran Chaco argentino. Un relato de viaje. En *Aborígenes del Gran Chaco. Fotografías de Grete Stern 1958-1964* (pp. 55-64) Buenos Aires, Fundación Antorchas y Fundación CEPPA.
- Trinchero, H. (1994) Compromiso y distanciamiento: configuraciones de la crítica etnográfica contemporánea. En *Runa*, Buenos Aires, Instituto de Ciencias Antropológicas, F.F. y L. - U.B.A., N° XXI, pp. 317-333.
- Vigarello, G. (2006) *Historia de la Belleza. El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días*. Barcelona, Nueva Visión.

Una versión preliminar de este trabajo fue presentada y discutida en el VIII Congreso Argentino de Antropología Social, Simposio: Antropología, Estéticas Audiovisuales y Tecnologías, Sub-bloque: Pasado y presente de las estéticas visuales y sonoras de América en perspectiva histórico-antropológica. Salta, Argentina, 19-22 de septiembre de 2006, con el título *Retratos olvidados. La risa como límite en la fotografía etnográfica chaqueña*.

Siguiendo a Brisset (1999, pp.11-15), la fotografía etnográfica se define como aquella imagen que obtenida por diversos emisores –antropólogos, etnógrafos, viajeros, fotógrafos, misioneros, etc.–, es susceptible de ser empleada como fuente de datos en investigaciones antropológicas. Uno de los aspectos más significativos de esta utilización es el reconocimiento de su valor documental y su equiparación con textos escritos al momento de obtener críticamente información reveladora de ciertos aspectos culturales.

La iconografía supone un método descriptivo de aproximación a la imagen que apunta a identificar sus variaciones formales y a clasificarla espacial y temporalmente de acuerdo a sus significados (Rojas Mix, 2006, p.54). En

este trabajo emplearemos también el término para referirnos al *conjunto* o *corpus* de imágenes sobre el indígena chaqueño pertenecientes a Boggiani, a Stern y a otros emisores.

Véase Giordano y Reyero (2008), Giordano (2004 a y b) y Giordano (2003).

El Gran Chaco comprende una amplia región situada en el centro-oeste del continente sudamericano. Abarca las tierras del oeste del Paraguay, el suroeste de Bolivia y el noreste de Argentina (actuales provincias de Chaco, Formosa, sur-oeste de Salta y norte de Santa Fe).

Y menor aún si lo consideramos dentro de un corpus más amplio que hemos relevado en investigaciones personales previas: en las cerca de 6.000 imágenes obtenidas entre 1860 y 1960, la sonrisa aparece esbozada en escasísimos retratos.

Darnton (1986) define esta corriente historiográfica como el estudio de la cultura en el sentido antropológico, incluyendo concepciones del mundo y mentalidades colectivas. En nuestro análisis serán significativos también los aportes de Chartier (1992) y de Marin (1981) a partir de los cuales analizaremos no sólo las expresiones culturales (fotografías de Boggiani y Stern) sino también, las relaciones sociales e ideas en las que se apoyan.

De ninguna manera ello supone un abordaje metodológicamente riguroso y exhaustivo, sino una experiencia de confrontación con la imagen fotográfica basada en la experimentación sensible y en el examen de sus diferentes modalidades de creación/producción y comunicación; examen capaz de dar cuenta de los diversos problemas que suscita el encuentro/recepción con una fotografía y el desafío que plantea la posibilidad de solucionarlos o complejizarlos más aun.

En el marco del Proyecto *Captura por la cámara, devolución por la memoria. Imágenes fotográficas e identidad* (PIP 6548-Conicet), estamos realizando trabajos de campo en comunidades indígenas chaqueñas a los efectos de concretar un reencuentro de tales grupos con las fotografías de sus antepasados. De esta forma, los retratos sonrientes comienzan a ser analizados desde la propia percepción de los sujetos representados.

Cabe señalar que no existen numerosos estudios de etnografía del cuerpo de los grupos indígenas chaqueños, a excepción de trabajos de Citro (2002 a y b, 2000 a y b) que ha analizado técnicas corporales de la vida cotidiana y en contextos festivos de algunas comunidades. Escasos resultan también

los trabajos que hagan alusión específicamente al tópico de la sonrisa. Antropólogos que han trabajado en la región señalan que algunos miembros del grupo wichí ejecutan la sonrisa cuando hablan –muchas veces forzados por su interlocutor– sobre temas prohibidos, nombres de familiares queridos que han fallecido, enfermedades, etc; y en ese caso la expresión pareciera estar más ligada al sufrimiento y la tristeza. Entrevista al antropólogo José Braunstein. Chaco, Argentina, agosto de 2007.

Además de los trabajos de Giordano ya citados, véase Penhos (2005 a y b), Masotta (1995) y Lippard (2002, p. 246).

Bajtín concibe la risa a partir del concepto de *cultura popular* enmarcado a su vez en la noción más amplia de *carnaval*. Forma compleja y heterogénea de espectáculo sincrético con carácter ritual que aparece representada desde la Edad Media en las fiestas de los sectores populares de la cultura cristiano-europea y que se contraponen al orden que impone la cultura oficial (Averintsev, 2000, pp.13-34).

La cuestión de las relaciones entre lo cómico y los artistas europeos de la primera modernidad ha sido examinada por Burucúa (2007).

Esta consideración de la fotografía como herramienta de trabajo para los estudios antropológicos se ubica en el campo de la antropología visual (Scherer, 1992, pp.57-89). Éste no es un campo que haya desarrollado una definición unificada. Actualmente existen tres líneas de trabajo complementarias: aquella que se concentra en la producción de films etnográficos y su uso educativo; otra orientada al estudio de los medios de comunicación gráfica, particularmente la televisión y el cine, y otra que abarca el estudio antropológico de todas las formas visuales y gráficas de la cultura así como también la producción de material visual con una intención antropológica (Ruby, 2007, p. 14).

Para una referencia sobre el uso de la fotografía etnográfica en el cono sur americano (Chile, Bolivia, Paraguay y Argentina), véase Giordano y Reyero 2007.

Véase Masotta (2003 a y b), Rocha (1969) Dobal, (2001), Alvarado y Mason (2005, 2001), Sel (2002), Martínez y Tamango (2006).

Véase Giordano, 2007.

También se vinculó con sociedades científicas de Italia y Paraguay, llegando a ser director de la Sociedad Científica en este último país.

Las caras patibularias de las fotografías antropométricas recibían una luz de frente y en forma uniforme (Penhos, 2005, pp. 16-64).

“Llevaré también una cámara fotográfica y haré una buena cantidad de retratos. De los chacacocos tengo ya una colección fotográfica hermosísima y espero con el tiempo poder completar esa colección con retratos de todas las tribus de que [sic] me ocupo en mis estudios” (Boggiani, 1897, p. 371).

En 1901 Boggiani se internó en la selva paraguaya en la que dijo sería su última exploración. Al no regresar, la comunidad italiana de Asunción organizó una expedición de rescate a cargo de José Fernández Cancio, quien acusó a un indígena de haber dado muerte a Boggiani. El indígena fue juzgado en los tribunales de Asunción y liberado ante la falta de pruebas (Giordano, 2004 b, pp. 55).

Véase Trinchero, 1994.

La exposición se realizó en la Dirección de Cultura del Chaco bajo el nombre *Retrato fotográfico de un viaje. Muestra sobre la vida de los aborígenes del Chaco*. *Diario El Territorio*, 4 de junio de 1968, p.11

Véase Reyero (2007, 2006).

La posibilidad de obtener imágenes espontáneas también se veía obstaculizada por limitaciones de tipo técnico-operativa de la cámara fotográfica. Ésta era para entonces un aparato de gran volumen que requería un cuidado especial y un tratamiento arduo y dificultoso al momento de realizar las tomas y fijarlas en las frágiles placas de vidrio.

Cuando Lehmann Nitsche publica en formato postal esta colección en 1904 separa catorce desnudos que se vendían en envoltorios apartados para no ofender la moral, y a los que consideraba especiales “para los hombres de ciencia”.

La visión que los sectores políticos y religiosos de la época tenían respecto del indígena se basaba en el eje opositor civilización-barbarie, según el cual el indio constituía el resabio salvaje que debía extinguirse.

En las instancias de reencuentro con estas imágenes que hemos propiciado en los trabajos de campo con las comunidades indígenas, algunas de las escasas fotografías de Stern que poseen los nombres de los retratados fueron identificadas por los informantes con nombres diferentes a los consignados.

Entre los distintos comentarios relatados por Stern para comunicar su experiencia con los indígenas se hallan algunos referidos a la toma fotográfica:

“al principio casi todos esos indios tenían miedo de dejarse fotografiar y escapaban... después de conversar con ellos –de enseñarle fotografías de otros aborígenes– se convencían de que mi uso de la cámara no les haría daño y me permitían hacer la toma”, “con las recomendaciones que recogí del misionero fui bien recibida por los tobas y de esta manera me fue posible fotografiarlos sin que opusieran resistencia”, “el ambiente no favorecía mis propósitos fotográficos... sentí que sería una falta de respeto tomarles fotografías” (Stern, 2005, pp. 55-64).