

Giordano, Mariana
PERFORMATIVIDAD, RELIQUIA Y VISIBILIDAD. APARICIONES DE “LO ANDINO” EN
LA FOTOGRAFÍA INDÍGENA ARGENTINA
Diálogo Andino - Revista de Historia, Geografía y Cultura Andina, núm. 50, 2016, pp. 7-19
Universidad de Tarapacá
Arica, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=371346599002>

PERFORMATIVIDAD, RELIQUIA Y VISIBILIDAD. APARICIONES DE “LO ANDINO” EN LA FOTOGRAFÍA INDÍGENA ARGENTINA

*PERFORMATIVITY, RELIC AND VISIBILITY. MANIFESTATIONS
OF THE “ANDINO” IN PHOTOGRAPHY IN THE NATIVE ARGENTINA*

*Mariana Giordano**

El artículo indaga acerca de las representaciones históricas del indígena de los Andes, desde la producción de fotógrafos radicados en Argentina. Se indaga en las invisibilidades e intervalos de aparición y de visibilidad del indígena, atendiendo a la fotografía en tanto acto pero también performatividad. Desde el imaginario del indígena como “relicia” que se observa en apariciones de las décadas de 1930-1940, se analiza el modo en que esa “imagen-archivo” persiste a lo largo de gran parte del siglo XX e incluso en la contemporaneidad, atendiendo tanto a su producción como circulación.

Palabras claves: Indígena, andino, fotografía, Argentina.

The article aims to inquire into historical representations of the indigenous people of the Andes, from the production of photographers who lived in Argentina. It explores the invisibilities and the emergence of interludes of visibility, considering photography as an act but also performativity. Beginning with the imaginary of the indigenous as a “relic” in the decades of 1930-1940, we analyzes the way of that “file-image” persists throughout the twentieth century and even in contemporary. And that attend both to their production and circulation.

Key words: Indigenous, andean, photography, Argentina.

“Plantear entonces la *exposición de los pueblos* –o de la exposición en cuanto paradigma político-equivaldría a embarcarse en lo que Aby Warburg llamaba con tanto acierto una *iconología de los intervalos*, una exploración del ‘espacio-que-está-entre’ (Zwischenraum), el espacio por donde pasan y se constituyen las relaciones entre diferencias en un conflicto permanente entre *monstra y astra* o, como decía Walter Benjamin, entre ‘barbarie’ y ‘cultura’...”
(Didi-Huberman 2014: 23)

Introducción

Hablar de *fotografía andina* en el ámbito argentino implica en cierto modo –como toda categorización– un reduccionismo. “Lo andino” es una construcción ambigua y su tratamiento no debiera atender únicamente a cuestiones de límites territoriales-estatales. Las diferencias dentro de un mismo territorio son apreciables, y el ámbito andino en la configuración del territorio argentino guarda distinciones notables en su interior que generalmente quedan subsumidas en miradas homogenizantes.

De allí que este trabajo intente repensar algunos pliegues representacionales, como contrapartida.

Nuestra perspectiva será similar a la del fotógrafo: solo un punto de vista, un lugar donde situarnos para comenzar a discutir la construcción histórica y las actualizaciones contemporáneas del “hacer visible” lo andino, de exponer los pueblos en tanto “el pueblo”, una totalidad que se invisibiliza o se visibiliza –de acuerdo con determinados intereses– en espacios y tiempos específicos, y cuya aparición es no solo visual, sino también política (Didi-Huberman 2014: 22-23).

De tal forma, tanto las imágenes históricas como su persistencia en “imágenes-archivo”¹ contemporáneas suponen atender a la fotografía en tanto *acto*, pero también *mirada*, como *registro*, pero también como *performatividad*, imponiendo temporalidades, contextos, intervenciones y estéticas diferenciales.

Estas cuestiones acerca del tratamiento de la imagen se cruzan con las delimitaciones conceptuales de “lo andino”; esa construcción ambigua que supone territorio y población (sujeto y espacio

* Instituto de Investigaciones Geohistóricas - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas / Universidad Nacional del Nordeste (IIGHI-CONICET/UNNE), Resistencia, Argentina. Correo electrónico: marianalgiordano@gmail.com

como dos dimensiones interrelacionadas, pero al mismo tiempo independientes una de otra), pero que en la imagen visual (especialmente fotográfica), y esto es en carácter de hipótesis, ha configurando un objeto único-“global” capaz de contener y ubicar en un mismo plano a un sujeto-relicquia “qolla”/“quechua” (recorte que deja fuera otros grupos étnicos como los chiriguanos); un paisaje natural incommensurable, y edificaciones que también asumen el carácter de “relicquia”, en tanto operan como residuo de un pasado grandioso. En ese imaginario, sujetos, construcciones, paisaje, adquieren un carácter de vestigio patrimonial, herederos del mundo incaico. Esa relación entre historia, sujeto y paisaje ha permanecido como referente y precepto de “lo andino”, pero se ha ido adecuando a los contextos de difusión en que las imágenes circularon y circulan y a las diferentes modalidades y experiencias de recepción.

El corpus que abordaremos se centra en la producción de fotógrafos profesionales que por diversas razones –encargos de distinta índole, comercialización de las imágenes, publicidad, entre otras– construyeron desde las primeras décadas del siglo XX un imaginario de “lo andino” que se fue actualizando y resematizando a lo largo de esa centuria y cuyos rasgos de iconicidad se mantienen en el siglo XXI. Es válido mencionar que cronológicamente los corpus pioneros de fotografía andina en Argentina corresponden a producciones con fines científicos, en particular las producidas por la *Expedición Sueca al Chaco y Cordilleras* de 1901-1902, organizada por Erland Nordenskiöld y la *Mission Scientifique en Amérique du Sud*, dirigida por los franceses Georges de Créqui Montfort y Eugène Sénéchal de la Grange². De igual modo, antropólogos de las décadas de 1930 en adelante obtuvieron una importante producción de imágenes, que en algunos casos abordaremos por el cruce con fotógrafos profesionales en los que centramos este análisis.

Más allá de entender la visualidad como un elemento de construcción hegemónica occidental, donde voyeurismo, poder y autoridad son elementos centrales que se acentúan en la representación de los grupos subalternos³, también atendemos a la subjetividad autónoma del productor de las imágenes y la reciprocidad de la mirada que supone el “derecho a mirar” por parte de quien utiliza el instrumento fotográfico (Mirzoeff 2011 a y b)⁴. En todo caso, es el poder de la imagen en tanto

su carácter performativo y político que hace que ciertos colectivos o grupos “aparezcan” o se tornen invisibles como parte de un conflicto de diferencias (Didi-Huberman 2014).

Lo andino: vestigio y reliquia

En 1936 la Academia Nacional de Bellas Artes (ANBA) de Argentina inicia un proyecto de relevamiento del patrimonio colonial nacional⁵, para ello contrata al fotógrafo alemán radicado en Buenos Aires, Hans Mann, con el objetivo de realizar la documentación fotográfica de monumentos y obras de arte (Giordano y Méndez 2004). Mann recorre distintos lugares del país, entre ellos la región noroeste, arribando a sitios como Yavi, donde manifiesta haber sido el primer fotógrafo en llegar. En el marco de este trabajo de relevamiento y documentación visual del patrimonio colonial realizado entre 1936 y 1955 Mann recorre la región andina.

Si bien podríamos reconocer que en el conjunto de su producción el indígena está invisibilizado –coincidente con la situación que Alvarado y Möller encuentran en un período temprano de la fotografía andina chilena (2012: 26-28)–, sin embargo se advierten algunas pocas imágenes en las que Mann construye un “universo andino” donde el indígena se muestra también como un “objeto patrimonial”. En el contexto de armonización *naturaleza-patrimonio*, incluye al indígena de la región andina en el intersticio de ese binomio. El indígena es un sujeto pasivo que forma parte de una cultura ancestral del patrimonio arquitectónico y artístico que releva: casi desde una actitud performativa, ese sujeto se revela como una “relicquia viviente”⁶, que se suma a las reliquias artísticas y arquitectónicas que irán a conformar las publicaciones de los Cuadernos de Arte Argentino y Cuadernos de Arte Latinoamericano de la ANBA.

Desde este punto de vista, Mann se acerca a imágenes obtenidas por los mismos años por el etnógrafo Alfred Métraux en el mundo andino, que desestimamos en este análisis por acotarlo a la producción de fotógrafos profesionales. Desde una *etnografía de salvataje* (Hirsch 1999), Métraux centraba el ojo en aquello que consideraba en peligro de desaparición, de ahí su interés por los indígenas chaqueños y por restos arquitectónicos e indígenas de la región andina⁷. El concepto de Mann respecto de lo fotografiable, si bien estaba regido por las indicaciones que la Academia le había dado para su trabajo, tenía también esa impronta de salvataje;

muestra de ello es el hecho que Métraux utilizó imágenes de Mann en varias de sus publicaciones de grupos indígenas chaqueños (Giordano 2004).

En este sentido, podemos articular ciertas cuestiones que mencionábamos previamente concernientes a la hegemonía de la visión vs. el derecho a mirar: sin dudas, estas imágenes de “lo andino” caracterizado por la incommensurabilidad del paisaje, por el tiempo detenido en sus construcciones y objetos, por su patrimonio artístico y arquitectónico, y por un sujeto indígena convertido en parte del conjunto de reliquias que este universo presentaba a los ojos del fotógrafo alemán, exhiben “su propia presencia”, su performatividad, pero también construyen al sujeto que las mira⁸ (el fotógrafo y quienes le habían encomendado la tarea así como todo aquel que lo visualizaba en contextos posteriores de difusión). De tal forma, el carácter performativo de

estas imágenes articula un sujeto que, siguiendo a Mirzoeff (2011), conjuga su propia subjetividad con una mirada compartida en la invención del “otro” (Figura 1).

Centrándonos en el sujeto indígena, podríamos afirmar que aún en su escasa visibilidad, no existe por parte de Mann una interpelación al “otro”, de ahí su pasividad: la imagen fotográfica puede también ser entendida desde ese entramado de concepciones de saber y poder. La *etnografía de rescate o de salvataje* que se encontraba en Métraux en forma de posicionamiento ideológico, ético y estético, imprime sus puntos de contacto con esta producción fotográfica de rescate patrimonial realizada por Mann, donde lo indígena es un elemento casi adosado a lo patrimonial, en tanto vestigio que asume el carácter de reliquia viviente. Es de destacar que esta imagen circuló en ámbitos restringidos –en



Figura 1. Hans Mann. Mujer indígena en Susques. Ca. 1940. Academia Nacional de Bellas Artes, Argentina.

particular académicos–, pero que era coincidente con otras producciones de la fotografía comercial, donde el indígena andino estaba invisibilizado u ocupaba un lugar secundario en relación al paisaje, lugar que coincidía con el carácter de vestigio.

Un intervalo de aparición: el Malón de la Paz

Como contrapartida de la función de vestigio-relicua atribuida históricamente al indígena andino, existieron instancias que interrumpieron el tradicional devenir homogeneizante de su figura y su entorno natural y sociocultural. Estas instancias –que actuaron como límite empírico a ese proceso– también tuvieron su correlato iconográfico en registros fotográficos que pueden ser leídos en la actualidad como “pliegues representacionales” (zonas grises del estereotipado imaginario de “lo andino”). Dicho de otro modo, aunque escasas, o poco visibilizadas, existieron manifestaciones explícitas de la presencia indígena ante el Estado nacional, motorizadas por las mismas comunidades.

Una de estas “apariciones” de los pueblos del Noroeste argentino se dio en ocasión del llamado “Malón de la Paz”⁹: al comenzar el primer gobierno de Juan Domingo Perón, varios pueblos del Noroeste continuaron un proceso de demandas reivindicatorias de tierras, cuya expropiación había sido una promesa de campaña de aquel. Los indígenas del Noroeste iniciaron el 15 de mayo de 1946 en Abra Pampa (Jujuy) una marcha a pie con destino a Buenos Aires, lo que en su transcurso comenzó a ser llamado “Malón de la Paz”¹⁰. Durante el recorrido de la marcha fueron sumándose varias comunidades, arribando finalmente a Buenos Aires el 3 de agosto.

En diferentes instancias del recorrido, y en particular en Plaza de Mayo, donde se dirigieron el día de su llegada a Buenos Aires e improvisaron danzas y música originaria, su presencia fue seguida por diversos medios de comunicación. Su notoriedad fue tal que decenas de fotógrafos de prensa documentaron los eventos, algunas de cuyas imágenes fueron publicadas en revistas y periódicos de la época y muchos de sus originales obran en el Archivo General de la Nación¹¹. En medio de la euforia de Plaza de Mayo, una comitiva fue recibida por Perón y expuesta en el balcón, sellando un abrazo con el Presidente tras una promesa de acompañamiento y protección por parte del este. Permaneciendo unos días en el Hotel de Inmigrantes (lapso en que recorrieron distintos

sitios, participaron de eventos –entre ellos un partido de fútbol especialmente preparado), los indígenas fueron subidos en trenes y enviados de regreso al Noroeste argentino, sin una respuesta clara.

Si tenemos en cuenta esta “aparición” como una clara manifestación de “presencia indígena”, podemos advertir una doble performatividad: la de los sujetos actuantes y la que la imagen fotográfica re-presenta. Plantear la dimensión performativa de la fotografía implica administrar cómo en tanto *re-presentación*, esta conlleva conceptos y valores específicos sobre “lo indígena” y ciertas retóricas de identidades y alteridades, de diferencias, incidiendo en las percepciones de los espectadores¹². En este caso existió un doble juego de miradas, de espectadores y expectativas: la de los espectadores “en acto”, aquellos que participaron de las acciones de la marcha, del “malón”; y los espectadores que observaron a estos indígenas en los diversos medios donde la imagen y el texto proliferaran con adjetivaciones acerca de “lo indígena”, la tierra, los derechos del “otro”, etc.¹³ y hasta su rol de “héroes”¹⁴ (Figuras 2 y 3).

Así, las imágenes fotográficas fueron utilizadas en el contexto del “malón” para refrendar el carácter “acuerdisto” del gobierno nacional. En cualquier caso, lo que evidencia este hecho es la aparición de una *iconología de los intervalos*, en términos de Warbug: la aparición política de los grupos indígenas del Noroeste (que fueron tomados como un “todo”, “un grupo”) se condice con los presupuestos de Hannah Arendt retomados por Didi-Huberman (2014:22) respecto de los paradigmas de aparición de los pueblos: *rostros, multiplicidades, diferencias, intervalos*. La aparición en un intervalo situado, el fervoroso apoyo de los habitantes de diversos puntos del país, mientras recorrían los pueblos y más aún su llegada a Buenos Aires, hace aparecer las *diferencias*. Los *rostros* se exponen en panorámicas de la marcha, pero principalmente en tomas de primer plano de hombres con poncho y mujeres con trenzas y vestimenta andina. Las *multiplicidades* revelan todo un conjunto de demandas singularizadas pero también de sujetos singulares, de palabras, de gestos, de música, de acciones singulares. Sin duda, los tres primeros paradigmas encuentran referentes en la imagen fotográfica, que se convierte a su vez en el “medio” donde se construye el cuarto paradigma: *un intervalo de aparición*.

En su conjunto, estas imágenes pueden ser pensadas, desde el poder hegemónico, como un “simulacro organizado”: la aparición de los pueblos



Figura 2. Fotógrafo sin identif. (probablemente fotógrafos de la Subsecretaría de Información Pública). Mujeres coyas que integran el Malón de la Paz. 1946. Archivo General de la Nación, Argentina.



Figura 3. Fotógrafo sin identif. (probablemente fotógrafos de la Subsecretaría de Información Pública). Coyas presenciando un partido de fútbol durante su estadía en Buenos Aires. Agosto 1946. Archivo General de la Nación, Argentina.

andinos fue aceptada, documentada, visibilizada y expuesta. Pero a la vez, desde los sectores subalternos, representada por los indígenas, la manifestación fue demostrativa del poder de exposición: es por ello que en ocasión de aniversarios contemporáneos del Malón de la Paz, los pueblos andinos reeditan acciones del peregrinar del Malón, como una forma de volver a exponer.

“Lo andino” comienza a visibilizarse claramente en función de un sujeto o un colectivo social subalterno indígena, aun cuando su carácter de reliquia viviente no se pierde, pero también es un sujeto que demanda derechos sociales. De tal forma, la fotografía coadyuva en la construcción del sujeto social indígena.

Lo turístico, lo etnográfico y el folklore: imágenes de los sesenta

Durante las décadas de 1950-1960 se configura una visibilidad del sujeto andino con perfiles diferenciales: en pocos casos se alude a “indígenas”, muchas veces se los toma en tanto “campesinos” o mestizos en diversas fotografías de anónimos existentes en archivos institucionales como la Universidad Nacional de Tucumán y el Archivo General de la Nación¹⁵.

La integración del indígena al paisaje junto a una popularización de la cámara hizo que en esta época no solo los fotógrafos tomaran al indígena del Noroeste como objeto, sino también el universo turístico, que comenzó a considerar el Noroeste argentino como un ámbito vacacional. A ello se unen diferentes fotógrafos de pueblo, que comienzan a obtener retratos para los mismos pobladores, quienes se incorporan también a un universo de demandas. En tal sentido, el retrato será, tanto en las demandas propias como en las imágenes “robadas” por fotógrafos profesionales y turistas, uno de los géneros más desarrollados, aunque siempre en el contexto de construcciones patrimoniales de los pueblos andinos. Así, las iglesias de Susques y Casbindo, entre otras, se convertirán en escenarios de numerosos retratos pero también de la documentación de fiestas populares.

En 1957, la fotógrafa alemana radicada en Argentina Grete Stern es convocada por la Secretaría de Turismo de la provincia de Jujuy para obtener imágenes a ser utilizadas como publicidad para ese organismo. Si bien esta colección no está disponible a la consulta y son pocas las imágenes

que se conocen, estas manifiestan un carácter diferente en relación con los grupos indígenas de las que tuviera Stern en sus trabajos respecto de los indígenas chaqueños y el compromiso político asumido acerca de esta producción (Príamo 2005; Giordano 2004). En este caso no se buscó una documentación minuciosa de costumbres, artefactos, vivienda, trabajo y producción artesanal de los grupos indígenas, como tampoco los retratos que fueron un eje sólido de su producción: por el contrario, optó por mostrar a sujetos indígenas o mestizos en situaciones cotidianas, en escenarios abiertos o cerrados, pero que en todos los casos reflejaban un mundo diferente para una mirada metropolitana (a la que estas imágenes estarían destinadas como atracción turística): un mundo donde lo popular se convierte en eje, aun cuando ese sujeto pueda ser catalogado o no como indígena.

Grete se aleja del voyeurismo tradicional en tanto sus imágenes no son “impresionistas”, como las de un voyeur que obtiene una tras otra. Son temática y compositivamente pensadas, racionalizadas, construidas desde un concepto estético y desde un objetivo de circulación. Compositivamente, tanto estas situaciones cotidianas –un bar de Yavi, un mercado en una calle de Jujuy– como el trabajo de documentación de indígenas del Chaco que realizará poco tiempo después –y donde están incluidos indígenas del Chaco salteño, ya que culmina su producción en Tartagal– están signadas, como toda su producción, por una construcción operada por la fotógrafa. Son imágenes que aparecen congeladas en sus movimientos, pero esperadas y construidas en su intención. También el paisaje y casas campesinas en el medio de la inmensidad del territorio andino (Figura 4).

Así, las composiciones de Grete si bien no son realizadas con un interés documental y etnográfico como las que comenzará en 1958 y concluirá en 1964 con los indígenas del Gran Chaco Argentino, también pueden ser concebidas etnográficamente, en tanto proveen información etnográfica significativa pertinente a los indígenas en ámbitos urbanos como rurales, aun cuando el centro de su producción en este caso del encargo jujeño no es “lo indígena” como sí fuera en su producción chaqueña.

Es admisible destacar por otro lado que la mirada etnográfica de los grupos indígenas que revela la fotografía de Grete Stern tiene su correlato en el ámbito cinematográfico en las



Figura 4. Grete Stern Bar en Yavi. 1957. Colección particular.



Figura 5. Sergio Barbieri. El imaginero Hermógenes Cayo pintando un crucifijo de su autoría. Miraflores de la Candelaria, Jujuy, 1966. Colección Sergio Barbieri.

producciones de Jorge Preloran, muchas de ellas realizadas con personajes o poblados del mundo andino. En este contexto, la fotografía también jugó un rol significativo, ya que en el equipo de Preloran actuaba el fotógrafo Sergio Barbieri, quien paralelamente a la filmación realizó una documentación etnográfica de fiestas populares, de sujetos como Hermógenes Cayo –personaje cuyo nombre lleva uno de los filmes etnobiográficos de Preloran–. En el marco del proyecto “Relevamiento cinematográfico de Expresiones Folklóricas Argentinas”¹⁶ de Preloran y Barbieri, se dio también la participación de Lorenzo Kelly como fotógrafo y asistente, quien obtuvo numerosas tomas, entre ellas una significativa de tres niños caminando en el perdido pueblo de Iruya.

“En 1968 Preloran expone por primera vez el documental *Iruya*, a partir del relevamiento realizado en 1966 en el Noroeste argentino, al que se vincula esta imagen y en cuyo título se advierte la inclusión del indígena en la cuestión del ‘folklore’. En la foto de Kelly los niños indígenas se integran al paisaje de Iruya –hoy completamente alterado–, y sujeto y contexto persiguen los objetivos que expresa Preloran en el documental señalado, donde alude a ‘un pueblo detenido en el tiempo’” (Giordano 2012: 135) (Figuras 5 y 6).

Así, un pueblo detenido en el tiempo y personajes que integran el folklore de esos pueblos oscilan en la mirada del fotógrafo y en la intención que la precede entre una intención etnográfica-rescatista de universos que a partir del seguimiento de sus festividades se mostraban “vivas” y una

documentación de casos-sujetos a quienes no se designa como “indígenas”, sino que se articulan con ideas de mestizaje cultural.

La imagen buscaba congelar espacios y sujetos mimetizados en el ambiente natural, cumpliendo roles en el ámbito urbano o en pequeños parajes rurales: desde diferentes modos de construcción de escenas y escenarios, las imágenes de Stern se diferencian de las de Barbieri y Kelly en la búsqueda de otros escenarios que no fueran solo los naturales, pero que sin embargo también, a su entender, eran “imágenes-ganchos” visuales para representar la región. Lo folklórico, que puede vislumbrarse también en sus imágenes, pasa sin embargo a un segundo plano. Como contrapartida, Barbieri y Kelly –en correspondencia con el pensamiento del grupo de Preloran que integraban–, a la vez que buscaban documentar los “pueblos moribundos”, incluyen al indígena dentro del folklore, entendido este como tradición: “Preloran representa el folklore como parte de una tradición, pero como una tradición afectada por la transculturación. Como muchos folkloristas, asume que el folklore es parte de un proceso cognitivo” (Sherman 1998: 170).¹⁷ De tal forma, el indígena andino queda subsumido en la categoría de lo “folklórico”, la “tradición”. Su visibilidad, por ello, se construye desde esos presupuestos y su imagen circula también a partir de ellos, con la notable impronta criollista que desde

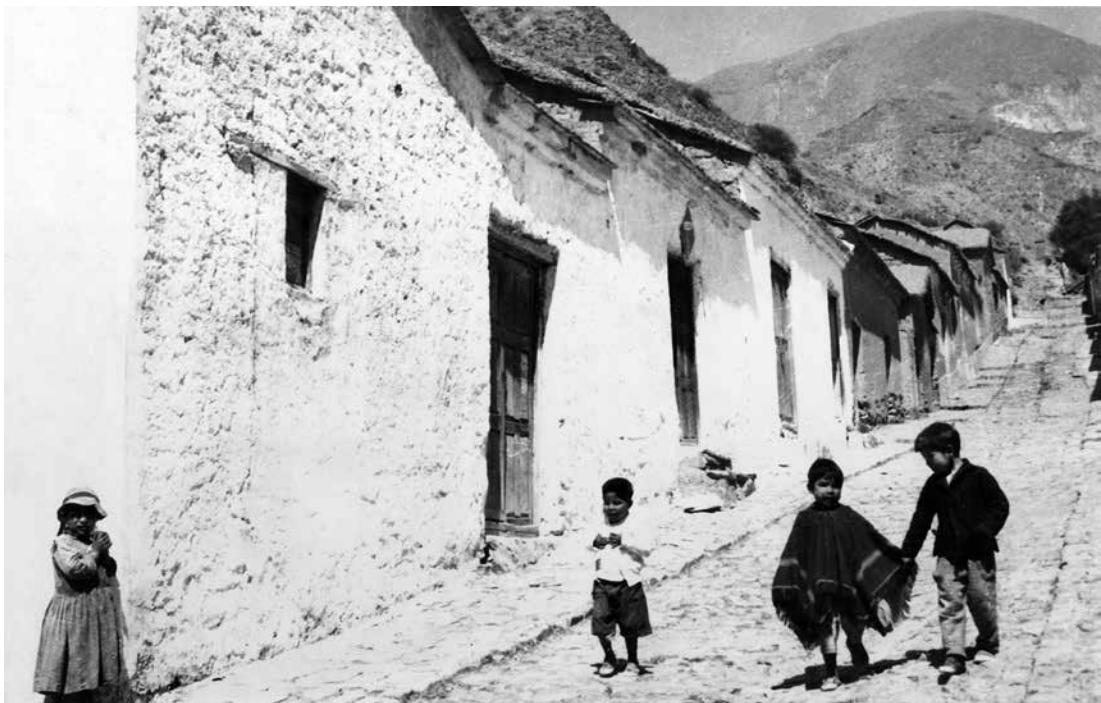


Figura 6. Lorenzo Kelly. Iruya, Salta. Calle del pueblo. 1966. Archivo General de la Nación, Argentina.

la década del treinta tenía el concepto de “folklore” en Argentina (Chicote 2013).

Autoafirmaciones visuales/identitarias

En la misma época en que el equipo de Preloran trabaja las producciones fotográficas y cinematográficas mencionadas, comienzan a realizarse imágenes en manos del “otro”. Sobresale un corpus de 4.000 fotografías obtenidas por Sixto Vázquez Zuleta –Toqo¹⁸– entre las décadas de 1960 a 1990 a las comunidades *qollas* y al ambiente natural del Noroeste argentino¹⁹. Autodefinido indígena *qolla*²⁰, Vázquez Zuleta registró con la cámara el mundo andino y vallisto de aquella región, su comunidad²¹.

La fotografía se inicia en la vida de Toqo como complemento de otras actividades, en particular sus trabajos como corresponsal de la revista *Primera Plana* en Jujuy, donde obtenía fotos para algunos de los artículos que le encargaban desde Buenos Aires. Estas experiencias iniciadas a fines de la década del sesenta hicieron que comenzara a portar regularmente cámaras fotográficas²²: sin embargo, fue la adquisición de una beca del Fondo Nacional de las Artes para investigar artesanías del NOA lo que influyó en el hecho de que la fotografía lo

acompañara permanentemente, para realizar la documentación gráfica.

Personaje itinerante y de múltiples tareas –maestro rural, periodista, entre otras–, en 1969 se afincó definitivamente en Humahuaca y siguió utilizando la cámara en su vida habitual, como modo de documentar la vida del puneño, vallisto y quebradero en todas las actividades que como miembro de la comunidad participaba. Además, tenía un comercio de venta de productos fotográficos y obtenía fotos-documentos. Así, mientras participaba de todos los eventos de su comunidad (fiestas religiosas y populares, procesiones, mercados, etc.), obtenía fotografías, como también realizaba retratos individuales y grupales, vistas de paisajes y de poblaciones, patrimonio artístico y arquitectónico, escenas étnicas, restos arqueológicos, escuelas rurales, producción artesanal, trabajo rural, flora y fauna (Figura 7).

Si bien estas imágenes fueron utilizadas luego en conferencias, congresos indígenas, eventos de diverso tipo en los que Toqo participó, ellas pueden ser vistas como un modo de autovisibilidad, pero también de construir visualmente sentidos de pertenencia, de autoafirmación identitaria: una identidad que es sin embargo selectiva. Para Toqo, estas



Figura 7. Sixto Vázquez Zuleta (Toqo). Promesantes y vista de apacheta en el Abra de Punta Corral, Ca. 1970. Archivo NEDIM.

imágenes que fueron obtenidas porque él “estaba ahí” –“Yo soy uno más de ellos, yo participaba de todo lo que aparece en las fotos. Estaba ahí para participar”–, implican un modo de entender “lo qolla”, y sigue sin embargo criterios estéticos hegemónicos en los temas, la construcción documental de la imagen y el “valor de verdad” que le atribuye a la misma, desde un valor analógico que gran parte de la población le atribuía/atribuye a la imagen. Sin que pretendiera reflexionar sobre los presupuestos, intenciones y usos de la imagen, ni desde el modo en que lo visual construye también lo social (Mitchell: 2005).

La producción visual de Toqo es muy amplia en tiempo, geografía y temas, su uso fue restringido en el contexto de su producción y aún en su circulación posterior. La misma no tenía un fin muy claro cuando la realizaba: “... mucho tiempo después me di cuenta del valor documental de estas fotos, lo veo más ahora, desde el presente. En ese momento llevaba la cámara por instinto”²³. Lo que Toqo denomina “valor documental de la imagen” lo vincula a la posibilidad de utilizarla como fuente

histórica y antropológica, al referir: “eso [las fotos] es un trocito de historia que en un periodo de más de dos décadas se ha logrado documentar la vida diaria de un segmento de la población puneña y vallista... para saber por ejemplo cuál era la alimentación del habitante de la precordillera jujeña...”²⁴. Agregando luego: “Pienso que esas fotos, junto a grabaciones y filmaciones que también hacía, documentan aspectos poco conocidos de un periodo significativo del hombre andino, cuando no habían ocurrido los cambios vertiginosos que modificaron toda una forma de vida y la siguen cambiando”²⁵.

Pero a la vez, esta producción, marca un “intervalo iconográfico” particular, en términos de Warburg, y una “aparición política” diferencial de los pueblos indígenas: para él “lo nuestro”, “la identidad”, “el ser qolla” es pertenecer a la cultura andina, invisibilizando al indígena asentado en metrópolis, de ahí su carácter selectivo: “... este mundo andino visualizado es un mundo rural y tradicional, el qolla que se trasladó a vivir a las ciudades queda relegado de este inventario visual y la urbanidad se presenta como contexto o escenario

de las producciones artesanales tradicionales. Es por ello que Zuleta manifiesta encontrarse más cerca de los bolivianos o peruanos que comparten el mundo andino que de los qollas que se asentaron en Buenos Aires, en relación a los cuales él expresa sentir un abismo" (Giordano 2009: 118).

Esta aparición política, y el uso político que hará luego Toqo de las imágenes –al exponerlas en Congresos y eventos indígenas–, implica una primera exposición de lo andino desde las propias comunidades, donde lo propio y lo ajeno en la construcción de la imagen es discutible en tanto no podemos hablar de una estética propia pero sí de un uso diferencial de lo visual como modo de autoafirmación identitaria.

Epílogo. La estetización contemporánea de "lo andino"

El indígena andino ha pasado por etapas de invisibilidad donde se establecen las bases de un sujeto indígena como reliquia, como vestigio/ residuo de un mundo paralizado y en vías de extinción "adosado" a una naturaleza que se convierte en escenario de su sacralidad. Estos contextos están atravesados por intervalos de aparición de carácter performativo, visual y político –sujeto con derechos tanto visuales como sociales–. En todos los casos los intervalos tuvieron lugar desde una mirada homogeneizante que construyó una sociedad hegemónica pero en los que también existieron juegos de poder, de demandas y de exposiciones así como pliegues de visibilidad donde "lo indígena", desde un interés etnográfico y documental, quedó subsumido en lo folklórico. Este folklore basado en la tradición, si bien no lo manifiesta explícitamente, no reniega de la consideración de *reliquia* de imágenes previas, cuyo sustrato permanece en cierta actitud sentimental. Así, esa imagen-archivo basada en el carácter de reliquia se conserva también en la producción de Toqo Zuleta, aun cuando en su producción y circulación se evidencia un principio de autoafirmación identitaria o de construcción de sentidos de pertenencia. De tal modo, la imagen de vestigio y residuo que implica una reliquia cultural podríamos decir que se ha mantenido casi a lo largo de un siglo en la visibilidad del indígena andino.

Esta imagen se resemantiza en producciones fotográficas contemporáneas, ya sea de fotógrafos amateur, fotógrafos-artistas, como de fotógrafos

publicitarios. Un caso es el del fotógrafo Jonathan Delacroix²⁶ y su producción de fotografías en Jujuy hacia mediados de 2000, quien rechazando la narración de prácticas cotidianas, modos y elementos de la vida cultural, recurre a la estrategia de des-narrativización y des-perspectivización de superficie que opera en la fotografía contemporánea (Pinney 2006). "El orden espacio-temporal se rompe y el telón de fondo realista que servía para identificar signos de etnicidad en la representación colonialista se anula moviéndose hacia la ambientación de espacios indistintos e imprecisos. La fuerza indicial de la imagen que remitía a sujetos y acciones reales, rememorando pautas culturales se borra y el montaje de escenas artificiales (que solo existen en el imaginario del fotógrafo y su entorno sociocultural) gana terreno" (Giordano y Reyero 2009:35-36). En estos escenarios naturales se insertan niños indígenas como "reliquias", incorporando una estética contemporánea a la "tradición", por medio de las vestimentas de los pueblos andinos. Si bien recurre en este caso a ciertas estéticas de lo publicitario y comercial, el índice sagrado de la reliquia está presente: el cuerpo, la naturaleza, la vestimenta, la pertenencia a una cultura ancestral. Pero también podríamos preguntarnos, ¿qué diferencia hay entre estos niños y el modo en que se exhiben momias de los pueblos andinos en museos actuales? ¿No es acaso la reliquia una "huella", y a la vez, una huella de algo muerto (Barthes 1998)? Los cuerpos momificados expuestos en museos son sagrados para los pueblos andinos, pero son expuestos como "objetos de valor" junto a vasijas, textiles, artefactos, etc.²⁷; y estos cuerpos que la fotografía captura actualmente, como modo de congelar un sujeto-tiempo, son experiencias que capturan la fugacidad de la existencia, del tiempo que aún cercano, ya "fue". En ambos casos, su exposición museística es también una exposición política y estética. De tal forma, el vestigio no es solo huella, índice y símbolo; es también acción política, en el contexto de una época de "estetización de la experiencia" (Vattimo: 2004), que toma la huella de lo real y lo transfigura.

Este mismo concepto se advierte en la fotografía publicitaria: un ejemplo es la producción de fotografía de moda realizada en 2009 para la revista *Viva* (Clarín, 7/06/2009), donde la representación y construcción visual del indígena andino se enmarca en los "Diseños de viaje", tal como se titula

el artículo. Si bien las imágenes están tomadas en el Cuzco, y por ello solo los emisores y receptores se sujetan al recorte de la mirada argentina sobre el indígena andino –y no los sujetos expuestos–, consideramos importante atender a esta visibilidad por vincularse a un modo contemporáneo de resemantizar “lo andino” que circula en ámbitos periodísticos de Argentina.

Mujeres aymaras posan con sus trajes tradicionales, llamas y alpacas, y una modelo publicitaria teniendo como fondo el paisaje arquitectónico y natural del Cuzco. Las poses resultan ampliamente significativas, cuando una de las mujeres aymaras intenta simular la pose de la modelo. Es la contemporaneidad en el marco de las reliquias vivientes y arquitectónicas. Pero también resulta

significativa una carta de lectores publicada en el número siguiente de la misma revista, que bajo el título “Lectora enojada” cuestiona esta producción de moda por considerarla “bizarra”, afirmando que: “Me parece que el contraste de la modelo con las chicas es totalmente inadecuado, inclusive chocante... El ideal de consumo que encarna la modelo no encaja con lo que representa una persona con una realidad social y cultural totalmente diferente...” (Villalba 2009: 142). Asistimos así a una nueva resemantización de “lo andino” en esta exposición, basado en la imagen-archivo de la reliquia, y representado desde un centro de la historia incaica como es el Cuzco, que ahora se presenta en un nuevo ámbito de circulación: la moda en Argentina.

Referencias Citadas

- Alvarado, M. y Möller, C.
 2012 *Fuera de cuadro. Representación y alteridad en la fotografía del indígena del desierto y el altiplano*. En *Andinos. Fotografías siglos XIX y XX. Visualidades e imaginarios del desierto y el altiplano*, editado por Margarita Alvarado et al., pp. 23-40. Pehuén, Santiago, Chile.
- Arenas, P. y Giraudo, S.
 2003 *Expediciones, fotos y antropología. Una lectura semiótica*. *Pacarina* 3: 51-62.
- Barthes, R.
 1998 *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós, Barcelona.
- Barriendos, J.
 2011 *La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo epistémico*. *Nómadas*, 35: 13-29.
- Caggiano, S.
 2011 *El ordenamiento y la diseminación. Imágenes clasificadas en el Archivo General de la Nación*. En *Identidades en foco. Fotografía e investigación social*, compilado por Mariana Giordano y Alejandra Reyero, pp. 255-284. IIGHI-CONICET/FADyCC-UNNE, Resistencia, Argentina.
- Chicote, G.
 2013 *De gauchos, criollos y folklores: los conceptos detrás de los términos*. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 42: 19-34.
- Derrida, J.
 1988 [1972] *Márgenes de la filosofía*. Cátedra, Madrid.
- Didi-Huberman, G.
 2014 *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Manantial, Buenos Aires.
- Geertz, C.
 1992 *La interpretación de las culturas*. Gedisa, Barcelona.
- Giordano, M.
 2012 *Indígenas en la Argentina. Fotografías 1860-1970*. Buenos Aires, El Artenauta.
- 2009 Visualidad y sentidos de pertenencia. La fotografía etnográfica desde un emisor qolla. *Revista Chilena de Antropología Visual* 14: 109-132.
- 2004 De Boggiani a Métraux. Ciencia antropológica y fotografía en el Gran Chaco. *Revista Chilena de Antropología visual* 4: 365-390. Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Santiago de Chile, <http://www.antropologavivisual.cl/americanista>.
- Giordano, M. y Méndez, P.
 2004 La fotografía de Hans Mann, pionera en el patrimonio cultural. En *Hans Mann. Miradas sobre el patrimonio cultural*, editado por Patricia Méndez, Mariana Giordano, y Adela Gauna, pp. 11-19. Academia Nacional de Bellas Artes-CEDODAL, Buenos Aires.
- Giordano, M. y Reyero, A.
 2009 La estetización del indígena argentino en la fotografía contemporánea. Actualizaciones de viejas percepciones. *Ramona Revista de Artes Visuales* 94:29-36.
- Hirsch, S.
 1999 De la autoridad etnográfica a la pasión etnográfica: una relectura de Alfred Métraux. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, 18: 223-232.
- Lerman, G.
 2007 Por los caminos del indio. La historia de “El Malón de la Paz”. *Radar*, Diario Página 12, 4 de noviembre.
- Marín, L.
 2009 Poder, representación, imagen. *Prismas. Revista de historia intelectual* 13, 135-153.
- Mirzoeff, N.
 2011a *The Right to Look*. Duke University Press, Durham.
 2011b The Right to Look. *Critical Inquiry*, 37 (3), 473-496.
- Mitchell, W.
 2003 Mostrando el ver. Una crítica de la cultura visual. *Estudios Visuales* 1: 17-40.
- 2005 No existen medios visuales. En *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, editado por José Luis Brea, pp. 17-25. Akal, Madrid.
- Mora, G.
 2009 *Eric Boman. Aislamiento, etnografía y fotografía en la antropología del Norte Grande de Chile*. Tesis para

- optar al grado de Antropólogo Social, Universidad de Chile.
- Pinney, C.
- 2006 *Anotaciones desde la superficie de la imagen. Fotografía, postcolonialismo y modernidad vernácula.* En *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, pp. 281-302, editado por Juan Naranjo. Gustavo Gili, Barcelona.
- Prats, L.
- 2005 Concepto y gestión del patrimonio local. *Cuadernos de antropología social* 21: 17-35. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1850-275X2005000100002&lng=es&tlang=es (14 abril 2015)
- Priamo, L.
- 2005 Grete Stern y los paisanos del Chaco. En *Aborígenes del Gran Chaco. Fotografías de Grete Stern 1958-1964*,
- pp. 35-42. Fundación Antorchas y Fundación CEPPA, Buenos Aires.
- Schenone, H.
- 2004 Hans Mann y la Academia. En *Hans Mann. Miradas sobre el patrimonio cultural*, editado por Patricia Méndez, Mariana Giordano y Adela Gauna. Academia Nacional de la Historia-CEDODAL, Buenos Aires.
- Sherman, S.
- 1998 *Documenting ourselves: film, video and culture*. The University Press, Kentucky.
- Valko, M.
- 2013 *Los indios invisibles del Malón de la Paz*. Ediciones Continente, Buenos Aires.
- Vattimo, G.
- 2004 [1987] *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Gedisa, Barcelona.

Notas

- ¹ Imágenes actuales que condensan imágenes pretéritas. Así, se produce una resignificación de imágenes pretéritas en la contemporaneidad a partir de la existencia de lo que Barriendos denomina “matriz de colonialidad que subyace a todo régimen visual basado en la polarización e inferiorización entre el sujeto que observa y su objeto (o sujeto) observado” (Barriendos, 2011:15).
- ² Algunas reflexiones acerca de la producción de fotografías en estas expediciones y la producción de fotografías véase en Arenas y Giraudo (2003) y Mora (2009).
- ³ Siguiendo en tal sentido los presupuestos de una de las vertientes de los Estudios Visuales (Mitchell, 2003 y 2005; entre otros).
- ⁴ Mirzoeff, en oposición a la relación unívoca de visualidad y poder –que reconoce en el inicio de una genealogía de la visualidad–, propone el “derecho a mirar” que implica una mirada relacional, igualitaria y recíproca, y que constituiría una “contrahistoria de la visualidad” (Mirzoeff, 2011a). Asimismo, plantea que el derecho a mirar supone que “La mirada debe ser mutua, cada uno inventando al otro, o es fallida ... El derecho a ver reclama autonomía, no individualismo ni voyeurismo, sino la reivindicación de una subjetividad política y colectiva: el derecho de ver, la invención del otro” (Mirzoeff, 2011b:1).
- ⁵ En la Academia surge, a instancias de Martín Noel, representante de la Restauración nacionalista en Argentina, la idea de difundir el patrimonio artístico nacional (Schenone, 2004:8-9), para ello el inventario y documentación eran un proceso importante.
- ⁶ Las “reliquias” son objetos, lugares o manifestaciones procedentes de la naturaleza virgen, o indómita, del pasado, o de la genialidad (Prats, 2005), integran el patrimonio de un grupo social para el que se suponen emotivamente unos valores y una visión de mundo (Geertz, 1973) luego de haber pasado por un proceso de patrimonialización o activación que los transforma en tales. La reliquia supone un vestigio, un residuo de un todo que se ha perdido, que está dotado de cierto valor sentimental.
- ⁷ La colección fotográfica de Métraux se encuentra en guarda en el Musée du Quai Branly, Paris. Véase Giordano, 2012: 92-97.
- ⁸ Marín (2009) señala que la representación tiene tanto el poder de *volver a presentar* lo ausente como el de *exhibir su propia presencia* y construir con ello al sujeto que la mira.
- ⁹ Sobre el Malón de la Paz, véase Valko, Lerman, 2007.
- ¹⁰ Es importante señalar que la marcha se inició antes de la asunción de Perón.
- ¹¹ Si bien las imágenes del AGN no tienen referencia de autor, es muy probable que hayan sido obtenidas por fotógrafos de la Subsecretaría de Información Pública, dependiente de la Presidencia de la Nación.
- ¹² El potencial performativo de la imagen se vincula a su capacidad de agencia. La fotografía, al igual que el lenguaje, no solo reitera, cita, sino también inventa (Derrida: 1988). Así, la imagen no solo es referente, sino también agente de construcción de identidades y alteridades. El sujeto representado también interviene en el acto performativo, aun desde una posición de subordinación respecto del que obtura la cámara. Se produce la doble situación de *ver y dejarse ver*.
- ¹³ Solo por mencionar algunos ejemplos: la tapa de la revista *Ahora*, con una foto de Perón y un grupo de indígenas, entre ellos un niño con la bandera argentina, contenía el titular “¡Por fin los coyas tendrán tierra!” (*Ahora*, 6/8/46). En la misma revista, un artículo del 10/8/46 con numerosas imágenes de la presencia de la delegación de indígenas en diversos actos, en ocasiones rodeados por militares, era titulado “Arrodillados ante la vieja pirámide los coyas supieron que no eran ya extranjeros”.
- ¹⁴ Cuando aún no habían llegado a Buenos Aires, el diario *Democracia* expresaba: “... cuando se haga el inventario de los héroes de la revolución habrá que nombrar a estos ciento setenta y cuatro aborígenes muy cerca de los obreros, de las mujeres y de los niños sacrificados por las oligarquías durante la campaña electoral...” (*Democracia*, 19/07/46).
- ¹⁵ Sobre las categorizaciones y la indexación de fotografías de indígenas en el Archivo General de la Nación, véase Caggiano, 2011.
- ¹⁶ Proyecto financiado por el Fondo Nacional de las Artes y el Instituto Cinematográfico de la Universidad Nacional de Tucumán. Tuvieron el asesoramiento de un especialista

- en folklore, Augusto Raúl Cortázar. Entre algunos de los filmes reconocidos se cuentan los cortometrajes *Casabindo*, *Feria en Simoca*, *El Tinkunako* (todos de 1965), *Viernes Santo en Yavi*, *Purmamarca*, *Chucalezna*, *Araucanos de Ruca Choroy* (1966), *Un tejedor de Tilcara* y *La feria de Yavi* (1967), y los largometrajes *Hermógenes Cayo* (1969), *Valle Fértil* (1966-1972) y *Cochengo Miranda* (1975).
- ¹⁷ La traducción es nuestra.
- ¹⁸ Tal es su nombre en *quechua*, con el que firma varios de sus libros. En este trabajo, en varias oportunidades nos referiremos a él con este nombre.
- ¹⁹ Un análisis del conjunto de su producción véase en Giordano, 2009.
- ²⁰ Los *qollas* (“collas” o “kollas”) integrarían los pueblos *aymara* y *quechua*; pero ya que resulta compleja la categorización tanto étnica y social, en este trabajo tomamos la autoidentificación de Togo, entendiendo que las nominaciones y atribuciones de identidades sociales y la formación de etnicidades son complejas en el ámbito del Norte argentino.
- ²¹ El concepto de “comunidad” alude a un “sentimiento de pertenencia”, de ahí que la “comunalización” refiera a un proceso en el que se promueve ese sentido de pertenencia a partir de ciertos patrones de acción (Brow, 1990:1).
- ²² Debió aprender el proceso de revelado en blanco y negro, ya que no había estudios fotográficos en su localidad,
- ²³ Humahuaca, y las imágenes en color las enviaba a revelar a Jujuy y Buenos Aires.
- ²⁴ Entrevista a Sixto Vázquez Zuleta. Resistencia, 23 de mayo de 2008.
- ²⁵ *Ibid.*
- ²⁶ Entrevista escrita a Sixto Vázquez Zuleta. Humahuaca, 28 de julio de 2009.
- ²⁷ En su portfolio Delacroix introduce estas imágenes dentro de la serie “Viajes”, ya que realiza también fotografía publicitaria y de moda (http://www.jonathandelacroix.com/Photography/Travel_st_ana_1.html). Estas imágenes de Jujuy fueron expuestas en espacios artísticos, en particular en la muestra “Norte, allá arriba”, junto a Guadalupe Miles y Florencia Blanco (quienes trabajaron sobre indígenas del Chaco salteño la primera y la segunda sobre personajes y objetos de su Serie Salteños), Espacio Ernesto Catena Fotografía Contemporánea, Buenos Aires, 2009.
- ²⁸ Son conocidas las demandas de grupos indígenas respecto de los niños de Llullaillaco expuestos en el Museo Arqueológico de Alta Montaña de Salta, Argentina. Por Ley 25444 del 20 de junio de 2001, los “Niños del Llullaillaco” fueron declarados “Bienes Históricos Nacionales” y la cima del volcán “Lugar Histórico Nacional” por la *Comisión Nacional de Monumentos y Lugares Históricos de Argentina*.

