

Imagen, objeto y arte: la fotografía de Guido Boggiani

Image, Object and Art: The Photography of Guido Boggiani

Alejandra Reyero

Doctoranda en Arte, Universidad de Córdoba. Profesora de la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE) / CONICET, Argentina

Correo electrónico: alereyero@hotmail.com

Fecha de recepción: septiembre 2011

Fecha de aceptación: noviembre 2011

Resumen

El objetivo de este trabajo es reflexionar sobre el uso que hacia 1890-1900 tuvieron las imágenes fotográficas de Guido Boggiani entre los indígenas chamacoco o ishir del Chaco paraguayo, a partir de una lectura actual –en clave hermenéutica– del material historiográfico existente sobre el tema. Para ello recurrimos a la perspectiva interpretativa de Alfred Gell y su lógica agéntiva de los hechos sociales, así como a la problematización de Michael Taussig sobre la capacidad mimética de la fotografía; para finalmente discutir la circulación actual de las fotografías de Boggiani en espacios de arte.

Palabras clave: Gran Chaco, chamacoco, muerte, mimesis, agencia, interpretación

Abstract

This piece reflects upon the use of Guido Boggiani's photographs among the Chamacoco or Ishir people of the Paraguay Chaco between 1890 and 1900. The study parts from a hermeneutic appreciation of the existent historical material on the subject, including Alfred Gell's agential approach concerning social issues and Michael Taussig's understanding of the mimetic nature of photography. The study ends with a discussion about Boggiani's photographs today and their current circulation among different art venues.

Key words: Gran Chaco, Chamacoco, death, mimesis, agency, interpretation



Guido Boggiani, comerciante y artista plástico italiano formado en la Academia de Brera en Milán, se vinculó con la práctica etnográfica al radicarse en Asunción del Paraguay hacia 1887 con la intención de conocer la cultura de los grupos indígenas del Gran Chaco¹. Sus investigaciones tuvieron un componente gráfico importante, ya que se valió no solo de la pintura y el dibujo como técnicas de registro, sino también de la fotografía. Así, documentó por ejemplo los detalles de los tatuajes faciales de los grupos caduveo del Mato Grosso brasilero y chamacoco del Chaco paraguayo (Giordano, 2004a) mediante la obtención de retratos².

El corpus que obtuvo no fue el primero sobre grupos indígenas chaqueños, pero sí el más numeroso y sobresaliente de la época³, debido a ciertas características particulares de su producción como la identificación de los retratados a través de sus respectivos nombres, gestos y poses no convencionales y esencialmente retratos de sonrisa abierta (Imágenes 1 y 2). Ello no solo sugiere un acercamiento diferente entre fotógrafo y retratados, sino también y especialmente una diferencia importante respecto de los fotógrafos de fines del siglo XIX y principios del XX que recorrieron la región chaqueña, así como de los antropólogos que utilizaron la fotografía como herramienta para estudios antropométricos recurriendo a estereotipos iconográficos: la pasividad de los cuerpos, la inexpresividad de sus rostros, el montaje de escenas con elementos que aludieran al ideal primitivo y el anonimato o la referencia colectiva (Giordano, 2004a).



Imagen 1: Tugule riendo. Media figura. Chamacoco. Puerto 14 de Mayo, Paraguay. Fotografía: Guido Boggiani. Ca. 1898. Colección Frič.

En este sentido sus imágenes marcan un límite y se convierten en un gran interrogante al momento de preguntarnos cómo llegó al diálogo, sopor o posible empa-

- 1 El Gran Chaco constituye una amplia región de Sudamérica que comprende los países de Argentina, Bolivia y Paraguay. Frente a esta recurrente imagen de unidad regional emerge –al decir de Braunstein (2008: 21)– “una asombrosa dinámica de diferenciación” que reúne alrededor de medio centenar de unidades étnicas o como comúnmente se denomina “pueblos chaqueños”. En términos generales es posible distinguir tres grupos de pueblos: los nortños de habla Zamuko (agorero y chamacoco); los chaqueños centrales que ocupan las cuencas de los ríos Pilcomayo y Bermejo y hablan lenguas pertenecientes a la familia lingüística Matako (entre quienes se incluyen los denominados wichí, niwaqlé, chorote, maká), Guaycurú (mocoví, toba y pilagá) y Maskoi (lengua, sanapaná, angaité, toba-lengua y guaná-lengua); y los “occidentales” (chiriguano, chané, tapiete y otros) (Braunstein, 2008: 21-22).
- 2 Al respecto comenta el propio Boggiani: “De los chamacocos tengo ya una colección fotográfica hermosísima y espero con el tiempo poder completar esa colección con retratos de todas las tribus de que me ocupo en mis estudios” (Boggiani, 1897: 371)
- 3 “[...] para el año 1901 contaba con un reservorio de 415 fotografías [...] ‘sono piu perfetti’, escribía en su diario de viaje, fascinado por la seducción de los robustos cuerpos decorados. La belleza de la naturaleza exuberante e inalterada que operaba como marco a los cuerpos pintados de los nativos fue captada por su cámara con un profundo sentido estético y una admirable pasión de científico; una verdadera síntesis entre la sugestión estética de la imagen y el rigor descriptivo que lo volverían pionero de las actuales preocupaciones de la antropología visual” (Spadafora, 2006: 120).



Imagen 2: Mujer de la tribu chamacoco (Aonchi, figura entera riendo). Puerto 14 de Mayo, Paraguay. Fotografía: Guido Boggiani. Ca. 1898. Colección Frič.

tía que las expresiones de sonrisa de sus retratados sugieren. Más aún cuando este posible vínculo se ve empañado por las todavía inciertas y confusas explicaciones acerca de su desaparición entre los indígenas chamacoco o ishír del Chaco paraguayo⁴ (Giordano y Reyero, 2010).

Uno de los primeros usos que recibió la colección de Boggiani fuera del ámbito de la comunidad chamacoco, estuvo vinculado a la esfera comercial. La casa Rosauer de Buenos Aires editó una serie de postales sobre retratos que posteriormente reeditó el sello Zaverio Fumagalli (Giordano, 2000), (Imagen 3). En forma casi paralela sus registros también circularon en ámbitos científicos y académicos.

Antropólogos como Robert Lehmann-Nitsche (uno de los primeros en utilizar la fotografía antropométrica como registro científico en la región chaqueña) reconocieron el alcance científico y artístico de las imágenes de Boggiani, y este último las publicó en un álbum de cien postales que pretendía ser un atlas antropológico titulado *Colección Boggiani de Tipos indígenas de Sudamérica Central* editado también por Rosauer en 1904 (Giordano, 2004a)⁵.



Imagen 3: Chamacoco. Fotografía: Guido Boggiani. Millet. Postal editada por Zaverio Fumagalli. Colección Müller.

- 4 Siguiendo a Nicolás Richard (2008a) “los chamacoco o ‘Ishir-ebidoso’ y los ‘Ishir-tomaraho’ –nombres bajo los cuales se los conoce actualmente– viven en el departamento del Alto Paraguay (Paraguay) sobre la orilla occidental del río Paraguay, distribuidos hoy en seis pueblos o ‘comunidades’ que agrupan a aproximadamente 2000 personas. Si bien en las fuentes del siglo XIX ya se mencionan algunos campamentos ribereños, es después de la guerra del Chaco (1932-1935) que estos grupos definitivamente dejaron las tierras del Chaco para instalarse en los alrededores del río. Tras la guerra, se estableció una misión evangélica entre una parte mayoritaria de ebidosos; el grupo tomaraho por su parte se declaró ‘desaparecido’ durante los años cincuenta. Hacia 1985, un grupo tomaraho compuesto de un centenar de individuos ‘reapareció’ y por mediación de algunos protectores indigenistas paraguayos les fueron concedidas tierras y asistencia médica y alimenticia [...]. En términos lingüísticos los ishír pertenecen –junto a sus vecinos los ayoreo desigualmente distribuidos entre Paraguay Bolivia– a la familia Zamuco”. Independientemente de los términos y criterios mediante los cuales es posible abordar la singularidad étnica chamacoco, es importante remarcar –en palabras de Combés (2009)– que “las ‘étnias’ que hoy conocemos [...] no son elementos fijos, invariables o inmutables; tampoco lo son las familias lingüísticas que sirven hasta hoy de base a las ‘clasificaciones étnicas’ [...] tal vez ayuden a entender una situación viva, dinámica y cambiante –una efervescencia que traduce, a su manera, la proliferación de los etnónimos y gentilicios a través de los siglos– pero tampoco llegan a traducirla cabalmente” (Combés, 2009:131-132, citado en García Jordán, 2010: 294).
- 5 La utilización del legado de Boggiani por Lehmann-Nitsche fue importante para la antropología chaqueña en particular y para la antropología argentina en general, pero sus estudios etnográficos ingresan al plano internacional al convertirse en antecedente directo de los trabajos que posteriormente realizarán antropólogos de la talla de Claude Lévi Strauss (*Tristes trópicos*) y Alfred Métraux (*Handbook of South American Indians*) (Giordano, 2004a: 60).

La participación activa de Boggiani en los círculos intelectuales paraguayos y en los ámbitos científicos argentinos e italianos, también contribuyó a que se legitimara su labor fotográfica en forma casi inmediata. Asimismo, sus imágenes integraron los prototipos del indígena en los álbumes del Centenario de la Argentina, en los que aparecían como retratos de grupos indígenas que habitaban ese país (Giordano, 2000).

La presencia de las imágenes de Boggiani en distintos contextos de circulación confirma la gran recepción/repercusión ligada a valores estéticos que éstas tuvieron en ámbitos no indígenas⁶. Pero la supuesta pretensión estética (eurocéntrica) que también guió a Boggiani en la realización de las fotografías, no parece haber sido experimentada por la misma comunidad indígena. Las imágenes resultantes de su labor en el entorno chamacoco parecen no haber sido ‘bellas’, sino ‘peligrosas’; más que curiosidad, sensualidad y gracia, estas imágenes pudieron haber provocado temor.

Fotografía, mimesis y agencia

Teniendo en cuenta este trasfondo sociohistórico, es posible considerar a las imágenes de Boggiani como señales-vehículos capaces de transmitir significado y provocar respuestas (estéticas, éticas o de otra índole) tanto para los mismos chamacoco como para la sociedad occidental pasada y actual. Desde la perspectiva agentiva de Alfred Gell⁷, las fotografías formarían parte de una cadena interactiva que alterna la posición agente-paciente entre Boggiani, los indígenas chamacoco, la sociedad occidental de la época y la sociedad occidental actual, y de las combinaciones de estas relaciones surgirían todas las situaciones posibles en que las fotos median los vínculos entre las personas⁸.

Siguiendo a Gell, en la vida social los artefactos generan innumerables respuestas emocionales (deseo, miedo, sobrecogimiento, fascinación, devoción, etc.) que no se pueden reducir a sentimientos estéticos. La intención de estetizar las reacciones de

6 La nostalgia de los orígenes que la burguesía decimonónica encontraba en los “pueblos primitivos” fue el contexto ideológico generalizado de recepción occidental de estas imágenes (Giordano, 2004b).

7 Alfred Gell considera que los objetos están dotados de *agency* o capacidad de acción sobre las personas (Gell, 1998). Según el autor, lo que se ve en un objeto es toda una serie de intencionalidades que lo acompañaron en su fabricación y en su origen simbólico, sirviendo hasta cierto punto de enlace material entre las personas (Nava, 2009). El concepto de *agencia* alude entonces a la capacidad de afectar y controlar la vida de sus productores como de sus usuarios. La idea de que los objetos (artísticos o no) poseen un estatus existencial dotado de agencia equivale a decir que tienen vida propia y producen conmociones, trasladan una carga emocional importante, “nos devuelven a tiempos y lugares a los que es imposible retornar y hablan de acontecimientos demasiado dolorosos o gozosos para recordar” satisfaciendo necesidades tanto personales como comunales, ya que la agencia es irreductiblemente, inherentemente social (Moxey, 2009: 5).

8 De esta forma, entendemos a las fotos –en términos de Gell– como materializaciones densas de complejas redes de interacciones que suponen conjuntos de significados. En especial asumimos su idea de que “todo ícono es ya en verdad, un índice, porque teniendo en cuenta que una imagen actúa sobre las personas, ella participa de las cualidades de aquello de que es imagen” (citado en Lagrou, 2009: 13).

los otros obedece por lo general a un deseo de acortar distancias y equiparar sus propias respuestas a las nuestras (Gell, 1998). A partir de este argumento podríamos sostener que los indígenas chamacoco se vieron afectados por la fotografía y afectaron el valor y uso de las mismas de formas tan diversas que su propia agentividad como la agentividad de la fotografía, se vio envuelta en una red causal de intenciones, acciones y resultados que derivaron en transformaciones sociales importantes que poco o nada tienen que ver quizás con la belleza tal como la concibió Boggiani, sino más bien con cuestiones cosmogónicas. En tal sentido podríamos plantear que los chamacoco atribuyeron a la fotografía –en tanto objeto material– el rol mediador entre ellos y Boggiani en los procesos de su vida social. Lo que equivale a decir que la fotografía mediatizó agencias sociales dentro de la comunidad chamacoco.

Diversas fueron, según los testimonios y fuentes existentes, las respuestas que las fotografías de Guido Boggiani provocaron dentro de la misma comunidad de indígenas chamacoco a fines del siglo XIX. Curiosas resultan las historias acerca de la presunta “inhospitalidad” de Boggiani entre los ishir, pese a los extensos años de convivencia con ellos⁹. Los escritos del explorador y botánico checo Alberto Vojtech Frič, quien siguió los pasos de Boggiani en su estudio del Gran Chaco relevando también fotográficamente las costumbres nativas y reuniendo en 1905 en distintos ámbitos de Paraguay, Argentina y Brasil, parte del legado documental del italiano (sus diarios de campo, algunas correspondencias, las placas de vidrio-negativos de sus fotografías, etc.), confirman este rumor¹⁰.

Entre la variada documentación hallada por Frič se menciona un supuesto conflicto entre los tomaráho (ex “chamacocos bravos”) y los ebidóso (ex “chamacocos mansos”) y el presunto miedo que en la comunidad indígena despertaban las fotografías de Boggiani, a quien adjudicaban los males y muertes de muchos de sus miembros¹¹:

9 Al respecto comenta Spadafora (2006: 120): “A pesar de que parece haber certeza respecto a la disposición de sus modelos para la toma fotográfica, la desconfianza nativa respecto a la imprudencia de Boggiani –quien sabía ‘demiado’– parece ser uno de los motivos que precipitó su oscura muerte”.

10 Pavel Frič, nieto del explorador Alberto Vojtech Frič (1882-1944) y su mujer, Yvonna Fričova son los actuales propietarios de la colección, quienes copiaron los negativos y en 1997 editaron un libro con las impresiones de Boggiani. Otro texto de ambos autores fue publicado en 2001 en Argentina.

11 Los tomaráho y los ebidóso –junto a los hório– son parcialidades del grupo étnico que la literatura actual llama “ishir” o “chamacoco” (Susnik, 1995; Cordeu, 1989, 2008; Richard, 2006, 2008a y b). Según Fabre (2011: 50), hay consenso en referirse al conjunto de los ebidóso como “chamacocos mansos”, en contraposición a los tomaráho, denominados “chamacoco bravos”. Siguiendo a Susnik (1995:13), desde el punto de vista de la fraccionalización tribal continua, los chamacoco norteños (los ebidóso) –más próximos geográficamente al Río Paraguay– estuvieron tradicionalmente enfrentados a sus vecinos sureños (los tomaráho) –localizados tierra adentro– por varias causas de la vida cultural que difieren según distintas tradiciones grupales. Al respecto es interesante retomar el planteo de Richard acerca de la distinción entre tomaráho y ebidóso. Según el autor, ambos términos “no tienen una existencia sustantiva, sino calificativa y adjetivante [...]. Operan circunstancialmente y no en el espacio trascendental de una identificación invariable”. Asumir que los chamacoco se distribuyen en tres tribus: hório, ebidóso y tomaráho, es congelar en un catálogo de nombres propios –que siempre será incompleto– aquello que funciona como una dinámica de calificaciones, como un discurso orientado (2008b: 86).

Cerca de una colina había una cueva y ahí le han asesinado [...]. Tenían miedo de las medicinas así que las habían enterrado. Debido a los poderes mágicos de Boggiani, había muerto ya mucha gente¹² (Frič [1904] citado en Richard, 2006: 228).

Muchos indígenas entrevistados por Frič en 1904 (cuatro años después de la muerte de Boggiani) también señalan las negociaciones previas a las tomas fotográficas que Boggiani establecía con los retratados, y que en algunos casos incluía una retribución monetaria. Ello ocurría en forma paralela a la compra de objetos artesanales que Boggiani realizaba en la misma comunidad chamacoco¹³. Esta información sobre el vínculo entre Boggiani y el comercio de artesanía nativa aparece en el relato de un chamacoco relevado por Nicolás Richard cien años más tarde, en 2003, en María Elena, Alto Paraguay (Richard, 2006).

Dicho relato, que por razones de extensión no reproducimos aquí, introduce una conexión entre la muerte de Boggiani y los objetos que los chamacoco intercambiaban con él a raíz de la curiosidad y seducción que los mismos le despertaban. Atracción que según la versión del entrevistado habría sido utilizada como una trampa para consumir su propia muerte.

Según cuenta el propio Boggiani en su última carta, tenía previsto abandonar Los Médanos, sobre el río Paraguay, para internarse hacia el oeste hasta los márgenes occidentales del Chaco o hasta Bolivia. Con ese objetivo salió el 24 de octubre de 1901 junto a su peón Feliz Gavilán y jamás regresó. Al prolongarse su ausencia por más de un año, la sociedad italiana de Asunción salió en su búsqueda bajo la dirección del español José Fernández Cancio, junto a un grupo de diez mercenarios armados y montados, más un intérprete chamacoco (Felipe Pepe). Tras diversos intentos fallidos, Cancio logró dar con uno de los presuntos responsables de la muerte de Boggiani; un chamacoco llamado Luciano, miembro de la tribu “Chamacoco Bravo o Tumarahá” (Richard, 2006).

Con Luciano en su poder, Cancio negocia luego con un cacique de la zona (Oroe) la compra de una serie de objetos y utensilios que probablemente habrían pertenecido a Boggiani: una taza en fierro esmaltado, unas cajitas de lata, un trozo de bandera y dos cucharas metálicas. Elementos que en términos de Richard responden a una suerte de “colección indígena de objetos del otro” y dan lugar al tímido despuntar de un sistema que remite a Boggiani y a su presencia entre los chama-

12 Relato registrado por Alberto Vojtech Frič, en el Alto Paraguay, en 1904 y publicado como *Indiani Jizni Ameriky*, prefacio a Leigheb, 1986, citado en Richard (2006: 228).

13 “Según las notas tomadas en Nabilécche, durante su permanencia donde los Caduveos en 1897, disipaba el miedo de los modelos con pequeños regalos [...] y dinero como forma de recompensa [...]. Así es como por fin se le presentó ante el objetivo, después de dudar mucho y pintada festivamente, una de las mujeres más interesantes de los Caduveo [a quien describe como] ‘una bellísima señorita, grácil, alta y flexible, como una visión de Sandro Boticelli’” (Frič y Fričova, 2000: 23).

coco acompañando, en clave indígena, “el deseo de objetos que animaba su viaje etnográfico” (2006: 812)¹⁴.

El hallazgo de estos objetos en circulación surgidos de un intercambio con los nativos precipita la aparición de una segunda “contra-circulación de objetos abandonados” (Richard, 2006: 813): un tubo de permanganato de potasio, unas placas de fotografías, una jeringa, una goma de borrar, el trípode de una máquina fotográfica. Es entonces cuando Cancio instiga a Luciano para que le revele el lugar exacto donde se halla el cadáver de Boggiani, para descubrir una tercera colección de objetos esta vez enterrados: un estuche descompuesto de jeringas, placas fotográficas, papales de diario y una máquina fotográfica.

Estas “contra-colecciones” vuelven inminente el hallazgo de la prueba irrefutable para Cancio: los restos óseos de Boggiani. El presunto lugar del crimen está ubicado entre Pitiantuta y Bahía Negra y allí se atisban los cráneos astillados de ambos exploradores (Boggiani y su peón Gavilán). A partir de este descubrimiento Cancio atribuyó toda la responsabilidad del crimen a Luciano y apoyó la versión de que él en complicidad con otros indígenas, habría pretendido apoderarse de los caballos, alimentos y equipamiento de Boggiani y su acompañante. Luciano fue llevado ante los tribunales de justicia de Asunción como el principal sospechoso de la muerte de Boggiani, pero tras desarrollarse la investigación, quedó en libertad por falta de pruebas.

De allí en más, las versiones acerca de los motivos de la muerte del italiano fueron cada vez más numerosas y variadas, pero la que prevalece incluso hoy en día es la que se apoya en la creencia en el “exorcismo de la máquina” (Richard, 2006). Actualmente vuelve aparecer una y otra vez aquella anécdota de la máquina enterrada, transformada ya en leyenda sobre el uso de la fotografía en comunidades indígenas.

De las tres series o conjuntos de objetos de Boggiani encontrados entre los chamacoco, ha sido esta última colección, la que más ha llamado la atención de los estudiosos de la obra de Boggiani y sus viajes al Gran Chaco¹⁵, tal vez porque –como lo explica Richard– el entierro parece indicar una *intención* y a diferencia del primer conjunto (conformado por objetos intercambiables) que cumpliría una función “utilitaria” y el segundo (conformado por objetos encontrados) que sería más bien “accidental”, en esta última colección se filtra algo cercano a lo que los investigadores imaginan ser una *creencia* nativa y por ello, sería la “auténtica”:

El entierro de la máquina fotográfica aparece como un símbolo –demasiado perfecto, furiosamente simétrico–, que representaría una actitud típica del pensamiento indígena. Contraofensiva de una razón artesanal y tipificante que neutraliza el ámbito de

14 La detallada reconstrucción de los hechos de Richard se basan en la transcripción en italiano que ha hecho Mauricio Leighel del Informe Cancio en 1986. La versión original del informe es de 1903 (Richard, 2006).

15 Además del colectivo ya referido de Leighel (1986 –reeditado en 1992–) y de los textos de Pavel Frič e Yvonna Fričova (1997, 2000) se pueden citar los trabajos de Giordano (2000 y 2004a) y los del mismo Richard (2006).

una contra-artisanía indígena. Se trata aquí también de borrar los objetos, expulsándolos de la escena a través del recurso ritualizante a una especie de “exorcismo de la máquina” que querría decir el miedo indígena a los objetos del blanco (Richard, 2006: 814).

La misma interpretación de Alberto Vojtech Frič, quien hizo una conexión directa entre la muerte de Boggiani y la espiritualidad de los chamacoco, ha contribuido a la construcción de este imaginario. Frič estudió la concepción animista de varias tribus indígenas de la región y registró numerosos rituales y ceremonias, por eso llegó a afirmar que la cabeza de Boggiani habría sido separada con la intención de que su alma no vuelva a unirse al espíritu de su cuerpo y continuara haciendo daño, aún después de muerto. Las mismas razones habrían provocado el entierro de sus “enseñeres de brujo” entre los que se hallaban la máquina fotográfica y las placas de vidrio (Frič y Fričova, 2000: 25).

Entre las ceremonias espiritistas de los chamacoco, el baile de los espíritus había despertado la curiosidad de Frič, quien logró que algunos indígenas explicaran el ritual y demostraran la existencia del alma a través de las sombras proyectadas por los cuerpos a la luz del sol, su reflejo en el agua o en el espejo del hechicero y las imágenes de los cuerpos en fotografías. Según explica el propio Frič, ellos declaraban que la pérdida o robo del alma era una tragedia irremediable, una amenaza directa para la salud y la vida (Frič y Fričova, 2002: 26).

Estas viejas concepciones nativas retomadas por Frič para explicar el fin de Boggiani entre los chamacoco, ponen de manifiesto una relación entre los mitos y los shamanes, concebidos a la vez como protegidos y protectores (Spadafora, 2006: 127), en este caso, del peligro que Boggiani y sus fotos suponían para la comunidad chamacoco; lo que desde la perspectiva agentiva de Gell, sería el origen de la serie de hechos que se desencadenan con la presencia de la práctica fotográfica entre los chamacoco¹⁶.

Pero a su vez la explicación de Frič apoya y reafirma la vieja acepción occidental de las imágenes como presencia y ausencia; acepción que según Belting se define como una contradicción inherente a ellas y que tiene sus raíces en la experiencia de muerte de los otros. Pese a que una imagen es vista, se la tiene ante los ojos como a los muertos, ambos “no están aquí”. Según esta lógica tan frecuente entre todos los occidentales, una imagen encuentra su sentido al representar algo que está ausente,

16 Es importante remarcar que la “irrupción” de la fotografía en el mundo ishir no se dio de manera “aislada”, sino en el marco de un complejo proceso de transformación sociocultural. Al decir de Cordeu (1989: 68) la descomposición de la cultura tradicional de los ishir obedeció a cuatro factores principales: la desorganización cultural, social y mental acarreada por el contacto con los caduveo; la descomposición poblacional consiguiente; el cambio ecológico representado por la instalación definitiva sobre la orilla del Río Paraguay; y la influencia occidental. Ver Susnik (1995) quien ha evaluado agudamente los procesos de cambio cultural que todos estos factores provocaron en el tradicional estilo de vida chamacoco.

por lo que solo puede estar ahí, en la imagen: “ella hace que aparezca algo que no *está* en la imagen, sino que únicamente *puede aparecer* en la imagen” (Belting, 2007: 177). Allí radica su carácter representativo que con la fotografía se agudiza haciendo que la imagen devenga el índice, el rastro de una ausencia que en complicidad con el tiempo se muestra *como* presente. Siguiendo a Belting (2007), al igual que toda fotografía, las imágenes de Boggiani hacen una copia del mundo chamacoco y al hacerlo establecen un breve intervalo de tiempo entre realidad e imagen. Allí radica el enigma de una ausencia hecha visible, que llega *post factum* hasta sus ojos entremezclando su fuerza icónica con su fuerza indicial.

Pero ¿en qué medida el peligro que la fotografía significó para los chamacoco podría haber estado anclado no solo en su carácter icónico sino también reforzado por la misma naturaleza indicial de la fotografía? ¿Hasta qué punto el hecho de “congelar” el tiempo, de provocar el detenimiento del instante, la fijación del movimiento, podría haber interferido no solo en el principio básico occidental que asocia el movimiento a la vida y la ausencia de movimiento a la muerte, sino también al quiebre de un orden y el inicio de un nuevo para la cosmovisión ishir? ¿De qué manera, la función de la fotografía entre los chamacoco, podría haber sido –más que representativa– “presentativa”/performativa?

Imagen, muerte y secreto

Más allá de todas las hipótesis sobre la muerte de Boggiani entre la comunidad chamacoco del Chaco paraguayo, todas ponen de manifiesto el cruce entre dos muertes (la muerte metafórica de la foto y la muerte real, la de Boggiani) que se conjugan en una sola: la del fotógrafo en manos de indígenas. Pero lo interesante de ello es que revelan –siguiendo a Richard– no solo la historia de una muerte, sino aquello que el cadáver deja en circulación,

[...] una espectrología, si se quiere, pero concreta: trazar la circulación de los restos del desaparecido. Aquello que el asesinato produce o aquello que el asesinato levanta. La circulación de ese cadáver por procuración [...] el modo en el que es devuelto el cuerpo del otro. Historia de los objetos que suplantán y suplementan el cuerpo asesinado [...]. Un devenir colección del cuerpo asesinado. Pedir, por favor, que se devuelvan los objetos del difunto (Richard, 2006: 820).

Esta descripción de Richard pone de manifiesto la acepción fetichista que ha caracterizado al uso y sentido de la fotografía en Occidente dando lugar –a modo de espejo invertido– a la contra-colección o “colección inversa” que tan lúcidamente ha planteado dicho autor respecto de los objetos de Boggiani en el entorno chamacoco.

Todo esto nos lleva a pensar que no es la muerte de Boggiani lo que aparece como revelador en esta historia, sino la emergencia, el advenimiento de un nuevo orden representacional que se produce “a través de esa muerte. Viejo tema chamacoco” (Richard, 2006: 819)¹⁷. En este sentido explica Richard:

La sociedad chamacoco, digamos *su orden*, se organiza en torno a un secreto y es el secreto de un asesinato fundante. El principal cuerpo mitológico chamacoco cuenta el advenimiento de lo complejo –división clánica, patriarcado, reglas de alianza, ritual y totemismo– como la organización de una complicidad. Participan de este espacio social *complejo* todos los hombres que saben guardar el *secreto* de ese homicidio fundante. Como en otras partes, una *sociedad secreta* que es aquí también una sociedad masculina, articula desde el centro el espacio cultural Ishir. La iniciación del muchacho, cuando la pubertad llega, es la revelación de ese secreto. Porque se le revela y se le exige simultáneamente guardar el secreto de ese homicidio, el muchacho es hecho *cómplice* y entonces *parte* de la sociedad iniciática chamacoco. Ser cómplice es, porque se conoce el secreto, participar de la espera siempre angustiante del momento en que volverán los sobrevivientes para cobrarse la venganza. En el principio de los tiempos, cuando los hombres acometieron el teocidio de los anabsoro, los chamacoco quedaron condenados a la complicidad de un secreto y a la espera del momento último en que Nemur, el anábsor sobreviviente, volverá para cobrarse la muerte de los suyos y desatar el exterminio de los Ishir. Sólo se salvarán las mujeres y los niños, esto es, los que no participaban del secreto o, lo que es lo mismo, los que nunca fueron cómplices (Richard, 2006: 822-823).

¿Qué relación existe entonces entre esta forma de organización social chamacoco y la muerte de Boggiani? Y ¿qué rol juega la imagen fotográfica en esta compleja estructura social-cosmogónica? La explicación de Richard tal vez arroje luz al respecto:

En la teoría chamacoco de lo social, el ciclo de la violencia queda suspendido cuando no hay más venganza posible. Es decir, cuando logra sumergirse la identidad del homicida en el espacio ritualizado de una complicidad colectiva. Y secreta. Romper el secreto es reanudar el circuito homicida. En la teorización indígena del problema, hay sociedad cuando puede guardarse el secreto y organizarse lo cómplice. A partir de entonces, el homicidio silenciado fuerza el advenimiento de un nuevo orden de representación. Disfrazándose de lo que ha sido asesinado y disolviendo el acontecimiento en el secreto de una comunidad –y ese secreto funda la comunidad–, la violencia del otro es retenida, o al menos diferida, hasta que el secreto sea roto, es decir, hasta que caiga el disfraz. El arte plumario y las pinturas corporales trabajan sobre el encubri-

17 Al decir de Susnik (1995: 15) “a los chamacocos siempre [les] preocupaba el ‘exterminio mítico’ y el exterminio biológico-real de la tribu, vivían en un estado de continua ansiedad ya que dos determinantes absorbían toda su atención subsistencial y mental: el temor al mítico castigo de Nemur y el temor a las incursiones asoladoras de los Mbyáes durante dos siglos”.

miento del asesino y la suplantación de lo asesinado: por ello, en cada caso, el rostro es borrado. Es decir, y este es el punto que la mitografía chamacoco narra insistentemente a través del asesinato: el advenimiento del secreto y de la representación (Richard, 2006: 823)¹⁸.

Si los chamacoco tienen entonces un estilo de ser íntimamente ligado a una forma o gusto sobre el ‘decir’ y el ‘no decir’, y se realizan como seres sociales a través de objetos, imágenes, palabras, gestos y silencios los cuales se tornan vectores de su acción y pensamiento en el mundo, es factible suponer que en la emergencia del régimen fetichista que involucra tanto al objeto etnográfico –aquel que Boggiani colecta en su paso por la comunidad chamacoco– como la fotografía misma que resulta de su paso por la comunidad y se convierte en fetiche para él y su mundo occidental, como sus propios objetos que la comunidad chamacoco conserva, usa, abandona o entierra tras su muerte, se juega una *política de la representación y la transacción de objetos* que adquieren valor de representación sobre el mundo indígena, lo que Richard enuncia como “hacer pasar por el objeto y ejercer a través del objeto la representación del otro. O aun, fundar en el objeto, la diferencia entre lo uno y lo otro” (2006: 824).

En esta experiencia social de un régimen fetichista, la consideración de la fotografía como un objeto material interviene enormemente; su política de transacción y el sistema de acomodados, reutilizaciones y desvíos que esa transacción pone en juego, le devuelve aquel carácter de fetiche ya advertido por Walter Benjamin en función de su relación física con el referente, al cual no solo borra e incluso sustituye, sino sobre el cual llega a ejercer poder. Cuestión retomada luego por Taussig para explicar su teoría del renacimiento de la mimesis en la Modernidad:

Como yo lo interpreto [...], un aspecto no poco llamativo del análisis de Benjamin de las máquinas miméticas modernas, particularmente en relación con los poderes miméticos empujados por la imagen publicitaria, es su visión de que es precisamente la propiedad de tal maquinaria el jugar con, e incluso restaurar, este sentido de sensible al contacto que anima particularmente al fetiche. Este juego restaurativo transfor-

18 El análisis de la estructura social chamacoco no depende únicamente de secretos, silencios y complicidades de orden discursivo, sino de la profusa complejidad de marcos mentales y sociales basados en una organización dualista, clanes patrilineales exogámicos, clases etarias, sociedades secretas masculinas, etc. (Villar, 2009), así como otros géneros de estratificación de los roles sociales vinculados al poder político (Susnik, 1995; Cordeu, 1989, 2008; Richard, 2006, 2008a y b). Si bien, por razones de extensión no desarrollamos en profundidad estos aspectos, baste con mencionar –siguiendo a Cordeu (2008: 45-46)– que el contexto chamacoco se singularizó siempre por la variedad y fluidez de sus instituciones, las cuales han coexistido de manera coactiva, consensuada, simbólica o mixta y han transitado por instancias de auge, transformación y declinación de acuerdo a las tres etapas en las que podría encuadrarse su curso etnohistórico (tradicional o precontacto, transnacional o marco interétnico, globalizante o marco indianista): la sociedad secreta masculina (Tobich) dominada por una gerontocracia; una doble jefatura aldeana; las jefaturas sacerdotales monopolizadas por determinados clanes durante la ciclo ritual; diversas clases de jefes mágicos; las jefaturas mediadoras y transnacionales –individuales o a cargo de una pareja de cierta edad; las jefaturas bélicas y los dirigentes de los grupos de caza o recolección.

ma lo que él llamó “aura” (que aquí identifico con el fetiche de las mercancías) para crear una percepción secular de lo maravilloso bastante diferente (Taussig, 1993: 23).

¿En qué medida entonces ciertas propiedades indiciales inherentes a la fotografía (su interpenetración de pasado y presente, su clausura del movimiento y por extensión de la vida –desde la concepción occidental– o en otras palabras, su coexistencia de ausencia-presencia) complementadas con la cosmovisión chamacoco, su forma o modo de “estar en el mundo”, precipitaron el trágico desenlace de esta historia de hechos sociales mediados por objetos e imágenes? ¿Hasta qué punto las distintas interpretaciones tejidas a lo largo del tiempo acerca del paso de Boggiani por el Gran Chaco y sus registros etnográficos configuran un desenlace anticipado por la capacidad agentiva de la fotografía misma que no se reduce a su capacidad mimética tal como convencionalmente se la entiende (potencialidad de parecerse o semejarse a su referente) sino la capacidad mimética como lúcidamente la concibe Taussig: fuente de un contacto físico-material respecto de aquello que es imagen, aquello que representa y –especialmente– fuente de contacto físico-material con quien la observa y a quien afecta irremediabilmente convirtiéndolo/mudándolo en otro. Este es el poder de la fotografía en tanto copia, réplica de ‘lo real’: afectar y volver *otro* aquello que captura y aquel por quien es mirada; lo que Taussig describe como el “arte de la magia de la reproducción”:

Entonces la reproducción sí funciona, gana a través de su fidelidad algo sensual del poder y la personalidad de aquello de lo que es reproducción [...] copia muy eficaz que adquiere el poder de la original [...] deslizamiento entre la fidelidad fotográfica y la fantasía, entre la iconicidad y la arbitrariedad, la integridad y la fragmentación (Taussig, 1993: 25).

Si acordamos que la imagen fotográfica fija, inmoviliza, y al abrir este hiato, este estado de suspensión, da lugar no solo a que el que mira la fotografía se apodere de otro –del referente– sino que el otro se apodere de él y lo atrape en su aspiración de convertirse *en* y comportarse *como* otra cosa revelando una-otra realidad, ¿no pudo haber ocurrido que esta propiedad de la fotografía haya sido sentida por la comunidad chamacoco como una instancia de vulnerabilidad para la concreción del ideal social chamacoco que demanda que un secreto fundante sea retenido, o al menos diferido mediante una complicidad que encubra al responsable de un homicidio? ¿Pero de qué homicidio se trata en el caso del acto fotográfico? ¿Qué o quién muere en la toma fotográfica y ante quién recae la responsabilidad de esa muerte?

La respuesta fugaz y transitoria a estos interrogantes quizás sea aquella que haga del criminal (el fotógrafo) el responsable de un peligro que acecha el principio cosmogónico de los chamacoco de “guardar secreto” y, es en este sentido, que cabe pre-

guntarnos, si las fotos que Boggiani obtenía entre los chamacoco, no provocaban el derrumbe del disfraz que (en)cubría lo *otro* y al hacerlo revelaban un secreto comunitario.

Esto daría cuenta, en palabras de Taussig (1993: 21) de “una complejidad que frecuentemente evitamos como no misteriosa con nuestro uso superficial de términos como identificación, representación, expresión y demás nociones que simultáneamente dependen y eliminan todo lo que es poderoso y oscuro en la red de asociaciones conjurada por la idea de mimético”. Siguiendo los argumentos de Taussig, podemos afirmar que la capacidad agentiva de la fotografía reside en su materialidad sensible en tanto objeto y su capacidad mimética no solo de *parecerse* a otra cosa, sino también y especialmente de entrar en contacto-ligándose a ello, restaurando ese “sentido de sensible que anima particularmente al fetiche” Taussig (1993: 23) y que en su caso (el de la imagen fotográfica) se define por su relación física con el referente.

Pero el uso de esta tecnología o dispositivo de la modernidad entre los chamacoco –lo que Taussig denomina “máquina miméticamente capaz”– no se revela solo como un vehículo mediante el cual concretar el deseo del *otro*, sino también “el deseo del *otro* como el deseo de sus objetos” (Richard, 2006: 822). La foto no solo se apodera del *otro* y al hacerlo lo cosifica, sino que también se apodera y cosifica lo que ‘es del otro’, lo que el otro elabora, usa, guarda y protege para sí, y de esta manera vuelve presente, trae a la realidad, lo que debe permanecer a distancia, ausente y secreto.

Algo más que una mera representación, la fotografía es un medio para la agencia de quien la produjo y quien la resemantiza en cada nuevo uso, al recibirla como presencia de una ausencia o viceversa. Un estatus cargado de significado, anterior a su encuentro con el espectador transforma a la imagen fotográfica en un ser dotado de agencia, lo que añade la dimensión de presencia a la comprensión habitual que se tiene de ella y que da cuenta de su carácter de huella (Belting, 2007).

Aquí reside la capacidad agentiva de la fotografía que en términos de Gell, nos lleva a considerarla como un índice a partir del cual abducir las intenciones de su producción y uso por parte de Boggiani y su entorno occidental. Si pensamos en la fotografía en tanto índice artefactual, la pensamos como resultado y/o instrumento de la agencia social que le dio origen y en tal sentido, podemos reconocer en la figura de Boggiani el rol de agente social, ya que fue él quien llevó a cabo la práctica fotográfica en la comunidad chamacoco y desencadenó una serie de secuencias causales a raíz de su propia intención o voluntad. En tanto agente social Boggiani tomó decisiones, emprendió acciones por su propia voluntad e intención y no por leyes físicas del cosmos.

No obstante siguiendo a Gell, un ejercicio de agencia (en tanto eventos concatenados o encadenamiento de sucesos, causas y efectos) no necesariamente debe ser propuesto por una persona en calidad de agente, ya que “en una relación social el *otro* no necesariamente tiene que ser un ser humano. La agencia social puede ser

ejercitada por cosas, personas o animales” (Gell, 1998: 10). Lo que en el caso que nos ocupa, nos llevaría a pensar que no solo Boggiani podría ser un agente social, sino también la misma fotografía. Esto también nos conduce a la distinción entre agentes primarios y secundarios: según esta diferenciación de Gell, Boggiani asumiría el rol de agente primario, en tanto es un ser intencional y la fotografía tomaría el estatus de agente secundario a través del cual Boggiani —en tanto agente primario— distribuye su agencia y la hace eficaz y eficiente, o dicho de otro modo: hace efectiva su objetivización (artefactual) en que se manifiesta y realiza la agencia.

Por su parte, los objetos no son solo usados por los agentes sino también son el origen y manifestación misma de la agencia. Lo que implica que las cosas son potencialmente agentes, no en sí mismas como cosas, sino respecto de algo capaz de actuar como paciente. El paciente es la contraparte de la agencia, es aquel o aquello que es causalmente afectado por la acción del agente. Pero el paciente no es enteramente pasivo, ya que la agencia implica una resistencia, el paciente puede volverse agente y ser capaz de actuar como tal o ser el locus de la agencia.

En tal sentido y si como afirma Gell, para cada agente hay un paciente e inversamente, para cada paciente un agente, tendríamos que decir que Boggiani sería agente en relación no solo de la fotografía, sino también de los mismos chamacoco como pacientes. Y al contrario: la foto sería agente respecto de Boggiani y los propios chamacoco como pacientes, mientras que los chamacoco por su parte serían agentes, respecto de Boggiani y la fotografía como pacientes.

46

Consideraciones finales

Esta constelación de relaciones entre agentes y pacientes, esta dinámica intersubjetiva entre personas y objetos, nos permite afirmar que ha sido la capacidad de agencia de la fotografía íntimamente ligada a su capacidad mimética —tal como la entiende Taussig— la que se materializó en la fuerza/acción de Boggiani y su efecto sobre la vida social chamacoco. Lo que nos lleva a pensar que no fue la posibilidad de verse reflejados en una imagen —el hecho de verse parecidos, semejantes a sí mismos— (la fuerza icónica de la fotografía) lo que más afectó a los chamacoco, sino el hecho de que la fotografía medie entre dos dimensiones, desestabilice el vínculo entre presencia-ausencia, muerte-vida, secreto-confesión, o en otras palabras, su fuerza indicial capaz de desatar en la misma comunidad *ishir* el deseo del *otro* (Boggiani) como el deseo de sus objetos (la fotografía). La apropiación —en clave indígena— de la apropiación occidental. Algo así como la resignificación en otro contexto y bajo otra lógica del objeto (y su agencia) del *otro*.

Pero lo interesante de estas “contra-colecciones” o “contra-circulaciones” es que ellas no se organizan a partir de la posesión, como en el caso occidental, sino de la

redistribución: los objetos de Boggiani (los que él utiliza y los que él produce: fotografías y objetos varios que los chamacoco colectan tras su muerte) se mueven, circulan y sucumben, son enterrados cuando la referencia que ellos portan –los acontecimientos con los cuales los chamacoco se relacionan e intentan apropiarse del mundo– dejan de tener un sentido para la comunidad.

Siguiendo esta idea, los acontecimientos captados por la fotografía de Boggiani son arrancados del flujo de la vida chamacoco y ‘conjurados’ en la imagen a manera de fragmentos aislados de la realidad. En su búsqueda de ‘rastros chamacocos’, Boggiani persigue la cotidianidad de los indígenas y su experiencia con su entorno y las cosas de su vida, por ello si las fotos que él obtiene poseen alguna referencia para los mismos chamacoco, ellas solo alcanzan un significado si los acontecimientos con los cuales ellos se relacionan e intentan apropiarse del mundo, conservan después (de ser fotografiados) su sentido para ellos. Y como vimos este sentido desaparece –o comienza– con la muerte de Boggiani. Siguiendo a James Clifford:

Cada apropiación de cultura, sea por parte de los de dentro como los de fuera, implica una postura temporal específica, y una forma de narración histórica. La recolección, la posesión, la clasificación y la evaluación no están restringidas a Occidente, pero en otras partes estas actividades no necesitan asociarse a la acumulación (en vez de la redistribución) o con la preservación (en lugar de la decadencia cultural e histórica). La práctica occidental de recolección de cultura posee su propia genealogía local, entrampada en nociones distintivamente europeas de temporalidad y orden (Clifford, 1995: 281).

La forma en que se ha abordado la fotografía en tanto objeto en la sociedad occidental ha estado anclada tanto en la fuerza icónica como en su capacidad indicial, en función de las cuales se la ha concebido en términos materiales como un objeto en el que se disputan la privacidad, la propiedad o posesión, el patrimonio, la valoración, la preservación, el resguardo, la acumulación, la riqueza (Reyero, 2010a).

En el caso de las fotografías de Guido Boggiani, esta concepción se reactualiza y complejiza –al igual que con otras colecciones– en pleno siglo XX y XXI con su inclusión en espacios de arte occidentales, como parte del caudal de apropiaciones materiales e ideológicas que la cultura dominante ha pergeñado sistemáticamente sobre los pueblos amerindios. Los vínculos entre su producción y el mundo del arte han sido numerosos¹⁹, lo que nos lleva a reconocer la capacidad de sus fotografías de condensar acciones, relaciones, emociones y sentidos, o en otras palabras, de volverse objetos a través de los cuales Boggiani en tanto productor, los mismos chamacoco en tanto sujetos de representación y los espectadores pasados y actuales actúan, se relacionan, producen y existen en el mundo a través de imágenes. Y cómo a través

19 Las imágenes fueron exhibidas en Argentina, Paraguay, Uruguay, Brasil, República Checa, Finlandia, Alemania, Austria, Portugal. Sobre la circulación de la colección en espacios de arte (Reyero, 2010b).

de esta capacidad, las fotografías devienen objetos –en términos de Clifford (1995: 290)– “poderosos, pero no inmutables porque cambian y siguen cambiando”, en función de los espacios y ámbitos por los cuales circulan.

Bibliografía

- Belting, Hans (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Boggiani, Guido (1897). “Carta a Samuel Lafone Quevedo del 5/VII/1897”. En *Apuntes sueltos de la lengua de los indios caduveos del Chaco paraguayo*. Buenos Aires: Boletín del Instituto Geográfico Argentino, T. XVIII.
- Braunstein, José (2008). “Muchos caciques y pocos indios. Conceptos y categorías del liderazgo indígena chaqueño”. En *Liderazgo, representatividad y control social en el Gran Chaco*, Braunstein, José y Norma Meichtry (Eds.): 3-31. Corrientes: Editorial Universitaria de la Universidad Nacional del Nordeste.
- Clifford, James (1995). *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa
- Cordeu, Edgardo (2008). “La transformación de los esquemas políticos de los indios chamacoco en contexto interétnico”. En *Liderazgo, representatividad y control social en el Gran Chaco* Braunstein, José y Norma Meichtry (Eds.): 45-68. Corrientes: Editorial Universitaria de la Universidad Nacional del Nordeste.
- Frič, Pavel y Yvonna Fričova (2000). “Guido Boggiani, fotógrafo”. En *Boggiani y el Chaco. Una aventura del siglo XIX. Fotografías de la colección Frič*: 9-27. Buenos Aires: Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco.
- Fabre, Alain (2011). “Los pueblos del Gran Chaco y sus lenguas, cuarta parte: Los zamuco”. *Suplemento Antropológico*, 42/1(junio 2007): 271-323, Asunción, Paraguay. Visita 29 de septiembre de 2011 en <http://butler.cc.tut.fi/~fabre/BookInternetVersio/ Dic= Zamuco.pdf>.
- García Jordán, Pilar (2010). *Boletín Americanista*, Año LX.1, N.º 60. Visita 02 de diciembre de 2011 en <http://www.raco.cat/index.php/boletinamericanista/article/viewFile/194374/260560>
- Gell, Alfred (1998). *Art and Agency: an Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Giordano, Mariana (2004a). “Fotografía y Ciencia Antropológica en el Gran Chaco”. *Cuadernos de Antropología e Imagem* N.º 14: 55-76.
- (2004b). *Discurso e imagen sobre el indígena chaqueño*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- (2000). “Las múltiples facetas de Guido Boggiani”. En *Boggiani y el Chaco. Una aventura del siglo XIX*. Año 5, N.º 15: 31-47. Buenos Aires: Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco.
- Giordano, Mariana y Alejandra Reyero (2010). “La representación fotográfica de la sonrisa en las imágenes etnográficas chaqueñas de Guido Boggiani y Grete Stern”. En *Revista Argos*. En prensa.

- (2009). “La estetización del indígena argentino en la fotografía contemporánea. Actualizaciones de viejas percepciones”. En *Revista de Artes Visuales Ramona* N.º 94: 29-36.
- Lagrou, Els (2009). “Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas”. En *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: C /Arte.
- Moxey, Keith (2009). “Los estudios visuales y el giro icónico”. *Revista de Estudios Visuales* N.º 6: 8-27 [versión electrónica].
- Nava Rivero, Jesús (2009). “El museo. Espacio de representación y la nueva reconstrucción del significado de los objetos culturales”. En *Imágenes. Revista electrónica del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Visita 18 de septiembre de 2010 en http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/rastros/ras_nava01.html.
- Reyero, Alejandra (2010a). “Difusión y consumo de la fotografía etnográfica chaqueña”. *Revista de Antropología Avá*. Año: 2010: 231-244.
- (2010b). “Fotografías etnográficas en espacios de arte. Notas a partir de las colecciones de Guido Boggiani y Grete Stern”. Actas del IV Congreso Interoceánico de Estudios Latinoamericanos, X Seminario argentino-chileno y IV Seminario Cono Sur de Ciencias Sociales, Humanidades y Relaciones Internacionales “La travesía de la libertad ante el Bicentenario”. 10-11-12 de Marzo de 2010. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- Richard, Nicolás (2008a). “Les chiens, les hommes et les étrangers furieux. Archéologie des identités indiennes dans le Chaco boréal”. En *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Aula virtual. Visita el 02 de diciembre de 2011 en <http://nuevomundo.revues.org/43103>.
- (2008b). “Los baqueanos de Belaieff. Actores y lógicas de mediación en el Alto Paraguay”. En Braunstein, José y Norma Meichtry (Eds.) *Liderazgo, representatividad y control social en el Gran Chaco*: 69-87. Corrientes, Editorial Universitaria de la Universidad Nacional del Nordeste.
- (2006) “Cinco muertes para una breve crítica de la razón artesanal”. En *Anales de Desclasificación*, Vol. 1: La derrota del área cultural N.º 2. Dossier: *La corporación chaqueña (I): La formación de los corpus*. <http://www.desclasificacion.org/anal>.
- Spadafora, Ana María (2006). “Entre la historia, el mito y el ritual: notas sobre el arte chamacoco (Alto Paraguay)”. En *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, Vol. 20 N.º 37: 118-130. Visita 23 de septiembre de 2010 en <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/557/55703706.pdf>.
- Susnik, Branislava (1995). *Chamacocos I. Cambio cultural*. 2ª edición facsímil 1969. Asunción: Editora Litocolor.
- Taussig, Michael (1993). *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*. Nueva York/Londres: Routledge.
- Villar, Diego (2008). “Cordeu, Edgardo Jorge, El origen de la pintura. Mitología, memoria étnica y autobiografía del artista indígena Ógwa”. En *Journal de la société des américanistes*: Vol. 61: 94-2.