

XXXIII Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana
Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - marzo de 2021

Cartografía de la imagen y la letra: imaginarios indígenas en *Eisejuaz* de Sara Gallardo y los *Aborígenes del Gran Chaco* de Grete Stern

María Fernanda Piderit
ILH - Universidad de Buenos Aires

I. Introducción

En este breve ensayo intentaré hacer una cartografía de los imaginarios que se re-configuran al poner en relación la novela *Eisejuaz* de Sara Gallardo y las fotografías sobre los *Aborígenes del Gran Chaco* de Grete Stern, una puesta en relación que al lector le puede parecer arbitraria a primera vista ¿Por qué poner en diálogo estas dos obras? Tres son los ejes que, a mi parecer y en función de mis intereses, justifican este diálogo intertextual e intermedial: primero, ambos trabajos se realizaron a finales de la década de 1960 en un territorio común dentro de la Argentina, a saber una zona delimitada de lo que se conoce como el Gran Chaco; segundo, ambos proyectos se refieren a un mundo en particular, lo “índigena”, que se intenta mostrar dentro de y para otro mundo, la cultura occidentalizada y urbana de la zona rioplatense; y tercero, ambas autoras se pueden identificar, a pesar de la trampa de este concepto, como personas que no pertenecen a las culturas indígenas que intentan abordar en su obras, sino que en rigor son parte de una sociedad que históricamente no solo las ha subordinado y oprimido, sino que muchas veces lisa y llanamente las ha invisibilizado.

Aunque se puede, y creo que es necesario, tener una mirada crítica heterocrónica, la coincidencia de lugar y época responde a una preocupación que tiene que ver justamente con los procedimientos de representación y recepción de lo “índigena” y que, en este caso, apunta poner en diálogo y comparar los imaginarios que surgen de la representación de, a grandes rasgos, una misma comunidad, toda vez que el uso del término “índigena” tiende a ser un concepto homogeneizador de una enorme cantidad de diferentes sociedades que caen dentro de él. Sin lugar a dudas, su uso responde a una necesidad política que apunta a dar visibilidad y ojalá resolver los problemas y las demandas de los diferentes grupos, comunidades o sociedades de pueblos originarios colonizados, desterrados, aculturizados, esclavizados, oprimidos y asesinados a lo largo de la historia de la conquista, la colonia y los estados nacionales y grandes corporaciones hasta el día de hoy. En tal sentido, cabe señalar y recordar, tal como indica Claudia Zapata Silva que los

conceptos de “indio” o “indígena” más bien se caracterizan por su inestabilidad teórica, inestabilidad que “guarda relación con el contexto histórico; vale decir, con una época y un espacio determinado” (Zapata Silva, 2016; 23)¹; sin embargo, tal como la investigadora acusa, así como también la antropóloga argentina Claudia Briones, al tratarse de temas indígenas se suele caer en esencialismos que sitúan a estas sociedades en el ámbito de lo originario, lo rural, lo primitivo, la oralidad y la ritualidad, entre otros aspectos que hacen incompatible lo “indígena” con la cultura occidental/izada:

“Sin embargo, si se quiere reconocer la historicidad y el presente de estos colectivos, se hace evidente la distancia entre esta descripción y su desarrollo cultural efectivo, más heterogéneo de lo que esa representación supone. Al buscar sus orígenes se suele indicar a la antropología clásica, disciplina cuya función consistía en ir hacia lugares lejanos y exóticos donde habitaban los indígenas, conocer sus formas de vida y traducir aquella diferencia al público occidental [...]. Lo que sorprende es que todavía se mantengan vigentes muchas de estas premisas que guiaron el estudio de los otros indígenas en este período de la disciplina, pese a las críticas de las que ha sido objeto desde hace algunas décadas al interior de la misma”.

(Zapata Silva, 2016; 25)

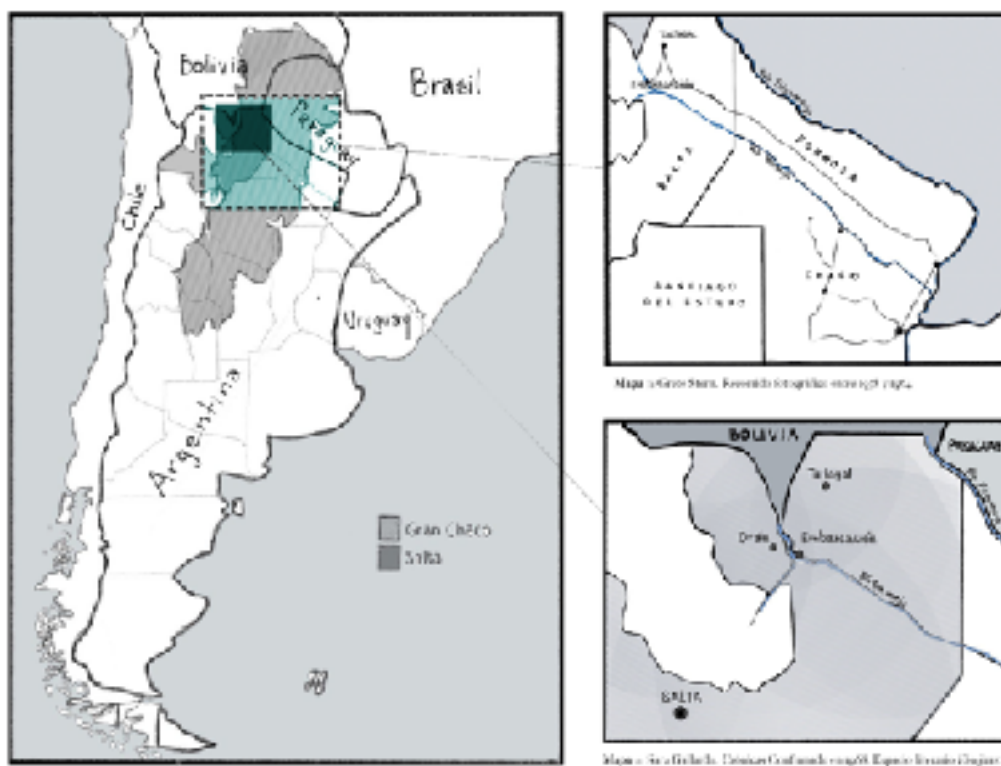
Esta forma de figurar lo indígena no ha sido diferente en el campo de las artes –que es lo que aquí nos ocupa– aunque hace algunos años esto viene cambiando, particularmente en las artes plásticas, la fotografía y el video. Este cambio en la mirada, cambio que no significa solamente que la mirada del fotógrafo se modificó, sino que también la cámara mudó de manos desde el fotógrafo-etnógrafo hacia el fotógrafo-indígena que se representa a sí mismo, esta “nueva” mirada sobre el mundo “indígena” se viene produciendo más notoriamente desde mediados del siglo XX en las artes visuales y un poco más tarde dentro de la disciplina antropológica. Podemos entender este “se viene produciendo” como una serie de umbrales que se cruzan, yuxtaponen, expanden, de manera que es imposible, e inútil, establecer un punto de origen para situar este cambio en la mirada, pero aquí pensamos la segunda mitad del siglo XX como una bisagra importante en la alteración, dentro de las artes, del régimen escópico de la etnografía y la fotografía etnográfica dentro del campo de las artes. Y, sin embargo, si la mirada desde las artes visuales y la literatura se modifica en su autocrítica, no parece suceder lo mismo desde la recepción de las obras. De esta manera, aquí propongo que *Eisejuaz*, a pesar de ser la novela de una mujer urbana occidentalizada de clase alta y educada, se presenta como una obra que intenta *ponerse en el lugar del Otro* y de *darle voz* sin caer

¹Zapata Silva, C. (2016). *Intelectuales indígenas en Ecuador, Bolivia y Chile: Diferencia, colonialismo y anticolonialismo*. Santiago de Chile: Lom

en las representaciones estereotípicas del “indígena” heredadas, justamente, del imaginario antropológico. Ese darle voz al otro quizás sea uno de los mayores logros de la novela que, para muchos, bordea un lenguaje experimental que perturba las normas del castellano, por ejemplo, con expresiones tales como “nada no hablé”, “nada no dije” o “no se comemos gente pero sabemos matar”, entre otras formas de alteración sintáctica.

Entonces, el ejercicio crítico que se propone a continuación es poner a prueba nuestras operaciones de lectura y nuestras miradas sobre obras que, inevitablemente, nos remiten a ese mundo que, a falta de una mejor expresión, llamamos “indígena”, término que a su vez nos empuja a movernos en las fronteras de lo antropológico y lo etnográfico; miradas que están atravesadas por siglos de imágenes visuales que se han construido para representar lo indígena y que a partir del advenimiento de la fotografía a mediados del siglo XIX y de su uso como herramienta para la etnografía (entre otras disciplinas que tendían a la taxonomía de lo humano) circularon con mayor facilidad y abundancia, dando consistencia a un régimen escópico que atraviesa, entre otros dispositivos, a la literatura hasta el presente. De ahí que, para los objetivos de este artículo, resulte relevante y productivo poner en diálogo intertextual dos obras que, cada una a través de la especificidad de su medio, se sitúan en ese umbral de alteración y cambio con respecto a la relación, la mirada y las representaciones de lo “indígena” en un territorio y un período coincidentes y acotados.

II. Mapas



En el año de 1968, Sara Gallardo realizó un serie de crónicas desde la ciudad de Salta y sus alrededores, donde entró en contacto con Lisandro Vega, o *Eisejuaz*, quien más tarde inspiraría la novela que aquí nos convoca. Nos dice Gallardo en su crónica:

“Embarcación queda a cinco kilómetros del río Bermejo en pleno Chaco Salteño. No voy a hablar hoy de la ciudad de Embarcación con sus casas viejas y sus calles de tierra, ni de la selva tropical ni de los aserraderos, ni de los ingenios donde la caña crece a veces más que un hombre. Ni del río Bermejo, que parece un dios del Olimpo. Ni de los sapos y los insectos gigantes. Ni siquiera de las tres misiones –franciscana, anglicana y la iglesia noruega de la Asamblea de Dios– que se ocupan de los últimos desdichados matamos, tobas y chiriguano, en una especie de emulación agrídulce y a veces heroica de la caridad cristiana. Hoy, miércoles 27, esta página pertenece, porque se lo prometí, a Lisandro Vega, mataco, treinta y seis años, encargado de sus compatriotas en el campo de la misión noruega que rige el pastor Pedersen”².

(Sara Gallardo, 27 de junio de 1968)

Tal como leemos, la periodista nos ubica de pleno en la ciudad de Embarcación, la cual, con la excusa de centrarse en la figura de Lisandro Vega, nos la describe diciéndonos que no lo hace, y construye un fondo sobre el cual comenzamos a distinguir al que será el personaje de *Eisejuaz*. Algunos años antes, entre los años de 1958 y 1964, Grete Stern, en su recorrido por parte del Gran Chaco también establece la ciudad de Embarcación como una suerte de centro de operaciones mientras realizaba las fotografías que le había encomendado la Universidad Nacional del Nordeste y que ella continuara por su cuenta en la última fase del registro que llevó a cabo. Nos dice en el texto que escribió especialmente para la muestra de la Universidad de la Plata en 1971:

“En Embarcación, en la provincia de Salta, la mucama del hotel me recomendó visitar al pastor noruego de la misión evangélica de Dios. [...] En ese terreno vivían únicamente wichis; fue la primera vez que los vi con expresión de alegría, con ganas de vivir. Generalmente los wichis son considerados los aborígenes más sufridos, pobres y despreciados. [...] Desde Embarcación a Tartagal se llegaba en tren. Don Julio Ferreyra [...] me presentó a los churupíes y a los chorotes. Vivían, como todos los paisanos, en las afueras de la ciudad, en viviendas hechas con restos de la fabricación de madera terciada, industria importante allí y en la que trabajan muchos de ellos”³.

(Grete Stern, 1971)

En el texto también nos encontramos con información y descripciones que se repetirán en la conformación del espacio literario donde se desarrolla la novela de Sara Gallardo, siendo

² Gallardo, S. (2016). *Macaneos: las columnas de Confirmado* (1967-1972) / Compilado por Lucía De Leone. Buenos Aires: Winograd.

³ Stern, G., Priamo, Luis., Prez Golln, J. Antonio., Martini, J. Xavier., Fundación Antorchas., & Fundación CEPPA. (2005). *Aborígenes del Gran Chaco: Fotografías de Grete Stern: 1958-1964*.

especialmente relevante las misiones religiosas que intervinieron en el mundo indígena – particularmente la misión noruega–, así como la mención a la industria extractivista de la madera. “No voy a hablar [...] ni de los aserraderos” nos dice Gallardo o las “viviendas hechas con restos de la fabricación de madera terciada, industria importante allí y en la que trabajan muchos de ellos” nos dice Stern, justamente uno de los trabajos de *Eisejuaz* que se destacan en la novela. Por ahora, quisiera presentar los mapas de la zona en que este análisis se está centrando.

En estos mapas podemos observar que si yuxtaponemos las zonas de trabajo de las crónicas de Sara Gallardo (mapa 2) y las fotografías de Grete Stern (mapa 1), éstas coinciden en Embarcación, Orán, Tartagal, el río Bermejo –un personaje más– y sus alrededores, mapa que por otro lado me permite hacer coincidir a fines de la década de 1960 con el propósito, a continuación, de aproximarnos al régimen escópico que convoca en el potencial lector o crítico.

III. Régimen escópico

En el prólogo de la edición de 2013 de *Eisejuaz* de Sara Gallardo, Martín Kohan señala que:

“Lo que cree o dice creer Eisejuaz es que Dios le ha enviado señales. Y él procede, siguiendo su figuración de otro mundo, cada vez más desencajado de las cosas de este mundo. Elena Vinelli habla de la ‘conciencia mítica (o psicótica) de un indio mataco’, y cita una carta de Manuel Mujica Láinez a Sara Gallardo en la que habla de un ‘héroe mitad ángel y mitad monstruo’. Así queda escindido Eisejuaz, según se lo considere desde su propia perspectiva o desde una perspectiva exterior, según se decida admitir sus creencias o tomar distancia de ellas: será un salvador o un torturador, un santo o un traidor, un místico o un psicótico, un ángel o un monstruo, según se piense o no que es verdad eso que él cree, según se piense o no que lo cree de verdad”
(Kohan, 2013; 9)

Este texto de Kohan, que se inicia con de un acto del “habla” que figura “otro” mundo, desde la crítica literaria nos propone la escisión de “este” mundo en dualismos propios del pensamiento occidental –que es el que ha construido y esparcido la figura de lo “indígena”, como mencionamos en el primer apartado de este ensayo– y deja atrapado al personaje de Eisejuaz en el mundo de la “locura” (un psicótico) que no puede escapar de las dicotomías del bien y el mal: del civilizado o el bárbaro, del salvador o el torturador, del santo o el traidor o del ángel o el monstruo. En este marco de la letra, pero de la letra de la crítica, propongo la pregunta sobre desde qué lugar, desde qué perspectiva, desde qué archivos visuales nos enfrentamos no solo a las creencias de Eisejuaz, que son las que guían este comportamiento que se ha definido como psicótico, alucinado o monstruoso, sino a su figuración como un ser de “otro mundo”, o sea un “indígena”, específicamente un mataco. En busca de una respuesta a esta pregunta, y dentro de lo que nos convoca, que es la relación de la

literatura, la letra, y la imagen, quiero apelar al concepto de **régimen escópico** que la filósofa chilena Alejandra Castillo retoma del teórico del cine Christian Metz para introducirlo como una categoría importante a la hora de entender los regímenes de visualidad que preceden, guían, orientan, limitan o incluso disciplinan nuestra mirada y, por lo tanto, nuestras lecturas. ¿Cómo funciona el régimen escópico en el momento que nos representamos (a través de la imaginación que la letra convoca) lo que definimos genéricamente como “indígena”?



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

¿Acaso alguna de estas imágenes nos (re)presenta al personaje de Eisejuaz?⁴

Estas imágenes constituyen una ínfima parte de nuestro archivo común anterior a la década de 1950 y que, como bien demuestran Margarita Alvarado y Mariana Giordano⁵ además de describir diferentes procedimientos visuales para construir la “otredad” del “indígena”, este tipo de imágenes hasta el día de hoy circulan en diferentes documentos que van desde textos escolares y libros de historia, entre otros que comenzaron a circular cada vez más a partir del siglo XIX a través de las carte-de-visite, la postal, los periódicos-museos, las revistas, etcétera. El **régimen escópico** se puede entender como un régimen de luz que ilumina ciertas zonas del archivo haciendo visibles unas y dejando en la oscuridad a otras, pero no sólo establece los límites de lo que puede ser visto y de lo que queda oculto en los márgenes o intersticios, sino que también determina jerarquías, privilegios y escalas de valores a través de los cuales valoramos e interpretamos lo que miramos. Y cabe preguntarse quiénes han sido los encargados de decidir qué se guarda, dónde se guarda y qué se omite del archivo de la letra y de la imagen en nuestros Estados-Nación: la clase dominante, nos responde Alejandra Castillo, es decir “ciertos hombres cultos, blancos y adinerados” son los que

⁴Fig.1: John Byron, 1768, Patagonia. Fig.2: Florian Paucke, 17XX, Chaco. Fig.3: Guido Boggiani, chamacoco, Chaco Paraguayo, -1900. Fig. 4: Martín Gusinde, Patagonia, 1900/30. Fig. 5: Claude Levi-Strauss, 1935-1939, Bororo)

⁵ Alvarado, Margarita y Mariana Giordano. (2007). Imágenes indígenas con pasaporte abierto: del Gran Chaco a Tierra del Fuego. En: *Magallania*, 2007, Vol. 35(2):15-36.

construyen una “narración centralista, masculina y oligárquica” que deja en la oscuridad a aquellos cuerpos que no comparten sus señas (p.47-48)⁶.

III. Narración, imagen e imaginarios

El régimen escópico puede, sin embargo, ser intervenido y alterado. Es extendida la idea de que el advenimiento de la fotografía a mediados del siglo XIX vino a intervenir y cambiar el campo de la pintura; sin embargo, hay que considerar que la fotografía lo que también hace es consolidar un régimen de visión que se venía desarrollando a partir del renacimiento italiano en Europa; a saber, el perspectivismo propio de la cámara lúcida, principio óptico de la fotografía. No solo eso, consideremos que la inscripción legal de la fotografía ocurre en el año de 1939 en Francia, a pesar de que hoy sabemos que el proceso químico de la fijación de la imagen sucedió sincrónicamente en varios lugares del mundo. En el mismo año de 1939 se crea la Société Ethnologique de Paris, a solo dos años de la creación en Londres de la Aborigine’s Protection Society cuyo objetivo, en principio, era corregir las falsas creencias sobre los aborígenes, particularmente aquella de que eran seres inferiores⁷. El punto que quiero hacer notar es que la fotografía y la antropología, como disciplinas, surgen al mismo tiempo. No es casual entonces que la etnografía hiciera desde muy temprano uso de la representación objetiva, es decir no mediada por el ser humano, de la realidad que le permitía la máquina fotográfica, en particular de las señas y rasgos humanos que permitirían diferenciar una raza de otra y, no solo eso, incluso cualidades que podemos definir como espirituales, si bien estas imágenes rara vez fueron publicadas con los estudios antropológicos sino hasta ya entrados los años 90 del siglo XX, con escasas excepciones como la antropóloga estadounidense Margaret Mead por los años 40. En breve, la fotografía etnográfica creó todo un código de representación de lo indígena, o bien de “lo otro”, con sistemas de medición, de grillas, de fondos, de poses, y una serie de procedimientos que garantizarían su objetividad científica⁸. La fotografía etnográfica seguía reproduciendo y perpetuando los regímenes de visualidad que percibían al indígena como lo exótico, lo salvaje (bueno o malo), lo primitivo, etcétera. Y muchas de estas fotografías, que no circulaban dentro de las publicaciones de los estudios antropológicos, comenzaron a reproducirse y circular como mercancía bajo la forma de postales y carte-de-visite. He aquí un ejemplo emblemático para nuestra región (analizado por Alvarado y Giordano):

⁶Castillo, A. (2020). *Adicta Imagen* (1a ed.). Ediciones La Cebra.

⁷ Sobre la historia de la relación antropología y literatura: Pinney, C. (2011). *Photography and anthropology*. Reaktion Books.

⁸ Ver: Cortés Rocca, P. (2011). *El tiempo de la máquina. Retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*. Editorial Colihue.



Obsérvese en estas imágenes^{9,10}, la escenificación, la actuación, los fondos, el vestuario que, hasta el día de hoy, como hemos dicho, circulan para representar, en este caso, a los mapuches. Reitero, entonces, estas imágenes son parte del archivo común, de nuestra biblioteca, que ha circulado desde la primeras representaciones en forma de dibujos o grabados, pero con un efecto amplificado por la capacidad de reproducción, la circulación y la premisa de objetividad científica de la fotografía. Sin embargo, tal como está siendo rigurosamente estudiado¹¹, las fotografías de Grete Stern sobre los *Aborígenes del Chaco* (ver algunas imágenes [aquí](#)), se encuentran en un momento bisagra en que principalmente desde el campo de las artes este régimen escópico de la antropología clásica, y por lo tanto también la fotografía etnográfica, comienza a ser intervenido y modificado y que de alguna manera, como he tratado de demostrar aquí, dialogan con obras literarias como *Eisejuaz*, formas de un letra subversiva que le dan visibilidad a esos “otros” cuerpos que han sido históricamente invisibilizados –o cuyas representaciones los mantienen afuera de “este” mundo, el único posible–, pues tal como señala Alejandra Castillo desde el feminismo “no hay cuerpo sin letra” y es esa letra, con sus imágenes, la que debe habilitar otra realidad. Un camino que también debiera seguir la crítica cuando se enfrenta a “mundo indígena”.

⁹ Fotografía del estudio de Gustavo Millet, 1890, Traiguén, Chile.

¹⁰ Uso del retrato del Cacique Lloncón de G. Millet en la etiqueta de un licor famoso en Chile, hasta el presente.

¹¹ Me refiero particularmente a las investigaciones de Mariana Giordano, Alejandra Reyero, Margarita Alvarado, entre otras que aquí no menciono.