

EXPEDICIÓN, VISUALIDAD Y ARTEFACTO. LOUIS DE BOCCARD EN EL ALTO PARANÁ (SUD AMÉRICA, 1898-99)

Mariana Giordano y Alejandra Reyero***

RESUMEN

El artículo analiza un álbum de fotografías, un relato de viaje y un texto de interés etnográfico del explorador suizo Louis de Boccard producidos en el marco de una expedición al Alto Paraná, Paraguay y Brasil entre 1898 y 1899. Se trata de un abordaje al conocimiento de las prácticas exploratorias relacionadas con el coleccionismo y la fotografía etnográfica desarrolladas en Sudamérica hacia finales del siglo XIX. En tal sentido examina, desde la perspectiva de los estudios visuales, los tópicos de representación más destacados en las imágenes y en los textos como construcciones visuales del colonialismo del siglo XIX. Los sujetos y objetos capturados fotográficamente por un lado, y las mismas imágenes devenidas objetos por otro, así como las descripciones presentes en los epígrafes de las páginas del álbum y en los manuscritos citados, dan cuenta de los modos de desplazamiento de la cultura material, los procesos de mercantilización y las formaciones discursivas y epistémicas.

PALABRAS CLAVE: Viaje, Fotografía, Artefacto, Alto Paraná.

ABSTRACT

This paper analyzes a photograph album, a travel story and a paper with ethnographic outlook made by the Swiss explorer Louis de Boccard. This material concern the expedition across the Upper Parana River, through to Paraguay and Brazil (1898-99). It leads to a deeper understanding

oooooooooooooooooooooooooooo

* Investigadora Independiente de CONICET con lugar de trabajo en el Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI). Docente en la Facultad de Humanidades de la UNNE. E-mail: marianagiordano@gmail.com

** Investigadora Asistente de CONICET con lugar de trabajo en el Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI). Docente en la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura (FADyCC – UNNE). E-mail: reyroalejandra@gmail.com

Fecha de recepción del original: diciembre de 2016. Fecha de aprobación: agosto de 2017.

of exploratory practices with respect to collecting and ethnographic photography works in South America at the end of 19th Century. In this regard, the work takes from the Visual Studies perspective and characterizes representational topics present in both images and texts, considering those as visual constructions of colonialism, intercepted by de Boccard subjectivity. People and objects/artifacts ‘captured’ by photography, and images transformed into objects, but also descriptions of them inserted into album and the manuscripts means ways of displacement of the cultural and discursive material, as well as epistemic formations.

KEY WORDS: Journey, Photography, Artifact, Upper Paraná.

INTRODUCCIÓN

Desde las experiencias ‘humboldtianas’ en América, todas las expediciones científicas contaron con un relato verbal y visual del viaje. La tradición documental que en principio estuvo representada por dibujantes –algunos de ellos artistas de importante formación, como el alemán Mauricio Rugendas (1802-1852), quien acompañó a Humboldt en parte de su exploración–, fue reemplazada luego por el rol del fotógrafo aficionado, amateur o ‘profesional’. El viaje, considerado una experiencia científica y personal, era visibilizado según ciertas convenciones iconográficas que procedían de la pintura: representaciones del paisaje y la naturaleza, animales, tipos sociales –en especial aquellos considerados ‘exóticos’ como el indígena y el negro–, costumbres y vistas de ciudades, constituían los tópicos sobresalientes al momento de visibilizar la experiencia, además de la recolección de artefactos y especies naturales, los estudios hidrográficos y meteorológicos, entre otros¹.

Todo viaje se experimentaba, vivenciaba, se ‘hacía carne’ en la persona que se desplazaba, y de forma casi simultánea, se compartía; de allí la necesidad de narrar la experiencia, de relatar en palabras y en imágenes lo vivido: las palabras autorizaban la voz del narrador que devenía testigo

oooooooooooooooooooooooooooo

1 Sobre estos últimos aspectos cabe recordar, entre otras, la Misión Científica al Cabo de Hornos organizada por Francia en 1882-1883, que realizó el relevamiento de datos referidos a las ciencias naturales, la meteorología, los fenómenos magnéticos, la zoología y la etnografía, donde la cámara fotográfica tuvo un rol preponderante en el relevamiento de los grupos fueguinos, con las tomas obtenidas por Doze y Payen en esta expedición (Alvarado et al., 2007:112-127).

presencial del viaje y contaba por escrito y en primera persona lo visto, oído, apreciado, pero también y especialmente lo representado iconográfica y subjetivamente según sus percepciones e impresiones. Las imágenes “confirmaban” aquello digno de preservar en la memoria, ‘necesario’ de ser conocido por otros que no estuvieron *allí y entonces* (viajando). En las imágenes, en un conjunto inagotable de ellas (algunas de las cuales no obstante se anclaban en un imaginario más acotado y en cierto modo tangible, como las fotografías) se ampliaba “*el horizonte de lo posible de aquella información que el viaje proveía*” (De Oto y Rodríguez, 2008: 21).

Si se deduce, siguiendo a Burucúa (2016), que toda imagen sin discurso es –en cierto modo– una imagen muda y un texto sin imagen es un texto miope, en el contexto de los relatos de viaje esta afirmación resulta decisiva. No hay viaje sin relato y no hay relato sin imagen. Se viaja para contar (contar lo que nadie más pudo, tuvo la oportunidad o fue capaz de ver); se escribe, se describe, se imagina/visualiza según el filtro, la construcción subjetiva del propio viajero, expedicionario, explorador.

En la experiencia americana la presencia de la imagen se remonta a la época de la conquista y colonización. Pero el siglo XIX permitió una reproducibilidad de la imagen que hizo que ésta tuviera un rol preponderante en las expediciones y en las experiencias de viaje, conviviendo con catálogos de objetos, animales, o con escritos etnográficos, como fue el caso del pintor, comerciante, fotógrafo y etnógrafo Guido Boggiani (1861-1901) a fines del siglo XIX (Giordano, 2002 y 2004, Reyero, 2013).

Si bien a lo largo del siglo la relación entre imagen y texto en la experiencia de viaje fue mutando de una visión romántica a otra más racionalista/positivista, el componente romántico no dejó de ser el trasfondo de los relatos de muchos expedicionarios. En consecuencia, el interés científico no estaba desvinculado de un imaginario exotista, como tampoco de una mirada topográfica/expansionista sobre el territorio, en particular en aquellas regiones que fueron ocupadas tardíamente por los Estados americanos, como fue la región del Gran Chaco y Mato Grosso.

Como expresa Todorov (1991), este exotismo estaba sustentado en el desconocimiento y en el temor a lo extraño como una de las formas de la seducción/atracción que ello generaba (especialmente el paisaje y su habitante a la vez que peligroso, exuberante y atractivo). Dicha experiencia se prolongó, en el caso americano, incluso a lo largo de las tres primeras décadas del siglo XX, delineando la figura de un sujeto observador capaz de adentrarse heroicamente en un territorio donde el ‘salvajismo’ podía ser controlado, resultando por tanto, un territorio productivo (Giordano y

Reyero, 2016). De allí la “*necesidad de cartografiar el territorio avizorado; el límite que demarca lo propio respecto de lo abismal [asumiendo los] riesgos del desconocimiento [y abriendo las] tensiones entre el yo y la alteridad*” (Férrandez, Geli y Pierini, 2008: 14). Un territorio que se construye como “zona de contacto”² en términos de Pratt (1997).

En este contexto, la visión sobre la alteridad revela su íntima conexión con el relato de viajes. La visión de lo otro (lo desconocido) emerge como construcción histórica develando mecanismos explícitamente elaborados por el viajero-explorador apoyado en tecnologías de producción de imágenes como el dispositivo fotográfico que reconfiguró/reorganizó las relaciones entre el *sujeto observador* y los *modos de representación* (Crary, 2008:15). En tanto medio analógico, la fotografía se correspondía con el punto de vista estático adoptado por el viajero, localizado en el espacio real en un momento particular. La visión no estaba escindida del observador: “*Las imágenes remitían a la posición del observador de un mundo ‘real’, percibido ópticamente*” (Crary, 2008:16).

Es en este escenario que nos encontramos con un personaje ‘secundario’ –en tanto no ha sido profusamente abordado por la ciencia argentina– pero, sin embargo estrechamente vinculado con los círculos científicos, políticos y sociales de Buenos Aires y Asunción: Louis de Boccard³. De

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

2 Pratt denomina “zona de contacto” al “*espacio de encuentros coloniales, al espacio en que pueblos geográfica e históricamente separados entran en contacto y establecen relaciones duraderas*” (Pratt, 1997: 26). A los viajeros-escritores que en la primera mitad del siglo XIX, después de los movimientos independentistas, recorren Hispanoamérica, Pratt los denomina “la vanguardia capitalista”. De Boccard, que se ubica hacia fines del siglo, asume algunos caracteres de unos y otros: si bien no entra en contacto permanente con los espacios culturales y geográficos que recorre en una primera instancia, lo hará con posterioridad, pero a la vez, su inserción en estos ámbitos tendrá muchas de las características de la trayectoria neocolonial a la que se refiere Pratt respecto de la “vanguardia capitalista”.

3 El lugar de la narrativa en relación con la experiencia de viaje etnográfico –que no es este caso ya que no se trata de un antropólogo sino de un sujeto con formación naturalista que realiza viajes por fuera de los circuitos académicos– fue extensamente abordado en la década de 1990 por la llamada antropología posmoderna (la etnografía como texto, alegoría y autobiografía) y por autores que proceden del ámbito antropológico (Geertz, 1997), y de la teoría literaria (Pratt, 1997). A su vez, el lugar que la fotografía ocupó en esas experiencias exploratorias decimonónicas, es un tema tratado por investigadores locales (Penhos, 2005 y 2002; Tell, 2001; Vezub, 2002; Masotta, 2009 y 2011, entre otros). Entre éstos, hay trabajos específicos sobre el lugar del álbum en el contexto del individualismo burgués y la fotografía antropológica y las expediciones de finales del siglo XIX (Masotta, 2009 y 2011), ya que el álbum se combinó con el atlas en el ejercicio antropológico,

De los numerosos viajes de de Boccard por el sur y el norte argentino, nos interesa analizar particularmente en esta oportunidad, un viaje realizado en 1898-99 al Alto Paraná, Paraguay y Brasil, junto a su primo Raymond de Boccard y Tehóphile Pictet.

Así, nos detenemos en el modo en que Louis de Boccard, autodefinido “explorador”, traza distintos recorridos e itinerarios por estos territorios, a través de ciertos recursos discursivos e iconográficos que le permiten construir una visualidad de dicha experiencia. Tales recursos se concentran especialmente en un conjunto de artefactos por él mismo elegidos y exhibidos (expuestos/visualizados/conservados) mediante fotografías que en tanto objetos develan su propia dimensión artefactual y mercantil en sí mismas.

El corpus de análisis corresponde a un álbum del explorador titulado “Viajes y exploraciones a los Territorios del Alto Paraná, Paraguay, Misiones y Brasil 1898-1899” que contiene cuarenta y seis fotografías –y dos faltantes que conservan descripción en página–, un texto de dos páginas de un manuscrito prolijamente realizado y titulado “Indios caingua” y un diario de viaje de siete páginas que se inicia de manera ordenada y cuidadosa, para luego incluir tachaduras y enmiendas según la lógica propia del diario de viaje⁴.

4 El álbum y el material escrito conformado en el marco de las expediciones realizadas por de Boccard forman parte de la Colección Théo Savary, de Suiza. Agradecemos la digitalización y disponibilidad de la misma a Nicolas Savary, quien realizó el rescate y puesta en valor de dicha colección. Por otro lado, una parte de los objetos recolectados y de las imágenes obtenidas se hallan en Paraguay en manos de sus descendientes, en acervos privados y una menor cantidad de objetos entre su familia en Suiza. Era usual en de Boccard la realización de varios álbumes de la misma expedición, en ocasiones uno en francés enviado a su familia y otro en español que conservaba en su propiedad. Pero también, la compilación de imágenes de diversos viajes en un mismo álbum era otra de las prácticas usuales de este personaje, que podría vincularse con la posibilidad de intercambio o venta tan común en la época.



Imagen 1. Portada del álbum “Viajes y exploraciones a los Territorios del Alto Paraná, Paraguay, Misiones y Brasil 1898-1899”

La finalidad de este análisis es indagar aquello que de Boccard ha decidido representar, preservar, valorar e intercambiar en imágenes fotográficas; advirtiendo cómo los sujetos y objetos/artefactos capturados fotográficamente por un lado, y las mismas imágenes devenidas objetos por otro, se transforman en “mercancías” cuyo valor se asocia tanto al intercambio en la vida social (Appadurai, 1991; Poole, 2000), como a la subjetividad de quien los colecciona relativizando su función práctica (Baudrillard, 2003).

Asimismo, el texto sobre los ‘cainguas’ (se mantiene el término inscripto por el expedicionario) es abordado en relación a un tipo de emisor que no tiene formación antropológica pero sí interés etnográfico: por ello, nociones como “el antropólogo como autor” (Geertz, 1997) o “autoridad etnográfica” (Clifford, 1995) pueden ser de utilidad con la salvedad antes expresada sobre el sujeto emisor, que supone una retórica y una práctica diferencial. El ‘estar ahí’ y la autoridad que conlleva para legitimar un conocimiento sobre el “otro” que ha abordado la antropología para los textos etnográficos, son elementos que se pueden encontrar en la inmediatez con que el explorador se presenta, el carácter descriptivo del relato de viaje y la legitimación del espacio cultural que transita.

Consideramos a modo de hipótesis, que de Boccard propone –como la gran mayoría de los expedicionarios europeos que a fines del siglo XIX y principios del XX recorrieron territorios considerados ‘exóticos’–

formas de organización de la experiencia del mundo caracterizadas por una concepción empirista-naturalista de la visualidad, y por el afán de coleccionar como modo de apropiarse de las memorias personales, sociales y étnicas.

En tal sentido, nos ubicamos en el campo de los estudios visuales, que suponen una perspectiva transdisciplinar de análisis. Particularmente, retomamos aspectos que atienden a categorías como *regímenes escópicos*⁵ y *visualidad*⁶ (Jay, 1988; Crary, 2008), la movilidad y circulación de las imágenes y sus relaciones con objetos e instituciones (Guasch, 2005; Jay, 1988; Crary, 2008); las relaciones entre imagen y texto, mirada y subjetividad, dimensión objetual/artefactual de la fotografía y valor de cambio (Edwards, 1992; Poole, 2000; Evans y Hall, 1999). Esta perspectiva se cruza con aportes que provienen de la historia social y cultural de los objetos y las colecciones (Kopytoff, 1991; Baudrillard, 2003), la teoría crítica sobre los viajes y desplazamientos (Pratt, 1997) y las relaciones entre arte y antropología (Gell, 1998).

En términos metodológicos seguimos los lineamientos de Poole (2000) integrados en su noción de *economía visual*. Ello supone la consideración de los tres niveles de análisis sobre los cuales se organiza dicha economía: *producción, circulación y recepción*. Esto es, la producción de las imágenes centrada en la figura del emisor y en el contexto social, político, ideológico y técnico en el que se originaron dichas representaciones icónicas por un lado, y el uso social de las imágenes de acuerdo a su relativa disponibilidad, portabilidad, tamaño, acumulación y posesión, o la atribución de lo que la autora denominada *valor de cambio* (circulación) y *valor sensual* (recepción), por otro.

La transformación de las imágenes del corpus abordado en “*artefactos*

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

5 Este concepto, que Jay retoma de Christian Metz y de Michel Foucault, supone atender a los modos de mirar y las gramáticas de la mirada como prácticas resultantes de patrones culturales previos: son los “ojos modelados” en términos de Jay (1988), los que articulan la visión con otros sentidos.

6 Retomando los aportes de Martin Jay a la formación de los estudios visuales, Guasch señala que éstos suponen una “(...) *visualidad no unida a los procesos clásicos de percepción, sino como un proceso activo gobernado por las instituciones y centrado en la construcción de la subjetividad. Una visualidad que en último término reivindica el poder del deseo, un deseo ocular, producido a través de la experiencia de la mirada (...)*” (Guasch, 2005: 63).



Imagen 2. Louis de Boccard. Página del álbum “Viajes y exploraciones a los Territorios del Alto Paraná, Paraguay, Misiones y Brasil 1898-1899”. Fotografía referenciada en “Yaguarasapá”, cuyo epígrafe hace referencia a su envío a Buenos Aires para una exposición. Col. Théo Savary

Pero también, el viaje de de Boccard coincide contextualmente con otras expediciones científicas realizadas a la región de Misiones, que han sido abordadas por la historiografía local dado el alto reconocimiento de los científicos a cargo de las mismas: el naturalista Eduardo Ladislao Holmberg en el Territorio de Misiones (1886) y uno de sus discípulos y exponente de la arqueología y la etnografía argentina de fines del siglo XIX y principios del XX, Juan Bautista Ambrosetti, quien realizó dos viajes ‘oficiales’ y uno por interés personal recorriendo algunas de las regiones que antes había recorrido su mentor y suegro Holmberg.

El primer viaje de Ambrosetti de 1892 fue difundido en sucesivas entregas de ese año y los dos siguientes de la *Revista del Museo de La Plata*. En este viaje recorrió el Alto Uruguay, dirigiéndose hacia San Pedro y en medio de la selva por tierra hacia el río Paraná, que utilizó para el regreso

a Buenos Aires (Gasparini, 2015). El segundo viaje⁸, realizado con el apoyo de quien fuera el Director del Museo de La Plata, Francisco P. Moreno, se publicó en el tomo XV del *Boletín del Instituto Geográfico* (1894), institución en la cual Ambrosetti desempeñó diversos cargos. El tercer viaje, realizado en 1896, se supone surgió de su interés personal pero tuvo el auspicio del entonces Presidente de la Nación, José Evaristo Uriburu, y siguió un itinerario semejante al que realizará de Boccard dos años más tarde en lo referido particularmente al tramo argentino: Posadas, Candelaria, Cerro Corá, Ingenio Primer Misionero, Santa Ana, Ingenio San Juan, río Yabebuiry, ruinas jesuíticas de San Ignacio, Yaguarazapá, Piray Guazú, San Pedro de Monteagudo.

De Boccard y Pictet comienzan su trayecto en Posadas, donde son recibidos por el Gobernador Juan Lanusse y desde donde visitan Encarnación (Paraguay). Es posible realizar una reconstrucción del itinerario a través de las imágenes y sus descripciones, aunque en algunos casos las fechas no se corresponden con la cronología del viaje (1898-1899). Desde Posadas se trasladan a las ruinas de San Ignacio, y por territorio paraguayo a través del río Capibary a las ruinas jesuíticas de Trinidad (Paraguay).

Continuando su desplazamiento por territorio paraguayo se dirigen luego a Yguarazapá (en el texto original se menciona como “Yaguarasapá”) y de allí a Puerto Pirapó en la costa paraguaya donde visitan el obraje del noruego Ignivar Martens. Hacia 1899 regresan a Yguarazapá utilizando el decauville del obraje –que les permitió también trasladar flora de la región– dirigiéndose al Salto del Ñacunday y de allí reingresan a la Argentina hacia Puerto Piray, donde visitan una estancia yerbatera, cruzando luego al Paraguay a la estancia del Dr. Bertoni (conocida como *Colonia Guillermo Tell* –hoy Puerto Bertoni– fue propiedad del suizo Moisés Bertoni, quien además de dedicarse a la producción agrícola, realizó estudios botánicos, antropológicos, históricos y lingüísticos en la región).

Realizan luego, según se describe en el álbum, una “excursión de reconocimiento” del Río Monday y luego a “Colonia Iguazú, Brasil” (hoy Foz de Iguazú), desde donde visitan el obraje de Vidal Poujade.

8 En este viaje sube por el río Paraná, recorriendo Goya, Corrientes, Posadas, Encarnación, tomando luego una ruta que será la que realizará también de Boccard: remonta el Alto Paraná hasta la región de los yerbales paraguayos de Tacurú Pucú, sube a las Cataratas del Iguazú y retorna río abajo. En esta expedición participó el importante artista suizo Adolf Methfessel, quien realizó numerosas pinturas de la naturaleza que registraba, como también de los indios caingua. Una obra paradigmática de las vistas de las Cataratas se encuentra en el Museo de Ciencias Naturales Amado Bompland de la ciudad de Corrientes.



Imagen 3. Louis de Boccard. Página del álbum “Viajes y exploraciones a los Territorios del Alto Paraná, Paraguay, Misiones y Brasil 1898-1899”. Fotografía referenciada en Río Monday. Col. Théo Savary

Montan campamento en las márgenes del Río Iguazú señalando en las imágenes las márgenes del lado argentino y brasilero y lo recorren hasta el “extremo punto navegable”, llegando a las cataratas, que denominan “Salto del Iguazú”.



Imagen 4. Louis de Boccard. Página del álbum “Viajes y exploraciones a los Territorios del Alto Paraná, Paraguay, Misiones y Brasil 1898-1899”. Fotografía referenciada en las cataratas del Iguazú, con los expedicionarios posando. Col. Théo Savary

Toman vistas de las cataratas desde costa argentina y brasilera, lo que pone de manifiesto el desplazamiento realizado en la región, recorriendo distintas islas arriba de las cataratas. Luego se desplazan hacia territorio paraguayo, recorriendo estancias en las cercanías de Tacurú Pucú, entre ellas la Compañía de yerbales “La Industrial Paraguaya”. Siguiendo por territorio paraguayo se trasladan hacia Itabó, trayecto en el que toman contacto con los primeros grupos indígenas a los que se referencia en el álbum (en los epígrafes de las imágenes) como “Guayanás”. Recorren luego el arroyo Ibiturucay y yerbatales de su cercanía; siguen remontando el río Paraná, tomando contacto con grupos ‘cainguas’ en las orillas del Río Hocoy.



Imagen 5. Louis de Boccard. Página del Album “Viajes y exploraciones a los Territorios del Alto Paraná, Paraguay, Misiones y Brasil 1898-1899”. Fotografía referenciada en Itabó, donde presenta a los “indios guayanás”. Col. Théo Savary



Imagen 6. Louis de Boccard. Página del Album “Viajes y exploraciones a los Territorios del Alto Paraná, Paraguay, Misiones y Brasil 1898-1899”. Fotografía referenciada como “Una tribu de indios cainguas. Hocoy (Brasil)”. Col. Théo Savary

TÓPICOS DE REPRESENTACIÓN EN LAS IMÁGENES FOTOGRÁFICAS Y SUS EPÍGRAFES EN EL ÁLBUM

El itinerario de viaje antes descripto se encuentra documentado fotográficamente. Como mencionamos, distintos poblados como Posadas y Encarnación, ruinas jesuíticas, estancias, campamentos, saltos, ríos, márgenes del río Paraná e Iguazú, vistas de las cataratas del Iguazú, y numerosas imágenes de indígenas dan cuenta de la presencia del explorador suizo en estos territorios y de su interés en documentar su trayectoria a través de la cámara fotográfica. Los epígrafes de las imágenes otorgan precisión acerca de los contextos de obtención de los registros y lo representado en ellos: se puede señalar una especial atención a la flora, atribuible a los intereses de de Boccard en la botánica, y al traslado de especies a Buenos Aires en embarcaciones que también se encuentran descritas en el álbum: “En el Alto Paraná”. El ‘Mbariguy’, vaporcito de la

expedición y chata 'Ariana' en que trajimos una colección de plantas raras a Buenos Aires".

La presencia de los expedicionarios en las imágenes es recurrente y legítima el ‘estar ahí’ (Geertz, 1997): ya sea en medio de la selva, en la orilla del río, en el entorno de las construcciones jesuíticas o entre los grupos indígenas, pero también en su propio campamento en diversos contextos naturales a lo largo del desplazamiento. Sin duda, las imágenes de/con indígenas, suponen una construcción del ‘yo’ con los ‘otros’ significativa en un contexto de producción de lo ‘salvaje’ y ‘exótico’, y por ello quizás, fueron algunas de las seleccionadas por de Boccard⁹ para ser difundidas en formato postal como también en un álbum editado de diferentes expediciones realizadas antes y después de la aquí abordada (de Boccard, s/f)¹⁰.

Si bien luego analizaremos algunas de estas imágenes en relación con los textos que complementan el álbum, podemos mencionar que en su conjunto, estos registros se corresponden con un imaginario del indígena ‘amigo’ en el contexto de un paraíso terrenal, que a la vez colabora con los intereses científicos del explorador, ayudando a transportar los artefactos que integrarán su colección. Pero principalmente son sujetos que posan para la lente del fotógrafo: parados en una embarcación en medio del río, o con la selva de marco/fondo. En cada toma, de Boccard prioriza la mirada atenta de los sujetos a la cámara, buscando sugerir tal vez una aparente relación empática con los retratados, cuando por el contrario, ello responde a un gesto de acatamiento a ciertos acuerdos para ser fotografiados.

Una imagen descrita como “*Indios Cainguas. El Cacique ‘Carayamuñu’ bailando en medio de sus guerreros*” (Imagen 8) resulta significativa en dos aspectos: por un lado, desde lo técnico resulta valiosa ya que un sujeto se encuentra en movimiento en un momento en que

9 Louis de Boccard difundió muchas de las imágenes de sus expediciones en formato postal. De las que se encuentran en este álbum, las fotografías que toma entre los indios 'cainguas' fueron las privilegiadas para su difusión, tanto en las que se encuentran los indígenas bailando como aquellas que posan en grupo y con los expedicionarios. Volveremos sobre este aspecto.

10 Este álbum, editado en Suiza, contiene imágenes de expediciones posteriores a la aquí analizada, como su viaje a la Patagonia con Anchorena (1901), otros al Gran Chaco y Mato Grosso (región a la que realizó varias expediciones, en una de ellas, la “Expedición Montt & Fialho” de 1924, produjo dos álbumes). El álbum editado al que nos referimos contiene varias fotografías de la expedición que se analiza en este artículo, incluso dos imágenes que no se encuentran en el álbum aquí abordado. El álbum es consignado en la bibliografía como *Fuente Édita* (de Boccard, s/f).

debido al incipiente desarrollo tecnológico, aún era difícil obtener este tipo de imágenes ‘casuales’. Y por otro, porque este cacique que baila ‘espontáneamente’, lo hace en un escenario montado en medio de la naturaleza con un toldo de fondo: un grupo de espectadores indígenas y uno de los exploradores integran un segundo plano en la escena donde se desarrolla el baile, que de algún modo actúa de marco integrador de la misma. Pero todos esos espectadores no observan al sujeto que baila, sino a la cámara.



**Imagen 7. Louis de Boccard. Página del Album
“Viajes y exploraciones a los Territorios del Alto Paraná,
Paraguay, Misiones y Brasil 1898-1899”. Referencia al
baile del cacique Carayamunú. Col. Théo Savary**

Según se desprende de lo planteado en los epígrafes y descripciones que acompañan las imágenes del álbum, así como de los dos relatos que se insertan en él (sobre los que volveremos más adelante) la relación con los indígenas le permitía al explorador suizo obtener materiales coleccionables: “... interiorizarme en los medios de vida y costumbres y al mismo tiempo conseguir algunas armas y objetos curiosos de ellos” (comentario extraído

del texto inserto en el álbum). Esta última mención (“objetos curiosos de ellos”), nos ubica en otra de las variables de análisis: los objetos/artefactos empíricos que se convertirán posteriormente en “mercancía” al ser intercambiados por de Boccard, como en los objetos/artefactos fotografiados, cuya representación iconográfica (imágenes) también se convertirá en sí misma en mercancía al ser difundida y comercializada en formato postal, o en los mismos álbumes.

IMAGEN, OBJETO, MERCANCÍA

El desplazamiento por el Alto Paraná le permitió a de Boccard obtener especies vegetales, diversas aves que serán luego disecadas por él (ya que en el Museo de La Plata había desarrollado trabajo de taxidermista), cueros, miel, artefactos como vasijas, textiles, armas (arcos y flechas, lanzas), canoas, etc. (Giordano, 2016). Pero también (re)construir ciertas prácticas que son documentadas por la imagen fotográfica que se exhiben como resultantes de la experiencia empírica del sujeto que las obtiene, podrían ser leídas/ consideradas en el marco de este interés en el valor mercantil de los artefactos.



Imagen 8. Louis de Boccard. Página del Album “Viajes y exploraciones a los Territorios del Alto Paraná, Paraguay, Misiones y Brasil 1898-1899”. Fotografía referenciada en los yerbales de Ibiturucay. Col. Théo Savary

Las imágenes que en el contexto de producción del expedicionario pasaron por una forma explícita de comercialización fueron las difundidas en formato postal¹², como también aquellas incorporadas en el álbum editado antes mencionado, que suponen “otra vida” de las imágenes integradas a experiencias expedicionarias del mismo de Boccard en diversos espacios de Sudamérica (Giordano, 2016).

12 Algunas de estas postales fueron editadas en la Argentina por Rosauer. Otras en Paraguay, sin explicitación de casa editora, en algunos casos sin inscripción de reverso y en otras “Colecciones del explorador Ls. De Boccard”. Actualmente se encuentran en diversas colecciones, como la misma de Savary, también en la Colección Muller (Asunción), y en las colecciones que los descendientes de de Boccard conservan (Colección Monges, Areguá –Paraguay).



habiendo pasado a su vez por diversos procesos de uso a través de compra, donaciones a museos o adquisiciones de instituciones¹⁴. Asimismo, algunas de las imágenes que integran el álbum de la expedición al Alto Paraná fueron copiadas e integradas por de Boccard a otros álbumes junto a fotos propias y de otros fotógrafos con quienes al parecer intercambiaba y hoy se encuentran en el Museo del Barro, Asunción¹⁵.

Tales desplazamientos de las imágenes (su uso, circulación, difusión) por distintos contextos y bajo diversos intereses y finalidades que llegan incluso a nuestro presente, dan cuenta –en términos de Gell (1998)– de su estatuto existencial. Las fotografías que el mismo de Boccard tomara en el marco de la expedición aquí abordada como de otras que realizara antes y después de ésta, están dotadas de una capacidad de afectación sobre su propia persona como sobre la vida de aquellas otras que las consideramos a lo largo de sus trayectorias, trasladando *con* y *en* ellas una carga de sentido que se reactualiza en cada nueva red de relaciones abiertas entre sujetos y objetos.

TÓPICOS DE REPRESENTACIÓN EN LOS MANUSCRITOS INSERTOS EN EL ÁLBUM

Este apartado recorre diversos temas sin conexión explícita propuestos por el mismo de Boccard en los dos manuscritos insertos en el álbum analizado: uno titulado “Indios Cainguas” prolijamente organizado

oooooooooooooooooooooooooooo

14 El mismo álbum que analizamos en este artículo, encontrado por su propietario actual en bolsas de basura en una calle de Lausanne (Suiza), se encuentra en un proceso de negociación para la venta –junto a otros álbumes, cartas, documentos varios de de Boccard– a una institución pública suiza.

15 Nos referimos a dos álbumes que pertenecieron a la colección de Anthony Chytil. Los mismos están titulados “Expedición al Gran Chaco y Formosa 1890-91” y “Viajes y Exploraciones a los territorios de Alto Paraná Paraguay, Misiones y Brasil 1898-1899”, pero ambos contienen imágenes no sólo de esas expediciones, que en el segundo de ellos se repiten con el analizado en este artículo, sino de otros fotógrafos con quienes de Boccard probablemente intercambiaba y/o coleccionaba. Asimismo, en un álbum sin título que integra la colección Machuca (Asunción, Paraguay), se encuentran fotografías de esta expedición al Alto Paraná junto a otras de su trabajo de retratista en Gualaguay como de su primera estancia en La Mirella cercana a esa localidad, (imágenes varias de Buenos Aires que incluyen un picnic en el arroyo Maldonado hacia 1901, fotos de indígenas del Gran Chaco, entre otras).

y presentado (producto quizás de su conclusión una vez finalizada la expedición) y una suerte de diario de viaje que remite a una escritura realizada aparentemente durante la expedición, es decir durante la travesía (de allí las numerosas tachaduras y enmiendas propias de un texto en elaboración). Sin embargo, es posible reconstruir en ambos un 'hilo narrativo' en relación a los siguientes tópicos de representación: el lugar de la fotografía en la expedición del explorador y la cita orientalista del "harén" (ver imagen 10, descripción donde refiere a "*la favorita del cacique*"); fragmentos textuales que remiten a imaginarios exotistas sobre los indios 'cainguas' y el uso de la fotografía como herramienta de documentación del encuentro intercultural; el lugar de la vestimenta como elemento de representación de este contacto; el posicionamiento nostálgico del explorador e "interés capitalista" en las nuevas tierras avizoradas.

La fotografía, entendida en el siglo XIX como un dispositivo capaz de registrar la realidad sin alteraciones, se presenta en la narrativa del explorador suizo desde sus aspectos informativos y denotativos como desde categorías preconcebidas sobre qué mirar, cómo mirar, qué y cómo representar. Se trata de un valor documental y etnográfico atribuido en el contexto de producción de estas imágenes, que construía un 'saber' y un 'poder' sobre aquello representado, concepciones que se fundamentaban tanto desde la afirmación de un discurso científico como político. Se desplazaba así el valor estético de la imagen y se atendía a cierta 'rigurosidad' producto de ser una imagen 'técnica' que representaba la 'verdad', sin atender a que todo registro demarca una realidad y deja de lado otra, visibiliza a la vez que oculta/silencia.

En el contexto en que de Boccard construye su relato iconográfico la fotografía ocupó un rol claramente colonialista respecto de los territorios considerados "exóticos", con la tentativa de establecer una "etnografía salvaje", que *"remitiera al consumo de imágenes fotográficas por parte de un público occidental"*. De allí la existencia de un mercado de etnografía popular conformado a partir de la *"demanda de representaciones 'exóticas' de pueblos y paisajes de los territorios colonizados [unida] a una presentación inalterable de una temática percibida como estática"* (Mydin, 2006: 197).

Tanto las imágenes de científicos, como de fotógrafos profesionales y viajeros formaron parte de esta construcción de lo exótico y las mismas no sólo fueron comercializadas como postales sino que comenzaron a incorporarse a los archivos oficiales y colecciones privadas –que en muchas ocasiones luego se transformaron en públicas a través de donaciones–, siendo parte del engranaje colonialista del que el viaje era el hito inicial.

En términos de Mason (1998) lo exótico llena un ‘vacío’ con sentidos superpuestos que provienen de un canon europeo. En el imaginario de de Boccard lo exótico se asocia a lo maravilloso despertado tanto por la naturaleza exuberante de los territorios visitados como por el ‘salvajismo’ (asociado a la violencia) de los sujetos con los que trataba y que detalla pormenorizadamente en términos discursivos poniendo el foco del relato en la descripción física de los indígenas. En el relato titulado “Indios Cainguas” advertimos parte de este imaginario:

“tribu de ciento cincuenta (sic) a doscientos individuos, muchos más mujeres que hombres, estos perecen en los frecuentes combates que sostienen contra otras tribus enemigas. Más bien de estatura pequeña tienen un cuerpo muscululado (sic) y fuerte. Completamente salvajes (sic), desnudos y de aire feroz, no me sentía por cierto muy seguro al hallarme solo entre ellos”.

El ‘contacto’ con los indígenas se muestra como transitorio, pero a la vez significativo en su experiencia. Su acercamiento a los ‘cainguas’ va acompañado de la fotografía que asume un rol memorial e incluso autobiográfico en el contexto de la ‘selva virgen’, *“esa ‘naturaleza infranqueable’ absolutamente estetizada, convertida en paisaje. Naturaleza que a través de sus excesos, roza lo grotesco y lo sublime”* (Gasparini, 2015:279):

“Navegaba a la altura del río Hocoý, costa brasileira (sic), cuando encontré en las orillas un ser medio desnudo, que primeramente tomé para un indio, pero que resultó ser un Alemán que casi se había olvidado de su idioma maternal. Este hombre vive desde doce años en la Tribu; primeramente en calidad de prisionero, pasando después de hechos heroicos a ser segundo Cacique, y que me indujo a ir a visitar estos Indios. Tras diez horas de marcha en plena selva virgen, avistamos la ‘Toldería’, donde ni bien hubimos llegado me vi rodeado por los habitantes que salían todos a verme como a un bicho raro. Mi presentación al Cacique revistió el carácter de una gran ceremonia. Después de cuatro días de permanencia entre ellos y tras interminables parlamenteos, merced al lenguaraz alemán y sobre todo a los regalos que les hize (sic), conseguí persuadirlos a que se dejaran retratar y vestir un poco para el caso.”

Como se advierte en el fragmento citado, la primera parte de la narración de Boccard sobre los ‘cainguas’ retoma elementos del contacto colonial tanto en la percepción del europeo sobre los indígenas, como en el modo y estrategias de relación establecidos: *“me vi rodeado por los habitantes que salían todos a verme como a un bicho raro”*; pero además en

este contexto el rol de la fotografía resulta decisivo para documentar ese contacto: “consegui persuadirlos a que se dejaran retratar y vestir un poco para el caso”.

Tal como mencionan Alvarado y Mason (2005:83), los actos del *vestir*, *invertir* y *despojar* al indígena resultan significativos en la construcción de índices de etnicidad a través de la representación fotográfica; “*operan como dispositivos visuales para fijar ciertos tipos de sujetos*”: el acto de cubrir, ornamentar, adornar (procedimiento de la “*vestidura*”) apunta a representar al sujeto en función de su indumentaria, una pose y una gestualidad definida así como en función del contexto, la escena, el escenario, la escenografía y la parafernalia. Esta estrategia va de la mano del ejercicio de “*despojar*” como el gesto de retirar, privar o quitar una posesión o privilegio; acción que no necesariamente es física, sino muchas veces simbólica/ideológica, tal como se evidencia en la expresión de de Boccard: “*encontré en las orillas un ser medio desnudo, que primeramente tomé para un indio*”. El desnudo aparece en la mirada de de Boccard claramente asociado al salvajismo.

Y a su vez, ambos procedimientos (vestir y desvestir) están en íntima relación con la práctica de la “*investidura*”, entendida como “*la acción de revestir, otorgar un privilegio, categoría o cargo*” (Alvarado y Mason, 2005:83), que en el relato de de Boccard se explicita en la afirmación “*persuadirlos a que se dejaran retratar y vestir para la ocasión*”: el acto fotográfico constituye la ocasión precisa para exhibir al nativo despojado de su estereotipado atuendo de plumas o simplemente desnudo; y la acción de vestir supone la posibilidad de registrarlo ‘invertido’ como hombre ‘civilizado’, incorporado al mundo occidental recurriendo en este caso a la vestimenta como indicador de civilización. La indumentaria se asocia a la pulcritud, a la oportunidad de exponer un sujeto dispuesto, ordenado y limpio, y el “*dejarse retratar*” remite al acatamiento, la sumisión, el sometimiento (aspectos que se acentúan en el relato de de Boccard al comentar la acción explícita de hostigamiento hacia los indígenas para obtener su cometido, el retrato fotográfico: “*tras interminables parlamenteos, merced al lenguaraz alemán y sobre todo a los regalos que les hize (sic), conseguí persuadirlos a que se dejaran retratar*”).

Como señalan Alvarado y Mason, las cualidades del retrato fotográfico de indígenas –para su caso, fueguino-, crea sujetos estáticos, sin ademanes que indiquen una actuación específica. “*Sus gestos heroicos de cazadores y canoeros han sido reemplazados por la postura controlada y pulcra del hombre civilizado. Solo están ahí con su investidura, obligados a posar frente al lente, como centro de una composición que en un encuadre equilibrado*

de planos medios, busca exaltar su condición de acatamiento frente a la civilización” (Alvarado y Mason, 2005: 87). Éste modelo se repite en de Boccard.

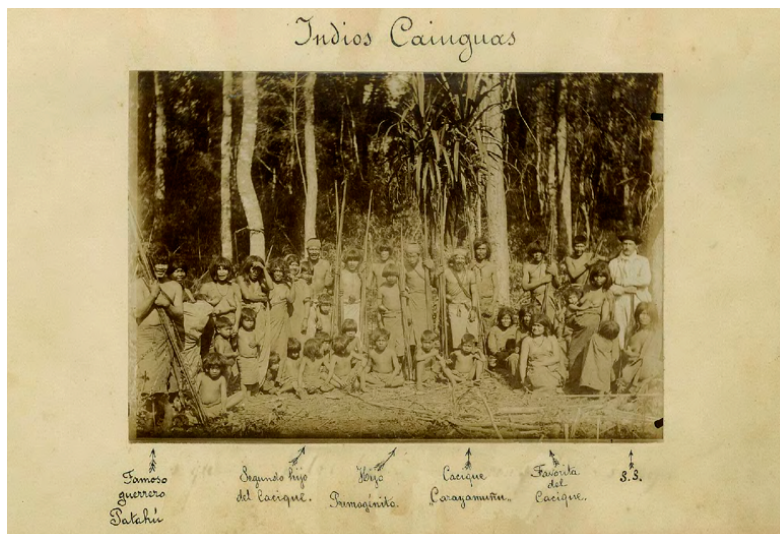


Imagen 10. Louis de Boccard. Página del Album “Viajes y exploraciones a los Territorios del Alto Paraná, Paraguay, Misiones y Brasil 1898-1899”. Fotografía descrita como “Indios caianguas”, con indicaciones de roles de los sujetos retratados. Col. Théo Savary

Por otro lado, lo que el explorador suizo elige representar a través de la fotografía es aquello que, en términos subjetivos despierta cierta nostalgia de un mundo considerado por él y su contexto en extinción: “la tribu”, “el cacique”, “los indios”, “la selva virgen”, “la toltería” (elementos explícitamente descritos en su relato) y también, aquello potencialmente estimable/merecedor de transformarse en mercancía, con potencial valor comercial.

Volviendo al texto sobre los indios ‘caianguas’, éste ingresa luego de la primera descripción, en una narrativa etnográfica clásica: presentación y rol del cacique, armamentos, hábitos de caza, creencias religiosas, danzas, etc. Expresa de Boccard:

“El viejo Cacique, Carayamunú, es soberano y dueño absoluto de la Tribu, teniendo derecho de vida y muerte sobre los subditos (sic). No llevan en cuanto a armas, más que arcos y flechas, lanzas y estacas de

madera dura. No tienen religión pero adoran el sol. Viven exclusivamente, de caza, pesca y frutas silvestres que abundan en esos bosques. Son muy hábiles en construir y armar trampas, en las cuales caen todos los bichos que poblan (sic) la floresta como agutis, pacas, tatetos, jabalíes, venados y hasta la gran bestia (tapir ó anto). Con sus lanzas atacan al tigre y esas luchas degeneran muy amenudo (sic) en sangrientos combates en donde perecen ambos combatientes. Tienen danzas en extremo curiosas y que presenciadas por primera vez, intimidan al más sceptico (sic); los hombres alrededor de un gran fuego gritan á voz (sic) en cuello, blandiendo sus armas con gestos amenasadores (sic) mientras las mujeres brincan y golpean el suelo con calabazas huecas y bambues (sic) (tacuara) llenos de piedritas, produciendo un ruido infernal y indscriptible (sic); y así siguen bailando hasta caer jadeantes y rendidos de cansancio y de sudor”.

La cita también refiere a los modos en que de Boccardad quiere artefactos culturales, y en este sentido interesa tanto la percepción de ‘amistad’ como de ‘arte’ que se advierte en el texto:

“en cambio de los regalos míos, y después de haberme hecho su amigo, obsequiaronme con arcos y flechas, instrumentos de música, collares de varias clases, pulceras (sic), tejidos de caraguatas, amuletos y amen de otras curiosidades que no carecen de cierto arte y habilidad”.

De esta forma, el texto sobre los indios cainguas resulta atractivo desde lo documental y etnográfico, aunque ya presenta algunos elementos de ‘lo maravilloso’ que será central en la narrativa de viaje que prosigue en el álbum.

Luego del breve texto sobre los cainguas, prolijamente escrito, presenta un diario de viaje con estrategia narrativa diferente: las numerosas tachaduras y enmiendas, escribiendo en los márgenes y en diferentes direcciones, caracteres de un texto en permanente reescritura que podrían suponer su realización durante el viaje. La escritura del diario deja entrever una mejor identificación entre viajero y narrador ya que combina lo documental, lo científico, lo utilitario y lo maravilloso. Renueva la literatura del recorrido por tierras exóticas, con un paisaje exuberante y “misterioso”, según sus propias palabras; una “lujuriosa vegetación” y el “descubrimiento de tribus” que nadie habría visto antes:

“Estavamos (sic) en marcha bajo la verde y oscura sombra de los gigantes árboles de la selva que albergan en sus profundos brotes miles especies de aves de vistoso plumaje que remontaban al suelo a nuestros pasos aturdiendo el ambiente con sus estridentes gritos de asombro y protesta contra los que tan osadamente profanaban la majestuosidad de sus dominios”.

“(...) emprendimos la marcha hacia el interior de esos misteriosos bosques tan encantadores por su maravillosa y lujuriosa vegetación y tan temibles por la sorpresa y peligros que encierra. Como dije al principio estaba ansioso de encontrarme con alguna tribu de los desconocidos ‘Guayaquies’ y recomendé nuevamente a mis hombres prudencia y astucia para atraerlos y trabar amistad”.

“Me encontraba entonces en el Alto Paraná sobre la costa paraguaya en esa extensa zona de selva virgen que encierra al indio guayaquí, el hombre más primitivo que existe tal vez en toda la América del Sur; es salvaje en todo el sentido de la palabra, que vive aún en el ambiente de la edad de piedra en sus costumbres y desenvolvimientos. Son muy poco conocidos de los viajeros y exploradores por ser muy difícil el encontrarse con ellos pues huyen hasta de las diferentes tribus de indios sus vecinos de las costas argentinas y brasileñas del Alto Paraná”.

La inmediatez con que el viajero se presenta en el relato como ‘el’ viajero real de la historia y como el personaje central de la misma (función heroica del viajero), nos introduce en el terreno de los “tiempos de la escritura” (De Oto y Rodríguez, 2008:27). La escritura durante el viaje es una escritura *asediada* y al *asedio*. Asediada por la audiencia futura del texto que además de presuponerse constituida y estable, oficia de espacio legitimador limitando la representación sobre el/lo otro. Esa audiencia corresponde a la sociedad de origen del viajero, la sociedad de su tiempo. Pero a su vez, esta escritura está controlada, ‘rodeada’ por el contexto cultural en el que se produce físicamente la escritura –el viaje y su relato–.

Por otro lado, la escritura durante el viaje está *al asedio* de personas, objetos, espacios, eventos y situaciones. *“La imagen del asedio es inestable porque las prácticas que se producen en el contexto de viaje son fugaces; aunque su duración sea extensa, no hay espacio para la identificación”* (De Oto y Rodríguez, 2008: 27). De allí que la escritura *en terreno* (categoría dentro de la cual podríamos circunscribir al diario de de Boccard) se distancia de la escritura *post viaje* (*ex post facto*) caracterizada comúnmente por la evocación de mundos que se mezclan con la tradición (aspecto dentro del cual podríamos ubicar el texto titulado “Indios Cainguas”).

Debemos atender no obstante, al hecho que de Boccard no es antropólogo; por lo tanto valorar su escrito a partir de un concepto de ‘inmersión’ del enfoque etnográfico podría ser cuestionable, a la vez que dicha inmersión aún no era una práctica común a fines del siglo XIX. Sin embargo, hay algunos elementos planteados por Geertz (1997) que se darán en la práctica etnográfica con posterioridad, que pueden ser

extrapolados a algunas experiencias de viaje del explorador suizo, como la situación de aislamiento, la memoria de lo que se añora y el modo en que ello incluye en las propias pasiones que se despliegan en la experiencia de contacto. En tal sentido, en ambos casos –se trate de la escritura durante el viaje o de la escritura post viaje–, estamos ante un tipo de relato producto de una operación sobre los recuerdos: en este contexto, las fronteras entre la poética y la política se tornan extremadamente difusas.

Por otro lado, lo relatado por de Boccard en ambos manuscritos así como las descripciones de las fotografías en el álbum, sustentan –como adelantáramos– un claro interés capitalista: las estancias, los decauvilles, la producción de las tierras que la mirada circunscribe se articula con la “*ensoñación industrial*” (Pratt, 1997:264). La presencia de mercancía en el contexto del viaje procede por ello, no solamente de los artefactos culturales que entran en un circuito comercial sino también, de la mirada sobre los territorios cuyos recursos naturales resultan factibles de ser explotados. Es el mismo territorio el que permitirá obtener mercancía; la aventura exploratoria tiene entonces, una mirada capitalista sobre la tierra y su potencial explotación: “*Era en esa época gobernador de Misiones el Señor J.J.L. hombre digno y de gran talento y que transformó el territorio de Misiones de salvaje y (sic) inhabitable (sic) que era en un centro de prósperas y florecientes Colonias*”.

La presencia del explorador suizo en el imaginario capitalista vislumbrado en los manuscritos del álbum no sólo busca documentar el ‘estar ahí’ (Geertz, 1997), el ‘haber visto y vivido’ propio de la experiencia de viaje, sino también delinear su retrato: un sujeto del siglo XIX que condensa elementos románticos, que mira el campo y la naturaleza como el edén, con intereses capitalistas y científicos, y un sujeto del siglo XX que se perfila con un interés en los nuevos medios de transporte, en la posibilidad de producción y riqueza de las tierras. Se permite no sólo mirar objetos, rostros y cuerpos, sino también pensar y representar la producción a escala industrial: “*Era en esa época gobernador de Misiones el Señor J.J.L. (...) A él yo me dirigí para conseguir un vaqueano para internarme en esa inmensa región de Bosque del Alto Paraná, fuente de inapreciables riquezas (sic) ignoradas*”.

Además del manifiesto interés económico comercial/productivo en las tierras exploradas, la atención de de Boccard se concentra –en reiterados momentos de su narración–, en sucesos aparentemente “verídicos” aunque un tanto inverosímiles; pero que sin embargo dejan al descubierto preconceptos sobre el mundo indígena y el poder de la toma fotográfica

en las dos acepciones del término: *registro* y *captura* (esta última no sólo visual, sino también y especialmente simbólica, remitiendo a la idea de ocupación, conquista, usurpación, apropiación y un largo etcétera de sinónimos relativos a la práctica colonialista).

La doble excusa de que la fotografía no provocaba daño y de que su registro era un modo de preservar la tradición de los pueblos indígenas impidiendo su desaparición, hizo que la toma de las imágenes fuera estrictamente una *toma*, una operación de imposición y apropiación de los sujetos fotografiados (Tell, 2001). Tomar una fotografía era una manera de ‘adquirir’ una persona, de separarla de su entorno y de certificar mediante ella dicha separación (Sorlin, 1997: 165). Si bien la conquista de los países industrializados sobre otros territorios había sin duda precedido al surgimiento de fotografía, fue con el desarrollo capitalista, el adelanto de la maquinaria y el avance imperialista que se revelaron otras perspectivas y oportunidades de implementación: “*nacida del progreso industrial y la avanzada colonialista, la fotografía no podía sino ilustrar esa misma avanzada e indirectamente hacer su apología*” (Sorlin, 1997:166).

Dos episodios en secuencia narrativa en el texto de viaje de de Boccard remiten a acciones de violencia explícita, de doble captura del indígena transformado en objeto: uno en el que refiere a que un indio mestizo, al que llama Manoel y lo caracteriza como “*famoso bandolero y terror de los pocos colonos*”, quien actuó de baqueano en la expedición, y otro en el que este mismo personaje en un episodio confuso, al parecer asesina a una mujer guayaquí:

“No sin gran trabajo consiguió su objeto y al decender (sic) vimos el cuerpo muerto de una india guayaquí de 15 o 16 años que en unión de su compañero se entretenían en juntar miel según lo demostraba el cambuchy de mimbres forrado de cera virgen cuando fueron sorprendidos por Manoel que mato a ella.

Lo reprendí enérgicamente por su acción que comparaba él como una sencilla hazaña de cazador y que yo clasifiqué como un nuevo crimen que había cometido (...) Previa fotografía de la India la ize enterar (sic) al pie de un árbol”.

Aunque no hemos hallado la imagen a la que el texto hace referencia, el relato hace explícita la doble captura del arma y de la imagen. El recurso racional del autor de mostrar una región ‘atrasada’ en relación a la cultura occidental hegemónica, y de posicionar su testimonio como una peripecia de la experiencia vital, donde el énfasis está puesto en sí mismo más que en la alteridad (el ‘otro’ indígena), hacen de su relato un medio a través del

cual plantear un argumento, una tesis, un conjunto de supuestos que son reiteradas veces demostrados a lo largo del texto. Estas argumentaciones, propias del discurso-relato de viaje, aunque se exhiban como “objetivas”, no dejan de estar atravesadas *“por una serie de codificaciones literarias que ponen en jaque las nociones de verdad y realidad que la intentan constituir como fuente despejada de poética y política”* (De Oto y Rodríguez, 2008:30).

El episodio de la muerte de la indígena continúa con un relato de profanación del cuerpo de la misma indígena por parte de Manoel, quien le cortó un seno para hacerle a de Boccard una tabaquera. La “naturalidad” del relato se completa con otras escenas de cacería de indígenas por parte de Manoel, que lindan entre la narrativa de viaje y la ficción literaria (Giordano, 2016).

Siguiendo a Baudrillard (2003), no sólo la imagen fotográfica en su individualidad, sino el álbum en su conjunto y la narrativa visual-textual que de Boccard construye, se convierten en un artificio de lo real y también en un artilugio de su propia ilusión de lo que el mundo “es”, y por lo tanto, de lo que él como sujeto de ese mundo desea representar: *“tenía mucho deceo (sic) de encontrarme y ver de cara a esos famosos Indios de los cuales tanto me habían hablado”*.

CONCLUSIONES

Llegados a este punto, podemos afirmar que tanto las imágenes fotográficas en su dimensión iconográfica-visual y artefactual, los epígrafes que las acompañan, así el álbum como instrumento narrativo y los dos relatos del explorador allí reunidos, responden a construcciones visuales-textuales del colonialismo del siglo XIX, mediatizadas por la subjetividad de de Boccard. A su vez dan cuenta de un engranaje de relaciones abiertas entre sujetos y objetos, materializando así una compleja red de interacciones de sentido en permanente movimiento. La vida y los desplazamientos que las imágenes y el álbum en su conjunto han sufrido llegan a nuestros días y nos incluye, ya que al abordar este material nos involucramos como un eslabón más de esa red de sentido que se actualiza en los trayectos recorridos.

Como planteamos al inicio a modo de hipótesis, de Boccard propone –como la gran mayoría de los expedicionarios europeos que a fines del siglo XIX recorrieron territorios considerados ‘exóticos’– formas de organización de la experiencia del mundo caracterizadas por una

concepción empirista-naturalista de la visualidad por un lado; y por el afán de coleccionar como modo de apropiarse de las memorias personales, sociales y étnicas –agenciadas en los artefactos, los sujetos y espacios (re) presentados–, por otro.

Sin embargo, y tal como se desprende del análisis realizado, aún en la necesidad de ordenar/regularizar/normalizar la experiencia expedicionaria a través de la conformación de álbumes y el inventario –clasificación compulsiva y taxonómica de objetos y prácticas– a través de la escritura y la descripción de lo visto, la escritura de de Boccard se pierde entre los intersticios de la autobiografía, la experiencia científica y la fábula literaria, develando un espesor discursivo, espistémico, iconográfico y vital. En tal sentido, la dimensión agentiva asociada a la construcción de memorias que suponen las relaciones entre sujetos y objetos desestabilizan cualquier intento de ordenamiento, tipificación y delimitación conclusiva.

En consecuencia, el álbum analizado puede ser considerado en su articulación con el autorretrato si lo pensamos en términos visuales, aspecto que abre nuevas aristas de lectura de esta fuente de gran valor para la profundización del conocimiento sobre las prácticas exploratorias relacionadas con el coleccionismo y la fotografía etnográfica desarrolladas en Sudamérica hacia finales del siglo XIX. Aunque exceden el abordaje que aquí nos propusimos, tales aspectos nos permiten aventurar otras hipótesis de lectura factibles de ser validadas en nuevas aproximaciones. Entre ellas, la refracción de la mirada: la reflexión acerca del ‘mirar’ como práctica cultural y subjetiva (Evans y Hall, 1999) que en el caso que nos ocupa se vincula con la subjetividad del sujeto emisor, y con el modo en que la imagen que construye sobre/en torno a su expedición se refracta con su propia imagen de sujeto explorador. Así como el artista plástico que se ve a sí mismo y *se da a ver* en el cuadro, tal como el escritor que habla de sí mismo en su texto, de Boccard, como muchos viajeros-exploradores, construye un autorretrato en el álbum sobre el Alto Paraná. Tanto en éste, correspondiente a la expedición que analizamos, como en otros que el autor elabora en el marco de otras expediciones, se plantea la ambigüedad entre objetividad/subjetividad que caracteriza a los sujetos de fines del siglo XIX: objetivar una realidad a través de la fotografía y del relato de viaje, construir un artefacto-álbum que actúe como el procedimiento del espejo del autor. Pero ese espejo es un espejo convexo, que permite indagar sobre los pliegues de ‘lo visto’, sobre lo oculto o silenciado, a la vez que sobre las pasiones, los deseos y las fantasías del sujeto que lo construye.

Burucúa, José

2016. "Cada refugiado podría escribir una Odisea". Nota periodística a cargo de Pablo Gianera para el diario La Nación: 14/11/2016. URL: <http://www.la-nacion.com.ar/1955966-jose-emilio-burucua-cada-refugiado-podria-escribir-una-odisea>. Recuperado 14 de noviembre de 2016,

Clifford, James

1995. "Sobre la autoridad etnográfica". En: James Clifford, *Dilemas de la Cultura*. Barcelona: Gedisa.

Crary, Jonathan

2008. *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*. Barcelona: CENDEAC.

De Oto, Alejandro y Rodríguez, Jimena

2008. "Sobre fuentes históricas y relatos de viaje. En: Fernández, Sandra; Geli, Patricio y Pierni, Margarita (Comp.) *Derroteros del viaje en la cultura: mito, historia y discurso*. Rosario: Prohistoria, pp.21-30.

Edwards, Elizabeth (Ed.)

1992. *Anthropology & Photography. 1860-1920*. New Haven and London: Yale University Press.

Evans, Jessica y Hall, Stuart (Eds.)

1999. *Visual Culture: the reader*. London: SAGE.

Fernández Bravo, Álvaro

2013. "El etnógrafo como contrabandista. Tráfico de imágenes, propagación de conceptos y usos de la cultura material en la obra de Alfred Métraux". En: *Cuadernos De Literatura*, 17 (33). Recuperado el 4 de agosto de 2015, de <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/5596/4468>

Fernández, Sandra; Geli, Patricio y Pierini, Margarita (Comp.)

2008. *Derroteros del viaje en la cultura: mito, historia y discurso*. Rosario: Prohistoria.

Gallero, Cecilia y Cebolla Badie, Marilyn

2011. "Las relaciones blanco-indio a través del registro fotográfico en Misiones, Argentina (1920-1960). En: Giordano, Mariana y Reyero, Alejandra (comps). *Identidades en foco. Fotografía e investigación social*. Resistencia: IIGHI-CONICET/UNNE- Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura – UNNE, pp. 91-110.

Gasparini, Sandra

2015. "Las razones de la selva: una selección de Viajes a Misiones, de Eduardo L. Holmberg". En: *Estudios de teoría literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, Año 4, N° 8 septiembre. Facultad de Humanidades/UNMDP.

Gell, Alfred

1998. *Art and Agency: an Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.

Geertz, Clifford

1997. *El antropólogo como autor*. Paidós: Barcelona.

Giordano, Mariana

2016. "Expediciones, fotografía y coleccionismo. Itinerancias visuales de un 'cultural broker' entre dos siglos". En: *Revista de Indias*. En prensa.

2004. "De Boggiani a Métraux. Ciencia antropológica y fotografía en el Gran Chaco". En: *Revista Chilena de Antropología visual* N° 4. Recuperado el 16 de julio de 2006, de <http://www.antropologiavisual.cl/americianistas>.

2002. "Las múltiples facetas de Guido Boggiani". En: *Boggiani y el Chaco. Una aventura del Siglo XIX*. Buenos Aires: Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco". Año 5, N°15.

Giordano, Mariana y Reyero, Alejandra

2016. "Visualidad, coleccionismo y construcción de etnocartografías en el Cono Sur americano". XXXIV *Internacional Congress of the Latin American Studies Association (LASA)*. Panel: *Arte, Coleccionismo, Fotografías y Museo*. New York, 27-30 de mayo.

Guasch, Ana María

2005. "Doce reglas para una nueva Academia. La 'Nueva Historia del Arte' y los Estudios Audiovisuales". En: Brea, José Luis (ed.) *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, pp. 59-74.

Jay, Martin

1988. "Scopic Regimes of Modernity". En: Foster, Hal (ed.) *Vision and Visuality*, Dia Art Foundation Discussions in Contemporary Culture N°2, ix-x., pp. 3-23

Jelin, Elizabeth

2011. "Rosas trasplantadas y el mito de Eldorado. Travesías en el tiempo, en el espacio, en la imagen y en el silencio". En: Giordano, Mariana y Reyero, Alejandra (comps). *Identidades en foco. Fotografía e investigación social*. Resistencia: IIGHI-CONICET/UNNE- Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura – UNNE, pp.39-61

Kopytoff, Igor

1991. "La biografía cultural de las cosas: La mercantilización como proceso". En: Appadurai, Arjun (ed.) *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México: Grijalbo, pp. 89-122.

Mason, Peter

1998. *Infelicities: Representations of the Exotic*. London: The Johns Hopkins University Press.

Masotta, Carlos

2011. "El atlas invisible. Historias de archivo en torno a la muestra 'Almas Robadas - Postales de Indios' (Buenos Aires, 2010)". En: *Corpus* Vol. 1, N° 1, Recuperado el 06 agosto 2017, de <http://corpusarchivos.revues.org/963>; DOI : 10.4000/corpusarchivos.963

2009. *Álbum Postal*. Buenos Aires: La Marca.

Mydin, Iskander

2006. "Imágenes históricas, mundos cambiantes". En: Naranjo, Juan (ed.) *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Gustavo Gilli, pp.196-204.

Penhos, Marta

2005. *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires: Siglo XXI.

2002. "De la experiencia vivida a la edición: textos e imágenes en la primera edición de Viajes por la América Meridional de Félix de Azara". I Encuentro Las metáforas del viaje y sus imágenes. La literatura de viajeros como problema. Rosario (Arg.) 22 -24 de agosto. Recuperado el 6/08/2017, de https://www.academia.edu/16672433/2002._De_la_experiencia_vivida_a_la_edici%C3%B3n_textos_e_im%C3%A1genes_en_la_primera_edici%C3%B3n_de_Viajes_por_la_Am%C3%A9rica_Meridional_de_F%C3%A9lix_de_Azara

Poole, Deborah

2000. *Visión, Raza y Modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.

Pratt, Mary Louise

1997. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Reyero, Alejandra

2013. "Imagen, objeto y arte: la fotografía de Guido Boggiani". En: *Íconos-Revista de Ciencias Sociales*, N°42, pp. 33-49.

Serié, Pedro

1935. "Una excursión científica por los ríos Paraguay, Alto Paraná e Iguazú, en 1892". En: *Revista Geográfica Americana*, Año III, pp. 369-379.

Sorlin, Pierre

1997. *El "siglo" de la imagen analógica. Los hijos de Nadar*. Buenos Aires: La Marca.

Tell, Verónica

2001. "La Toma del Desierto. Sobre la autorreferencialidad fotográfica." En: Primer Congreso Internacional/ X Jornadas del C.A.I.A "Poderes de la imagen. Buenos Aires: CAIA, Recuperado 15 de septiembre de 2016, de <http://www.caia.org.ar/docs/Tell.pdf>

Todorov, Tzvetan

1991. *Nosotros y los otros*. México: Siglo XXI.

Vezub, Julio

2002. *Indios y soldados. Las fotografías de Carlos Encina y Edgardo Moreno durante la "Conquista del Desierto"*. Buenos Aires: El Elefante Blanco.

FUENTE ÉDITA

De Boccard, Louis. *Unas Vistas de las Expediciones y Viajes del explorador de Boccard en la América del Sud*, Genève, Societé de Arts Grafique, s/f.

FUENTE INÉDITA

De Boccard, Louis. *Álbum Viajes & Exploraciones a los Territorios del Alto Paraná, Paraguay, Misiones y Brazil. 1898-1899, Colección Théo Savary.*