

REVISTA DE ANTROPOLOGÍA VISUAL

Número 29 - Santiago, 2021 - 1/15 pp.- ISSN 2452-5189



Visualizando el desarrollo. Una narrativa visual en álbumes fotográficos

Natalia Castelnuovo Biraben¹

RESUMEN: Los programas y proyectos de desarrollo han apelado a las imágenes y a la fotografía en particular en diversos registros textuales y espacios virtuales: informes técnicos, sitios web de ONG, cartillas de programas, folletos para donantes, entre otros. Si en algunos de estos registros las imágenes aparecen subsidiadas a un texto principal, en otros ocupan un lugar destacado para narrar “el desarrollo”. Fue este aspecto precisamente el que llamó mi atención al examinar un corpus fotográfico dispuesto en álbumes que registraban el proceso de implementación de un programa de desarrollo destinado a pueblos indígenas en el noroeste argentino: el hecho de encontrar en sus páginas una narrativa visual del desarrollo. Los álbumes fotográficos analizados fueron producidos en el marco de la implementación del “Componente de Atención a la Población Indígena” entre 1999 y 2005. Las imágenes fotográficas aparecían con toda su potencia creadora y cargando una interpretación acerca del universo del desarrollo, con lo cual invitan a reflexionar sobre el lugar de la fotografía en este campo.

PALABRAS CLAVE: antropología visual, desarrollo, pueblos indígenas, álbumes fotográficos, representaciones.

Visualizing Development. A visual narrative in photo albums

ABSTRACT: Development Projects and programs have frequently appeal to images and in particular to photography in diverse textual registers and virtual spaces: technical reports, illustrating NGOs websites, passbooks and report cover, brochures for donors, among other things. If in some of this registers images appear subsidized to a main text, in other they occupy a prominent place in development narrations. It was this aspect precisely that called my attention to examine a photographic corpus arranged in albums that register the implementation process of a development program intended for indigenous people in northern Argentina: to find out in its pages a development visual narrative. The photo albums under analysis were produced during the implementation of “Componente de Atención a la Población Indígena” between 1999 and 2005. The photographic images appear with all their creative potential and load with an interpretation about the development world. They invite us to reflect upon the marginal place of photography in the development field.

KEYWORDS: photographic albums, visual anthropology, development, indigenous people, representations.

¹ Antropóloga, doctora en Antropología Social, Universidad de Buenos Aires. Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (Conicet). ORCID 0000-0002-1124-4110 E-mail: naticastelnuovo@gmail.com

Introducción

Los programas y proyectos de desarrollo generalmente han apelado a las imágenes² y a la fotografía en particular en diversos registros textuales. Es frecuente encontrarlas en informes técnicos realizados por consultores, ilustrando sitios web de ONG, como también en cartillas de programas, portadas de folletos para donantes e informes de actividades presentados a agencias donantes y de financiamiento³. La fotografía ha sido utilizada por organizaciones de desarrollo para “documentar” procesos, actividades, proyectos y también, en menor medida, como “herramienta metodológica” de trabajo con los destinatarios de estas políticas. Ahora bien, si en algunos de estos registros las imágenes no siempre fueron centrales, en otros ocupan un lugar destacado para narrar “el desarrollo”. La centralidad que Karlsson considera tiene la producción, generación y circulación masiva de documentos escritos en el desarrollo (Karlsson, 2013), en el presente y especialmente con el papel de internet, las redes sociales, los dispositivos y tecnologías visuales también se puede aplicar en relación con el lugar significativo de las imágenes en el desarrollo.

En el conjunto heterogéneo de imágenes que acompañan textos es posible rastrear una serie de representaciones frecuentes sobre el universo de desarrollo. Ese repertorio está compuesto por imágenes del encuentro entre dos mundos: el de los desarrolladores y el de los desarrollados. Son frecuentes las fotografías de obras de infraestructura (productiva, comunitaria, etc.) que retratan “mejoras”. Asimismo, componen ese núcleo de representaciones imágenes estereotipadas de la “pobreza”, consistentes, por ejemplo, en viviendas precarias o situaciones que tematizan la “escasez”, ilustradas a través de niños que esperan con sus platos en mano para recibir alimentos de un comedor comunitario. Las representaciones de género también han ido ganando centralidad, mayormente a través de imágenes de mujeres sembrando, cosechando o comercializando sus productos. La representación de la otredad es otro tropo del desarrollo abordada por medio de rostros étnicos y racializados (Loftdottir, 2009).

Aun cuando ciertos programas y proyectos⁴ hacían uso de las fotografías ya desde la década del ochenta como un medio para registrar, documentar actividades y resultados, como una metodología pedagógica de trabajo con “grupos”⁵, las imágenes no solían ser empleadas para “narrar el desarrollo” y menos frecuente aún era encontrar que el soporte de esta historia fuera un álbum. Fue precisamente este aspecto el que llamó mi atención al hallar un *corpus* de fotografías de un programa de desarrollo destinado a pueblos indígenas y que estaban dispuestas en tres álbumes: el hecho de encontrar en sus páginas una narrativa visual del desarrollo y una manifiesta intencionalidad de sus autores de contarnos un relato por medio de una cuidadosa selección, clasificación, recorte y disposición de un *corpus* fotográfico.

El registro fotográfico se emplea con fines de documentar procesos y en el caso analizado es evidente que se utilizó para registrar el proceso de implementación del programa. Sin embargo, como señala Didi-Huberman, las imágenes tienen una propiedad dialéctica que no permite

² Siguiendo a Appadurai (1996), entiendo las imágenes como un campo organizado de prácticas sociales, en el sentido de que no solo existen “allí afuera”, sino que además actúan en el mundo.

³ Como investigadora de Carrera del Conicet, desde una perspectiva etnográfica analizo políticas de desarrollo canalizadas por ONG y organismos estatales con financiamiento de agencias internacionales y/estatales a pueblos indígenas y pobladores criollos del Chaco argentino (Castelnuovo, 2013, 2016, 2018, 2019).

⁴ Loftdottir (2009) se refiere al “paisaje de desarrollo” para aludir a prácticas vividas, construcciones imaginadas y representaciones visuales del desarrollo en países que dan y reciben ayuda.

⁵ En la actualidad, las imágenes visuales y audiovisuales (fotográficas, satelitales, mapas, etc.) ocupan un lugar central en las narraciones de desarrollo de proyectos y programas de ONG, políticas de desarrollo estatales, y de agencias de multilaterales y de cooperación. Un ejemplo interesante proviene de mi propio trabajo de campo en Santiago del Estero. En ocasión de un Encuentro de campesinos e indígenas convocado por la ONG Fundapaz en 2019 registré el lugar protagónico en banners que contenían imágenes con logos de las agencias financiadoras.

reducirlas a un mero documento de la historia. Didi-Huberman sostiene que las imágenes son anacrónicas, que nos trascienden y tienen más de memoria y de porvenir que quien las mira. Al mirarlas, incitan no solo un viaje hacia atrás en el tiempo, sino también hacia adelante (Didi-Huberman, 2011). Por ello, el autor propone que en las imágenes convive un “montaje de tiempos heterogéneos y discontinuos” conectados a través de quien mira y otorga en ese gesto sentidos a las imágenes. Asimismo, el anacronismo de las imágenes está dado por la confluencia y entrelazo de sentidos de cada imagen. Este sentido no está dado de una vez y para siempre, sino que cada imagen es reinterpretada en el tiempo y resignificada en cada contexto presente. De ahí que, si bien cada imagen tiene su historia, también tiene un movimiento y dinamismo propios. Tanto Benjamin como Didi-Huberman acuerdan sobre esta propiedad dialéctica de las imágenes.

Las fotografías dispuestas en los álbumes registran distintos momentos del programa de desarrollo y, tal como están dispuestas, adquieren un nuevo orden, pierden su cronología temporal. A esta propiedad se refiere Maristany cuando afirma que “los álbumes remiten a una estructura necesariamente discontinua y fragmentaria, con fotos mezcladas e incluso desconocidas, que han perdido su anclaje temporal preciso” (Maristany, 2015, p. 193).

Los álbumes fotográficos analizados fueron producidos en el marco de la implementación del programa de desarrollo “Componente de Atención a la Población Indígena” (CAPI)⁶, que se llevó adelante entre 1995 y 2005 en la región del Chaco argentino. Incluyó departamentos de las provincias de Salta, Jujuy, Chaco y Formosa, que concentran una gran diversidad y cantidad de pueblos indígenas, con indicadores de necesidades básicas insatisfechas.

Las fotografías que componen los álbumes no fueron tomadas por profesionales de la fotografía ni por investigadores con una visión social. Sin embargo, esto no quita que hayan sido tomadas con el objeto de “documentar una realidad oculta para ellos” (Sontag, 2006, p. 61). Quienes fotografían son aficionados a la fotografía motivados por registrar un proceso, los lugares y pobladores, sus prácticas y formas de vida. Para Bourdieu hasta la fotografía más insignificante expresa las intenciones explícitas de quien la ha tomado, el sistema de los esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación común a todo un grupo (Bourdieu, 1965). La intención no se limita a aquel que ha tomado la fotografía, sino que se extiende a quien la percibe (Castel, 1979).

Lo interesante de este caso es que las imágenes fotográficas dispuestas en los álbumes aparecen con toda su potencia creadora y cargando una interpretación acerca del universo del desarrollo. Por otro lado, y en contraste con los análisis sobre el lugar de la copiosa producción y circulación textual dominante y privilegiada en el universo de los programas, los álbumes fotográficos invitaban a reflexionar sobre el lugar de la fotografía en el campo del desarrollo y sobre el álbum como objeto de archivo de imágenes y soporte de una historia.

Los álbumes fotográficos

Los álbumes, a diferencia de los libros, poseen una autoría que no siempre es fácil de identificar ni rastrear. Si bien se presume tácitamente (pues difícilmente llevan firma), pueden pensarse como un relato anónimo. Sin embargo, detrás de estos objetos hay alguien que llevó adelante

⁶ Conocido principalmente por sus siglas, el CAPI formó parte del Programa de Atención a Grupos Vulnerables que surgió en el marco de un convenio entre el Ministerio de Desarrollo Social de la Nación y el Banco Interamericano de Desarrollo a través de un Convenio de Cooperación Técnica No Reembolsable (N 5625-AR). El Convenio fue suscripto el 15 de septiembre de 1997 entre la República Argentina y el Banco Interamericano de Desarrollo (BID).

definiciones, clasificaciones, categorizaciones y estableció criterios estéticos, artísticos y narrativos. La confección de los álbumes puede o no estar a cargo de la misma persona que tomó las fotografías. Ahora bien, a diferencia de los libros, la circulación de los álbumes es más acotada. Como los “caracoles” escondidos de los intercambios y puestos fuera de circulación en Nueva Guinea descritos por Weiner (1992), los álbumes aparecen como objetos de circulación limitada.

El álbum suele ser un objeto atesorado, preservado, resguardado y, mayormente, de circulación doméstica. Uno de sus formatos más frecuentes es el álbum familiar, que funciona como documento testimonial de las historias familiares (Triquell, 2011). El álbum puede ser pensado como un objeto de colección y su inscripción debe ser vista en relación con otros objetos. Implica un ejercicio de clasificación de tipo curatorial. Como una curaduría, implica prácticas de selección, ordenamiento y montaje, de jerarquización, acciones de filtrar y disponer las imágenes de modo tal de construir una narrativa, proponiendo o sugiriendo a través de esta una interpretación del acervo fotográfico en cuestión. Así como detrás de la curaduría hay un guion curatorial (que no es otra cosa que un guion conceptual), el álbum también construye una narrativa.

Detrás de las fotografías en serie dispuestas en los álbumes hay una selección y clasificación basada en criterios artísticos, estéticos y sentimentales. Es, por otro lado, una clase de objeto único, pues posee propiedades propias de los objetos “inalienables”: no suelen transferirse, cederse, donarse y menos aún venderse. Weiner afirma:

Algunas cosas, como la mayoría de los *commodities*, son fáciles de dar. Pero hay otras posesiones imbuidas de identidades intrínsecas e inefables de sus dueños que no son fáciles de dar. Idealmente, estas posesiones inalienables son guardadas por sus dueños de una generación a otra dentro del contexto cerrado de la familia, grupo de descendencia o dinastía⁷ (Weiner, 1992, p. 6).

Podría pensarse entonces que, como los objetos estudiados por Weiner, a los álbumes se les adhieren los atributos y cualidades de las personas que los confeccionaron y que eso es lo que establece su valor tanto para los poseedores como para aquellas personas entre quienes circulan (Weiner, 2020). Ahora bien, si el álbum no se transfiere, lo que sí ocurre es que se controla su circulación. Weiner llama la atención sobre la poca atención puesta al modo en que las posesiones circulan y quiénes controlan la circulación (1992). Este objeto de tipo doméstico y personal ha sido además confeccionado a partir de valores y emociones que no siempre comparten aquellos entre quienes circula. Sin embargo, en esa circulación del objeto hay una intención e interés de compartir algo de ese álbum que se está prestando o dando a conocer. Esa inalienabilidad que Weiner atribuye a ciertos objetos y que se asocia a aquello que no puede ser vendido (pero sí intercambiado en una transacción similar a la que implica regalar algo) es lo que hace de los álbumes fotográficos objetos que quedan fuera de la lógica del mercado, y de las lógicas del desarrollo en particular.

Los álbumes fotográficos del Componente de Atención a la Población Indígena

Los álbumes del CAPI, como muchos otros, han sido bien atesorados en el ámbito de lo privado. Mi propio acceso a estos materiales en el marco de una investigación sobre políticas de desarrollo y pueblos indígenas da cuenta de esta dimensión. Logré tomar contacto con los álbumes gracias a una relación personal y profesional previa con quien había sido el coordinador del programa.

⁷Traducción propia del inglés.

El trabajo analiza estos álbumes fotográficos como modos particulares de archivar imágenes que permite mostrarlas de una forma singular: mediada a través de una historia. Esa “vocación narrativa” presente en el álbum de fotografías familiares (Silva Téllez, 1998) también se encuentra en los álbumes bajo estudio. Armando Silva Téllez sostiene que, por esa particularidad, el álbum puede considerarse no solo un “tesoro virtual”, sino también como “hecho literario” (1998, p. 21).

Cuando accedí físicamente a los álbumes, el programa llevaba más de 15 años de finalizado y los materiales textuales y visuales producidos durante su implementación se encontraban a resguardo en el hogar del coordinador, Mauricio Boivin, constituyendo en cierto modo parte de un archivo doméstico-público. Las conversaciones e intercambios con el excoordinador fueron centrales para reconstruir, contextualizar y darles sentido a muchas de las fotografías de los álbumes. Parte de sus palabras fueron recuperadas en las leyendas de las fotografías analizadas. Por medio de esas leyendas busqué anclar los sentidos asociados a las imágenes por el excoordinador. Si bien la leyenda suele generar en aquel que observa una “ilusión de interpretabilidad”, retomo la importancia que le atribuye Barthes cuando afirma que el texto “constituye un mensaje parásito, destinado a connotar la imagen, es decir, a ‘insuflarle’ uno o varios significados secundarios. En otras palabras, y esto representa un vuelco histórico importante, la imagen ya no *ilustra* la palabra; es la palabra la que, estructuralmente, es parásita de la imagen” (2016: 94).

A diferencia de lo que indica el sentido común, los documentos y materiales de proyectos y programas gubernamentales de estas características (con financiamiento internacional y de acotada duración) suelen no encontrar un espacio físico y simbólico dentro de la práctica y voluntad archivística del Estado. Así, no es infrecuente que muchos de los materiales queden archivados en cajas o bibliotecas personales de funcionarios o técnicos de esos proyectos. Para el caso particular del material de estudio, se encontraban en posesión del coordinador del proyecto, en su hogar. El lugar entre lo público y lo privado de los álbumes fotográficos del CAPI se tensa aún más si se tiene en consideración que no fueron producidos como respuesta a una demanda o requisito institucional. Ni la agencia financiadora ni las agencias gubernamentales habían establecido como parte de las obligaciones realizar un registro visual del programa. En ese sentido, las fotografías tomadas en distintos momentos de la implementación del programa y la confección de los álbumes no respondieron necesariamente a un interés y voluntad enmarcados en la racionalidad del proyecto.

El corpus fotográfico del programa está dispuesto en un total de tres álbumes. Los álbumes no tienen título. Sin embargo, los dos álbumes-carpentas llevan en los lomos los nombres de los lugares donde se realizó el programa (Imagen 1). En uno se puede leer “Bermejo”, mientras que en el otro dice “Chaco Formosa Ramal”. Dos de los álbumes comparten formato: son carpentas negras con folios transparentes donde se incorporaron las fotografías sobre páginas blancas. Cada una de las carpentas tiene un total de 60 folios. Las páginas blancas son de tamaño A4 y las carpentas se ajustan al guardado de hojas de este tamaño. Son, por decirlo de algún modo, “álbumes de confección doméstica”. Por cada hoja hay dispuestas dos imágenes, a veces tres y otras una. La primera página en blanco de los álbumes-carpentas funciona como portada y lleva el nombre de una región, provincia o localidad. Otras páginas llevan títulos y son mínimos los casos en los que a la fotografía le sucede una leyenda. El tamaño de las fotografías es variable. En su mayoría corresponden al clásico de 13 x 13, aunque las hay también dispuestas en el centro de la página en 13 x 18.

El tercero es un álbum fotográfico clásico de color negro que por página contiene dos espacios reservados para las fotografías (Imagen 2). Como en los otros casos, las fotografías son de distintos tamaños. Cada uno de los álbumes del CAPI contiene aproximadamente 200 fotografías. Hay

en los álbumes un puñado de páginas vacías que funcionan como el registro vivo de una ausencia. Según pude relevar, esa ausencia responde a una selección de fotografías que se realizó para la publicación de dos cartillas del programa. Las fotografías fueron tomadas con cámaras analógicas.

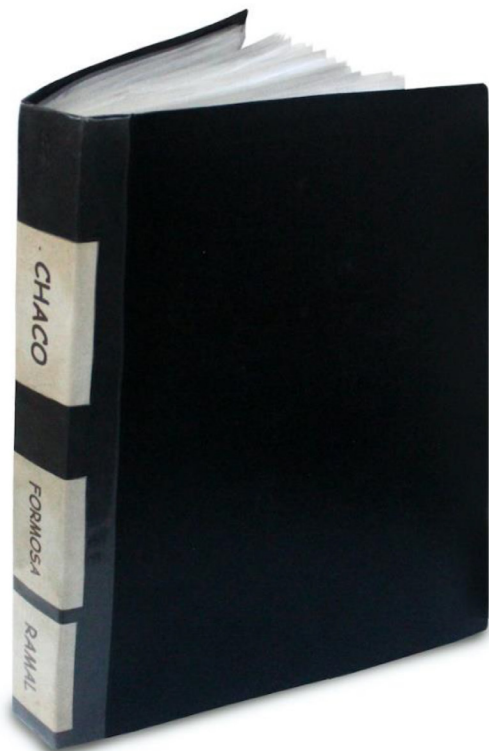


Imagen 1. Fotografía de la tapa de álbumes-carpetas.

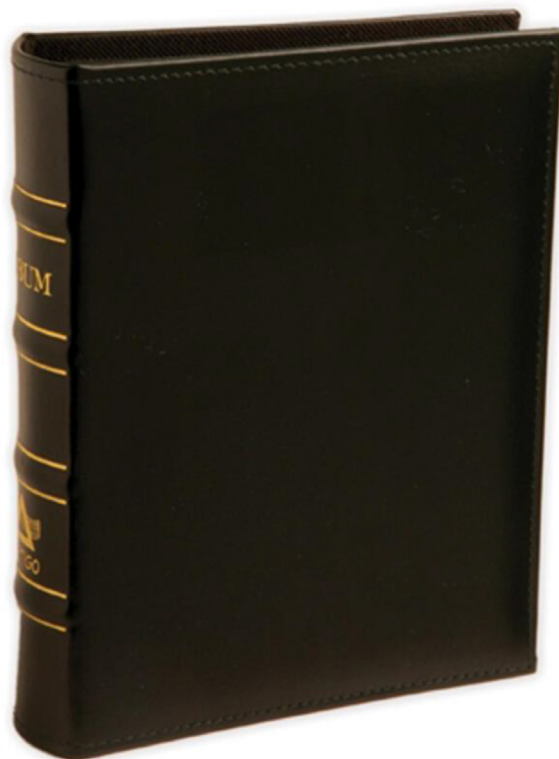


Imagen 2. Fotografía de la tapa de uno de los dos Modelos de álbumes.

Selección, orden, secuencias, criterios y disposición de las fotografías

La iniciativa y tarea de llevar a cabo un registro visual quedó en manos del equipo técnico del CAPI. Aunque, fundamentalmente, fueron dos las personas que se hicieron cargo de esta tarea: Martín Correa, ingeniero agrónomo que se desempeñaba como responsable del área de evaluación y seguimiento del programa, y Carlos Ferro, el chofer de la camioneta utilizada para hacer los recorridos. Ferro era lo que podría decirse un fotógrafo amateur, pero contaba con un punto de vista particular, basado en su experiencia como maestro de escuela en el chaco salteño. Él fue quien tomó las fotografías en la zona de Bermejo, Tartagal, Pilcomayo y Jujuy.

La confección de los álbumes fue una tarea colectiva en la que participaron el técnico agrónomo, el contador y coordinador. Para cuando el ingeniero agrónomo se integró al CAPI ya llevaba unos años trabajando en el Instituto Nacional de Asuntos Indígenas. Tenía experiencia y conocimiento sobre la región del Chaco argentino donde se implementó el programa, y estaba especializado en sistemas de riego. El chofer del programa, en cambio, era un conocedor de la región, además de oriundo de la provincia de Salta, que durante varios años se había desempeñado como docente en una escuela rural en la región del Pilcomayo⁸.

⁸ No tuve la oportunidad de entrevistar a M. Correa y C. Ferro. Para recuperar distintos aspectos vinculados a las fotografías y álbumes, el coordinador del programa aportó valiosa información.

El corpus de fotografías de los tres álbumes fue tomado entre 1999 y 2004⁹, y no está numerado. Por la información que figura en algunas fotografías sabemos que fueron capturadas en 1999 y algunas tienen inscrito el horario de la toma. Estas fotografías se tomaron antes de la era de la digitalización y documentan el proceso de implementación del programa, pero no la finalización ni la antesala¹⁰.

Las fotografías de los álbumes proponen una interpretación sobre el universo del desarrollo a partir de un programa. La organización de las fotografías dentro de los tres álbumes responde a diversos criterios de clasificación. Así, aparecen clasificadas y agrupadas siguiendo criterios geográficos (a los que el programa se refiere como “área de intervención”), por actividades, tipología de proyectos y momentos clave (seguimiento, monitoreo y evaluación de proyectos en marcha) de la práctica desarrollista vinculados a las múltiples temporalidades¹¹ que los atraviesan (Lewis, 2015). Las fotografías no están dispuestas siguiendo un orden cronológico ni espacial. En ocasiones, es el tipo de actividad la que ordena el álbum. Un ejemplo es el dictado de capacitaciones, que registra aspectos sobre el funcionamiento de estas actividades, los temas abordados, quiénes participaron, dónde se realizaron, qué tipo de metodologías se emplearon, etc. El criterio geográfico a veces rotula y organiza la disposición de imágenes, pero en otras no se emplea. Bermejo, Pluma de Pato, Finca Santiago (río Cortaderas), Finca Potrero, Misión Chaqueña Algarrobal, Ruta 81 Comunidad La Represa y Lote 75 son los nombres de algunas de las localidades referenciadas.



Imagen 3. Dentro del álbum. Fotografía: Integrantes del Consejo de Organizaciones Aborígenes de Jujuy (COAJ) y equipo técnico del CAPI, Ramal Jujeño.

entre desarrolladores y desarrollados. Lo anterior queda ilustrado en un repertorio de fotografías de mujeres guaraníes vistiendo sus tradicionales *tipoi* junto a los integrantes del programa posando para la cámara (Imagen 3).

La ausencia de titulación no significa que las fotografías no estén ordenadas siguiendo un criterio espacial. Así sucede, por ejemplo, con un grupo significativo de imágenes que fueron tomadas en la localidad de Los Blancos, ruta 81, provincia de Salta. Podemos acceder a esta información por una fotografía donde se registra un Taller de Artesanías cuyo cartel indica el nombre de la localidad. El criterio espacial parece subordinarse a la temática. Así, a fotos tomadas en la localidad de Los Blancos le siguen un conjunto de imágenes del Ramal Jujeño dispuestas en función de retratar un momento clave en la práctica desarrollista: el encuentro

⁹ Algunas fotos contienen la fecha en que fueron tomadas.

¹⁰ Podría deberse al desinterés por evaluar programas concluidos, un fenómeno que se repite en gran cantidad de proyectos de desarrollo. La antesala del programa está constituida por el momento en que se diseña y formula, y de negociaciones con las agencias gubernamentales y no gubernamentales involucradas.

¹¹ Según Lewis (2015), colocar el foco en las temporalidades conduce a explorar y comprender cómo es el tiempo y cómo es experimentado, vivido.

En ocasiones, es posible encontrar fotografías que responden a múltiples criterios de clasificación o, por el contrario, que no responden a ninguno. Son imágenes más casuales, espontáneas y poéticas. En algunos casos se trata de paisajes, en otros de retratos o registros de actividades de la vida cotidiana del lugar. Algunas están rotuladas, como la que lleva por título "Mujeres trabajando". Según pude relevar, para obtener varias de las fotografías de niños que figuran en los álbumes, la cámara del fotógrafo-chofer los capturó cuando, siguiendo su solicitud, se ordenaban en fila para recibir sus caramelos (Imagen 4).

Estas, como otras fotografías capturadas por su lente, no parecen evocar imágenes exotizantes ni lejanas. Más bien todo lo contrario, fueron tomadas por alguien cercano, un conocedor del lugar y de su gente, y que tiene una historia para contar. Esta perspectiva de una persona próxima, interesada y sensible es la que las fotografías reponen.

Otro ejemplo es el de mujeres indígenas, en la localidad de Los Blancos, capturadas por la cámara fotográfica cuando salían —bolso en mano— a comprar. Algunas parecen abrirse al diálogo con el fotógrafo, mientras observan detrás de ventanales de una escuela el desarrollo de la presentación del programa (Imágenes 5 y 6).

Estas fotografías hablan de los lugares donde las políticas de desarrollo se implementan, de su gente, de las miradas de aquellas personas que interpretan y actúan sobre estas realidades. En este sentido, la fotografía no solo retrata la realidad captada, sino además la perspectiva de quien fotografía. Como propone Berger:

Toda imagen encarna un modo de ver. Incluso una fotografía, pues las fotografías no son como se supone a menudo un registro mecánico. Cada vez que miramos una fotografía somos conscientes, aunque solo sea débilmente, de que el fotógrafo escogió esa vista de entre una infinidad de otras posibles (...). El modo de ver del fotógrafo se refleja en su elección del tema. El modo de ver del pintor se reconstituye a partir de las marcas que hace sobre el lienzo o el papel. Sin embargo, aunque toda imagen encarna un modo de ver, nuestra percepción o apreciación de una imagen depende también de nuestro propio modo de ver (2016, p. 6).



Imagen 4. Dentro del álbum-carpeta. Niños en fila esperando recibir caramelos, comunidad La Represa, Ruta 81.



Imagen 5. Mujeres con sus bolsos, observando el desarrollo de la actividad (exterior escuela). Se reproduce la disposición de las fotografías del álbum. Imagen 6. Asistentes a la presentación del programa (interior escuela).

En cuanto a la temporalidad, encontramos imágenes que retratan el momento de desembarco del programa por medio de presentaciones realizadas en distintas localidades a las que asisten los lugareños, firmas de convenios entre los miembros de organizaciones indígenas locales y los técnicos del programa, y reuniones de consenso entre todos los actores involucrados. La fotografía a continuación registra las formas que adoptaron las reuniones entre técnicos e indígenas en las comunidades: la disposición espacial del encuentro en ronda y al aire libre, debajo de un árbol de algarrobo y de un tinglado de chapa. La ronda la integran autoridades comunitarias de la región del Pilcomayo y el coordinador del programa (Imagen 7).



Imagen 7. Del álbum-carpeta. Fotografía suelta. Reunión en el Pilcomayo.

La temporalidad del programa vuelve a ser registrada como un tópico en las “visitas” a localidades (durante los primeros meses de implementación) con motivo de conocer el potencial de las organizaciones locales para llevar adelante una batería de proyectos. Ordenadas secuencialmente y dialogando entre sí, ciertas fotografías funcionan como una unidad en sí misma. Con frecuencia se trata de una díada o tríada de fotos dispuestas en cierto orden secuencial (Imágenes 8, 9 y 10). Dicho orden intenta reproducir las temporalidades del desarrollo, expresadas en distintos momentos: el “antes”, el “durante” (transcurrir) y el “después” del proyecto. En los álbumes esta secuencia consiste en una o varias fotografías donde se documenta el “antes” a través de una imagen de las viviendas típicas de la región, por ejemplo, en el Chaco salteño las casas tipo rancho (construidas con palos, caña hueca, bejuco, paja, fibras de monte y bolas de barro negro); “el durante” a través de la construcción de una obra financiada por el proyecto y “el después” a través de la obra finalizada, ya se trate de un salón comunitario, un taller de carpintería, una reforma o ampliación de la escuela, o de la sala de primeros auxilios. Dispuestas en serie, las fotografías son inacabables no solo por lo múltiple de su significación, sino también de sus nuevos usos y composiciones (Soulages, 2010). Esto quiere decir que el sentido de la fotografía se transforma a partir de la cadena de imágenes de la que es parte, ya que cada imagen se transmuta en contacto con las otras (Didi-Huberman, 2004). Algunas fotografías de los álbumes (Imagen 8) están organizadas bajo un título. Ese texto que acompaña la imagen cumple una función, en tanto ancla de manera decisiva el significado que se le asigna a las fotografías. Al respecto, Benjamin (2004) pone de relieve el lugar que ocupa la intervención de la palabra escrita, el pie que acompaña la imagen, la leyenda que incorpora en la literaturización de todas las condiciones vitales. Los títulos bajo los cuales aparecen enmarcadas las fotografías aparecen circunscribiendo, delimitando, acotando las posibilidades de su significado.

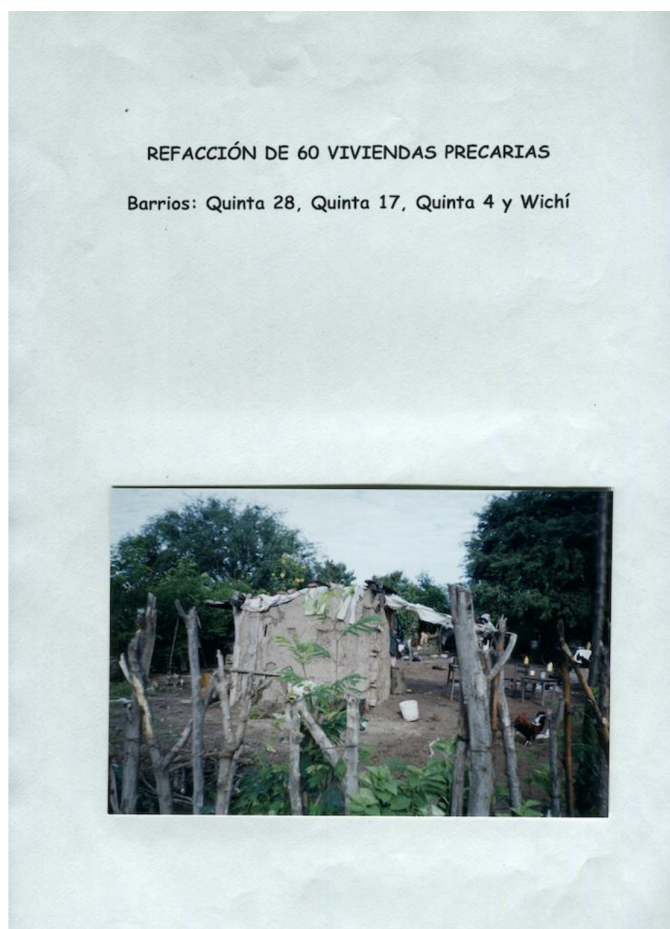


Imagen 8. Del álbum carpeta Chaco-Formosa-Ramal, bajo la carátula Chaco. “Refacción de 60 viviendas precarias. Barrios: Quinta 28, Quinta 17, Quinta 4 y Wichí”. Primera fotografía de la secuencia.

En la serie analizada, la cadena de imágenes repone la lógica del programa al poner de relieve los efectos positivos de este tipo de intervenciones. La serie deja al descubierto cierta mirada del progreso y la modernidad (Long, 2001) asociada con pasar, por ejemplo, de la casa tipo rancho a la construcción financiada por el proyecto (hecha con ladrillos, hierro, chapas, cemento, etc.).



Imagen 9. Del álbum carpeta Chaco-Formosa-Ramal, bajo la carátula Chaco. "Refacción de 60 viviendas precarias. Barrios: Quinta 28, Quinta 17, Quinta 4 y Wichi". Segunda fotografía de la secuencia: Vivienda en proceso de refacción.



Imagen 10. Del álbum carpeta Chaco-Formosa-Ramal, bajo la carátula Chaco. "Refacción de 60 viviendas precarias. Barrios: Quinta 28, Quinta 17, Quinta 4 y Wichi". Tercera fotografía de la secuencia: Vivienda refaccionada.

En la serie, el segundo momento ("el durante") adquiere especial relevancia en términos fotográficos. Las fotografías registran quiénes y cómo fueron construidas las "obras", reponiendo por medio de esta decisión una dimensión desatendida los programas: que los proyectos solo son posibles gracias a la agencia de los destinatarios, en este caso, la agencia indígena. Esta dimensión del "hacer" que adquiere formas colectivas es la que las fotografías ponen en el centro de la escena (Imágenes 11 y 12). La serie de retratos fotográficos tomados a los dirigentes indígenas en el momento de la firma del "convenio" con el programa y asunción como coordinadores y miembros del equipo regional también busca poner en primer plano la agencia indígena. El registro fotográfico de ese momento habla del compromiso de aquellos indígenas que desde sus respectivos lugares hicieron posible la implementación del programa (Imágenes 13 y 14).



Imagen 11. Dentro del álbum-carpeta, bajo la carátula Pluma de Pato, Bermejo. Registro de los materiales y herramientas para proyectos productivos en manos de los destinatarios.



Imagen 12. Dentro del álbum-carpeta, bajo la carátula Inti Finca Santiago, Río Cortaderas. Registro de la construcción de un salón multiuso comunitario.

Otro criterio de clasificación de las fotografías responde a la tipología de los proyectos. Así, en varias localidades se documentan proyectos como pozo de agua, alambrado perimetral, obra de infraestructura productiva y comunitaria, "refacción de viviendas precarias", ampliación de instalaciones, equipamiento de carpintería, extracción y reserva de agua para el consumo humano y animal, provisión de agua.

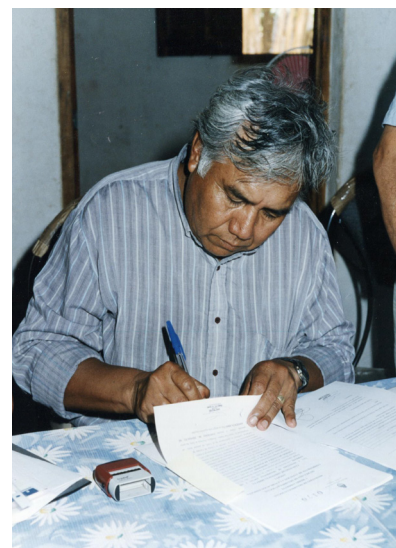


Imagen 13. Ernesto Killo, miembro del Consejo de Caciques firmantes del convenio con el CAPI. Imagen 14. José Toledo, miembro del Consejo de Caciques firmantes del convenio con el CAPI.

El discurso del desarrollo se expresa por medio de la materialidad de sus edificaciones. En su conjunto, estas aparecen componiendo una suerte de patrimonio material y tangible de la creciente interacción de los indígenas con los procesos de la modernidad. Esa materialidad de las obras es cuidadosamente capturada por la lente fotográfica, que documenta el uso de materiales como cemento, ladrillos, hierros, chapas, cobre, arena, la construcción de estructuras, el empleo de herramientas y el transporte de los materiales por medio de carretillas y camiones. En este sentido, se vuelve interesante la propuesta de Ingold (2013), quien hace un llamado a reorientar la atención desde la “materialidad de los objetos” a las “propiedades de los materiales”. Esto es, centrarnos en las propiedades de los materiales, contar la historia de lo que sucede a medida que fluyen, se mezclan y mutan. El énfasis está puesto en dejar de ver las propiedades de los materiales como atributos esenciales y fijos para atender a su carácter procesual y relacional, y a cómo estos son experimentados en la práctica. Su enfoque resulta un aporte para pensar en lo que hay detrás de la “materialidad del desarrollo”, en el sentido de prestar atención no solo a las edificaciones u obras, sino también a su composición material, su transformación y potencial. Dicho lo anterior, mi empleo del término materialidad no pretende borrar los materiales y las propiedades sobre los cuales las edificaciones cobran vida, sino conformar un paisaje de desarrollo.

La materialidad del desarrollo no es solo un aspecto altamente valorado por los desarrolladores, sino además por los desarrollados, que encuentran, contradictoriamente en las edificaciones, un sentido de pertenencia a un tipo de proyecto de la modernidad y, a su vez, una fuente de exclusión. Si las obras se obtienen, en parte, por el reconocimiento de su identidad indígena, estas implican también un acto de borrado de la misma, en particular de ciertas marcas bárbaras vistas como “indeseables” por un proyecto de modernidad que anhela el progreso. Es el caso de las viviendas tipo “casa-rancho”, que son asociadas con el subdesarrollo. Giorgi diría que este pasaje de un tipo de vivienda a otro es un “matadero de la cultura” (2014), entendiendo que el matadero es un espacio que busca poner a distancia lo animal de lo humano y la vida de la muerte. En otras palabras, busca aislar la vida eliminable, consumible, de la vida protegida, reforzar su distinción evitando que la muerte animal se mezcle, contagie, disperse e irrumpa en la vida de la comunidad.

La materialidad de las obras simboliza el “desarrollo” e introduce las ideas de “mejoramiento” y “progreso”, con lo cual indirectamente refuerza ciertas marcas de subdesarrollo indígena que son motivo de estigma y discriminación. La ponderación de lo “moderno” de las obras impide que se cuestionen las propiedades y materiales que se emplean, tal como el uso de chapas para los techos, en una región caracterizada por las altas temperaturas. La modernidad del desarrollo trae de la mano una transformación significativa del espacio comunitario indígena. Ahora bien, la materialidad del desarrollo no solo tiene consecuencias negativas. Las obras también pueden despertar sentimientos de orgullo y volverse parte de los cimientos de la organización y trabajo comunitario. Para que las obras se hagan realidad es indispensable que los integrantes de las comunidades se involucren, es decir, que los indígenas (por lo general hombres jóvenes) trabajen como mano de obra no remunerada.

Generalmente, los programas de desarrollo se asientan sobre el supuesto de que es “la comunidad” la que debe, como “contraparte”, proveer la mano de obra gratuita y necesaria para la construcción de las obras. Los álbumes fotográficos analizados permiten reponer esa centralidad que ocupa la materialidad en el desarrollo. Además de la copiosa cantidad de imágenes donde se documentan materiales, acciones y personas, la selección, disposición y montaje de ciertas fotografías parece orientarse a restituir el dinamismo que caracteriza el proceso. La importancia de la materialidad en las imágenes no debe verse como un registro inocente, ya que el desarrollo es “evaluado” a través de sus obras. En sus evaluaciones centradas en definiciones de “éxitos” o “fracasos”, la realización de obras ocupa un lugar central.

Reflexiones finales

Los programas y proyectos de desarrollo han apelado a las imágenes, y a la fotografía en particular, en diversos registros textuales. Si bien en la década del ochenta ciertos programas y proyectos de desarrollo hicieron uso de las fotografías para documentar y, en menor medida, como herramienta metodológica, ocupaban un lugar marginal respecto de las narrativas textuales. En muchos casos, las imágenes daban cuenta de los “resultados alcanzados” ante las agencias financiadoras o ilustraban cartillas que eran difundidas entre los distintos integrantes de la política de desarrollo. Cumplían, además, en ciertos casos, una función oculta: legitimar la presencia y actuación de los desarrolladores. La fotografía adquiría en estos casos el valor de “documento-prueba” de las prácticas y obras realizadas.

Ahora bien, en contraste con estos usos de las imágenes, la producción de los álbumes fotográficos por el programa analizado constituye una ruptura significativa con respecto al lugar de la imagen. Lejos de aparecer ilustrando la palabra, es la palabra la que, según Barthes (2016), es “parásita de la imagen”. Los álbumes aparecen como soporte de la historia, el objeto privilegiado para narrar visualmente el desarrollo.

Los álbumes fotográficos analizados desestabilizan por su indiferencia ante las lógicas de desarrollo y uso de las imágenes, y porque nos acercan una narrativa visual con un enfoque local. Se percibe una lógica y una manifiesta intencionalidad de los fotógrafos y los autores de los álbumes de narrar visualmente el desarrollo a través de fotografías cuidadosamente seleccionadas, ordenadas y clasificadas, e identificar ciertos nudos temáticos.

Es esta la narración de un proceso en el que intervienen actores con distintas lógicas, intereses, expectativas, conocimientos y prácticas. El relato que los álbumes construyen busca reponer cierta perspectiva local e indígena del desarrollo. Muchas de las fotografías encarnan

esta mirada retratando cómo las personas se involucraron en el proceso. La serie de retratos fotográficos tomados a dirigentes indígenas en el momento de la firma del “convenio” pone en primer plano su compromiso, pues desde sus respectivos lugares hicieron posible la implementación del programa. Los álbumes construyen una narrativa sobre la agencia indígena documentada en un sinnúmero de fotografías que ponen en el centro de la escena la dimensión del *hacer* en sus formas colectivas. Por medio de esta narrativa, los álbumes fotográficos dialogan implícitamente con otros modelos y concepciones del desarrollo, como aquellos que presumen la carencia y pasividad de los destinatarios. En este sentido, es claro que la selección, orden y montaje de las fotografías analizadas proponen una narrativa visual del desarrollo que responde a una intencionalidad. Esta narrativa se construye localmente, alejada de los constreñimientos de la burocracia de las políticas de desarrollo.

En síntesis, interesa volver la mirada sobre el álbum fotográfico y la elección de este objeto para la construcción de una narrativa visual del desarrollo. Apelando a un objeto mayormente vinculado con los acontecimientos de la vida familiar y la de sus miembros (nacimientos, matrimonios, aniversarios, vacaciones, etc.) y de circulación doméstica, los autores de los álbumes analizados construyen a partir de un corpus de fotografías una narrativa visual que, al decir de Didi-Huberman, propone un viaje donde conviven tiempos heterogéneos y discontinuos, y confluyen los múltiples sentidos que portan las imágenes. Este particular uso de los álbumes fotográficos y las fotografías pone de relieve el potencial de ciertos objetos sociales para la agencia. En definitiva, los álbumes revelan la capacidad de ciertos objetos inalienables que pasan desapercibidos y circulan desde los márgenes, construyendo narrativas visuales alternativas sobre el “desarrollo” y los sujetos destinatarios de sus intervenciones.

Agradecimientos

Agradezco muy especialmente a Nicolás Fernández Bravo, Jazmín Ohanian, Julia Piñeiro y Mauricio Boivin por sus aportes al escrito. Asimismo, a los evaluadores anónimos cuyas sugerencias fortalecieron el argumento del trabajo.

Bibliografía

- Appadurai, A. (1996). *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*. University of Minnesota Press. Minneapolis.
- Barthes, R. (2016). El mensaje fotográfico. *Cuadernos de Cine Documental*, 10, 86-98. <https://doi.org/10.14409/ccd.v0i10.6040>
- Benjamin, W. (2004). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pretextos.
- Berger, J. (2016 [1972]). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bourdieu, P. (1965). Introducción. *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Les Editions de Minuit (pp. 15-26). Trad. de Tununa Mercado. México: Nueva Imagen.
- Castel, R. (1979). Imagen y fantasmas. En P. Bourdieu et al. *La fotografía es un arte intermedio*. México: Nueva Imagen.
- Castelnuovo, N. (2013). Los brokers del “desarrollo” en comunidades indígenas del noroeste argentino: ¿Promotores rurales, técnicos estatales y/o miembros de ONG? *Campos*, 14(1/2), 175-193.
- (2016). Etnografiando negociaciones, acuerdos y alianzas entre políticos provinciales y organizaciones no gubernamentales en el noroeste argentino. *Espiral*, XXIII(65), 165-199.
- (2018). Mujeres indígenas: ¿un actor político? ¿Una fórmula neoliberal? *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, 24(1), 203-220.

- (2019). Representaciones e ideologías de ONG confesionales en el norte argentino. *Antropologías del Sur*, 6(11), 39-61.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Giorgi, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Ingold, T. (2013) Los materiales contra la materialidad. *Papeles de Trabajo*, 7(11), 19-39. Traducción de Belen Hirose.
- Karlsson, B. G. (2013). Writing development. *Anthropology Today*, 29(2), 4-7.
- Lewis, D. (2015). Abandoned pasts, disappearing futures: Further reflections on multiple temporalities in studying non-governmental organizations worlds. *Critique of Anthropology*, 36(1), 84-92.
- Loftdottir, K. (2009). Invisible colour. Landscapes of whiteness and racial identity in international development. *Anthropology Today*, 5, 4-7.
- Long, N. (2001). *Development Sociology Actor Perspectives*. Londres: Routledge.
- Maristany, J. (2015). Álbum de familia: escritura del trauma y memoria fotográfica en narraciones argentinas recientes. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 40(1), 175-199.
- Silva Téllez, A. (1998). *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*. Bogotá: Norma.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.
- Soulages, F. (2010). *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca.
- Triquell, A. (2011). *Fotografías e historias: La construcción narrativa de la memoria y las identidades en el álbum fotográfico familiar*. Montevideo: CDF.
- Weiner, A. (1992). Introduction. *Cloth and Human Experience*. California: University of California Press.
- (2020). Arte y cultura material una conversación con Annette Weiner de Fred. R. Myers y Barbara Kirshenblatt-Gimblett. En F. Myers (ed.). *The Empire of Things: Regimes of Value and Material Culture* (pp. 71-111). Trad. de M. F. Blanco Esmoris, Y. Faccio y M. J. Ohanian.