

ARCHIVOS VISUALES Y PRÁCTICAS DE MEMORIA. EL RETORNO DE IMÁGENES ETNOGRÁFICAS A MIEMBROS DEL PUEBLO PILAGÁ Y A LA POBLACIÓN CRIOLLA EN FORMOSA (ARGENTINA)

VISUAL ARCHIVES AND MEMORY PRACTICES. THE RETURN OF ETHNOGRAPHIC IMAGES TO MEMBERS OF THE PILAGA PEOPLE AND TO THE CREOLE POPULATION IN FORMOSA (ARGENTINA)*

Anne Gustavsson* <https://orcid.org/0000-0003-3131-8479>

Resumen

En las últimas décadas ha tomado impulso la devolución de materiales, históricamente patrimonializados y alojados en museos y archivos, a las comunidades en las que dichos materiales se originaron. En este artículo abordo, específicamente, el retorno de imágenes pertenecientes a archivos visuales etnográficos combinando un estudio biográfico de las imágenes patrimonializadas con la etnografía de su devolución. Se busca ponderar la especificidad de este tipo de retorno y problematizar la noción de “repatriación visual”, a partir de un abordaje del archivo visual desde las prácticas de memoria de personas que expresan un vínculo afectivo con lo representado en dichas imágenes. Me baso en el trabajo de campo realizado entre la población pilagá y criollos del departamento Patiño, Formosa, entre 2013 y 2019, que se centró en la discusión y el análisis colectivo mediante talleres, entrevistas y proyecciones del largometraje silente “Tras los senderos indios del Río Pilcomayo” (1950) de Wilhelm Hansson y Mauricio Jespersion. Se trata del primer registro filmico del Pilcomayo medio y sus habitantes, tomado a comienzos del siglo XX. A partir de este caso de estudio, presento algunas reflexiones metodológicas y notas etnográficas sobre lo que está en juego en los retornos visuales, prestando atención a convergencias y divergencias en lecturas, interpretaciones y usos de los materiales de archivo entre y dentro de cada grupo.

Palabras clave: archivos visuales, etnografía, retornos, memoria

Abstract

For the past decades, returning materials stored at heritage holding institutions to the communities where they originated has become a growing phenomenon. In this article, the return of ethnographic visual archives is specifically discussed, combining a biographical study of them with the ethnography of their return. The author conducts a critical examination of the particularities associated with this form of return and engages in a scholarly analysis of the conceptual framework of “visual repatriation”; this is done by approaching the visual archives from the point of view of the memories produced and practiced by the people who express an affective bond with what is represented in the images. The foundation of this study is grounded in fieldwork conducted by the author between 2013 and 2019 in the Patiño district, Province of Formosa. The field work consisted of discussing and collectively analyzing together with the Pilagá and creole population living there a silent film titled “Following Indian Trails by the Pilcomayo River” (1950) by Wilhelm Hansson and Mauricio Jespersion. This filmic record is the first visual documentation of the region and its inhabitants, shot at the beginning of the 20th century. The work was completed through workshops, interviews, and film projections. Based on this case study, I present several methodological reflections and ethnographic notes on what is at stake when working with returns are presented. Special attention is paid to the convergence and divergence in readings, interpretations, and uses of the archive material within as well as between the two groups I worked with.

Keywords: visual archives, ethnography, returns, memory

Fecha de recepción: 21-11-2023 Fecha de aceptación: 31-01-2025

En las últimas décadas, a la luz del creciente movimiento de movilización política indígena a escala global, acompañado por el fenómeno de la revitalización y (re)afirmación de las identidades étnicas, ha tomado impulso la devolución de materiales históricamente patrimonializados y alojados en museos y archivos, a las comunidades en las que estos materiales se originaron. Esto se ha realizado de diversas formas y ha sido impulsado por varios actores: desde la repatriación de restos humanos y objetos sagrados alojados en museos como resultado de reclamos por parte de líderes y organizaciones indígenas

(Ayala y Arthur 2020) hasta los proyectos institucionales que buscan construir un diálogo con las poblaciones representadas en sus colecciones y facilitar el acceso de dichas personas a su patrimonio material e inmaterial, a través de diferentes tipos de colaboración (Vapnarsky y Noûs 2021). Esto último incluye la presencia de líderes y ancianos indígenas en los depósitos de los museos, la creación de plataformas digitales teniendo en cuenta modos autóctonos de clasificar, la formación contemporánea de nuevas colecciones mediante donaciones por parte de líderes indígenas y otros proyectos que buscan privilegiar la

* Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, Argentina. Correo electrónico: Anne.gustavsson@gmail.com

participación indígena en la interpretación, gestión y curaduría de las colecciones museográficas (Christen 2011; Hennessy 2009; Cury 2023; Andrade 2023). Así, se diferencian las devoluciones que son el resultado de reclamos por parte de los pueblos representados en las colecciones de otras prácticas de retorno iniciadas por actores ligados a las instituciones patrimoniales y/o la academia interesados en dar a conocer el contenido de archivos y museos, en el marco de una creciente preocupación por la descolonización (Smith 1999, Cury 2020) y de un giro hacia una nueva museología que se presenta como comunitaria, ética, memorial y afectiva (Andermann y Simine 2012).

En este artículo abordo específicamente el regreso de documentos etnográficos visuales a los sitios donde fueron tomados (antes de ser archivados). A diferencia de las restituciones de objetos físicos, los retornos de documentos visuales y de objetos etnográficos digitalizados son generalmente iniciados por comunidades de expertos e instituciones patrimoniales (Bell et al. 2013). Esta temática ha sido estudiada en general a partir de dos enfoques bastante diferenciados; uno protagonizado por profesionales de museos, archivistas y académicos con el fin de mejorar el manejo y acceso a las colecciones y/o para fortalecer institucionalmente el espacio del museo o el archivo (Christen 2011; Hennessy 2009; O'Neal 2013), mientras que el otro se centra en comprender la situación de su recepción a través de un trabajo de campo etnográfico (Buckley 2014; Sbriccoli 2016, Lucas 2020) u otras metodologías de investigación (Giordano 2010; Prins 2004; Troya 2012). En algunos casos, los dos enfoques se solapan (Bell 2003; Gustafson 2015; Lima y Andrade 2021; Athias 2018).

Mis propias indagaciones se encuentran cercanas al segundo enfoque, ya que han consistido en comprender el valor, uso y significado presente de imágenes de archivo desde las perspectivas de las poblaciones que habitan donde fueron tomadas dichas imágenes en el pasado. Para esto he realizado, de forma intermitente entre 2013 y 2019, un trabajo de campo entre la población pilagá y criollos en el departamento Patiño, Formosa, Argentina. Este se centró en la discusión y el análisis colectivo e individual mediante talleres, entrevistas y proyecciones en espacios comunitarios y casas de familia del primer registro fílmico del Pilcomayo medio, tomado a comienzos del siglo XX. Se trata del largometraje silente *Tras los senderos indios del Río Pilcomayo*¹, de una duración de 50 minutos, estrenado en 1950 en Estocolmo, Suecia, en base al guion escrito por Mauricio Jespersion (1888-1969) y al material filmado por Wilhelm Hansson (1885-1948) en 1920, en el marco de una expedición científico-comercial sueca por el territorio indígena del Chaco, recientemente conquistado por el gobierno

argentino. La expedición fue liderada y financiada por Gustav Emil Haeger (1885-1921), un militar de carrera proveniente de una familia de la ascendente burguesía sueca, que se había propuesto en su viaje rodar un film comercial y estudiar la posibilidad de implementar un proyecto de colonización. La expedición, integrada por nórdicos y peones, llegó al Chaco central en tren, para luego adentrarse hasta el Río Pilcomayo a caballo y mula, donde realizó una estadía prolongada de dos meses que incluyó interacciones cotidianas con las poblaciones locales, principalmente los pilagá y en menor medida con los "criollos"². El filme en cuestión, desconocido en Argentina hasta el 2007, presenta un discurso que cruza el cine etnográfico y el de exploración (Gustavsson y Giordano 2013) narrando el viaje de la expedición y exhibiendo escenas sobre la vida cotidiana de la población criolla y pilagá del Pilcomayo medio. De los cincuenta minutos, dos tercios del filme están dedicados exclusivamente al tema indígena, mientras que sólo siete minutos son destinados a mostrar el modo de vida de la población ganadera criolla. Valoriza positivamente el modo de vida y cultura pilagá anteriores a los procesos de sedentarización y evangelización. Se habla de y se muestra su laboriosidad, su habilidad en la elaboración de textiles y vasijas, en las artes de la pesca, caza y guerra, etc. Presenta también escenas de elaboración de aloja (una bebida fermentada de uso ritual) en la época de los frutos, así como de su consumo y las danzas practicadas durante las fiestas. A esto se suman varias tomas panorámicas en las cuales se pueden apreciar pastizales, palmerales y las tolдерías a distancia. El filme fue ingresado al Museo Etnográfico de Gotemburgo recién en 1962, gracias a la insistencia de los familiares del jefe de la expedición Gustav Emil Haeger.

La investigación que encabezé en torno a estos materiales visuales patrimonializados no se ha regido por ninguna agenda institucional de museo o archivo, sino que formó parte de mi investigación doctoral (Gustavsson 2018a). Parte del trabajo de campo fue costado por un proyecto cinematográfico dirigido por Cristian Pauls con fondos del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales [INCAA], que buscó acercarse y registrar parte de mis investigaciones para en base a eso realizar una interpretación audiovisual propia de los materiales³.

Cabe destacar que, a diferencia de otros estudios centrados en los retornos, he trabajado con dos públicos diferentes durante mi trabajo de campo. Dado que el filme de archivo representa tanto al modo de vida tradicional de los "gauchos criollos" como de los indígenas pilagá, desde el principio me interesó discutir las imágenes con miembros de ambos grupos. A partir de los estudios etnográficos clásicos de Métraux (1937, 1946) y Palavecino

1 El título original del filme es *På indianstigar vid Pilcomayofloden*. Se trata de una segunda edición del material rodado en 1920. El camarógrafo Wilhelm Hansson realizó un primer montaje en 1922 que fue estrenado en Suecia y Finlandia, bajo los títulos de *Bland indianer och gauchos* (Entre indios y gauchos) y *Med Stockholmare bland rödskin* (Con estoccolmenses entre pieles rojas). Esta primera edición no se ha conservado hasta nuestros días. Para un análisis del filme ver Gustavsson y Giordano (2013).

2 Para más información sobre los motivos y resultado de esta expedición y el perfil de sus miembros ver Gustavsson 2018 y 2021.

3 Esta colaboración y asesoramiento resultó en el documental "Campo Luminoso" (2022) dirigido por Cristian Pauls.

(1928, 1933) se sabe que, hasta la tercera década del siglo XX, los pilagá⁴ tenían un modo de vida denominado “nomadismo limitado” centrado en la pesca, la recolección y la caza, en la cual la horticultura tenía un papel secundario. Contaba con una división por género de dichas tareas y una organización social de grupos de varias familias extensas que compartían un mismo territorio. Dichos grupos, a menudo denominados “bandas” en la literatura, eran tradicionalmente autónomos y exógamos compartiendo períodos de co-residencia en verano (Braunstein 1983). La sedentarización fue uno de los resultados de un proceso más amplio de territorialización estatal que restringió los recorridos territoriales, limitando las prácticas de marisca, haciendo que las comunidades dependieran en mayor medida de la migración laboral golondrina a obrajes e ingenios y de las “changas” en los pueblos, o sino del trabajo agrícola propio en algunas comunidades. Según Matarrese (2013), este proceso se intensificó a partir de la masacre de Rincón Bomba perpetuada en 1947⁵. En paralelo, se dio la sistemática conversión de los pilagá al “evangelio”, especialmente a la Iglesia Evangélica Unida (Vuoto 1986). Es importante resaltar que esta evangelización fue encabezada por indígenas, existiendo iglesias evangélicas bajo liderazgo indígena hasta la actualidad. Esto dio lugar a la emergencia de una nueva espiritualidad sincrética que combinó elementos provenientes del cristianismo y del chamanismo (Citra 2009; Cordeu y Siffredi 1971; Wright 2008). La conversión religiosa, contribuyó a forjar imágenes negativas y estigmatizantes de las propias prácticas culturales, basadas en valorizaciones ligadas a la moral cristiana (Wright 2008). Esto implicó formar nuevas identidades indígenas construidas en oposición a lo “antiguo” que trazan un corte simbólico con varias de las prácticas asociadas a los antepasados (Citra 2009; Wright 2008).

Luego de estos complejos procesos de sedentarización y evangelización los pilagá fueron finalmente reconocidos como Pueblo Indígena por la provincia de Formosa en 1984, cuando se gestó la sanción de la ley Integral del Aborigen 426/84. En el marco de la titulación de tierras prevista por esta ley, en la actualidad la mayoría de los pilagá se organizan territorialmente en comunidades peri-urbanas y rurales, distribuidas por el centro de Formosa (Spadafora et al. 2010).

Con respecto a los ganaderos criollos representados en el filme, se trata de una corriente migratoria interna proveniente de Salta y Santiago del Estero, que practicó la ganadería trashumante en el centro del Territorio de Formosa y el Pilcomayo medio desde principios del siglo XX (Abduca 2014). Como advierte Beck (2007), estos ganaderos, quienes ocuparon espontáneamente tierras fiscales quitadas a los aborígenes, obtuvieron varios beneficios

por ocupar un área controlada por el Regimiento de Gendarmería hasta 1938, tales como contar con la protección de la gendarmería en caso de conflictos con los indígenas supuestamente “pacificados”. Cuando a principios de la década de 1970 se desborda el Río Pilcomayo, creando el humedal Bañado la Estrella (Gordillo 2001), éste se convierte en una zona óptima para la ganadería y los criollos del Pilcomayo adaptaron rápidamente un sistema de pastoreo entre “bordo”⁶ y bañado, utilizado hasta el día de hoy, lo que implica mover el ganado según las crecidas del Pilcomayo. Así, esta población pasó de practicar una trashumancia por grandes extensiones del noroeste y centro de Formosa, a una más restringida territorialmente. En paralelo, tuvieron que adaptarse a un proceso de paulatina regularización de la tenencia de la tierra que impulsó el estado provincial desde su creación en 1955 (Beck 2010). Esta paulatina venta y colonización formal de las tierras fiscales también contribuyó a una restricción territorial de las actividades ganaderas y una migración hacia los pueblos y ciudades de la provincia. En la actualidad los descendientes de aquellos ganaderos del Pilcomayo ocupan diferentes posiciones sociales en la sociedad formoseña; algunos forman parte de las poblaciones más marginalizadas de la provincia mientras otros ascendieron socialmente. El desafío de identificar y definir públicos para la discusión de archivos visuales será uno de los puntos a discutir en este artículo. Este fue especialmente difícil en el caso de los criollos.

Debemos tener en cuenta la situación contrastante entre ambos grupos filmados. Aunque los criollos fueron históricamente una población marginal a la sociedad dominante, cuyas prácticas de trashumancia fueron paulatinamente restringidas, esta población, a diferencia de los indígenas, no ha sufrido el mismo tipo de violencia ni fue agrupada forzosamente en el territorio. Se trata además de dos grupos sociales que han mantenido relaciones asimétricas entre sí a lo largo de la historia. Como he discutido en mi tesis doctoral (Gustavsson 2018a) y en otras publicaciones (Gustavsson 2018b, 2022a), tanto los conflictos territoriales entre criollos y pilagá como los complotos y trampas armadas entre criollos y militares que resultaron en matanzas de varios pilagá, son un tema recurrente en las conversaciones sobre el tiempo de los antiguos, también son mencionados en algunas fuentes producidas por la expedición sueca de 1920. Entonces, aunque ambas poblaciones aparecen como marginales en los discursos hegemónicos sobre el pasado local, hay que considerar que los criollos participaron en el avance territorial y la desposesión histórica de los pilagá.

En este artículo busco discutir, a partir de elementos que surgen de mi trabajo de campo, algunas nociones que son centrales en los debates sobre la descolonización de los museos y sobre las

4 Los pilagá pertenecen a la familia lingüística guaycurú (Métraux 1946). Esta familia lingüística está/estuvo representada por etnias distintas de los pilagá: los toba (qom), los mocoví, los mbayá (caduveo/kadiwéu) de Brasil, los antiguos abipón y los antiguos payaguá, hoy extintos (Métraux 1946; Fabre 2006; Viegas Barros 2013).

5 Un episodio de violencia y exterminio efectuado por las fuerzas de seguridad del Estado argentino que resultó en el asesinato de miles de hombres, mujeres y niños pilagá (Mapelman 2015). Esta masacre dio origen a recientes procesos judiciales de los pilagá contra el Estado argentino. La sentencia de la causa civil fue dictada el 4 de julio de 2019, reconociendo que fue un crimen de lesa humanidad.

6 Nombre de las zonas más elevadas en el castellano regional del Chaco.

relaciones entre museos y las poblaciones representadas en sus colecciones. En primer lugar, considero necesario problematizar la noción de “repatriación digital” y ponderar la especificidad de este tipo de retorno, en contraste con las repatriaciones físicas o digitales de objetos sagrados y restos humanos. En segundo lugar, presento algunas reflexiones metodológicas sobre los desafíos y las ventajas de combinar un estudio biográfico de imágenes patrimonializadas con la etnografía de su devolución. Por último, presento algunos resultados de mis propias investigaciones sobre retornos visuales entre miembros del pueblo pilagá y descendientes de ganaderos criollos, prestando atención a convergencias y divergencias en lecturas, interpretaciones y usos del filme entre y dentro de cada grupo.

Terminología y Especificidad del Retorno de Archivos Visuales

En primer lugar, abordo los términos comúnmente utilizados para referirse a las prácticas de compartir y discutir reproducciones digitales de objetos patrimonializados o de fotografías o filmes de archivo. Considero necesario problematizar las nociones de “repatriación digital” o “repatriación visual” empleadas por varios autores para referirse a estas prácticas (Bell et al. 2013; Christen 2011; Hennessy 2016; Athias 2018; Vapnarsky y Noûs 2021). Tal como advierten Boast y Enoté (2013) utilizar el término “repatriación” en estos casos puede ser confuso y hasta engañoso, ya que generalmente se considera que las repatriaciones o restituciones de materiales patrimonializados implican tanto su devolución física como la transferencia de titularidad de propiedad desde las instituciones museales hacia las poblaciones que los reclaman. Las prácticas de creación de accesos virtuales y otras formas de compartir las colecciones de los museos y sus fondos visuales en formatos digitales no altera ni la localización física de dicho objeto o documento ni las condiciones de su posesión legal. Otra opción ha sido recurrir al término “re/encuentro” para referirse a dichas prácticas (Giordano 2010; Troya 2012), que aunque resulte menos problemático que las nociones anteriores tiene la limitación de restarle importancia a la intencionalidad implícita en la devolución. Por esta razón he decidido utilizar en mis propias investigaciones el término “retorno digital” o simplemente “retorno”, que considero más preciso y menos confuso, dado que refiere a la situación en la cual una pieza digitalizada de patrimonio cultural regresa a las personas que reclaman un vínculo cultural con dicho patrimonio o su retorno al “sitio etnográfico” donde fue tomado o recolectado.

Esto nos lleva a ponderar la especificidad de los retornos de archivos visuales digitalizados en contraste con las repatriaciones físicas o digitales de objetos sagrados y restos humanos. Con respecto a sus condiciones de existencia y circulación, comparten con las colecciones de artefactos digitalizadas una reproductibilidad potencialmente infinita, que conlleva un sentido de lo efímero (Christen 2011). Una vez digitalizada y compartida, la versión digital del objeto o de la imagen es

fácilmente re/distribuida, algo que permite su circulación por vías inesperadas, comúnmente por fuera del control de las instituciones patrimoniales, y permite la posibilidad de existir en varios lugares al mismo tiempo. Estas condiciones también permiten llevar a cabo acciones de retorno sin la intervención del sistema jurídico ni de las autoridades estatales. Aunque el acto de la digitalización aumenta la potencial reproductibilidad, tanto de los objetos como de las fotografías patrimonializadas, la noción de “aura” (sensu Benjamin 1973 [1936]) opera de manera diferencial en ambos casos. La calidad inherente de la imagen fotográfica y cinematográfica hace difusos los límites entre copia y original (Benjamin 1973 [1936]). Como veremos más adelante, esta opacidad puede condicionar los modos de percibir los retornos de archivos visuales y sus sentidos de posesión.

Por último, es importante destacar que, a diferencia de los objetos fabricados por los sujetos históricamente investigados, las imágenes que forman parte de acervos etnográficos han sido en general producidas por personas ajenas a los grupos retratados. No obstante, las prácticas de retornos visuales, iniciadas tanto por los sujetos representados como por actores externos, asumen en general la consideración de que las imágenes “pertenecen” a las comunidades donde fueron tomadas. De esta manera, el derecho “ético” del representado convive con el derecho jurídico del autor de la imagen (Edwards 2003). Sin embargo, este derecho ético postulado desde la academia no siempre coincide con los modos que las personas que se consideran descendientes de los representados en las imágenes entienden y se vinculan con los materiales de archivo.

La Biografía Cultural de un filme de Archivo y la Etnografía de su Retorno

En mi investigación estudié el filme de archivo considerando sus procesos de producción, circulación y recepción en términos de etapas en la biografía cultural de un objeto (Kopytoff 1986). Según este enfoque, los documentos visuales producidos por los expedicionarios estarían marcados no solamente por los contenidos (representacionales) de los mismos, sino además por los valores que se le atribuyeron en los contextos diversos que han atravesado. Así siguiendo a Troya (2012) interrogué los objetos visuales en términos de su biografía cultural, indagando en los contrastes entre su vida dentro y fuera del archivo situando en cada época y contexto los sentidos y valores atribuidos al filme. Estos significados se enmarcan en economías visuales y regímenes simbólicos específicos marcados por las relaciones sociales vigentes en cada situación de producción, circulación y recepción. Así fue posible contrastar los rastros de su producción y circulación en el pasado con los sentidos y usos que surgieron durante el trabajo de retorno del filme en el presente. En este sentido, las proyecciones y discusiones en torno al filme con las poblaciones en la actualidad deben considerarse como una etapa más en su biografía cultural. Esta articulación entre pasado y presente en el estudio de una trayectoria biográfica-cultural requirió articular el trabajo de archivo con otro enfocado

en el campo. A continuación, presentamos algunas reflexiones sobre las ventajas y desafíos de este enfoque y articulación metodológica.

Estudiar las diferentes etapas en la vida de un objeto fílmico, incluyendo su retorno, nos da la posibilidad de dar cuenta de su desplazamiento entre un dominio institucional patrimonial y el sitio etnográfico donde fue tomado, y de contrastar los sentidos, valores y usos habilitados por cada régimen simbólico y práctico. Edwards (2003) propone pensar las nuevas circulaciones de imágenes por fuera de sus lugares de guarda tradicionales en términos de un giro desde regímenes interpretativos donde rigen lecturas “públicas”, condicionadas por el archivo, hacia otros marcos simbólicos y vivenciales en los cuales se abren lecturas más “privadas” e íntimas, ancladas en experiencias vividas o transmitidas sobre lo representado en la imagen. Esta autora postula que la constitución tradicional del archivo habilitó lecturas “públicas” de las imágenes allí conservadas, que están abiertas a múltiples interpretaciones sobre las culturas representadas pero, no obstante, operan dentro de un paradigma disciplinador que continuamente reifica y objetiviza los referentes en términos de datos y arquetipos. A diferencia de las imágenes públicas en las cuales el significado es constantemente reinterpretado en términos de símbolos o metáforas por *outsiders* de las comunidades representadas, las imágenes leídas por *insiders* desde la “intimidad” fomentan vínculos y afectos con el dominio vital del cual fueron extraídas y tienen el potencial de transportar memorias (Edwards 2003).

Sin embargo, como investigadores que realizamos trabajo de archivo a menudo debemos advertir el riesgo de proyectar las categorías emanadas del registro archivístico sobre las lecturas más intimistas y afectivas que surgen durante el trabajo de los retornos en la actualidad. Como sugieren Crespo y Tozzini (2011) es adecuado establecer cierta vigilancia epistemológica sobre el modo en que abordamos estos registros. Así se busca descentrar los sentidos y discursos que emanan de los archivos, imbuidos de las lógicas propias de los procesos de patrimonialización, para poder practicar una escucha auténtica y captar el sentido dado a las imágenes por parte de las poblaciones con las cuales estamos conversando. Para evitar enredar las categorías provenientes del archivo con las que surgen durante el trabajo de campo proponemos sumar un enfoque etnográfico en el estudio del retorno de los materiales de archivo. A su vez esto ayudará a profundizar en su recorrido biográfico específico, especialmente las etapas más cercanas al presente.

Si bien existen varias investigaciones (Bell 2003; Crespo 2017; Sbriccoli 2016; Lucas 2020) que promueven una comprensión situada del patrimonio etnográfico basada en el punto de vista y las agendas de las comunidades ligadas a dicho patrimonio, pocas han reflexionado explícitamente sobre el lugar de la etnografía como método y enfoque en el estudio de estas relaciones. Emplear un enfoque etnográfico en el estudio de los retornos visuales

significa ir más allá del método tradicionalmente denominado foto-elicitación (Collier 1957), encarando las imágenes no solo como fuentes que posibilitan la reconstrucción de los contextos históricos y etnográficos allí representados, sino principalmente abordarlas en términos de cómo son comprendidas, leídas y utilizadas por parte del público, en términos de los marcos de interpretación y las prácticas de memoria preexistentes de dicho público. Para acceder a esta dimensión simbólica y práctica de la vida de las poblaciones, mi trabajo etnográfico consistió tanto en practicar la observación participante durante las diferentes etapas de la organización de actividades de proyección y discusión de los materiales de archivo, como en imbuirme en situaciones de la vida cotidiana, prestando especial atención a las maneras en que diferentes actores locales se relacionan con el pasado. Siguiendo a Ramos (2011), sostengo que las prácticas de memoria son observables y etnografiables, ya que consisten en actos concretos de conectar los eventos, objetos y emociones del pasado con los del presente. Entiendo estas prácticas como constituidas tanto por experiencias profundas informadas por procesos históricos, materialidades y sistemas de significación heredados como por los campos hegemónicos del acto de recordar que operan en el presente (Briones 1994; Ramos 2011).

Vale aclarar que, aunque parte de mi trabajo de campo consistió en observar y registrar mediante la participación situaciones por fuera del ámbito de mi influencia, las instancias de proyección fueron situaciones de producción de memorias generadas por mí, ya que respondían explícitamente a mis propósitos y tiempos, pero siempre con el consentimiento de las personas que participan en estas actividades. Relacionado a esto y teniendo en cuenta el carácter ético y político de los retornos visuales de material etnográfico, considero necesario informar, consultar y articular estas acciones con organizaciones y liderazgos indígenas en el caso que las hubiera (Gustavsson 2022b).

No solo el enfoque etnográfico nos permite comprender con mayor profundidad los usos y lecturas extrainstitucionales de los materiales de archivo, en términos de sus nuevos contextos de circulación, sino también puede contribuir a la identificación en la actualidad de los públicos que se consideran como descendientes o culturalmente afiliados a las personas representadas en las colecciones visuales. ¿Cómo identificar estos públicos en el presente y cómo puede un enfoque etnográfico contribuir a esta tarea?

Comúnmente se ha utilizado el término “comunidades de origen”, popularizado a partir del trabajo de Peers y Brown (2003), para referirse a las comunidades de donde surgen las colecciones. Aquí queremos señalar algunas dificultades al utilizar este término en el trabajo de los retornos visuales. En primer lugar, la idea de “comunidad” puede llevar a la exclusión de personas afiliadas culturalmente a los materiales, pero quienes residen por fuera de contextos comunitarios en el presente. Un segundo punto a tener en cuenta es la idea binaria entre un adentro y

afuera, que conlleva pensar la relación entre museo y origen. En la actualidad hay trabajadores de museos que se consideran miembros de "comunidades de origen", por ejemplo. Por último, quisiera señalar que las "comunidades de origen" se deben entender a partir de la auto-percepción de las poblaciones en la actualidad, no desde la clasificación étnica cristalizada en el archivo o museo. En este sentido, retomando lo planteado arriba, también en la etapa de identificación de los públicos se vuelve vital desafiar las categorías étnicas elaboradas por las instituciones patrimoniales y actualizarlas a partir del rastreo en terreno de los modos en que las poblaciones actuales entienden sus afiliaciones culturales e identificaciones sociales. Aquí nuevamente se vuelve central el método etnográfico que privilegia la auto-percepción de los actores por encima de cómo son vistos en ojos de otros. Este rastreo de modos de auto-concebirse, que conlleva una mirada actualizada sobre los marcadores étnicos, se vuelve una tarea crítica dado que desde el momento en que los materiales fueron recolectados, las poblaciones involucradas pudieron haber pasado por complejos procesos de transformación social y de etnogénesis impactando en la conformación de colectividades, la construcción de identidades y las formas de auto-denominación.

Estas reflexiones han surgido a partir de mi propia investigación en la cual recurrí a las siguientes estrategias para identificar y contactar públicos con los cuales realizar retornos visuales. Por un lado, utilicé un criterio de parentesco y filiación cultural/identitaria, haciendo un rastreo en la actualidad de las personas que se auto-percibían como descendientes de los sujetos filmados. Por el otro, recurrí a un criterio geográfico, a través de un trabajo cartográfico y de entrevistas cotejando los parajes, pueblos y asentamientos que hay en la actualidad con los lugares por donde pasó la expedición en 1920.

Identificar a los colectivos de pertenencia que en la actualidad reconocen a sus antepasados en el film fue más evidente para el caso indígena ya que los pilagá son reconocidos como pueblo indígena por la provincia de Formosa desde 1984. En el marco de la titulación de tierras provista por esta ley, los pilagá se organizan territorialmente en comunidades peri-urbanas y rurales⁷, distribuidas por el centro de Formosa (Spadafora et al. 2010). Las personas que viven en estas comunidades reconocidas como indígenas por el Estado se auto-identifican como pilagá, a excepción de algunos residentes "criollos" casados con mujeres pilagá. También existen personas que viven por fuera de estos contextos comunitarios que han migrado a las ciudades que se auto-denominan pilagá.

Mi ingreso a los contextos comunitarios se dio en una primera instancia a través de contactos y recomendaciones por parte de colegas en Buenos Aires y La Plata, y algunos miembros de las ONGs indigenistas locales. Así, en 2013 conocí a Jorge, que trabajaba de zapatero durante la semana, dedicándose a la música y la "iglesia" el fin de semana. Jorge, oriundo de la comunidad rural El Descanso, se había mudado a un barrio de Las Lomitas para conseguir trabajo. El mismo año entré en contacto con referentes de la Federación Pilagá, organización indígena que nuclea a casi la totalidad de las comunidades pilagá de la provincia⁸. A partir de estos primeros encuentros accedí a hablar y establecer vínculos con autoridades, familias y pastores de varias comunidades periurbanas (La Bomba, Qompi, Km 14) y rurales (Cacique Coquero, El Descanso) y con los directivos y maestros de las escuelas primarias en algunas comunidades (La Bomba, Qompi).

La categoría "criollos" que aparece en la película y las fuentes resultó más difícil de rastrear durante mi trabajo de campo. Aunque existen algunos registros históricos y menciones en la historiografía sobre los criollos formoseños (Beck 2007; Vardich 2014; Velozo de Espinosa 1996), en la actualidad es un colectivo con límites identitarios difusos. Desenredar e identificar esos límites fueron parte de mi labor etnográfica. Al principio pensé que los sectores hegemónicos de la sociedad formoseña se adscribían como tales, pero pronto me encontré con cierta ambigüedad entre quienes se consideraban "blancos" y quienes "criollos". En una de mis primeras estadías en Las Lomitas, al preguntarle a una mujer que trabajaba en el municipio si se consideraba "criolla", me aclaró que ella era "blanca" y que los "criollos" son los que viven en el campo. En paralelo, conocí a otros residentes de Las Lomitas que reconocían sus raíces criollas, sin por ello adscribirse como tales. No se consideraban "criollos" sino "descendientes de criollos". Algunos habían nacido en la zona de Pilcomayo medio y migrado con sus familias a los pueblos. Otros siguieron siendo ganaderos con campos en la zona del Bañado que se consideraban "urbanos", aunque se desplazaban continuamente entre el espacio urbano y rural, también diferenciándose de "los criollos que viven en el campo".

Dado que mi movilidad a través del espacio rural fue limitada, me resultó difícil acceder a pobladores rurales, que desde los ámbitos urbanos eran considerados criollos. Desconozco, por tanto, el término o los términos utilizado(s) por esta población rural para describirse a sí misma. Se trata de una población esparcida en parajes más o menos alejados de las comunidades indígenas rurales, sin ninguna organización que los nuclea o represente⁹.

7 En 2007 se trataba de 23 comunidades, la mayoría reconocidas por el estado provincial. Para obtener el reconocimiento oficial cada comunidad debe organizarse a través de una asociación civil y la totalidad de las comunidades son representadas frente el organismo estatal Instituto de Comunidades Indígenas (ICA) por un presidente por la etnia pilagá.

8 En su estatuto se denomina formalmente Federación de comunidades indígenas del Pueblo Pilagá. Desde sus comienzos en 2001- 2003, la Federación constituyó un intento por parte de los pilagá de organizarse por fuera de las relaciones de dependencia y clientelismo, tan comunes entre representantes comunitarios indígenas y actores del estado provincial.

9 La Asociación de Productores del Bañado La Estrella [APROBAE] fue creada en 2004 para representar a los criollos del Bañado La Estrella que habían sido afectados por la elevación de la ruta provincial 28; dicha asociación se disolvió al poco tiempo de terminar la obra (Beck 2010).

Fue por esta razón que decidí estudiar la recepción del filme con residentes de Las Lomitas que tenían un fuerte vínculo con el espacio rural del Pilcomayo y que en algunos casos son parientes directos de algunos de los protagonistas de la película. Así constituí un público que se piensa “blanco” desde la ciudad, pero que recuerda su origen rural y sus antepasados criollos.

Las proyecciones fueron organizadas tanto en espacios comunes como en las viviendas familiares de los descendientes de criollos y de los pilagá. Aquellas proyecciones que realicé en viviendas, salones comunitarios, escuelas o iglesias en las comunidades pilagá congregaban en general un público únicamente pilagá, salvo en las escuelas, donde los maestros y directores eran “blancos”. A diferencia de la organización de las proyecciones grupales en espacios comunes o en contextos escolares que requirieron negociaciones con autoridades de las instituciones escolares y dirigentes comunitarios, las proyecciones en las viviendas familiares fueron realizadas con más espontaneidad, sin intermediarios y acordadas directamente una vez establecida una relación de confianza mutua. En Las Lomitas, las proyecciones fueron realizadas en comedores, oficinas y viviendas particulares de pueblerinos que poco contacto tenían con las comunidades periurbanas y rurales donde residía la mayoría de la población indígena.

En todos los casos las conversaciones fueron llevadas a cabo en castellano. Con respecto al trabajo junto a miembros del Pueblo pilagá, es de notar que al no hablar pilagá se limitaba el desciframiento de la situación de proyección que se realizaba en contextos en los cuales se empleaba tanto el pilagá como el castellano para comentar el filme. Consciente de estas dificultades, que en algunos casos fueron remediadas por traducciones realizadas por mis interlocutores de mayor confianza, avancé con mucha cautela en mi análisis de la recepción de las imágenes. Por esta razón, las proyecciones realizadas en situaciones de mayor intimidad se volvieron centrales para la investigación pues en ellas se dieron conversaciones espontáneas, que me permitieron obtener pistas para comprender lo surgido en el resto de las proyecciones.

Lecturas y Aropriaciones de un Filme de Archivo

¿Qué ocurre cuando los archivos visuales transitan por fuera de sus sitios de guarda tradicionales? Empezamos entonces por discutir y analizar de qué modo lo filmado y narrado por los

expedicionarios y conservado por los archivos interpeló a mis interlocutores durante las proyecciones del filme en la actualidad. Presentamos a continuación a las principales convergencias y divergencias en las lecturas, interpretaciones y usos del filme, tanto entre nuestros interlocutores pilagá y criollos, como también al interior de cada colectivo. Para esto veremos aquí con más detalle algunas de las proyecciones realizadas.

Respecto a la recepción de los descendientes de los criollos, nos detendremos en tres instancias de proyección y entrevista. Una fue realizada en la casa de Cacho¹⁰ (de aproximadamente 70 años), reconocido alambrador de la zona y descendiente directo de los criollos del filme; asistieron él mismo, su compañera Isolina y una de sus hijas¹¹. La segunda se realizó con Eusebia, dueña de un pequeño hospedaje y comedor localizado a ocho cuadras de la plaza central del pueblo¹². La tercera, tuvo lugar en la casa de la maestra Cristina, en su domicilio junto a su padre Carlos, gendarme retirado¹³. Cacho, Isolina, Eusebia y Carlos nacieron y pasaron gran parte de su infancia y juventud en la zona ubicada entre el actual Bañado La Estrella y la frontera con Paraguay. Vale mencionar que tanto Cacho como Cristina y su padre se reconocieron como descendientes directos de la familia de criollos del filme. De hecho, Victoria Calermo, hija de la familia de los ganaderos criollos filmados, es reconocida visualmente por Cacho como su tía paterna y por Cristina como su bisabuela, a quien llegó a conocer en persona.

Para la recepción pilagá me baso principalmente en cuatro proyecciones realizadas en contextos de “intimidad”. La primera fue con Pedro, sobreviviente de la masacre de Rincón Bomba, junto a su hijo en su casa en La Bomba¹⁴; la segunda, con Silvio de El Descanso, realizada junto a varios parientes suyos en una casa en el barrio El Talar, que utiliza su familia durante sus visitas a Las Lomitas¹⁵; la tercera, con José Rivero Zalazar junto con otro pilagá en la vivienda del primero en Qompi¹⁶; y por último, con el músico evangélico Jorge, de El Descanso, en la vivienda familiar localizada en el barrio El Talar¹⁷. También incluyo en mi análisis de recepción, la proyección del filme organizada por una dirigente de la Federación Pilagá, en el marco de una reunión informativa sobre derechos territoriales, que se produjo durante mi primera estadía de trabajo de campo en 2013. A diferencia de los descendientes de los criollos, los pilagá no reconocen visualmente a ninguna persona en el filme. Sin embargo, varios nombres de caciques mencionados en los intertítulos fueron recordados mediante la memoria oral¹⁸.

10 Con el fin de conservar el anonimato de mis interlocutores utilicé pseudónimos salvo en el caso de figuras públicas y cuando sus testimonios y escritos han sido publicado anteriormente bajo sus nombres verdaderos.

11 Entrevista y proyección del filme en El Talar, Las Lomitas, 5 de agosto de 2014.

12 Entrevista y proyección del filme en Las Lomitas, 30 de junio de 2014.

13 Entrevista y proyección del filme en Las Lomitas, 10 de julio de 2017.

14 Entrevista y proyección del filme en La Bomba, 9 de agosto de 2014.

15 Entrevista y proyección del filme en El Talar, Las Lomitas, 4 de agosto de 2014.

16 Entrevista en la comunidad Qompi, 8 de julio de 2014.

17 Entrevista y proyección del filme en El Talar, Las Lomitas, 25 de julio de 2014.

18 Aunque las prácticas de duelo y la relación de los pilagá con los muertos y con la imagen de los difuntos han sido documentadas y abordadas en los estudios etnográficos clásicos sobre este grupo (Métraux 1946), durante mi trabajo de campo esta temática no ha sido central para mis interlocutores.

Comenzamos con algunas observaciones generales. Es interesante notar que cuando uno abre las imágenes de archivo a otros regímenes de interpretación, habilitando lecturas desde el dominio de lo íntimo y familiar, la dimensión afectiva y emocional de la recepción se vuelve central. Se activan vínculos afectivos con diferentes aspectos de la materialidad de ese mundo en movimiento que muestra el filme. En esta afectación, las imágenes adquieren cierta agencia para los que las miran y consumen (Gell 1998). Así, las imágenes no solo son un producto de una operación poderosa que capta sujetos y objetos en el pasado, sino que también quedamos capturados por su poder de evocación sobre aquello que registró visualmente.

En segundo lugar, hemos observado los efectos de verdad (Foucault 2014) de la imagen. En ambos públicos pudimos notar tres formas de posicionarse frente a los contenidos del filme, a veces solapándose en una misma recepción. La primera se centra en entender y afirmar lo ocurrido en el pasado a partir de lo presentado y relatado por el filme. Bajo esta perspectiva las imágenes de archivo adquieren el estatus de pruebas históricas y la realidad es afirmada a partir de la identificación del referente, sea éste persona, lugar, objeto o paisaje, limitando así la polisemia de la imagen (Giordano 2010). Al ver los pastizales en el filme, Silvio exclama “para (dejar de) creer que es mentira cuando ellos cuentan”. Con esta frase Silvio confirma, a partir de lo que ve como “pruebas visuales” presentes en el filme, lo que los ancianos solían relatar acerca de los campos interminables donde se cazaba suri, hoy ausentes por haber sido reemplazados por monte, gracias al avance de la frontera ganadera. Así el filme puede ser leído como huella visual de lo real que confirma o reivindica lo relatado oralmente, que en este caso se presenta como difícil de imaginarse y creer.

Menos frecuentemente, se realizó una crítica o corrección del relato cinematográfico y etnográfico. En estas ocasiones mis interlocutores corregían la interpretación denotativa de los intertítulos sobre alguna escena, o desafiaron la macro narrativa del filme. Con respecto al consumo de la totora, uno de mis interlocutores pilagá corrigió el intertítulo que lo denomina caña o junco, agregando que se sacan las raíces de la totora con el palo y que también se comen las flores¹⁹.

Por último, en varias ocasiones se trataron temas, cosas y acciones que no eran “visibilizadas” ni “dichas” en el filme, dando cuenta de la parcialidad del registro visual de archivo. Era común que después de un primer comentario disparado por la identificación de un referente siguiera un relato sobre sujetos, eventos y materialidades que no estaban en las imágenes.

Aunque no se visualiza en el filme, las imágenes de hombres a caballo despiertan recuerdos de un artefacto que era central en los arreos. Se trata de la “corneta”. Cacho comentó que “tocaba la campana (...) iba adelante llamando la tropa, ya me olvidé de

todo. Antes sabía andar a caballo nomás.” Para llamar a la tropa recordó que solía utilizar una “corneta”, que era una “guampa grande de toro” que “sonaba fuerte”.

Solo una vez se leyó el filme en términos de un relato de ficción, haciendo hincapié en el carácter construido de las escenas. Como veremos a continuación, según la postura asumida, las imágenes de archivo afirmaban o entraban en tensión con las formas de concebir el pasado presentes en las prácticas de memoria de cada grupo. De esta manera se produjeron “encuentros” entre las memorias y las narraciones visuales registradas en un soporte material (Da Silva Catela et al. 2010), pero también “desencuentros” y “ruidos” cuando la huella material no coincidía con lo transmitido por la memoria. Es importante resaltar que aquellos “encuentros” entre archivo y memoria también pueden implicar muchas tensiones, especialmente cuando la narrativa tematiza prácticas suprimidas en la memoria social o individual.

Durante las proyecciones se destacan también en ambos públicos comentarios sobre paisajes y animales, pero especialmente sobre artefactos y prácticas culturales y económicas. Con respecto al lugar de la cultura material, tanto las escenas como los intertítulos muestran y nombran sin cesar los artefactos culturales de cada grupo y, en general, se los describe en términos de su uso “tradicional”. Pero a diferencia de la interpretación “objetivista” de esa materialidad que ofrecen los intertítulos del filme, mis interlocutores los interpretan desde sus propias vivencias o a través de memorias transmitidas sobre un espacio y tiempo, en el cual esa materialidad formaba parte de vivencias cotidianas. Considero que tanto en la imagen fílmica como en la fotográfica la memoria social puede buscar referentes, marcas y marcos de contención (Da Silva Catela et al. 2010). Como señaló Halbwachs (1992), es desde la perdurabilidad del medio material que nos rodea que es posible comprender o recuperar el pasado ya que toda memoria colectiva se desarrolla en un marco espacial. Así, aunque la experiencia histórica, las prácticas de memoria y los marcos de interpretación difieren radicalmente según el grupo de pertenencia de mis interlocutores, en todos los casos la materialidad del mundo filmado aparece como marca de permanencia.

Veamos con más detalle las divergencias en los modos de producir memorias y de relacionarse con el pasado de cada colectivo y cómo esto enmarca el retorno visual. El modo en que el filme fue interpelado dependió tanto del modo particular de esta producción de memoria como de la pertenencia generacional del interlocutor. Es decir, la posibilidad de relacionar la experiencia vivida con lo visto en el filme, dependía en ambos públicos de la edad del interlocutor, además de la distancia temporal entre el presente y el momento en que los modos de vida documentados en el filme fueron profundamente transformados. La mayoría de mis interlocutores pilagá abordaron el filme como un “vehículo de memoria” (Jelin 2002) debido a que su

¹⁹ Entrevista y proyección del filme con Silvio en El Talar, Las Lomitas, 4 de agosto de 2014.

entendimiento y comentarios de las imágenes se basaban en lo que se les había contado sobre esa "otra" temporalidad anterior a la evangelización. Sin embargo, el mayor de mis interlocutores pilagá narró su propia conversión al "evangelio", refiriéndose a sus propias experiencias en las danzas y en el consumo de tabaco y alcohol, en sintonía con lo registrado en el filme. Con respecto a mis interlocutores con raíces criollas, el filme se abordó más en términos de un "soporte de recuerdo" (Da Silva Catela et al. 2010), que les ayudó a recuperar recuerdos de su infancia en el espacio rural del cual habían tenido que migrar junto a sus familias. Sin embargo, las generaciones más jóvenes de las familias criollas, aunque interesados en las imágenes, solo pudieron relacionarlas con lo relatado por sus mayores. El hecho que la migración de las familias criollas al ámbito urbano ocurrió casi dos décadas después del comienzo de la evangelización de los pilagá, explica parcialmente las razones por las cuales en la recepción criolla las escenas de ganadería eran comúnmente comparadas a lo vivido durante la infancia, mientras que las costumbres y prácticas pre-evangélicas de los pilagá, fueron con frecuencia interpretadas a través de relatos de terceros sobre ese tiempo anterior.

No obstante, las imágenes no solo operaron como "vehículo de memoria" para mis interlocutores pilagá, gracias a la distancia temporal con los eventos que transformaron su configuración cultural y social, sino también debido a su modo particular de concebir y producir memorias; como algo que se hace a través de, pero también en pos de lo colectivo. Esto queda claro al considerar que en múltiples ocasiones el filme disparó narrativas sobre la historia y el destino de todo un pueblo, aludiendo constantemente a las palabras de los ancianos o antiguos pilagá como claves en la reconstrucción de la historia indígena.

En contraste, durante la recepción criolla la película desencadenó frecuentemente reflexiones y recuerdos referidos a las biografías individuales o historias familiares de mis interlocutores y solo en muy pocas ocasiones fueron entendidas como marcas de una historia común de muchas familias, de los criollos del Pilcomayo. Esta marcada diferencia en cómo cada audiencia entiende y practica la memoria, también define la forma en que la película fue abordada en el presente.

Los marcos de interpretación desde los cuales se recepciona la película en la Formosa actual no solo son condicionados por la experiencia histórica de cada grupo, sino que también están imbuidos de lecturas actuales sobre aquellas transformaciones históricas sufridas como pueblo o grupo social. En cada público las transformaciones históricas que afectaron a sus ancestros fueron nombradas y comentadas profusamente, pero con diferentes grados de preocupación.

Como se ha planteado para otros casos de pueblos evangelizados y colonizados del Chaco (Citro 2009; Wright 2008), la conversión

de los pilagá junto con la estigmatización producida por el racismo hacia ellos, por parte de la sociedad hegemónica (Gordillo 2010), han tenido efectos hondos en los modos de ver su propio pasado. Primeramente, su posición identitaria como "nuevos" y "evangelizados" implica un corte temporal, separando el tiempo de los "nuevos" del tiempo de los "antiguos". Este corte también implica haber dejado las prácticas culturales de los "antiguos" por estar prohibidas por el "evangelio".

Así, mientras las imágenes fílmicas de pastizales, viviendas antiguas, comida y diferentes técnicas de mariscar son comentadas sin mayores preocupaciones o tensiones, otras escenas se vuelven más "problemáticas" para mirar y comentar. Me refiero a las escenas que ilustran prácticas que los pilagá dejaron de practicar y de transmitir a las generaciones más jóvenes, como los bailes, los cantos y la música "de antes" y el consumo de tabaco y aloja una vez que fueron catalogados como "vicios" desde el "evangelio". Los comentarios sobre estas escenas expresan en general un escaso conocimiento donde se los aborda en términos de lo prohibido. Mientras veíamos la escena de la "gran danza festiva" uno de los pilagá más jóvenes, Jorge, me explica que sus abuelos le contaron que "apareció Luciano²⁰ y ahí empieza a haber cambios, empezó el cambio, eh por la creencia, todo eso y se dejó muchas cosas, todo, algunas costumbres que por medio de Luciano como que prohibía hacer cosas (...)".

Aunque las imágenes muestran prácticas que remiten a lo prohibido, los materiales son posibles de mirar y comentar. Esto contrasta con otros casos de retorno de materiales tomados en contextos precristianos y devueltos en un momento posterior a la conversión, en los cuales autoridades locales ejercen un fuerte control sobre el modos que circula lo devuelto en las comunidades, incluyendo la censura y la prohibición de algunos documentos de archivo por su potencial de llevar las personas por el mal camino (Nannyonga-Tamusuza y Weintraub 2012).

Volviendo a los contrastes intergeneracionales en la recepción del filme por parte de los pilagá. Los relatos más extensos sobre las prácticas pre-evangélicas provinieron solo de interlocutores que las vieron o vivieron en su infancia o juventud, como Pedro, nacido en las cercanías de Sombrero Negro en la década de 1930. Al ver gente fumando en el filme, Pedro recordó: "yo también tenía semilla de esa (tabaco), yo también planté en El Descanso, yo era fumador." Pero inmediatamente después condenó ese hábito e indicó que lo dejó cuando ingresó al evangelio: "no sé cómo será que es la vida nuestra, yo dejé cuando tenía 26 años, dejé todo vicio, no fumo ni tomo tampoco".

Aunque la producción y el consumo de bebidas alcohólicas era poco comentado, en varias ocasiones se ponía en valor la comida de antes. Al ver las imágenes de la preparación de

20 Para los pilagá evangélicos como Jorge, Luciano (o Tonkiet), es reconocido como el iniciador de la presente religiosidad y de las actuales iglesias evangélicas bajo liderazgo indígena.

frutos, Silvio me contó que la algarroba “es muy alimento” y que “con razón los hermanos que se alimentaban con eso tienen mucha vitamina”. También destacó la inteligencia de aquellos “hermanos” del pasado que “hacían trojas grandes y ahí lo guardaban y lo tenían para meses”.

Al elogio o condena de ciertas prácticas se suman en la recepción del filme las reacciones de tristeza que mis interlocutores han mostrado y expresado. Las imágenes se leen en términos de ausencia y desconocimiento de bienes materiales como la ropa, la silla y el pan. Al ver a los pilagá con poca ropa y los niños desnudos Pedro comentó: “andan los viejos pero, así, sin camisa uhhh antes no se conocía nada...la ropa”. Aquí operan los discursos hegemónicos sobre los aborígenes como pobres, pero las imágenes también remiten a vivencias y transmisión de experiencias de sufrimiento y de hambre. Cuando Pedro habló de su propia infancia exclamó “cómo sufría la gente” y me preguntó sin esperar respuesta “¿vos sabés lo que es pasar hambre?”

Sin embargo, en la actualidad esta relación históricamente constituida de concebir a los pilagá del pasado en términos de transgresores de lo “prohibido” y portadores del estigma de ser “pobre”, convive con lecturas revalorizantes provenientes del activismo indígena y las recientes movilizaciones de la memoria²¹. En un encuentro²² organizado en julio de 2013, por la líder pilagá Cipriana Noolé Palomo en Qompi, en el marco de las negociaciones por el relevamiento territorial a realizarse con las comunidades pilagá de Formosa, conforme a la ley N° 26160 de emergencia territorial indígena, se pidió al público antes de mostrar el filme que prestaran atención al territorio, buscando “despertar la memoria sobre el territorio ancestral”. La temática del “territorio” guió tanto las intervenciones del público como las discusiones posproyección. En una conversación posterior al encuentro, Noole volvió a insistir en leer las imágenes fílmicas en términos de territorio indígena, pero esta vez acentuando el carácter “libre” en que se transitaba antiguamente: “pensar que antes eran libres. El territorio era todo de ellos, podían desplazarse, ir y venir”²³. Al confrontar a las narrativas históricas dominantes, se incentivan lecturas que conciben al pasado indígena como un tiempo de “libertad” y “autonomía”, que fue interrumpido con la llegada del hombre criollo y blanco. Esto nos da indicios de que las lecturas del filme entre mis interlocutores pilagá podían variar no solo de acuerdo a la pertenencia generacional, sino también al grado de involucramiento en el activismo y movimiento indígena.

Entonces vemos como el filme es leído no solo en términos de un orden o tiempo anterior al “evangelio”, sino también a una autonomía territorial y organización política y económica que

cambió radicalmente con la colonización del territorio indígena. Esto se relaciona con las concepciones que tienen los pilagá de su pasado (Greco y Gustavsson 2022). Los caciques nombrados en los intertítulos del filme y en los documentos producidos por la expedición (Nelagadik y Garcete) son ubicados en un tiempo antes del contacto con los blancos y criollos, cuando los pilagá aún no habían sido sometidos: “los caciques eran de los de antes, cuando no había gente blanca ni gente criolla y todo esto es campo de acá hasta Formosa”²⁴. En ese momento “a los pilagá todo le pertenece”. Esta lectura del filme como representativo de un momento precolonial también se hace posible a partir del hecho de que en ninguna de las escenas ilustrativas de los modos de vida pilagá del filme se muestra interacción o contacto con no-indígenas. Sin embargo, a través del montaje, el filme narra explícitamente que una expedición llega al territorio pilagá, donde también se encuentra con criollos ganaderos y la amenaza de un inminente ataque a los pilagá por parte de los nivacé. Ante esta contemporaneidad entre caciques antiguos, blancos, criollos y guerras interétnicas sugerida por el filme, José Rivero expresa su sorpresa: “vos fijate que cuando mostraste esa película me sorprendí porque vi que había un hombre blanco que estaba junto con la guerra en ese año, yo no sabía”²⁵.

En esta concepción del pasado pilagá las guerras interétnicas son colocadas en un tiempo anterior a la llegada del hombre blanco. Así se produce un “desencuentro” y ruido entre lo transmitido por la memoria (momentos separados) y lo sugerido por el filme (simultaneidad). Es de notar que aunque mi interlocutor expresa cierto ruido interpretativo, no duda en tratar el filme como prueba de verdad histórica y algo de lo cual aprendió algo nuevo. De nuevo vemos cómo las imágenes de archivo son privilegiadas frente a la concepción de la historia basada en la tradición oral.

En el caso de los descendientes de los criollos, la comprensión actual del pasado refuerza su auto-identificación de “blanco” y “urbano”, desde donde es reivindicado el mundo criollo rural. Sin embargo, el grado de identificación con los criollos de la película dependía también de la pertenencia generacional y posición social de mis interlocutores en la actualidad. Eusebia señalaba las imágenes y exclamó cuando una conocida ingresó al comedor: “esto es mi origen, me gusta a mí mi origen”. Sin embargo, la materialidad del filme en el caso de Eusebia, no correspondía del todo con las imágenes que ella tenía de su infancia y su origen. Al ver el rancho de la familia Calermo, Eusebia me explicó que ellos nunca vivieron en una casa así, sino en “una casa de techo duro, (...) se tiraba tierra, era muy firme, con el tiempo crecían pastos. Me encantaba eso. Teníamos flores sobre el techo.” En otras palabras, Eusebia no reconoce

21 Estas movilizaciones de la memoria se impulsan a partir de la puesta en marcha de la Federación Pilagá y su participación en el juicio civil y penal sobre lo ocurrido en 1947 en Rincón Bomba. También jugó un rol clave en estas movilizaciones el documental Octubre Pilagá, de Valeria Mapelman, en el cual participaron todos los sobrevivientes de la masacre y que contó con el apoyo de la Federación e innumerables familias pilagá.

22 Concurrieron unas 50 personas, entre ellos varias autoridades de las comunidades cercanas, maestros, mujeres, jóvenes y niños.

23 Entrevista con Cipriana Noole Palomo en la comunidad Qompi, 24 de junio de 2014.

24 Entrevista y proyección del filme con Pedro en La Bomba, 9 de agosto de 2014.

25 Entrevista en la comunidad Qompi, 8 de julio de 2014.

su pasado rural en la cultura material de los criollos del filme. La reacción de Carlos, frente a las imágenes de los criollos se asemejó a la de Eusebia. Aunque había nacido en el Pilcomayo y de hecho era nieto de Victoria Calermo, que aparece en el filme, tomó distancia exclamando con una leve sonrisa que “parecen más aborígen” en referencia a las condiciones precarias en las que vivían los criollos filmados. Así las imágenes fílmicas se leen en términos del discurso hegemónico que asocia la pobreza con el “ser aborígen” (Gordillo 2006).

A diferencia de Eusebia y Carlos, Isolina se emocionó al ver las primeras escenas del filme y se identificó con el mundo material filmado. Reivindicó las fiestas que se hacían en el campo: “se comía, se bailaba, se escuchaba bombo y violín, acordeones y se iba con la virgen leguas, kilómetros con la virgen, con los caballos, otros de a pie con la música una cosa muy linda. Era de otro tiempo”. Aunque las escenas de celebraciones que ella describe están ausentes en el filme, se identifica igualmente con lo que muestra la narración cinematográfica porque su pasado rural se confirma en esas imágenes.

En el caso criollo no percibí un corte temporal con su pasado, pero sí una dislocación simbólica del espacio rural, a la vez que un silenciamiento de su rol en la colonización y apropiación de tierras indígenas. Isolina comentó mientras mirábamos el filme cómo varias familias “de la noche a la mañana armaron viaje” para venir a Las Lomitas. Más adelante me explicó que “se hicieron pobres la gente” porque perdieron las vacas por ser afectadas de una enfermedad: “era por la enfermedad que nos venimos nosotros”. Para Isolina el empobrecimiento y la expulsión del espacio rural se debió a estas circunstancias e infortunios. La migración de un espacio a otro se rememora como un quiebre repentino.

Al confrontar pasado y presente, los descendientes de criollos vieron en la película su “propia” identidad y pasado en función de una continuidad temporal y una discontinuidad espacial, marcada por el pasaje del mundo rural al urbano. Los pilagá, sin embargo, experimentaron ante las imágenes, una discontinuidad temporal más abrupta y una continuidad espacial relativa, dada la primera por su vivencia evangélica de una identidad nueva y regenerada y la segunda por la perduración de una habitación rural. Así notamos que para ambos grupos, la identificación de referentes (objetos, personas, lugares y acciones) en las imágenes se interpretaban en términos de cortes o continuidades en el tiempo y en el espacio. No obstante, la identificación de referentes y su asociación a un tiempo o espacio determinado se hace desde lo que mis interlocutores “pueden ver” de acuerdo a los marcos interpretativos vigentes sobre “su pasado” y según el modo de practicar y producir memorias de cada colectivo. Como hemos visto, dentro de cada colectivo también tienen injerencia en las lecturas diferencias generacionales, de clase social y el grado de involucramiento en el activismo social y político.

Por otro lado, no solo se producen relecturas de los materiales de archivo cuando son discutidos y puestos en circulación en los lugares donde se originaron, sino que también pueden ser apropiados de diversas maneras e incorporados en sistemas de conocimiento ajenos a sus contextos de guarda tradicionales. Para discutir este punto abordaremos el potencial valor y uso social y político del filme en el presente según mis interlocutores.

Varios miembros de la organización indígena Federación Pilagá hicieron hincapié en el valor educativo del filme y en una ocasión, como vimos, una de sus referentes la utilizó en una reunión para activar memorias y reafirmar los derechos de su pueblo sobre la extensión original del territorio pilagá en tiempos precoloniales. A diferencia de otras investigaciones que señalan los modos en que los activistas indígenas han utilizado la herencia visual producida por prácticas de etnografía de salvataje con el fin de revitalizar una identidad moderna de autoctonía (Prins 2004), es interesante notar que las prácticas religiosas y ceremoniales pre-evangélicas registradas en el filme, no han sido reivindicadas políticamente por parte de los liderazgos pilagá para fortalecer y revitalizar su indigeneidad. Esto no se debe únicamente a la muy vigente y generalizada percepción de discontinuidad temporal entre los pilagá actuales y los del pasado, sino también a las características particulares de su emergencia política en el pasado reciente. Durante las últimas dos décadas, la Federación Pilagá ha reconocido y validado el potencial que tiene la memoria colectiva en la corrección de la escritura de la historia oficial, para reivindicar sus derechos como pueblo indígena y para obtener reparaciones por injusticias históricas. En vez de valorizar y recuperar prácticas culturales precoloniales, su emergencia política ha movilizado memorias en las cuales se destacan los testimonios y las reflexiones sobre el proceso de despojo y las transformaciones históricas sufridas por sus antepasados (Greco y Gustavsson 2022). Además, esta movilización de memorias subalternas ha implicado tanto reconocer la dimensión política y social de la memoria como su potencial de ser activado y movilizado a través de un “trabajo de memoria” (Jelin 2002).

A diferencia de los pilagá, los descendientes de criollos y los criollos mismos no se ven y definen como un grupo social consolidado. Sus lazos sociales son sin duda más débiles que entre los pilagá. Sugiero que este bajo grado de cohesión influye en los regímenes de memoria desde los cuales se realizan las lecturas de las imágenes de archivo y explica, en el caso de los criollos, por qué fueron destacados los lazos familiares por sobre los del grupo social. El grado de cohesión también impacta en los potenciales usos sociales y políticos del filme. Los lazos sociales débiles entre los criollos han limitado la posibilidad de organizarse políticamente como colectivo. Aunque algunos ganaderos criollos se movilaron frente a la amenaza de la elevación de la ruta provincial 28 y crearon en 2004 la Asociación de Productores del Bañado La Estrella [APROBAE], dicha asociación se disolvió al poco tiempo de finalizar la obra. En esta iniciativa e intento de

representarse como colectivo pesó más la actividad económica, la de pequeño productor, que la pertenencia cultural y social criolla. Estas dificultades de organizarse y representarse como colectivo pueden ayudar a entender el restringido valor político y social dado al filme por parte de mis interlocutores criollos. Durante las proyecciones, el filme era usado como una especie de álbum de fotos familiar, inclusive para las personas que no identificaron a sus parientes en las imágenes. Era una forma de acceder y activar recuerdos personales de la infancia o comentar lazos familiares desde diferentes posiciones sociales en el presente.

El potencial uso social y político del filme está íntimamente vinculado al valor que le es atribuido y al modo en que cada público entiende el trabajo de retorno realizado en el marco de mi investigación. Mientras varios de mis interlocutores pilagá esperaban que les dejara copias del filme, considerándolo como un regalo posible de ser reclamado, los residentes con raíces criollas, quienes también reconocieron su pasado en el filme, trataron al documento visual como mercancía. La atribución de un valor comercial al filme indica que las proyecciones no fueron vistas por parte de los criollos como un acto de reparación histórica, sino más bien como una forma de informarles sobre la existencia de un commodity que les podía ser de interés, debido a que representaba su historia familiar. Como hemos visto, aunque marginalizados en la sociedad formoseña e históricamente expulsados del espacio rural, los criollos no constituyen en el presente sujetos con derechos de reclamar una reparación histórica, como es el caso de los pueblos indígenas. Esto permitió la identificación con los modos de vida representados en las imágenes sin necesariamente reclamar su debido retorno. Las constantes demandas de copias digitales e impresas por parte de mis interlocutores pilagá, sumado al interés de la Federación en convertir el filme en un material pedagógico de uso en las escuelas con alumnado indígena, no solo revela una posición que enfatiza el derecho ético de los sujetos representados en el archivo sobre sus imágenes, sino también indica cuán importante es garantizar un acceso colectivo del material a través de su guarda y uso en contextos escolares. Podemos considerar que los fuertes contrastes en cómo proyectos de retornos digitales son entendidos y recibidos en terreno varían en parte según el grado en el cual los públicos han sido históricamente etnografiados y alterizados y el modo en que están emergiendo políticamente en el presente.

Comentarios Finales

A continuación, realizo una recapitulación de los argumentos centrales del artículo y presento algunas reflexiones finales sobre cuestiones metodológicas y ejes analíticos a tener en cuenta al abordar los retornos visuales y, de modo más general, al estudiar los vínculos contemporáneos entre archivos y las personas/comunidades representadas en sus colecciones, sean ellas pertenecientes a sectores subalternos o no. En este trabajo sostengo que es importante considerar la especificidad de los retornos de fondos filmicos y fotográficos para poder tratarlas

y pensarlas de manera diferencial a los actos de repatriaciones de ancestros y objetos patrimonializados. También puse en discusión tanto los riesgos como la productividad analítica que puede conllevar combinar un análisis biográfico de las imágenes patrimonializadas con un trabajo de campo etnográfico en torno a su devolución. Trazar la biografía cultural de las imágenes permite articular un estudio historiográfico sobre la conformación de dichos objetos visuales patrimonializados con la dimensión memorial, afectiva e íntima de su divulgación y recepción en el presente. Propongo que recurrir a un enfoque etnográfico en terreno no solo permite comprender los retornos desde el punto de vista de las personas vinculadas culturalmente y afectivamente a las imágenes patrimonializadas, sino que puede brindar herramientas para actualizar las categorías étnicas cristalizadas en el registro archivístico, y de esta manera facilitar la tarea de identificar públicos auto-percibidos como culturalmente afiliados a las personas representadas en dicho registro.

Nuestra experiencia al retornar las mismas imágenes a dos colectividades con adscripciones étnico-culturales diferentes, que históricamente han sido antagónicas, una colonizando el territorio del otro, ha resultado en varias consideraciones. En primer lugar, dado que las lecturas y apropiaciones de las imágenes de archivo variaron dentro de cada colectivo según pertenencia de clase y generacional consideramos siempre tener en cuenta la heterogeneidad social y cultural de cada público en cuestión. A las variables que hemos identificado se pueden sumar otras como la adscripción ocupacional, política y de género. Más allá de esta heterogeneidad identificamos modos particulares de relacionarse con el pasado de cada grupo que informan los marcos de interpretación con los cuales se leen las imágenes. En investigaciones anteriores (Barrkman 2018; Bell 2003), se ha señalado que los discursos pueden variar según la naturaleza pública o íntima de la situación en la cual se realizan los retornos. En nuestro caso, observamos también que no todos los públicos se preocupan de igual manera por la dimensión colectiva y el estatus público de la transmisión de memorias. Así, en nuestra investigación, hemos diferenciado según pertenencia étnico-cultural la producción de memoria como actividad íntima y/o pública que se hace a través de y en pos de lo colectivo de una actividad principalmente intimista, donde prima la reconstrucción de biografías e historias familiares. Estas y otras divergencias en la recepción de las imágenes entre las personas que se auto-identifican como “descendientes de criollos” y las que se consideran pilagá se dan en función de su grado de cohesión social, los procesos identitarios, las luchas y reivindicaciones actuales y la experiencia histórica de cada grupo.

Por otra parte, nos ha interesado comprender el uso social y político del material devuelto y cómo el acto de retorno y la investigación emprendida han sido percibidas en el terreno. Hemos constatado que el reclamo de las copias digitales de las imágenes de archivo no conlleva necesariamente una reivindicación de los modos de vida representados en el material. Tampoco podemos afirmar que

la identificación con el pasado filmado garantice que el material sea reclamado en base al derecho ético de los representados.

En último lugar, cabe destacar que aunque las poblaciones indígenas de Formosa han sido y continúan siendo sectores marginalizados de la sociedad, dentro del público criollo solo algunos de mis interlocutores pueden ser considerados subalternos por su condición de clase. Entonces debemos considerar que las poblaciones que han sido etnografiadas históricamente, y por ende representadas en los archivos y museos antropológicos, no necesariamente pertenecen en la actualidad a sectores subalternos. Esta consideración no quita la relevancia de las investigaciones sobre memoria y archivos entre sectores subalternos para pensar y analizar los retornos visuales. Crespo y Trozzini (2011) plantean que al considerar los usos y relecturas por parte de sectores subalternos de diferentes materialidades patrimonializadas, se vuelve central abordar las formas en que opera el poder, los condicionamientos que instala y las posibilidades de agencia de los sujetos. Este punto es central en cualquier estudio de retornos digitales. En varias investigaciones pioneras sobre este tema existe la suposición de que al iniciarse nuevas circulaciones las imágenes se liberan de los discursos autorizantes habilitados por el

archivo (Edwards 2003), convirtiéndose así en disparadores de contra-narrativas a las monolíticas historias coloniales (Bell 2003). En mi propia investigación he producido situaciones que permiten relecturas de las imágenes de archivo desde regímenes interpretativos vinculados a la dimensión vivencial y memorial de lo representado. Sin embargo, sostengo que las lecturas que se generan por fuera del contexto del archivo siguen marcadas por aquello que la situación hegemónica del momento habilita. Así, al iniciar una nueva circulación por fuera de sus ámbitos de guarda tradicionales, las relecturas de los materiales visuales no son consideradas libres de condicionamientos ni de las relaciones de poder imperantes en la situación de retorno.

Agradecimientos

Quiero agradecer a todas las personas que me orientaron y apoyaron durante mis estancias en Formosa, especialmente a mis interlocutores por recibirme en sus casas y colaborar con la investigación. Esta investigación contó con financiamiento del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Esta investigación también se enmarca en el proyecto EDGES: Entangling Indigenous Knowledges in Universities [HORIZON-MSCA-SE-2022, Grant agreement no. 101130077]

Bibliografía

- Abduca, R.
2014. El folklore entre la etnografía, la historia y la lingüística: el habla criolla chaqueña y la gauchesca escrita *Corpus. Archivos Virtuales de la Alteridad Americana* 4.
- Andermann, J. y Simine, S. A.-d.
2012. Introduction: Memory, Community and the New Museum *Theory Culture & Society* 29:3-13.
- Andrade, R.
2023. *Wêdu aõna, as coisas do chefe: protagonismo indígena e experiência nas coleções Iny-Karajá do Museu Nacional*. Tesis doctoral. PPGAS, Museu Nacional y Universidad Federal de Rio de Janeiro.
- Athias, R.
2018. Museums, ethnographic collections, and virtual repatriation: new issues for an old debate, En *De Acervos Coloniais aos museus Indígenas: formas de Protagonismo e de Construção da Ilusão museal*, editado por J. Pacheco de Oliveira y R. de Cássia Melo Santos, pp. 337- 364. Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa Ayala.
- Barrkman, J.
2018. *Return to Bagaia: an Ethnographic museum Collection on the edge of living Memory*. Tesis doctoral. The Australian National University, Canberra.
- Beck, H.
2007. *La vida en las fronteras interiores del territorio formoseño. La naturaleza hostil del último baluarte aborigen*. XI Jornada Interescuelas/Departamentos de Historia, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.
- Beck, H. H.
2010. La política oficial contra los derechos de los pobladores en áreas del bañado La Estrella de Formosa. Historia de un conflicto. En *Territorio, poder e Identidad en el agro Argentino*, editado por O. Mari, G. Mateo, y C. Valenzuela, pp. 67-81. Imago Mundi, Buenos Aires.
- Bell, J.
2003. Looking to see. Reflections on visual repatriation in the Purari Delta, Gulf Province, Papua New Guinea En *Museums and source Communities*, editado por L. Peers y A. Brown, pp. 111-122. Routledge, London & New York.
- Bell, J., Christen, K. y Turin, M.
2013. Introduction: After the Return *Museum Anthropology Review* 7:1-2.
- Benjamin, W.
1973 [1936]. The work of art in the age of mechanical reproduction. En *Illuminations*. NLB, London.

- Boast, R. y Enoté, J.
2013. Virtual Repatriation: It's Neither Virtual nor Repatriation. En *Heritage in the Context of Globalization: Europe and the Americas*, editado por P. F. Biehl y C. Prescott, pp. 103-113. Springer New York.
- Braunstein, J.
1983. *Algunos rasgos de la Organización social de los Indígenas del Gran Chaco*. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Briones, C.
1994. Con la tradición de todas las generaciones pasadas gravitando sobre la mente de los vivos: usos del pasado e invención de la tradición *Runa XXI*:99-129.
- Buckley, L.
2014. Photography and Photo-elicitation after colonialism *CULTURAL ANTHROPOLOGY* 29:720-743.
- Christen, K.
2011. Opening archives: respectful repatriation *The American Archivist* 74:185-210.
- Citro, S.
2009. *Cuerpos Significantes: Travesías de una Etnografía Dialéctica*. Editorial Biblos, Buenos Aires.
- Collier, J.
1957. Photography in Anthropology: A Report on Two Experiments *American Anthropologist* 59:843-859.
- Cordeu, E., y Siffredi, A.
1971. *De la Algarroba al Algodón. Movimiento Mesiánico de los Guaycurú*. Juárez Editor, Buenos Aires.
- Crespo, C.
2017. Processes of heritagization of indigenous cultural manifestations. Lines of debate, analytical axes and methodological approaches. En *Entangled Heritages. (Post-)Colonial Perspectives on the uses of the past in Latin America*, editado por O. Kaltmeier y M. Rufer, pp. 153-174. Routledge, London & Paris.
- Crespo, C. y Tozzini, M. A.
2011. De pasados presentes: hacia una etnografía de archivos *Revista Colombiana de Antropología* 47:69-90.
- Cury, M. X.
2020. Metamuseologia: Reflexividade sobre a tríade musealia, musealidade e musealização, museus etnográficos e participação indígena. *Museologia & Interdisciplinaridade* 9:129-146.
- Cury, M. X.
2023. Museo arqueológico e etnográfico: cruzamientos e caminhos para a musealização en *Coleções, Colecionadores e Práticas de Representação*, editado por E. Pereira y e M. Lima Filho, pp. 452-482. Cegraf UFG, Goiânia.
- Da Silva Catela, L., Giordano, M. y Jelin, E.
2010. Introducción. En *Fotografía e Identidad. Captura por la Cámara, Devolución por la Memoria*, editado por L. Da Silva Catela, M. Giordano, y E. Jelin, pp. 7-20. Trilce, Buenos Aires.
- Edwards, E.
2003. Talking Visual Histories. Introduction. En *Museums and source Communities*, editado por L. Peers & A. Brown, pp. 83-99. Routledge, London & New York.
- Fabre, A.
2006. Los pueblos del Gran Chaco y sus lenguas, tercera parte: los guaycurú, *Suplemento Antropológico* 4:7-131.
- Foucault, M.
2014. *Del Gobierno de los vivos: curso en el Collège de France (1979-1980)*. Fondo de Cultura, Buenos Aires.
- Gell, A.
1998. *Art and Agency. An Anthropological Theory* Clarendon Press, Oxford.
- Giordano, M.
2010. Las comunidades indígenas del Chaco frente a los acervos fotográficos de "sus" antepasados. Experiencias de (re)encuentro. En *Fotografía e Identidad. Captura por la Cámara, Devolución por la Memoria*, editado por L. Catela, M. Giordano, & E. Jelin, pp. 21-58. Ed. Trilce, Buenos Aires.
- Gordillo, G.
2001. Un río tan salvaje e indómito como el indio toba: una historia antropológica de la frontera del Pilcomayo *Desarrollo Económico* 41:261-280.
- Gordillo, G.
2010. *Lugares de diablos. Tensiones del Espacio y de la Memoria*. Prometeo, Buenos Aires.
- Greco L. y Gustavsson A.
2022. Las "masacres" y la "cultura" en la producción de memorias entre colectivos pilagá y qom en contextos interculturales. *Revista Maná. Estudios en Antropología social* 28:1-33.
- Gustafson Reinius, L.
2015. I återskenet av utbrunnen eld. Om delandet av fotografiska samlingar. En *I Utkanter och Marginaler. 31 texter om Kulturhistoria*, editado por M. Larsson, A. Palmkiöld, H. Hörnfeldt, & L.-E. Jönsson, pp. 41-53. Nordiska Museets förlag, Stockholm.
- Gustavsson, A.
2018a. *Imagen Filmica, praxis expedicionaria y colonización: Historias y memorias de los pilagá y criollos del chaco argentino*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de San Martín.

- Gustavsson, A.
2018b. Praxis expedicionaria y tecnología fílmica en la frontera del Pilcomayo en 1920, en *De lo visual a lo Afectivo. Prácticas Artísticas y Científicas en torno a Visualidades, Desplazamientos y Artefactos*, editado por M. Giordano, pp. 257-277. Biblos. Buenos Aires.
- Gustavsson, A.
2021. *Ethnographic Returns. Memory Processes and Archive Film*. Cambridge University Press, Reino Unido.
- Gustavsson, A.
2022a. 'Siempre son dolores, cuando una culpa ajena ocupa un inocente'. Fortín Yunká entre el archivo y las prácticas de memoria pilagá. En *Historia y Memoria del pueblo Pilagá. Fortín Yunká (1919)*, editado por A. Vidal e I. Telesca, pp. 117-130. Sb Editorial. Buenos Aires.
- Gustavsson, A.
2022b. Revisiting and reframing ethnographic praxis. The return of visual collections from Gothenburg to the Argentine Chaco *International Journal of Heritage Studies* 28:1242-1254.
- Gustavsson, A. y Giordano, M.
2013. The Pilagá of the Argentine Chaco through an exoticizing and ethnographic lens: The Swedish documentary film *Following Indian trails by the Pilcomayo River* *Journal of Aesthetics and Culture* 5.
- Halbwachs, M.
1992. *On Collective Memory*. University Chicago Press, Chicago.
- Hennessy, K.
2009. Virtual repatriation and digital cultural heritage: the ethics of managing online collections *Anthropology News* 50:5-6.
- Hennessy, K.
2016. From the Smithsonian's MacFarlane Collection to Inuvialuit Living History, en *Museums in a Digital Culture*, editado por S. L. Chiel van den Akker, pp. 109-127. Amsterdam University Press, Amsterdam.
- Jelin, E.
2002. *Los trabajos de la Memoria*. Siglo XXI de España Editores, Siglo XXI de Argentina.
- Kopytoff, I.
1986. The cultural biography of things: commoditization as process. En *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, editado por A. Appadurai, pp. 64-91. Cambridge University Press, Cambridge.
- Lima Filho, M. y R. Andrade.
2021. Imagens, tempos e classificações: do (re)conhecer ao retornados objetos museais para a aldeia. En *Tesouros Iny-Karajá*, pp. 63-107. Cegraf UFG, Goiânia.
- Lucas, M. L.
2020. Digitization, return, and circulation of sound recordings among the Bora in the Colombian Amazon. *Journal de la Société des Américanistes* 106:151-176.
- Mapelman, V.
2015. *Octubre Pilagá. Memorias y Archivos de la Masacre de La Bomba*. Tren en Movimiento, Buenos Aires.
- Matarrese, M.
2013. *Disputas y negociaciones en torno al territorio pilagá (Provincia de Formosa)*. Tesis doctoral. Universidad de Buenos Aires.
- Métraux, A.
1937. Études d' Ethnographie Toba-Pilagá (Gran Chaco) *Anthropos* 32:171-194/378-401.
- Métraux, A.
1946. Myths of the Toba and Pilagá Indians of the Gran Chaco. *Memoirs of the American Folklore Society* XL.
- Nannyonga-Tamusuza, S. y Weintraub, A.
2012. The audible future: reimagining the role of sound archives and sound repatriation in Uganda. *Ethnomusicology* 56:206-233.
- O'Neal, J.
2013. Going Home: The Digital Return of Films at the National Museum of the American Indian *Museum Anthropology Review* 7:166-184.
- Palavecino, E.
1928. Observaciones etnográficas sobre las tribus aborígenes del Chaco Occidental. *Anales de la Sociedad Argentina de Estudios Geográficos* III:188-214.
- Palavecino, E.
1933. Los indios pilagás del Río Pilcomayo *Anales del Museo Nacional de Historia Natural* (XXXVII):317-382.
- Peers, L. y Brown, A. K. (editores).
2003. *Museums and source Communities. A Routledge Reader*. Routledge, New York and London.
- Prins, H.
2004. Visual Anthropology. En *A Companion to the Anthropology of American Indians*, editado por T. Biolsi, pp. 506-525. Blackwell Publishing, Oxford.
- Ramos, A.
2011. Perspectivas antropológicas sobre la memoria en contextos de diversidad y desigualdad *Alteridades* 21:131-148.
- Rocabado, P. y Arthur de la Maza, J.
2020. Los movimientos indígenas de repatriación y restitución de los ancestros: panorama internacional En *El Regreso de los Ancestros. Movimientos Indígenas de Repatriación y Redignificación de los cuerpos*, pp. 39-62. Ediciones de la Subdirección de Investigación, Santiago de Chile.

- Sbriccoli, T.
2016. Between the archive and the village: the lives of photographs in time and space *Visual Studies* 31:295-309.
- Smith, L. T.
1999. *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*. Zed Books, London.
- Spadafora, A. M., Gómez, M. y Matarrese, M.
2010. Rumbos y laberintos de la política étnica: organizaciones unificadas y faccionalismos indígenas en la provincia de Formosa (pilagá y toba) En *Movilizaciones Indígenas e Identidades en Disputa en la Argentina*, editado por G. Gordillo y S. Hirsch, pp. 237-257. La Crujía, Buenos Aires.
- Troya, M. F.
2012. Un segundo encuentro: la fotografía etnográfica dentro y fuera del archivo. Íconos, Revista de *Ciencias Sociales* 42:17-31.
- Vapnarsky, V. y Noûs, C.
2021. Digital repatriation, Amerindian reappropriations. Introduction to Part Two. *Journal de la Société des américanistes* 107:303-315.
- Vardich, Z.
2014. *Síntesis Histórica de Las Lomitas y breves Historias de su gente*. Subsecretaría de la Cultura de la Provincia, Formosa.
- Velozo de Espinosa, E. A.
1996. *Formosa en los Albores del siglo XX. Un aporte a la Comprensión de la Organización Espacial de la Provincia de Formosa*. CEDENA UNNE, Formosa.
- Viegas Barros, Pedro
2013. *Proto-Guaicurú. Una Reconstrucción Fonológica, Léxica y Morfológica*. LINCOM, Munich.
- Vuoto, P.
1986. Los movimientos de Luciano y Pedro Martínez, dos cultos de transición entre los toba-taksek de Misión Tacaaglé. *Scripta Ethnológica* 10:19-46.
- Wright, P.
2008. *Ser-en-el-sueño. Crónicas de Historia y vida toba*. Biblos, Buenos Aires.