


El sonido del silencio: fotografías de Doroteo Giannecchini y Vincenzo de Mascio en Turín

The Sound of Silence:
The Photographs of Doroteo Giannecchini and Vincenzo de Mascio in Turin

Josefina Leonor Matas Musso

Universidad Católica Boliviana “San Pablo”, Bolivia


jmatas@ucb.edu.bo

 <https://orcid.org/0000-0003-0992-8780>

Valeria Paz Moscoso

Universidad Católica Boliviana “San Pablo”, Bolivia


vpaz@ucb.edu.bo

 <https://orcid.org/0000-0001-5362-1810>

Mónica Navia

Universidad Católica Boliviana “San Pablo”, Bolivia

mnavia@ucb.edu.bo

 <https://orcid.org/0000-0001-9197-5695>

Resumen

Las diversas entradas que analizan proyectos fotográficos del siglo XIX están permeadas de comprensiones con enfoques históricos, antropológicos y estéticos. Este artículo se detiene en un breve número de fotografías que acompañaron un proyecto de divulgación del trabajo evangelizador de las misiones franciscanas en el Chaco boliviano, bajo la dirección

de Doroteo Giannecchini y el trabajo fotográfico de Vincenzo de Mascio. Explora, desde un acercamiento hermenéutico, nuevos sentidos de la imagen fotográfica, dando cuenta del poder de la imagen; asume su naturaleza polisémica para ampliar la comprensión sobre la dimensión visual del proyecto misional de Giannecchini.

Palabras claves: Misiones franciscanas, fotografía etnográfica, imagen y poder, exposiciones universales, chiriguano, guaraní.

Abstract

Historical, anthropological and aesthetic approaches permeate the numerous entries that analyze photographic projects of the 19th century. This article focuses on a small number of photographs, part of a project to disseminate the evangelizing labour of the Franciscan missions in the Bolivian Chaco, under the direction of Doroteo Giannecchini and the photographic work of Vincenzo de Mascio. It explores new meanings of the photographic image, from a hermeneutical approach underscoring the power of images; assuming their polysemic nature to broaden the understanding of the visual dimension of Giannecchini's missionary project.

Key words: Franciscan missions, ethnographic photography, image and power, universal exhibitions, chiriguano, guaraní.

Recibido: 30 de octubre de 2022 - **Aceptado:** 5 de enero de 2023

1. Introducción

Los registros sobre la fotografía en Bolivia son escasos. Mariaca (2006) registra un evento, presumiblemente realizado en Lima, en 1839, que fuera difundido por un medio de prensa de la ciudad de Sucre. Se trataba de una “Demostración pública del proceder del dibujo fotogénico de M. Daguerre”. Por su parte, precisa sobre la llegada de dos viajeros estadounidenses, Charles y Jacob Ward, quienes “en su visita a Chile, Perú y Bolivia, entre 1845 y 1848 cargaron, a lomo de mula, su equipo de daguerrotipia y tomaron varias fotografías en La Paz, Oruro y Chuquisaca” (Mariaca, 2006). Desde entonces, hasta 1897, cuando el sacerdote franciscano Doroteo Giannecchini, misionero en el Chaco boliviano, recibe la misión para realizar un viaje a Italia, ya se había desarrollado una práctica de la fotografía que abarca desde fotografías de carácter histórico y estético (Querejazu, 1990, 2016; Pentimalli, 2016), antropológico (Poole, 2000; Sánchez Gómez, 2011), sociológico (Suárez, 2008) o, incluso, las muy difundidas tarjetas de visita que terminaron insertándose en el cotidiano de las clases sociales altas bolivianas (Marca

Morales, 2016; Vargas Soliz, 2016; Veizaga Moscoso, 2017).

En cuanto al acercamiento a la fotografía que proponemos en este artículo, recordamos el sentido que Benjamin otorga a la interpretación de la imagen: “solo en un tiempo determinado alcanza legibilidad” (2011: 465). Este sentido temporal, este situarse en un momento que se bifurca: la mirada fotográfica del momento de la captura y la mirada fotográfica situada desde otra época o miradas posibles, penetra el modo de comprender una fotografía desde una perspectiva histórica, es decir, hermenéutica. Balandier (1994), por su parte, evoca la complejidad de la representación de la imagen en la interpretación. Esta apertura hacia la comprensión de la imagen convoca cierta cercanía, un traer aquí la presencia de ese momento, mediante el cual la elusividad del tiempo se planta por un momento (Gadamer, 1998: 120), lo cual da lugar al traer el ser ahí de la existencia, a la presencia plena de la existencia. Sin dejar de lado interpretaciones que provengan de otras disciplinas, igualmente pertinentes; la antropología, la sociología, el psicoanálisis, la historia o la teología, la imagen

se planta ante el lector como convocando esa necesidad de expresar del fotógrafo y de los fotografiados: “Yo soy como me estás viendo [...] Yo soy incluye todo lo que me ha hecho ser de esta forma” (Berger, 1975: 64). Es importante recordar el concepto de violencia encubierta y el aporte de la sociología de la imagen (Rivera, 2010, 2015), que develan en retóricas institucionales y sociales formas de poder que puede dejarse pasar como desapercibidas. Estas apreciaciones nos permiten reconocer huellas de esta forma de conocer y situar la mirada que correspondió a la época y el propósito por el cual fueron tomadas estas fotografías.

En relación con el proyecto de las misiones franciscanas en Bolivia y, en particular, de Doroteo Giannecchini y el trabajo fotográfico de Vincenzo de Mascio (2006, 2022) que fue llevado a cabo para la “Exposición de Arte Sacro y Misiones y Obras Católicas” (Turín, 1898), hay una importante secuencia de reflexiones y estudios. García Jordán (2001, 2006, 2016) analiza la compleja dicotomía que se enfrentaba a fines del siglo XIX en la relación civilización-barbarie, que permeó los

discursos y acciones en las misiones franciscanas en Bolivia. Por su parte, Combès (2020), apoyada en documentos de archivo, particularmente, correspondencia de Giannecchini a parientes y amigos, se detiene en el complejo y accidentado viaje realizado por Giannecchini y la mirada colonial que marcara la presencia, tanto del misionero como de los cinco indígenas chiriguano en la exposición mencionada (2020); ambas investigadoras introducen la edición de la obra de Giannecchini (2022), considerada por el canon local como un aporte representativo al conocimiento Bolivia. Cabe destacar el extraordinario aporte de Lorenzo Calzavarini, que ha permitido acercarnos al trabajo misional y etnográfico de este sacerdote italiano. Matas (2018, 2019), siguiendo esta ruta misional, realiza aproximaciones desde la arquitectura y los planteamientos religiosos de los franciscanos en las misiones.

Este artículo presenta los resultados de una investigación realizada el año 2022 sobre el archivo fotográfico de Doroteo Giannecchini y Vincenzo de Mascio, en el marco del proyecto de investigación “Arquitectura franciscana en el sudeste de Bolivia: catalogación y análisis

valorativo de su patrimonio”, bajo el soporte institucional de la Universidad Católica Boliviana “San Pablo”, con apoyo del Centro Internacional para la Conservación del patrimonio (CICOP-Bolivia), que se inició en julio de 2017. En este, analizamos diez fotografías sobre las misiones franciscanas en el Chaco boliviano: cinco tomadas en 1897 por el fotógrafo Vincenzo de Mascio, bajo la dirección de Doroteo Giannecchini, que formaron parte de los materiales enviados a la “Exposición de Arte Sacro y Misiones y Obras Católicas”, realizada en Turín, en 1898; dos fotografías sobre el mismo tema tomadas en esa misma ciudad y tres fotografías contemporáneas de la actual iglesia Purísima Concepción de Tarairí, en diálogo con las ruinas del templo, contiguas a esta edificación. El propósito de este análisis es reconocer un lenguaje fotográfico desde parámetros estéticos, políticos y religiosos, que formaba parte de los imaginarios sobre la construcción de la fotografía de fines del siglo XIX, desde un acercamiento hermenéutico. Entendemos así que la comprensión de una imagen –un discurso–, puede abrirse a la comprensión de la fotografía como una experiencia también situada en el presente:

“El puesto entre extrañeza y familiaridad, que ocupa para nosotros la tradición es, pues, el *inter* entre la objetividad distante contemplada en la historia y la pertenencia a una tradición, en tanto historia efectual. En ese *inter* está el verdadero lugar de la hermenéutica” (Gadamer, 1999b: 68). Esto implica una distancia que no tiene que ser superada en sí; al contrario, reconociéndola como una “posibilidad positiva y productiva del comprender” (Gadamer, 1999a: 367). El aporte principal de este trabajo es dar cuenta del poder de la imagen, desde su naturaleza polisémica, lo que amplía la comprensión sobre la construcción visual del proyecto misional de Doroteo Giannecchini.

El artículo está organizado en los siguientes apartados: el primer apartado expone el contexto histórico, social y político en el cual se desarrolló el proyecto de Doroteo Giannecchini para la “Exposición de Arte Sacro y Misiones y Obras Católicas”, en Turín, en 1898. El segundo apartado se detiene en cinco fotografías tomadas en 1897 del interior de los templos del Chaco boliviano, en las cuales se da cuenta de posibles lecturas que develan formas estéticas, políticas y religiosas desde las perspectivas

del fotógrafo y del sacerdote que lo acompañó y dirigió el registro fotográfico. Está seguido de una reflexión sobre la permanencia y el cambio de este proyecto misional a partir de una reflexión sobre las fotografías actuales de las nuevas edificaciones y las ruinas que hablan de ese pasado. Concluimos el artículo con algunos apuntes finales.

2. Contexto histórico, social y político del proyecto de Giannecchini

2.1 Los franciscanos en Bolivia

La acción evangelizadora de los franciscanos en Bolivia comenzó en el año 1548, cuando fray Francisco de Aroca llegó a la ciudad de La Plata y fundó una pequeña casa. Desde entonces, se fundaron muchas otras, sobre todo en las ciudades que formaban parte de la Provincia Misionera de San Antonio de Los Charcas. Con el tiempo, se requirió un modo distinto de evangelizar en los nuevos territorios de América. La solución elegida fue la de los Colegios de Propaganda Fide, que nacieron por iniciativa del Papa Gregorio XV, creador de la Congregación de Propaganda

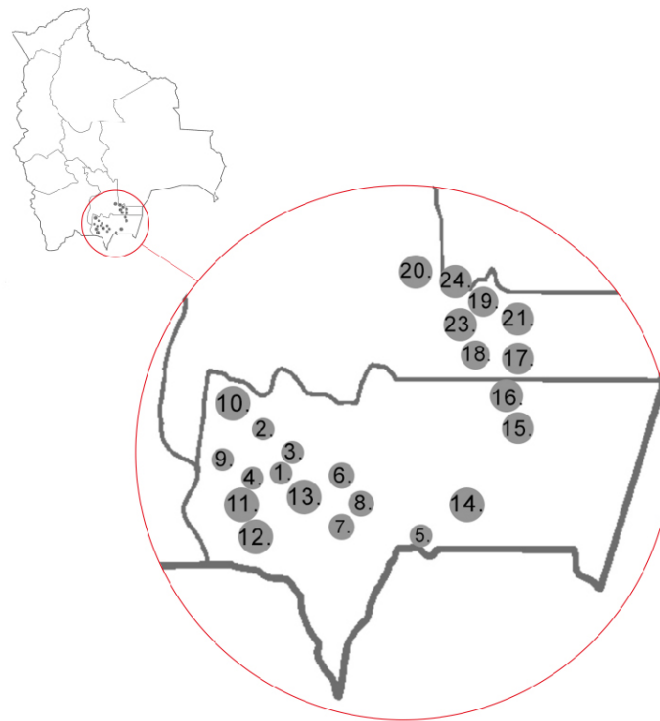
Fide en Europa. De esta manera, en 1755, se erigió el convento de Tarija como Colegio de Propaganda Fide Santa María de los Ángeles, con hermanos que llegaron desde el convento de Ocopa, Perú (Matas, 2018: 13). Los franciscanos establecieron 23 misiones en esa primera etapa.

Hacia 1810, se inició un proceso de secularización, por repercusión de las ideas de la Revolución Francesa y el ambiente anticlerical subsecuente. Se clausuraron varios conventos y misiones. Como resultado, quedaron solamente dos franciscanos en el territorio actual boliviano: el padre Francisco de La Cueva, entre los guarayos, y el padre Andrés Herrero, entre los mosetenes. Gracias al fervor religioso de este último, a partir de 1833, se inició una segunda etapa misional con la reactivación de colegios de Bolivia, Argentina y Chile. En ese mismo año, en Bolivia, se refundaron las reducciones misionales, que abarcaron los pueblos de Itaú, Chimeo, Aguirenda, Tarairí, San Francisco de Villamontes, Yacuiba, San Antonio de Villamontes, Macharetí y Tigüipa, desde el Colegio de Tarija, y los pueblos de

Boicobo, Santa Rosa, Ivu, San Antonio de Parapetí, San Francisco de Parapetí, Igüembe,

Huacaya, Ingre y Cuevo (Calzavarini, 2006: 41; véase mapa 1).

Mapa 1. Ubicación actual de las iglesias y capillas en Tarija y de las Misiones en el Chaco boliviano fundadas por los franciscanos



- IGLESIAS Y CAPILLAS CONSTRUIDAS Y REFACCIONADAS POR LOS FRANCISCANOS**
- 1. IGLESIA DE SAN ROQUE (1883- 1890)
 - 2. IGLESIA DE SAN LORENZO (1904)
 - 3. IGLESIA SAN ANTONIO DE SELLA (1904 - 1910)
 - 4. CAPILLA LAZARETO (1858)
 - 5. IGLESIA DE YACUIBA (1892-1898)
 - 6. IGLESIA DE SAN LUIS DE ENTRE RIOS (1869)
 - 7. IGLESIA DE SALINAS
 - 8. CAPILLANLA CUEVA (1907)
 - 9. IGLESIA NUESTRA SEÑORADE TOLOMOSA (1875-1890)
 - 10. IGLESIA SAN FRANCISCO DE TOMAYAPU (1875)
 - 11. IGLESIA DE CHAGUAYA (1917)
 - 12. IGLESIA DE PADCAYA (1917)

- MISIONES FRANCISCANAS EN EL CHACO BOLIVIANO**
- COLEGIO DE TARIJA**
- 13. AGUAIENDA SAN ROQUE (1843)
 - 14. CAIZA N. SRA. DEL CARMEN (1843)
 - 15. VILLAMONTES SAN FRANCISCO SOLANO (1869)
 - 16. TARAIRI LA INMACULADA CONCEPCIÓN (1854)
 - 17. TIGUIPA SAN JOSÉ (1872)
 - 18. MACHARETI N.SRA. DE LA MISERICORDIA (1868)
- COLEGIO POTOSÍ**
- 19. IYU SAN BUENAVENTURA (1859)
 - 20. CUEVO SAN JUAN (1880)
 - 21. CUEVO SANTA ROSA (1887)
 - 22. BOICOBO SAN PASCUAL (1875)
 - 23. HUACAYA
 - 24. BOYOIBE

Fuente: Matas (2018: 18)'

2.2. La Iglesia en 1898 y la “Exposición de Arte Sacro y Misiones y Obras Católicas”, en Turín

Para entender la situación de la Iglesia en el momento de la decisión de la exposición de Turín, es necesario remontarse a su división en el continente europeo y a su extensión en el Nuevo Mundo. A ello se suma la ya mencionada división entre la Iglesia y el Estado, producto de la Revolución francesa. Todo este proceso adquirió un cariz particular en Italia hacia 1870, con la disolución de los Estados Pontificios. Hasta 1861, estos se encontraban entre los principales estados de Italia, ocupando en su máxima extensión las regiones modernas de Lacio, Las Marcas, Umbría y Emilia-Romana. Estas participaciones eran consideradas una manifestación del poder temporal del papa, a diferencia del primado eclesiástico. En 1870, los Estados Pontificios se redujeron a Lacio, quedando el papa, entre ese año y 1929, sin ningún territorio físico y el Vaticano bajo la soberanía del Estado italiano. En ese contexto en el que el papado perdía territorio, se afianzó su prestigio con el Concilio Vaticano I (1869), con la definición de la infalibilidad pontificia. Con ello, se consolidó la misión espiritual de la Iglesia en todos los campos,

junto al esfuerzo de despertar a todo el pueblo cristiano, a quien ofrecía medios renovados para su vida espiritual (Puchol Sancho, 2011: 207-211).

Un acontecimiento importante para la cristiandad fue la publicación de la Encíclica *Rerum Novarum*, promulgada por el papa León XIII, el 15 de mayo de 1891. Esta encíclica surgió como consecuencia del creciente problema obrero ocasionado por la Revolución Industrial, en un período en el que los sectores populares se inclinaban por las ideas anticlericales de la Revolución Francesa. La *Rerum Novarum* precisó los principios para buscar la justicia social en la economía y la industria. El tema central giró en torno a la condición de los trabajadores, de sus derechos y deberes, así como también de los directivos y de los patrones. León XIII realizó una crítica a la lucha de clases, al socialismo y a los excesos del capitalismo. Señalaba, igualmente, la imposibilidad de superar totalmente las desigualdades sociales. Si bien reconocía el derecho a la propiedad privada, subrayaba el deber de ayudar a los demás en sus necesidades e insistía en la importancia de establecer

asociaciones de trabajadores para su defensa y promoción humana.

Los franciscanos en Bolivia habían trabajado en el fortalecimiento del Colegio de Tarija, tomando como misión a los pobres que vivían lejos de los centros urbanos, tratando de secundar los deseos de la Santa Sede (Calzavarini, 2006: 15). Sin embargo, surgieron conflictos sociales en el proceso, como la Batalla de Curuyuqui donde, el 28 de enero de 1892, con la ayuda de soldados trasladados desde Santa Cruz y Chuquisaca, el ejército nacional derrotó a los guaraníes. La viruela hizo estragos en esos años y, según el padre Lorenzo Calzavarini, había una “extinción del chiriguanismo” debido también a la expatriación voluntaria para no sufrir el yugo de la autoridad política y el maltrato de los colonos (Calzavarini, 1995: 19). Es en ese contexto cuando se realiza una expedición para reunir objetos, información y realizar fotografías para la exposición de Turín.

Según Calzavarini, la exposición internacional fue iniciativa del arzobispo de Turín, el cardenal David Riccardi. El objeto era demostrar

el trabajo “evangelizador” y “civilizador” de la Iglesia, en la actividad de los misioneros italianos. En segundo plano, según el mismo autor, estaban “la efervescencia provocada por la *Rerum Novarum* de 1891 y con la celebración de los 50 años (1848-1898) de la constitución democrática otorgada por los Reyes de Italia de la casa de Savoya [...] con su capital en la ciudad de Turín” (Giannecchini y de Mascio, 1995: 11). García Jordán sostiene que:

“el objetivo de las fotografías enviadas por Giannecchini, y también las recogidas en el texto de Capello, era doble; por un lado, conferir evidencia visual a la historia del proceso civilizatorio desarrollado por los misioneros franciscanos entre los Chiriguanos [...]; por otro lado, utilizar las imágenes fotográficas para otorgar objetividad al relato en línea con lo que estaban haciendo antropólogos, geógrafos, médicos, etc., para los que la fotografía era instrumento científico que facilitaba, además, la difusión del conocimiento a un público más vasto” (García Jordán, 2016: 742).

La segunda apreciación tiene una importancia significativa porque permite comprender, por un lado, el esfuerzo otorgado al registro fotográfico, en consonancia con el afán científicista de la época; por otro lado, estas fotografías igualmente se constituyen hoy en día en herramientas para comprender de una manera renovada la imagen como construcción social.

2.3. El proyecto de Doroteo Giannecchini para la exposición

Los conventos de Tarija y Potosí aceptaron la propuesta del cardenal David Riccardi; nombraron al padre Doroteo Giannecchini colector para la exposición y contrataron el servicio del fotógrafo napolitano Vincenzo de Mascio, que por circunstancias accidentales se encontraba en Tarija (Calzavarini, 1996). Por el manuscrito del padre Giannecchini se sabe que los dos conventos asumieron los gastos por “los necesarios ingredientes” y “con el salario de 5 bolivianos diarios contaderos desde el día de su marcha a Tarija (por el Chaco) hasta el día de su regreso con más la montura, transporte y manutención, todo gratis” (Archivo Franciscano de Tarija, (en

adelante AFT), Apuntes históricos, manuscrito, 1898: 30).

La expedición realizada por Giannecchini se inició el 8 de junio de 1897. A mediados de agosto, se incorporó el fotógrafo de Mascio y juntos empezaron un recorrido de 70 días, por todas las zonas del Chaco hasta Santa Rosa. De ahí en adelante, el Prefecto de Misiones se encargó de continuar la búsqueda de las piezas destinadas a la exposición (los días de trabajo del fotógrafo sumaron en total 76). Las vistas fotográficas resultaron 115; los objetos recolectados, 500, los cuales fueron entregados en Yacuiba en siete cajones, con destino a Turín (Combès, 2020: 149).

Si bien la exposición fue un éxito para los padres de Tarija (Calzavarini, 1996: 58), no lo fue para el padre Giannecchini, que consideraba que el espíritu de humildad que impregna a la Orden franciscana no debía mostrarse en “pomposas muestras e iluminaciones mundanas” (Calzavarini: 1995: 56). Testimonio del no agrado de la experiencia en Turín es que nunca entrega el informe que tenía preparado el 31 de diciembre de 1898, además de que se

quejó en varias misivas sobre las dificultades que enfrentó durante el viaje, tanto de ida como de retorno (Combès, 2020: 149).

2.4. Análisis arquitectónico de cinco fotografías de las misiones franciscanas en el Chaco

En este apartado, seleccionamos cinco fotografías del interior de templos realizadas en 1897 por Vincenzo de Mascio. Estas son: San Miguel de Itaú, San Roque de Aguiarrenda, Purísima Concepción de Tarairí, Nuestra Señora de la Misericordia de Macharetí y Nuestra Señora de la Merced de Igüembe. Realizamos un análisis tomando en cuenta el espacio arquitectónico y la disposición de las personas fotografiadas en relación al espacio arquitectónico. Cabe aclarar, de inicio, que de los 115 negativos en placas enviados a Turín, 11 corresponden a los templos. En el presente artículo, se publican impresiones de cinco fotografías del interior de los templos que se encuentran en el Archivo Franciscano de Tarija, en marcos de papel y con anotaciones al margen de estas. En la tabla 1, se precisa aspectos contextuales de las iglesias estudiadas. Más adelante, se realiza un análisis arquitectónico.

Tabla 1
Contexto histórico de cinco iglesias del Chaco boliviano

Fotografía	Ubicación	Datos históricos
MF – 1. San Miguel de Itaú	No. 16 del <i>Álbum fotográfico de las Misiones franciscanas en Bolivia</i> (Calzavarini, p. 53).	Misión de chiriguano y colonia de mestizos fundada en 1791. En 1810, los franciscanos son expulsados del país. En 1845, los franciscanos retoman la misión (Giannecchini, en Calzavarini: 1996: 166).
MF – 2. San Roque de Aguirenda	N. 23 del <i>Álbum fotográfico de las Misiones franciscanas en Bolivia</i> (Calzavarini, p. 61).	“La misión San Roque de Aguirenda fue fundada en 1851 por el Padre Capellán de Caiza, en tierras compradas por los Misioneros desde 1851 a 1861, y su formación ha costado grandes sacrificios. De este modo ‘Aguirenda, que cuando los pobladores de Ingavi bajaron poblar los llanos de Caiza, no a sino una triste rancharía de salvajes (...), se ha transformado, por la solicitud de los Ministros de la civilización cristiana en pueblo numeroso, culto, alegre y laborioso’” (Calzavarini, 2006: 537).
MF-3. Purísima Concepción de Tarairí	Esta imagen no se encuentra en el <i>Álbum fotográfico de las Misiones franciscanas en Bolivia</i> , publicado por el padre Lorenzo Calzavarini y sí en el álbum original manuscrito del padre Giannecchini, con el número 54.	Esta misión fue fundada por el P. Giuseppe Giannelli de Lucca en 1854. En los primeros años, tuvo muchas turbulencias, “pero, cuando estas cesaron todos los edificios fueron construidos sólidamente” (Giannecchini, 1996: 202). “Su bellísima iglesia tiene una longitud de 31 metros y costó catorce largos años de continua fatiga al R.P. Nazareno Dimeco OFM., empleando solo en la edificación del templo, trescientos mil setecientos setenta y cinco adobes. Él fue quien la diseñó, la ejecutó, la dirigió solo con sus neófitos, catecúmenos y paganos, rústicos y totalmente ignorantes, a quienes les tuvo que enseñar todo, desde el modo de hacer el barro para los adobes. Ahora son hábiles albañiles y carpinteros. Los tres altares, así como la bóveda del techo, son todos de cedro, bellamente trabajados” (Giannecchini, 1996: 202).

<p>MF-4. Nuestra Señora de la Misericordia de Macharetí</p>	<p>Núm. 67 del <i>Álbum fotográfico de las Misiones franciscanas en Bolivia</i>.</p>	<p>Esta misión, fundada en 1869, tuvo un trágico inicio debido a que, su promotor: el gran cacique Taruncunti, fue asesinado al tomar la decisión de convertirse al cristianismo, por lo que se decide que las pocas personas que en ese momento estaban en Macharetí se trasladen a Tarairí hasta tener calma en el sitio y poder retornar (Giannecchini, 1996: 215).</p> <p>Apenas quince días de instalados comienzan los ataques, del que los neófitos salen vencedores; de esta manera, y poco a poco los antiguos habitantes se incorporan a la Misión, pasando por diversas vicisitudes a partir de ese momento.</p>
<p>MF-5. Nuestra Señora de la Merced de Igüembe</p>	<p>Núm. 110 del <i>del del Álbum fotográfico de las Misiones franciscanas en Bolivia</i>.</p>	<p>En documentos del Archivo Franciscano de Tarija se dice que “Igüembe se halla situado en una especie de clausura monástica, al Poniente tiene una colina alta y árida, al naciente la quebrada de Báecua, al Sur la que baja de los altos de Chalar, y al Norte la denominada Salado y que baja de las abras de la tuna o nopal” (Calzavarini, 2006: 550).</p> <p>“Igüembe es el paraje o el punto de partida para los Misioneros de Potosí a la conquista de los belicosos indios Huacaya, Cuevo, Ivu, etc. (...) El pueblo se halla en una meseta que no permite más ensanche porque no progresará más, estuvo amenazado por los ríos del Norte y Este, pero este peligro ya cesó según mi cálculo, porque el lecho de los dos torrentes descubrió peñascos duros” (Calzavarini, 2006: 550).</p> <p>“Las casas están muy bien dispuestas y tienen verdadera forma de pueblo, la plaza pequeña, llana y rodeada de casas, el templo suficiente por su capacidad, mantenido con aseo, adornado con bellas imágenes y todo renovado en 1911” (Calzavarini, 2006: 550).</p>

Fuente: Elaboración propia a partir de Giannecchini (1996) y Calzavarini (2006)

Pasamos ahora a presentar una descripción arquitectónica de los templos a partir de las fotografías.¹

En la imagen de la iglesia San Miguel de Itaú, fotografiada por Vincenzo de Mascio, bajo la dirección de Giannecchini, se encuentran los siguientes aspectos: al tener el óculo del presbiterio iluminado, cuenta con la iluminación como un elemento articulador de las formas que se encuentran en el espacio fotografiado (Imagen 1). Esto crea modelos contrastados de luz y sombra, lo que permite que todos los objetos sean percibidos con nitidez. El espacio medio es igual al inferior, donde se ubica el peso de la composición, y permite mostrar la acción misionera y civilizatoria de los religiosos en el Chaco boliviano. De este templo no queda nada en la actualidad, por lo cual esta fotografía es el único testimonio que nos permite conocer el estilo arquitectónico utilizado por los misioneros en el siglo XIX.

Se aprecia que el templo pertenece al estilo neoclásico, con pilastras toscanas. Se trata de una iglesia de nave única, con capillas laterales para santos. En el retablo principal,

se encuentra la imagen de San Miguel, representada mediante un lienzo flanqueado por columnas clásicas y rodeado de potencias; la imagen está situada sobre una escalerilla sobre el altar, lo que contribuye a elevar la imagen del patrono y completarla con dos imágenes de bulto que representan a la Santísima Virgen y a un santo, probablemente, de la Orden franciscana. Todo este conjunto está engalanado con adornos ovoidales. El púlpito y el confesionario también responden al estilo neoclásico, son de madera y muestran sobrias decoraciones. El presbiterio está separado de la nave del templo por tres escalones y un barandado de madera. Las capillas laterales están enmarcadas por arcos de medio punto y están separadas de la nave principal también con un barandado. En esta apreciamos los materiales de construcción del templo reflejados en el techo de madera, las gruesas paredes de adobe y el piso de ladrillo. En todos los templos que analizamos en este artículo, las cubiertas son de techo de armadura de madera, con arneruelo, de tradición mudéjar. Esta iglesia tiene planta de cruz latina, con crucero, con altares y retablos al fondo de cada brazo.

Respecto a la feligresía, vemos únicamente a mujeres vestidas con ropa occidental y abrigada, todas escuchan atentamente al religioso ubicado en el presbiterio. Todo el conjunto

se completa con una serie de reproducciones litográficas del Vía Crucis, formado por imágenes enmarcadas en madera.

Imagen 1. Interior del templo San Miguel de Itaú



Fuente: Mascio, 1897 (AFT)

La imagen 2 corresponde a la iglesia de San Roque de Aguirenda. En el margen izquierdo, se observa el nombre manuscrito. El pie de página del álbum, publicado por el padre Lorenzo Calzavarini, agrega que la fotografía es una vista de la parte oeste. El interior del templo mostrado en esta fotografía tiene poca iluminación natural, motivo por el cual el plano superior presenta un gran contraste con respecto al resto de la toma; mas, las texturas de la vestimenta de los religiosos y fieles tienen gran nitidez y claridad. Compositivamente, no usa la ley de tercios, que se aplica considerando la sección áurea, para dar armonía a la imagen y el peso de la composición está volcado hacia el sector inferior tanto derecho como izquierdo; sin embargo, al igual que en la anterior, el significado es claro: mostrar la acción misionera y civilizatoria de los religiosos en el Chaco boliviano. También esta fotografía es un documento histórico ya que muestra un espacio actualmente inexistente; de este templo no queda nada en la actualidad. Por esta razón, es el único testimonio que nos permite conocer tanto las características de la arquitectura y el estilo arquitectónico utilizado por los religiosos en el siglo XIX.

Imagen 2. Interior del templo San Roque de Aguiarenda



Fuente: Vincenzo de Mascio, 1897 (AFT)

El templo responde al estilo academicista, con eventuales intrusiones neogóticas de fines de siglo XIX. Es de una nave con capillas laterales para santos, flanqueadas por pilastras de estilo corintio. La nave remata en un ábside semicircular con cúpula. El presbiterio está separado de la nave principal por tres escalones y un barandado recubierto por un mantel blanco. El retablo principal es exento y tiene un baldaquino de madera con cúpula para la imagen. Completan el conjunto dos imágenes de bulto redondo atribuidas a la Santísima Virgen y a un santo franciscano, que descansan sobre pilares con decoraciones clásicas. Todo el conjunto está engalanado por decoraciones florales. El púlpito y el confesionario también responden al estilo neoclásico. Se observa series del Vía Crucis impresas litográficamente, con marcos de madera, de modo similar al del templo de Itaú, y decoraciones pintadas en las paredes.

La imagen de la iglesia Purísima Concepción de Tarairí no se encuentra en el *Álbum fotográfico de las Misiones franciscanas en Bolivia*, publicado por el padre Lorenzo Calzavarini (Giannecchini y de Mascio, 1996), álbum

original manuscrito del padre Giannecchini (imagen 3). Tiene una etiqueta con el número 54 y se observa en el marco izquierdo el nombre de la iglesia manuscrito. Ya que este templo también se encuentra en ruinas, la fotografía (y dos de detalles, sin personas, publicadas por Giannecchini) son los únicos testimonios de las características arquitectónicas del interior.

Imagen 3. Interior del templo de la Purísima Concepción de Tarairí



Fuente: Vincenzo de Mascio, 1897 (AFT)

Esta fotografía tiene problemas de iluminación pues, por el exceso de luz, hay poca nitidez de las mujeres feligresas ubicadas en el lado inferior derecho. Tal vez por ese motivo se desestimó su publicación en el álbum fotográfico de Calzavarini. Sin embargo, es la fotografía que mejor muestra a los fieles chiriguanos. Se puede reconocer en la misma la división de hombres y mujeres en el interior del templo y el uso de instrumentos musicales europeos, como el violín en la liturgia, a los que se añaden tambores de antecedentes remotos, tanto del Chaco—lo que deja vislumbrar la incorporación de instrumentos autóctonos en el culto— como de Europa.

En cuanto al análisis morfológico y compositivo del interior del templo, la parte superior tiene poca iluminación natural, motivo por el cual el plano superior y el presbiterio presentan un gran contraste con respecto al resto de la toma. Tiene muro de testero curvo y cúpula falsa. Asimismo, la cubierta es de armadura y sostiene un cuarto de esfera de yesería. Además, hay dos ángeles pintados en el muro, en torno a la ventana circular del muro de testero. El fotógrafo utiliza la ley de tercios y

el peso de la composición está volcado hacia el sector inferior, tanto derecho como izquierdo, como en la fotografía de Aguiarenda. La iglesia de Tarairí tiene planta de cruz latina, con crucero, con sendos altares y retablos al fondo de cada brazo.

Este templo también responde al estilo neoclásico con pilastas toscanas, arco de medio punto y cúpula. El templo es de una nave y transepto, todos los arcos interiores están flanqueados por pilastas ornamentadas con este estilo. La nave principal remata en un arco semicircular. El presbiterio está separado de la nave por un barandado cubierto por un mantel. El retablo principal es exento y está formado por una hornacina que contiene la imagen de la Inmaculada, patrona de esta misión, flanqueada por pilastras de estilo corintio y rematada por un frontis de forma triangular con el anagrama de la Santísima Virgen. Asimismo, muestra diez mayas o mariolas. El púlpito y el confesonario son de estilo neoclásico, se observa impresiones litográficas del Vía Crucis, similares a los templos de Itaú y Aguiarenda, y una reproducción,

probablemente una oleografía impresa del Sagrado Corazón.

La iglesia Nuestra Señora de la Misericordia de Macharetí se encuentra mejor iluminada que las anteriores, por la disposición actual del templo, que coincidiría con el reflejado en la toma (imagen 4). Se puede inferir que la fotografía fue tomada al medio día con la puerta abierta, tal vez más amplia que en los casos anteriores o que el fotógrafo contó con algún aparato de iluminación artificial. La fotografía combina una serie de factores como diferencias de luminancia, reflejos internos y contraste entre objetos que permiten la percepción de nitidez en los bordes, si bien en la zona del retablo los detalles no se descubren con claridad. Compositivamente, usa la ley de tercios y el peso de la composición se inclina hacia el centro de la imagen, aunque por la ubicación del franciscano ubicado al lado del confesionario, se fuerza la mirada al lado izquierdo de la fotografía y a un primer plano, también a la izquierda, donde hay un mueble pequeño.

Imagen 4. Interior del templo Nuestra Señora de la Misericordia de Machareti



Fuente: Vincenzo de Mascio, 1897 (AFT)

El significado de igual manera es claro; muestra el fin evangélico y civilizatorio de la Iglesia, representando la confesión. Es la única fotografía que muestra a un franciscano con el gesto de la confesión, reforzado con la penitente de hinojos, a la espera de recibir el sacramento. La fotografía permite describir el interior del templo, que también responde al estilo neoclásico, con pilastras toscanas, arco de medio punto flanqueado por las pilastras neoclásicas y arcos de medio punto en el retablo principal. El templo es de nave única. Se aprecian dos puertas bajas a los lados del altar, debajo del retablo, que deben dar paso a la sacristía. Como el resto de los altares, tienen gradillas intermedias hasta el retablo donde están colocados adornos e iluminación. El presbiterio está separado de la nave por un barandado del mismo estilo. El retablo principal es de un cuerpo y en él está ubicada una reproducción, probablemente una oleografía de la Santísima Virgen, rodeada de potencias, inscrita en un retablo que remata en un frontis triangular con el anagrama de la Santísima Virgen, sostenido por dos pilastras toscanas. El púlpito y el confesonario son de

estilo neoclásico; se observan reproducciones litográficas en serie del Vía Crucis, de manera similar a los anteriores templos analizados, colocados sobre las pilastras y dos reproducciones, posiblemente oleografías impresas, del Sagrado Corazón sobre los arcos de medio punto del retablo principal. Hay varios casos de pintura mural, especialmente en la pintura de los zócalos de los muros de la nave, imitando mármol jaspeado, remedo del mosaico de opus séctile de tradición romana.

La última fotografía de templos que presentamos es la del templo Nuestra Señora de la Merced de Igüembe (Imagen 5). Muestra un templo más pobre que los anteriores, con más elementos que la componen interiormente, pero con menos calidad estética. Arquitectónicamente, el templo es de estilo neoclásico; esto se refleja en el retablo principal y en los dos laterales. El retablo principal está formado por una escultura de la Virgen de la Merced ubicada en una hornacina flanqueada por pilastas de estilo corintio. Tiene púlpito, confesonario y una serie de impresiones litográficas del Vía Crucis, como los anteriores.

La fotografía muestra a un franciscano predicando a los jóvenes chiriguano, en este

caso, varones descalzos y vestidos según el modo occidental.

Imagen 5. Interior del templo Nuestra Señora de la Merced de Igüembe



Fuente: Vincenzo de Mascio, 1897 (AFT)

Lo indicado para las anteriores se aplica a esta fotografía; como en todas, hay una particularidad que hace única a cada una. En este caso, se observa cómo los neófitos escuchan al religioso conversor, todos en posición incómoda, unos de hinojos, otros parados. Otra particularidad de esta toma es que, en este caso, el piso no es de ladrillo. Este dato permite inferir que en los otros templos el material podría haber sido el mismo.

3. El poder de la imagen

La fotografía se define por ser un espacio fijo, inamovible. Lo que allí está retratado carece inicialmente de movimiento; la captura atrapa un instante del devenir de la historia de un lugar, lo detiene para el espectador, quien habrá de encarar, sobre la base del conocimiento del objeto fotográfico, la vida que subyace en este. Pero allí está depositado un mundo de palabras, de aromas, de sabores y de gestos corporales que, seguramente, de alguna manera fueron registrados por la mirada del fotógrafo italiano Vincenzo de Mascio y de su guía, el padre Giannecchini, quien lo habrá de acompañar y guiar sobre las

115 fotografías que constituyen la colección visual que fuera enviada en negativos a Turín. Se trata de imágenes que están comprendiendo diálogos, sugerencias, posibilidades—incluso las tecnológicas—, también oportunidades y, en este caso, palabras que se dicen, omiten o meras instrucciones. En estas fotografías que presentamos reconocemos el esfuerzo de Giannecchini, que las transporta, y las expectativas que se vinieron abajo por la poca importancia que se les había otorgado ya en la misma exposición de Turín.

Un aspecto llamativo en estas fotografías es que, por la razón que anima al mismo proyecto fotográfico, el templo es representado como un espacio universal. Y podríamos animarnos a suponer que, al acercarnos a cualesquiera de estas, podría tratarse de la fotografía de cualquier templo pequeño de América o, incluso, de una ciudad pequeña de otro territorio. Giannecchini muestra a la arquitectura como un todo ideal, aunque modesto, como un lugar de silencio y recogimiento espiritual. Son espacios en dimensiones y materiales (cimientos y paredes de adobe y techos de madera), contruidos con escasos

recursos, en territorio no colonizado e incluso de frontera. En las fotografías, se plantean como espacios luminosos y como reductos para la introspección espiritual, alejada de un mundo material en el que la razón está sobreestimada. De esa manera, las personas son retratadas como almas, más que como cuerpos de este mundo.

Recordemos que estas fotografías fueron tomadas a fines del siglo XIX, cuando la misma tradición de la fotografía exigía cierta disposición de los cuerpos, cierta mirada, cierto extrañamiento también. De paso, es evidente que no son ejercicios que se hayan realizado en un estudio, con todas las comodidades necesarias y posibilidades técnicas que se adecúen a las necesidades del registro fotográfico. Sin embargo, es evidente que el fotógrafo contratado para esta tarea conocía bien su trabajo y tenía un dominio del aprovechamiento de la luz para la captura de la imagen. Asimismo, es notoria la intención de la composición de la fotografía en relación con la disposición de los posantes, su ubicación en el templo, las posturas, en suma, cierta “pedagogía” del cuerpo que correspondía a una tradición

iconográfica de las prácticas litúrgicas en el templo. Este aprovechamiento es posible reconocerlo en la disposición de los sacerdotes y de los fieles, y en la misma composición de la fotografía pensada para este retrato.

Sobre la importancia que de Mascio otorgara al manejo de la luz y de la composición en el trabajo que emprendiera en las misiones, hallamos una apreciación que Giannecchini realizara sobre el trabajo fotográfico de su coterráneo, mediante la descripción de la fotografía de una vivienda chiriguana, ya modificada según se lee, por el proyecto misional:

“Es casa hecha bajo la guía del misionero que es un poco diferente que las casas normales de indios. La mujer está sentada en una silla por necesidad del fotógrafo (siempre las mujeres están sentadas en el suelo o en un banquillo). La vestimenta de la mujer es el tipo que es de origen no propio de los chiriguanos. El vestido de la mujer es la *cutama*” (Giannecchini, 2022: 224).

La explicación que brinda Giannecchini es de carácter etnográfico. Precisa un modo de

disposición del cuerpo de las mujeres en los espacios interiores o exteriores; también la incorporación de un elemento externo, una silla, que además ha sido dispuesta por el fotógrafo en el espacio para el aprovechamiento de la composición y de la luz. En esta composición, la mujer abandona su manera habitual de situarse en la habitación bajo la dirección del escenógrafo ocasional. Pero lo más interesante es la explicación del sacerdote, sobre la etnografía de los modos de sentarse de las mujeres y, a la vez, sobre los modos del trabajo del fotógrafo contratado para ese registro. Esta “necesidad del fotógrafo”, seguramente ha formado parte de cada una de las escenificaciones preparadas en los templos chiriguanos.

Cabe destacar que la disposición espacial de la cámara, de parte de Mascio, ha permitido tener una visión panorámica de los templos. Las fotos fueron tomadas, tal vez pocos metros después de la entrada principal, y solo en una fotografía la cámara estaba ubicada en un lugar central; es evidente que los ligeros movimientos de la cámara se debían al interés del fotógrafo de centrarse en determinados

puntos focales. Gracias a que en la colección de fotografías preparada para el viaje a Turín, de Mascio se ocupó de realizar retratos de los sacerdotes y a que las descripciones de las fotografías los nombran, podemos reconocerlos en los apuntes que siguen.

3.1. La mimesis sagrada

En estas fotos de interiores de templos, la mirada de Giannecchini se manifiesta en la representación de los sacerdotes en un papel protagónico en su tarea evangelizadora: *ben-
diciendo* a los fieles desde el espacio sagrado (en San Miguel Arcángel de Itaú); *predicando* desde el púlpito de madera que se encuentra en el espacio de los fieles (en San Roque de Aguirenda); *confesando* a quienes acuden a él (en la fotografía del templo de Nuestra Señora de la Misericordia de Macharetí, un sacerdote posa al lado de un confesionario cuya pequeña puerta está abierta; a la izquierda, una mujer, de hinojos, lo espera). Pero también es retratado entre los fieles: en la fotografía de la iglesia de Tarairí, el misionero, de espaldas, se mimetiza con ellos y ellas en un momento de oración.

En la fotografía de la iglesia de Tarairí, la cámara ha sido situada en la esquina derecha del ingreso del templo, en ángulo diagonal, de manera que sea posible resaltar el muro izquierdo de la iglesia casi en su totalidad, que enmarca en la composición a los músicos situados delante del confesionario. Tarairí era una de las iglesias más elaboradas, ya que contaba con arquería. En el arco, entre el púlpito y el altar, de hecho, se encuentra una capilla a San José. En la composición, el sacerdote Alfonso María Puccetti, misionero ayudante, se mezcla entre los fieles y se destaca en la composición a los músicos alineados a la izquierda. Los varones y mujeres asistentes a la iglesia, incluido el sacerdote que, al parecer, se mimetiza en el grupo, están dando la espalda a la cámara; solo los músicos, que están situados en el ala izquierda del templo, están parados en dirección al extremo derecho de la iglesia. Aquí comienza el recorrido de la lectura de la fotografía, uno que comienza de izquierda y continúa hacia la derecha. Ninguno de los músicos mira a la cámara, todos mantienen una posición rígida, aunque expresan la disposición de estar interpretando una composición musical; lo

sabemos porque los varones tienen las manos en disposición de ejecutar el instrumento, es decir, que no hay una posición de reposo. El reposo se identifica en los hombres que tienen un bombo y un tambor, que dan la apariencia de que no están en acción de golpearlos. En la parte superior izquierda, arriba de los músicos, se sitúa el púlpito; allí posa el padre Nazareno Dimeco² quien, levantando la mano derecha, hace el ademán de prédica. Sabemos que era enormemente difícil tomar fotografías en un espacio interior. Se requería la ayuda de luz artificial y de otros recursos para que se logre captar la imagen; por otro lado, los posantes (aunque sea de espaldas o de lado, como apreciamos en esta fotografía) tuvieron que permanecer estáticos mientras se realice la toma fotográfica. Los cabellos recortados de los indígenas ya marcan la conversión. Del mismo modo, la vestimenta: los ponchos en los varones, que les cubre el cuerpo, los sombreros depositados a un lado del piso, los distinguen de otras fotografías en las cuales posan con su indumentaria tradicional; se trata de la marca de la evangelización. Resaltan los pies descalzos de los varones. Los sombreros dispuestos en el piso, delante o a

un lado de los feligreses, dan la sensación de que formarían parte de la escena. Asimismo, las mujeres están completamente cubiertas por faldones amplios que ocultan los pies y mantas a la usanza española, que les cubren incluso la cabeza. Esta forma casi mimética con el paisaje interior las sitúa en una posición casi mágica; parecen, frente a la inmovilidad de los sacerdotes, suspendidas, volando –a diferencia de ellas, los pies descalzos de los chiriguanos marcan el carácter humano y también la etnicidad de sus cuerpos–.

Por ello es extraña esta fotografía al ojo contemporáneo y, en la inmensidad del espacio, la solemnidad de los posantes y el silencio del mismo templo. Esta imagen de los músicos irrumpe con estridencia para intensificar el silencio y la soledad de cada uno. A pesar de esta pose tan compleja, hay algo que destaca a diferencia de las otras fotografías que analizamos aquí: podemos ver sus rostros, algunas miradas en dirección a los instrumentos y cierta intimidad en la relación con estos; en ellos, es posible reconocer un mundo que no podemos advertir en los numerosos varones y mujeres que miran hacia el altar y que nos

dan la espalda. De esta manera, esta pose en ademán de tocar toda esta ceremonia, incluso la disposición de las personas en el escenario, en la teatralización de la misa, se desvanece con los sujetos, con los hombres que miran y sienten los instrumentos que tienen en las manos, con las miradas que podemos advertir en ellos. El recorrido del ojo continúa hacia el altar y del altar avanza hacia la derecha y la parte inferior de la fotografía donde se encuentran las espaldas de las mujeres, varias de ellas (tres o cuatro) sobreexpuestas, por lo que llaman la atención a este primer plano derecho en el que, por error, podrían aparecer como imágenes fantasmagóricas.

En algunas imágenes, como la fotografía del templo de Macharetí, tres sacerdotes son fotografiados por de Mascio. Uno de ellos, tal vez el padre Santiago Romano, ubicado en el altar, se dirige a un grupo de mujeres que están hincadas delante de la baranda que las separa de ese espacio. Detrás del religioso, un muchacho sostiene las manos unidas en señal de rezo. En el centro del templo, al costado izquierdo y el punto focal de la mirada del fotógrafo, se sitúa un sacerdote joven, un

misionero ayudante llamado Colombano María Puccetti, quien sostiene con la mano derecha la pequeña puerta entreabierta del confesionario y apoya la otra mano, en el torso, tal vez cerca del corazón. No pareciera que el sacerdote mire a la cámara, como expresamente sí lo hace el que, en otra fotografía, está sentado entre una hilera de niños en el templo de Macharetí. Mira hacia un lado –seguramente lo hizo intencionalmente–, a pesar de la cercanía del fotógrafo. Probablemente está con lentes (en el retrato que se le hace, los lleva puestos) y, seguramente, el reflejo borra los contornos de los ojos. Está en esa pose en la que mira al infinito; una pose reflexiva, soñante o ajena al hecho mismo de la fotografía. A su izquierda (a la derecha del espectador), una mujer arrodillada con un manto blanco completa esa parte de la composición: aún de rodillas y estática, da la sensación de que se aleja del confesionario hacia el grupo de otras mujeres que rezan frente al altar. A su derecha posa, de hinojos, en el reclinatorio del confesionario, una mujer cubierta con un manto oscuro. De este modo, fotógrafo y sacerdote construyen una narrativa de la evangelización, como la configurada en la pintura virreinal.

En la composición de la fotografía, así como en la pose de las personas, se expresa la intención del proyecto evangelizador. La acción de abrir la puerta del confesionario no puede ocultar que el sacerdote está posando por un instante para la captura de la fotografía; junto a las dos mujeres que lo rodean constituye un centro de atención de la toma. Si en la fotografía de Tarairí el religioso se mezcla entre los asistentes, es uno más entre ellos, aquí el lugar del sacerdote es central: el ápice superior de un triángulo compuesto por su cuerpo y el de las mujeres. Es la fuerza y el espíritu de la iglesia y de la labor evangelizadora, y es también el que va a dirigir toda la acción que se desenvuelve en este primer plano. Este posante que representa a la Iglesia está de pie, inmóvil, asegurando de esa manera su importancia en la composición. Se ha detenido por un momento y esa detención lo ha instalado como un monumento, como una pieza arquitectónica en medio de la modesta disposición mobiliaria de ese templo. Nuevamente la jugada del fotógrafo transforma y le brinda a la humanidad del sacerdote cierto carácter sagrado que termina mimetizándolo como una pieza más del templo. De hecho, la misma

disposición de la cámara, situada un poco más a la izquierda del centro del templo, anticipa el interés por destacarlo.

Algo que disturba la composición y, a la vez, dirige la mirada a este punto de atención, es un mueble que constituye –aparentemente por accidente– el primer plano de la fotografía. Este mueble, con sus dos tablones, líneas verticales que se interponen entre la escena retratada y el fotógrafo, podría tratarse de un reclinatorio, aunque por la altura que tiene más bien podría ser un mesón. Un objeto está depositado en este sin que se pueda distinguir si se trata de un libro. Sin embargo, que haya estado dispuesto frente a la cámara de manera fortuita, este elemento “entrometido” en la composición dirige la mirada hacia el centro de atención, en una dirección que parte del centro del templo, donde se encuentra la cámara, en diagonal, hacia Colombano María Puccetti. Inmediatamente la mirada se dirige, también en diagonal, hacia la derecha de esta escena; al fondo, están el sacerdote y su monaguillo junto a un grupo de mujeres y un varón, quienes constituyen el segundo foco de atención.

En el registro del templo San Roque de Aguirenda, en el que un misionero, padre Egidio Agostini, posa en el púlpito situado a la izquierda del templo, se subraya, por un lado, la intención de los posantes de ser parte de un registro de un mundo particular y una arquitectura híbrida. Este púlpito no es poca cosa, está prolijamente decorado, a diferencia de la sobriedad del resto del templo. El pretil y el tornavoz, con un claro estilo mudéjar, resaltan entre las paredes limpias, apenas cubiertas con pequeñas reproducciones litográficas en serie del Vía Crucis. Al lado del púlpito, un arco triangular sitúa la mirada en el sacerdote. La forma triangular, de estilo neogótico, interrumpe el orden academicista de las iglesias. En esta imagen, los posantes no miran directamente a la cámara. Mas, en este caso, el único rostro que se puede reconocer es el del sacerdote, que contrasta con la representación de los fieles, en su mayoría hombres, de espaldas a la cámara. Egidio Agostini, un hombre joven que mira hacia el extremo derecho del templo, apoya sus manos sobre el pretil y está en un estado, podría decirse, contemplativo. Mira en silencio, como probablemente miran, hacia adelante,

los convertidos. La entrada de la luz, desde el ventanal izquierdo, ilumina ampliamente el púlpito; por ello, destaca la presencia, incluso la postura del posante. Con los hombros hacia abajo, no parece estar en una posición totalmente tensa; salvo la mirada perdida o, al menos, como seguramente se le solicitó, más dirigida a la contemplación o a la reflexión que al espectador. No podemos verlo mirarnos, como sucede con otras fotografías; no nos observa él ni lo hacen los fieles conversos, menos los músicos. Los vemos simplemente actuar y desenvolverse como desde una cámara escondida, como si no existiéramos, como si ellos no supieran que los estamos viendo o el fotógrafo –y Giannecchini, a su lado–. El encuentro de miradas no es posible. A pesar de ello, está el rostro inmóvil del sacerdote, su fisonomía, su preocupación, su vocación en estas tierras. Como en la fotografía de Tarairí, el fotógrafo ha inmortalizado la existencia del sacerdote; serio, algo rígido, vertical (versus los demás posantes, de rodillas). Podemos intuir una palabra de Dios con los labios cerrados, una prédica que no se hace mientras se toma la fotografía pero que representa, en el amplio sentido de la palabra. Por último,

nos llama la atención que un reclinatorio se encuentre situado en la nave central, entre los fieles. Es un reclinatorio que está vacío, no cumple una función aparente, ni siquiera para la fotografía. Su ubicación, por tanto, guarda similitud con el mesón dispuesto en la fotografía de Macharetí.

En el templo San Miguel de Itaú, la luz se convierte en protagonista de esta composición. El sacerdote, Giovanni Battistini, a la derecha del altar, está iluminado por la potente iluminación que ingresa desde el ventanal izquierdo. Su vestimenta blanca resalta, incluso entre los mantos blancos de las mujeres que permanecen arrodilladas frente a él. Hace contrapunto con el cuerpo de San Miguel Arcángel. Podemos reconocer, a diferencia de los sacerdotes de las otras tomas fotográficas, una acción. Tiene en la mano derecha un objeto delgado que levanta hacia los fieles; una parte de la mano izquierda está cubierta por lo que parece un atril, que está situado encima de la baranda que separa el atrio y que, quizá, esté sosteniendo una Biblia. Un poco más hacia el centro, al parecer, está dispuesto el cáliz. Entonces, se está celebrando una misa y es el religioso

quien nuevamente es el centro de atención del fotógrafo, el que destaca; y esta vez, como señalamos arriba, se ilumina en el escenario. Este gran teatro, precisa Balandier (1994), es el de la escenificación de la Evangelización, de la comunión de las sagradas escrituras ante los conversos que, como siempre, dan la espalda al fotógrafo. Qué fuerte brilla el sacerdote y qué lejos de nuestras miradas se encuentran los convertidos. Sin embargo, algo opera en la fotografía y en la acción misma del sacerdote, debido tal vez al movimiento realizado por él: a pesar de esa luz que invade la sala, la fotografía se quema justo en el rostro del religioso. Es de quien, en esta pequeña serie de imágenes, no se le reconoce el rostro; en su propia acción evangelizadora, desaparece de sí y termina mimetizándose en el color de su manto blanco. Es la acción la que lo desaparece, lo cubre, como incandescencia. Aunque esta difuminación del rostro también podría deberse a la distancia del fotógrafo, quien también estaba interesado en el espacio arquitectónico, sucede el accidente del borramiento. Es una paradoja de la iluminación y de una oportunidad que ni el fotógrafo pudo controlar. Llama también la atención en esta

fotografía otro personaje; se trata de San Miguel Arcángel, quien también, a diferencia de los santos que se pueden apreciar en el retablo, está apuntando con su espada al dragón. Ambos, sacerdote y figura religiosa, reciben la iluminación del sol y destacan en la fotografía; ambos extienden el brazo derecho, como lo hace también el santo que está situado a la derecha del altar, quien está sosteniendo una cruz. Azar, seguramente, lejos de todo cálculo del fotógrafo italiano, quien no había previsto semejante triángulo.

Continuando el análisis descriptivo de la arquitectura en estas fotografías, en la del interior de la iglesia de Nuestra Señora de la Merced de Igüembe, sobresalen dos puntos de iluminación y una composición geométrica cuidadosamente planificada. Un gran rayo de luz cae sobre el púlpito (con la luz de la ventana de la pared opuesta, probablemente) y la cruz del altar con la luz que penetra del óculo. Los fieles están dispuestos en el espacio en cuatro filas que dirigen la mirada al altar. A la izquierda, los cuerpos de los varones forman una primera diagonal que continúa con el altar lateral. A continuación, los cuerpos

de niños hincados forman una segunda diagonal que apunta al altar, antecedido por el misionero Daniel Grulli, que está sentado en el centro de la nave. Los cuerpos de los niños al frente de los primeros conforman una línea perpendicular que igualmente se dirige al altar y al misionero. En el extremo derecho y al ingreso del templo, una hilera de adultos, de pie, forman una línea recta. Al final de esta, está dispuesta la escultura de una virgen. Esta imagen triangular encuentra un contrapunto en la forma triangular de otro santo que se encuentra a la derecha y detrás de esta fila de varones. Sobre sus cabezas, otro santo más. Destacan en este templo, a diferencia de los otros, las numerosas esculturas dispuestas en varios lugares. Asimismo se aprecia, en todos los casos, una escenificación en la cual intencionalmente se busca la narrativa de una mirada omnisciente, como si los hechos se estuvieran dando espontáneamente en el momento de la captura fotográfica. Esto explica el hecho de que muchos de los posantes estén de espaldas a la cámara o que los mismos religiosos miren al infinito o a otro espacio diferente del de la mirada del fotógrafo, es decir, los fotografiados no están en la posición

de ser retratados como individuos sino como cuerpos dispuestos en un espacio en el que están cumpliendo su función de evangelizar o ser evangelizados.

3.2. Los rostros ocultos en el Chaco y los rostros en Turín

Como se mencionó antes, el proyecto fotográfico de Giannecchini era solo parte de un proyecto mayor en el cual este sacerdote había trabajado desde su llegada a Bolivia, en 1860, como está asentado en el informe que habría escrito sobre la exposición de Turín. En el resultado, se plasman varias décadas de recojo de información que enriquecieron su vida y su labor misionera. En las fotos de los templos preparadas para la exposición, los habitantes del Chaco están retratados desde esa intención: dar a conocer su cultura al mundo (particularmente las mujeres, con sus largos faldones/ polleras y la cabeza cubierta). Y, cuando se trata de los interiores de los templos, los neófitos están representados frecuentemente de espaldas, destacando su calidad de almas convertidas al catolicismo. Si bien el objeto de la exposición era dar a conocer justamente ambas miradas, la

evangélica y la etnográfica, las personas que llegaron a Turín desde el Chaco boliviano, incluido Giannecchini, son convertidas por la mirada de los espectadores en objetos de exposición para miradas exotizadoras, en busca de entretenimiento, desde la óptica europea de la época. A continuación, analizaremos una fotografía tomada en Turín en la que se evidencia esta mirada, contrapuesta a una segunda en la que argumentaremos que está más cerca de la perspectiva con la que se fotografía a los retratados por de Mascio.

En la primera imagen que analizamos, presumiblemente tomada en el pabellón o sala asignada a la misión franciscana boliviana, se aprecia a los cinco chiriguano con su vestimenta originaria –cumpliendo con lo requerido por los organizadores– (imagen 6): las mujeres con cutama y envueltas en velos largos y los hombres con ponchos; uno porta una piel de tigre y el otro una estera. Todos dan la impresión de estar descalzos. También se aprecian algunos de sus oficios (algo que igualmente se les solicitó desde Turín, que viajen personas con oficios locales). Uno de ellos, Fortunato Cuarassimimmi

(de Aguiarenda) es, además, canastero (en cartas de Giannecchini al P. Turbessi. San Antonio, cit. por Combès, 2020: 141); en la fotografía, simula tocar una flauta de caña o de achacharosa.³ En la delegación chaqueña hay otro músico, Antonino Yumbire; viaja a Turín con su esposa, María Manuela Cappairu. También viajan dos mujeres de 15 años, que son bordadoras: Prudenciana Mbaisseiru (de Tarairí) y Petronila Tuye (de San Francisco). Es necesario, aunque no forma parte de este artículo, al menos mencionar la enorme preocupación que acompañó al sacerdote en relación con el acoso que sufrieron sus jóvenes compañeras de viaje a lo largo del viaje accidentado, tanto de ida como de retorno, sobre lo cual da cuenta en su correspondencia, tema de enorme complejidad e ineludible.

**Imagen 6. Misiones franciscanas della Bolivia –
Indigeni Chuiguani all'Esposizione d'Arte Sacra**



Fuente: Capello (1898: 145).

En esta puesta en escena casi teatral un mortero de madero, a la derecha de la fotografía, cumple la función de utilería, al igual que la hamaca dispuesta en el piso. Cuatro de los posantes están parados sobre la hamaca cuya función, para la ocasión, de manera forzosa, fue la de una alfombra. ¿Quién habría tomado esa decisión y cuál sería la actitud que tomaron los chiriguano al respecto? Una de las mujeres está sentada a la usanza chaqueña y todos “como si estuvieran en su hábitat natural”.

La mala iluminación (este detalle escenográfico, nos hace pensar que la foto fue tomada en el lugar que se les había asignado en la exposición y no en un estudio) hace que los rostros aparezcan a contraluz y sus pieles aparezcan más oscuras. El prejuicio nivelador de los organizadores se manifiesta en la ubicación de la representación boliviana delante de un fondo de palmeras y arquitectura morisca (propriadamente una tela pintada), que evidencia una mirada colonizadora en la que son lo mismo todos los “otros” no europeos. De hecho, podría tratarse del mismo fondo sobre el que posan los sujetos de la misión egipcia (Capello, 1989: 181) –se sabe que algunas de

las cajas de Giannecchini llegaron a ese espacio por equivocación o mera confusión–. Pero podríamos ir un poco más allá en este sentido del equívoco: la mirada del otro, que marca la diferencia en su ejercicio clasificatorio –nuevamente surge la doble acepción de la palabra–, elimina la diferencia e iguala a los otros. De allí, no solamente que hayan confundido chiriguano con egipcios sino que, al momento de instalar la escenografía del supuesto mundo natural o arquitectónico de los chiriguano, vendría bien lo que está al alcance: un paisaje africano.

En esta foto, todos miran de frente al fotógrafo, en la postura que probablemente han tenido que asumir a lo largo de los días en los cuales ejecutaron su exposición al público. Sus rostros y sus cuerpos reflejan tensión; están algo rígidos, quizás cansados y agobiados de este trabajo de entretener a los visitantes, todos los días, durante 12 horas diarias: “Entrábamos y estábamos en dichos ómnibus misioneros e indígenas, como las ovejas en el corral” (Giannecchini, citado en Combès, 2020: 145). Giannecchini, frustrado, narra que los visitantes de la exposición veían a tobas, en

lugar de chiriguanos, tenían observaciones y preguntas fuera de lugar, incluso los más cultos, y alguno deduce que incluso el misionero italiano había ingerido carne humana (Combès, 2020: 144). Se siente desilusionado por las promesas no cumplidas, entre ellas, la llegada de una comisión científica que clasificara el material etnográfico que había recogido y reunido allí (Combès, 2020: 148). Se siente igualmente juzgado, junto a sus acompañantes, por esa mirada clasificatoria y civilizatoria. Ante la mirada colonizadora de los visitantes a la exposición, en la respuesta a una carta de Giannecchini, otro franciscano, el padre Leonardo Federici, “se compadece” de los europeos en su cualidad de “civilizados” (cit. en Combès, 2020: 145).

La imagen a la que nos referimos, que tiene el pie de foto “Misión franciscana de Bolivia – indígenas chiriguanos en la Exposición de Arte Sacro”, fue publicada una página antes del artículo “La misión franciscana en América del Sur. Bolivia y chiriguanos”, firmado por Amalia Capello (1989), quien forma parte de un grupo de autores que publican el libro que antologa los resultados de la exposición.

El artículo, que tiene una extensión de cinco páginas, inicia en la página 147, pero la fotografía que presentamos encabeza un artículo sobre un tema mariano, totalmente fuera de contexto. Llama la atención que sea la primera de las ocho fotografías que fueron publicadas en Turín. ¿Por qué se la sacó de contexto? ¿Por qué anticipa a todas las demás imágenes? La foto a la que nos referimos forma parte de estas últimas. Como podemos apreciar en la composición de la fotografía (un primerísimo plano) y en la disposición y pose de los cinco chiriguanos, nos da indicio de la manera como fueron mostrados para el evento. Había una intención clara de exponerlos con un sentido antropológico, en su entorno natural. Esta fotografía difiere de las que fueron tomadas en Bolivia, en las cuales se los muestra en su vida cotidiana, y que tienen un carácter más etnográfico o que reflejan un resultado misional de conversión e, indudablemente, de lo que para ese momento se entendía como civilización. Varias de estas fueron situadas en el interior del artículo que mencionamos.

En contraste con esta imagen, otra fotografía, también tomada en Turín pero que no fue

publicada en el libro de la exposición turinense, sitúa a los jóvenes chiriguanos también delante de un fondo artificial que simula un paisaje (Imagen 7). La apariencia y disposición de los posantes de la imagen que se conserva en el Archivo Franciscano de Tarija (publicada en Calzavarini y Giannecchini) es radicalmente diferente. Los posantes están apoyados en barandas, al parecer decoradas con flores. Es una fotografía convencional de la época y de los estudios fotográficos, que construían escenarios “naturales” en sus ambientes. El padre Giannecchini, al centro, sentado en una silla, posa junto a los dos varones y a las tres mujeres. El músico, como en la imagen 6, simula hacer una interpretación musical, mientras que dos mujeres y Antonino Yumbire miran a la cámara (este último de la mano de su esposa). Al parecer, se trata de una flauta traversa de procedencia europea. No todos miran a la cámara de frente. Cabe destacar que esta vez el tratamiento de la indumentaria, incluso de la postura, es completamente diferente que el de la foto anterior. Esta diferenciación de la mirada es lo que vale la pena considerar y complejizar. El ojo fotográfico responde a un deseo diferente del que se expresa en la

anterior fotografía; los posantes están menos tensos, es evidente que hay un microespacio de libertad, por ejemplo, posar con objetos de origen europeo o la utilería que pudiera encontrarse en el estudio fotográfico. No se sabe si esta fotografía fue impresa por el mismo estudio fotográfico –que lleva la firma E-Assie– donde fueron reveladas fotografías que aparecen en el libro de Turín, incluidas las de las misiones franciscanas en Bolivia; pero al no llevar la firma, podría haber sido tomada en otro estudio. Es posible que también este mismo estudio haya revelado otros negativos de Giannecchini y de Mascio.⁴ Asimismo, hay fotografías impresas en Roma por el estudio I. Strizzi, que son las que conforman el álbum fotográfico producido por Calzavarini en 1995 (Giannecchini y Mascio, 1995: 16) y la edición de Giannecchini recientemente producida por la Biblioteca del Bicentenario (Giannecchini, 2022); lo que sí es evidente es la ausencia de la firma de E-Assie en ambas ediciones. Se desconoce si De Mascio reveló fotografías en Bolivia, tomando en cuenta lo expuesto arriba.

Imagen 7. El P. Doroteo Giannecchini y cinco neófitos de las Misiones del Colegio de Tarija que asistieron a la Exposición de Turín



Fuente: AFT en Gianecchini (2002: 9)

En la foto, posa sentado Giannecchini como figura paternal rodeado de sus “hijos espirituales”. La luz es perfecta. Los rostros se distinguen, así como la elegante vestimenta de los retratados. Especulamos que es una foto de recuerdo de la estadía en Turín. Las poses del cuerpo y del rostro han sido estudiadas. Es la única foto de Giannecchini de cuerpo entero. Vemos a un hombre de estatura menuda, con un gran crucifijo sobre el pecho (sostenido por el cintillo de su sotana) y en la mano derecha está apoyado en un paraguas. Como se aprecia, algunos objetos con los que posan en la fotografía han sido elegidos en un espacio que no está constreñido a la representación de lo exótico o del Otro esperado por los visitantes a la exposición.

Es destacable en esta fotografía una corporalidad distinta, aún cuando podría suponerse que estaban cansados de posar para otros. ¿En qué momento de la estadía en Turín habría sido tomada la fotografía? La fotografía da testimonio de estos “seis bárbaros en Turín”, incluido Giannecchini, como con fina agudeza precisa Combès (2020), y permite reconocerlos de nueva cuenta. Reconocemos a Fortunato

Cuarassimimmi, a Antonino Yumbire y a su esposa, María Manuela Cappairu; no distinguimos, sin embargo, a las dos mujeres jóvenes, Prudenciana Mbaisseiru y Petronila Tuye. Será necesaria una nueva revisión en los archivos para encontrar algunas huellas de su identidad.

3.4. Las fotografías de un templo que fuera y que será (las ruinas y las construcciones actuales)

Dentro del proyecto de catalogación y levantamiento de información arquitectónica de la Universidad Católica Boliviana, bajo la dirección de la Dra. Josefina Matas, un equipo de arquitectos y fotógrafos viajaron a las actuales misiones franciscanas en Tarija para tomar registros de esta labor misional. Recorrieron las actuales comunidades y se encontraron con nuevos paisajes arquitectónicos. En algunas, los templos, que fueron abandonados, están en ruinas; en otras, se ha logrado conservar las edificaciones y se han realizado modificaciones o restauraciones; en otros casos, simplemente se construyeron nuevas edificaciones porque lo que quedaba hacía imposible una intervención. Es el paso

del tiempo y, en cierto sentido, la historia del enorme proyecto de evangelización en la región del Chaco boliviano que resiste la vorágine de la modernidad. Las fotografías de estos templos son los testigos de este proyecto; como lo son las paredes al descubierto, fragmentos de una historia que fue contada en las fotografías que presentamos en este artículo, que asoma entre la espesura del paisaje chaqueño (imágenes 8, 9 y 10). Aunque de estos templos, de estas construcciones sociales, quedan estas fotografías y pocas ruinas, la historia que narran, la de un proyecto misional y la de sujetos, varones y mujeres que lo habitaron, ya sea como una voluntad personal, ya sea por huir de los colonos, ya sea por negociaciones de diferentes carices, como bien lo estudiaron Combès (2020) y García (2001, 2006, 2016), permanece y puede ser recuperada parcialmente.

**Imagen 8. Iglesia Purísima Concepción de Tarairí
derruida por una bomba durante la Guerra del Chaco**



Fuente: AFT

Imagen 9. Ruinas de la Iglesia Purísima Concepción de Tarairí



Fuente: Fotografía de Darío Durán Sillerico, 2017

Imagen 10. Iglesia Purísima Concepción de Tarairí. En el primer plano, las ruinas de una pared del templo; en el segundo plano, la edificación actual



Fuente: Fotografía de Gabryel Delgado Carraffa, 2017

Toda construcción arquitectónica o de la cultura material o viva de una comunidad debería ser convertida en patrimonio de una nación o de un grupo social. Pero no sucede. Estas ruinas olvidadas, perdidas entre la maleza, son los testimonios de una historia misional que ha ido cambiando y configurando formas de relación con las comunidades. De manera similar a las casas de hacienda dispersas en numerosos puntos del país –las que ahora fungen como sedes sociales o unidades educativas para el servicio de la comunidad, las que fueron destruidas por los comunarios con mayor o menor violencia para expulsar al hacendado o las que se fueron deteriorando con los años porque los comunarios no tuvieron interés en habitarlas y dejaron que se vayan convirtiendo en ruinas–, estos fragmentos son testigos mudos del sueño de Giannecchini y de tantos misioneros que llegaron a esta región, y también de los diálogos y negociaciones, de tensiones y conflictos, muchos de ellos violentos, como lo podemos reconocer en la documentación de la época. Podemos quedarnos en las no discutibles interpretaciones de proyectos misionales con cariz colonial, con participación del Estado y de los propietarios

de tierras, con los prejuicios sociales y culturales de los grupos sociales que se acercaban o huían de los templos. Consideramos que se trata de apreciaciones necesarias, que ayudan a comprender o a levantar los velos de discursos estatales. Consideramos también, la posibilidad de hallar y reconocer, como pretendemos hacerlo con una breve reflexión sobre las fotografías que presentamos, otras lecturas posibles sobre este proyecto misional.

4. Conclusiones

El proyecto que se le asignara a Doroteo Giannecchini impulsado desde Italia tuvo sus propios intereses, en los cuales se mezclaron deseos políticos locales y proyectos evangelizadores. No es el objetivo de este artículo negar que el proyecto expositivo, que aglutinó a personas procedentes de diferentes puntos del mundo, haya carecido de un enfoque civilizatorio o marcado por un pensamiento darwinista social propio de la época. Al contrario, las aportaciones de Combès (2020) y García Jordán (2016) dan luces importantes para reconocerlo y evidenciar de esta manera, estos sustratos que corresponden, quizá,

a la mayoría de los proyectos fotográficos de carácter etnográfico y antropológico –impulsados por los Estados–, que fueron emprendidos desde que la fotografía se convirtiera en el instrumento por excelencia del registro considerado científico de los grupos sociales, sobre todo los no europeos. También podría ser entendida como una pedagogía del cuerpo en la fotografía social. Los expositores y la comunidad europea, en muchos aspectos, estaban profundamente convencidos de un sentido de diferencia racial. Asimismo, es evidente que el pensamiento de Doroteo Giannecchini también estaba permeado de los rasgos de ese pensamiento. No obstante, es evidente también, como el mismo Giannecchini expresa, que en su estadía en Turín terminó convirtiéndose, junto con sus acompañantes, en un espectáculo propio de la industria cultural en el que se enmarcaban las ferias universales y desde una agenda política particular. En ese contexto, no era posible dar a conocer el proyecto misional que habían emprendido los franciscanos en Bolivia y los hallazgos del minucioso trabajo etnográfico llevado a cabo por Giannecchini.

En este artículo, nos hemos detenido en algunas fotografías con el interés de destacar, en su carácter polisémico, nuevas maneras de comprender el sentido del proyecto misional desde la mirada del fotógrafo y del sacerdote que lo guió durante su viaje por las misiones, en la búsqueda de información para la exposición de Turín. Como podemos apreciar, en las fotografías analizadas se observan aspectos compositivos que cruzan lo estético, lo político y lo religioso. Una entrada hermenéutica a las fotografías estudiadas permitió comprender esta perspectiva, asumiendo la experiencia de la comprensión situada históricamente como un acontecimiento (Gadamer, 1999a: 428), como historia efectual. Se revela un deseo de resaltar la misma acción evangelizadora, privilegiando el lugar del sacerdote y las acciones misionales. Asimismo, se agrupa a los feligreses en posturas similares, de hinojos, y casi siempre de espaldas a la cámara. Por otro lado, las vestimentas al interior del templo son otras, occidentales, y los cabellos de los hombres están por lo general cortados, más apropiados a lo que corresponde al culto dentro del templo, desde la mirada de la Iglesia.

Llama asimismo la atención que estas fotografías partieron de un proyecto atento a una composición fotográfica que fue cuidadosamente planteada por un encuentro exitoso de un sacerdote franciscano comprometido con un proyecto evangelizador y civilizatorio, y un fotógrafo italiano del que se sabe muy poco, pero con una gran solvencia en el manejo compositivo y de la luz. Y este saber no es ajeno a Giannecchini, quien estaba atento a este trabajo fotográfico. Por ello podría hablarse de una escenificación que podría ser entendida en el marco de una narrativa de la evangelización, siguiendo los pasos, desde la fotografía, de la iconografía visual. De allí fotografías en las que se otorga un aura a cada persona fotografiada, una acción, un lugar en la composición y en el mundo. Por ejemplo: el confesor junto a las dos posantes, el sacerdote que predica desde el púlpito, las mujeres suspendidas en el templo, los varones con los pies descubiertos y los sombreros en el piso, entregados a la oración, en una mimesis sagrada de la evangelización.

Al ver las fotografías a distancia, y conscientes del enfoque y del sustrato ideológico que

estaba comprendido en ese proyecto, podemos hacer el ejercicio de comprenderlas de nueva cuenta y encontrar los nuevos sentidos que podemos reconocer en estas. Se aprecia en la fotografía no solo un trabajo minucioso, un atento manejo de la luz, sino ciertas direcciones en la lectura de la imagen, triangulaciones, diagonales, iluminación y primeros planos que orientan la mirada. La disposición de la cámara, asimismo, ligeramente movida a un lado o al otro, con ciertas diagonales, prepara nuevos encuadres orientados a resaltar la acción de los sacerdotes.

En la parte final, analizamos cómo son representados los sujetos desde una mirada europea, a partir de dos fotografías tomadas en Turín, particularmente la fotografía publicada en el libro de la exposición. Se trata de una mirada eurocéntrica, clasificatoria, a saber, propia de una violencia colonial “tanto desnuda como encubierta” (Rivera, 2010: 20). A diferencia de esta, la fotografía tomada en un estudio de Turín marca otra otra forma de mirar. Además se diferencia del proyecto fotográfico en el Chaco boliviano, que implica una construcción fotográfica correspondiente

a la tradición de una narrativa visual de la evangelización y civilizatoria, a saber: prácticas litúrgicas en el templo o proyectos iconográficos virreinales que permearon el lenguaje emergente de la fotografía, pero que de ninguna manera se acercan a la violencia producida por la fotografía tomada en la exposición de Turín (imagen 6). Aquí opera una “conversión” crítica de parte del sacerdote franciscano quien, también catalogado como salvaje por parte de los visitantes europeos a la exposición de Turín, reconoce las débiles fronteras de la denominada civilización desde la mirada colonial.

Finalmente, las ruinas del presente evidencian la fragilidad de este tipo de proyectos en la construcción del Estado moderno y en su devenir. A la vez, como testigos mudos, narran de manera fragmentaria la historia de un proyecto evangelizador de amplios carices para comprender, no solo los emprendimientos evangelizadores de un grupo de religiosos en el Chaco boliviano, sino el legado de un conocimiento etnográfico de enorme valor para la historia en Bolivia.

Agradecimientos: El presente artículo forma parte del proyecto de investigación “Arquitectura franciscana en el sudeste de Bolivia: catalogación y análisis valorativo de su patrimonio”, bajo el soporte institucional de la Universidad Católica Boliviana “San Pablo”, con apoyo del Centro Internacional para la Conservación del patrimonio (CICOP-Bolivia), que se inició en julio de 2017. Se encuentra en el marco del apoyo a la Provincia Misionera San Antonio en Bolivia para la conservación de su patrimonio documental.

Las autoras agradecen a Darío Durán Sillerico y Gabryel Delgado Carraffa, por permitirnos reproducir las fotografías de su autoría (imágenes 9 y 10).

Fuentes primarias

Archivo Franciscano de Tarija (AFT)

Capello, A. (1898): “Le Missioni Francescane nell’America del Sud. Bolivia e chireguanos”, *Arte Sacra*, Torino: Roux: frassati E C., pp. 145-150.

Calzavarini, L. (2006): *Presencia franciscana y formación intercultural en el sudeste de Bolivia según documentos del Archivo Franciscano de Tarija (1606-1936), época republicana 1826-1936*, tomo IV, Tarija, Imprenta Sirena.

Giannecchini, D. (2022): *Historia natural, etnografía, geografía, lingüística del Chaco boliviano*, La Paz, Centro de Investigaciones Sociales.

Giannecchini, D. y V. Mascio (1996): *Álbum fotográfico de las misiones franciscanas en la República de Bolivia*, Sucre, Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia.

Giannecchini, D. (1996): *Historia natural, etnografía, geografía, lingüística del Chaco boliviano*, 1898, Tarija, Fondo de Inversión Social / Centro Eclesial de Documentación.

Referencias citadas

Balandier G. (1994): *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós.

Benjamin, W. (2011): *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal.

Combès, I. y P. García Jordán (2022): “Estudio introductorio. Un misionero etnógrafo en la frontera chaqueña”, en Doroteo Giannecchini, *Historia natural, etnografía, geografía, lingüística del Chaco boliviano*, Tarija: FIS/Centro eclesial de documentación. La Paz: Centro de Investigaciones Sociales, pp. 11-45.

Combès, I. (2020): “Seis bárbaros en Turín: la primera etnografía chiriguana”, *Boletín Americanista*, LXX (2, 81), pp. 135-153. DOI: 10.1344/BA2020.81.1006

Gadamer, H. G. (1999a): *Verdad y Método II*, Salamanca, Sígueme.

Gadamer, H. G. (1999b): *Verdad y Método II*, Salamanca, Sígueme.

Gadamer, H. G. (1998b): *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos.

García Jordán, P. (2006): “Yo soy libre y no indio: soy guarayo”, Lima, IFEA-PIEB-IRD-TEIAA.

García Jordán, P. (2001): “La representación de los Guarayos en la ‘Esposizione d’Arte Sacra e delle Missioni ed Opere Catoliche’ (Turín, 1898)”, *Boletín Americanista*, Barcelona, LXII, 2, 65, pp. 107-129.

García Jordán, P. (2016): “Una representación visual de los chiriguano en la exposición misional de Turín, 1898”, *Hispania Sacra*, 68 (138), pp. 735-745.

Huinca, N. P. (2012): “Los Mapuche del Jardín de Aclimatación de París en 1883: objetos de la ciencia colonial y políticas de investigación contemporáneas”, en VVAA, *Ta ññ fijke xipa rakizuameluwün. Historia, colonialismo y resitencias desde el país mapuche*, Temuco, Ediciones Comunidad de Historia Mapuche, pp. 89-117.

Mariaca, Gabriel (6 de agosto de 2006). *Inicios de la Fotografía En Bolivia. Primeros esbozos para la memoria de una visión ausente. Fotografía En Bolivia* [blog de Gabriel Mariaca y DBuck]. Recuperado de <http://fotobolivia.blogspot.com/2006/08/inicios-de-la-fotografia-en-bolivia.html>

Marca Morales, G. S. (2016): *Fotógrafos en la ciudad de La Paz 1840-1899*, tesis de licenciatura inédita, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz.

Matas Musso, J. (2019): *Misiones franciscanas en imágenes*, La Paz, CICOP, Bolivia / Universidad Católica Boliviana “San Pablo”.

Matas Musso, J. y J.G. Orellana Bautista (2019): *Catálogo del patrimonio de las misiones franciscanas en el Chaco boliviano*, La Paz, Universidad Católica Boliviana “San Pablo”.

Pentimalli, M. (2016): “Variación 7 fotografía: la avidez de la mirada”, en M. I. Álvarez Plata, coord, *Bolivia: lenguajes gráficos*, tomo 3. La Paz, Fundación Patiño, pp. 8-55.

Poole, D. (2000): *Visión, Raza y Modernidad: una economía visual del mundo andino de imágenes*, Lima, SUR, Casa de Estudios del Socialismo.

Puchol Sancho, V. (2011): “Los Estados Pontificios desde la Revolución Francesa a los pactos de Letrán (1789-1922)”, *Miscelánea Comillas*, Vol. 69 (134), pp. 207-227.

Querejazu, P. (1990): “La Fotografía y sus 150 años”, *Presencia*, La Paz, 3 de junio.

Querejazu, P. (2016): “La revolución de las imágenes: los libros ilustrados con fotografía”, en M. I. Álvarez Plata, coord., *Bolivia: lenguajes gráficos*, tomo 3, La Paz, Fundación Patiño, pp. 56-100.

Rivera Cusicanqui, S. (2015): *Sociología de la imagen: miradas Ch'ixi desde la historia andina*, Ciudad de Buenos Aires, Tinta Limón.

Rivera Cusicanqui, S. (2010): *Violencias (re) encubiertas en Bolivia*, La Paz, La Mirada Salvaje, Editorial Piedra Rota.

Sánchez Gómez, L. A. (2011): “Imperialismo, fe y espectáculo: la participación de las iglesias cristianas en las exposiciones coloniales y universales del siglo XIX”, *Hispania Sacra*, LXXI (237), pp. 153-180.

Suárez, H. J. (2008): *La fotografía como fuente de sentidos*, San José, Flacso Costa Rica.

Vargas Soliz, M. (2016): “Pequeños retratos para intercambiar: la foto-tarjeta de visita y el coleccionismo fotográfico en el siglo XIX”, en M. I. Álvarez Plata, coord., *Bolivia: lenguajes gráficos*, tomo 3, La Paz, Fundación Patiño, pp. 8-55.

Veizaga Moscoso, I. F. (2017): “La sociedad chuquisaqueña de principios del siglo XX a través del fondo fotográfico de Lucas Asebey”, *Anuario de Estudios Bolivianos Archivísticos y Bibliográficos*, 23 (I), 17-86.

Notas

1 Agradecemos las pertinentes sugerencias y apuntes realizados por los especialistas evaluadores de este artículo, los mismos que hemos tomado en cuenta, particularmente, los que hacen referencia a ciertos aspectos arquitectónicos y fotográficos analizados.

2 La identificación de Dimeco y de otros sacerdotes que aparecen en las cinco fotografías ha sido realizada tomando en cuenta las fotografías de religiosos publicadas en Giannecchini (2020).

3 Giannecchini se refiere a cinco instrumentos musicales, por lo cual se estima que podría tratarse de uno de estos (Giannecchini, 2022: 99).

4 Cabe señalar que la firma de dicho estudio fotográfico y, posiblemente las que fueron expuestas, a veces es manuscrita y a veces aparece con sello seco.