

Utopías emergentes

Diálogos entre el arte, la antropología y la curaduría

Compiladores y editores

Juan Fabbri

Gabriela Zamorano Villarreal



edi
PUCE



Utopías emergentes

Diálogos entre el arte, la antropología y la curaduría

Utopías emergentes: Diálogos entre el arte, la antropología y la curaduría

Autores y autoras:

María Fernanda Apipilhuasco Miranda
Denise Y. Arnold
Alexander L. Fattal
Ana Lucia Ferraz
Ramiro Garavito
Julián Mejía Villa
Fiamma Montezemolo
Juan Naranjo
Varinia Oros
Mariana Xochiquétzal Rivera García
Jane Varinia Riveros Nava
Jaime Sánchez Santillán
María Soledad Fernández Murillo
Andrea Mejía
Yauri Muenala Vega

Primera edición: PUCE, 2023

Compiladores y editores:

© 2023 Juan Fabbri, Gabriela Zamorano Villarreal
© 2023 Pontificia Universidad Católica del Ecuador

Editorial PUCE

www.edipuce.edu.ec
Quito, Av. 12 de Octubre y Robles

Apartado N.º 17-01-2184
Telf.: (5932) 2991 700
e-mail: publicaciones@puce.edu.ec

Diseño de portada y diagramación: Freddy Coello
Corrección: Editorial PUCE

ISBN: 978-9978-77-682-7

Quito, julio de 2023

Impreso en Ecuador. Prohibida la reproducción de este libro, por cualquier medio, sin la previa autorización por escrito de los propietarios del Copyright. Esta publicación ha sido posible gracias al fondo Publícalo de la Dirección de Investigación que busca favorecer la transferencia del conocimiento y la publicación de resultados de investigación de los estudiantes de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.



Utopías emergentes

Diálogos entre el arte, la antropología y la curaduría

Compiladores y editores

Juan Fabbri

Gabriela Zamorano Villarreal

edi
PUCE

Contenido

15	Agradecimientos
17	Introducción
	Utopías Emergentes: diálogos entre la antropología, el arte y la curaduría
	<i>Juan Fabbri</i>
	<i>Gabriela Zamorano Villarreal</i>
31	I. Curadurías
33	1.1 Otras categorizaciones: Fotografía, antropología y descolonización cultural
	<i>Juan Naranjo</i>
44	1.2 De héroes y museos: reflexiones sobre la construcción de la historia nacional a partir de las narrativas y representaciones musealizadas
	<i>Jaime Sánchez Santillán</i>
66	1.3 Narradores de objetos: discursos y poder dentro del Museo Nacional de Etnografía y Folklore de Bolivia
	<i>María Soledad Fernández Murillo</i>
86	1.4 Los trajes de la Morenada, las <i>qillqas</i> de los bailarines
	<i>Varinia Oros</i>

111	II. Epistemologías	253	3.3 Postales de <i>Hormigón Armado</i> : lo visual para la construcción de una identidad <i>Jane Varinia Riveros Nava</i>
113	2.1 Reflexiones sobre el giro ontológico en la Antropología de los Andes <i>Denise Y. Arnold</i>		
135	2.2 Cráneos hacedores y emergentes. Las ñatitas como un tipo de persona en La Paz, Bolivia <i>María Fernanda Apipilhuasco Miranda</i>	277	IV. Tráficos entre la etnografía y el arte
154	2.3 <i>Ywy jara</i> /Los dueños de la tierra: Cosmopolíticas del cine etnográfico <i>Ana Lucia Ferraz</i>	279	4.1 Imágenes Encontradas: Foto-historias de exguerrilleros de las FARC tomadas en el Camión Cámara <i>Alexander L. Fattal</i> <i>Julián Mejía Villa</i>
172	2.4 Conocimiento e incertidumbre en el arte <i>Ramiro Garavito</i>	290	4.2 Entrecruzamiento de narrativas creativas. Arte, etnografía y experimentación <i>Mariana Xochiquétzal Rivera García</i>
183	III. Hacia la autorepresentación	320	4.3 Metálogos <i>Fiamma Montezemolo</i>
185	3.1 La imaginación, creación y recreación en las narrativas audiovisuales de realizadores kichwa otavalos <i>Yauri Muenala Vega</i>		
227	3.2 ¡Estuvimos y estamos aquí! Formas de autorepresentación y memoria a través de archivos fotográficos de la comunidad de descendientes de inmigrantes italianos de La Merced-Junín <i>Andrea Mejía</i>		

Índice de imágenes

47	Imagen 1.2.1 Masacre de Quiroga. Fotografía: Isabel Llaguno, 2019, Quito.	98	Imagen 1.4.6 Pescado en piedra considerado ídolo Copacabana. Fuente: Gisbert 2016.
49	Imagen 1.2.2 Línea de tiempo. Fotografía: Sara Clavijo, 2018, Quito.	99	Imagen 1.4.7 Detalle de k'ili en pollerón de moreno turrilito. Fuente: Oros y Quisbert 2018.
51	Imagen 1.2.3 Reunión en casa de Eugenio Espejo. Fotografía: Jaime Sánchez Santillán, 2018, Quito.	101	Imagen 1.4.8 Entrada del Virrey Morcillo en Potosí, autor Melchor Pérez de Holguín 1716. Fuente: Principio Potosí 2010.
59	Imagen 1.2.4 Juramento a la bandera Colegio la Salle. Tomado de la página web del colegio La Salle.	102	Imagen 1.4.9 Tropa de Morenos de principios del siglo XIX. Fuente: Oros y Quisbert 2018.
60	Imagen 1.2.5 Representación Abdón Calderón. Tomado de Enciclopedia del Ecuador (web).	104	Imagen 1.4.10 Morenos turrilitos. Entrada del Señor Jesús del Gran Poder 2018. Foto: Varinia Oros.
69	Imagen 1.3.1 Vistas de la exposición “Almas de la piedra”. Fotógrafo: autora.	151	Imagen 2.2.1 Agencia Municipal de Noticias. Alcaldía de La Paz. 7 de noviembre 2016. Al centro Mariano, del lado derecho Rosalinda, y del lado izquierdo Edwin.
74	Imagen 1.3.2 Chachapuma. Monolito de arenisca. MUSEF. Fotógrafo: Horts Brun Ríos.	159	Imagen 2.3.1 Rezador Ñandeva con su adorno de cabeza de plumas. Reserva Pirajuí, frontera Brasil/Paraguay.
75	Imagen 1.3.3 Friso de arenisca roja. MUSEF. Fotógrafo: Horts Brun Ríos.	164	Imagen 2.3.2 Imagen de Jesucristo en caparazón de armadillo. Objeto sagrado en el altar Ñandeva con semillas de maiz blanco al fondo.
76	Imagen 1.3.4 Escultura zoomorfa. MUSEF. Fotógrafo: Horts Brun Ríos.	185	Imagen 3.1.1 Durante el rodaje del largometraje <i>Killa: Antes que salga la Luna</i> . Segundo Fuérez. Peguche, 2012. Fotografía: Laboratorio Runacinema.
78	Imagen 1.3.5 Fuente exposición “Almas de la piedra”. MUSEF. Fotógrafo: autora.	194	Imagen 3.1.2 Fotograma de <i>Segundo</i> (2:30). Fuente: Cabascango, 2014.
80	Imagen 1.3.6 Turistas lanzando monedas en la fuente. MUSEF. Fotógrafo: autora.	195	Imagen 3.1.3 Fotograma de <i>Segundo</i> (13:30). Fuente: Cabascango, 2014.
89	Imagen 1.4.1 Jorge Quisbert bordando en bastidor. Foto: Varinia Oros.	206	Imagen 3.1.4 Fotograma de <i>Yachak</i> (2:02). Fuente: Morales, 2011.
90	Imagen 1.4.2 Detalles de venas y bordado. Fuente: Oros y Quisbert 2018.	206	Imagen 3.1.5 Fotograma de <i>Yachak</i> (3:18). Fuente: Morales, 2011.
94	Imagen 1.4.3 Moreno turrilito con detalle de dragones. Fuente: Oros y Quisbert 2018.		
96	Imagen 1.4.4 Serpiente Amaru detalle cofre. Fuente: Gisbert 2001.		
97	Imagen 1.4.5 Detalle de arcoíris en la espalda de Moreno turrilito de 1960. Fuente: Oros y Quisbert 2018.		

207 Imagen 3.1.6 Fotograma de *Yachak* (11:20). Fuente: Morales, 2011.

214 Imagen 3.1.7 Fotograma de *Yachak* (15:45) Fuente: Morales, 2011.

214 Imagen 3.1.8 Fotograma de *Yachak* (15:56). Fuente: Morales, 2011.

215 Imagen 3.1.9 Fotograma de *Yachak* (17:00). Fuente: Morales, 2011.

224 Imagen 3.1.10 Durante el rodaje del cortometraje *Yachak*. Humberto Morales. Otavalo, 2011. Fotografía: Humberto Morales.

238 Imagen 3.2.1 Zoyla Pérez Li en su casa durante la entrevista, ella vive con la familia Fetta.

240 Imagen 3.2.2. Albina en visita a cementerio. Durante el recorrido me señalaba las tumbas de inmigrantes italianos y su descendencia.

243 Imagen 3.2.3 Fototeca física ubicada dentro de la Biblioteca Municipal de La Merced situada en el Complejo Deportivo. Este espacio cuenta con una exposición fotográfica permanente la cual es llamada “Exposición de cuadros históricos”. Casi la totalidad de las fotografías son de inmigrantes italianos.

245 Imagen 3.2.4 Captura de pantalla de la fototeca virtual, perteneciente al álbum de La Merced.

245 Imagen 3.2.5 Captura de pantalla de la fototeca virtual, perteneciente al álbum de La Merced.

246 Imagen 3.2.6 Captura de pantalla de la fototeca virtual, perteneciente al álbum de La Merced.

247 Imagen 3.2.7 Archivo de Albina Mapelli. Quien aparece en la imagen es ella en la antigua casa hacienda de sus padres.

266 Imagen 3.3.1 Pieza de la colección “Héroes del brillo”. Crédito: Federico Estol.

267 Imagen 3.3.2 Pieza de la colección “Héroes del brillo”. Crédito: Federico Estol.

267 Imagen 3.3.3 Pieza de la colección “Héroes del brillo”. Crédito: Federico Estol.

267 Imagen 3.3.4 Pieza de la colección “Héroes del brillo”. Crédito: Federico Estol.

268 Imagen 3.3.5 Pieza de la colección “Héroes del brillo”. Crédito: Federico Estol.

283 Imagen 4.1.1 Foto ensayo imágenes encontradas. Crédito: Julián Mejía Villa y Alexander L. Fattal 2013-2014, Colombia.

284 Imagen 4.1.2 Foto ensayo imágenes encontradas. Crédito: Julián Mejía Villa y Alexander L. Fattal 2013-2014, Colombia.

284 Imagen 4.1.3 Foto ensayo imágenes encontradas. Crédito: Julián Mejía Villa y Alexander L. Fattal 2013-2014, Colombia.

285 Imagen 4.1.4 Foto ensayo imágenes encontradas. Crédito: Julián Mejía Villa y Alexander L. Fattal 2013-2014, Colombia.

285 Imagen 4.1.5 Foto ensayo imágenes encontradas. Crédito: Julián Mejía Villa y Alexander L. Fattal 2013-2014, Colombia.

286 Imagen 4.1.6 Foto ensayo imágenes encontradas. Crédito: Julián Mejía Villa y Alexander L. Fattal 2013-2014, Colombia.

286 Imagen 4.1.7 Foto ensayo imágenes encontradas. Crédito: Julián Mejía Villa y Alexander L. Fattal 2013-2014, Colombia.

287 Imagen 4.1.8 Foto ensayo imágenes encontradas. Crédito: Julián Mejía Villa y Alexander L. Fattal 2013-2014, Colombia.

287	Imagen 4.1.9 Foto ensayo imágenes encontradas. Crédito: Julián Mejía Villa y Alexander L. Fattal 2013-2014, Colombia.
288	Imagen 4.1.10 Foto ensayo imágenes encontradas. Crédito: Julián Mejía Villa y Alexander L. Fattal 2013-2014, Colombia.
298	Imagen 4.2.1 Fotograma de “Sueños de Mayo (2012). Dir. Mariana Rivera
300	Imagen 4.2.2 “Urdimbre, corazón y memoria”. Tapiz colectivo. Encuentro de tejedoras, Medellín, Colombia 2011.
302	Imagen 4.2.3 Telar de cintura amarrado a un árbol.
304	Imagen 4.2.4 Fotograma “Escribiendo sobre el telar”. Niñas tejiendo.
307	Imagen 4.2.5 Fotograma “El hilo de la memoria”. Muñeca colectiva que representa a doña Florentina, fundadora de la cooperativa. Esta muñeca fue enviada con un mensaje a las tejedoras colombianas.
311	Imagen 4.2.6 Postales con algunas piezas de la exposición.
312	Imagen 4.2.7 Postales con algunas piezas de la exposición.
322	Imagen 4.3.1 Fotograma de la pieza “Metálogos”. Dir. Fiamma Montezemolo.
324	Imagen 4.3.2 Fotograma de la pieza “Metálogos”. Dir. Fiamma Montezemolo.
326	Imagen 4.3.3 Fotograma de la pieza “Metálogos”. Dir. Fiamma Montezemolo.
328	Imagen 4.3.4 Fotograma de la pieza “Metálogos”. Dir. Fiamma Montezemolo.
330	Imagen 4.3.5 Fotograma de la pieza “Metálogos”. Dir. Fiamma Montezemolo.
332	Imagen 4.3.6 Fotograma de la pieza “Metálogos”. Dir. Fiamma Montezemolo.
334	Imagen 4.3.7 Fotograma de la pieza “Metálogos”. Dir. Fiamma Montezemolo.
336	Imagen 4.3.8 Fotograma de la pieza “Metálogos”. Dir. Fiamma Montezemolo.

1. Índice de tablas:

85	1.3.1 Temas y subtemas que conforman la narrativa de la exposición “Almas de la piedra”.
189	3.1.1 Cortometrajes según temática 2008-2015.
192	3.1.2 Ficha del cortometraje <i>Segundo</i> .
203	3.1.3 Ficha del cortometraje <i>Yachak</i>

Lista de siglas y acrónimos

ALPRA	Asociación de Lustrabotas el Prado
AUC	Autodefensas Unidas de Colombia
ELN	Ejército de Liberación Nacional
FARC	Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia
M19	Movimiento 19 de abril
PHA	Proyecto Hormigón Armado
SPI	Servicio de Protección al Indio

Agradecimientos

Para la realización del presente libro hubo muchas manos que colaboraron. Queremos empezar agradeciendo a las y los autores quienes de manera desinteresada se sumaron a este proyecto y creyeron en la importancia de seguir alimentando el debate y las discusiones que se proponen en los diferentes artículos. Mostramos nuestro sincero agradecimiento a: María Fernanda Apipilhuasco Miranda, Denise Y. Arnold, Alexander L. Fattal, María Soledad Fernández Murillo, Ramiro Garavito, Andrea Mejía, Julián Mejía Villa, Ana Lucía Ferraz, Fiamma Montezemolo, Yauri Muenala Vega, Juan Naranjo, Varinia Oros, Mariana Xochiquétzal Rivera García, Jane Varinia Riveros Nava y Jaime Sánchez Santillán.

Asimismo, queremos agradecer a las instituciones que colaboraron en este proyecto de publicación, al Centro de Estudios Antropológicos de El Colegio de Michoacán (México) y al Instituto de Investigaciones de las Carreras de Antropología y Arqueología de la Universidad Mayor de San Andrés, particularmente a su ex-director, José Teijeiro Villaroel.

Varios profesionales aportaron con su conocimiento en distintas etapas, les quedamos agradecidos a Denisse Aguilar, durante la gestión para el envío de los artículos; a Alberto Flores Hernández y Leticia Mayorga Sánchez de El Colegio de Michoacán por su valioso apoyo durante el proceso editorial y la preparación del manuscrito.

También queremos agradecer a todos los investigadores que nos acompañaron en el Coloquio Utopías Emergentes: diálogos entre el arte, la antropología y la curaduría que realizamos en La Paz, en el marco de la 10ma Bienal de Arte Siart: *Los orígenes de la noche* del 12 al 14 de noviembre de 2018. La presente publicación es uno de los resultados de ese encuentro donde antropólogos, artistas y curadores nos reunimos para seguir desarrollando una discusión que cada vez cobra más vitalidad en Latinoamérica.

Por último, agradecemos a nuestras familias que nos brindan el cariño y apoyo constante para seguir emprendiendo estos sueños.

Introducción

Utopías Emergentes: diálogos entre la antropología, el arte y la curaduría

Juan Fabbri¹

Gabriela Zamorano Villarreal²

Esta publicación reúne algunas de las reflexiones presentadas en el Coloquio Utopías Emergentes: diálogos entre la antropología, el arte y la curaduría, que se celebró en el marco de la 10ma Bienal de Arte Siart: *Los orígenes de la noche* del 12 al 14 de noviembre de 2018 organizada por el Museo Nacional de Arte en la ciudad de La Paz, Bolivia (Fabbri y Zamorano, 2018).

A su vez, la concepción del tema del Coloquio se nutre de un espacio previo de diálogo, el Seminario Utopía y Desencanto que coordinamos los organizadores del Coloquio en el Instituto de Investigaciones de las Carreras de Antropología y Arqueología de la Universidad Mayor de San Andrés, en el cual se llevaron a cabo alrededor

-
- 1 Candidato al doctorado en Antropología Cultural en Uppsala Universitet, Suecia, y docente investigador en la Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia.
 - 2 Doctora en Antropología. Profesora en el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, CIESAS-CDMX, México.

de ocho conferencias y muestras de cine documental enfocadas en examinar cómo ciertas ideas e imaginarios de posibilidad política se tornan en objetivos o deseos colectivos o, por el contrario, cómo se colectiviza el escepticismo y desesperanza en torno a proyectos políticos específicos en Latinoamérica. Desde este espacio nos propusimos analizar y experimentar con la imagen como un campo metodológico y de conocimiento que nos permita explorar estas preguntas desde la función, usos y valor de lo audiovisual en la mediatización y materialización de imaginarios políticos y en la visualización de posibilidades de futuro.

La posibilidad de desarrollar un Coloquio sobre estas temáticas desde un espacio de arte consolidado como la Bienal de Arte Siart nos presentó una oportunidad idónea para debatir de manera más amplia, interdisciplinaria e interregional, preocupaciones de interés común. La décima Bienal de Arte Siart se tituló: *Los orígenes de la noche*, teniendo como punto de partida curatorial un mito indígena de la cuenca amazónica de Colombia. Es a partir de este que los curadores generales: Joaquín Sánchez, María Belén Saenz, Keyna Eleison y Ramón Castillo propusieron repensar el arte contemporáneo. En el texto curatorial de la Bienal mencionaron:

‘... los dueños de la noche entregaron a los ancestros una caja que contenía La Noche: cantos, conjuros, danzas, plumas, vestimentas, la muerte y poderes espirituales así como las fuerzas físicas de la naturaleza; con ella recibían el poder de controlar el entorno, sanar el mundo, alejar la tragedia, llamar la abundancia, curar el tiempo y lograr la visión de lo físico y lo espiritual... La noche espera el encantamiento de la luz, los hombres y las cosas ruedan hacia adelante y nombran los destellos del sol.’
Mito indígena de la cuenca amazónica colombiana (Sánchez et al., 2018).

En este contexto, el Coloquio invitó a generar una serie de preguntas en torno a vínculos y tensiones entre arte y antropología, en parte relacionados a temáticas indígenas,

pero también en otros ámbitos. Para ello propusimos 14 paneles, repartidos en tres días, que buscaron establecer preguntas y diálogos con la producción de pensamiento local y regional mediante un encuentro donde antropólogas y antropólogos, artistas, curadores, historiadores, e investigadores en general se nutrieron del diálogo sobre territorios comunes.

2. Cruces entre el arte, la antropología y la curaduría

Comprendemos los encuentros entre el arte, la antropología y la curaduría como un campo de discusión en expansión, diverso, multiforme y provocador, al que Utopías Emergentes busca aportar. Entendemos que en la actualidad no hay un centro para esa discusión, sino diversos focos que van encendiendo sus llamas simultáneamente. En este horizonte, consideramos que lo que sucede en Latinoamérica tiene el mismo valor o importancia que lo que sucede en los centros hegemónicos de la Academia o las Artes.

Reconocemos que a nivel global, las discusiones que provienen de Estados Unidos y Europa tienen mayor impacto en la expansión de este campo, a través de varios referentes que incluyen publicaciones, exposiciones, bienales, coloquios, programas universitarios y festivales entre muchos otros, que imaginamos son leídos o revisados en diversos continentes. Sin embargo, Utopías Emergentes creyó en el valor de entender la discusión de manera situada desde el contexto regional y particularmente desde Bolivia, centro geográfico de Sudamérica.

En este sentido, convocamos a investigadores y/o artistas que están generando una práctica en Latinoamérica a compartir sus ideas desde Bolivia, destacando una aproximación a aquellas prácticas que se producen en el país. Entendemos que en un marco de creación no ordenada ni sistematizada, que además tiene limitantes de

financiamiento, es posible que actores claves no hayan participado. Sin embargo, es un acercamiento que recupera importantes aportes y trayectorias.

El arte y la antropología son campos distintos. Sin embargo, en la práctica contemporánea son territorios que frecuentemente se cruzan, se interfieren y se encuentran construyendo espacios interdisciplinarios capaces de repensar sus problemas, objetos y metodologías de investigación. Para ello, nos resulta provocadora la noción de interferencia, entendida como sondas de radio que se cruzan y generan un sonido algo caótico, confuso e inteligible; así como el concepto de “tráficos” propuesto por Xavier Andrade (2007 y 2017) para considerar estos diálogos como encuentros que no están libres de tensiones y disonancias, y que por tanto pueden aportar de manera crítica a este momento histórico en que celebramos los puentes y cruces interdisciplinarios.³ Esto es una manera de entender que existe una crisis de los esencialismos académicos disciplinares del siglo XIX. Lo monodisciplinar es interpelado frecuentemente cuando organizamos espacios que más bien buscan el encuentro entre ramas distintas de la producción humana. Consideramos que en el encuentro y debate de personas de diferentes campos se pueden enriquecer mediante cuestionamientos al sentido común y a lo que damos por sentado al pensar sobre nuestras realidades. En este escenario, Utopías Emergentes busca sumarse a este espacio de encuentro y cuestionamiento entre gente involucrada con estos campos distintos, a partir de ejes y preocupaciones comunes.

Sin duda, esta publicación y el Coloquio no son los primeros en esta dirección. Durante la última década instituciones europeas han desarrollado coloquios y encuentros

3 Xavier Andrade, quien participó también en el Coloquio que antecede a este libro, es uno de los autores latinoamericanos que más han impulsado la noción de la curaduría en relación con la antropología y quien introdujo la noción de tráfico para pensar en estos diálogos. Ver: Andrade, X. (2007). Del tráfico entre antropología y arte contemporáneo. *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, 121-128 y Andrade, X. (2017). Inscripción, desinscripción, intrusión: la etnografía como práctica curatorial. *Arte y antropología: estudios, encuentros y nuevos horizontes*, 135-155.

para dialogar sobre el arte y la antropología en Francia, Inglaterra y Alemania.⁴ A nivel latinoamericano, encuentros para reflexionar sobre los intercambios entre el arte y la antropología se han desarrollado en Perú, Ecuador, México, Colombia y Brasil⁵. Este Coloquio, junto con la presente publicación, buscan aportar a estos debates desde la realidad y geopolítica de Bolivia. Estos proyectos interdisciplinarios pretenden cruzar las fronteras culturales, políticas y también epistémicas entre el arte y la antropología. En este escenario, nos sumamos a la tarea de desestabilizar la autoridad etnográfica basada en premisas de objetividad y construcción de verdades. Esto implica cuestionar presuposiciones modernas-coloniales de que la verdad pertenece al terreno de la ciencia, en oposición con el arte. Entonces, uno de los caminos para consolidar este encuentro epistémico es el interés por integrar el pensamiento, la práctica y la dimensión afectiva-sensorial a nuestro quehacer académico y/o artístico. Desde esta perspectiva, repensar estos campos implica considerar las interferencias o tráfico disciplinarios como detonadores para trazar nuevos caminos y para pensar y transmitir los significados de nuestras investigaciones y proyectos artísticos.

Concebir lo interdisciplinario como los distintos cruces sobre los objetos de estudio, metodologías y productos resulta en un espacio fértil de producción de conocimiento que necesita ser problematizado y debatido. En este afán, la presente

4 Por ejemplo, en 2009 el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo Británico y el Museo de Quai Branly en París desarrollaron un coloquio sobre performance, arte y antropología (Pasqualino y Schneider, 2009), los cruces entre estos campos son recurrentes en sus coloquios y exposiciones; Tate Modern (2003) se planteó una serie de debates bajo el título: *Fieldworks: Dialogues Between Art and Anthropology* en el que participaron varios antropólogos como Arnd Schneider, Chris Wright, George Marcus, entre otros. Otro caso, fue el Simposio Antropología, Arte y Alteridad organizado en septiembre en Alemania por Haus der Kulturen der Welt (Tinius, Nadim y Asche, 2017).

5 En la región se están realizando esfuerzos importantes, por ejemplo: el Seminario Internacional: Estudios y Encuentros entre Antropología y Arte realizado por la Pontificia Universidad Católica del Perú en noviembre 2014 que además cuenta con una publicación editada por Giuliana Borea (2017) y el trabajo constante realizado por la maestría de antropología visual de la FLACSO – Ecuador, como la exposición De Frente y de Perfil. Retratos antropológicos de México y Ecuador (Troya, 2010); entre muchas otras experiencias.

publicación reflexiona sobre estas interferencias, no sólo como observadores distantes de la realidad, sino como actores y agentes involucrados en la producción cultural y en el contexto relacional latinoamericano.

Autores como Silvia Rivera o Hugo Burgos reivindican la complementariedad entre lo textual y lo visual en la investigación. Adhiriéndose a estas reflexiones, Utopías Emergentes propone acoger investigaciones que no sólo brindan espacio a la textualidad, al logos, sino también a la experimentación con otros lenguajes, subjetividades y posibilidades estéticas. George Marcus y Fernando Calzadillas (2006) proponen que las investigaciones sobre arte implican una serie de condiciones adicionales de lo que implicaría el estudio de cualquier otro tema antropológico, debido a que el arte implica entrar a campos de emociones, subjetividades, memoria, tanto por parte de quien lo produce como de quien lo consume (del que interactúa, observa, ve, escucha, huele, etc.). En este escenario, investigar sobre arte también nos invita a pensar nuevas formas de teorizar, implementar y presentar dichas investigaciones. Los diversos paneles del Coloquio lograron intercambiar experiencias sobre estas nuevas maneras de producir y presentar los resultados de investigaciones.

De manera más amplia, hemos buscado generar un marco de discusión donde a la vez que se valoriza la producción de ideas y reflexiones desde Bolivia, se establece un marco regional de personas que están produciendo en castellano y desde esta geografía. Por otro lado, es imposible pensar este escenario sin antecedentes claves de formación como los programas de maestría en el Perú, Ecuador, Colombia, Brasil, Chile, y México, así como los festivales, coloquios y publicaciones que circulan con precariedad y dificultades logísticas entre las personas interesadas en la región y que, de alguna manera, han llegado a Bolivia a seguir alimentando un debate regional. Aunque muchas personas clave para estos diálogos no lograron llegar, fueron evocados en las palabras de los colegas.

En este contexto, tanto el Seminario, el Coloquio, y la presente publicación en torno al proyecto Utopías Emergentes tuvieron tres estrategias para convocar obras, películas o investigadores. La primera fue convocar a aquellas personas que consideramos son parte fundamental de la discusión de este campo, y que creen en lo interdisciplinar. En segundo lugar, convocamos a actores claves, los cuales posiblemente, no ubicaban su práctica artística como un aporte a la antropología o la curaduría o viceversa. Finalmente, lanzamos una convocatoria abierta para conocer a actores trabajando en estos temas y sobre quienes no teníamos conocimiento. Más allá del territorio académico, nos interesaba un cruce de ideas y formas. En este sentido, también se realizaron y se pensaron mesas donde, por ejemplo, un documentalista se unía a un historiador para debatir moderado por un curador. Este tipo de ejercicios, nos permitieron, siguiendo a Andrade, pensar en el potencial del “tráfico” entre las tres disciplinas.

Por otro lado, este proyecto también implicó una apuesta de diseño que buscó construir significados sobre los recorridos entre la universidad pública y los museos y centros culturales, detonando la discusión crítica sobre la producción creativa en relación con diferentes públicos y contextos.

Encontramos que es muy necesario alimentar la investigación y la reflexión crítica en las artes y la antropología sobre el uso de elementos indígenas. La demanda de los centros de producción ha invitado a generar auto-exotismos y, por otro lado, apropiaciones de discursos y materialidades indígenas que muchas veces no son comprendidas en su dimensión o utilizadas con respeto a sus lugares de origen.

Encontramos que en América Latina existe un campo muy fértil donde el arte, la antropología y la curaduría se encuentran desde sus posibilidades más diversas e interdisciplinarias. Deseamos que la presente publicación sea un espacio para generar nuevas preguntas de manera colectiva que incentiven más aspectos de investigación en el contexto local y su vínculo con las discusiones de la región. Además, que profundice sobre las nuevas corrientes al intentar comprender los tráfico entre ambos

campos disciplinares y que nos propongamos reflexionar sobre los conflictos y las tensiones de su encuentro.

3. Miradas latinoamericanas en red

Para la mayoría de los participantes, formar parte de este encuentro significó, además de dialogar sobre temas comunes de interés desde dos ámbitos distintos de trabajo de la antropología y el arte, la oportunidad de hacerlo en Bolivia. A pesar de sus contradicciones, los acontecimientos políticos durante las primeras dos décadas de este siglo en este país establecieron un referente que esbozó sentidos comunes de esperanza, colectividad y cambio vinculados a la reemergencia –o en muchos casos revaloración– de sabores, geografías, saberes, corporalidades y oralidades que de diferentes formas remiten a orígenes. Y por supuesto, que por diferentes vías conducen a lo indígena.

Al mismo tiempo, durante estas mismas décadas, procesos políticos paralelos en este y otros lugares de Latinoamérica han basado sus búsquedas en diferentes tipos de orígenes que se condensan en nociones de unión como pueblo, o en identidades y categorías étnicas muchas veces estáticas, paralizantes o instrumentales. Desde ahí, grupos sociales y afectos primordiales se convierten en depositarios de los orígenes.

Al detenernos sobre las posibilidades esperanzadoras de los orígenes y al mismo tiempo pensar de manera crítica sobre sus riesgos de esencialismo, convocamos aquí a pensar los orígenes como utopías. Esto implica pensar en cómo los inalcanzables horizontes de futuro recurren a su vez a búsquedas y reconstrucciones, a veces forzadas, de inalcanzables pasados.

Un motor de esta Bienal son los orígenes de la noche, un título que se basa en un mito indígena y que, desde nuestra lectura, establece un diálogo poético y utópico con la

reemergencia de lo que ha sido silenciado, oculto, que ha permanecido en la oscuridad tanto en términos políticos como sensoriales. Orígenes de la noche parece invocar a adquirir las habilidades sensoriales y políticas para percibir, no sólo con los ojos, lo que está oculto o negado. Por eso nos conmovió la manera en que la curadora paraguaya Lia Colombino (2018), invitada en esta muestra, presentó las piezas de arte de su exposición como luciérnagas: bichitos de luz. Luces diminutas encarnadas en criaturas voladoras nocturnas. La riqueza y heterogeneidad de las luciérnagas que durante las semanas del Coloquio y la Bienal habitaron el aire de La Paz las constituye como expresiones y búsquedas materializadas que están inmersas y que dialogan directamente con momentos, miedos, esperanzas y sueños que generan los momentos políticos concretos de esta región. Todo eso que está en el aire y que se torna colectivo.

Uno de los principales retos de la teoría política y de los movimientos sociales es entender cómo ciertos imaginarios de posibilidad política se tornan en objetivos o deseos colectivos o, por el contrario, cómo se colectiviza el escepticismo y desesperanza en torno a proyectos políticos específicos. Este Coloquio abordó esta pregunta a partir del análisis etnográfico de una variedad de materiales visuales, materiales y artísticos. Reflexionamos sobre las mediaciones concretas de los imaginarios políticos y cómo contribuyen a normalizar o disputar narrativas sobre la comunidad política y su trayectoria en el tiempo. Para este efecto, nos enfocamos en explorar las diversas formas en que las personas se valen de textos visuales y artísticos específicos para reorganizar memorias de forma colectiva y, por lo tanto, para resignificar al pasado. Desde esta mirada, surgieron ecos provocadores entre los distintos contextos nacionales que analizamos, ecos que invitan a explorar la relación entre utopía y desencanto y un creciente énfasis en la presencia, la corporización y la inmediatez. Así, indagamos sobre cómo los replanteamientos del pasado se movilizan de manera variada para disputar o reforzar afectos de esperanza o desencanto en el presente y para reorientar a la comunidad política hacia el futuro.

En este sentido, sin ánimo de menguar la alegría que prevaleció en este encuentro, ha sido importante reconocer que la búsqueda de orígenes y utopías también los instituye, no siempre de la mejor manera. Éstos son materia prima para dictar órdenes y colectivos artificiales, para construir poder y hegemonías, tal como nos muestran claramente los numerosos ejemplos sobre los orígenes de las naciones. Las utopías no son sólo liberadoras o generadoras de caminos en el sentido de Galeano. También son el alimento clave de la glotonería de las dictaduras que nos sorprenden rehabitando nuestras regiones. Pensar los orígenes implica también pensar cómo se consumen y nos consumimos hoy como marcas (de origen) y mercancías, como imposturas y disputas por ser auténticos, en continuas competencias por habitar la alteridad. Como antropólogos y como artistas difícilmente escapamos de estos juegos en los que nos forzamos a definirnos desde una localidad para ser atractivos y consumibles en lo global.

26

Pensar críticamente sobre estas paradojas, es también la urgencia que convocó a este encuentro. El desarrollo del Coloquio dentro de la Bienal, y la presente publicación que retoma algunos de sus diálogos, son pues una invitación a transformar nuestras preguntas, críticas y conversaciones en una nube de luciérnagas que, a pesar de su sencillez y existencia efímera, deje huellas sobre nuestros caminos.

4. Contenidos y líneas de debate

Esta publicación está organizada en cuatro secciones. La primera sección recupera cuatro contribuciones al estudio de la colonialidad, la historia, las prácticas curatoriales y, en algunos casos, los museos. En primer lugar, el curador Juan Naranjo, uno de los dos conferencistas magistrales, problematiza los vínculos entre la antropología y la fotografía con el colonialismo, esto a partir de una revisión sobre archivos visuales y textuales de la propia historia de la antropología, que podemos comprenderla a partir de su legado colonial como disciplina.

Jaime Sánchez analiza el papel de los museos como constructores discursivos y recursos pedagógicos sobre la identidad nacional en el Ecuador. Por su parte, las ex-curadoras del Museo Nacional de Etnografía y Folklore de La Paz María Soledad Fernández y Varinia Oros, respectivamente, analizan cómo los objetos contribuyen a la construcción de discursos y a reificar o desafiar el poder; y sobre las maneras en que los artesanos textiles explican su práctica como una manera de otorgar vida a los objetos que crean y a los rituales de los que éstos son parte.

La segunda sección retoma tres contribuciones sobre los debates en torno a la materialidad y las ontologías que recientemente han estado presentes en la antropología. Primero, Denise Arnold aporta una revisión y cuestionamientos de suma relevancia sobre el giro ontológico desde la región de los Andes. María Fernanda Apipilhuasco analiza este concepto a partir de un estudio de caso sobre las ñatitas o la relación ritual con cráneos humanos en Bolivia. Ana Lucia Ferraz por su parte reflexiona sobre la noción de cosmopolítica en relación con los pueblos guaraníes, sus territorios, y prácticas recientes de producción audiovisual en el Brasil. Finalmente, Ramiro Garavito ofrece un sugerente ensayo filosófico sobre el conocimiento y la incertidumbre, el cual aborda muchos de los cuestionamientos sobre lo ontológico desde la perspectiva de la filosofía del arte.

La tercera compila tres estudios de caso vinculados a la autorepresentación. Mientras que Yauri Muenala analiza las prácticas de autorepresentación entre realizadores audiovisuales kichwas, Andrea Mejía analiza este aspecto mediante memorias y archivos fotográficos en una comunidad de inmigrantes italianos en el Perú. Por su parte, Varinia Riveros reflexiona sobre cómo las prácticas fotográficas aportan a reflexionar sobre sus identidades entre jóvenes lustrabotas de La Paz, Bolivia.

En el cuarto capítulo, a modo de conclusión, presentamos dos obras que trabajan cruzando metodológicamente la etnografía con la práctica artística. Primero,

27

Alex Fattal y Juan Mejía Villa, presentan una serie fotográfica sobre un original proyecto de investigación y cinematográfico con exguerrilleros de las FARC en Colombia. Mariana Rivera hace una reflexión metodológica sobre su experiencia de trabajo en un diálogo activo entre el arte y la antropología principalmente en México. Finalmente, presentamos un fotoensayo a partir de la pieza audiovisual “Metálogos” de Fiamma Montezemolo en la que propone un diálogo entre artistas y antrólogos en torno a los cruces entre arte, etnografía y curaduría.

En su conjunto, estas contribuciones pensadas desde diferentes geografías y espacios sociales de Latinoamérica, dialogan sobre aspectos metodológicos y teóricos que pueden involucrar los campos de la antropología, el arte y la curaduría y que tienen la capacidad de enriquecerlos en su quehacer cotidiano.

**

El Coloquio Internacional Utopías Emergentes: diálogos entre la antropología, el arte y la curaduría fue organizado por Gabriela Zamorano, Juan Fabbri y Denisse Aguilar con el apoyo de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia a través del Museo Nacional de Arte, la Universidad Mayor de San Andrés mediante el Instituto de Investigaciones de las Carreras de Antropología y Arqueología (IIAA), el Postgrado en Ciencias del Desarrollo (CIDES), el Centro de Estudios Antropológicos de El Colegio de Michoacán (México) y el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología CONACYT (México) en el marco de la 10ma versión de la Bienal Internacional de Arte SIART- Bolivia. El evento se llevó a cabo con el apoyo del Centro Cultural de España en La Paz y del Museo Nacional de Etnografía y Folklore MUSEF.

Agradecemos sinceramente todos los esfuerzos que hicieron las instituciones y sus directores que nos apoyaron, pero también todos los esfuerzos personales de los participantes para hacer posible este extraordinario encuentro en Bolivia.

Bibliografía

- Andrade, Xavier. 2017. Inscripción, desinscripción, intrusión: la etnografía como práctica curatorial. En Giuliana Borea (ed.), *Arte y antropología: estudios, encuentros y nuevos horizontes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Andrade, Xavier. 2007. Del tráfico entre antropología y arte contemporáneo. Procesos. *Revista Ecuatoriana de Historia*, 121-128.
- Borea, Giuliana (ed.). 2007. *Arte y antropología: estudios, encuentros y nuevos horizontes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Burgos, Hugo. 2015. Un encuentro de post(s) ¿Es posible disociar el hacer del pensar?, ¿Es posible disociar el pensar del hacer?. En *Revista Post(s)*, [S. l.], vol. 1, n. 1, 2015. DOI: 10.18272/posts.v1i1.235. Enlace: <https://revistas.usfq.edu.ec/index.php/posts/article/view/235>.
- Colombino, Lia. 2018. Paraguay como país invitado en la Bienal de Arte Internacional Siart. Charla sobre la exposición. La Paz: Centro Cultural de España en La Paz. Enlace: <https://liacolombino.com/trabajos/bienal-siart-2018/>
- Fabbri, Juan y Gabriela Zamorano Villarreal. 2018. Coloquio Utopías Emergentes: Diálogos entre el arte, la antropología y la curaduría. Realizado en el marco de la 10ma Bienal Internacional de Arte Siart. La Paz, Bolivia. En el Museo Nacional de Etnografía y Folclore y la Universidad Mayor de San Andrés.
- Marcus, George y Fernando Calzadilla. 2006. Artists in the Field: Between Art and Anthropology In Contemporary Art and Anthropology. En A. Schneider y C. Wright (eds.), pp. 95-115. Oxford, Nueva York: Berg.

Pasqualino, Caterina y Arnd Schneider (organizadores). 2009. *Colloque international: Performance, art et anthropologie*. París: musée du quai Branly. Enlace: <https://journals.openedition.org/actesbranly/109>

Rivera Cusicanqui Silvia. 2015. *Sociología de la Imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta limón.

Sánchez, Joaquín, María Belén Saenz, Keyna Eleison y Ramón Castillo. 2018. *Los orígenes de la noche*. Propuesta curatorial para la 10ma Bienal Internacional de Arte Siart. La Paz, Bolivia: Museo Nacional de Arte.

Tate Modern. 2003. *Fieldworks: Dialogues between artists and anthropologists*. 26-28 September, 2003. London: Tate Modern.

Tinius, Jonas, Tahani Nadim y Farina Asche. 2017. *Symposium: Anthropology, Art, and Alterity*. 27 y 28 de julio, 2017. Berlín: Centre for Anthropological Research on Museums and Heritage. Enlace: <http://www.carmah.berlin/events/symposium-anthropology-art-and-alterity/>

Troya, María Fernanda. 2010. *Catálogo de la exposición: De frente y de perfil: retratos antropológicos en México y Ecuador*. Galería Arte Actual – FLACSO. Quito: Editorial Flacso.

I. Curadurías

1.1 Otras categorizaciones: Fotografía, antropología y descolonización cultural

Juan Naranjo⁶

La fotografía, desde sus inicios, ha tenido muchos usos y funciones, aunque gran parte de estos han estado excluidos de su historia hasta hace pocas décadas. El 21 de julio de 1845, la revista *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences* publicó el texto de Etienne-Renaud-Agustin Serres “Anthropologie comparée. Observations sur l'application de la photographie à l'étude des races humaines” en el que el autor escribió “entrevimos la gran utilidad de un museo fotográfico de las razas humanas para el progreso de la antropología y para la enseñanza de esta ciencia”.⁷ Uno de los primeros textos en el que se describe la importancia del uso de la fotografía en los estudios de antropología, iniciando una relación que ha durado hasta la actualidad.

En la década de 1980, cuando la fotografía estaba en proceso de institucionalización, se produjo un gran aumento de su prestigio artístico, cultural y de su valor económico. Empezó a formar parte de los programas expositivos de los museos y de las instituciones. Se inició un proceso de recuperación del patrimonio fotográfico que,

⁶ Historiador, comisario y director de una galería de arte.

⁷ Reproducido en Juan Naranjo, ed., *Fotografía, antropología y colonialismo, 1845-2006* (Barcelona: Gustavo Gili, 2006), 232.

en cierta medida, había estado olvidado en las colecciones de los museos, en las bibliotecas y en los archivos. En estos espacios prevaleció el modelo formalista y la interrelación de la fotografía y la antropología no tenía prácticamente visibilidad. Los museos de antropología fueron los que empezaron a mostrar los ricos fondos de fotografía que conservaban de la actividad colonial a través de exposiciones y publicaciones como *Observers of man, Photographs from the Royal Anthropological Institute*, (1980); *World on a glass plate, Early anthropological photographs from the Pitt Rivers Museum, Oxford* (1981); *From site to sight, Anthropology photography, and the power of imagery* (1986); *Die ethnographische Linse, photographien aus dem Museum für Völkerkunde Berlin*, Berlin, (1989); o exposiciones y publicaciones como: Thomas Theye (ed.), *Der geraubte schatten, photographie als ethnographisches dokument* (1989), Elizabeth Edwards (ed.), *Anthropology & Photography, 1860-1920* (1992), entre otras.

34

El desarrollo de la antropología visual, el auge de los estudios culturales y post-coloniales hizo que la fotografía adquiriese importancia en los debates de la esfera artística y científica en un momento en el que las teorías sobre la posmodernidad estaban muy presentes. Fue un momento intenso, marcado por la ruptura de la idea de progreso, de la modernidad y de la autocrítica. Estos elementos llevaron al cuestionamiento de los métodos y de los discursos que habían utilizado los antropólogos durante el periodo colonial, en los que el eurocentrismo y la occidentalización habían estigmatizado o excluido a los locales.

En este periodo de descolonización de la historia, Edward Said, Malek Alloula, Teresa Harlan, entre otros, fueron algunos de los autores que repensaron la imagen que se había proyectado de los territorios colonizados, de los pueblos sometidos, fueron las voces que dieron visibilidad a los grandes ausentes en la configuración y proyección de sus imágenes en el imaginario occidental, los que revelaron e intentaron revertir el proceso de idealización de las representaciones eurocéntricas.

Los artistas también formaron parte de este proceso como describe la fotógrafa Hulleah J. Tsinhnahjinnie “La cámara ya no la sostiene un intruso que se asoma a mirar, la cámara la sostienen manos morenas que abren mundos familiares. Nos documentamos a nosotros mismos con una mirada humaniza, creamos nuevas visiones con facilidad y podemos girar la cámara y mostrar cómo os vemos”.⁸

En el ámbito académico también los metaetnógrafos como James Clifford, Georges E. Marcus y Clifford Geertz se interesaron por el estudio de la etnografía como género literario y vieron en el antropólogo moderno un autor que, a partir de sus estudios y publicaciones, ofrecía una visión más amplia y crítica con los discursos y programas que los antropólogos del periodo colonial habían hecho.

Fue un periodo en el que se reflexionó sobre la fotografía, la antropología y sobre su interrelación. Se creó una gran cantidad de literatura y de teorías que empezaron a sentar nuevas bases. Fue un momento en el que se incluyeron muchos de los usos y funciones en los manuales de la historia de la fotografía, en el que se recuperó el gran patrimonio fotográfico que había en las instituciones antropológicas que se empezaba a difundir en publicaciones y exposiciones. Fueron unas décadas complejas marcadas por los cambios de hábitos y por la irrupción de las nuevas tecnologías. El proceso de recuperación visual se inició partiendo de un cierto desconocimiento, marcado por los cambios, por la recepción de mucha información, por nuevas teorías, por una gran autocrítica. Las fotografías históricas evidenciaron la forma degradante con la que se había construido la imagen de los otros pueblos. De esta manera se creó un cierto sentimiento de culpa o de agravio en las personas que llevaron esta importante revisión de la historia, generando dudas y fricciones a la hora de exponer o publicar el material histórico que se estaba recuperando. Como podemos entrever

35

⁸ Citado por Theresa Harlan, 2006: 232.

de la lectura del texto de Elizabeth Edwards “Incluso los compromisos críticos con material colonial en términos de contenido de imagen pueden ser muy problemáticos.”⁹ Como ha señalado Bal (1996, 195-196), en referencia a una exposición crítica organizada en los Países Bajos en 1989 bajo el título *The Colonial Imagination: Africa in Postcards*, con tales ejercicios se corre el peligro de producir precisamente lo que la exposición pretende criticar. La insistencia en la imagen y su relevancia– en este caso el cuerpo sexualizado y colonizado de las mujeres africanas– puede provocar una reafirmación.¹⁰

La reformulación de la historia abrió nuevas vías de análisis, posibilitó otro tipo de interesantes acercamientos, aunque seguía habiendo lagunas. Se basó en aspectos binarios como salvaje, civilizado; primitivo, moderno; colonizado, colonizador; occidental, oriental. La polarización de los posicionamientos y el desconocimiento, excluyó matices, dio una versión parcial, ofrecía una lectura norte sur, pero no incluía la del centro periferia.

España es uno de los ejemplos en los que no se puede analizar sólo de forma binaria, se perderían cuestiones importantes, su realidad era mucho más compleja. Durante el siglo XIX, las nuevas tecnologías cambiaron las formas de comunicación y de transporte, como en el periodo actual, fue una época marcada por transformaciones sociales, por cambios de hábitos, en el que las fronteras geográficas, sociales y culturales se fueron desdibujando, debido al desarrollo tecnológico y económico, a la importante actividad colonial y al fuerte impulso que sufrió el turismo, fenómenos que iniciaron la primera ola de globalización.¹¹

9 Elizabeth Edwards, «Replantar la fotografía en el museo etnográfico», reproducido en *Fotografía, antropología y colonialismo, 1845-2006*, ed. por Juan Naranjo (Barcelona: Gustavo Gili, 2006), 277.

10 Elizabeth Edwards, «Replantar la fotografía en el museo etnográfico», reproducido en *Fotografía, antropología y colonialismo, 1845-2006*, ed. por Juan Naranjo (Barcelona: Gustavo Gili, 2006), 277.

11 La complejidad del caso español la apunté en «Photography and ethnography in Spain», publicado en *History of Photography* 21, núm. 1 (1997).

La invasión napoleónica y posterior actividad colonial que se dio en el norte de África, en el siglo XIX, posibilitó que escritores y pintores viajasen por África. A su regreso, la publicación de libros, estampas, la exposición de pinturas y dibujos en las que mostraron sus impresiones y su fascinación por lo exótico sedujeron a la burguesía urbana europea que estaba ávida de aventuras. Oriente se puso de moda y se creó una ruta alternativa al *Grand Tour*. El pasado árabe y el rico patrimonio arquitectónico de su larga estancia en España hicieron que formase parte del *Morish Tour*, convirtiéndose en uno de los destinos predilectos de los viajeros franceses e ingleses, tal como lo demuestra la gran cantidad de libros de viajes y guías publicados (García-Romeral, 1999). En 1840 ya se había creado una imagen de España repleta de tópicos y de fantasías, y ésta había sido proyectada por los escritores y pintores románticos a través de su culto por las ruinas, por lo rústico o por lo primitivo. “Les espagnols se fâchent en général quand on leur parle de cachucha, de castagnettes de majos, de manolas, de moines, de contrebandiers et de combats de toros, queique au dond ils aient un grand pechant pour tous ce choses vraiment nationales et si caracteristiques” (Gautier 1906, 217). El texto de Théophile Gautier evidencia la dicotomía existente entre la identidad española que circula en el imaginario europeo y la concepción que tienen los españoles de sí mismos.

Los viajeros venían buscando el color local, la imagen idealizada que se había proyectado en su imaginario colectivo, que no respondía a la realidad del país como en la novela *Carmen* de Prosper Mérimée, publicada en 1845, basada en la sensual cantante gitana en la que aparecen los personajes tópicos como bandoleros, toreros, gitanos, cigarreras que también forman parte de las pinturas de Monet, en París, o de las coreografías de danza que se difunden por Europa en la época, mientras que en Madrid, se presentan las fantasías árabes que Mariano Fortuny realizó durante su estancia en Marruecos. En España durante el reinado de Isabel II, se dio un proceso

de modernización, creación y mejora de las carreteras, canalización del agua, establecimiento del ferrocarril y del telégrafo. Ciudades como Barcelona hicieron una apuesta por el modelo industrial en la que Ildefonso Cerdà inició, en 1860, el plan de ensanche de la ciudad, uno de los proyectos urbanísticos más innovadores de Europa, aunque estos aspectos eran obviados de forma general, en las imágenes y en las narraciones de los viajeros.

La incipiente industria turística local también contribuyó a crear la imagen ilusoria del país, los fotógrafos ayudaron a proyectar el estereotipo, en sus estudios realizaron numerosas fotografías de toreros, bandoleros, gitanos y cigarreras, así como de vistas a la Alhambra y a los principales vestigios árabes, imágenes todas ellas destinadas a satisfacer la demanda de los turistas que visitaban el país o a ser comercializadas en el extranjero. Uno de los estudios más importantes dedicados a esta actividad fue el de J. Laurent, que disponía de una amplia variedad de imágenes y creó el más importante archivo de imágenes de España, vendiendo sus fotografías por todo el país y el extranjero.

La modernidad tecnológica asociada a la revolución industrial formó parte del proceso colonial, de la europeización del mundo: “Hoy, a la vez que Europa ha conquistado su dominio sobre el mundo, ha llevado sus adelantos al Asia, América, Australia y Archipiélagos Polinesios. Por este lado se camina a que nuestra civilización, elevada a grados superiores[...] brille por igual de polo a polo en toda la redondez de la tierra[...]. Obrando así, a la vez que seremos dignos miembros de la humanidad, que contribuiremos activamente a que se realice aquel ideal, obtendremos también la felicidad suprema, que consiste en la satisfacción moral que se experimenta por el bien cumplido”.¹²

12 Manuel Sales y Ferré reproducido en Juan Manuel Sánchez Arteaga, «Antropología física y racismo científico en España durante la segunda mitad del siglo XIX», *Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas* 29, núm. 63 (2006): 151.

El texto muestra el entusiasmo que había en la comunidad científica, aunque la europeización también fue tomada como un signo decepcionante o de sorpresa por los viajeros románticos, ávidos de aventuras, de riesgo y de contacto con culturas más «primitivas». Paradójicamente, este tipo de crítica se puede encontrar tanto en las narraciones que los viajeros extranjeros hicieron de España como en las que realizaron los viajeros españoles de otros países.¹³ También en los círculos locales, la europeización de los hábitos o de la indumentaria de los indígenas fue tomada como una pérdida de identidad, como una forma de sometimiento.

Es interesante confrontar los textos de Rafael Castro Ordóñez de su visita con los de la historiadora del arte W.A. Tollemache (seudónimo de Margerite Purvis). En 1863 desde Santiago de Chile, el fotógrafo y dibujante Rafael Castro Ordóñez, miembro de la Comisión Científica al Pacífico (1862-1866) le escribió una carta al director de la revista *‘El Museo Universal’* en la que describía la monotonía que empezaba a haber en el mundo “¿No le ha ocurrido alguna vez tener grandes deseos de asistir a tal o cual espectáculo, por ver alguna cosa particular o nueva, y un retardo imprevisto le ha hecho llegar cuando pasó ya aquella particularidad? Pues bien en este viaje nos ha pasado algo de eso; los tiempos de los indios, de las fieras, de las aventuras, han pasado, el mundo es igual, monótono, casas cómodas, baños, ferrocarril, estatuas, miriñaque, guantes, etiqueta...; en fin todo como en Europa, todo de Europa por mejor decir”.¹⁴

Unos años más tarde W. A. Tollemache describió en su libro la impresión que le causó Barcelona, “Nuestro excelente apartamento miraba a La Rambla –el gran paseo de Barcelona, extendiéndose del mar hacia el corazón de la ciudad–. El paisaje desde nuestra venta era de lo más animado, y es difícil de creer que aún estemos en España.

13 Sobre los viajeros españoles, véase Carlos García-Romeral Pérez, *Bio-bibliografía de viajeros españoles (Siglo XIX)* (Madrid: Ollero y Ramos Editores, 1995).

14 Rafael Castro Ordóñez, *El Museo Universal*, núm. 39 (27 de septiembre de 1863): 307.

Realmente excepto el clima diferente, y el aspecto pintoresco de la gente, podríamos habernos imaginado en Unter den Linde, en Berlín, tan fuerte es la semejanza entre las dos calles. Barcelona, en lo que respecta al comercio, es la Manchester española, y la ciudad que dio sus reyes a Aragón, es la más republicana y la más próspera de España” (Tollemache 1870). Los textos de Rafael Castro Ordóñez y W. A. Tollemache nos muestran la decepción y la sorpresa de encontrarse unas ciudades modernas, con servicios, cada vez más parecidas entre sí, alejadas del exotismo y del ideal romántico que buscaban, que habían proyectado los textos o imágenes.

La actividad antropológica en España se institucionalizó en 1865 cuando Pedro González de Velasco creó en Madrid La Sociedad Antropológica Española, siguiendo el modelo de la que había fundado, unos años antes, Paul Broca en París. En la década de 1860, la actividad colonial facilitó la movilidad y el turismo; se inició el uso de la fotografía relacionada con la actividad antropológica. En 1862 partió la Expedición Científica al Pacífico, fue la primera en contar con un fotógrafo entre los miembros de su comisión: Rafael Castro Ordóñez, quien realizó una intensa actividad fotográfica, documentó sus estancias en los diferentes países visitados, Argentina, Chile, Perú.¹⁵ Fue la última de las grandes expediciones científicas españolas del siglo XIX, después de esta iniciativa las expediciones científicas quedaron un tanto relegadas de los programas oficiales hasta la década de 1880 en que hubo una reactivación de la actividad expedicionaria que en este periodo se empezó a desplazar a África.

Otra de las fuentes que permitieron a antropólogos y fotógrafos entrar en contacto con otras culturas fueron las exhibiciones de personas, que se pusieron de moda en la época. En 1887 se organizó una gran exposición colonial en los jardines del Buen

¹⁵ Entre sus obras destaca una serie de retratos de los indios Mapuches (Chile), a los que dio un tratamiento tipológico. Esto obedece posiblemente a que los retratos fueron hechos a petición de Manuel Almagro, el miembro que se encargó de los estudios etnológicos y antropológicos de la expedición.

Retiro de Madrid, la Exposición de Filipinas, presidida por Víctor Balaguer ministro de Ultramar. Fue uno de los puntos álgidos de la recuperación de la actividad colonial, en esas mismas fechas se había retomado, oficialmente, la actividad a través de expediciones a África.

El estudio fotográfico de J. Laurent y Cia realizó una extensa documentación de la Exposición de Filipinas, en la que documentó los diferentes pabellones que componían la exposición, donde podemos ver los productos industriales y manufacturados, pero también fotografió los dioramas vivientes en los que se recreaban las construcciones, los paisajes filipinos en las que se incluyeron grupos de igorotes, tinguianes y aetas semidesnudos con arcos y lanzas. Posteriormente, en España se realizaron otras exposiciones en las que se pudieron ver miembros de otras culturas –en estos casos no fueron institucionales, las organizaron empresarios, tenían una finalidad comercial– en las que se exhibieron Ashanti (1897) y Inuits (1900).

Mientras que los Inuits son presentados en el Parque del Buen Retiro en Madrid, en el pabellón español de Exposición Internacional de París de 1900 se instaló un enorme decorado de la Alhambra de Granada y el Sacro Monte, en el que se realizaron actuaciones en que los gitanos y sus danzas endiabladas, como fueron descritas, sedujeron a una audiencia internacional y la prensa lo calificó como una de las atracciones más importantes de la exposición.

Las exposiciones coloniales o etnográficas estaban más cerca del espectáculo que de la divulgación científica, en la mayor parte de casos las personas exhibidas fueron mostradas de forma degradante, expuestas, generalmente, a las bromas y a las críticas de la prensa. Las escenificaciones de pueblos “primitivos” ofrecían visiones idealizadas o ficticias del entorno o de los personajes que se presentaban, en algunos casos, las personas que aparecían se habían disfrazado de “salvajes”, en realidad, eran personas instruidas y, en su forma habitual de vestir, no utilizaban taparrabos ni

llevaban lanzas, como los bailarines o cantantes del pabellón Español, estaban representando un papel que estaba muy alejado de su cotidianidad. La imagen de Andalucía que seducía en Europa estaba asociada al lado más salvaje o primitivo, aunque era una proyección que no respondía a la realidad de esta región y mucho menos de la de España.

España es uno de los ejemplos que se escapa de la categorización que se hizo en la década de 1980, su realidad era mucho más compleja, nos permite establecer otra relación entre el observador y el observado. En el siglo XIX, mantenía una cierta actividad colonial, contribuyendo a la europeización del mundo, paralelamente, internacionalmente, la literatura y el arte habían creado una imagen de España en el imaginario colectivo europeo, repleta de tópicos y fantasías. Esta dicotomía, no era algo nuevo, en 1492, año en el que Cristóbal Colón llegó a América, se instaura el inicio de la colonización, de la globalización en la era moderna y es también el año en que los árabes abandonan España, tras siete siglos de presencia.

Bibliografía

Castro Ordóñez, Rafael. 1863. *El Museo Universal*, núm. 39, Madrid, 27 de septiembre de 1863.

Edwards, Elizabeth. 2006. «Replantear la fotografía en el museo etnográfico». En *Fotografía, antropología y colonialismo, 1845-2006*, editado por Juan Naranjo. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

García-Romeral Pérez, Carlos. 1995. *Bio-bibliografía de viajeros españoles (Siglo XIX)*. Madrid: Ollero y Ramos Editores.

García-Romeral Pérez, Carlos. 1999. *Bio-bibliografía de viajeros por España y Portugal (Siglo XIX)*. Madrid: Ollero y Ramos Editores.

Gautier, Théophile. 1906. *Voyage en Espagne, Tra los Montes*. París: Eugène Fasquelle.

Harlan, Theresa. 2006. «Ajuste de enfoque para una presencia indígena». En *Fotografía, antropología y colonialismo, 1845-2006*, editado por Juan Naranjo. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Naranjo, Juan. 1997. «Photography and ethnography in Spain». *History of Photography* 21, núm. 1: 73-80.

Naranjo, Juan. ed. 2006. *Fotografía, antropología y colonialismo, 1845-2006*. Barcelona: Gustavo Gili.

Sánchez Arteaga, Juan Manuel. 2006. «Antropología física y racismo científico en España durante la segunda mitad del siglo XIX». *Llull: Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas* 29, núm. 63: 143-166.

Tollemache, Marguerite. 1870. *Spanish Towns and Spanish Pictures-A Guide to the Galleries of Spain*. London: J.T. Hayes

1.2 De héroes y museos: reflexiones sobre la construcción de la historia nacional a partir de las narrativas y representaciones musealizadas

Jaime Sánchez Santillán¹⁶

ESTE MUSEO ES BONITO, ME GUSTA APRENDER LA HISTORIA A TRAVÉS DE FIGURITAS.

MARTINA SÁNCHEZ¹⁷ (2018).

El presente texto es una primera entrada de una investigación más amplia, que reflexiona sobre las formas de contar la historia de una nación, sobre todo, cuando se despliega en exhibiciones dentro de museos considerados los lugares que legitiman y resguardan la historia nacional. Estas narraciones son depositadas en objetos y varias formas de representación de hechos históricos. La mayor parte de veces retirados de sus contextos o forzando su resignificación para que engranen en el gran proyecto de crear un relato nacional. El hecho problemático que me llama la atención a pensar este tipo de instituciones de memoria histórica es que son utilizados como lugares de (de)formación ciudadana, cívica e histórica.

¹⁶ Candidato a doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos en la Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador. Actualmente es Subdecano de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Artes de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

¹⁷ Martina es mi hija, tenía 15 años cuando escribí este texto y durante su vida escolar ya había visitado el Museo Mena Caamaño varias veces, algunas, acompañada por mí.

El museo al que me quiero referir especialmente es uno de los museos más visitados sobre todo por estudiantes de educación primaria y secundaria, es el museo de cera Alberto Mena Caamaño, instalado en el antiguo Cuartel Real de Lima en tiempos de virreinato, luego llamado Cuartel Real de Quito, ubicado al lado del palacio de Carondelet o el actual palacio de gobierno. En este lugar, según cuenta la historia aprendida en las escuelas y colegios, se encarceló y luego asesinó, el 2 de agosto de 1810, a los primeros héroes que se animaron a levantarse en contra de la corona española un año antes de este hecho. Para ubicar esta reflexión en un contexto histórico, a continuación intentaré resumir lo ocurrido el 10 de agosto de 1809, conocido también como “el primer grito de la independencia” y tomado como fecha patria del Ecuador que se celebra y recuerda cada año.

Resulta, para explicarlo de una manera breve, que un grupo de aristócratas quiteños, defensores del monarca español Felipe VII, decidieron levantarse en contra de los gobernantes de ese entonces, también monárquicos, representados por el Conde Ruiz de Castilla, que, a decir de este grupo inconforme de aristócratas ya no respetaba el mandato de la corona española. Por este motivo, los nobles quiteños, decidieron poner en lugar de don Manuel Ruiz Urriés, Conde Ruiz de Castilla a Juan Pío Montúfar, Marqués de Selva Alegre que juraba lealtad al Rey Felipe VII. Este golpe, que conforma una junta suprema de gobierno, dura apenas setenta y cinco días; luego de este tiempo, se regresó el poder al Conde Ruiz de Castilla luego de una gran presión de los ejércitos que venían desde Lima y Bogotá en defensa del gobernante destituido, fiel al Virrey de la Nueva Granada. Ya en el poder el Conde Ruiz de Castilla persigue y encarcela a los cabecillas nobles para luego condenarlos a muerte y ejecutarlos el 2 de agosto de 1810 en medio de una revuelta ciudadana a decir de muchos historiadores. Este es el relato histórico que es parte del mito fundacional del Ecuador y que se lo presenta como el inicio del proceso de independencia del país, cuando en realidad

lo que defendían, tanto el grupo rebelde como el grupo que se encontraba en el poder, era la corona española, claro desde enfoques distintos.

Debo aclarar, que esta narración tiene varias versiones, algunos historiadores defienden que este grupo de “nobles” quiteños solo se presentaban como defensores del Rey Felipe VII como estrategia, para lograr el poder y nombrar un gobierno quiteño autónomo, sin embargo, lo que sí coinciden las y los historiadores, es que todos estos personajes que se juntaron para amotinarse pertenecían a grupos de poder económico, político y religioso de la ciudad y sobre todo, defendían intereses personales. También hay que destacar que uno de los factores para que estos hechos se detonen, fue la invasión de las tropas napoleónicas a España y la abdicación del Rey Felipe VII ante Napoleón Bonaparte, lo que dejaba a todas las colonias españolas a la deriva y en manos de los gobernantes designados previamente por la corona española. Esto resulta problemático ya que existe una acefalía que pone a prueba las lealtades de estos gobernantes de las colonias americanas, algunos de ellos, pasan a obedecer al nuevo gobernante Bonaparte y otros continúan bajo las órdenes del Virrey de la Nueva Granada, Antonio José Amar y Borbón Arguedas, que continuaba siendo fiel al rey Felipe VII.

Respecto al edificio en donde se llevó el asesinato de los amotinados, es actualmente un lugar simbólico dentro de la narración de la historia heroica del Ecuador. El museo fue creado mediante ordenanza municipal el 28 de mayo de 1957 luego de la donación de la colección del aristócrata Alberto Mena Caamaño. En la página web del Centro Cultural Metropolitano, institución que administra el museo Mena Caamaño, dice lo siguiente:

Luego de un proceso de restauración de las piezas y adecuación del edificio del antigua Cuartel Real de Lima, que las albergaría, el museo abrió sus puertas al público

el 3 de noviembre de 1959.”, en 1970 se integró a la sala permanente trece figuras realizadas por el escultor francés Francisco Barbieri, siendo el conjunto principal la escena de “la masacre del 2 de agosto de 1810” basada en el cuadro del pintor César Villacrés llamado “el sacrificio de Quiroga” o “La muerte de Quiroga” de 1909.¹⁸

Actualmente se han juntado a la exposición del museo treinta y dos piezas más, que respetan la misma técnica de Barbieri y que se encuentran ilustrando otros pasajes históricos.



Imagen 1.2.1 Masacre de Quiroga. Fotografía: Isabel Llaguno, 2019, Quito.

18 Tomado de <http://www.centroculturalmetropolitano.com/portal/index.php/museo-alberto-mena-caamano> el 28 de enero de 2019.

Además, el museo cuenta, como estrategia educativa, con una línea de tiempo que va revisando y haciendo un punteo de los eventos históricos relevantes. Esta línea de tiempo, es presentada como una forma aplanada de narrar la historia, todo el relato lleno de contradicciones y tensiones, que podría presentarse como una herramienta educativa que anime a la reflexión crítica del visitante, es desperdiciada en un intento de ser precisos con la historia que se puede encontrar en los libros de textos usados para la enseñanza de la historia del Ecuador. Todos los hechos que destaca la línea de tiempo, son necesarios para que visitantes y espectadores puedan entender la magnitud del sacrificio realizado por Quiroga¹⁹ y compañía. Esta línea del tiempo, hace un gran esfuerzo por acompañar su cronología con imágenes. A veces, y es sólo mi punto de vista, se aplica una relación forzada entre lo representado y el texto que sirve como descripción o pie de imagen. Es claro que dentro de esta narración, vista como línea de tiempo, se da énfasis y se intenta visibilizar o representar algunos hechos sobre otros. Es decir, que dentro de la gran narrativa que no creo que se haya inventado este museo, se privilegian algunos eventos sobre otros. Tal vez, y esto es ya bien sabido, la historia la cuentan los grupos históricamente poderosos, social, política y económicamente hablando. Sin embargo, es importante pensar en lo que Homi Bhabha (2010) propone, me refiero a la tensión que existe entre quien cuenta la historia y quién la vive.

48

¹⁹ El Dr. Manuel Quiroga fue Abogado de profesión y dentro de la junta fue nombrado como Ministro de Gracia y Justicia. La narración cuenta que fue asesinado el 2 de agosto de 1810, frente a sus dos hijas y su esclava negra que también murió en manos de las tropas reales. Junto a Quiroga, fueron muertos otros cabecillas de la revuelta.



Imagen 1.2.2 Línea de tiempo. Fotografía: Sara Clavijo, 2018, Quito.

Por otra parte, la disposición espacial de las imágenes y de las esculturas de cera se encuentra organizada de tal manera que el espectador pueda recrear y creer que el hecho histórico como se lo presenta fue real. Todas las figuras se encuentran dramáticamente ordenadas, es decir como si una escena de teatro o de la vida real en este caso, fue congelada como una foto instantánea del momento, generalmente

en el espectador, esta estrategia le libra de toda duda de la veracidad de lo expuesto. Malena Bedoya (2019) al analizar el espacio museográfico de la exposición Histórico-americana de Madrid de 1892, se refiere al espacio expositivo “como una gran obra escrita de la historia de América” (2019, p. 3). Es decir que este espacio expositivo intenta ser fiel a la narración escrita que podemos encontrar en los libros de texto de las escuelas y colegios, pero en su versión escultórica. También, refiriéndose a la misma exposición, Bedoya propone el concepto de “hecho museal” como el “hecho desplegado en un dispositivo museográfico que se convierte en una herramienta de memoria y de conmemoración que busca construir referentes colectivos y a la vez transatlánticos” (2019, pág. 4). Bedoya propone que los objetos desplegados en el espacio museográfico, son “semióforos en tanto que sustituyen algo invisible, lo muestran, lo indican, lo recuerdan o conservan en su huella, convirtiendo a estos objetos, en este caso escultóricos, en hechos que necesitan ser mirados en detalle como signos de época” (2019, p. 4). Es decir que el espacio del museo en donde se aplica un criterio museográfico, va más allá de una simple disposición equilibrada visualmente de objetos, sino que responde a criterios que tal vez el mismo equipo de museografía no contempló. Pero que a la vez replica una narración de una “fantasía histórica” como se refiere la misma Malena Bedoya, que alimenta una memoria colectiva construida desde los procesos educativos.

A partir de lo expuesto quisiera reflexionar sobre algunos hechos, que, desde mi perspectiva están siendo parte de la construcción de una identidad nacional convenida en algún momento de la fundación de la República y que es difundida por lugares como este museo y los centros educativos en general. Una identidad nacional que es presentada a niñas, niños, adolescentes y público en general como verdades incuestionables basadas en el sacrificio por amor a la patria de hombres en su mayoría, que dieron la vida por la libertad del pueblo. De alguna manera quisiera también entender, cómo esta identidad nacional se transforma en nacionalismos extremos, blanqueados, xenofóbicos, machistas, sexistas que son justificados al

emular ciertos comportamientos heroicos de algunos de los próceres más conocidos. En esta línea de pensamiento es claro que la educación tiene una deuda infinita con este tipo de reflexiones y consecuencias que nacen de la perpetuación de este relato. Además, propongo pensar que el arte también es responsable, cuando utiliza códigos de representación que siguen siendo alimentados en las academias de arte en los discursos blanqueados que apoyan un modelo estético descontextualizado y una narración histórica del arte también construida desde perspectivas ajenas, epistemológicamente hablando, y que muchas veces no corresponden o mejor dicho, no permiten el acceso de otros debates u otras formas de representación. Este hecho lo puedo ejemplificar en las representaciones de los criollos, mestizos que son presentados como esculturas de cera bajo un ideal blanco occidental, de la misma manera, la falta de representación en esculturas como en la línea de tiempo de los pueblos indígenas.



Imagen 1.2.3 Reunión en casa de Eugenio Espejo. Fotografía: Jaime Sánchez Santillán, 2018, Quito.

También quisiera proponer, pensar en el estilo de la narrativa nacional que es puesta en escena en los museos y sobre todo en el caso de Quito en el Museo Mena Caamaño. Dentro de esta puesta en escena es importante aclarar que las imágenes escultóricas son de estilo realista, estas imágenes que conforman este “hecho museal” según Merlau Ponty, hacen uso del realismo debido a que nos “da la seguridad de captar una ‘realidad’ más allá de las apariencias, la ‘verdad’ más allá de la ilusión” (Ponty 1994, p. 61), esta manera de percibir la puesta en escena o el “hecho museal” según Ponty, nos permite “(T)omar por concedido que poseemos una idea verdadera es crear, ni más, ni menos, en la percepción sin crítica. Dentro de esta misma reflexión sobre la ilusión de la verdad de los hechos que permite la representación realista de las esculturas de cera del museo, podemos pensar también en el concepto de “la confianza visual” (2012) de Zenaida Osorio, cuando analiza un grupo de fotografías que recrean un supuesto intento de asesinato en contra de Rafael Reyes, general y presidente de la República de Colombia en 1906. Osorio relata que esta recreación de los hechos por fotografías posadas, son presentadas como evidencia de que lo que sucedió en verdad y son prueba suficiente para condenar a fusilamiento a los acusados. Más adelante estas mismas fotografías son recreadas a través del video y son presentadas como un hecho histórico ficcionado. De esta manera, es importante dar cuenta de las estrategias del realismo al ser incuestionable, convertirse en memoria y ratificar un hecho histórico sin apelar ni un solo instante a la duda o posibles historias otras que se encuentran ocultas en las puestas en escena de este tipo de museos.

La literatura decimonónica en el relato histórico

Si revisamos tanto las líneas de tiempo del museo Mena Caamaño, como los hechos que enfatiza, además de las escenas representadas, podemos rastrear un tipo de narrativa basada en la literatura ilustrada de finales del siglo XVIII y de mediados

del siglo XIX. Me refiero a la literatura romántica, que tiene como característica, un fuerte fervor rebelde y la divulgación de ideales patrióticos y de libertad. Rousseau por ejemplo, en su texto publicado en 1762 “El contrato Social”, libro central del nacimiento de lo que conocemos actualmente como democracia, propone que los ciudadanos o su asociación, deben: “Encontrar una forma de asociación que defienda y proteja con la fuerza común la persona y los bienes de cada asociado, y por la cual cada uno, uniéndose a todos, no obedezca sino a sí mismo y permanezca tan libre como antes” (Rousseau 2000, p. 14).

En este pensamiento que parecería ser colectivo, propone sobre todo la individualidad y la defensa de los privilegios personales y la propiedad privada, enmascarado con las necesidades del común, estrategia y discurso que utilizan los grupos de poder económico y político desde que la nación es nación. Por otra parte, me parece que propone el sacrificio y la esperanza como elementos principales en nombre de la libertad y del bien común.

Podemos revisar muchos más literatos europeos que también cumplían funciones de políticos, que alimentaron este tipo de narración, sin embargo, quisiera detenerme en los escritores ecuatorianos, autores de literatura ahora considerada como clásica en el Ecuador y que defendía un ideal de nación que necesariamente debía tener sus héroes y sus mitos. También es importante acotar que estos escritores funcionan como funcionarios públicos y tenían influencia dentro de las decisiones políticas de la nueva República. Un claro ejemplo es Juan León Mera, autor de la letra del himno nacional,²⁰ admirador del romanticismo francés, en particular de Chateaubriand (1768 - 1848).²¹ León Mera, miembro del Partido Conservador, fue senador, gobernador

20 Aunque la letra del himno nacional fue publicada en la gaceta “El Sudamericano” en 1866, fue adoptado oficialmente en el aniversario de la independencia española el 10 de agosto de 1870 en el gobierno de García Moreno.

21 François-René de Chateaubriand, fue escritor y político francés, defensor de la monarquía y de la fé cristiana, sobre todo en su obra “El genio del cristianismo” (1802).

en dos ocasiones y ministro del Tribunal de Cuentas. Defensor del pensamiento criollista y de la aristocracia criolla, fue el autor de una de las novelas obligadas en los colegios del Ecuador, “Cumandá o un drama entre salvajes” de 1879. Esta obra retrata a los indígenas de la selva oriental ecuatoriana como salvajes y de costumbres casi similares a los animales, presentado la idea de “lo civilizado” en los personajes blancos de esta novela, reforzando en los lectores, una idea colonial y racista de lo indígena que muy pocas veces es discutida en el aula de clase. El título “Cuamandá o un drama entre salvajes”, estratégicamente se ha reducido a simplemente Cumandá y se lo continúa utilizando y reconociendo como una obra central de la literatura ecuatoriana. Para ejemplificar lo antes dicho, quiero extraer un fragmento de la carta del 10 de marzo de 1887, escrita por Juan León Mera dirigida al director de la Real Academia de la lengua española, presentando su manuscrito:

54

Razón hay para llamar vírgenes a nuestras regiones orientales: ni la industria y la ciencia han estudiado todavía su naturaleza, ni la poesía la ha cantado, ni la filosofía ha hecho la disección de la vida y costumbres de los jíbaros, záparos y otras familias indígenas y bárbaras que vegetan en aquellos desiertos, divorciadas de la sociedad civilizada. (J. Mera, comunicación personal, 10 de marzo de 1887)

Otro ejemplo del tipo de narración de Juan León Mera:

Los jíbaros y otros salvajes no convertidos usan tamañas chozas donde viven juntas muchas familias, y donde arde el hogar al pie de cada lecho; pero los misioneros han enseñado a los indios de las Reducciones la manera de vivir más cómodamente en casas separadas, y han quitado algo a la rusticidad de ciertas costumbres (Mera 1969, p. 17).

Esta forma de entender la narración, también está basada en pensamientos profundamente coloniales que persiguen un ideal de civilización. Por ejemplo, otro de los escritores históricos e infaltables en el campo educativo es Juan Montalvo, de pensamiento radicalmente contrario de su tocayo Juan León Mera. En una de sus obras más celebradas, “Las Catilinarias”, doce ensayos publicados entre 1880 y 1882 que se presentaban como una furiosa crítica al General Ignacio de Veintemilla, autoproclamado Jefe Supremo luego de derrocar al entonces presidente Borrero. En estos textos acusa a Veintemilla de ignorante y bárbaro, poniendo como ejemplo la sociedad europea como modelo a seguir. En esta cita del texto original de “Las Catilinarias” se refiere al dictador Vetemilla de la siguiente manera: “Este deprime cuanto puede las luces y las virtudes, hace guerra á las escuelas, los colegios, las universidades, quitándoles rentas y subvenciones, llevándose al cuartel a los rectores; es ignorante, bárbaro: no le saludo.” (Montalvo 1984, p. 82).

55

Aunque su pensamiento, en ese entonces era de corte liberal, el concepto de cultura o de lo culto que Montalvo proponía estaba relacionado con la alta cultura europea, claro, es importante contextualizar históricamente este pensamiento, lo crítico es que se siga leyendo sin ningún tipo de reflexión o discusión que ubique el debate en la actualidad.

Este es un ejemplo del tipo de contenidos que se recibe en la educación primaria y secundaria en la mayoría de escuelas y colegios del país, presentando a sus autores como intelectuales o pensadores importantes e imprescindibles para entender o aprender a ser ecuatoriano.

Para Doris Sommer en “Un romance irresistible: las ficciones fundacionales de América Latina”, propone que “la literatura, tiene la capacidad de intervenir en la historia, de ayudar a construirla” (2010, p. 110), yo extendería esta premisa al resto de las artes. Sobre todo, cuando esta literatura o la pintura poseen códigos de representación,

que al final se convierte en un estilo narrativo de los sucesos históricos que se suponen relevantes, son utilizadas casi como texto escrito en piedra en la educación primaria y secundaria, determinando un tipo de verdad en donde se deja en la total oscuridad a sucesos trascendentales como el proceso de la lucha y resistencia indígena desde tiempos de la colonia hasta la actualidad. Pero, tal vez, el problema no es solamente este ocultamiento de hechos sino el modelo romántico que cuenta los hechos visibles, un modelo que como vimos anteriormente fue y es utilizado por la clase política y económica más poderosa, en donde se autonomban como protagonistas y héroes de esta historia. Esta aristocracia criolla que va construyendo su propia historia a través de la literatura, toma de modelo a la burguesía ilustrada de Europa y en menor medida de Estados Unidos. Víctor Manuel Rodríguez en su texto sobre la “Fundación del Museo Nacional de Colombia” recoge algunas reflexiones de Benedict Anderson que intentan explicar esta relación de la siguiente manera:

Los criollos no eran, en muchos sentidos, la burguesía madura que lideró la formación de narrativas de nación del estado moderno en Europa y los Estados Unidos. De hecho, aquellos que apoyaron la lucha de independencia de España, y que algunas veces dieron su vida por la causa, eran, en muchos casos, latifundistas, conservadores radicales con respecto al liberalismo económico, aliados con comerciantes y varios tipos de profesionales (abogados, militares y funcionarios provinciales y locales) (Rodríguez 1998, p. 77).

La creación del héroe en la narración histórica

Por último, quisiera detenerme en uno de los textos que han formado a miles de ecuatorianos. Me refiero a “Leyendas del tiempo heroico, episodios de la guerra de la independencia” del escritor Cuencano (Ecuador) Manuel J. Calle, publicado en 1905.

Este libro que fue un éxito en ventas, está destinado sobre todo a las niñas y los niños en sus tempranos aprendizajes sobre cívica y ciudadanía. Consta de varias narraciones en estilo de prosa de episodios heroicos sobre el proceso de independencia. Entre estos relatos quiero resaltar uno, que ha sido tomado de ejemplo para formar a los futuros héroes de la patria y alimentar su fervorosa patriotía y su sacrificio al Ecuador. Me refiero al breve texto titulado Abdón Calderón (1822). Las primeras líneas dedican a los momentos previos del 24 de mayo de 1822, día en el que se supone se libró la batalla final por la independencia, conocida como la batalla de Pichincha. Luego de gloriosos relatos que resaltan la valentía e inteligencia del ejército liderado por el Mariscal Antonio José de Sucre, realiza una descripción de lo violento de la batalla y de los furiosos ataques de lado y lado. Casi al final de este relato se puede encontrar al personaje protagonista de esta historia descrito de la siguiente manera: “Llamábase el tal Abdón Calderón, había nacido en la ciudad de Cuenca, y pertenecía a una familia muy respetable de Guayaquil” (Calle 1961, p. 174).

Construyendo así una presencia digna de un héroe, más adelante, cuando describe la actuación de este teniente en batalla, aparece este relato:

Inflamado de valor, corre al frente de los suyos, y se precipita sobre el enemigo.

-¡Adelante, amigos míos! ¡Avancen, Muchachos!

-exclama con delirio dirigiéndose a los suyos,- y se entra por donde arreciaba el peligro y se cernía la muerte, con la mirada encendida y la espada desnuda en la diestra.

Silva una bala y le rompe el brazo derecho.

Pasa Calderón la espada a la izquierda, y continúa la lucha al grito de:

-¡Viva la Patria!

Silva otra bala y le rompe el brazo izquierdo.

-¡Viva la República! -grita el heroico adolescente, -y siempre en pie, siempre sereno, anima a los suyos, y corre adelante con la espada en los dientes.

-¡Avancen! ¡a ellos!

Silva otra bala y le atraviesa el muslo.

Vacila el niño, pero no cae.

-¡Patria! ¡Patria! ¡Libertad! ¡Libertad! ¡Y adelante! - Grita como puede, -dejando caer la ya inútil espada.

Viene una bala de cañón y la lleva ambas piernas.

-¡Viva la independencia!

Y cae sobre su espada.

Y allí, en el suelo, sin brazos, sin piernas, destrozado, mínima parte de sí mismo, aún respira con el aliento de su valor gigantesco y lanza entre el hipo de la muerte el último viva a la República.

Y Luego, como una pálida flor que se dobla, blanco como un lirio que se marchita en un lago de sangre, entrega su grande alma.

Tenía diez y ocho años. (Calle 1961, 176-178).

Aunque el texto lleva por nombre “Leyendas”, estas narraciones se han tomado por reales, la descripción de sus personajes se ha convertido en el modelo de héroe a llegar a ser y han dictado algunas tradiciones dentro de los procesos educativos. Por ejemplo, cada año en los colegios del Ecuador, se le realiza un tributo a este héroe (Abdón Calderón) que en verdad murió en un hospital quiteño de disentería; en esta

conmemoración cada estudiante de último año de colegio jura defender la patria con la vida²².



Imagen 1.2.4 Juramento a la bandera Colegio la Salle. Tomado de la página web del colegio La Salle²³.

De esta manera, quisiera plantear una relación entre los procesos narrativos que han instrumentalizado algunas expresiones artísticas como la literatura, la pintura, la escultura y los hechos que se han tomado como verdaderos y se han legitimado en las aulas y en los museos que guardan y atesoran estos relatos, que a lo largo de la

²² Esta conmemoración que se lleva a cabo en todos los colegios del Ecuador tiene el nombre de “Juramento a la Bandera”, ceremonia de carácter castrense en donde cada estudiante besa la bandera al grito de “¡sí juro!, este hecho es acompañado con “bandas de guerra” que suenan hasta el final del acto.

²³ Tomado de: <https://lasallenorandino.org/inicio/294-juramento-a-la-bandera-nacional-2017-2018>, el 29 de enero de 2019.

historia, se han convertido en herramientas educativas, enseñanzas que se depositan en cuerpos, es decir se transforman en subjetividades a través de la educación.



Imagen 1.2.5 Representación de Abdón Calderón. Tomado de Enciclopedia del Ecuador (web)²⁴.

Aquí es donde encuentro esta relación entre la literatura romántica que influyó a la narración de la nación y las representaciones de este museo, que utiliza esculturas de cuerpos de cera, que teatralizan estos supuestos hechos históricos para asegurarse que esta línea de tiempo sea bien entendida. Es importante notar que las

²⁴ Tomado de: <http://www.encyclopediadelecuador.com/personajes-historicos/tnte-abdon-calderon/>, el 29 de enero de 2019.

puestas en escena del Museo Mena Caamaño están ilustrando un ideal literario y no especialmente un hecho histórico que ha sido trastocado con hiperbolizaciones de hechos e intereses de los grupos de poder que se encargaron que su versión sea legitimada por la Historia. Al respecto Doris Sommer dice que:

Mientras que, en la actualidad, los teóricos de la historia de los centros industriales se encuentran corrigiendo la arrogancia de historiadores que se creían científicos, hacía ya mucho tiempo que la práctica literaria del discurso histórico de América Latina había aprovechado lo que Lyotard (1993) llamaría “lo indefinido de la ciencia” o, más específicamente los que Paul Veyne (1984) llama la “indecidibilidad” de la historia (2010, p. 107).

Sommer propone, que la literatura y sus autores tomaron ventaja de la falta de madurez de los historiadores de la posindependencia para convertir sus narraciones épicas en relatos que se consideraron luego verdades históricas y que nutrieron la narración de toda la nación.

En los resquicios epistemológicos que la (no) ciencia de la historia deja abiertos, los narradores podían proyectar un futuro ideal. Esto es precisamente lo que hicieron muchos de ellos, al producir libros que pueden considerarse las novelas clásicas de sus respectivos países (Sommer, 2010 p.107).

Para finalizar este análisis, que apenas es parte de mi investigación y que ya ha sido pensada por diferentes autores de varios campos de las ciencias sociales, la literatura y el arte como Homi Bhabha (2010), Doris Sommer (2010), Simon During (2010), Ernest Renan (2010), Víctor Manuel Rodríguez (1998), etc.; es importante añadir que ya hace mucho tiempo se está pensando en la verdadera función de estas instituciones-museos

y su responsabilidad con la forma de mostrar y narrar los hechos históricos de un país, la tendencia actual de estos lugares y sus equipo curatorial es la de la inclusión de hechos y grupos sociales históricamente ocultados.

Los museos nacionales, en el caso de Ecuador, han intentado pensar una estrategia inclusiva y otras formas de estructurar este relato, tarea hartó difícil a mi parecer. Sobre todo, cuando se quiere reestructurar una institución que lleva años siendo excluyente, homogenizadora, racista y falocéntrica y que como en el caso del Museo Mena Caamaño responde a momentos históricos filtrados por la literatura romántica y que se preocupó solo de un segmento de la población. Además, es importante pensar que, si este gesto inclusivo es suficiente para reparar años afectación a una educación también excluyente y con las mismas características que el museo; si este gesto de inclusión en las políticas de las nuevas instituciones museo no estará instrumentalizando lo étnico y la diferencia para crear un relato que parezca más respetuoso.

Este breve análisis al Museo Alberto Mena Caamaño es un pretexto para pensar en la importancia que tienen estas instituciones en los procesos educativos que resultan en subjetividades que se ponen en escena cotidianamente y que se relacionan con otras subjetividades cargadas de las mismas historias heroicas. Creo que es importante tener en cuenta la importancia de la educación en la consolidación de una sociedad sana y desprejuiciada. De cierta manera estas narraciones literarias, que sobre todo idealizan sus relatos y personajes, desde la libertad que les brinda el campo artístico, han marcado si ninguna resistencia la identidad y la idea de ciudadanía de una nación. Una narración que parte de la exclusión del otro, del diferente, del extranjero, que propone lógicas testosterónicas para ser patriota o para pertenecer a una patria y que justifica muertes y guerras en nombre de la defensa de un territorio y de una idea de libertad que puede ser muy cuestionada si se la analiza detenidamente.

Más allá de la narración es importante pensar la puesta en escena en el campo social de estas enseñanzas. Víctor Manuel Rodríguez, lo explica de esta manera:

A primera vista, la narración de una nación parece ser una representación unificada de la identidad nacional. Sin embargo, en medio de las luchas políticas y atravesada por asuntos de género, clase y etnicidad, la nación es siempre la narrativa que una clase particular o comunidad crea, no sólo para convocar a la población o a otros grupos sociales, sino también para crear nuevas formas de identidad y diferencia. El reconocimiento de la nación como una narración ha fracturado la pretensión historicista de considerarla como una realidad fijada en la linealidad de la sociedad occidental. En su lugar, narrar la nación es un sistema de significación cultural, una representación de la vida social (1998, p. 79).

Es decir, que la capacidad educativa que tienen estas historias ha sido subestimada por la misma educación y poco a poco ha ido tejiendo una realidad cultural deformada en cuanto a entenderse como parte de un territorio y vecinos de otras identidades que se autoexcluyen y juran su propia bandera.

Bibliografía

Anderson, Benedict. 1999. *Comunidades Imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Bedoya, M. 2019. *Hecho museal y representación del pasado: La experiencia peruana y ecuatoriana en la Exposición Histórico-Americana de Madrid de 1892*. Sin publicar.

Bhabha, Homi. 2010. «Introducción: Narrar la Nación». En *Nación y Narración: entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, compilado por Homi Bhabha, 11-21. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

Bhabha, Homi. 2010. «DisemiNación. Tiempo, narrativa y los márgenes de la nación moderna». En *Nación y Narración: entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, compilado por Homi Bhabha, 385-425. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

Calle, Manuel J. 1961. «Calderón (1822)». En *Leyendas del tiempo heroico, episodios de la guerra de la independencia*, 171-178. Quito: Editorial Industrias gráficas.

Mera, Juan León. 1969. *Cumandá o un drama entre salvajes*. Quito, Ecuador: Editorial Universitaria.

Merleau-Ponty, Maurice. 1994. *Fenomenología de la Percepción*. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina S.A.I.C.

Montalvo, Juan. 1984. *Las Catilinarias*. Quito, Ecuador: Círculo de Lectores.

Rodríguez, Víctor Manuel. 1998. «La fundación del Museo Nacional de Colombia. Ambivalencias en la narración de la Nación Colombiana Moderna». *Nómadas*, 8:76-87.

Rousseau, Jean-Jacque. 2000. *El contrato social*. Quito, Ecuador: Libresa.

Osorio, Zenaida. 2012. «La confianza visual: Los archivos decimonónicos como patrimonios nacionales». *Imatge i recerca: Ponències, experiències i comunicacions*. Comunicacions, IX jornades Antoni Vares.

Sommer, Doris. 2010. «Un romance irresistible: las ficciones fundacionales de América Latina». En *Nación y Narración: entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, compilado por Homi Bhabha, 99-135. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

1.3 Narradores de objetos: discursos y poder dentro del museo nacional de Etnografía y Folklore de Bolivia

María Soledad Fernández Murillo²⁵

66 Cuando los visitantes ingresan al Museo Nacional de Etnografía de Bolivia, deben elegir por donde iniciar su recorrido. Se sugiere que comiencen por la imponente escalera imperial y la portada de piedra arenisca, que conducen a la antigua construcción de la casona colonial del S. XVII, o pueden ingresar por un corto pasillo aséptico, que termina en la amplia puerta de vidrio y metal de una iluminada sala de diseño vanguardista. Si eligen la entrada sugerida, el recorrido será lineal y progresivo ya que una exposición se presentará después de otra; pero si eligen el pasillo aséptico y su puerta de vidrio y metal, se les advierte que el recorrido será levemente discontinuo e intermitente.

Esta simple decisión refleja la constante disyuntiva del público de cualquier museo: aceptar lo sugerido o recrear la alternativa. Más allá de esta encrucijada, está presente la figura invisible que orchestra “el recorrido sugerido”. El responsable de la “lógica de la retórica del museo”, que trata de convencer al visitante que lo expuesto es verídico, transcendental o significativo proponiendo una lógica narrativa, que crea sobre sobre los objetos expuestos “capas multivalentes”, con un número idealmente ilimitado de posibilidades de interpretaciones (Lepe 2008; Vergo 1995).

25 Doctora en Antropología, fue curadora del Museo Nacional de Etnografía y Folklore 2015 - 2021. Actualmente es docente en la Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia. .

Desde hace cinco años trabajo en el Museo Nacional de Etnografía y Folklore, como curadora, elaborando recorridos sugeridos y tratando de convencer al visitante con mi retórica de museo. Las tareas básicas a las que me dedico son comunes a todos los curadores en Latinoamérica y el mundo (ver Vázquez Olvera 2004, para ejemplos de las funciones curatoriales); y mi función principal se centra en la gestión de las colecciones a mi cargo. Paralelamente, está bajo mi responsabilidad la planificación de las exposiciones, pues realizo la selección de obras y técnicas; defino la temática y el objetivo principal; escribo y/o elijo a los investigadores que alimentarán la redacción del guión científico; condenso este guión en varios niveles temáticos interpretativos; reutilizo esa información en distintos tipos de recursos como videos, cédulas y visitas guiadas, entre otros; y sugiero criterios específicos de diseño y distribución para organizar la obra en el espacio de exposición durante el montaje. Estoy presente antes, durante y después de la exposición, y trabajo de manera conjunta con el conservador, el museógrafo, el equipo de montaje y el administrador. A mi cargo se han realizado tres exposiciones “Prendedores, topos y mujeres” (2015), “Alianza de los metales” (2016) y “Almas de las piedras” (2018).

Desde la experiencia de la última exposición, “Almas de las piedras”, y desde la voz narrativa de la curadora como primera persona, este ensayo presenta un análisis de lo “permitido” y lo “posible” en la creación de un “*lenguaje museal*”, tomando como punto de partida los espacios de poder por los que circula la práctica curatorial. La decisión de utilizar la primera persona en esta reflexión es un intento de exorcismo e indisciplina, que intenta visibilizar las intenciones y las decisiones de la práctica curatorial cotidiana. La curaduría indisciplinada está estrechamente relacionada con visibilizar una posición ante las instituciones del saber y de los poderes contemporáneos (Molina 2010). De esa desobediencia puede derivarse una posición contestataria ante el concepto mismo de museo y ante la academia, especialmente en la medida

en que trata de exhibir y reflexionar en torno al establecimiento de un saber y de una práctica hegemónica. De manera paralela, más allá de presentar una experiencia ejemplar relacionada a la concepción de una muestra expositiva, se intenta visibilizar problemas, replantear prácticas e instaurar un diálogo reflexivo persiguiendo un horizonte utópico de heterogeneidad.

El espacio y la muestra

En las salas del primer piso del Museo Nacional de Etnografía y Folklore se encuentra la exposición “Almas de la piedra”, que se inauguró en agosto de 2018 y estuvo a disposición del público hasta junio de 2019. (ver imagen 1.3.1).

En esta exposición, trató de cuestionar la visión historicista de las exposiciones clásicas de etnografía y adaptó la metodología curatorial de “campo expandido”, propuesta en la década de 1970 por Rosalind Krauss (1983) para muestras de arte contemporáneo. Esta adaptación metodológica tiene por objeto tridimensionalizar un tema particular utilizando distintos artistas o recursos y tiempos. Inicialmente, se definieron nuevos contextos para la(s) piedra(s) partiendo de los binomios: materia prima/ objeto terminado y piedra/paisaje. Ambos binomios crean una red de relaciones, que definen los parámetros temáticos utilizados, con el objetivo final de lograr que los visitantes puedan aprehender los distintos vínculos culturales instaurados entre las piedras y las personas y los distintos contextos temporales, geográficos, económicos, políticos y/o rituales que enmarcan esta relación.

“Almas de la piedra” está organizada en ocho temas centrales y veintitrés subtemas o módulos de exposición que abarcan alrededor de 445 m² (Tabla 1.3.1). Los temas centrales giran en torno al concepto teórico de la cadena operativa, que hace referencia a los distintos momentos o secuencias operacionales que pueden distinguirse en la elaboración de cualquier producto lítico desde el estadio inicial en que se encuentra

la materia prima hasta que llega a constituirse en un objeto acabado y usado por las personas en distintos contextos sociales (Lemonnier, 1986). El uso de este concepto en museología permite que los visitantes, nacionales y extranjeros se apropien no sólo de las distintas capacidades técnicas que se requieren para hacer un objeto de piedra, sino de los distintos ensambles sociales que los rodean (Bonfil Batalla, 2004).



Imagen 1.3.1 Vistas de la exposición “Almas de la piedra”. Fotógrafo: autora.

Los objetos de la muestra reflejan contextos sociales domésticos -como las manos de moler y batanes- o contextos rituales -como los collares prehispánicos hechos con cuentas de lapislázuli-. También expresan contextos sociales públicos -como los adoquines de granito comanche utilizados en la construcción de las calles- o contextos privados -como las *kalawatias* o grandes platos de piedra utilizados por las familias aymaras rurales para dar alimento al ganado-.

Los oficios del curador

Scheiner (2008) haciendo referencia tanto a museólogos como curadores, señala que los profesionales de los museos, tienen “el mundo en sus manos” debido a que de su criterio depende la forma de (re)conocer, aprehender y difundir los centros y las aristas por donde transitan las sociedades cada vez más globalizadas.

Nosotros, profesionales de museos, tenemos en las manos los testimonios materiales y no materiales de la riqueza del mundo, del saber del mundo; nos corresponde darles forma y sentido, permitiendo que cada sociedad pueda, efectivamente, situar de manera nítida el lugar del Museo en su sistema de representaciones. Tenemos el mundo en las manos. Depende sólo de nosotros hacer de él una esfera muda, una sucesión de abismos o un espacio pleno de posibilidades (Scheiner 2008, p. 35).

En este contexto cada curador se enfrenta a un intenso proceso de selección y síntesis de información, que involucra decisiones, tanto científicas como museológicas, sobre lo que se debe mostrar y comunicar (Lleras, 2004). El proceso de selección y síntesis de la curaduría produce un discurso de poder similar a una homilía católica, que muestra “la senda a seguir”, o a un diagnóstico médico, que trata y combate la enfermedad. Esta idea se refuerza con la misma confusión que crea la palabra curador,

que en español está intrínsecamente asociada a los oficios del cura, que cuida de las almas, y a del curandero, que vigila la salud física (Larrauri, 2007).

Esta analogía ha sido ampliamente explotada por varios autores, rescato de entre ellos Suazo (2004) que haciendo una apología del curador de arte contemporáneo señala que el destino de las artes visuales dependen de los criterios curatoriales de este sanador estético, que tiene como destino “corregir y actualizar los patrones de entendimiento y participación cultural” y que los curadores, actualmente, son los personajes “más influyentes de la interpretación y el análisis de la producción plástica contemporánea”, exclamando “¡Alabado sea el Curador, bendito sea su poder como sanador de lo bello y restaurador de un campo de asepsia para el arte!” (Suazo, 2004).

Más allá de las posiciones reverenciales a la práctica curatorial, es imposible negar en la actualidad que el papel del curador es el de un metanarrador, que a partir de obras finalizadas construye nuevos cuerpos y genera nuevas lecturas y modalidades de enunciación (Feldman 2014a y 2014b). Curar una exposición implica localizar qué tienen en común los objetos que se van a exponer, identificar las similitudes o diferencias que nos invite a propiciar nuevas lecturas coherentes no sólo del arte o la cultura sino de nuestro tiempo (Suazo, 2004). La función del curador, parafraseando a Feldman, es más afín a la de un DJ de música, que selecciona y mezcla grabaciones propias y ajenas para ser escuchadas por una audiencia. Siguiendo el perfil formado por este autor, el curador de hoy en día es parte de distintos procedimientos autorales cada vez más híbridos, que cuestionan el rol de autor y que han creado nuevas formas de autoría, entre ellas la curaduría. Al reunir fragmentos de universos particulares, coleccionar pedazos de nuevos mundos, el curador no revela sentidos o significación sino que crea significantes (Suazo 2004).

También, creo que este discurso es *per se* un instrumento y efecto del poder (Foucault 1990), un elemento táctico en el campo de relaciones de fuerza. En una

exposición, al igual que en la misma sociedad, la producción de mi discurso es a la vez controlada y controladora, selecciona y es seleccionada, organiza y es organizada. Como señala, Zabala (2012) la historia de la museografía muestra que casi toda iniciativa museográfica ha surgido de un proyecto institucional, y aunque muchas veces parte de las necesidades de público visitante, la mayoría de las veces termina por justificar necesidades ajenas. La muestra “Almas de las piedras” no es la excepción, es la última de un plan quinquenal de exposiciones que se planificó y aprobó institucionalmente, los matices de la exposición, su construcción conceptual y su materialización fueron resultado de un trabajo curatorial normado.

En este marco, el discurso de la exposición es una construcción cultural de carácter múltiple –intelectual, estético y visual–, que se ve determinado por un conjunto amplio de factores durante su proceso de definición y es el resultado de una serie de selecciones entre diversas opciones (Uribe 2004). En consecuencia, su naturaleza es de carácter parcial, fragmentario y de algún modo subjetivo, ya que está elaborado desde espacios de poder sociocultural, institucional, científico y personal.

Tomando en cuenta la forma de construcción del discurso, mi función es mediar entre los espacios de encuentro y desencuentro. Como curadora-mediadora tengo la responsabilidad de articular la relación y el contacto entre los bienes y el público y juego una serie de roles; mi narración puede mediar entre los discursos académicos, institucionales, identitarios, etc. o, simplemente, puede crear un espacio de frontera o de distancia. Los roles que adopte pueden ser eventos independientes o simultáneos y dependen de mi interés profesional, mis espacios específicos de poder, como las relaciones institucionales que detente o me detenten, etc.

El “Chachapuma” condenado al destierro o el horror del arqueólogo a la inminencia

“Chachapuma” es una pieza lítica adquirida en el taller artesanal de Néstor Ávalos en el pueblo de Tiwanaku, provincia Ingavi, La Paz (ver imagen 1.3.2). Durante los primeros meses de la gestión 2018 se registró en video y fotografía el proceso técnico de elaboración de esta pieza, que incluía el diseño, labrado y tallado respectivo. La pieza era considerada un representante de la actual producción artesanal de Tiwanaku y era parte del módulo temático titulado “Simplemente Tiwanaku” centrado en mostrar la continuidad del trabajo en piedra desde tiempos prehispánicos hasta la actualidad, haciendo énfasis en los conceptos de herencia de prácticas y herederos.

Este módulo presentaba un video que iniciaba con imágenes de las canteras prehispánicas de Tiwanaku, haciendo énfasis en la cantera de Kaliri de la comunidad Pircuta. Luego presentaba las distintas edificaciones en piedra del centro administrativo/ceremonial de Tiwanaku para finalizar con imágenes del taller y entrevistas a Néstor Ávalos, artista/artesano oriundo del lugar, acerca de su experiencia.

Junto a la escultura “Chachapuma” y el video se planificó la exhibición de dos objetos de data contemporánea (ver imagen 1.3.3):

- a. Un pequeño friso tallado en arenisca roja con dos personajes alados de perfil dispuestos cara a cara. Ambos personajes son una réplica de los presentes en la Puerta del Sol y que flanquean por ambos lados al personaje central conocido como el “Dios de los Báculos”.
- b. Un monolito pequeño, también de arenisca roja, que es una escultura antropomorfa con una forma base de paralelepípedo. Los rasgos tallados principales replican los atributos característicos del monolito Bennett o Pachamama:

dos objetos en las manos, la corona o banda cefálica y el cinturón ventral. Sin embargo, no están presentes los motivos del vestuario y del cabello, haciendo que la superficie sea bastante lisa.



Imagen 1.3.2 Chachapuma. Monolito de arenisca. MUSEF. Fotógrafo: Horts Brun Ríos.

De los tres objetos seleccionados para este módulo, solo “Chachapuma” tenía un autor/tallador conocido con un nombre y apellido, mientras que los otros dos objetos sólo tenían datos relacionados a su región de origen, el actual pueblo de Tiahuanaco.

Durante el proceso de premontaje, decidí reemplazar a “Chachapuma” por un objeto nuevo; una escultura de felino recostado sobre su vientre, de base rectangular y elaborada en arenisca roja (ver imagen 1.3.4).

La pequeña escultura del felino mantenía estructura compositiva y unidad estilística con las representaciones clásicas de felinos registrados para el Período Tiwanaku IV-V o Clásico (400-600 d.C) en recipientes rituales como sahumadores y vasos-*kerus*. Tenía la cabeza levemente levantada y los ojos, la nariz y la boca tallados siguiendo formas geométricas cuadrangulares.



Imagen 1.3.3 Friso de arenisca roja. MUSEF. Fotógrafo: Horts Brun Ríos.



Imagen 1.3.4 Escultura zoomorfa. MUSEF. Fotógrafo: Horts Brun Ríos.

La decisión de cambio fue basada en la siguiente lógica: los objetos, friso y monolito eran producciones artesanales actuales, que mantenían una estética similar a la desarrollada en tiempos prehispánicos y su composición se podía entender como un *continuum dialectal* de las formas y motivos de los monumentos clásicos de Tiwanaku: el monolito Ponce o Pachamama y la Puerta del Sol.

Sin embargo, “Chachapuma” era distinto, no mantenía las líneas redondas de la “escultura original” de basalto exhibida en el Museo Regional de Tiwanaku y proveniente de las excavaciones realizadas escalinata principal de la pirámide de Akapana (Manzanilla 1992). Tampoco tenía la asimetría cabeza/cuerpo de las esculturas líticas de Iruhito en las orillas lago Titicaca (Pérez 2016). Finalmente, la característica más importante de este tipo de esculturas, la cabeza trofeo, era apenas una tímida insinuación de forma circular, que forzaba la imaginación de los espectadores.

En suma, “Chachapuma” rompía con el sentido editorial que se quería mostrar al público, ya que no tenía referencia arqueológica directa, que pudiera justificar su presencia como representante de una larga tradición de trabajo en piedra, que centra su oficio en motivos y estilos desarrollados en épocas prehispánicas.

En esta lectura, los “herederos de Tiwanaku” debían ser “el original multiplicado”. La innovación y/o creación individual eran entendidos como antónimos de herencia y tradición y no tenían cabida en el discurso museal que quería instaurar. La decisión curatorial tomada creó una frontera consciente entre el público visitante y la producción artística/artesanal individual y actual. Además, sobredimensionó y explotó la producción artesanal enmarcada en la práctica comunitaria de la reproducción fiel de motivos arquetípicos en claro desmedro de la producción artesanal innovadora y dinámica, que se desarrolla de manera paralela.

Las relaciones de poder que crearon “el destierro” fueron producidas desde mi formación académica primigenia, la arqueología. Al igual que otros profesionales del patrimonio como historiadores y antropólogos me siento seducida por lo que García

Canclini llama bienes *exminentes* o con inminencia negativa, es decir bienes que se deterioran o están en riesgo de desaparecer. Haciendo referencia a Benjamín (1973), el conocimiento o la aprehensión del pasado que crean y recrean estos profesionales “ocurre al adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro”. La verdadera imagen del pasado transcurre rápidamente, el pasado amenaza con desaparecer con cada instante presente que no lo mencione.

Aunque todos los objetos elegidos para el módulo expositivo portaban la espada de Damocles del deterioro y la desaparición, “Chachapuma” era el que menos evocaba el pasado prehispánico, al contrario exudaba arte inminente, su forma, contenido y, en cierta medida, su atractivo promete y/o modifica el sentido primigenio de tradición y así compromete fatalmente la visión romántica del pasado arqueológico. Su sola presencia deja en suspenso lo esperado, y al no ser el original multiplicado tambalea las bases que el curador disciplinado por la arqueología necesita para disciplinar el discurso de la exposición.

La curaduría burlada

Si bien el discurso y la respectiva acción curatorial pueden ser entendidos como mecanismos del poder-saber, su accionar no es siempre una estrategia exitosa de disciplina. Como el propio Foucault (1990, 76) señalaba, “todo poder crea resistencia y la oposición es inmanente a cada forma de poder, a cada momento de su estrategia y a cada nivel de su eficacia”.

Los puntos de resistencia están por todas partes dentro de la red del poder. Uno de estos territorios de resistencia se desarrolló en el módulo “Arquitectura a través del tiempo”, donde se presentó, como recurso museográfico, una fuente de agua

de tres piletas que replicaba las características más importantes de la arquitectura en piedra en tres periodos cronológicos distintos: Tiwanaku (400-1100 d.C), Inka (1450-1550 d.C) y Colonial (1551-1825 d.C.) (ver imagen 1.3.5). El boceto de este recurso fue planificado, encargado y diseñado desde la curaduría, pero elaborado e instalado por el artista plástico Ramiro Sirpa.



Imagen 1.3.5 Fuente exposición “Almas de la piedra”. MUSEF. Fotógrafo: autora.

Como parte de la idiosincrasia del personal del MUSEF, los profesionales en montaje también recrearon su contenido en clave utópica y decidieron que esta instalación podría ser también la fuente de los deseos de la exposición y dejaron un par de monedas con sus buenos augurios. La presencia de este par de monedas animó a los visitantes a dejar más monedas y poco a poco se instauró y multiplicó la costumbre (ver imagen 1.3.6). Desde agosto de esta gestión se han realizado ya dos eventos de limpieza de este espacio debido a que la cantidad de monedas ha llegado a tapan el sistema de desagüe.

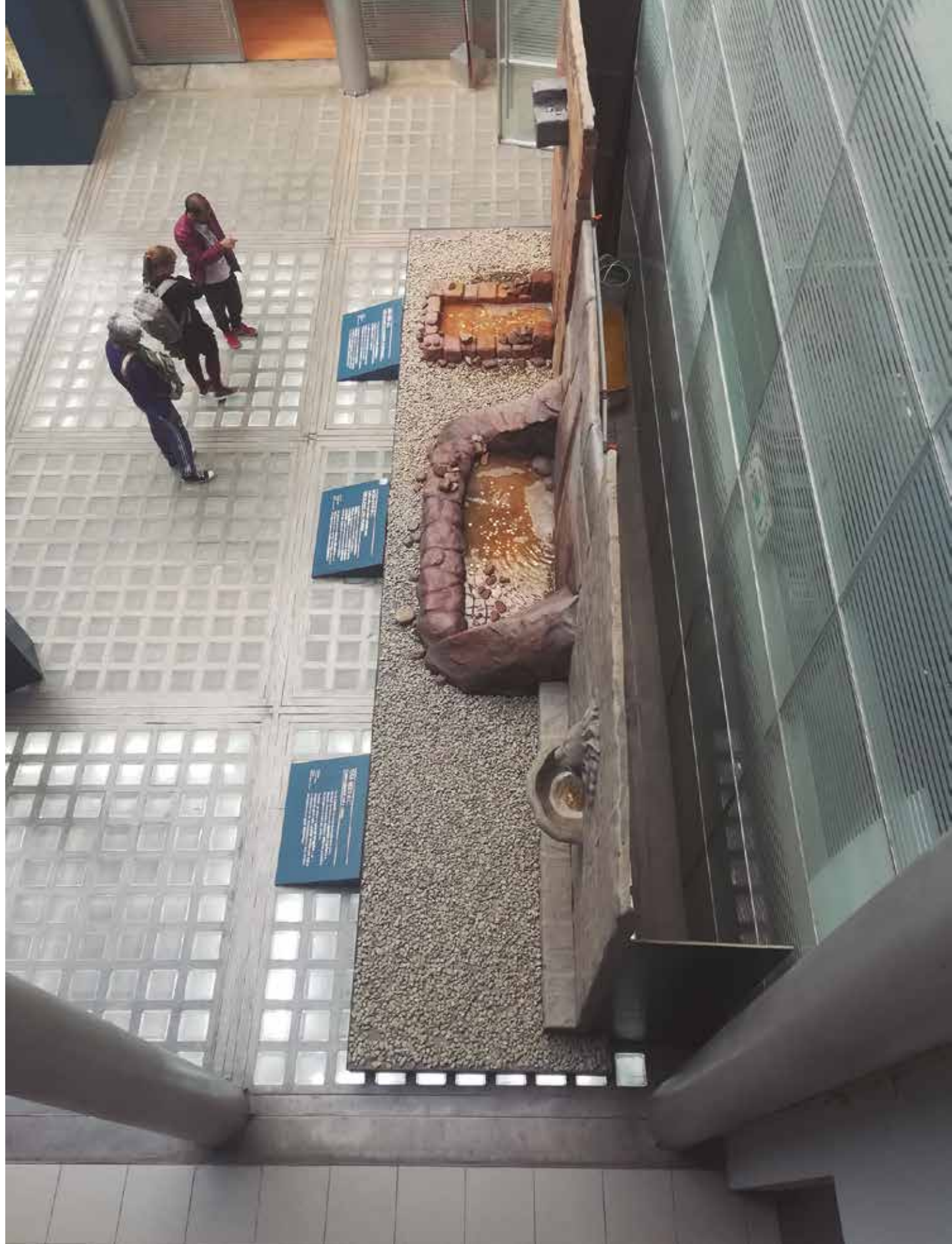


Imagen 1.3.6
Turistas
lanzando monedas
en la fuente. MUSEF.
Fotógrafo: autora.

El discurso primigenio evocador de solemnidad de la arquitectura en piedra y sus características técnicas ahora comparte espacio con una nueva narrativa, la del visitante y sus deseos, que ha modificado y/o recreado el significado en una dirección distinta, imprevista por el autor y la curadora. Queda sólo preguntar ¿es necesario que los comportamientos y las motivaciones de los visitantes coincidan con las del curador? ¿Existe una manera apropiada de aprehender una exposición? La respuesta descentra la utopía del discurso unívoco de la curadoría e instaura una utopía plurivocal y heterogénea donde la cohabitación y la circulación de múltiples subjetividades se rehacen como inevitablemente equipolentes.

Reflexiones finales

La práctica curatorial no es una traducción imparcial de los objetos y sus significados, sino es un ejercicio creativo, un despliegue utópico de imaginación que permite reasignar sentido a las obras que componen una muestra expositiva. En consecuencia, el curador debe ser entendido como una figura mediadora entre objetos, espacios, tiempos y públicos.

La explicitación de las prácticas curatoriales y la visibilización de las relaciones de poder implicadas en su desarrollo son parte de su figura mediadora, que tiene como objetivo crear nuevos discursos. La deconstrucción y la autocrítica son los inicios de reflexiones más profundas y productivas que construyen el puente de una curaduría indisciplinada. Sin embargo, la sola enunciación no es suficiente, es necesaria una toma de acción que implique la participación amplia del público y del museo.

En clave utópica, la figura del curador debe ser construida como una voz más dentro de la exposición, tan importante y tan autorizada como la voz del espectador, artista y de la institución. La construcción de narrativas debe tender a la

diversificación y la curaduría no debe ser una actividad en solitario, más allá de buscar la multiplicidad en profesiones o disciplinas dentro del discurso, es necesario ampliar su construcción a las retículas apartadas de la academia y la institución. Para esto, es necesaria la creación de espacios de convivencia con el público, no limitados a los estudios de público, sino al rescate e inclusión de percepciones e historias en torno a los objetos y sus procesos.

Siguiendo este horizonte utópico, la apropiación de las personas de la propuesta curatorial podría encontrar sentido en la noción de heterogeneidad, destacando la necesidad de cohabitación y circulación –no necesariamente armónica–, de múltiples conciencias/sujetos diversos (humanos y no-humanos), recreadas como equipolentes y en interacción polifónica.

Bibliografía

- Benjamín, Wálter. 1973. *Tesis de filosofía de la filosofía de la Historia*. Madrid: Taurus.
- Bonfill Batalla, Guillermo. 2004. *Pensar nuestra cultura*. México, D.F.: Alianza Editorial.
- Feldman, Jonathan. 2014a. «La curaduría en las artes visuales: meta-autoría y posproducción». En *Actas del IX Congreso Argentino y IV Congreso Internacional de Semiótica de la Asociación Argentina de Semiótica: Derivas de la semiótica. Teorías, metodologías e interdisciplinaridades*. Mendoza: Mirada Semiológica.
- Feldman, Jonathan. 2014b. «Lo curatorial: discurso y colaboración». En *Actas del I Congreso Internacional de Artes*. 885- 899. Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes.
- Foucault, Michael. 1990. *Vigilar y castigar*. México, D.F.: Siglo XXI.
- García Canclini, Néstor. 2010. *La sociedad sin relato*. Buenos Aires: Katz.
- Krauss, Rosalind. 1983. «Sculpture in the Expanded Field». En *The Anti-Aesthetic. Essays on postmodern culture*, editado por Hal Foster, 31-42. Washington: BAY PRESS.
- Larrauri, Iker. 2007. «Curas, curanderos y curadores en los museos». *Diario de campo Iker Larrauri 50 años de museografía* 41: 89-94.
- Lemonnier, Pierre. 1986. «The Study of Material Culture Today: Toward an Anthropology of Technical Systems». *Journal of Anthropological Archaeology* 5, núm. 2: 147-186.
- Lepe Lira, María Luz. 2008. «Discurso y comunicación en los museos de Querétaro: Una propuesta de análisis sobre sus prácticas discursivas». *Cuicuilco* 15, núm. 43: 81-109.
- Lleras, Roberto. 2004. «La creación del guión científico de la remodelación del Museo del Oro. Boletín Museo del Oro». *Boletín Museo del Oro* 52: 19-30.

Manzanilla, Linda. 1992. *Akapana: Una pirámide en el centro del mundo*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

Molina, Juan. 2010. «La curaduría como (in) disciplina. Antropología». *Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 89: 124-131.

Mondragón, Violeta. 2012. «Narradores de objetos: el curador como mediador entre la obra y el espectador». *Gaceta de Museos* 52: 30-37.

Pérez, Adolfo. 2016. «Patrones de asentamiento en una comunidad fluvial Iruhito, un caso de estudio». *Textos Antropológicos* 17: 13-31.

Rosas Mantecón, Ana. 2005. «Usos y desusos del patrimonio cultural: retos para la inclusión social en la ciudad de México». *Anais do Museu Paulista, Sao Paulo* 13, núm. 2: 235-256.

84 Santa Ana, María Eugenia. 2012. «Funciones del investigador curador en la reestructuración de una sala de exposición en el Museo Nacional de Antropología». *Gaceta de Museos* 52: 24-29.

Scheiner, Tereza Cristina. 2008. «El mundo en las manos: museos y museología en la sociedad globalizada». *Cuiculco* 44: 17-36.

Suazo, Félix. 2004. «Artes Plásticas. El (sano) oficio de curar». *Esquife*, núm. 40.

Uribe, María Alicia. 2004. «Desde la mirada del arqueólogo-curador. La construcción de los guiones de la región del Cauca Medio y el Vuelo Chamánico para el Museo del Oro». *Boletín Museo del Oro* 52: 31-55.

Vergo, Peter. 1995. «La retórica de la exposición». En *El discurso museográfico contemporáneo y Roger Miles*, 105-115. México, D.F.: CONACULTA-UNAM.

Zabala, Lauro. 2012. *Antimanual del museólogo. Hacia una museología de la vida cotidiana*. México, D.F.: INAH / UAM.

Tabla 1.3.1:
Temas y subtemas que conforman la narrativa de la exposición
“Almas de la piedra”

TEMA	SUBTEMA
I. Introducción	
II. Material primas, herramientas y técnicas	i. Picapedreros, canteros y alarifes
	ii. ¿De dónde vienen?: Origen y Clasificación
	iii. Mi precioso: Tipos de gemas y herramientas de elaboración
	iv. ¿Cómo se realizan los artefactos en piedra?
	v. ¿Cómo eran y para que servían los artefactos de piedra?
III. Las piedras en tiempo prehispánicos	vi. Piedras cazadoras: Puntas de proyectil
	vii. Rutas y guerras
	viii. Piedra y artista
	ix. Marcando diferencias: Lapidaria
IV. Las piedras en Tierras Bajas	x. Samaipata: La piedra esculpida
	xi. Piedras, bailes y ñandúes
V. Los oficios de las piedras	xii. Piedras cocineras
	xiii. Comanche: Los cimientos de la historia
	xiv. Piedras y economía rural
VI. Escultura a través del tiempo	xv. Estelas de valle y altiplano
	xvi. Las llamas de Wankarani
	xvii. Simplemente Tiwanaku
VII. Arquitectura a través del tiempo	xviii. Arte/Artesanía contemporánea
	xix. 400-1100 d.C: Tiwanaku
	xx. 1450-1550 d.C: Inka
VIII. Caminos y Rituales	xxi. 1551-1825: Colonia
	xxii. Illas y konopas
	xxiii. Apachetas

1.4 Los trajes de la Morenada, las *qillqas* de los bailarines

Varinia Oros²⁶

Los trajes como portadores de elementos sagrados

Para entender el ser de un traje de Moreno, no solo desde el material sino también hechura e iconografía, es importante relacionarlo con lo sagrado en los Andes, pues no se trata de un accesorio más o un disfraz que se usa en el momento de la fiesta, el trato que tiene el bailarín o fraterno con esta vestimenta es mucho más fuerte y tiene que ver con un sentir religioso.

Del bordado religioso al bordado festivo

La irrupción de los españoles trajo cambios que transformaron la vida en los Andes, como la vestimenta. El siglo XVI se caracteriza por las grandes expediciones, en la que llegan los primeros sastres, quienes trajeron consigo herramientas y conocimientos sobre técnicas textiles y confección de trajes (Grández 2015, p. 28). Así lo demuestra la presencia de la industria del vestido que desde el siglo XVI, empleó a los indígenas,

²⁶ Antropóloga, curadora y docente investigadora del Instituto de Investigaciones Antropológicas y Arqueológicas en la Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia.

quienes tuvieron la habilidad de aprender los rudimentos de la sastrería hispánica, de la mano de los sastres españoles (Vega *cit.* en Grández 2015). La confección de los trajes, no sólo implicaba la costura básica de la estructura misma, sino también la aplicación de bordados en las piezas.

Durante los siglos XVII y XVIII los conventos e iglesias se convertirán en centros de enseñanza, así pues en el convento de Santa Teresa de la ciudad de Potosí,²⁷ las novicias y monjas reclusas serán las primeras aprendices y luego maestras, que confeccionaban la vestimenta para el clero y la iglesia, se deduce que fueron estas las que enseñaron a los indígenas los rudimentos de este arte. Un ejemplo claro sobre la transmisión de conocimiento del bordado de tipo colonial, es el que se da en la comunidad de San Francisco de Avichaca, de la ciudad de Achacachi, provincia Omasuyos del departamento de La Paz, en esta pequeña comunidad –que está a los pies del nevado *Illampu*–, se encuentra la iglesia católica en honor a la Virgen de la Concepción. Esta iglesia acogió a las monjas de origen español llegadas de Lima, estas monjas serán las maestras de los primeros bordadores de la región, se presume que al igual que ellas, los trabajos básicos, tenía que ver con la elaboración de vestimenta para imágenes de santos y clero, pericia que posteriormente se irá empleando en los trajes festivos andinos –en este caso de los Morenos–, Mendoza (s/f), en su publicación sobre bordado de Achacachi, parte de una generación de bordadores entre los años 1850 a 1920, de quienes habla como los pioneros de los trajes de los morenos, estos padres y abuelos de las nuevas generaciones fueron discípulos de las mencionadas monjas a finales del siglo XVIII y principios del XIX.

La técnica aprendida, es la realizada en bastidor (imagen 1.4.1), bordado en alto relieve, en el que se emplea hilos metálicos o entorchados con oro o plata

²⁷ Este convento ahora es uno de los museos más importantes de la ciudad de Potosí, donde se exponen magníficos ejemplares de casullas y ternos ricamente bordados.

–hoy son de nylon conocidos como entrefinos–, estos hilos en su interior llevan fibra de lino o algodón al que se denomina alma, no se enhebran y no atraviesan la tela, permaneciendo extendidos sobre el diseño de cartón o lana a bordar, como una piel. La manera de trabajar en los bastidores, es pasando una mano por encima y la otra por debajo, transmitiéndose la aguja de la una a la otra en zigzag, atravesando la tela a cada puntada. Las puntadas sujetan los hilos metálicos a los costados, por pequeñas puntadas con hilos de seda encerado –en el caso de los trajes religiosos–, o algodón en el caso de los trajes festivos, son estas puntadas las que van sujetando el hilo metálico que va envuelto en una broca o el carrete de cartón que va soltando hilo a medida que la labor avanza.

Es particular la concepción que se tiene del proceso del bordado en los trajes festivos. Su función principal es la de dar vida, pues en el bastidor se está formando un “cuerpo”; el cartón delineado y picado viene a ser el esqueleto, encima y en medio un torzal de hilo de algodón, que simulan las venas del cuerpo por donde corre la sangre. A este acto los bordadores denominan “venanchar” –esta vena además dará realce al bordado–, el hilo metálico o entrefino que la cubre, quedará como la piel del cuerpo; haciendo analogía con una persona. Un traje en pleno proceso de nacimiento en el bastidor tiene venas, sangre, piel y lo principal alma (imagen 1.4.2). Por ello, el bordador Jorge Quisbert indica que cuando se comienza un bordado, se le habla, “se le *ch’alla* y ofrece hojas de coca, como si se tratara de una persona”. Este relato de Quisbert, está ligado a la creatividad andina, que consiste en lograr la dimensión de corazón y mente expresada también en el objeto (Allen 1997). Estos, al igual que los textiles, son considerados parte de la naturaleza viva, que tiene que ver con su corporalidad y su aspecto tridimensional. El textil en pleno proceso de elaboración “come y digiere”, lo nutritivo que se introduce en el espacio textil con cada pasada de la trama, y como es un ser viviente “aspira y expira” de la boca que abre y cierra (Arnold *cit.* en Arnold y Espejo 2012, 5).



Imagen 1.4.1 Jorge Quisbert bordando en bastidor. Foto: Varinia Oros.



Imagen 1.4.2 Detalles de venas y bordado. Fuente: Oros y Quisbert 2018.

Trajes vivos, trajes con camaquen

En expresiones festivas como la del Señor Jesús del gran Poder, los trajes manifiestan un poder “sobrenatural”, por ello se les suele hacer una ceremonia ritual de *ch’alla* a las vestimentas que serán portadas en el baile. Esta *ch’alla* se la elabora con alcohol, haciendo el pedido de protección y permiso a la *Pachamama* y *Achachilas*, para que todo salga bien en la fiesta y que el Tata de la bendición para bailar con fe y devoción. Esta ceremonia tiene similitudes con el relato de Jorge Quisbert,²⁸ quien cuenta que en la comunidad de *Chijmuni* de la provincia Aroma de la ciudad de La Paz, los pasantes suelen realizar una *wilancha*,²⁹ para rociar los trajes con la sangre del animal sacrificado. Acto seguido se los *ch’alla*³⁰ con alcohol, incienso y copal, “para que luego de bailar varios días, el traje y el baile te deje tranquilo y no quedar como en un insomnio de baile y uno quiera seguir bailando”. A la *ch’alla* de los trajes, le precede vestir la imagen del Señor Jesús del Gran Poder en su capilla, tarea realizada por los pasantes y mujeres devotas. Lo interesante de este pasaje es cómo el vestir a la imagen y la vestimenta de los hermanos tiene el mismo tratamiento “sagrado”. Además se pide permiso por el uso que se hará durante los días que dura la fiesta.

Partiendo de estos rituales se puede deducir, por un lado, que la ofrenda de sangre implicaría un acto ontológico dirigido a controlar y, de este modo, apropiarse del ánimo del animal sacrificado, vinculado al flujo de la sangre fresca que brota

28 Entrevista al bordador y Fraternal de la Fraternidad Eloy Salmón, Jorge Quisbert, él viene bordando hace 30 años los trajes para esta Fraternidad, quienes nos permitieron gentilmente ser partícipes de este ritual de *ch’alla* de sus trajes 24/05/2018.

29 Sacrificio de sangre que se hace puede ser de ovejas o llamas, para el pago de los seres sobrenaturales, como la *Pachamama* y los *Achachilas*.

30 Es importante señalar que esta práctica en torno a la *ch’alla* llama y fomenta la atención hacia una ontología relacional –hacia las relaciones y correspondencia que dan vida, de modo que las personas aprendan a situarse en y sintonizarse con estos procesos de vida más amplios– (De Munter, 2016:636).

del cuerpo del animal sacrificado. Asimismo, el acto de vestir, o darle de comer, son actividades claves para formar “personas” (*jaqi*), cohabitar con ellas y de este modo hacerles parte del grupo (Arnold 2018, p. 386). Es posible entonces, que los bordadores y bailarines se muevan de manera “relacional” –relación con los entornos y con otros integrantes–, en este caso lo sagrado como las *wak’as*, *achachilas*, *pachamama*, Jesús del Gran Poder y los objetos como los trajes. De alguna manera se producen conexiones entre todo este movimiento o energía de vida, a lo que Ingold (2015) llama “sinestesia”, para De Munter (2016), será un vivir, que no es otra cosa que un devenir de la relación con otros, un dar forma y un ser formado, un “criar y dejarse criar”. Los humanos se mueven constantemente bajo sus propios impulsos, pero también se mueven y con-mueven por los contextos o entornos –con otros seres, cosas paisajes, etc.–; lo que implicaría dejar de lado el concepto clásico de cosmovisión, cuya premisa es un conjunto ideológico-teórico que permite interpretar el mundo que orienta e incluso dirige las acciones, permitiendo mirarlo en rigor “experimentarlo” desde fuera, lo mismo que un científico objetivizante-imparcial, desde una distancia tan segura que es fácil caer en la ilusión que ese mundo no sería afectado por su presencia. De Munter prefiere hablar de cosmopraxis que es ambiente y organismo (humano u otro) que participan de un mismo proceso, en él no caben las dicotomías entre cultura y naturaleza o entre lo “construido” y lo “dado” (De Munter 2016, p. 630-633).

Esta concepción tendría eco entonces con el sentir y palabra quechua que indica la fuerza vital o principal que anima la creación. Se trata de la voz *camaquen* o alma, alterando el sentido de la cosmovisión indígena, en un afán por adaptar las voces a los idiomas autóctonos a las necesidades de la enseñanza y explicación de la religión cristiana. No sólo el hombre poseía su *camaquen*, sino también las momias de los antepasados, los animales y ciertos objetos inanimados como los cerros, piedras o guanca (Rostworoski 1986, p. 10-11). *Camac* quiere decir “hacedor”, a cada objeto le correspondía una fuerza primordial, un doble que lo animaba, para Taylor (*cit.* en

Rostworoski 1986) los términos *camay*, *camac* y *camasa* en sus raíces verbales se traducen como “ánima”, dándole un valor múltiple, es decir la transmisión de fuerza vital, un mantenimiento y una protección a la persona o cosa de la cual se beneficia.

Este mismo *camaquen* es el que poseen los trajes, por ello es importante hacer toda esta ceremonia de permiso y protección en la *ch’alla* para que el traje no afecte al bailarín de “quedar atrapado en el sueño del baile”. Como consecuencia, el traje pasa a ser un objeto provisto de vida, agencia, no en forma metafórica o simbólica, sino más bien desde la praxis de convivencia, es decir, desde la vida social del traje. Vida que es concebida como la ontología relacional del “estando –vivo”, que se caracteriza por las dinámicas de relación que se producen, en este caso, entre los bailarines y los trajes.

Trajes de Morenos, qillqas sagradas

No sólo los materiales y las técnicas de elaboración del traje son los que le dan las características vitales al traje, sino también las imágenes e iconografías sagradas que estos cargan, entre los que se puede destacar:

Katari (serpiente) Asiru y amaru (que) hoy Dragón: Es muy frecuente ver a este personaje en los trajes, sobre todo a partir de la década de 1960 (imagen 1.4.3), aunque algunos bordadores aseguran que el personaje aparece una década después. Sin embargo, otro tipo de piezas etnográficas antiguas cuentan con la presencia de serpientes y dragones, como las *chakanas* de *Lichiwayus*, de la provincia Aroma del departamento de La Paz. Esto vendría a contradecir la teoría de algunos bordadores, no solo en la datación, sino también en el origen, ya que aseguran que esta procede de Asia, más propiamente de China, lo que no quiere decir que haya recibido influencias también de esta.



Imagen 1.4.3 Moreno turrilito con detalle de dragones. Fuente: Oros y Quisbert 2018.

Esta deidad, que forma parte de la religiosidad andina, no sólo fue representada en los tejidos preincaicos, también fue asimilada por la religión Inca. Para los tiwanakotas el mundo de abajo estaba habitado por una serpiente gigante, cuyo movimiento producía los movimientos sísmicos y el lago contenía otra que causaba las grandes oleadas. Este fue un animal mítico venerado como *wak'a*. Su arquetipo fue representado en la astronomía de Tiwanaku por una constelación, llamada *Katari phaca* o serpiente brillante, considerada patrona de los ofidios, que se convertía en arco iris. Esta es equivalente al dragón europeo y es intermediaria entre los tres mundos: de abajo, terrestre y de arriba (Szabó 2008, p. 601).

Existen esculturas en piedra prehispánicas, que incluyen serpientes, conocidas como estilo Asiruni, Mocachi y Yaya-Mama (ver Browman 1972; Chávez 2004; Janusek 2003; Ohnstad 2011), basado en una iconografía zoomorfa y mitológica asociada a esferas terrestres y acuáticas, que incluía imágenes serpenteantes de peces. Estas imágenes ofídicas aludían al agua en sus múltiples sentidos: su forma serpentina que asemeja los ríos y las caras de los pequeños bagres del lago. Hasta el día de hoy la palabra aimara *Katari* (serpiente) se refiere a un río y a una serpiente mítica que habita el lago Orlove (*cit. en Oros 2015, p. 12*).

Por otro lado las formas zoomorfas de *kataris* o serpientes aparecen en la época colonial, en algunos ejemplares de *kerus*, provenientes del lago Titicaca, si bien hay pocos de estos, queda un cofre de madera que se encuentra en la casa de Murillo (imagen 1.4.4), el mismo fue pintado con la misma técnica de los *kerus*, con temática de la conquista del Antisuyo; lo importante de esta escena, es la presencia de lo que parecen ser un par de dragones, pero que no son otra cosa que la serpiente mítica *Katari*, que es sinónimo de dragón (Gisbert 2001, 88-89), Guamán Poma también dibuja el dragón y lo llama “sierpe” (imagen 1.4.5), de manera que no se trata de un verdadero dragón, sino de la forma que los indígenas creían que tenían las grandes serpientes

del Antisuyo. Asimismo, se habla de la presencia de esta imagen en regiones como Santiago de Okola a orillas del Lago Titikaka, donde una formación rocosa forma la figura de un “Dragón dormido”, que es considerado como un protector del pueblo. Boris Bernal³¹ también habla de otra formación rocosa llamada “Waki Tuma”, también en forma de dragón, ubicada en la comunidad de Taypi Ayca de Italaque, de la provincia de Camacho del departamento de la ciudad de La Paz, este al igual que el otro es considerado una *wak’a* protectora.



Imagen 1.4.4 Serpiente Amaru detalle cofre. Fuente: Gisbert 2001.

K'isas – *Arcoíris*: Este es un elemento frecuente en los trajes, por lo general se encuentra elaborado en lanilla delgada o mechillas de varios colores, que forman



arcoíris (imagen 1.4.5). El arcoíris asociado también a la *k'isa* que aunque tenga la acepción de “dulce”; se la plasma como una angosta escala cromática en degrade convencional entre claro y oscuro, que aparecen a menudo en los textiles andinos actuales (ver Cereceda 2010 y Arnold 2013). Esta degradación de colores recuerda al arcoíris, que juega un papel fundamental como intermediario entre los pozos profundos o lagunas, comunicados a menudo con el centro de la tierra. El arcoíris tiende un puente curvo entre las profundidades del mundo y el cielo, por ello se presenta en algunos mitos. Pero al mismo tiempo, el arcoíris es considerado de extremo peligroso. El arcoíris, es también un ser ambivalente, con un aspecto temible, se suele distinguir varios tipos, unos más nefastos que otros, para muchos es considerado *wak'a*, ligado a la fecundidad y la riqueza metálica del mundo subterráneo, pero con un carácter semi-demoniaco. Se presenta a menudo acompañado de temblores y de ruidos; “tiene motor”, decían los Isluga. “Sabe” caer sobre aquellos que lo miran directamente sobre las *k'isas*, “que son como un espejo” (Cereceda 2010, p. 215).

Imagen 1.4.5 Detalle de arcoíris en la espalda de Moreno turrilito de 1960. Fuente: Oros y Quisbert 2018.

31 Conversación personal.

K'ili y *p'uytu*: El *K'ili* es el espinazo del pescado (imagen 1.4.6) y de todos los animales (Bertonio [1612] 1993). Esta iconografía al igual que el *p'uytu* (rombo) con aristas o puntas, son las que llevan los trajes de morenos (imagen 1.4.7), estas puntas son buena defensa para las personas contra el efecto dañino del arcoíris. Las armas defensivas que se utilizan en estos casos definen por antítesis, la naturaleza del arcoíris, los colores enteros que recuerdan la luz solar, como las formas del *k'ili* y los *p'uytu*, son considerados de buena defensa, ya que son como cuchillos duros, que se clavan al arcoíris que es blando, sin ángulos con el cuerpo de culebra (Cereceda 2010).



Imagen 1.4.6 Pescado en piedra considerado ídolo Copacabana.
Fuente: Gisbert 2016.



Imagen 1.4.7 Detalle de *k'ili* en pollerón de moreno turrilito.
Fuente: Oros y Quisbert 2018.

Son estos elementos analizados los que constituyen la *qillqa* de los trajes. Si bien la palabra *qillqa* fue traducida en los diccionarios coloniales quechuas a acciones como pintar, dibujar, labrar, esculpir, registrar estadísticamente, escribir, bordar; a objetos como pluma, vestido bordado, pintado o labrado, escritos como papel o carta, escrito o cosa firmada, escritura, historia; a agentes como escribano, escribiente, escritor de libros y bordador (Quispe-Agnoli 2002, 247). Es importante subrayar que esta expresión, tiene un carácter representativo y presentativo, que reviste este concepto, pues una cosa no es solo lo que representa sino es la cosa misma. Así pues, las *wak'a* no son simples objetos a ser observados, la imagen es su vestimenta, su cara cortada, sus prendas, su *qillqa* que la viste para adquirir el poder y belleza de la misma *wak'a*.

Un pasaje interesante para entender mejor la presencia en lo representado, son los rituales donde se acogía la provisión real de sellos y firmas reales, identificados como “*Qillqa del Rey*”, concretamente, la presencia en celebraciones públicas y en la vida cotidiana de los principales símbolos identificadores del poder real, tales como pendones, escudos palios, espadas reales significaba la materialización de la omnipresencia del poder regio (Bridikhina 2007). Uno de los ejemplos más gráficos de esta capacidad de transformar la ausencia en presencia indiscutida y legitimadora –en este caso de prácticas políticas–, es el lienzo de *La entrada del virrey Morcillo en Potosí* de Pérez Holguín (imagen 1.4.8), estas Entradas, lejos de deshonrar la autoridad Real, transformaba la ausencia del Rey, a partir de la materialidad emanadora de poder; reforzaban este performance la espectacularidad dramática la imagen del poder regio de las Entradas, siendo una especie de diálogo entre los representantes del Monarca y los súbditos, plasmado en el barroco desbordado y triunfante. La vestimenta jugaba un papel fundamental, los indios vestidos a su usanza, Cabildo Secular con ropas de color carmesí, caballeros y religiosos con mucha gala y lustre, músicos, escuadrones de arcabuceros, alabarderos y toda la parafernalia que formaba parte de esta Entrada eran una muestra de este poder, donde se buscaba una relación íntima entre la imagen y la persona (ver Querejazu 2011).



Imagen 1.4. 8 Entrada del Virrey Morcillo en Potosí, autor Melchor Pérez de Holguín 1716. Fuente: Principio Potosí 2010.

El interés por este cuadro, no es solo por lo relatado, sino por la ropa cortesana de los oidores (que muestra su presencia como personas privadas y no como cuerpo) y la uniformidad de la vestimenta de los cabildantes (su corte guardaba similitudes con el traje talar de los oidores) subrayan el hecho de que no era la Audiencia la que gozaba de preeminencia durante esta entrada, sino el Cabildo potosino (Bridikhina 2007, p. 158). Este tipo de vestimenta, parece haber sido heredado por los indígenas, quienes emplearon no solamente las finas telas en sus ropajes festivos, sino también los delicados bordados, lo mismo que la estética, (imagen 1.4.9). Los bailarines visten trajes ricamente bordados en finas telas, como el terciopelo, asimismo portan trajes

a la usanza de principios del siglo XVIII, como sombreros, con blancos peluquines además de los fracs y chalecos; estos a su vez lejos de ser más discretos se tornaron más barrocos y con el paso del tiempo estos exacerbaron su materialidad y carnalidad, como se verá a continuación.



Imagen 1.4.9 Tropa de Morenos de principios del siglo XIX. Fuente: Oros y Quisbert 2018.

La abundancia como acercamiento a lo divino

La comprensión fisiológica de la cosmología andina en su relación entre “trascendente” y lo material, se centraliza en la abundancia como elemento articulador entre fuerzas espirituales y el mundo humano. La distinción ontológica entre “significado” y “cosa”, símbolo y medio; toma en la fiesta del Gran Poder su mayor representación en la comunidad *cholo-mestiza*, donde sus características escapan de ese entendimiento solipsista de la representación como simple alusión a símbolos religiosos, y vaciada de agencia en sí misma (Tassi 2010, 42).

Este deseo de sobrar en abundancia material, característica común con la cual se identifican los *cholo-mestizos* de los que habla Tassi, no es otra cosa que el barroquismo del siglo XVII, heredado por los indígenas, mientras las élites promovían una estética moderna de contemplación distante de los objetos religiosos y artísticos; los indígenas re-enfatizaban lo material a favor de lo trascendente, los objetos e imágenes indígenas se volvían crecientemente más barrocos, incrementando su énfasis en lo material (Oros 2015, 24-25).

En consecuencia es importante hacer este repaso por las conceptualizaciones, sobre lo trascendente y material, y como el exceso, en este caso de los bordados, permitirán acercamientos ontológicos a lo divino. Una de las expresiones más fuertes de este exceso material son los trajes bordados, que lejos de volverse más discretos fueron ganando en volumen (imagen 1.4.10), y que ahora ostentan los bailarines, en las festividades santorales barriales y Entradas –como el Gran Poder o el Carnaval de Oruro–; que más allá de ser una práctica social ostentosa que despliega el estatus económico, exageraciones físicas y materiales del baile, los trajes “pesados” pueden consolidar, un canal de comunicación entre lo humano y lo divino (Tassi 2010, 89).



Imagen 1.4.10 Morenos turrilitos. Entrada del Señor Jesús del Gran Poder 2018. Foto: Varinia Oros

Conclusiones

Fue necesario hacer un recorrido por el sentido sagrado que se da a los objetos en los Andes. Este sentido también lo que adquieren los trajes bordados de tipo festivo, pues estos son *qillqas* de los bailarines, que afectan ya que no son simples objetos a ser observados, estas prendas que cubren al bailarín, adquieren el poder y belleza de la misma *wak'a*. En este sentido no es casual que hayan adoptado el bordado de preciados materiales, que durante la colonia estaba reservado para la elaboración de vestimenta religiosa y eclesiástica a la que se destinaban los mejores materiales conocidos por su procedencia como “efectos de Castilla”, hilos de oro y plata eran destinados a la delicada elaboración de tan complejos objetos, estos hilos provistos de alma, al igual que los tejidos prehispánicos, que daban a nacer telares como cuerpos, pues los tejidos no podían presentar cortes ni fisuras, lo que implica una personalización del objeto que come y digiere, son corazón y mente; al igual que estos los trajes festivos son también cuerpos nacidos en un bastidor, tienen venas por las que corre la sangre vital, hilos con alma que los cubren a manera de piel, formando la *Q'illqa* que cubre al bailarín.

Los trajes no son objetos pasivos. Interactúan con las personas de forma positiva, o no, si no son “atendidas”, una “atención” que tiene que ver con rituales y ceremonias de *ch'allas* y *wilanchas*, que en el mundo andino y entre los cholo mestizos de la urbe, están destinadas estrictamente a lo sagrado y divino. Es así pues como son tratados los trajes, pues no son meros atuendos y mucho menos disfraces, estos afectan al bailarín si no han sido atendidos, pudiendo provocar “insomnio de baile”, recordando de alguna manera a los *taqi unquys* de la colonia, quienes afirmaban estar envueltos por la *wak'a* en este “baile de la enfermedad”. Si bien hoy en día las complejas ceremonias de *wilanchas* fueron reemplazadas por las *ch'allas* con abundante cerveza, no dejan de tener el mismo sentido, profundidad y fin que las anteriores.

No solo el material es importante en los trajes, la iconografía que presentan estos acompaña esta concepción de concebir al traje como algo sagrado, deidades que hábilmente fueron introduciendo los artesanos locales, así pues se revela un *Katari* en forma de dragón alado, desechando así la idea de que este personaje tenga estrictamente que ver con el dragón más bien asiático. El *Katari* considerado *wak'a*, y que por ser centellante muchas veces es asociada al arcoíris, ese mismo arcoíris de cuerpo blando con *k'isas*, que une el mundo de arriba con el de abajo en un abrazo, y que es considerado benigno como maligno. Por ello para protegerse de él es necesario el uso de objetos como el *k'ili* y *puyto*, estos tienen punta como para atravesar el cuerpo de la serpiente en forma de arcoíris. Todos estos elementos plasmados en la iconografía de los trajes, no hacen otra cosa que reforzar este concepto de movimiento de energía y vida, dicho de otra forma, la gente se mueve bajo sus propios impulsos. Pero también se mueve y con-mueve por los contextos y entornos, con otros seres, objetos y paisajes, lo vive y por ello es afectado por su presencia, en esta cosmopraxis participa del proceso.

Por otro lado la narrativa lineal, progresiva y desmaterializada de la modernidad fue rechazada por los indígenas urbanos que mantuvieron el exceso material y la presencia sensible como valores constitutivos de sus prácticas religiosas. Hoy en día fiestas patronales como la del Señor Jesús del Gran Poder –celebrada en el barrio del mismo nombre–, “centro simbólico de la mitad indígena paceña” (Tassi 2010). En esta atractiva y elaborada Entrada, se evidencia la presencia de la abundancia de los trajes bordados, así pues el baile se ha vuelto una de las formas más importantes de culto y celebración y a pesar de la resistencia de la iglesia católica boliviana en aceptar esa forma de “religión popular”. El clero sigue fingiendo ceguera frente a las majestuosas Entradas actuadas por los indígenas urbanos y dedicadas a santos católicos indianizados y que lejos de dejar los excesos del barroco, estos se fueron incrementando y creciendo de una forma desmedida, es sólo ver los trajes de Morenos que recrean claramente este aspecto.

Bibliografía

- Allen, Catherine. 1997. «When Pebbles Move Mountains: Iconicity and Symbolism in Quechua Ritual». En *Creating Context in Andean Cultures*, editado por Rosaleen Howard-Malverde, 73-84. New York Oxford: Oxford University Press.
- Arnold, Denise. 2018. «'Convertirse en persona' el tejido: la terminología aymara de un cuerpo textil». En *Actas de la I Jornada Internacional sobre Textiles Precolombinos*, editado por Victòria Solanilla, 9-28. Barcelona: Servei de Publicacions de la UAB.
- Arnold, Denise, Elvira Espejo y Freddy Maidana. 2013. *Tejiendo la vida. La Colección Textil del Museo Nacional de Etnografía y Folklore, según la cadena de producción*. La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore / Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia.
- Arnold, Denise y Elvira Espejo. 2012. *Ciencia de tejer en los Andes: estructuras y técnicas de faz de urdimbre*. La Paz: Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia / Fundación Albó / Fundación Interamericana / Instituto de Lengua y Cultura Aymara.
- Bertonio, Ludovico ([1612] 1984), *Vocabulario de la Lengua Aymara*, La Paz: Centro de Estudios de la Realidad Económica y Social / Instituto Francés de Estudios Andinos / Museo Nacional de Etnografía y Folklore.
- Bridikhina, Eugenia. 2007. *Theatrum mundi: Entramados del poder en Charcas colonial*. La Paz: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Browman, David. 1972. *Siruni, Pucara-Pokotia and Pajano: Pre-Tiwanaco South Andean Monolithic Sotone Styles*. Missouri: Washington University St. Louis.
- Cereceda, Verónica. 2010. «Semiología de los textiles andinos: Las talegas de Isluga». *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 42, núm. 1: 181-198.

Chávez, Sergio. 2004. «The Carved Slab of Copacabana». En *Tiwanaku Ancestors of the Inca*, Margaret Young-Sánchez. Lincoln and London: Denver Art Museum / University of Nebraska Press.

De Munter, Koen. 2016. «Ontología relacional y cosmopraxis, desde los Andes. Visitar y conmemorar entre familias aymara». *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 48, núm. 4: 269-644.

Gisbert, Teresa. 2001. *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. La Paz: Plural Editores.

Grández, Haydeé. 2015. «Consumo de telas y grupos sociales en una comunidad monacal limeña: El Monasterio de Nuestra Señora del Prado». Tesis de Maestría en Historia del Arte, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú.

Ingold, Tim. 2015. *The Life of Lines*. London: Routledge.

Janusek, John. 2003. «Vessels, Time, and Society: Toward a Ceramic Chronology in the Tiwanaku Hinterland». En *Tiwanaku and its Hinterland: Archeology of an Andean Civilization*, editado por Alan Kolata, 30-94. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.

Ohnstad, Arik. 2011. «La escultura prehispánica de Khonkho Wankane, Jesús de Machaca, Bolivia». *Nuevos Aportes* 5: 119-142.

Oros, Varinia. 2015. *Retablos y Piedras Santos. La materialidad de las wak'as*. La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore / Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia.

Querejazu, Lucía. 2011. «El programa emblemático alegórico en la entrada del Virrey Morcillo a Potosí en 1716». En *La Fiesta. Memoria del IV Encuentro Internacional sobre Barroco, Pamplona, Fundación Visión Cultural/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra*, 149-157.

Quispe-Agnoli, Rocío. 2002. «Escritura alfabética y literalidades amerindias: fundamentos para una historiografía colonial andina». *Revista Andina* 34: 237-252.

Rostworowski de Diez Canseco, María. 1986. *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Szabó, Henriette. 2008. *Diccionario de la Antropología boliviana*. Santa Cruz de la Sierra: Aguaragüe.

Tassi, Nico. 2010. *Cuando el baile mueve montañas. Religión y economía cholo-mestizas en La Paz, Bolivia*. La Paz: Fundación PRAIA.

Entrevistas

Quisbert, Jorge, entrevista de Varinia Oros. *Ch'alla de los trajes de la Fraternidad Eloy Salmón* (24 de Mayo de 2018)



II. Epistemologías

2.1 Reflexiones sobre el giro ontológico en la Antropología de los Andes

Denise Y. Arnold³²

Desde los años 90, hubo una crisis filosófica en las Ciencias Sociales en el Norte y en el pensamiento del Norte en general. Se daba cuenta que, aun en disciplinas como la antropología, con su postura de entender las formas del pensamiento de otras culturas, se seguía pensando en el análisis de estas formas de pensamiento según la epistemología kantiana establecida, es decir según los principios, fundamentos, extensión y métodos del “conocimiento” humano. Era posible de reconocer otras formas de pensamiento como las ‘creencias’ de otros, pero no se las reconocía como formas propias de la verdad o experiencias verdaderas del mundo.

Esta situación cambió dramáticamente, sobre todo con los escritos del antropólogo brasileño Eduardo Viveiros de Castro, comenzando con su tesis doctoral sobre los tupi-guaraní de las tierras bajas de Brasil, que se publicó en inglés en 1992. En este trabajo, Viveiros comenzó a desconstruir el bagaje epistemológico occidental con la propuesta que era mejor dejar atrás la *epistemología* como rama de la filosofía y proceder a la *ontología*. Ya no era suficiente decir que “ellos tienen otras creencias”;

³² Doctora en Antropología. Directora del Instituto de Lengua y Cultura Aymara (ILCA). Investigadora adjunta, Instituto de Investigaciones Antropológicas y Arqueológicas, Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia.

se tenía que reconocer que ellos “viven en mundos distintos”. Y si queremos entender estos mundos distintos, debemos dejar de privilegiar nuestras maneras de pensar como verdaderas y hegemónicas, y apreciar que existen distintas ontologías. Es decir, entender las nociones del ser y estar en el mundo, las que incluyen no solamente las experiencias de los humanos, sino también de los otros seres del entorno: otros animales, las plantas, las cosas, y demás las interrelaciones entre todo ellos.

En las últimas dos décadas, este *giro ontológico* ha tenido un impacto en muchas disciplinas: las humanidades, las ciencias sociales y las ciencias duras, hasta el punto en que muchos dicen que el término “ontología” ha reemplazado esto de “cultura” (véase Holbraad y Pedersen 2017). Se nota dos tendencias principales en este giro:

1. Una de ellas es el cambio de énfasis, ya mencionado, desde la epistemología hacia la ontología, por ejemplo en el trabajo de Bruno Latour, en la arqueología simétrica de Latour y Michel Serres en Francia, y el nuevo materialismo en general. Este aspecto del giro critica a la ciencia académica por su supuesto de haber solucionado los problemas de descubrir y describir el mundo real, puesto que las posibilidades topológicas y emergentes impredecibles y sorprendentes demuestran que el mundo ya no puede ser entendido en su integridad según las leyes de Newton o de Einstein. Esta tendencia también cuestiona a la representación y al representacionalismo como modalidades para expresar el mundo. Y va en contra de la separación entre dominios, en los mundos humanos y no humanos y de las cosas, según el pensamiento cartesiano, a favor de buscar nuevas metafísicas.
2. La segunda tendencia abarca el “nuevo animismo” y el “nuevo vitalismo”, por ejemplo de Eduardo Viveiros, Tim Ingold y otros, acompañados por una nueva simetría entre el trabajo intelectual occidental y el indígena. Algunos llaman a esta tendencia el “pos occidentalismo”.

El giro ontológico, con sus distintas tendencias, está muy ligado también al concepto de “perspectivismo” que Viveiros ha puesto sobre el mapa intelectual hace tiempo, aunque él se ha prestado el concepto de otros estudiosos de Amazonas (en la ‘cualidad perspectiva’ del antropólogo sueco Kaj Århem de 1993 y la obra de la antropóloga brasileña Tania Stolze). Según esta concepción, el mundo está habitado por diferentes especies de sujetos o personas, humanas y no-humanas, que lo aprehenden desde distintos “puntos de vista”. Típicamente, en condiciones normales, los humanos se ven a sí mismos como “humanos” y a los animales como “animales”. En cuanto a los espíritus, el hecho de ver a estos seres, normalmente invisibles, es ya un signo seguro de que las “condiciones” no son normales. Por su parte, los animales depredadores y los espíritus ven a los humanos como animales de presa, mientras que los animales de presa ven a los humanos como espíritus o como animales depredadores. Según Viveiros (1998), ‘viéndonos como no-humanos, es a sí mismos a quienes los animales y los espíritus ven como humanos’.

El perspectivismo está casi siempre asociado a la idea que la forma material de cada especie es un envoltorio (una “ropa”) que esconde una forma interna “humana”, normalmente visible sólo a los ojos de la propia especie o a ciertos seres trans-específicos (los chamanes). La noción de “ropa” es una de las expresiones de la metamorfosis, proceso omnipresente en el “mundo altamente transformacional” de los pueblos amazónicos (y algunos arguyen de los Andes también). Esta atención al “dinamismo” de un mundo en transformaciones constantes, en vez de a “objetos” estáticos bajo estudio, es otro aspecto del giro ontológico.

En particular, según Viveiros (1998), las distinciones clásicas entre Naturaleza-Cultura (o bien universal y particular, objeto y sujeto, cuerpo y espíritu, animalidad y humanidad) no son apropiadas para explicar aspectos de las cosmologías no-occidentales, sin someterla de antemano a una crítica etnológica rigurosa.

Se trata más bien en las sociedades amerindias de configuraciones relacionales (o “ontologías relacionales”), con perspectivas cambiantes; en resumen, “puntos de vista”. En estas relaciones, lo que unos llaman “naturaleza” bien puede ser la “cultura” de los otros.

Como base de su planteamiento, Viveiros identifica una serie de nociones amerindias en común:

- Los mundos están en procesos de cambios dinámicos y transformacionales.
- La existencia de un estado original, sin diferenciación entre humanos y animales, en que originalmente todos eran ‘humanos’ (cf. los cuentos en aymara y quechua, por ejemplo sobre el wayñu nocturno de los animales silvestres, que se visten como humanos, el cóndor con su jaquete negro y bufanda blanca).
- Desde allí, se han establecido relaciones sociales entre humanos y animales (concebidos como exhumanos o humanos disfrazados), considerados parientes, afines (lo más usual) o asociados, o bien enemigos.
- Un mundo percibido según el pensamiento perspectivista, en que los distintos tipos de “personas” perciben el mundo desde diferentes puntos de vista.
- Pero nótese: para los amerindios, no todos los animales son “personas”, solamente las especies que cumplen roles simbólicos y prácticos claves: ej. los predadores (felinos) y animales que son ‘de caza’ para los humanos, es decir depende de su papel en una red de relaciones sociales, que incluyen humanos en su vecindad. En otros casos, son los ‘maestros de los animales’.

- Como consecuencia, se maneja una ontología multinaturalista y unicultural, en vez del mundo uninaturalista y multiculturalista del Occidente o de la Reforma Educativa de Gonzalo Sánchez de Lozada, entonces Presidente de Bolivia, de 1994, que todavía forma la base para pensar la “interculturalidad” en Bolivia.
- El aspecto universal y subjetivo del mundo es la unidad de almas o espíritus (humano y animal), y el aspecto particular y objetivo es la naturaleza del cuerpo. Es decir se cambia el cuerpo del ser a través de ayunos, de trance, o consumir alucinógenos, aunque los espíritus quedan constantes. Entonces, todo ser, al que se le atribuye un punto de vista, será sujeto, y espíritu.

Si es así, el pensamiento amerindio presenta varios retos para en el pensamiento occidental en general:

- Se suele manejar la noción del cuerpo como una mera capa que envuelve la forma humana interna (que es el alma humana o el espíritu animal). En las transformaciones y metamorfosis chamánicas, se puede cambiar el cuerpo, y así el punto de vista.
- El sustrato universal no es la materia objetiva (u objetividad materia), sino la reflexividad del sujeto.
- Se atribuye “agencialidad” (una intencionalidad consciente) no sólo a humanos sino a los animales y los espíritus.
- En la epistemología constructivista y kantiana, “el punto de vista crea el objeto”; pero para los amerindios, “el punto de vista crea el sujeto”.

- Según el pensamiento occidental establecido, el conocer es objetificar (y de-sujetivizar), por ejemplo, al llamar “informantes” a las personas que nos ayudan en nuestros estudios, o al convertir los sujetos bajo nuestra mirada en objetos (o verlos desde afuera). En cambio, para los chamanes amerindios, el conocer es personificar y tomar el punto de vista de lo que se debe conocer. Para los chamanes amerindios, la forma del otro es otra “persona”, otro sujeto, que se atribuye con “animismo”.
- Importantemente, no existe la noción de creación ex nihilo; siempre se transforma algo, se presta algo, se aprende algo o se roba algo, es decir se hace praxis en vez de poesis.
- Según la relacionalidad perspectival, en vez de fundar las relaciones en similitud, se la funda en diferencias: por ejemplo, en vez de decir “hermano” se dice “cuñado/a” (o “tío/a”).

Las ideas de Viveiros han recibido respaldo de antropólogos trabajando con cazadores y recolectores en otras partes de la Amazonia, y en distintas partes del mundo. Un ejemplo es la experiencia de pensar como un predador, tal como un lobo en el caso del antropólogo danés Rane Willerslev (2007), en su trabajo con los cazadores de Siberia. También ha influido mucho en los estudios del pensamiento shamánico.

Otro punto para enfatizar es que el “perspectivismo” de Eduardo Viveiros recuerda la noción de “animismo” recientemente recuperada por el antropólogo francés Philippe Descola (1992, 1996), para designar el modo de articulación de las especies naturales y sociales que es simétrico, y al inverso del “totemismo”. Philippe Descola, al definir cuántas formas de ontología existen en el mundo (recurriendo a Lévi-Strauss), distingue *cuatro* modos de “objetivación de la naturaleza” de este tipo:

- El *naturalismo*, típico de las cosmologías occidentales, que supone una dualidad ontológica entre naturaleza y cultura, como regiones separadas por una discontinuidad metonímica.
- El *totemismo*, en que las diferencias entre las especies naturales sirven para organizar lógicamente el orden interno de la sociedad, y en que la relación entre naturaleza y cultura es de tipo metafórico y marcada por la discontinuidad intra e interserial;
- El *animismo*, en que las “categorías elementales de vida social” organizan las relaciones entre los humanos y las especies naturales, definiendo así una continuidad de tipo sociomórfico entre naturaleza y cultura, basada en la atribución de “disposiciones humanas y características sociales a los seres naturales”;
- El *analogismo* en que el pensamiento procede según una serie de analogías o comparaciones de tipo microcosmo-macrocosmo.

Aquí Descola asocia el *naturalismo* con la modernidad europea, aunque admite que esta tendencia ha sido emergente desde el inicio del siglo XV, habiendo figurado en textos europeos desde el siglo XVII. Se caracteriza por representaciones naturalistas y en especial representaciones de individuos en que se busca expresa el alma. Descola asocia el *animismo* con las sociedades cazadores de la región ártica. En el perspectivismo, asociado con las tierras bajas del Amazonas, Descola percibe un aspecto del “animismo” en general. Descola asocia el *totemismo* con los aborígenes de Australia. Finalmente Descola asocia el *analogismo* con las sociedades amerindias de los Andes y Mesoamérica, donde la presencia del estado ha jugado un papel importante.

Analogismo para Descola se predica en la idea que todas las entidades en el mundo son fragmentadas en una multiplicidad de esencias, formas y substancias separadas por intervalos mínimos, que a menudo se organiza en una escala de gradiente. Las sociedades que manejan este tipo de ontología, se caracterizan por símbolos sincréticos, la coalescencia de objetos, y el “bric-a-brac” en general, en que la totalidad trasciende la suma de sus partes, y en que se tiende a recurrir a figuras que expresan estas totalidades.

A pesar del impacto del trabajo de Descola, a mi modo de ver, hay cierto problema en asociar sólo el *analogismo* con los Andes, lo que hace Descola casi exclusivamente con base en la obra de otro francés, Nathan Wachtel, sobre los uru-chipayas. Sin duda hay aspectos del analogismo en el pensamiento de las sociedades de los Andes; hemos examinado esta posibilidad en nuestros propios trabajos (Arnold & Yapita con Apaza 1996). Pero también en los Andes hay aspectos del *animismo*, en el uso de las máscaras (Barcelos Neto 2008), y del *perspectivismo*, en las prácticas de carnear animales (según Pazarrelli 2016), o en las “técnicas perspectivistas” (*sensu* Lagrou) evidentes en las prácticas del arte textil y el arte gráfico (véase Arnold 2017). Por su parte, el antropólogo belga Koen de Munter (2016) se centra en el pensamiento *animista* de las ontologías relacionales, que él examina en los ritos y la vida familiar de El Alto de La Paz. Entonces, es necesario generar más debate sobre las ontologías realmente en juego en la región andina.

Cuestionar las definiciones existentes de los Andes

Otro aspecto de todo ello, es que la idea de un mundo en el que existe una multiplicidad de posiciones subjetivas, nos lleva a pensar en la noción de *relativismo*. De hecho, en las descripciones de las cosmologías amerindias son frecuentes las menciones

directas o indirectas al relativismo, por ejemplo, en el caso de Kaj Árhem en su etnografía de los makuna. Tras haber descrito minuciosamente el universo perspectivista de este pueblo del Noroeste amazónico, Árhem concluye que la noción de múltiples puntos de vista sobre la realidad implica que, en lo que respecta a los makuna, “cualquier perspectiva es igualmente válida y verdadera”, ya que “no existe una representación verdadera y correcta del mundo” (Árhem 1993, p. 124).

Pero ante sendos argumentos Viveiros se pregunta insistentemente: ¿La teoría perspectivista amerindia supone efectivamente una multiplicidad de representaciones sobre el mismo mundo, como afirma Árhem? Su respuesta es que todos los seres ven (“representan”) el mundo de la *misma* manera, lo que cambia es el mundo que ellos ven. Las cosas que ellos ven son otras, tomando en cuenta ¿con relación a quién, y ¿a qué especie? Entonces, para Viveiros, el perspectivismo no es un relativismo, sino un *multinaturalismo*, punto desarrollado en los Andes por el brasileño Ricardo Cavalcanti (2007). Asimismo, el relativismo cultural o el multiculturalismo supone una diversidad de representaciones subjetivas y parciales, que inciden sobre una naturaleza externa única, indiferente a la representación.

Es decir, según Viveiros, los amerindios proponen una unidad representativa o fenomenológica puramente pronominal, que se aplica indiferentemente sobre una diversidad real. Hay una sola “cultura” y múltiples “naturalezas”; una epistemología constante y ontología variable. El perspectivismo es un multinaturalismo, pues para Viveiros una perspectiva no es una representación:

Los animales ven de la misma forma que nosotros cosas distintas de lo que nosotros vemos, porque sus cuerpos son diferentes de los nuestros. No me estoy refiriendo a las diferencias de fisiología –en cuanto a eso, los amerindios reconocen una uniformidad básica de los cuerpos– sino a los afectos, inclinaciones o capacidades que

singularizan cada tipo de cuerpo; lo que éste come, cómo se mueve, cómo se comunica, dónde vive, si es gregario o solitario... (Viveiros 1996, p. 128).

Se revelan en este atisbo de Viveiros muchas inconsistencias en el pensamiento occidental. El estatuto de lo humano en este pensamiento es, como subrayó Tim Ingold (1994, 1996), esencialmente ambiguo: por un lado, la humanidad es una especie de animal entre otras, y la animalidad es un ámbito que incluye a los humanos; por otro, la Humanidad (con mayúscula) es una condición moral que excluye a los animales. Estos dos estatutos cohabitan en el concepto problemático y disyuntivo de la “naturaleza humana”. Dicho de otra forma, nuestra cosmología imagina una continuidad física pero una discontinuidad metafísica entre los humanos y los animales, la primera haciendo del hombre objeto de las ciencias de la naturaleza; la segunda, de las ciencias de la cultura.

Aquí el espíritu es nuestro gran diferenciador, es lo que sitúa a los humanos por encima de los animales y de la materia en general, lo que singulariza a cada humano individual ante sus semejantes, y lo que distingue a las culturas o períodos históricos en cuanto “conciencias colectivas” o “espíritus de la época” (*sensu* Hegel). El cuerpo, al contrario, es el gran integrador, el vehículo de la “participación moderna”: lo que nos conecta al resto de los seres vivos, unidos todos por un sustrato universal (el ADN, la química del carbono, etc.) que, a su vez, remite a la naturaleza todos los “cuerpos” materiales.

En cambio, los amerindios imaginan una continuidad metafísica y una discontinuidad física entre los seres del cosmos; la primera da lugar al animismo –la “participación primitiva”; la segunda, al perspectivismo. El espíritu, que no es aquí sustancia inmaterial sino forma reflexiva, es lo que integra; el cuerpo, que no es sustancia material sino inclinación activa, lo que diferencia.

Comentarios y usos de las ideas sobre perspectivismo

En general, estas reflexiones desde la antropología han iniciado nuevas maneras de pensar sobre la persona, sociedad y las relaciones entre humanos y otros animales. También han facilitado diálogos entre disciplinas, por ejemplo, entre ciencia, tecnología y lo social (Latour), de cómo animar la arqueología (Alberti & Bray 2009) o repensar lo material (Henare, Holbraad & Wastell 2006) y de cómo repensar animismo en el estudio de religiones.

Además, el debate antropológico sobre estos términos ya no se queda en la academia, habiendo influido el mundo del arte y los contenidos de algunas exposiciones del arte en el caso de “La fabriques des images” en el Musée du Quai Branly, 2010-11 (Descola 2010), en que los objetos son organizados según las cuatro ontologías de Descola. Aquí Descola plantea la posibilidad de identificar estas ontologías en las imágenes creadas por distintas sociedades: en los paisajes europeos (naturalismo), la pintura aborígen (totemismo), máscaras anímicas y ejemplos de la interioridad humana (animismo) y chimeras compuestas de varios elementos y, según el analogismo, en microcosmos y macrocosmos (analogismo). Estas ideas también han penetrado al teatro: por ejemplo en “Amazonas: Music theatre in three parts”, en el Biennale de Munich, de 2010.

Este conjunto de ideas ha generado muchos debates, algunos de ellos muy acalorados e incluso rencorosos (Reynoso 2017). En Alemania, Ernst Halbmeyer (2012, 10), en su introducción a una colección de ensayos menos agresiva, señala que el perspectivismo no es nada nuevo, las primeras ideas “perspectivistas” habiendo sido desarrolladas originalmente por los filósofos Leibniz y Nietzsche en el siglo XVIII. Propone también que, en la actualidad, se ha pasado por la etapa universalista del interés en el tema para pasar a comparar las características del perspectivismo en distintos lugares y sociedades del mundo. Aun así, una limitación en estos estudios es que, hasta

la fecha, se ha concentrado en la relación humano-animal, sin explorar mucho las relaciones humano-planta y menos aún con ‘cosas’ como estrellas, la luna y el sol, el viento, la lluvia o los arco iris. Es en este ámbito de ausencia que se ha comenzado a enfocar ontológicamente los objetos elaborados por humanos que se hallan también en el medio andino: máscaras, instrumentos del viento, etc.

Los estudios comparados en la colección de Halbmayer (2012) cuestionan si las relaciones entre humanos y animales siempre se piensan en términos perspectivistas. Un ejemplo que responde a esta pregunta es entre los shipibos de las tierras bajas del Perú, donde se diferencia entre los seres, no en estos términos, sino según su grado de conciencia, agencialidad y poder. Y si bien Viveiros acierta que, de acuerdo al animismo, los orígenes de humanos y animales eran humano, otros estudios en el volumen demuestran que en otros grupos no es así. Tampoco se percibe la agencialidad como algo exclusivamente humanizado y personalizado; más bien se reconoce la agencialidad de todos los organismos biológicos para desarrollarse en el mundo.

En estos debates, una de las propuestas es que un entendimiento mayor de las cosmologías amerindias debería incluir estas formas ‘no personalizadas’ de vida y agencialidad. Pues, parece que estamos ante un sistema gradual que va desde los plenamente personalizados a los no personalizados, a través de dimensiones de animicidad, agencialidad, conciencia, la habilidad de comunicar y formas de fisicalidad.

Otra diferencia de abordaje en la colección nos ofrece Laura Rival, de Brasil (2012), al vincular el animismo con el conocimiento científico y biológico, a diferencia de Viveiros, Descola e Ingold quienes rechazan esta posibilidad. Rival también agrega al debate las experiencias ontológicas entre humanos y plantas y no solamente con los animales. Según Rival, para los huaorani del Amazonas, es la bondad del bosque que otorga los nexos vitales entre los ciclos de vida de animales, plantas y humanos, y es con referencia a ello que se respeta la continuidad de la reproducción autónoma de otros (humanos como no humanos).

Desde un posicionamiento más crítico, el antropólogo griego Dimitri Karadimas (2012) cuestiona las bases ontológicas de Viveiros, al arguir que no hay manera para tener acceso a la interioridad de otros seres; siempre existe una “imputación de identidades”. Por tanto, le interesa más la manera en que distintas culturas “construyen” esta imputación de interioridad. Para él, si los amerindios dicen que “jaguares ven a los humanos como peccarí”, quiere decir que los humanos a veces son comidos por jaguares como si fueran peccarís, es decir a veces son los peccarís de los jaguares.

Por su parte, el austriaco Brabec de Mori (2012) busca entender las percepciones de los shipibos que han experimentado lo que es “ser jaguar”, bajo la influencia de ayawaska, y cómo estas experiencias difieren de los estados normales de percepción. Los chamanes shipibo describen estas experiencias al público participante en estos ritos, a través de la voz y el canto.

Otro cuestionamiento en la misma colección, de Wolfgang Kapfhammer (2012), va en contra de la supuesta división ontológica entre las sociedades amerindias y occidentales. Para Kapfhammer, ya existe un animismo occidental, evidente en el arte, la opera, la psicología del medio ambiente y la vida diaria, que provee una tradición filosófica alternativa a las tradiciones dominantes baconianas y cartesianas.

En general en esos ensayos, se nota una demanda emergente para explorar y entender el contacto entre distintas ontologías en diferentes esferas de prácticas: en relación a la religión, las situaciones coloniales, etc.

Problemas al aplicar el término “ontología” a las sociedades de los Andes

Cerraré este ensayo al agregar a este debate en torno al giro ontológico, un cuestionamiento aún más radical sobre la validez de recurrir al término filosófico “ontología” para referirse a sistemas de pensar con otras raíces filosóficas, como en Amazonas o los Andes. En su obra de las últimas décadas, el filósofo y sinólogo francés François

Jullien diferencia entre el pensamiento de los griegos antiguos, como el fundamento del pensamiento occidental y, en su caso, de la China antigua, contemporánea con ello. Uno de los puntos de contraste que hace Jullien entre estos dos sistemas de pensar, lo que él desarrolla más en el libro *Propensión de las cosas* (2000/1990), es la diferencia entre la atención *al verbo ser* y a la importancia del drama *mito-logos*, desde Platón y Aristóteles adelante, y la plena ausencia del verbo ser, o del drama *mito-logos*, en el pensamiento antiguo de la China.

Esto me llamó la atención puesto que se trata del pensar en la macrolengua sinotibetana, incluyendo el chino mandarín, a diferencia de en el griego antiguo. Entonces, estamos en la esfera de lenguas más cercanas al aymara o al quechua, atentas a los procesos de transición y transformación, y al pensar en las sociedades de los Andes antes de la conquista. En las lenguas andinas, como se sabe, esta dinámica de ser y estar en el mundo no se expresa en verbos independientes, como en el castellano, sino en las estructuras sufijantes. Por ejemplo, se marca la condición del ser en el mundo en los pronombres nominales, *naya* (yo), *juma* (tú), *jupa* (él o ella) y *jiwasa* (nosotros/as), al usar el diéresis sobre la vocal: *nayãña* (ser yo) y así seguidamente: *jumãña*, *jupãña*, *jiwasãña*, o bien en las construcciones de *nayätwa* (yo soy), *jumätawa* (tú eres), *jupawa* (él es, ella es) *jiwasätanwa* (nosotros/as somos). Asimismo se marca la condición de estar en el mundo al agregar sufijos a los demostrativos. *Uka* es “eso”; y *aukankaña* es “estar en ahí”. *Akankasktwa*, en el continuativo, quiere decir “estoy aquí aún”. O *Boliviankaña* quiere decir “estar en Bolivia”. Lo mismo pasa en el caso de los sustantivos: *jaqi* es “gente; y *jaqiña* es “ser gente”.

Entonces, como en el caso del chino antiguo, estas lenguas andinas han entendido e interpretado la realidad de otra manera, o como dice Jullien, según otros “pliegues”, recurriendo a la lógica del proceso y la participación en su despliegue en el mundo. En este contexto, si bien el desarrollo de la rama ontológica de la filosofía

griega tenía que ver con la incidencia gramatical y vivencial de los verbos ser y estar, ¿hasta qué punto es apropiado aplicar el término ontología a las formas de pensar en los Andes, que no cuentan con estos verbos independientes?

Esto es una pregunta mayor, puesto que, en el pensamiento llamado “occidental”, la noción del ser y de la subjetividad en general ha dominado los debates filosóficos durante siglos. Como señala Jullien en otro libro, *Transformaciones silenciosas*:

Yo me creía *sujeto*: sujeto con iniciativa, que crea y quiere, que es activo o pasivo pero que mantiene el sentimiento de su ser y que es dueño de sí mismo; que, aunque sabe que está preso en un conjunto de interacciones que le circundan, no deja de considerarse “causa de sí mismo”, según la expresión tan cara a la metafísica, *causa sui* (2010/2009, p. 15).

Jullien nos da el ejemplo del proceso de envejecimiento, que suele sorprender al sujeto acostumbrado a pensar que él o ella es “causa de sí mismo” (*cogito ergo sum*). Él señala que la dificultad es la de pensar su ser únicamente en el corazón de la transición, entendiéndola explícitamente, como el “paso” que permite ir de una “forma” a la siguiente – en el *entre-formas*, podríamos decir- y desarrollando así de la mejor manera el *trans* de la “trans-formación”. “Precisamente porque no es el ‘ser’, la transición escapa a nuestro pensamiento” (Jullien 2010/2009, p.15). La transición está literalmente oculta en el pensamiento europeo, que la reduce al silencio. El problema comienza con Platón, para quien el traspaso de una acción a otra no cambia, puesto que lo percibía como dos momentos exteriores uno con respecto al otro (Jullien 2010/2009, p. 21).

Para Jullien, “todo eso en favor del Ser y su gran edificio llamado “ontológico” tiende a centrarse en el verbo ser y pasa por alto la transición (p. 23). Para salir del pensamiento del Ser, tendremos que rechazar la identificación a través de la

determinación (*logos*), seguida por la abstracción, la separación o división que caracteriza la precisión del análisis o la especulación sobre lo verdadero, y da prioridad al ritmo de las estaciones, o abordar a la vida a través de la respiración (24). Jullien subraya que a diferencia de la determinación, la transición es lo indeterminable por excelencia, deshaciendo las propiedades por las que se asigna el Ser. La transición deshace, efectivamente (30).

A ese estadio, por encima de las delimitaciones y definiciones, cuya continuidad “no puede ser nombrada”, pero cuya indistinción nos lleva benéficamente a la armonía profunda, es lo que escogieron llamar *dao* (la vía) los daoístas de la China antigua (31) y sospecho que la noción del *thakhi* (la vía) en el aymara o ñan en el quechua sea comparable.

La misma llamada de atención a la importancia de la *dinámica* de los procesos continuos del mundo ha sido lanzada por Ingold a las nociones *estáticas* de “lo ontológico”, que no toman en cuenta este flujo de los eventos, y en que las ideas ontológicas están en transición constante. Para Ingold, las cosas están en vías de originarse todo el tiempo (Ingold 2013, 81).

Para mí, es pertinente el hecho de que la mayor parte de trabajos hasta la fecha sobre ontologías en los Andes se han centrado no tanto en las *relaciones* humanas, sino en las *cosas materiales* y, en muchos casos, su transición para volverse “personas”: los santos (Barcelos Neto 2008; Arnold con Yapita & Espejo 2007; Arnold 2017), la casa etnográfica (Rivera Ardia 2019) o arqueológica (Dante Ángelo 2014), sitios arqueológicos como Chavín (Weismantel 2015), la plaza del pueblo de Isluga (Aedo 2018), los textiles (Arnold 2018) y la cerámica y cosas materiales en general (Santos-Granero 2009, 2012; Sillar 1997; Weismantel & Weskell, 2014; Alberti 2012; Arnold 2018d).

Asimismo, en los casos cuando se presta atención a las *relaciones* humanas de los Andes, en vez de apreciar ontologías en su forma nominal, como *actitudes* hacia el mundo (Viveiros), o bien aspectos de la *composición de mundos* (Descola 2014a), se suele centrarse, como hace Ingold, en los “*procesos ontogénicos*” (Ingold, en Descola & Ingold 2014). Por ejemplo, esta expresión tiene resonancias con las observaciones de Koen de Munter sobre las ontologías relacionales en juego entre familias aymaras de El Alto (*ibíd.*) como también con los trabajos sobre cosas materiales que cité antes. Un abordaje centrado en *procesos* también concuerda con las observaciones sobre el aprendizaje de los *procesos vitales* que se aprenden en paralelo con la elaboración de objetos como textiles, en muchas sociedades de los Andes (Arnold 2018d).

Es decir, en tanto que Descola suele contextualizar históricamente los procesos de composición de mundos, como aspectos de percepción, de actualización y detección (o omisión) de la calidad de nuestro entorno y las relaciones que ocurren dentro de ello (Descola, en Descola & Ingold 2014, p. 30), en cambio, Ingold enfatiza el aspecto *procedimental* de esta noción de la composición del mundo, como un “proceso continuo... un desarrollo perpetuo”. En breve, componer el mundo para Ingold no busca “representar” la vida, como si existiera con anterioridad, sino buscar procesos para hacer emerger la vida *mientras crece* (Ingold, en Descola & Ingold 2014, 37-38). La diferenciación es entre la composición de mundos como una forma de percepción, actualización y detección de ciertas cualidades, y el proceso de construcción o desarrollo que instiga el crecimiento de la vida (Hallam & Ingold 2014, citado en Rivera Andía 2019).

Pero, a pesar de estos grandes avances en la obra de Ingold, todavía estamos lejos de responder a las preocupaciones de Jullien: de cómo participar de por sí, como los chinos antiguos, en este flujo de vida, sabiendo de dónde deriva y a dónde va, en la propensión y las salidas probables de estos procesos...

Bibliografía

Aedo, Angel. 2018. «Where places fold: The co-production of matter and meaning in an Aymara ritual setting». *Journal of Material Culture*, 1–21. Offprint pre-publication.

Alberti, Benjamin. 2012. «Cut, Pinch and Pierce Image as Practice among the Early Formative La Candelaria, First Millennium AD, Northwest Argentina». En *Encountering imagery. Materialities, Perceptions, Relations*, eds. I-M. Back Danielsson, F. Fahlander & Y. Sjöstrand, 13-28. Stockholm: E-PRINT AB, Stockholm Studies in Archaeology 57.

Alberti, Benjamin & Tamara L. Bray. 2009. «Introduction». *Cambridge Archaeological Journal*, edición especial 19, núm. 03: 337-343. doi: 10.1017/S0959774309000523, consultada el 25 de abril de 2014.

Ángelo, Dante. 2014. «Assembling ritual, the burden of the everyday: an exercise in relational ontology in Quebrada de Humahuaca, Argentina». *World Archaeology* 46 núm. 2 (2014), 270-287. doi: 10.1080/00438243.2014.891948, consultado el 25 de abril de 2014.

Arnold, D. Y. 2000. «'Convertirse en persona' el tejido: la terminología aymara de un cuerpo textil». En *Actas de la 1ª jornada Internacional sobre Textiles Precolombinos*, ed. Victoria Solanilla Demestre, 9-28. Barcelona: Servei de Publicacions de la UAB.

Arnold, D. Y. 2016. «Territorios animados: Los ritos al Señor de los animales como una base ética para el desarrollo productivo en los Andes». En *Símbolos, desarrollo y espiritualidades. El papel de las subjetividades en la transformación social*, eds. Ángel Eduardo Román-López D. y Heydí Tatiana Galarza M., 111-159. La Paz: ISEAT, la Universidad PIEB, etc.

Arnold, D. Y. 2017. «Artes bajo la influencia: pautas acerca de los nexos entre las prácticas textiles de los Andes sur-centrales y las prácticas gráficas de las tierras bajas». *Revista de Estudios Sociales, NOA* (Universidad de Buenos Aires, Tilcara, Argentina), 17 (2017): 19-52.

Arnold, D. Y. 2018a. «Making textiles into persons: Gestural sequences and relationality in communities of weaving practice of the South Central Andes». *Journal of Material Culture* 23, núm. 2: 239–260.

Arnold, D. Y. 2018b. *Los eventos del crepúsculo: Relatos históricos y hagiográficos de un ayllu andino en el Tiempo de los Españoles*. La Paz: Plural editores e ILCA.

Arnold, D. Y. 2018c. «Hilos heterodoxos en la historia del arte: Replanteando la modernidad europea desde los textiles andinos». En *Escrituras Silenciadas: Heterodoxias y disidencias en la península Ibérica y América. Homenaje a Henrique O. Urbano*, eds. José F. Foriés, Paulina Numhauser & Moisés Orfalipp, 147-170. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares.

Arnold, D. Y. 2018d. «The material world». En *The Andean World*, eds. Linda J. Seligmann & Kathleen S. Fine-Dare, 143-157. New York: Taylor and Francis/Routledge.

Arnold, D. Y., Juan de Dios Yapita & Elvira Espejo. 2016. «Wak'as, objetos poderosos y la personificación de lo material en los Andes meridionales: pugnas de exégesis sobre la economía religiosa según las experiencias del género». En *Wak'as, diablos y muertos: alteridades significantes en el mundo andino*, eds. Lucila Bugallo & Mario Vilca, 29-71. Jujuy: IFEA y Ediciones de la Universidad Nacional de Jujuy, Argentina.

Barcelos Neto, Aristóteles. 2008. «Choses (in)visibles et (im)périssables. Temporalité et matérialité des objets rituels dans les Andes et en Amazonie». *Gradhiva* 8: 113-129.

Brabec de Mori, Bernd. 2012. «About magical singing, sonic perspectives, ambient multinaures, and the conscious experience». *Indiana* 29: 73-101.

Cavalcanti Schiel, R. 2007. «Las muchas naturalezas de los Andes». *Periferia*, 7: 1-11.

De Munter, K. 2016. «Ontología relacional y cosmopraxis: visitar y conmemorar entre familias aymaras». *Chungara*, Revista de Antropología Chilena 48, núm. 4: 629-644.

Descola, Philippe. 2014a. *La composition des mondes. Entretiens avec pierre charbonnier*. Paris: Flammarion.

Descola, Philippe. 2014b. «The Difficult Art of Composing Worlds (and of Replying to Objections)». *Journal of Ethnographic Theory* 4, núm. 3: 431-443.

Halbmayer, Ernst. 2012. «Debating animism, perspectivism and the construction of ontologies». *Indiana* 29: 9-23,

Hallam, Elizabeth, y Tim Ingold, eds. 2014. *Making and Growing. Anthropological Studies of Organisms and Artefacts*. Farnham: Ashgate.

Henare, Amiria, Martin Holbraad & Sari Wastell, eds. 2006. *Thinking Through Things: Theorising Artefacts Ethnographically*. London and New York: Routledge.

Holbraad, Michael & Morten Axel Pedersen, 2017. *The Ontological Turn. An Anthropological Exposition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ingold, Tim. 2013. *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. London and New York: Routledge.

Ingold, Tim, P. Descola & M. Lussault. 2014. *Être au monde. Quelle expérience commune?* Lyon: Presses Universitaires De Lyon.

Jullien, F. 1999/1996. *Tratado de la eficacia*. Barcelona: Ediciones Segucia.

Jullien, F. 2000/1990. *La propensión de las cosas. Para una historia de la eficacia en la China*. Trad. de A. Sucasas. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial.

Jullien, F. 2010/2009. *Las transformaciones silenciosas*. Barcelona: Edicion Bellaterra.

Kapfhammer, Wolfgang. 2012. «Amazonian pain. Indigenous ontologies and Western eco-spirituality». *Indiana* 29:145-169.

Karadimas, Dimitri. 2012. «Animism and perspectivism: Still anthropomorphism? On the problem of perception in the construction of Amerindian ontologies». *Indiana* 29: 25-51.

Latour, Bruno. 2008. *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Editorial Manantial.

Lema, V. 2014. «Criar y ser criados por las plantas y sus espacios en los Andes septentrionales de Argentina». En *Espacialidades altoandinas*. Nuevos aportes desde la Argentina. Tomo I. Miradas hacia lo local, lo comunitario y lo doméstico, eds. A. Benedetti y J. Tomasi, 301-338. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Pazzarelli, F. 2014. «Hacer carne: Pastores, animales y culinaria en los cerros jujeños (Andes meridionales, Argentina)». Ponencia leída en el Congreso Argentino de Antropología Social, Rosario, del 23 al 26 de julio de 2014.

Reynoso, Carlos. 2017. *Crítica a la antropología perspectivista (Viveiros de Castro – Philippe Descola – Bruno Latour)*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Rival, Laura. 2012. «The materiality of life: Revisiting the anthropology of nature in Amazonia». *Indiana* 29: 127-143.

Rivera Andia, Juan Javier. 2019. «The Silent ‘Cosmopolitics’ of Artefacts: Spectral Extractivism, Ownership and ‘Obedient’ Things in Cañaris (Peru): Ethnographies from South America». En *Indigenous Life Projects and Extractivism*, 165-193. doi: [10.1007/978-3-319-93435-8_7](https://doi.org/10.1007/978-3-319-93435-8_7) consultada el 4 de mayo de 2018.

Santos-Granero, F. ed. 2009. «Introduction». En *The occult life of things: Native Amazonian theories of materiality and personhood*, 1-29. Tucson, AZ: University of Arizona Press.

Santos-Granero, F. 2012. «Beinghood and people-making in native Amazonia: a constructional approach with a perspectival coda». *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 2, núm. 1:181-211.

Sillar, Bill. 2007. «Engendrar la ida y vivificar la muerte; arcilla y miniaturas en los Andes». En *Más allá del silencio: las fronteras de género en los Andes*, ed. D. Y. Arnold, 513-29. La Paz: CIASE e ILCA.

Viveiros de Castro, E. 1996. «Os Pronomes Cosmológicos e o Perspectivismo Ameríndio». *Mana* 2, núm. 2: 115-144. <http://www.scielo.br/pdf/mana/v2n2/v2n2a05.pdf>, consultada en 10 de agosto de 2014.

Viveiros de Castro, E. 1998. «Cosmological deixis and Amerindian perspectivism». *Journal of the Royal Anthropological Institute* 4: 469-88.

Viveiros de Castro, E. 2010. *Metafísicas Caníbales: Líneas de Antropología Postestructural*. Buenos Aires: Katz Editores.

Viveiros de Castro, E. 2012. «Cosmological perspectivism in Amazonia and elsewhere». HAU Masterclass series. Manchester: *HAU Journal of Ethnographic Theory*, 45-168.

Weismantel, M. 2015. «Seeing like an archaeologist: Viveiros de Castro at Chavín de Huantar». *Journal of Social Archaeology* 15, núm. 2: 139-159.

Weismantel, M. & Lynn Meskell. 2014. «Substances: 'Following the Material' through two prehistoric cases». *Journal of Material Culture* 19, núm. 3: 233-251.

Willerslev, Rane. 2007. *Soul Hunters: Hunting, Animism, and Personhood among the Siberian Yukaghirs*. Berkeley: University of California Press

2.2 Cráneos hacedores y emergentes. Las ñatitas como un tipo de persona en La Paz, Bolivia

María Fernanda Apipilhuasco Miranda³³

No hay espacio más idóneo para hablar de ñatitas,³⁴ que el afortunado Coloquio Utopías Emergentes, en el que las etnografías experimentales, el archivo, la curaduría, el arte y la etnografía tienen cabida para profundizar en cómo algunas ideas e imaginarios de posibilidad política se objetivan, o se desestiman en nuestras sociedades latinoamericanas. En este sentido, las ñatitas como proyecto político patrimonializable son la encarnación de la utopía constitucional plurinacional en Bolivia, que posibilita la inclusión de todas las formas de ritualidad y creencia dentro del Estado boliviano.

En términos discursivos las ñatitas contribuyen a la elaboración de un pasado remoto que cobra fuerza en el presente, y lo constituye como decolonial, laico y anticapitalista. Como posibilidad política constitucional, las ñatitas tienen lugar en un futuro prometedor, sin embargo, en la práctica otros ritmos las marcan y encasillan, aunque no las determinan, en el turismo y el patrimonio como política cultural inducida por el mercado cultural de la UNESCO. En este espacio, no es mi intención

³³ Doctora en Antropología por el Centro de Estudios Antropológicos, en El Colegio de Michoacán, México.

³⁴ Son cráneos humanos a los cuales se les colocan objetos como gorras, lentes, dientes, flores, entre otras cosas, éstos por lo general son parte de los altares familiares y son considerados como sujetos capaces de realizar las peticiones de sus devotos.

profundizar en este aspecto relevante de las ñatitas,³⁵ que bien merece la atención, sino compartir cómo desde mi experiencia en campo las ñatitas dejaron de ser objetos exóticos de representación, desde el cual se construye la alteridad indígena boliviana, para mostrarse sujetos con agencia, capaces de producir futuros posibles a sus devotos, ya sea de forma individual o colectiva. Desde la ontología³⁶ y su posición desde lo emic, me es factible reconocer a estos objetos como sujetos que generan relaciones sociales (económicas, afectivas, políticas, familiares, entre otras), a partir de su materialidad conformada por la fisicalidad del cráneo, y la cultura en la que se desenvuelven. Las ñatitas son actores que engendran diversas utopías que van desde lo estatal, hasta lo comunal (Hermandades) y personal.

Preludio

La tarde que llegué a casa de Gaby, quien me recibió con una comida deliciosa, Calita estaba en su lugar habitual, su propio altar instalado sobre un mueble oscuro de madera, próximo a la puerta de entrada de la casa. Ella al centro, sobresalía sobre una caja de madera, las flores rosadas en las cuencas de los ojos, un gorro tejido a mano, y rodeada de diversos objetos, daban cuenta de su personalidad femenina, cálida y jovial. A un escaso metro sobre Calita, clavado a la pared, estaba un cuadro de Cristo con una corona de espinas y la aflicción de su cuerpo violentado. La emoción

35 Este tema lo desarrollé en mi investigación en proceso para mi tesis de doctorado titulada *Relaciones entre vivos y ¿no vivos? La construcción de cráneos como ñatitas en La Paz, Bolivia, a través de su celebración pública y ritualidad doméstica*. Los planteamientos que propongo son producto de casi año y medio de trabajo de campo, en el que caminé con diversas ñatitas en La Paz, principalmente con Mariano, Rosalinda y Edwin, quienes son el pilar de la Hermandad que lleva sus nombres, y me han acogido como miembro de su colectivo.

36 Entiendo ontología como las formas de producir y relacionarse con los existentes, es decir, los estados de los diversos seres, el mundo, lo que habita en él y sus relaciones, lo que supone lo real o realidades.

de ver a Calita me invadió, fue una sensación extraña entre familiar y ajena, entre desconcierto y confianza, y sí, entre lo exótico y lo propio. Era la primera vez que veía a una ñatita, así que me sentía algo torpe pero cómoda. Tal como me lo habían señalado con anterioridad, lo primero que hice fue persignarme frente a ella y saludarla, entablar un diálogo poco habitual, que después comprendí, estaba cargado de comunicación. Gaby miraba a Calita como la niña de sus ojos, arreglaba los desperfectos en el altar, acomodaba sus cigarros y un poco de hoja de coca regada, quitaba las flores marchitas y acomodaba los obsequios de la ñatita (conchas de mar, caracoles, calaveras de diversos materiales, piedras, entre otros). La trataba con cuidado, y siempre se refería a Calita como su compañera. Para Gaby juntas habitaban el espacio, cada una tenía sus manías y mostraban sus enojos cuando no se les respetaba, Calita a través de objetos que caen, puertas que azotan, escándalo nocturno o sueños, y Gaby a través de riñas. Durante la comida Gaby se expresaba con gran entusiasmo de Calita, cuyo nombre es Carola, y un brillo emanaba de sus ojos cuando me hablaba de su acompañamiento, ayuda y protección. Calita, asegura Gaby, es una chica joven y coqueta (se le presentó en un sueño), que encanta a los hombres, ayuda a las mujeres jóvenes en sus estudios y las empresas que comienzan, tiene diversos devotos, y ha posado para varios fotógrafos. Su imagen ha circulado por diversos países, y es parte de cafés culturales. La llevan al Cementerio General para su Fiesta, y farrea con sus devotos y acompañantes.

Antes de situarme de lleno en las ñatitas, considero necesario mencionar que las diversas perspectivas ontológicas que retomo en la construcción metodológica para mi etnografía en Bolivia, surgen de mi investigación de maestría en una comunidad purépecha en la isla de Janitzio, México, sobre la Fiesta de Ánimas (o Noche de Muertos), la cual me llevó por caminos inesperados con respecto a las relaciones que los isleños establecen con sus muertos, con instancias gubernamentales y entre ellos.

De ahí se desprendió un primer acercamiento a las nociones que los pobladores de Janitzio tienen sobre la muerte y sus muertos, en el que perfilé que éstos son producidos como personas capaces de actuar y ser actuados (Magazine 2012; Ruz 2007). A partir de la búsqueda de una lógica cultural local a la usanza de Sahlins (1998), mediante las prácticas cotidianas de los isleños con respecto a sus muertos (principalmente en rituales), entendí que la visión emic es muy importante para captar cómo convergen diversos tipos de lógicas en un fenómeno social, en este caso, la consolidación de la Noche de Muertos y la Fiesta de Ánimas como un producto turístico estatal, y al mismo tiempo como una ritualidad mortuoria que es parte fundamental en la consolidación del orden social e identitario de Janitzio. Ambas lógicas se configuran entre sí, y posibilitan diversos discursos y usos con respecto a la Noche de Muertos. El punto es que la construcción del muerto como persona a partir de mi caso etnográfico, me brindó la posibilidad de pensar a la muerte y los muertos en términos de *agencia*, y las relaciones entre los humanos y los no humanos. De las consideraciones anteriores se derivó mi interés por la Fiesta de las Ñatitas,³⁷ en cual la materialidad de los cráneos humanos, y su capacidad de actuar son el centro de la celebración. Las ñatitas son actores en la vida cotidiana, para las personas que conforman su ritualidad, y en pro de ello se conforma mi trabajo.

El caso de Calita, como de muchas otras ñatitas, nos muestra una relación estrecha con sus cuidadores,³⁸ que se configura en lazos de familiaridad, amistad y compañía. Calita es considerada por Gaby una compañera con quien intercambia afectos,

37 Es la celebración anual de las ñatitas (8 de noviembre), en la cual sus poseedores las llevan, principalmente, al Cementerio General a “escuchar” misa y pasear. Se les ofrenda velas, cigarro, flores, hoja de coca, refresco y tragos de alcohol. A muchas ñatitas sus poseedores y devotos les organizan su fiesta, ya sea en sus domicilios o en locales que alquilan, en ella se acostumbra dar de comer a los devotos, ofrecer plegarias, misas particulares, llevarles música, bailar y emborracharse.

38 Evitaré la palabra dueños debido a que ésta sólo es utilizada por los medios de comunicación. A lo largo de mi experiencia en campo las personas que poseían ñatitas eludían este término, o lo corregían por el de cuidadores.

objetos (cigarros, hoja de coca, flores, etc.), y favores. Ella es capaz de intervenir en las vicisitudes de Gaby, brindándole apoyo, en el sentido de colaborar para que acciones concretas se lleven a cabo en términos de sus estudios, salud y bienes materiales. A simple vista, Calita es un cráneo inerte que nos refiere a la muerte, sin embargo, entre más se le conoce en lo cotidiano, la visión cambia, es una joven amorosa (sin dejar de tener su carácter), que acompaña, cuida y protege, de igual manera, asegura Gaby, ella solicita compañía y cuidado.

A partir de este material etnográfico me surgieron las siguientes preguntas ¿qué son las ñatitas?, ¿vivos?, ¿muertos?, ¿cómo y por qué actúan? Para tratar de responder a ello, me propuse indagar sobre las concepciones de la muerte a través de las prácticas y creencias alrededor de ellas desde su celebración anual, y su cotidianidad con los devotos en ritualidades domésticas. En estos escenarios, el cráneo posee *agencia*, la cual considero desde dos aspectos: el primero en términos de Latour (1994; 2008; 2012), implica la capacidad de ejercer influencia y constituir acción social, siempre situada y volátil, y a la cual hay que rastrear y no dar por sentada; y segundo, la agencia que está relacionada a la materialidad del cráneo, que desde la perspectiva de Santos-Granero (2009), implica la vida de las cosas otorgada mediante la subjetividad y las características objetivas de los objetos, que propicia contacto, y que sobre todo, comprende diferentes gradaciones de poder, y, por tanto, diferentes gradaciones de *agentividad* que está ligada a grados de comunicación.

La agencia que poseen los cráneos, así como su variabilidad, se construye a través de los sujetos e instituciones con que éstos se relacionan, como sus poseedores, devotos, cuidadoras, académicos, burócratas, especialistas rituales, medios de comunicación, entre otros. El actuar del cráneo no siempre es el mismo, se interpreta de forma diversa mediante aquellos que lo poseen, los que difunden su ritualidad y los investigadores que dicen algo sobre él. Al respecto, el objetivo central de mi

investigación es hilar cómo se genera dicha agencia para que los cráneos sean lo que hoy en día son en La Paz, es decir: ñatitas.³⁹

Cráneos que “hacen”

Mariano me hizo sueño (miembro de Hermandad).

Todas mis almitas [ñatitas] me hacen sueño antes de llegar (Eli especialisata ritual).

Estas ñatitas son cumplidoras, hacen lo que se les pide (especialista ritual).

Como no es posible abordar todos los aspectos de mi investigación en este espacio, me enfocaré en problematizar las categorías de vivos y muertos, a través de las ñatitas, lo cual es el resultado principal de mi trabajo de campo. Propongo repensar a estos cráneos como un tipo de vivo (considerando algunos aspectos del concepto de *persona* de Viveiros de Castro),⁴⁰ y no como un tipo de muerto, como se les suele trabajar desde la academia, pues debido a cómo son tratados, narrados, charlados, negociados en compra/venta, ritualizados, las relaciones consanguíneas que pueden tener (por ejemplo, el cráneo puede ser la madre del poseedor), y debido a cómo son amados y temidos por devotos, poseedores y adversarios, son considerados como

39 Es fundamental resaltar que en Bolivia, así como en todo el altiplano andino, existen diversos usos y relaciones con cráneos humanos, yo solo me enfocaré en las ñatitas paceñas.

40 Viveiros de Castro (2004) propone mediante su multinaturalismo, que en la Amazonía se contempla una sola cultura, la humana, para los diversos tipos de naturaleza que existen: animal y espiritual. Dicha cultura implica una producción de personas que son tal por su capacidad de intencionalidad. La persona no se limita a lo humano, pues según lo establecido desde las mitologías, todos los seres comparten el mismo origen humano, cuya particularidad es tener la capacidad de afectar y dejarse afectar por otros. Así, una persona en este ámbito no importa que sea un animal, un espíritu o en mi caso un cráneo, tiene las mismas cualidades afectivas que los humanos. Para el autor, la persona es un producto de la cultura que implica una praxis, y compromisos entre seres humanos y no humanos (Viveiros de Castro 2004, 478).

familiares, amigos, seres vivos y personas: “Juanito Pinto es de mi familia, es mi hijo”, asegura Remedios; “Juanito es mi todo, mi vida, mi amigo”, asegura un antropólogo de Oruro; “las ñatitas son seres vivos, son como tú y como yo, es una persona”, menciona el kolliri Román.

Habitualmente, el principal indicador para considerar la noción de muerte es la calavera, pero el “hacer” cotidiano de las ñatitas, con o sin mediaciones de especialistas rituales, las sitúa fuera del mundo de los muertos, quienes una vez al año visitan a los vivos en Todos Santos y se constituyen como tal a través de los rituales mortuorios, que pueden ir desde el fallecimiento de una persona, hasta el tercer año de su defunción. También cabe destacar que hay especialistas rituales, como los *chamakanis*⁴¹ o *kallawallas*,⁴² en constante comunicación con los ancestros, espíritus, almas o muertos alentándolos a actuar bajo determinadas condiciones. Lo importante aquí es que las ñatitas están fuera del mundo de los muertos de forma permanente a través de su materialidad, a menos que ellas mismas deseen ser enterradas (esto se sabe mediante los sueños, y sucesos particulares en la vida de sus poseedores). Desde mi entendimiento, esto coloca a este tipo de cráneos, como seres con variabilidad de agencia, en términos de actuar y comunicación, la cual implica poder y prestigio que posibilita la coemergencia, negociación, conflicto y diálogo de tres maneras de construir, estar y comprender mundos: un mundo en el que los muertos tienen capacidad de acción, precolombino; un mundo católico que actúa como vehículo de las peticiones, mediante los rezos y las misas; y un mundo político enmarcado en el neoliberalismo,

41 Es el especialista ritual que trabaja con los dioses titulares de la obscuridad, almas y muertos. Para Fernández (2004a), los chamakanis (término aymara) pretenden aplicar a dichas entidades para conseguir las almas de sus clientes que fueron secuestradas o están en peligro. Si bien el autor se inclina a considerar a los chamakanis como curadores de las almas secuestradas por los espíritus de la obscuridad, la gente con la que he platicado los señala como especialistas que se inclinan del lado del “mal” y realizan maldiciones, apoyados por dichos espíritus.

42 Son médicos tradicionales, especialistas en herbolaria.

cuya lógica de patrimonialización está encauzada a generar un recurso económico por medio del turismo. Las ñatitas, a través de su fiesta anual, son candidatas para entrar en un “circuito mortuorio” (en el que se encuentra Todos Santos), gestionado por el Departamento de Culturas y Turismo de la Alcaldía de La Paz, cuyo fin es ser reconocido por la UNESCO como Patrimonio.

Desde que comencé a plantear mi proyecto de doctorado, me propuse no considerar a los cráneos como ‘dotados’ de intencionalidad por parte de los humanos, sino como actores con capacidad de incidencia para las personas que así lo asumen y viven. Por ello me adscribí a algunas perspectivas ontológicas, en las cuales se construye la investigación y las categorías de análisis desde lo que las personas vivencian y piensan como lo real y verdadero. Aquí, la materialidad y entes no vivos o muertos, que aparecen en las interacciones, son más que interpretaciones culturales (ésta es la distinción con el multiculturalismo), son elementos con agencia que comunican (Santos-Graneros 2009), median (Latour 1994; 2008; 2012) y producen (Pitrou 2014) relaciones y prácticas sociales. En un solo término construyen lo social, y con ello realidades múltiples (Latour 2008; 2012).

Por lo anterior, lo primero que hice en mi trabajo de campo fue rastrear y realizar un despliegue de las relaciones en las que se involucran algunas ñatitas, tratando de hacer una tipología (aún no terminada) sobre quiénes se relacionan con ellas. Al respecto tenemos:

1. Los **poseedores, cuidadoras o cuidadores devotos** son aquellos que mantienen en sus casas este tipo de cráneos y les realizan alguna ritualidad pública, privada, o ambas, como prenderles velitas, darles oraciones, ofrecerles hoja de coca, refresco, trago (bebidas alcohólicas), cigarros, entre otras cosas.

2. Los **devotos** son aquellos que le tienen “fe” a una o varias ñatitas determinadas, y entran en una serie de intercambios con ellas en tanto favores de protección, maldición, encontrar objetos o personas perdidas, ayudan en los estudios, en casos judiciales, encontrar pareja, entre otras cosas; a cambio las ñatitas reciben diversos beneficios, entre los básicos están acompañarlas en veladas los lunes, que es día de almas, ofrecerles hoja de coca, velas, flores y cigarros. También puede haber otro tipo de regalos por el favor recibido por los cráneos, como misas, aparatos electrodomésticos, fiestas prestes, entre otros, esto dependerá del tamaño del favor solicitado.
3. Los **especialistas rituales devotos** son aquellos que poseen una o más ñatitas que les ayudan en sus labores de adivinación, sanación, cambio de suerte y maldiciones entre otras cosas.
4. Los **actores gubernamentales** son personas que trabajan en el Departamento de la Alcaldía de la Paz que están interesadas en realizar investigación, difusión, divulgación o patrimonializar la fiesta.
5. Los **académicos e intelectuales** son las personas que se mueven en el ámbito académico, trabajan sobre el tema o realizan eventos sobre ñatitas, pueden ser poseedores o devotos (de una o más) y les realizan ritualidades.

Los devotos pertenecen a diversos oficios (comerciantes, ladrones, prostitutas, entre otros) y carreras académicas (principalmente ramas de medicina y antropología), si bien muchos son de sectores populares, comerciantes e hijos de padres migrantes que descendencia aymara, no siempre es así, hay devotos de sectores clase media ligados al ámbito intelectual y académico, artistas, y hasta políticos.

Dependiendo de las redes en las que se relacionan las ñatitas, éstas tienen diferente grado de “hacer” o generar injerencia en el mundo de los vivos, en términos de eficacia y comunicación, principalmente a través de los sueños. Las que tienen un mayor poder en tanto prestigio, son principalmente aquellas cuyos poseedores son especialistas rituales, como yatiris o mujeres (maestras) que leen la suerte a través de diversos objetos como la hoja de coca o el cigarro. Desde mi perspectiva, este tipo de ñatitas contribuyen a la economía del hogar, ya que se accede a ellas mediante el especialista ritual que las posee, y transacciones monetarias. Las ñatitas domésticas son las que se concentran en espacios más familiares y vecinales, generalmente se les identifica con una eficacia limitada. También hay ñatitas que pertenecen a colectivos que se autodenominan Hermandad, cuyos devotos se reúnen para realizar peticiones y “acompañar” a sus ñatitas sin mediaciones monetarias, ni especialistas rituales. Por lo regular estos grupos tienen matriarcas que cuidan y se encargan de orientar a los devotos para que se relacionen directamente con las ñatitas, esto implica mayor familiaridad y cercanía entre las personas de los colectivos, cuyo centro son sus ñatitas. Es importante mencionar que los atributos de poder y eficacia de las ñatitas, no sólo se distribuyen de boca en boca, sino a través de medios de comunicación pues hay una relación estrecha entre circulación de las imágenes, relatos de ñatitas, número de ñatitas que posee una persona (así como sus especialidades) y su eficacia.

Hay dos temas sustanciales en la construcción del actuar de las ñatitas: su difusión a través de los medios de comunicación, la Alcaldía y la academia, y su proceso de patrimonialización. No atenderé por ahora estos elementos, pero cabe mencionar que han sido pilares para el aumento de devotos y poseedores de ñatitas, por lo menos durante los últimos quince años.

Hasta ahora, mediante mi etnografía en La Paz, se puede plantear lo siguiente: “Las ñatitas son personas” (*kolliri*⁴³ Román), “son como de la familia” (devotos y

poseedores en general), son “parte de la historia ancestral y el ciclo de la muerte paceño” (empleado del Departamento de Culturas y Turismo), son “seres bien especiales, se les deben reconocer, proteger y resguardar a través de su patrimonialización” (Lucio Pérez), son “muertos que hay que dejar descansar en paz” (Arzobispado de La Paz), “son almas que están encerradas en su cuerpo” (*kolliri* Román), son “almitas que protegen y cuidan a los vivos” (Matriarca de Hermandad), “es un cráneo al que le tiene fe y devoción, cuyo culto tiene sus orígenes en el catolicismo, con la invención del purgatorio y el uso que los santos le daban a los cráneos -conocimiento y la perennidad de la vida-” (historiador boliviano). Son la continuidad de las cabezas trofeo preincas en los Andes (literatura sobre ñatitas y cabezas trofeo), “ancestros que se adoptan” (activista boliviana), “almitas que están aquí” (poseedora de 71 ñatitas). Las ñatitas son cráneos/almitas/*ajayus*⁴⁴ a quienes se les tiene fe, amor, confianza y amistad, se les pide y se les recrimina cosas, se les teme y se les venera. No son santos, ni difuntos, poseen vida porque se comunican, tienen emociones, necesidades y actúan (hacen cosas), es decir, son seres producidos como personas.

De esta manera, estos cráneos son seres en constante construcción por ellas mismas -su materialidad-; por sus devotos (los que les tienen fe); sus adversarios (los que critican el culto, como el catolicismo oficial desde Arzobispado); y el Departamento de Culturas y Turismo de La Paz (que involucra a la academia e investigadores). Sin duda, en todos los terrenos donde participa: doméstico, judicial/policial, ilegal, económico y político tienen injerencia, se comunican y son capaces de entender.

Los especialistas rituales, como el *kolliri* Rubén, tienen claro que no todo cráneo es una ñatita, para que éste lo sea debe ocurrir cualquiera de las siguientes cosas:

44 Para Fernández (2001; 2004) y La Riva (2005) el *ajayu* es una entidad anímica, que se ha solido traducir como almas o sombras. Para el *kolliri* Raúl, el *ajayu* es una especie de esencia que constituye el todo de una persona. La pérdida de esta entidad o esencia es causante de enfermedad, locura y muerte.

1. Que el cráneo haya sido “creado”, “despertado”, “criado” o “bautizado” por medio de dos tipos de rituales: un ritual “original” (previos a la Colonia) de sacrificio voluntario, o un ritual “actual” (en contra de la voluntad del difunto) realizado por chamakanis. Cualquiera de los dos implica el retorno a la vida de un muerto, alma/*ajayu*, encerrándolo en el cuerpo (ahora cadáver o cráneo) que poseyó en vida. Cuando el cráneo posee la esencia de lo que fue en vida, es decir, memoria, personalidad, aptitudes y actitudes de ese ser humano (*ajayu*), se convierte en una ñatita.
2. También puede ser una ñatita una persona que al morir de forma violenta o por enfermedad, sin que le “toque morir”, su *ajayu* no se desprenda de su cuerpo, y por ende siga presente y actúe como una persona en el mundo de los vivos a pesar de su cuerpo desprovisto, clínicamente de vida.

En otras ocasiones he mencionado que hay una tendencia a generalizar que todo cráneo es una ñatita por parte de algunos investigadores bolivianos y actores gubernamentales, lo que hace que se difunda en la población boliviana, más allá de La Paz, que las osamentas, cabezas trofeo y *chullpas*,⁴⁵ tienen en sí mismos capacidad de acción de acuerdo con las creencias y costumbres precolombinas. Al respecto, sostengo que este tipo de discursos, y prácticas como los procesos de patrimonialización,

⁴⁵ Es una construcción o estructura funeraria precolonial hecha de piedras o adobes (pueden ser una especie de tumbas a ras de suelo o cuevas), donde están depositadas osamentas, en su mayoría momificadas, o algunos restos de huesos. Para Kesseli y Pärssien (2005), “la edificación de una *chullpa* cumplía dos finalidades obvias. Por un lado, los parientes y miembros de las comunidades altiplánicas manifestaban su respeto hacia el difunto, un personaje de gran estatus, *malku* o *hilacata*, y a su linaje (*ayllu*). Por el otro, la *chullpa* funcionaba como un símbolo en memoria del curaca muerto, expresando su prestigio personal y el de su comunidad, así como su poder en un plano local, regional e incluso interprovincial. En cuanto a su funcionalidad, es probable que las *chullpas* hayan cumplido el papel de lugares importantes de culto (*huaca*). Naturalmente, en el paisaje abierto del altiplano también servían, y aún sirven, como un ideal hito o marca territorial” (p. 382).

generan un imaginario con respecto a una identidad paceña o boliviana que construyen un tipo de indigenidad, en un contexto discursivo de descolonización. A partir del establecimiento de un tipo de muerto, las ñatitas y las almas de los difuntos que “retornan” en Todos Santos, sostienen la premisa oficial que en la cultura boliviana se perpetúa la cosmovisión andina de que la muerte no es un fin sino una continuación de la vida.

Premisas de investigación

Finalmente, es factible considerar a través de mi trabajo de campo, las siguientes premisas:

- La ñatita es un ser ambiguo, con predominancia a que es una persona, no es un tipo de muerto pues su alma o *ajayu* no elige dónde estar, pues se encuentra “encerrado” en su cráneo, lo cual es contrario a los muertos, pues el alma y cuerpo se separan. Esto se puede observar en las ritualidades mortuorias que implican guiar a los muertos para convertirse en almas y dejar el mundo de los vivos. A excepción de los condenados. Por ende, la ñatita es un ser vivo que se alimenta, sufre, se enoja, se alegra, tiene deseos, comunica, comprende y actúa. La diferencia con otro tipo de entidades andinas es que estos cráneos poseen una historia personal previa a su constitución como ñatita, ya sea ficticia o documentada, que justifica y fundamenta su capacidad de acción, cualidades y personalidad. Por lo cual, las ñatitas son seres con características y necesidades particulares, que sólo los devotos conocen pues están en constante interacción con ellas, no hay una fórmula para relacionarse con estos seres, si bien puede haber algunas generalidades como ofrecerles velas, hoja de coca, trago y cigarro, hay muchas variables en los intercambios.

- Las ñatitas son un nodo con capacidad de agencia que conecta continuidades con respecto a cómo las sociedades precolombinas construían la noción de muertos, muerte, vivos y vida, y un presente católico y político con respecto a formas rituales, moral, y la construcción (discursiva y práctica) de un presente indígena decolonial. Este argumento no lo alcanzo a desarrollar aquí, pero alude a la generación de una identidad andina, paceña, o boliviana por parte de instituciones gubernamentales, y la patrimonialización de ritualidades indígenas.
- Existen mediaciones entre las concepciones de los mundos andinos y el mundo contemporáneo: el mundo de las Pachas, catolicismo y modernidad a través de la política en términos de Blaser (2013), y De la Cadena (2010). Y las ñatitas son un ejemplo de ello, pues son mediadoras y traductoras de dichos mundos, pensando en términos de Latour (1994; 2008), y Gell (2016), con un rango elevado de agencia, que comunican entre sí a diversos seres, como la Pachamama, Achachilas, Ekkeco, el Tío, Dios católico, humanos, almas o difuntos, e instituciones (como el Departamento de Culturas y Turismo), entre otros; y ellas mismas se comunican con ellos. A su vez, hay objetos, plegarias, emociones y acciones mediadoras, con un nivel de agencia menor, que comunican (a través de la alimentación o petición) a los humanos y las ñatitas. Lo humano implica la convención de lo que entendemos por “personas” en términos occidentales, es decir, pertenecen a una especie determinada y desde la ciencia médica se dictamina que están vivas. Las ñatitas, en términos etnográficos y teóricos, también son personas, ya que poseen las mismas cualidades que los humanos, incluyendo la especie, pues en términos de interacción social y acción comunicativa producen y reproducen lo social, a pesar de su materialidad inerte.

La capacidad de hacer de las ñatitas trastoca los entendimientos de las acciones pasadas, presentes y futuras de sus devotos. Su actuar sólo puede ser asimilado desde la propia experiencia, pues se tornan vehículos para interpretar lo que acontece en la inmediatez, lo que aconteció, o imaginar lo que ocurrirá. Cuando llegué a Bolivia a trabajar con cráneos y concepciones de muerte, me encontré con cráneos que oscilan entre lo vivo y lo muerto, pero, sobre todo, hallé *personas*, o en opinión de doña Juana (matriarca de la Hermandad), ellas me hallaron a mí. Durante mi estancia tuve la fortuna de pertenecer a la Hermandad Martín, Cirilo, Mariano, Rosalinda y Edwin, quienes me enseñaron a relacionarme con Mariano, Rosalinda y Edwin (ñatitas), aprendí a charlarles, a intercambiar, y a que nada es una casualidad cuando nos relacionamos con ellas.

Al comenzar en México mi investigación de ñatitas, una imagen fotográfica, expuesta en la página de internet del Ministerio de Cultura y Turismo (imagen 2.2.1), aglomeraba mis hipótesis de trabajo, dicha imagen me acompañó en todas mis presentaciones de avances y ponencias; sólo hasta que elaboré el *power point* para mi participación en el Coloquio de Utopías Emergentes caí en cuenta que las ñatitas de tal fotografía (tomada en noviembre del 2016), son las mismas que las de la Hermandad en la que participo, a la cual conocí en septiembre del 2017. Ante mi interpretación como una feliz coincidencia, doña Juana me miró condescendentemente y me dijo: “Mariano te trajo a Bolivia”. Desde su perspectiva, él fue quien me halló a mí, no yo a él, y preparó mi camino para conocerlo.

A través de una imagen Mariano orientó mi camino, sin embargo, ¿Cómo llegó esa imagen hasta mí? ¿Quién la circuló o movilizó? Si bien fue el Departamento de Culturas y Turismo de La Paz a quien se le adjudica la foto, ¿quién decidió que esa imagen estaría en el portal oficial del Ministerio de Culturas y Turismo? y ¿Por qué razón? Con estas preguntas quiero dar cuenta, que la capacidad agentiva de las ñatitas, no

sólo se genera por lo que emerge material y culturalmente de ellas, en relación con sus devotos, sino por los actores que las movilizan en medios de comunicación, en sus fiestas (prestes), en imágenes a través de exposiciones, en la academia, entre otros. Dichos actores pueden ser promotores culturales, activistas, y agentes patrimoniales, académicos o gubernamentales. Yo misma movilizo las imágenes e historias de las ñatitas con las que me he relacionado, a través de la divulgación de mi investigación, y con ello colaboro a generar su agencia, es decir su capacidad de hacer, la cual como he mencionado a lo largo del texto tiene una conexión sustancial con su propia materialidad en tanto que es un hueso.

Así, las ñatitas como seres intermedios que conectan, producen mundos, y que desdibujan las categorías de vivos y muertos, son capaces de generar mejores mundos posibles a través de su “hacer”, en la experiencia de aquellos con los que se relacionan. Resuelven problemas inmediatos de salud, de trabajo, de seguridad y justicia o motivan a soñar con la casa ideal, la pareja perfecta, o un Estado inclusivo, donde los no humanos sean reconocidos, respetados y valorados, donde la diversidad de entendimientos del mundo tenga cabida, y la alteridad no se torne un discurso de distinción (jerarquizada) y tolerancia. La gran utopía del Estado Plurinacional que alberga y reconoce los derechos de los sectores históricamente más pauperizados, campesinos y pueblos originarios, y reconoce las diversas creencias y prácticas culturales y religiosas, se consolida en el proceso de patrimonialización de la Fiesta de Ñatitas, la cual no se ha concretado, y se desdibuja por medio de la burocratización del floclor, el exotismo que se plantea por medio del turismo, y los discursos que enarbolan a lo originario prístino, como la base de una ideología nacionalista.



Imagen 2.2.1 Agencia Municipal de Noticias. Alcaldía de La Paz. 7 de noviembre 2016.
Al centro Mariano, del lado derecho Rosalinda, y del lado izquierdo Edwin.

Bibliografía

Blaser, Mario. 2013. «Ontological Conflicts and the Stories of Peoples in Spite of Europe. Toward a Conversation on Political Ontology». *Current Anthropology* 54, núm. 5: 547-68.

De la Cadena, Marisol. 2010. «Indigenous Cosmopolitics in the Andes: Conceptual Reflections beyond 'Politics'», *Cultural Anthropology* 25, núm. 2: 334-370.

Fernández, Gerardo. 2001. «Almas y difuntos: ritos mortuorios entre los aymara lacustres del Titicaca». *Chungará* 33, núm. 2: 201-219.

Fernández, Gerardo. 2004. «Ajayu, Animu, Kuraji. la enfermedad del 'susto' en el altiplano de Bolivia». En *Salud e Interculturalidad en América Latina. Perspectivas Antropológicas*, coord. Gerardo Fernández Juárez, 279-303- Quito: ABYA-YALA / AECI / UCLM.

Gell, Alfred. 2016. *Arte y Agencia. Una teoría antropológica*. Buenos Aires: SB Editorial.

Kesseli, Risto, Martti Pärssien. 2005. «Identidad étnica y muerte: torres funerarias (chullpas) como símbolos de poder étnico en el altiplano boliviano de Pakasa (1250-1600 d. C.)». *Bulletin de l'Institut français d'études andines* 34, núm. 3: 379-410.

La Riva, Palmira. 2005. «Las representaciones del animu en los Andes del sur peruano». *Revista Andina*, 41: 63-88.

Latour, Bruno. 1994. «On Technical Mediation: Philosophy, Sociology, Genealogy». *Common Knowledge* 3, núm. 2: 29-64.

Latour, Bruno. 2008. *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.

Latour, Bruno. 2012. *Nunca fuimos modernos: ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

Magazine, Roger. 2012. «El otro como sujeto, la modernidad como conducto: La producción de subjetividades en un pueblo mesoamericano». En *Modernidades indígenas*, eds. Pedro Pitarch y Gemma Orobitg, 115-134. Madrid: Iberoamericana Vervuert.

Pitrou, Perig. 2014. «Life as a process of making in Mixe Highlands (Oaxaca, Mexico). Towards a 'general pragmatic of life'». *Journal of the Royal Anthropological Institute* 21, núm. 1: 86-105.

Ruz, Mario Humberto. 2007. «La comunidad atemporal: De vivos y difuntos en el mundo maya». En *Etnografías de la muerte y las culturas en América*, coords. Juan Antonio Flores Martos y Luisa Abad González, 113-136. España: Universidad de Castilla-La Mancha AECI.

Sahlins, Marshall. 1988. *Cultura y razón práctica*. Barcelona: Gedisa.

Santos-Granero, Fernando. 2009. «Introduction: Amerindian Constructional Views of the World». En *The Occult Life of Things: Native Amazonian Theories of Materiality and Personhood*, ed. Fernando Santos-Granero, 1-29. Tucson: The University of Arizona Press.

Viveiros de Castro, Eduardo. 2004. «Exchanging Perspectives. The Transformation of Objects into Subjects in Amerindian Ontologies». *Common Knowledge* 10, núm. 3: 463-484

2.3 *Ywy jara*/Los dueños de la tierra: Cosmopolíticas del cine etnográfico

Ana Lucia Ferraz⁴⁶

Desde la investigación etnográfica mediada por procesos de realización de video, encuentro una noción específica de imagen guaraní que configura una sensibilidad propia. A partir de esta comprensión, desarrollo un trabajo que se inició con la práctica de talleres de video en las comunidades guaraníes, actividad que con el tiempo deviene en una serie de películas etnográficas. Interrogar qué pudimos hacer con el video en esta etnografía nos hace pensar en compartir experiencias productoras de aprendizaje. El diálogo con una comunidad guaraní en la frontera Brasil/Paraguay, lleva a comprender una noción de territorialidad propia, transnacional y marcada por un tiempo singular, que se divide en dos, simultáneos: el tiempo de los primeros, los creadores o los dueños, y la vida en *ywy maraey*, esta tierra imperfecta. Buscando diálogos teóricos en la etnología tupi-guaraní, encuentro líneas que apoyan el desarrollo de una metodología de investigación desde la antropología visual.

Comprender su noción de imagen me llama la atención desde mi primera actividad de inmersión en una comunidad guaraní en la frontera Brasil/Paraguay, en un Taller de Video. Desde entonces, mapeo prácticas sociales fundantes de un modo de

ser guaraní: el canto-danza o *jeroky*, la presencia de los ancestros en la cotidianidad de las comunidades, fundante de una noción de simultaneidad de tiempos que coexisten y la centralidad del visto en el mundo onírico.

En este artículo, la etnografía de la puesta en escena guaraní para el video etnográfico en mi experiencia realizada a lo largo de los últimos 8 años, con diferentes recortes y dispositivos, pide la descripción de instantes de esta experiencia y el análisis de los productos de la mirada propia guaraní. La exploración del video caminó hacia la relación con una parentela de la tierra recuperada Potrero Guasu, donde hicimos dos videos, *Nhande Ywy*, rodado en el 2016 y montado en el 2017, y el segundo video que está en montaje, rodado desde entonces, pero sobretodo en 2018 y 2019.

La pregunta que busco responder es ¿qué pudo mostrar el video desde el punto de vista guaraní, al actuar como un operador de la producción de la puesta en escena en esta investigación? Caixeta de Queiroz (2010) comenta como en su película realizada entre los *waiwai* hay un juego de perspectivas que se expresa en el montaje, que es también la característica de la relación comunidad/selva, un dentro/fuera, que se hace ver desde la cosmovisión del pueblo que estudia.

En el caso guaraní, las cosas son determinadas en la esfera de este mundo paralelo, de los que ascendieron al cielo con sus cuerpos, los creadores, los Ñanderu. Explorar las potencias del cine para dar a ver el mundo imaginado por los guaraníes sería la utopía practicada a que se arriesga esta investigación; buscar el punto de vista nativo como la utopía romántica que realiza la antropología.

Trabajando, entonces, los espacios del sueño y del canto-danza, llegamos a una comprensión de la territorialidad guaraní en esta región de frontera binacional. El uso del video etnográfico en el proyecto cambió de ser concebido como una máquina para fijar las perspectivas guaraníes acerca de sus relaciones con su medio y los otros

46 Doctora en Antropología. Departamento de Antropología. Universidade Federal Fluminense-UFF, Brasil.

allí presentes, hacia el dispositivo de lenguaje que permite a ver la dimensión del invisible. Para recoger este camino debemos empezar por dialogar con la etnología tupi-guaraní que caracteriza una cercanía en la noción guaraní de imagen, *a'anga*, entre imagen y espíritu (Viveiros de Castro 1986, 2002; Vilella 2011). Distante de la mera representación visual, esta acepción de imagen resalta su elemento de presencia y afección. Aprender a ver con los guaraníes es el resultado del trabajo.

Elementos contextuales

Al nombrar sus relaciones con sus otros blancos, los guaraníes narran su experiencia de despojo territorial durante todo el siglo XX y, particularmente en esta frontera, desde la guerra del Paraguay. Esta es solamente una de las diferentes relaciones de alteridad que se conoce entre los guaraníes.

Encuentro sus puntos de vista sobre esta historia, sus prácticas y conceptos movilizados para explicar sus estrategias de vida y resistencia, asumiendo tales prácticas como formas de la política guaraní, que deben ser comprendidas si pretendemos que nuestros discursos no reafirmen la victimización.

La movilización de las poblaciones guaraníes tiene lugar en el siglo XX, continuando lo que fue la guerra del Paraguay, durante la cual Brasil conquista el territorio de lo que hoy es la provincia del Mato Grosso del Sur. Desde entonces inmensas movilizaciones de población son generadas desde las prácticas del extinto Servicio de Protección al Indio (SPI), una iniciativa del Estado brasileño que, a pesar de su nombre, ha despojado a las poblaciones de sus territorios tradicionales, instalando distintos grupos de parentesco, incluso pueblos enemigos, en reservas indígenas que con el paso de las décadas se han superpoblado. En la región en estudio, en 1920 es creada la Reserva Indígena Pirajuí, que recibe distintas parentelas de la región.

La inundación de los márgenes del Río Paraná, a mediados de los años 80, es uno de los últimos y más importantes episodios de movilización forzosa de los pueblos guaraníes. Un sin número de conflictos por tierras resultaron de esta historia de tratamiento autoritario a las poblaciones nativas. Si miramos más atrás en el tiempo, podemos ver claramente la forma cómo esta práctica es estructurante de la sociedad brasileña y cómo habla acerca de su estructura agraria. Un proceso colonial que se profundiza y llega hasta nuestros días, hace operar los procesos de acumulación por desposesión (Harvey, 2005), quitando violentamente a los pueblos nativos de sus territorios ancestrales de vida.

Busco comprender la experiencia de deterritorialización de los pueblos guaraníes desde sus puntos de vista. Las tierras demarcadas para los indígenas en Mato Grosso del Sur se caracterizaban por sus diminutas dimensiones, creado islas llamadas por la oficialidad Tierras Indígenas, que no equivalen a las concepciones propias de los pueblos de cual sea el territorio donde organizaban sus expediciones de cacería, la visitación entre distintas unidades de parentesco, la agricultura que incluye la domesticación de infinitas especies de bosque nativo.

Los guaraníes Ñandeva de la frontera Brasil/Paraguay recuerdan las imágenes de haber sido movilizados hacia esas áreas, por la fuerza armada del Estado y convencidos por las misiones, al ser puestos con violencia en camiones mientras veían sus casas quemadas. La concentración de distintos pueblos y unidades de parentesco en las Reservas Indígenas generó un confinamiento que ha provocado múltiples conflictos internos y constituyó un método de “liberación” de las tierras indígenas para la colonización (CNV 2014).

Las oleadas desarrollistas coexisten con las políticas extractivas que caracterizan la política de Estado. Primero la extracción del mate a gran escala por la empresa Mate Laranjeira, luego la proletarianización como trabajadores rurales inestables para

los terratenientes, y, entonces, la construcción de una gran hidroeléctrica binacional. En las tierras de la frontera Brasil/Paraguay, tradicionalmente ocupadas por los pueblos guaraníes, está localizada la cuenca hidrográfica más grande de la región, con inmensas capas freáticas. Parte del Acuífero Guaraní, el Río Paraná, fue transformado en laguna, para la generación de energía eléctrica por la empresa Itaipu Binacional, hidroeléctrica que fue construida durante el periodo de las dictaduras militares en Brasil y Paraguay, en la década de 1980.

Los márgenes del Río Paraná han sido inundados por la represa de esta hidroeléctrica en 1984, cubriendo uno de los lugares sagrados para los guaraníes en la frontera: Itaipu, la piedra que suena. Las cascadas de este lugar eran visitadas como lugar de poder e innumerables comunidades ocupaban los márgenes del Río Paraná; sin embargo, el proceso de construcción de esta hidroeléctrica y la transformación del río en laguna, generó a finales de los años 80 otro proceso de deterritorialización de innumerables parentelas que migraron hacia las comunidades situadas en las provincias de Paraná y Mato Grosso del Sur, del lado brasileño, y Canindeju, del lado paraguayo. La reserva Puerto Lindo, situada en el municipio de Japorã/MS, es una de las que recibió numerosas familias como producto de ese desplazamiento en los 80's y, como consecuencia de la sobrepoblación, recupera la tierra llamada Ywy Katu en los años 2000. Este proceso hace parte de las llamadas "Recuperaciones", acciones de las parentelas guaraníes de regreso a sus antiguos territorios tradicionales, como reacción a la historia del despojo territorial incentivado por las políticas desarrollistas del Estado brasileño.

El protagonismo guaraní debe ser reconocido, así como su resistencia a siglos de dominación colonial. Desde que la Constitución brasileña de 1988 reconoce el derecho a la diferencia cultural y a la autodeterminación de los pueblos, estas parentelas inician un gran proceso de recuperación de sus tierras ancestrales.

En este momento comienzan la movilización por la recuperación de sus tierras en Brasil y los conflictos con los nuevos propietarios. Muchas de las poblaciones que habían sido desplazadas, vuelven y reocupan las áreas de donde fueron retiradas. Esta es la historia de muchas comunidades y tierras, algunas ya reconocidas en las últimas tres décadas por el Estado. Potrero Guassu, tierra indígena recuperada en 1998, por dos parentelas, los Lopes y los Pires, es uno de estos casos, desde su experiencia sigue nuestra narrativa.

Trabajando con el cine etnográfico en esta región, empecé a realizar talleres de video entre los guaraníes ñandeva, en el sur del Mato Grosso del Sur. En esta región donde caminan quienes fueron desplazados y concentrados en la Reserva Indígena Pirajui, en la década de los 70, diferentes recuperaciones de tierras se realizaron. Realizamos el Taller *Video y transmisión de conocimiento entre pueblos guaraníes* en esta reserva indígena en el 2014 y desde entonces sigo trabajando en la región, ahora con las recuperaciones de tierra, buscando entender cómo ellos ven la cuestión de la tierra.



Imagen 2.3.1 Rezador Ñandeva con su adorno de cabeza de plumas. Reserva Pirajuí, frontera Brasil/Paraguay.

Saber el conocimiento del otro

Los pequeños talleres de video realizados con jóvenes de esta región desde el 2012, son el primer momento de acercamiento y aprendizaje entre los guaraníes. En 2014 pudimos realizar un gran taller que reunió personas de distintos grupos de parentesco en la Reserva Indígena Pirajuí. En este Taller los videos realizados presentan los temas de su atención: la situación de los ojos del agua, la sabiduría de las plantas que son medicación, sus cantos con maraca, el mismo taller fue tema de uno de los videos realizados por los grupos de jóvenes guaraníes. Los Talleres de video siguen la dinámica de los procesos de producción en video, en que se hace un equipo, que establece un guión, roda y monta el video; clases puntuales de fotografía y edición, constituyen un proceso en que se aprende desde la práctica de producción.

La alianza, que siempre se hace con “los otros”, en el caso de esta investigación, permitió la incorporación de la tecnología del cine entre los jóvenes guaraníes. Vengo observando desde el 2014 en esta región de la frontera, la forma como los ñandeva incorporaron el video como técnica del mundo del blanco a ser guaranizada.

La centralidad de las relaciones de otredad en sus vidas cotidianas y cosmología, nos permite acercarnos de las teorías de la etnología indígena Tupi-Guaraní, buscando entender sus puntos de vista acerca de la tierra donde viven. Cuando ellos hablan tierra quieren decir otra cosa que cuando hablan sus otros. La tierra guaraní es habitada, animada, incluso por los propios guaraníes, quienes saben conocer todas estas otras presencias.

En la película etnográfica *Ñhande Ywy/Nuestro Territorio* (2018),⁴⁷ un cacique narra las visiones que tiene de sus ancestros en sueños, quienes son los creadores, los

47 Disponible en: <https://vimeo.com/338318496>, clave: nhande ywy.

verdaderos dueños de la tierra, *ywy jara*. El cacique sabe dónde están enterrados sus muertos y allí, en esa tierra llena de espíritus guaraníes, es donde él debe recuperar su cultura y territorio. El señor Elpidio Pires nos enseña a ver la agencia de sus ancestros presentes en la tierra, que es un territorio, en sí mismo, animado. Cada animal es un ancestro (de los que rechazaron abandonar la tierra mala y han sido transformados en animales por los creadores), los lugares y la vegetación tienen dueños, los *jara* (dueños) de los ríos son peligrosos. *Mboy*, la culebra, tiene su poder.

Un elemento importante en las pláticas cotidianas en una comunidad guaraní es el tema de lo visto en el sueño. El sueño entre los Guaraníes es el espacio social donde se visibilizan presencias importantes. El señor Elpidio sueña con su abuelo. El soñador escucha y busca saber qué hacer, busca un consejo en esta dimensión onírica que comunica distintas esferas del mundo.

En una de las muchas visitas que he hecho a su casa, él me dijo: “Yo tengo sueños muchas veces. Esos días yo tuve un sueño y este sueño ha pesado mucho sobre mí. Yo no he contado a nadie qué soñé. Estos días yo soñé con mi abuelo. Yo soñé, entonces, la imagen de él está en mí. Yo dije a mi mamá: Yo vi mi abuelo, pero él estaba vestido en mí” (Señor Elpidio Pires, en su casa, agosto del 2016).

El abuelo de Elpidio ha sido cacique en la Reserva y él conduce el grupo a la recuperación de las tierras en los 90. Él está enterrado en la tierra donde el terrateniente todavía mantiene sicarios, lugar donde hubo conflicto armado en el 2015, del otro lado del río, que divide la tierra donde el Estado indemnizó los pequeños colonos sin embargo las grandes *fazendas* no aceptaron acuerdo judicial para restituir a los ñandeva sus tierras ancestrales y siguen propietarios en la parcela del otro lado del río.

Para comprender el comentario del cacique acerca de las visiones en el sueño, dialogamos con la etnología tupi-guaraní. El tema de la vestimenta del chamán

en la literatura tupi-guaraní indica que la ropa guarda propiedades de aquel que es vestido, un manto de jaguar, penas de pájaros, todos estos vestigios de los otros seres, presentifican sus poderes o calidades. El abuelo vestido en Elpidio en el sueño repite y confirma el liderazgo de este en la tierra parcialmente recuperada. La imagen del abuelo “vestido” en Elpidio implica en compartir sus características.

Una cosmopolítica de los sueños (Glowczewski 2015) se arma a partir de visiones que organizan las prácticas cotidianas de grupos de parentesco. Frente a la historia de despojo territorial en la que la disminución del territorio guaraní es exponencial, los ñandeva buscan mensajes de sus ancestros que les indican cómo deben proceder, qué hacer cuando la vida guaraní se complica.

Todos los fenómenos naturales -el frío prolongado, el granizo, un viento fuerte, truenos y relámpagos- son señales de los ancestros, los que vinieron primero, los dueños de la tierra. Comprender esa semiótica de la agencia de otras fuerzas implica aprender la metafísica guaraní: los que vinieron antes y se retiraron de este mundo imperfecto envían sus mensajes en sueños y en señales que se pueden leer en la naturaleza.

Como se ha discutido en la literatura antropológica reciente (Ferreira 2009; Vilella 2012; Costa 2015) el chamanismo puede ser pensado como tecnología de producción de imagen, aquí se busca pensar “cómo las culturas acceden a una dimensión virtual de la realidad” (Santos 2013, 58). En el caso Guaraní, este mundo paralelo de *ywy jara*, los dueños de la tierra, el creador ejerce su influencia en todo lo que pasa, leer esta semiótica fue el aprendizaje proporcionado.

Las lenguas guaraníes toman el sueño como una visión verdadera. El sueño confiere conocimiento, es un espacio ligado a la dimensión del saber. De esta manera, conectadas con el trabajo del chamán, el rezador, de relacionarse con el amplio espectro de “los otros” (muertos, animales o el hombre blanco, entre varios otros).

Tales visiones expresan la apertura a la otredad, señalada en la literatura etnológica producida sobre los pueblos tupi-guaraníes. En el tiempo del ritual, asumir la voz del otro: vocalizar el ancestro muerto, recibir sus mensajes, la voz de nuestros dueños (que muchas veces viene en el sueño).

La lógica del mito quita al pasado del lugar de la memoria, sin dejar de operar en la historia. El tiempo de los antepasados es simultáneo y actúa sobre el presente, determinando incluso el campo de las alianzas. Como enseña Lima (2002) los dos tiempos simultáneos virtualizan nuevas posibilidades, la cuestión definitiva es quien ocupa el punto de vista. Busco construir un punto de vista guaraní, sobre la cuestión de la tierra, trabajando en una Recuperación. Desde la puesta en escena de la comunidad, Don Elpidio co-dirige la película, dirigiendo mi mirada en campo.

Como en el chamanismo, las relaciones de otredad –no solamente con el mundo del blanco– son centrales y organizan la vida. Las relaciones con los otros son lugares de peligro. *Ywy Jara*, los dueños de la tierra, son los que determinan la posibilidad de vida o la de la muerte; el sol, el trueno, las serpientes, los pájaros, las abejas, son todos ancestros, súper humanos transformados. “Nuestro Dueño puede hacer lo que quiera de nosotros”, dice un guaraní mbya, interlocutor de Pierri (2018).

La forma de agradar a los ancestros, los primeros humanos en esta tierra, es el *jerojy*. Una de las prácticas fundamentales presentes en las villas guaraníes es el momento en el que distintas generaciones se reúnen al inicio de las noches para cantar y bailar en comunicación con los dioses. Entre los ñandeva de la frontera, la práctica se hace a cielo abierto, en las noches, tocando los *takuapus* (instrumentos de percusión de bambúes) en una superficie de madera para elevar su volumen y así alcanzar los oídos de los *nhanderues*. En estas prácticas se canta y danza por horas, renovando con cada danza el contacto con los creadores, nuestros ancestros. En la comunidad de Potrero Guasu, el *jerojy* se hace cada noche y produce alegría. Hay una simultaneidad

de planos que se producen en la danza al conectar el mundo de los ancestros que “ascendieron” y nosotros que nos quedamos acá en esta tierra imperfecta.



Imagen 2.3.2 Imagen de Jesucristo en caparazón de armadillo.
Objeto sagrado en el altar Ñandeva con semillas de maíz blanco al fondo.

Como argumento en otro artículo (Ferraz 2019), el sistema de los cantos-danza es, entonces, un intermediario en las relaciones de otredad con los ancestros. En los cantos se comunican y entonan las palabras de los verdaderos dueños de la tierra, recibidas en el sueño. Para los guaraníes, cantar y bailar los cánticos soñados en comunicación con los dioses es la clave para conocer aquello que debe hacerse, y aquí hay una amplia relación entre visión y conocimiento aún por entender.

La centralidad de las relaciones de alteridad en las cosmologías amerindias de las llamadas tierras bajas de América del Sur revela una apertura hacia el otro, para dejarse afectar por su presencia, experimentando devorar rasgos del otro, momento

en el cual uno y otro ya no se definen más por sus fronteras, sino por sus *performances*, que no son más que formas específicas de establecer relaciones.

“El concepto amazónico de afinidad potencial busca captar el movimiento de una “potencial alianza” intrínseca a la sociabilidad indígena, un potencial cosmopolítico” (Viveiros de Castro 2007, 124). Esta afirmación, pensada a partir del material tupi, puede ser aplicada al material guaraní si nos acercamos a observar la centralidad de las relaciones con los otros en la vida de las comunidades.

Las formas de la política guaraní se dedican, entonces, primero a la palabra, dirigida a distintos otros, el pariente, el vecino, el hombre blanco y el Estado; o los muertos, sus ancestros, cuando cantan el *jerojy*, la música que se danza flexionando a las rodillas en comunicación con los creadores.

Tomo la tesis clastriana que plantea que entre los pueblos guaraníes la cosmología produce una fuerza centrífuga, que no permite la concentración de poder en las manos de un jefe, configurando una forma de la política que estaría entre el faccionalismo, por la lógica de la rivalidad presente en las comunidades, y un profetismo anti-Estado, que ha sido estudiado por Kurt Nimuendajú (1987) y Hélène Clastres (1978). En algunas parentelas las relaciones con el chamán, el rezador, organizan la vida cotidiana en los *tekohas*, las aldeas guaraníes, en otras este espacio es capturado por las relaciones de los caciques con las Iglesias.

Los cantos de *jerojy*, también nombrados rezas por una parte de la literatura acerca de los guaraní, son formas de comunicarse con los ancestros, a través del canto entonado por el rezador, mejor nombrado Ñanderu, el mismo él creador. Recibir en sueños a los cantos de los ancestros es lo que hace que uno pueda ser el cantor de las palabras de los ancestros. Ellos son los que dicen si es necesario caminar o es hora de resistir; los ancestros cantan por sus tierras, defendiendo el planeta.

Territorialidad Guaraní

La Sierra Hormiga es la que se ve desde la línea de frontera, límite de la comunidad Potrero Guasu. Esta sierra es la columna de la tierra, dicen los guaraníes. Ellos saben que habitan el centro del mundo, del agua, el centro del mundo es agua. El cacique Elpidio Pires nos cuenta una visión sobre una ciudad sumergida. Su padre le contaba que Siete Cascadas era un lugar sagrado, que ha sido una villa, un *tekoha*, y que por debajo de las cascadas había una estrada, un camino. Todo un territorio compuesto de lugares sagrados ñandeva se configura entre los dos lados de la frontera. Muchas comunidades y cascadas quedaron sumergidas cuando la hidroeléctrica de Itaipu cierra el Río Paraná. Habitando las márgenes de sus afluentes, distribuidos por la región del Acuífero Guaraní, los ñandeva disputan por sus tierras.

166

En nuestro diálogo mediado por el video, Don Elpidio me fue revelando su territorio transnacional, lugar donde se habla una lengua, el guaraní; donde la tierra y el agua, cada ser, una semilla, son conocidos y cuidados. Las formas de presentar la territorialidad y los dispositivos creados para dar a ver el grande territorio guaraní con don Elpidio fueron el dibujo de mapas, la organización de eventos, muchas falas, cantos y el viaje.

Mostrar cómo se habita la línea de frontera, visitando conocidos y parientes en Paraguay y los sitios sagrados más cercanos como la Laguna San Antonio, lugar de poderes. Ir a la laguna después de escuchar los cuentos del agua poderosa que devora a los que pasan sin respetar, enseña a pisar delicadamente la vegetación. El poder de la laguna, un sitio sagrado, se manifiesta en la manera como es temido, resguardado por los espíritus de los ancestros. Un ser subacuático que habita la laguna y devora los que pasan sin cuidar es lo que se cuenta en la región. Con el recurso a la animación, vemos el ser de la laguna al que se refería el cacique. Los recursos del cine posibilitan visibilizar las presencias míticas del territorio.

El agua es muy importante, una Recuperación de tierra es el conjunto de casas dispersas y el lugar donde se prepara para sembrar yuca y maíz principalmente, estos sitios son distantes de las casas pero cercanos al agua. Caminando por las tierras abiertas del sur de Mato Grosso guiada por los guaraníes que viven en las Recuperaciones de tierra, caminamos trochas a la casa de los parientes o al río. El otro lado del río es lugar de peligro, zona de conflicto por la posesión de la tierra. Rodar allá era importante para los miembros de la Comunidad, como si ocupar en la imagen, garantizara en el espíritu la justicia de la toma.

Marcio Goldman (2003) nos hace entender como la experiencia de inmersión etnográfica por años produce una educación del sensible. Lima (2018) también nos enseña, desde su trabajo con los Yudjá del Río Xingu, cómo es que la alteración de los cuerpos conduce la experiencia que hace percibir las presencias de los seres que habitan la cosmología. Un territorio es un territorio sensible donde el cuerpo experimenta de forma particular. Hay una sensorialidad particular armada desde un mundo cosmológico.

Pensar los pueblos guaraníes implica considerar las elaboraciones ancladas a su riqueza cosmológica frente a los procesos de deterritorialización promovidos por la historia colonial de formación de los Estados nacionales. Su territorio tradicional, como el agua, es fluido, compuesto por puntos definidos por Ñanderu, el creador, como lugar de estancia donde se puede construir la vida guaraní (Ladeira 2007). Los pueblos guaraníes no reconocen la legitimidad de las fronteras impuestas por los Estados nacionales y las cruzan todo el tiempo, entre países, entre comunidades, entre cercas, con sus propias tecnologías que sobrepasan tiempo y espacio.

Una sensibilidad guaraní se teje de una visión trágica, como explica Nimuendajú (1987) en sus cuentos sobre la destrucción del mundo, una potencia de acción se produce a cada hecho, en la tierra que habita el centro del mundo.

167

Stengers (1997) defiende en su “proposición cosmopolítica” la urgencia de reconocer las diferentes formas de existencia para poder afrontar la crisis ecológica de toda la vida en el planeta. La catástrofe producida por el productivismo capitalista y por la lógica especulativa del sistema financiero evidencia un agotamiento. Hay otras formas de vida y concepciones cosmopolíticas que deben ser reconocidas y visibilizadas que apuntan hacia formas de vivir y conocer que saben respetar a los otros llamados por la ciencia occidental de “naturaleza”.

Aprender con los guaraníes implica reconocer a las fuerzas que habitan el planeta, que los hombres somos poco adelante de la majestad del sol, de la ira del trueno quién hace el fuego, del poder del agua que lleva todo y nos devorará cuando los guaraníes ya no canten y dancen en la tierra. Es conociendo los puntos de vista presentes en las cosmologías guaraníes que podremos construir nuevas narrativas que puedan afrontar a los problemas producidos por esta forma de acumulación por desposesión.

La atención a las alianzas también es una práctica central de esa cosmopolítica. En la sociedad basada en el parentesco, el casamiento es la forma primordial de la alianza. Las comunidades se dividen con base en grupos de parentesco. En la lógica guaraní hay la dicotomía entre ser el salvaje o ser aquél que conoce, que oye, que aprende. La sabiduría viene con la Palabra, de allí el complejo *nhe'ê*, *aywu*, *mborahey* (alma-palabra, voz, canto).

Comprender las formas de la política guaraní y la centralidad de su concepción de alianza con el otro, o, como indica la literatura etnológica tupi-guaraní, su apertura a las relaciones de otredad, pide que ampliemos nuestra concepción de política, que reconozcamos otras formas del ser y sus concepciones de mundo.

Propongo entonces acercar las dimensiones cosmológicas a las históricas, que han sido siempre pensadas como interpretaciones opuestas en la etnología indígena

amazónica. Observando la construcción de alianzas entre los guaraníes y sus otros, alianza con los pájaros, con los espíritus de los dueños, pensamos el tema de la incorporación del otro en los territorios. La alianza es forma de la política y configura una diplomacia cosmopolítica que debemos conocer y comprender.

Conocer cómo es que los guaraníes conviven con la otredad y resisten en sus territorios exige reconocer sus explicaciones que componen el conjunto de concepciones que arman su complejo repertorio cosmológico. Sus formas expresivas y narrativas revelan este cuidado con el otro, una atención a las relaciones de alteridad, que son una forma de su diplomacia cosmopolítica. Una capacidad de incorporar y domesticar el otro, conocer sus saberes, devorarlos. Forma particular de leer el cambio, de pensar su posición en una relación, forma más abierta e interesada, menos etnocéntrica y etnocida.

Aprendiendo con los guaraníes, busco desarrollar una cosmopolítica del cine etnográfico. La noción de cosmopolítica cuestiona nuestras estrategias para resistir a la catástrofe producida por el capitalismo financiero global y dialoga con la potencia trágica presente en el discurso guaraní que puede constituir la fuerza de la película etnográfica. Conociendo la vida guaraní con la cámara, vemos la puesta en escena guaraní y creamos una cosmopolítica del cine etnográfico como forma de antropología visual.

U-topos, como lugar que no existe pero que afecta y moviliza, es el lugar del cine etnográfico que presenta la experiencia de otros mundos desde sus lógicas propias. Este trabajo de presentar la diferencia legítima del otro, con sus concepciones y prácticas es desarrollado por el film etnográfico desde dentro, desde un lugar en el territorio guaraní.

Bibliografia

Clastres, Hélène. 1978. *Tierra sin mal: Profetismo Tupi-Guaraní*. São Paulo: Editora Brasiliense.

Clastres, Pierre. 1978. *La sociedad contra el Estado*. Barcelona: Luis Porcel Editor.

CNV. 2014. *Relatorio da Comissão Nacional da Verdade*. Volumen II. Textos temáticos, Brasil.

Costa, Ana C. Estrela da. 2015. «Cosmopolíticas, olhar e escuta: experiências cine-xamânicas entre os Maxakali», Dissertação de Mestrado em Antropologia. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, Brasil.

Ferraz, Ana Lucía. 2016. «Los Mbya Guaraníes: entre cosmología e historia». *Revista Española de Antropología Americana* 46: 305-328.

Ferraz, Ana Lucía. 2017. «Imagem, Visão e Cosmovisão entre os Guarani / Image, Vision and Cosmvision Among Guarani Peoples». *Vivência, Revista de Antropologia* 1, núm. 50: 11-23.

Ferraz, Ana Lucía. 2019. «'Jajeroky'. Corpo, Dança e Alteridade entre os Mbya Guarani». *Revista de Antropología* 62, núm. 2: 350-381. Universidade de São Paulo.

Glowczewski, Barbara. 2015. *Totemic Becomings. Cosmopolitics of the Dreaming / Deities Totêmicos. Cosmopolítica do sonho*. Helsinki and São Paulo: n-1 publications.

Harvey, David. 2005. «El 'nuevo' imperialismo: Acumulación por desposesión». *Socialist register 2004* (enero 2005): 99-129. Buenos Aires, CLACSO.

Ladeira, Maria Inês. 2007. *O caminhar sob a luz: território Mbya à beira do oceano*. São Paulo: Edunesp; Fapesp.

Lima, Tania Stolze. 1996. «O dois e seu múltiplo: Reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia Tupi». *Revista Mana* 2, núm. 2: 21-47.

Lima, Tania Stolze. 2018. «A planta redescoberta: um relato do encontro entre a ayahuasca e o povo Yudjá». *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* 69 (abril): 118-136.

Nimuendajú, Curt. 1987. *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamento da religião Apapocuva-Guarani*. São Paulo: Hucitec; Edusp.

Overing, Joanna. 1995. «O mito como história: um problema de tempo, realidade e outras questões». *Mana* 1, núm. 1:107-140.

Santos, Laymert Garcia. 2013. *Amazônia transcultural: xamanismo e tecnociência na ópera*. São Paulo: N-1.

Silva, Marcio. 2003. «Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos. Etnografia, antropología e política em Ilheus, Bahia». *Revista de Antropologia* 46, núm. 2: 445-476.

Stengers, Isabelle. 2015. *No tempo das catástrofes. Resistir à barbarie que se aproxima*. São Paulo: Cosac y Naify.

Stengers, Isabelle. 2014. «La propuesta cosmopolítica». *Revista Pléyade* 14: 17-41.

Stengers, Isabelle. 2007. *Cosmopolitiques. Pour en finir avec la tolerance*. Tome 7. Paris: La Decouverte.

Villela, Alice. 2011. «Narrativas que 'fazem existir': aproximações entre a produção de imagens no contexto do xamanismo e do audiovisual». *Encontro Internacional de Antropologia da Performance*. Universidade de São Paulo, Brasil.

Viveiros de Castro, Eduardo. 1986. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro; São Paulo: Zahar/Anpocs.

Viveiros de Castro, Eduardo. 2002. «Los pronombres cosmológicos y el perspectivismo amerindio». *Revista Euphorion*. Medellín.

2.4 Conocimiento e incertidumbre en el arte

Ramiro Garavito⁴⁸

*Conocer y pensar no es llegar a una verdad absolutamente cierta,
sino que es dialogar con la incertidumbre*
E. Morin

Como especie humana, nuestra relación con la tierra, es como la de los conquistadores o colonizadores al llegar a un territorio desconocido que buscan apoderarse de él y sus ocupantes, y por eso creen que les pertenece, y además de creer que están “adentro” de ese territorio. Pensar que estamos adentro solo porque vivimos en él, es solo una suposición basada en el hecho físico de pisar su suelo, internarnos en sus bosques, abrir caminos, construir sobre él, explorar sus entrañas, surcar sus tierras para segar y sembrar, matar sus animales para alimentarnos, no obstante, no estamos dentro de él. Lo están, en cambio, los animales y las plantas, e incluso las piedras. Si estuviéramos adentro, no nos preguntaríamos ¿Cómo llegamos aquí?, ¿Qué hacemos aquí?, ¿Cuál es el significado de vivir aquí?, ¿Para qué vivimos?, y no habríamos inventado los mitos, la idea de Dios, del bien y del mal, del conocimiento, de la verdad, del arte. El hecho de actuar como si el mundo fuera nuestra propiedad –es decir, algo que

⁴⁸ Docente de Historia del Arte, Creatividad Artística, Conservatorio Nacional de Música Man Cesped, Bolivia. Fue Curador general de la Bienal Internacional de Arte SIART, Bolivia.

es nuestro, pero que no forma parte de nosotros mismos– es una evidencia de que vivimos *fuera* de él. El animismo panteísta era una excepción cosmocéntrica, pero está tristemente en vías de extinción, como los hombres que lo concibieron. Tal vez aún es posible *reentrar* al mundo de la naturaleza, pero tal vez ya no hay cómo hacerlo.

Vivimos *fuera* del mundo, no porque llegamos de algún lugar lejano, sino posiblemente porque una anomalía accidental de carácter patológico,⁴⁹ alteró nuestra condición animal y se alojó dentro de nuestras cabezas, haciendo que crezca una nueva corteza cerebral sobre nuestro cerebro límbico-reptiliano, hinchando visiblemente nuestra frente. Ese singular fenómeno hizo que tomáramos conciencia de nuestra especificidad respecto de nuestro entorno y aumentara nuestra capacidad de dominio sobre el resto de las especies. Pero, como toda conquista no es impune, esa corteza cerebral al enraizarse sobre el cerebro animal, se contaminó de éste, por decirlo así, y entró en disputa con los instintos animales relacionados con la sobrevivencia: la pelea o la huida ante el peligro, el hambre la sed, la procreación, etc., generándonos una continua tensión, ansiedad y angustia. Lo cierto es que *la razón* –tal es el nombre de esa anomalía–, modificó la conducta del animal primitivo, en consecuencia se autodefinió como distinto, como “humano” exactamente, transmutando la patología en capacidad, en virtud; la virtud como eficacia en el dominio de la naturaleza con el pretexto de la sobrevivencia; la virtud del conocimiento, que no es más que un ejercicio sofisticado de la razón, derivado del instinto de sobrevivencia según Nietzsche (1974, 86 y ss.), inmediatamente convertido en instinto de dominación, no sólo a costa de la naturaleza, sino también de los mismos seres humanos. La guerra y la manera como se sostienen algunos gobiernos son una evidencia. Nos hemos arrancado de la

⁴⁹ La revista científica Cell, muestra dos estudios académicos que abren la posibilidad de que un antiguo virus podría ser el responsable del pensamiento consciente. Como antecedente, se cree actualmente, que entre un 40 por ciento y un 80 por ciento del genoma humano fue generado por virus. Ver en internet, Biologiaya.com o Facebook, 8 de febrero, 2018.

naturaleza gracias a la razón. Si bien no era una elección, sí lo era el uso que podíamos hacer de ella en función del libre albedrío y de su irremediable indeterminación. Los seres humanos somos inadaptados natos, mirar ansiosamente la infinitud del cielo es un síntoma de esa patología racional. Esa inadaptación fatal nos ha hecho propensos a lo posible; nos ha hecho -por tanto- creativos, o al menos potencialmente creativos. El arte es el aprovechamiento estético de esa fatalidad en términos de creación.

Vivimos fuera del mundo: nuestro modo de conocer el mundo, antropocéntrico, occidental, renacentista, cartesiano, ha reafirmado metodológicamente ese extrañamiento dando lugar al *objeto* -la naturaleza-, por un lado y por otro lado al *sujeto* -nosotros que conocemos el mundo-. Nada parece haber cambiado saber que la física cuántica ha demostrado que esa separación absoluta conduce a un error epistemológico y que el observador o sujeto cognoscente, son inseparables, ya que el sujeto influye determinadamente en el objeto observado. Seguimos viviendo como extrañados de la naturaleza, como auto-desterrados, pero con la prepotencia y la soberbia del conquistador.

Tal vez los humanos no somos más que simios inteligentes -aquí "inteligente" no es un juicio de valor, solo denota el uso de la razón-: como simios buscamos comida, refugio y sexo. Como seres humanos hemos llevado esas necesidades a rebuscados, refinados y triviales excesos, pero además, y esta es nuestra exclusiva y continua tribulación, buscamos escapar de nosotros mismos, de nuestra oscura y tormentosa animalidad, para eso inventamos la religión, la filosofía, el arte. Estos sofisticados subterfugios son los que nos definen más como humanos, ya que son los que nos alejan más de nuestra animalidad, nos hemos inventado incluso un alma para diferenciarnos de esa condición. De hecho, el humanismo y la cultura son ardidés conceptuales, artificios sin fundamento ontológico alguno, inventados por unos simios inteligentes

para escapar inútilmente de su inevitable fisiología animal, pero paradójicamente, lo único significativamente profundo y esencial que tienen los humanos es su condición animal, el resto es prescindible, porque no es necesario para la vida. Pero, ¿No es sobre la base de esos artilugios conceptuales que hemos construido el sentido, los usos, las rutinas y las industrias de nuestras vidas humanas?

Ciertamente, todas las disciplinas de las ciencias humanas son invenciones cognitivas convencionales, "antropomorfismos" diría Nietzsche (1969, p. 183), es decir, prolongaciones racionales a partir de necesidades primarias, cuyo valor principal es un utilitarismo adornado de ideales humanistas, de discursos líricos y presuntuosos. No obstante, desde esa humanidad narcisista, surgieron inexplicablemente formas *desinteresadas* de conocimiento como la filosofía y el arte. En efecto, la filosofía, el arte, y cierto tipo de poesía, se han constituido en modos de pensar sin fines aparentes, vitales o utilitarios: son inútiles para la vida cotidiana, pues no curan enfermedades, ni nos facilitan las cosas domésticas. La filosofía, como el arte en tanto forma de conocimiento- trabajan el *porqué* de las cosas y no *cómo* estas funcionan. Ambos pretenden *internarse* en eso que llamamos "realidad". Mientras que la filosofía busca explicar, desde el sentido lógico del lenguaje, el *porqué* de los últimos principios que constituyen la "realidad"; el arte, y específicamente el arte contemporáneo, se propone mostrar un tipo de realidad algo distinta: la realidad del presente cotidiano, sea este cultural, social o político, preguntándose el *porqué* de ese presente, no para explicar el *cómo* de su funcionamiento utilitario sino *mostrando* el invisible sustrato que lo determina y caracteriza, para lo cual lo deconstruye y lo resignifica; claramente es una forma de conocimiento distinto, no sólo en cuanto a su objeto sino en cuanto al modo de hacerlo, este modo es la percepción, en su sentido más amplio, es decir, la percepción en tanto mirada reflexiva que integra simultáneamente el ejercicio de la razón, de lo sensorial, lo emocional.

Este acercamiento del arte a esa realidad supone instalarse estratégicamente en un lugar de extrañamiento, es decir, desconfiando del sentido evidente que nos muestra la realidad inmediata, hacer extraño lo conocido, rechazar lo obvio, sensibilizarse ante la realidad circundante con una intensidad diferente a la habitual.

Propósitos pretenciosos en principio, sobre todo si pensamos que ni el lenguaje ni las imágenes o formas se inventaron para conocer, cuando más para comunicarse, ilustrar o simbolizar cosas vitalmente significativas.

El mundo del presente parece caracterizarse por una creciente opacidad cognitiva, lo cual es una paradoja teniendo en cuenta la inédita y enorme cantidad de información disponible. Pero tal vez esa incongruencia se explique en la medida en que esa profusa y nueva información nos devela aspectos que nos muestran que la realidad es menos real de lo que creíamos, que lo que sabemos ahora nos enseña que sabemos menos que lo que creíamos y que el mundo ha cambiado de un modo en el que no podemos aprehenderlo como antes. En efecto, el arte como la filosofía y la poesía, se han constituido en dispositivos que muestran la inestabilidad de nuestras creencias, pero ya no para plantear nuevas creencias o nuevas verdades, como tradicionalmente se hacía. Cuando la realidad se revela como compleja e indeterminada, no se trata de volver a encontrar la certidumbre perdida y el principio de la Verdad, sino de constituir un pensamiento que se nutra de incertidumbre en lugar de ceder pasivamente a ella. La incertidumbre no está relacionada solamente con lo ambiguo, con lo impreciso o con lo indeterminado, sino también con lo efímero, causado por la prisa cotidiana de las sociedades contemporáneas: cada vez parece haber menos tiempo para todo y mas conciencia de lo pasajero. En mas de un sentido, lo sólido, lo duradero y lo constante parecen aspectos del pasado, cuando la idea del conocimiento estaba dirigida hacia la necesidad de hallar “el ser inmutable de las cosas”, y la Ontología era una disciplina del conocimiento mas profundo, esencial y verdadero.

¿Cómo creer en la posibilidad de una Verdad indudable cuando la ciencia nos ha mostrado que el mundo fundamental de la naturaleza –la microfísica–, se rige por el concepto de probabilidad, por la inestabilidad de las partículas con trayectorias imprevisibles, promoviendo el azar, la probabilidad y la entropía en tanto leyes universales?, ¿Cómo pensar en un conocimiento objetivo cuando los hechos, y la misma realidad, no parecen existir como tales sino en tanto interpretación subjetiva?, ¿Cómo hablar de la verdad cuando Dios, el último fundamento de la ética, ha sido reemplazado por el criterio variable del interés social?, ¿Puede haber una Verdad irrefutable cuando la filosofía contemporánea ha mostrado la imposibilidad de un acceso a una realidad independiente del lenguaje, después de haber cuestionado la objetividad de éste reduciéndolo a un juego del lenguaje relativo al contexto en que tiene lugar?, según Wittgenstein, “El significado de una palabra no es más que su uso en el lenguaje: un término lingüístico se va llenando de significado (contenido conceptual), se hace concepto, por los diferentes e innumerables usos que se hacen de él en los diferentes juegos lingüísticos. Y nada más, esa es toda la realidad de los significados” (1992, p. 18).

La posición filosófica actual, después de intensa actividad analítica parece ser más incierta que nunca. El mismo Wittgenstein afirma que no hay juicios que sean universalmente válidos, es decir, toda proposición filosófica no es más que una expresión del sentimiento subjetivo (Wittgenstein 1953; citado por Herber Read 1957, 131).

¿Cómo hablar incluso de Verdad en la literatura cuando ha muerto el autor y solo existe el texto como el lugar de reunión de las palabras de otros, antiguos, lejanos y extraños?, ¿cómo pensar en *la Verdad* cuando hay una proliferación de culturas afirmando su propia Verdad como universal, cuando el dualismo masculino-femenino –y todos los otros dualismos– se disuelve en un ámbito plural de posibilidades?, ¿cómo poder determinar una verdad en el arte cuando su propia definición está

continuamente en cuestión?, ¿cuándo la misma obra de arte es polisémica?, ¿cuándo la propia práctica artística consiste en cruzar los límites de lo que se considera arte? Los conceptos clásicos ya no parecen comparecer eficazmente ante lo moviente de la realidad.

La indeterminación y la incertidumbre están por todas partes develando un mundo inseguro y complejo. El arte actual no hace más que interpretar ese estado de incertidumbre y relatividad, junto a una interconectividad inédita que acentúa la incertidumbre, como característica del mundo contemporáneo. Por eso Umberto Eco afirma que la obra contemporánea de arte es “fundamental y deliberadamente ambigua, una pluralidad de significados que coexisten simultáneamente en un solo significante”, y que “esta ambigüedad es un fin explícito de la obra, un valor preferible entre otros”, tanto que esa apertura en la obra se ha convertido en “un principio de creación” artística (Eco 1965). Es decir, la ambigüedad es una finalidad que el mismo artista crea intencionalmente en su obra, para referirse a una realidad del mundo en el que vive cotidianamente, y lo hace a partir de estructuras complejas que producen una diversidad simultánea de significados. Por tanto, la búsqueda contemplativa del espectador tradicional de un significado unívoco en la obra de arte supone una comprensión errónea de lo que es hoy una obra contemporánea de arte.

La incertidumbre ya no es una percepción como en el pasado, sino un principio paradigmático que afecta no solo a las ciencias exactas o sociales, sino también al estatus ontológico de la obra de arte, en efecto, cuando se dice que no es posible establecer una definición del arte contemporáneo, quiere decir que no hay fundamento esencial que lo determine.

En el pasado artístico la incertidumbre, bajo la forma de ambigüedad, tenía también un sentido implícitamente negativo. Frente a la claridad objetiva de la

racionalidad del arte clásico renacentista –derivada, por cierto, de su sumisión al naciente método de la observación científica–, el Manierismo, el Barroco, el Romanticismo y el Impresionismo constituyen la estética de la subjetividad, la imprecisión, la ambigüedad y la incertidumbre. El término barroco debe su denominación a las connotaciones estéticas negativas que le atribuía el renacimiento, precisamente por la “oscuridad” subjetiva de sus formas imprevisibles y dramáticas, un claro ejemplo son las “Las Meninas” de Velázquez y la evidente ambigüedad introducida por el efecto de los espejos lo que “oscurece” la claridad del sentido de sus contenidos. El Romanticismo valoraba como artística la oscura y subjetiva belleza derivada de las emociones, frente a la claridad y la fría racionalidad de la belleza del neoclasicismo. El Impresionismo, desde las visibles y fluctuantes pinceladas de sus pinturas, cuestionaba la verosimilitud y estabilidad determinada de la realidad perceptual, es decir, de las condiciones esenciales de la representación clásica.

Con el advenimiento de las vanguardias artísticas, la ambigüedad e indeterminación se constituyen en los elementos esenciales de la forma artística, ya no como elementos negativos a superar sino como aspectos inevitables derivados de una nueva e inevitable idea de realidad. Desde el expresionismo en adelante, la claridad, nitidez y racionalidad objetivista de la mimesis representativa clásica desaparecen del arte, no solo porque el arte recupera conscientemente su origen subjetivo, sino porque la reflexión sobre el presente y el sentido del arte en este, muestra la complejidad y las contradicciones del mundo, de modo que esa ambigüedad e indeterminación adquieren el prestigio de lo necesario. Y el hecho por el cual el dadaísmo plantee que el problema no está más en la naturaleza sino en la frontera del arte y la realidad, incorporando en su práctica objetos provenientes del ámbito industrial, pone en evidencia el estado de indefinición y ambigüedad en que se mueve el arte desde entonces y que se manifiesta cada vez que resurge la pregunta “¿Esto es arte?”.

Al desmoronarse la verdad del arte clásico siguió un vacío de regulaciones, cánones, reglas y conceptos artísticos lo que propició un ámbito de incertidumbre, pero también una sensación de libertad artística inédita que decantó en propuestas artísticas experimentales. Casi paralelamente, la aparición de la Teoría de la relatividad de Einstein (1905) y luego la consolidación de la física cuántica, –en clara oposición a la física clásica–, afirmaron la incertidumbre epistemológica.

El principio de incertidumbre supone que no hay modelos fijos e invariables. Si la realidad nos parece aún rígida o estable lo es solo porque deseáramos que fuera así, por la forma en que pensamos desde el pasado, por la forma mecanicista y acrítica con que administramos ese pasado que nos constituye o por estrategias convenientes de sobrevivencia emocional.

Desde la incertidumbre, la realidad –y esto lo comprenden mejor los artistas–, es una construcción, una posibilidad de creación hipotética, y por tanto potencialmente deconstructiva, la obra de arte es entonces un producto conceptual cuya precariedad refleja el estado de la realidad cotidiana, ejecutada –la obra de arte– sobre la base estratégica del experimento, donde la metáfora y la analogía son las técnicas para mostrar no solo lo indeterminado o inefable de la realidad cotidiana sino también lo posible: una interrogación sin el límite de sus consecuencias prácticas.

No es necesario saber aún si esas estrategias y técnicas cognitivas pueden asentarse y dar lugar finalmente a un sistema, o lo que pensamos que debería ser un sistema, lo cierto es que nos permiten gestionar el presente existente, pero también el advenimiento de lo inexistente. Esas mismas técnicas impiden que la incertidumbre desemboque en un escepticismo o nihilismo estéril.

De todas maneras, el valor de la incertidumbre como base del pensamiento, sea artístico o no, es un potencial eficaz para hacer viable un pensamiento crítico, para

renovar la capacidad de reflexión: fomenta el pensamiento antidogmático y abierto al porvenir. Al mismo tiempo, nos libera de los hábitos de pensamiento arraigados; las más grandes masacres en la historia de la humanidad se cometieron en nombre de lo arraigado, de lo inmutable, de lo inalterable, de lo eterno, llámese tradición, Dios, Patria o Verdad, en cambio la incertidumbre promueve esa duda razonable que rechaza los fundamentalismos, los dogmatismos, sean estos religiosos, políticos o culturales.

La incertidumbre, desde la indeterminación asumida, no como inseguridad sino como contingencia, abre nuevos caminos, crea en hueco las posibilidades de lo real. Señala la posibilidad continua de ser otra cosa, de ser siempre de otra manera. La incertidumbre no es más que el *siendo* de la realidad, en lugar del *ser* estático de la certeza, que se cierra y cierra la posibilidad del cambio, en este sentido es también un cuestionamiento al determinismo de la historia y a la inmutabilidad del concepto de identidad, en un sentido lógico como antropológico, y en consecuencia despliega la pluralidad identitaria como necesidad coherente con movimiento y el cambio. El mundo se nos revela a nivel del conocimiento como un océano de incertidumbre, donde las certezas no son sino archipiélagos efímeros y provisionales que nos permiten tener la conciencia de que estamos moviéndonos en ese océano. En la incertidumbre la realidad no es indudablemente inteligible. “Las ideas y teorías no reflejan sino que traducen la realidad, la cual pueden traducir de manera errónea. Nuestra realidad no es otra cosa que *nuestra* idea de realidad” (Morin 1999).

Bibliografía

Eco, Umberto. 1965. «Préface». En *L'oeuvre ouverte*. Paris: Editions Seuil.

Morin, Edgar. 1999. *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. París: UNESCO. [Disponible en: <https://www.uv.mx/dgdaie/files/2012/11/PPP-DC-Morin-Los-siete-saberes-necesarios.pdf>].

Nietzsche, Friedrich. 1969. *Le livre du philosophe*. Paris: Aubier-Flammarion.

Nietzsche, Friedrich. 1974. *La gaya ciencia*. Medellín: Edit. Bedout.

Read, Herber. 1957. *Imagen e Idea*. México: FCE.

Wittgenstein, Ludwig. 1953. *Philosophical Investigations*. Oxford: Basil Blackwell.

Wittgenstein, Ludwig. 1992. *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. Barcelona: Paidós.

III. Hacia la autorepresentación

3.1 La imaginación, creación y recreación en las narrativas audiovisuales de realizadores kichwa otavalos⁵⁰

Yauri Muenala Vega⁵¹



Imagen 3.1.1 Durante el rodaje del largometraje *Killa: Antes que salga la Luna*. Segundo Suárez Peguche, 2012. Fotografía: Laboratorio Runacinema.

50 Una versión previa de este texto fue publicada como capítulo 4 en el libro del mismo autor: *Kikinkunawan: visualidades comunes: La autorepresentación en la práctica audiovisual de realizadores kichwa otavalos* (Abya Yala 2018).

51 Mtro. en Antropología Visual y Documental Antropológico. Artista, comunicador audiovisual y, actualmente, Activador Cultural de la Universidad Yachay Tech, Ecuador.

Este artículo conjuga dos ámbitos de reflexión que me atraviesan y que intentan hacer un anclaje con las ideas, pensamiento y posicionamientos de los realizadores autoidentificados como kichwa⁵² otavalos: el lugar de enunciación y las prácticas de representación de imágenes visuales. Ello, sin lugar a duda, se debe a que provengo de la misma identidad étnica de los realizadores, lo cual, posibilita reconocer una diversidad cultural, lingüística, territorial, espiritual y confrontar categorías homogeneizantes como la palabra indígena, que difumina la heterogeneidad de acciones políticas por la sobrevivencia de las singularidades y particularidades.

El protagonismo de kichwas otavalos en distintas prácticas, discursos y disciplinas de producción y creación artística presenta a la imaginación y representación como un territorio fértil y estratégicos para resistir y reivindicar formar propias de ser y hacer. De ahí que la representación y el modo de producción audiovisual de los realizadores kichwa otavalos conjuntamente constituyen estrategias de intervención social, política y cultural; por ende, en los argumentos narrativos se identifican las proyecciones e idealizaciones que han sido resultado de “la relación entre sujetos y prácticas discursivas” (Hall 2001, p. 15).

En estas reflexiones se analizarán los contenidos significativos de las imágenes que forman parte de sus narrativas audiovisuales, poniendo atención a los elementos simbólicos, códigos y metáforas que ironizan y subvierten ciertos modos de contar que han sido legítimamente dominantes y aceptados socialmente. En tal sentido, la interpretación de imágenes visuales surge de las combinaciones y contrastes de

52 La escritura de la palabra-lengua-nacionalidad Kichwa corresponde al proceso de unificación del Alfabeto Kichwa que se configuró después de un amplio consenso entre organizaciones indígenas, lingüistas, investigadores, antropólogos indígenas e hispanohablantes, con el objetivo de fortalecer la comunicación y la comprensión escrita entre los pueblos kichwas asentados en diversos territorios. Se oficializó en el Acuerdo Ministerial 244 del 16 de septiembre de 2004. Shimiyukkamu Diccionarios Kichwa-Español Español – Kichwa, 2008. En este texto se utiliza la palabra Kichwa en su lengua original como un posicionamiento político y académico.

múltiples “íconos claves” (Carreño 2005, p. 134), que al coexistir operan como recursos de diferenciación e identificación en la representación de la imagen de un “nosotros”, kichwa otavalos. De ahí que se indagan los regímenes de valoración de las imágenes mediante tres apartados de análisis:

- La creación de narrativa entendida como la yuxtaposición de elementos culturales.
- La incorporación del idioma kichwa como estrategia de tras-cendencia y de contacto intercultural.
- La metáfora como resignificación subversiva que revierte el carácter colonial de las representaciones visuales.

Todo esto mediado por las emociones y la acción que evocan las imágenes.

La representación en narrativas audiovisuales de los otavalos

Todas las historias contadas por los realizadores kichwa otavalos, a través del uso de narrativas que recrean o crean hechos históricos, presentes o contingentes, se convierten en vehículos de aprehensión y transmisión cultural, puesto que no solo reflejan símbolos distintivos de su pertenencia identitaria como el idioma, religiosidad, fenotipo, tradiciones, ritualidad, sino que también tienen la potencialidad de influir en la subjetividad de su entramado social, permitiendo así su continuidad.

La imaginación, creación y recreación en la autogestionada práctica audiovisual de los realizadores otavaleños, constituye a las representaciones como procesos que se han moldeado desde la yuxtaposición de miradas y elementos que se contrastan

o complementan. Es así como, en el marco del Festival de Cine y Vídeo de los Pueblos y Nacionalidades Kikinyari, organizado por la CORPANP, en el mes de marzo de 2015, tuve la oportunidad de asistir a una serie de conferencias desarrolladas en la Universidad Andina Simón Bolívar. Entre ellas se destacó el cine-foro denominado “La imagen visual y sonora de las nacionalidades y pueblos”. Este espacio se configuró metodológicamente en dos momentos:

- La proyección de los cortometrajes: *Segundo* (2014) de Diego Cabascango y *Yachak* (2011) de Humberto Morales
- El diálogo colectivo entre los/as espectadores/as que identificaron los valores y características adscritas en los argumentos narrativos como religiosidad, lengua, territorio, tradiciones e historia (Gutiérrez 2008).

El ejercicio consistió en observar de forma crítica y reflexiva dos cortometrajes que formaban parte de una serie de producciones que se vienen impulsando en el período 2008-2015, pues corresponderían, en el caso de Morales y Cabascango, a su segunda obra personal en el formato de género ficción. Se puede decir que después del cortometraje *Yapayak*, producido por el cineasta kichwa Alberto Muenala en el año de 1989, este formato de producción audiovisual ha aumentado significativamente. Ya que el grupo de realizadores otavalo ha encontrado en la imaginación, creación y recreación audiovisual, un ejercicio colectivo que permite narrar historias relacionadas con su realidad sociocultural y estas a su vez actúan como representaciones que redefinen constantemente su identidad.

Diversas son las temáticas representadas en los cortometrajes que forman parte del archivo fílmico de realizadores kichwa otavalo. Sin embargo, estos dos films se inscriben dentro de las dos grandes líneas temáticas predominantes: por un lado,

cultura-identidad, es decir relatos audiovisuales que recrean una serie de tradiciones, fiestas, diálogos interculturales, conflictos de migración, defensa del territorio, y por otro lado, cortometrajes que abordan la mitología-cosmovisión, que si bien están estrechamente vinculados con lo que sería cultura-identidad, estas historias se distinguen por recrear en su argumento narrativo “iconos claves” (Carreño, 2005) como: la ritualidad, las creencias, los conocimientos situados y la historia oral, las cuales forman parte y se despliegan de la memoria e identidad de los kichwa otavalo.

Mediante el diseño sistemático de una ficha se ha logrado compilar a detalle cada una de las producciones en el seno de los géneros cinematográficos imaginados por el grupo de realizadores otavalo en colaboración con distintos actores sociales. A partir de ello, se reconoce dentro de cuál eje temático se ubican los dos cortometrajes analizados:

Tabla 3.1.1. Cortometrajes según temática 2008-2015

Temática	Año	Narrativa	Título	Autor
Cultura-identidad	1989	Comedia	<i>Yapayllak</i>	Alberto Muenala
	1995	Drama	<i>Mashikuna</i>	Alberto Muenala
	2009	Drama	<i>Cuando te vuelva a ver</i>	Humberto Morales
	2009	Drama	<i>Ayllu</i>	José Espinosa
	2010	Drama	<i>Bienaventurados</i>	José Espinosa
	2011	Comedia	<i>Ella</i>	Frida Muenala
	2011	Comedia/drama	<i>Otavallo Kanda Juyani</i>	José Espinosa
	2014	Acción/comedia	<i>Pachakutic nowaday</i>	Humberto Morales
	2014	Comedia	<i>Segundo</i>	Diego Cabascango

Temática	Año	Narrativa	Título	Autor
Cultura-identidad	2014	Drama	<i>Wañuy wakay</i>	Segundo Fuérez
	2014	Drama	<i>Wayta sisagu</i>	Segundo Fuérez
	2015	Comedia	<i>Wannabe</i>	Segundo Fuérez
	2015	Drama	<i>Huahua</i>	José Espinosa
Mitología Cosmovisión	2009	Drama (animación)	<i>Yaku Wiki</i>	Segundo Fuérez
	2011	Fantasia	<i>Hatun Aya</i>	Segundo Fuérez
	2011	Drama	<i>Apalla</i>	Diego Cabascango
	2012	Fantasia	<i>Kuchi Pucha</i>	Segundo Fuérez
	2012	Fantasia	<i>Canto a la muerte</i>	Segundo Fuérez
	2012	Drama	<i>Un buen día</i>	Frida Muenala
	2011	Drama	<i>Yachak</i>	Humberto Morales
	2012	Drama	<i>Fresca juventud</i>	Humberto Morales
	2012	Fantasia	<i>Nuestro Interior raymítico</i>	Diego Cabascango
	2015	Comedia	<i>Limpia</i>	Humberto Morales
2015	Drama	<i>Limbo</i>	Humberto Morales	

Fuente: el autor

En la tabla 3.1.1 se registran 13 cortometrajes situados dentro del drama como género cinematográfico, prestando especial tratamiento a la autorrepresentación de las experiencias personales de los directores, vinculadas directamente con su cultura e identidad. Seguidamente, la tendencia ha sido la comedia, con 7 cortometrajes que conectan el humor con un sentido crítico sobre los encuentros, intercambios y choques culturales. Por otro lado, agrupados en una categoría de narrativa fantástica, se han producido 4 cortometrajes que atribuyen relevancia a la combinación entre

cosmovisión e identidad, íconos claves utilizados conscientemente para asociar el producto audiovisual con su identificación étnica.

Esta combinación entre géneros narrativos cinematográficos provenientes de las convenciones del cine occidental, con los intereses y las cosmovisiones de los realizadores otavaleños, revela una apropiación y una creación propia sobre la base de estos géneros. Pues, siguiendo la noción filosófica de Silvia Rivera, el *ch'ixi* “plantea la co-existencia en paralelo de múltiples diferencias culturales que no se funden, sino que antagonizan o se complementan” (Rivera 2010, 70). Por lo tanto, en estas narrativas existe una yuxtaposición de íconos claves como los gestos, actos performativos y lenguas que se relacionan y posibilitan la representación de un “nosotros” kichwa otavalo.

En los dos cortometrajes seleccionados, es la puesta en práctica de diversos conocimientos durante las etapas de producción audiovisual la que permite reproducir géneros narrativos entretejidos con símbolos capaces de renovar las identidades culturales locales. Esto es posible gracias a las mediaciones basadas en actos de complementariedad al interior de la creación de narrativas propias, pues de ello surgen lenguajes audiovisuales complejos atravesados por la autonomía y la mezcla de contenidos y conocimientos, que a su vez forman parte del entretejido cultural en el cual habitan los sujetos kichwas.

Esta doble vía para interpretar las narrativas ha permitido develar la compatibilidad y relación entre conocimientos y contenidos significativos distintivos, que hacen parte tanto de la práctica audiovisual como de la representación audiovisual. Esto se hizo más evidente en las entrevistas desarrolladas a los directores de los dos cortometrajes y mediante las reflexiones e interpretaciones de los espectadores después de mirar los films; siendo estos discursos una entrada para comprender los sentidos, ideas y emociones que evocan estas imágenes.

Cortometraje Segundo	
Tabla 3.1.2 Ficha del cortometraje	
Título	<i>Segundo</i>
Autor	Diego Cabascango
Año	2014
Duración	15 min
Sinopsis	Segundo, un joven kichwa otavalo de 23 años, vive en una pequeña comunidad ubicada a las afueras de la ciudad de Otavalo. Al recibir la noticia de que su novia Dolores está embarazada, emprende una búsqueda para conseguir dinero y poder casarse por la Iglesia. Sin embargo, Segundo descubre que su mejor amigo, Pedro, se adelantó a pedir la mano de Dolores.

Fuente: el autor

192

Narrar historias: apropiación, combinación y negociación intercultural

Segundo es un cortometraje que posibilita comprender de mejor manera los préstamos culturales en la construcción de la narrativa audiovisual. El cortometraje narra una historia que transita entre el romance, la comedia y el suspenso, y está relacionado con una situación singular protagonizada e interpretada por personajes kichwa otavalo, lo cual demuestra cómo se pueden combinar géneros narrativos tradicionales con relatos que forman parte de la matriz cultura del director kichwa otavalo.

La producción de este cortometraje fue realizada como parte de un ejercicio del tercer año de estudio de Diego Cabascango. El equipo de realización contó con la colaboración de compañeros de la universidad blanco-mestizos y los personajes han sido interpretados por otavaleños amigos y familiares del autor. Es así que el proceso de producción se articula con una heterogeneidad de miradas que intervienen en la práctica audiovisual y tiene como propósito recrear una experiencia particular y personal imaginada por el autor, en la que conecta el humor con un sentido crítico

y al mismo tiempo es una representación que se deriva de una situación vivida de forma colectiva.

Al inicio del cortometraje se presenta una escena en donde una pareja de jóvenes indígenas (Segundo y Dolores) hablan sobre la paternidad después de haber tenido relaciones sexuales. En ese momento Segundo se entera que será papá y su preocupación, tratada visualmente de manera humorística, nos posibilita descifrar un primer código que corresponde al género de comedia. Según Cabascango, en la historia el personaje protagonista es un joven otavaleño interpretado por un otavalo, mismo que había pasado por una situación similar, lo cual le facilitó encajar al actor con el personaje, pues como señaló el propio autor: “Esta experiencia al ser recreada por alguien que vivió este problema, facilitó su actuación” (D. Cabascango, mayo 2015).

Aun cuando el cortometraje corresponda a una convención genérica de narrativas como la comedia, al mezclarse con una problemática local-actual se evidencia, como señala Cabascango, que la escritura del guión fue parte de un trabajo académico en el que influyen diversos referentes, como la novela *Huasipungo* de Jorge Icaza. Es decir, la vinculación entre la realidad y la ficción, siguiendo a Jorge Grau, se estaría trabajando como “alternativas narratológicas que pueden, potencialmente, combinar sus recursos estilísticos para la comunicación” (Grau 2005, 7). En este proceso creativo se vinculan criterios, ideas, pensamientos, conocimientos y análisis no solo de la matriz e intención cultural del autor, sino también provenientes del contexto académico y de los grandes géneros clásicos, como es la comedia.

Amparadas en la comedia como género narrativo, las acciones que va realizando Segundo para poder casarse con Dolores, cuestionan de forma irónica y con humor las relaciones de poder externas (el dogma de la Iglesia) y a su vez las deslealtades internas (traición). Esto se evidencia en dos escenas presentes en los fotogramas de las imágenes 3.1.2 y 3.1.3. Primero, cuando Segundo pregunta al sacerdote qué es lo

193

que necesita para casarse y uno de los requisitos que menciona el párroco es dar dinero a la Iglesia; luego, cuando descubre que su amigo Pedro también estaba en busca de dinero para pedir la mano de Dolores. De ahí que el recurso del humor visualiza y cuestiona sutilmente los usos del poder institucionalizado, y nos lleva a problematizar la mirada del kichwa sobre el mismo kichwa, sin caer en esencialismos.



Imagen 3.1.2 Fotograma de *Segundo* (2:30). Fuente: Cabascango, 2014



Imagen 3.1.3 Fotograma de *Segundo* (13:30). Fuente: Cabascango, 2014

Al presentar una situación que le puede ocurrir a cualquier joven de otra etnia, Cabascango recurre a la vestimenta tradicional como “ícono clave” para que la mente del espectador identifique la imagen del kichwa, que en palabras de Cabascango es “un símbolo visible de identificación con el cual nos reconocen los demás pueblos” (D. Cabascango, mayo 2015b). Igualmente, para identificar al sacerdote utiliza la indumentaria eclesiástica clásica, lo cual da cuenta de que la materialización de códigos culturales marca la diferenciación en los roles de los personajes del cortometraje. De manera que la identificación “se construye sobre la base del reconocimiento de algún origen común o unas características compartidas con otras personas o grupos o con un ideal, y con el vallado natural de la solidaridad y lealtad establecida sobre este fundamento” (Hall 2001, p. 15).

Todo junto convierte a la narrativa en un discurso visible que identifica a los otavalos y, a su vez, los diferencia de otros pueblos indígenas. Sin embargo, no solo es un recurso de autenticidad, reconocimiento y diferenciación, sino que es un enlace estratégico entre el ser y pertenecer a una historia que se proyecta desde múltiples singularidades culturales como el idioma, los cuerpos, lo performativo y la vestimenta. Esto, a su vez, devela la autoconciencia de Cabascango sobre la importancia de subvertir los estereotipos al mencionar que “la vestimenta fue también una imposición, pero ahora la hemos adoptado como nuestra indumentaria tradicional y la vamos transformando según nuestras propias necesidades” (D. Cabascango, mayo 2015b).

El idioma como símbolo de historicidad e identificación cultural

En el cortometraje, el idioma kichwa se presenta como un enlace para el diálogo entre generaciones distintas. Si bien el protagonista *Segundo* no entabla conversaciones en idioma kichwa con todos los personajes, los diálogos que mantiene con su padre José y con Miche, madre de Dolores, son en lengua kichwa. Estas conversaciones se presentan de forma fluida, lo cual demuestra que más allá de la representación o recreación de una escena, existe una buena parte de jóvenes otavaleños que aún continúan hablando en su lengua originaria. Sin embargo, al desplegar en español los diálogos dados entre los más jóvenes, se devela la discontinuidad de su uso en el cotidiano y se confirma la presencia de una lengua dominante, el español.

Para Cabascango, la inmersión e intersección del idioma kichwa y español en los diálogos es una estrategia que plasma su interpretación de la realidad local, pues señala que “en la actualidad existen jóvenes que hablan muy bien el kichwa, otros que lo entienden y algunos que sabemos poco por convivir en el sector urbano. Pero con los mayores, por respeto se intenta hablar en kichwa más que en español” (D. Cabascango, mayo 2015b). La presencia del idioma en el cortometraje refleja las

transformaciones que van asumiendo las actuales generaciones kichwa otavalos al coexistir en un entorno urbano, en donde prima el español en las interrelaciones cotidianas. Y demuestra, por lo tanto, que las “lenguas indígenas son lenguas minoritarias, o mejor dicho minorizadas, o sea convertidas en lenguas menores de segundo rango, por la sociedad dominante y no por ley natural” (Castells 2003, p. 52).

No obstante, en el personaje *Segundo* se hace explícita la facultad bilingüe de los otavalos, ya que es un ícono clave que demuestra la capacidad de apropiación de otras lenguas y que no necesariamente son procesos de aculturación y pérdida de identidad de un sujeto carente de agencia social, sino que se perfila como la representación de un sujeto capaz de cohabitar con sus propios códigos culturales, en interrelación y combinación con otros sistemas culturales, en la realidad contemporánea. Es decir, la representación de un kichwa bilingüe deconstruye el imaginario estereotipado de un indígena congelado con sus tradiciones en un pasado romántico y primitivo, y propone la representación de un sujeto familiarizado con diversos sistemas lingüísticos.

De esta manera, los diálogos que mantiene Segundo, con Dolores y Pedro, son hablados en español debido a que los actores pertenecen a la actual generación de jóvenes en la que no todos saben el kichwa. Así lo comentó Cabascango: “en este cortometraje quien protagonizó a Dolores no sabía hablar kichwa, entonces se caracterizó a los personajes y los diálogos tomando en cuenta esta problemática que existe en nuestro medio” (D. Cabascango, mayo 2015b). Esto demuestra que la práctica audiovisual actúa como un espejo de mediación, que encarna las actuales dinámicas culturales locales en relación al idioma, y a su vez, significa una representación de su propia historicidad.

Así también, el conocimiento que se debe tener del idioma kichwa durante el proceso de producción se problematizó en el foro. Pues para una cineasta kichwa,

quien se especializó en sonido en el INCINE, es importante que “en el equipo técnico, cuando existen diálogos en kichwa esté una personan que entienda y hable el idioma en la dirección de sonido, para corregir o mejorar la inteligibilidad de lo dicho” (espectadora, mayo 2015). Esto, nuevamente lleva a reflexionar sobre la importancia del idioma en los procesos de articulación del equipo humano para la etapa de producción, lo que además se vuelve un requisito necesario en la configuración de esta particular práctica audiovisual. Con ello, el idioma es un elemento que invita a los colegas del mismo campo disciplinar para que se acerquen y aprendan la segunda lengua oficial del Ecuador, el kichwa.

En tal sentido, la incorporación de lenguas indígenas en narrativas de diversos géneros clásicos cinematográficos (drama, comedia, acción, fantasía etc.) es, para Castells, una estrategia de resistencia cultural que posibilita la sobrevivencia y desarrollo de los diversos pueblos indígenas, ya que el cine es una “herramienta cultural para la asimilación [...] para la resistencia” (Castells 2003, p. 55). Así mismo, la lengua kichwa es la expresión de una visión particular del mundo, por ejemplo, cuando el protagonista Segundo pide prestado dinero a su padre José para poder casarse con Dolores, José le habla sobre el *ranty-ranty*, término que tiene varios significados y en traducción textual sería “dando-dando”, pero que además proviene de una raíz filosófica del mundo andino que se refiere a la reciprocidad: *Mana llankankapak shamunki llankankrini minki shinapash mana llankankapak shamuninki* (No me vienes a trabajar, y dices que vas a pagar trabajando, pero cómo vas a pagar si no vienes a trabajar).

Tanto el idioma como el significado se corresponden con la cosmovisión del pueblo kichwa. Por ello, los diálogos en kichwa incorporados en la estructura narrativa no necesariamente son propuestos como discursos explícitos donde reflejan sus posicionamientos críticos, culturales y políticos, sino que trastocan la normalización de las lenguas dominantes oficialmente legitimadas. De ahí que, siguiendo a Walsh,

la afirmación del kichwa en los films posibilitaría el intercambio y el diálogo de saberes, racionalidades, conocimientos y principios de vida culturalmente diferentes (Walsh, 2009).

La metáfora como una estrategia interpretativa

El tratamiento del cortometraje *Segundo* enfatiza el humor como una estrategia para hacernos percatar del significado metafórico que tienen las imágenes, al incorporar un sacerdote que hace las veces de la autoridad espiritual y social en un entorno rural. Esto podría interpretarse como la vigente influencia que tiene la religión como institución dogmática sobre los pueblos indígenas. Es así que, en palabras de Rivera, “las imágenes me han permitido descubrir sentidos no censurados por la lengua oficial” (2010, p. 21). De ahí que el film movilizó reacciones y emociones a partir de encontrar similitudes entre las relaciones de poder representadas con las propias experiencias vividas por los espectadores (personas de diversos pueblos y etnias). De modo que la apreciación de los espectadores supone un proceso de validación del contenido imaginado, creado y recreado de forma irónica por Cabascango.

El tributo que Segundo debe pagar a la Iglesia por casarse es una expresión metafórica de sumisión que ha sido representada con humor. Sin embargo, esta secuencia logró activar un sentido crítico en los espectadores, ya que en distintas reflexiones se cuestionó este tipo de atribuciones que ha tenido la Iglesia y que continúa manteniendo en sus comunidades:

El cortometraje refleja lo que somos y lo que nos pasó en historia, ya que es muy cierto que la Iglesia nos cobra, en el sector de Cayambe se aprovecharon de la religión para que a través de la palabra de Dios seamos más sumisos, yo por eso no me he querido bautizar, pero a mis 21 años solo por influencia de mis padres he tenido que hacerlo y pagar para hacerlo (espectadora, mayo 2015)

Este relato sugiere que la recreación audiovisual se convertiría en un agente que devela la continua sumisión que sobrellevan históricamente los pueblos indígenas desde la Conquista, además, pone en evidencia los tributos económicos que se debe pagar a la Iglesia para cumplir con los sacramentos del cristianismo como el matrimonio y el bautismo. El argumento narrativo condensa en particulares escenas las asimétricas relaciones de dominación y subordinación, tal como la evangelización enraizada en el pasado colonial. Así también, el comentario, además de hacer evidente la continuidad de este tipo de prácticas coloniales, reconoce la verosimilitud con que el realizador kichwa interpretó y representó esta situación, pese a que el género narrativo empleado fue la comedia.

Cabascango hace uso de la comedia como una forma estratégica para crear, imaginar y proyectar sus propias representaciones de manera amigable con diversos espectadores. Esto correspondería, siguiendo a Pratt, a representaciones auto-etnográficas que se apropian de los recursos y lenguajes del colonizador y las mezclan con sus propios códigos culturales, dado que están dirigidos tanto a espectadores blanco-mestizos como a espectadores del propio grupo social del realizador (2010, 36). El contenido reflexivo del film no se presenta como un panfleto direccionado, sino que posibilita una entrada a las sensibilidades y consciencias de los sujetos procedentes de diversas matrices culturales. Esta perspectiva se hace evidente en el siguiente comentario:

Me gustó mucho el humor que tienen algunas escenas del cortometraje, porque veo que el humor es un desafío dentro de las producciones audiovisuales de los pueblos y nacionalidades; desde que me he interesado en ver sus formas de contar historias, he visto más documentales que le apuestan a la denuncia social o reflejan la riqueza cultural, pero la risa y la alegría, el hacernos reír de nosotros y de ustedes mismos, me parece que expresa mucho de su generosidad (espectador, mayo 2015).

Además de constituirse como un puente para el intercambio de perspectivas interpretativas, el contenido audiovisual posibilitaría activar procesos de memorización de experiencias individuales y colectivas. Siguiendo a Carmen Guarini (2010), lo visible puede transformarse en un camino hacia lo “no-visible”. Esto, al relacionarlo con el argumento narrativo del cortometraje que centra el tema del embarazo fuera del matrimonio y es el punto de giro de la historia, y en el relato audiovisual no se ahonda en la complejidad de dicha situación, sino que narra con humor las dificultades que tiene Segundo por conseguir dinero para poder casarse con Dolores. Sin embargo, al hacer visible dicha temática, se convierte en un detonante que extiende la discusión a “marcas” individuales o familiares, que justamente emergen de aquella representación.

El sentido del humor puede ayudar a la construcción de cómo nos queremos mostrar. En la comunidad hay anécdotas que tal vez no hay en la ciudad, como en la ciudad hay anécdotas que no hay en el campo, cuando hablo con mi abuelita de mi mamá me cuentan anécdotas de su embarazo que para mí son muy graciosas, pero para mi abuelita fueron muy dolorosas en su tiempo. Así también cuando se reúnen con mis tíos y empiezan a contar experiencias que para ellos fueron fuertes, ahora ellos pueden hablar y reírse de ello (espectador, mayo 2015).

Así, las representaciones activan procesos de construcción de memoria, a partir de la producción de imágenes visuales que desbordan su valor material a significados no-visibles que forman parte de las historias no contadas, olvidadas y muchas veces negadas (Guarini 2010). A través de representaciones autoetnográficas que recrean con humor condiciones y situaciones complejas de una realidad concreta, se constituye un proceso de resignificación sentimental y emocional, que solo a través del tiempo vuelve a re-existir y co-existir con nuevos significados a partir de la reflexión,

creación y puesta en escena. En definitiva, el valor de este cortometraje consiste en su capacidad para dar continuidad testimonial de una identidad individual y colectiva, y a su vez, reafirmar el particular punto de vista y lugar de enunciación del kichwa otavalo.

Finalmente, el argumento narrativo evidencia una permanente negociación entre la imaginación y creación del autor con la recreación de una realidad histórica que habita con el tiempo en la memoria individual y colectiva del pueblo kichwa otavalo. A esto se atraviesa el sentido de identidad étnica que busca visibilizar y dar continuidad a historias particulares que se gestan dentro de su matriz cultural en diálogo con otros circuitos culturales. De ahí que se reconoce este enfoque en la siguiente reflexión:

Nosotros, cada uno, tiene miradas distintas alineadas a cada uno de nuestros pueblos con los cuales estamos produciendo ficción, es decir cada uno desarrolla algo que da identidad personal y colectiva a lo que se está diciendo-haciendo. Me parece que intentamos contar una historia a través del audiovisual que nos refleje como seres continuos que no tienen un principio o un final, porque así son nuestras vivencias (espectadora, mayo 2015).

Son cíclicas las vivencias no hay principios ni finales cerrados. Así presenta y representa Diego Cabascango una historia que relata un momento complejo de Segundo y nos deja con la incertidumbre de las consecuencias que vendrían después de develar los diversos intereses articulados en aquel espacio-tiempo. Pues, al ser reflejo de una situación cercana de múltiples acciones, y a su vez, percepciones, nos invita a imaginar, proyectar y dar continuidad a las cosmo-vivencias de nosotros los kichwa otavalos.

Cortometraje *Yachak*

Tabla 3.1.3 Ficha del cortometraje

Título	<i>Yachak</i>
Autor	Humberto Morales
Año	2011
Duración	19 min
Sinopsis	Yachak es un viejo ermitaño que practica el shamanismo como parte de un estado natural de existencia. Al enterarse que su única hijafue asesinada, inevitables se vuelven sus reacciones. Nadie podrá controlar el poder místico que maneja. Justos pagarán por protectores y a pesar de que la verdad es revelada a Yachak mediante sus visiones, él no permitirá que su corazón improvise y vengará hasta al último culpable de la muerte de María, su hija.

Fuente: el autor

Narrar historias: apropiación, combinación y negociación inter-cultural

Yachak es el único cortometraje que hace una adaptación a la época de las haciendas. Sin embargo, en este relato no encontramos la personificación del sujeto indígena con una actitud de pasividad o victimización, al contrario, se despliega visualmente su agencia y sus poderes místicos, como una estrategia argumentativa que le posibilita al autor profundizar las referencias locales, prácticas y conceptos que son parte de su matriz cultural.

Este cortometraje, producto de un ejercicio de fin de semestre de Humberto Morales, fue realizado con un equipo técnico conformado por sus compañeros de la universidad y miembros del Laboratorio Runacinema, en el cual yo también colaboré. Basa su estructura en la tragedia como género narrativo. El cortometraje reconstruye desde su inicio relaciones sociales del tiempo de la hacienda, aludiendo a los patrones como terratenientes y los indígenas como trabajadores de las tierras. Esta marca estilística se presenta como “una herramienta fundamental para el análisis tanto de

fenómenos sociales como de la *percepción* que determinados individuos o colectivos sociales tienen” (Grau 2005, p. 7).

El cortometraje *Yachak* arranca con una escena en la que sitúa a los personajes Rumi y Lora en un conflicto que gira alrededor de las pasiones humanas y las diferencias culturales. La siguiente secuencia irrumpe con la imagen del Tayta Shirico (Yachak), interpretado por un actor profesional mestizo, quien está lamentando la muerte de su única hija María, esposa de Rumi, haciendo énfasis especial en el dolor y la furia de su personaje. Seguidamente aparece Shirico, junto al árbol del lechero, lugar sagrado, donde a través del fuego, misteriosamente, se pone en contacto con el espíritu de María para saber quién fue el culpable de su muerte y así emprender acciones para hacer justicia por sus propios medios, desembocando esto en una tragedia generalizada. De acuerdo con esta interpretación, el trasfondo de la historia mantiene una estructura y un formato cinematográfico basado en la forma de la antigua tragedia griega.

Esta forma de contar ha sido producto del aprendizaje académico del autor, como lo comentó en una entrevista:

En la universidad te guían para poder contar una historia, y la estructura clásica es un camino, pero uno ve cómo hacer este viaje. Si llevas e incorporas tus cosas o te encuentras con otras. Vez que casi siempre, retornas con tus propias historias (H. Morales, mayo 2015a).

A través de lo expuesto, se reconoce que la decisión de incorporar en un tipo de estructura narrativa clásica, a historias locales, es una estrategia de apropiación consciente para visualizar y construir un producto audiovisual que mantiene coherencia en el encadenamiento de las secuencias, y a su vez, verosimilitud con la historia de su propia cultura kichwa otavalo.

Hacer uso de la tragedia como género narrativo logra asociar el poder místico del Yachak, pues está configurada desde la técnica de la elipsis como retórica, con el misticismo andino. Se trataría de la “capacidad de organizar la sociedad a nuestra imagen y semejanza, de armar un tejido intercultural duradero y un conjunto de normas de convivencia legítimas y estables” (Rivera 2010, p. 71). Este intercambio simbólico entre la estética de la elipsis con la ritualidad kichwa, lo podemos reconocer a partir de las secuencias en que Shirico observa el pasado a través de un fuego ardiente con la intención de indagar las situaciones que desembocaron en la muerte de su hija María.

La constante repetición del ritual lleva a problematizar las convenciones sociales alrededor de la imagen de un Yachak, pues esta representación de Shirico, en tanto sus gestos, poses y poderes, compone un conjunto de normas legibles que el autor usa intencionalmente para dilucidar una imagen de un sujeto indígena que ha logrado alcanzar una sabiduría distinta a la racionalidad occidental. Por lo cual, la imagen de Shirico estaría operando como un ícono clave que permite su identificación como Yachak a través de su diferenciación. De este modo, la representación de la imagen de un Yachak adquiere un significado alineado al pensamiento mágico-mítico, como estrategia de diferenciación del pensamiento racional-ilustrado.

De esta manera, entran al análisis los conceptos problematizados por Belting (2002): “medio-imagen-cuerpo”, puesto que la imagen elaborada de un Yachak circunscripto en la representación cinematográfica, asigna la presencia de un cuerpo que surge de un modelo específico de pensamiento. Es decir, el actor encarna por medio del gesto y un tipo de vestimenta la imagen de un Yachak, con ello, ese cuerpo agencia un ser social en los espectadores. Para Belting, “[e]l cuerpo es en sí mismo una imagen desde antes de ser imitado en imágenes” (Belting 2002, p. 112).



Imagen 3.1.4 Fotograma de *Yachak* (2:02). Fuente: Morales, 2011.



Imagen 3.1.5 Fotograma de *Yachak* (3:18). Fuente: Morales, 2011.



Imagen 3.1.6 Fotograma de *Yachak* (11:20). Fuente: Morales, 2011.

Aquí se genera una negociación interesante, dado que dentro de una narrativa clásica se incorpora una historia local encarnada por personajes de la misma población kichwa. La producción de la imagen de los personajes Rumi y María, presentes en la figura 4 e interpretados por sujetos indígenas, tuvo como resultado la autorrepresentación visual, a través de la participación protagónica de sus propios cuerpos,

además, asumieron sus propios personajes, como es el caso del Yachak. Esto adquiere una doble intervención política, ya que la “proyección” de la identidad de un sujeto kichwa está imaginada y corporizada conscientemente por ellos mismos.

Este tipo de representaciones se diferencia de otras imágenes de lo indígena que han sido elaboradas en base a prácticas coloniales, donde por lo general el cuerpo del indígena está asociado a su rol de subordinado, vinculando su constitución física a la condición de dominado, sumiso y sin agencia social. Esta historia, en cambio, permite que la “fantasía” sea provocada por medio de la intervención repetitiva de gestos y ritos “performáticos” (Butler 2002) de los cuerpos; que lejos de una representación tal cual de la realidad, es una estrategia creativa que constituye a los sujetos indígenas con conocimientos y corporeidades propias de la realidad cultural en aquella época.

En el film, se trata de colocar en el cuerpo de Shirico una sensibilidad y fuerza espiritual que sobrepasa los esquemas o adaptaciones de diversidad cultural que el discurso indigenista produjo en relación a los sujetos indígenas, creando un imaginario que, en palabras de Christian León, sería “un ser sin cultura ni capacidad de defenderse por sí mismo” (León 2010, p. 44). La discontinuidad con ese tipo de representaciones vinculadas al poder y dominación sobre los cuerpos indígenas, ha sido transformada por la idealización de Humberto Morales, quien confiere de identidad a este personaje a través de citar las prácticas y actitudes de un Yachak, que justamente precede al de la representación.

Con este tipo de imagen del sujeto —indígena kichwa, Yachak, padre— se muestra un personaje consciente, inserto en una dinámica social de confusión, lo cual motiva a que emprenda acciones para hacer justicia por sus propios medios. El temperamento reflexivo y fuerte del personaje se asocia con la personalidad mística de un Yachak, de manera que la evolución psicológica del personaje presente en los ritos que se muestran en las imágenes 3.1.4, 3.1.5 y 3.1.6 (la limpia en la cascada la ceremonia

en lugar sagrado como el lechero y la preparación de medicina con plantas naturales), actúa como acción vinculante a las convenciones de este personaje dentro de la cultura kichwa, puesto que, siguiendo a Butler, “primero hay un discurso que lo precede y que lo habilita, un discurso que forma en el lenguaje la trayectoria obligada de su voluntad” (Butler 2002, p. 317).

El idioma como símbolo de historicidad e identificación cultural

Además de la combinación entre el uso de la tragedia como género narrativo y el tratamiento conceptual que se expresa en los personajes dentro de la trama del film *Yachak*, en los diálogos se incorpora otro ícono clave de la matriz cultural kichwa: el idioma. En las distintas secuencias en donde interactúan sujetos indígenas, las conversaciones de los personajes se desarrollan en idioma kichwa; esta ha sido una persistente estrategia que Morales utiliza en sus cortometrajes “como una invitación para propiciar la continuidad del idioma kichwa y para evidenciar la riqueza de la diferencia cultural” (Morales, mayo 2015a).

El concepto de “invitación” al que se refiere Morales actúa como una posibilidad de intercambio, preservación y consumación del kichwa como idioma oficial de relación intercultural reconocido en la Constitución. En tal sentido, la intervención que hacen los diálogos en kichwa, producto del posicionamiento crítico y creativo de Morales, se presenta como una apertura para la reflexión de los espectadores locales y externos sobre el grado de conocimiento y dominio fluido del idioma que tenemos los propios otavaleños, así como el grado de aceptación, tolerancia y acercamiento que pueden tener los distintos pueblos.

En *Yachak*, la construcción de la imagen de los sujetos kichwas está relacionada directamente con los enunciados realizados en su propio idioma, lo que en palabras de Carreño opera como “símbolos importantes de la identidad colectiva y a través

de ellos se manifiestan las posiciones adoptadas respecto de la diferencia cultural” (Carreño 2005, p. 135). Este hecho se reconoce cuando los personajes indígenas hablan entre ellos en kichwa, sin embargo, en las secuencias cuando Rumi, María, Luz y Shirico interactúan con personajes blanco-mestizos como Lora y Salvador (patrones de la hacienda), predominan los diálogos en español, lo cual evidencia la jerarquía y superioridad de la matriz cultural occidental por sobre las otras culturas.

Estos contrastes en los diálogos realizados entre kichwas-con-kichwas y kichwas-con-mestizos presentes en las distintas escenas del cortometraje, se convierten en referencias particulares que permiten repensar la construcción de los vínculos entre la especificidad étnica, zona de contactos y los sistemas de dominación asociados a la hegemonía blanco-mestiza dentro del contexto en el que se desarrolla la trama. Con esto quiero decir que el idioma en yuxtaposición con otros elementos como el cuerpo, el *habitus*, la vestimenta, los gestos, etc., a más de ser símbolos de autorrepresentación, operan como características de tipificación, clasificación y diferenciación étnica, cultural y de clase.

El argumento central del film *Yachak* reconstruye una zona de contacto, entendida como “lugares en los que confluyen o entran en comunicación culturas que han seguido históricamente trayectorias separadas y establece una sociedad, con frecuencia en el contexto de una relación de colonialismo” (Pratt 1996, p. 2). Sin embargo, con la incorporación del idioma kichwa a lo largo de las secuencias en las que Rumi, Shirico y Luz interactúan no solo se refleja una especificidad étnica o diferencia cultural, sino que con su sola pronunciación se inserta en los personajes indígenas un sentido de historicidad dentro del relato audiovisual. El hablar en lengua kichwa funciona como un sistema discursivo que tiene efectos políticos, pues afirma la presencia histórica de la diversidad de pueblos y nacionalidades con sus propios conocimientos ancestrales, que han sido cultivados y transmitidos internamente entre las distintas generaciones.

En las secuencias que muestran las relaciones inmediatas entre los patrones y los sirvientes, se adjudica a los personajes indígenas la capacidad de convivencia e intercambio mediante una consciencia bilingüe gestada por su condición social de subordinación dentro de las haciendas serranas. Este ícono clave representa la asimilación y apropiación del español por parte de los sujetos indígenas como una acción natural que posibilita el entendimiento y negociación entre los dos grupos sociales. Al mismo tiempo, devela un fenómeno histórico marcado por esquemas coloniales que abogaron para que las poblaciones indígenas abandonen sus idolatrías, ritualidades y lengua.

No obstante, pese a las complejas relaciones de sometimiento en que estaban inmersos los sujetos indígenas, derivadas de las jerarquías político-económicas que determinaron su rol como sirvientes dentro de la hacienda, el argumento narrativo creado por Morales no profundiza las difíciles condiciones de vida de los indígenas, sino que, a partir de un encadenamiento de elementos simbólicos como el idioma, la limpia de purificación, el ritual de conexión entre vivos y muertos, la hechicería y la magia, dinamiza las relaciones entre los personajes que interactúan en el cortometraje, cambiando así los roles entre quienes dominan y quienes son subordinados. Como lo señala Andrés Guerrero (1991), en el tiempo de la hacienda, las comunidades indígenas, al reproducir constantemente un tejido social a partir de cohesiones simbólicas, alcanzaron una eficaz capacidad de control sobre sus rituales y celebridades en donde el hacendado era muchas veces quien acataba esas normas.

La metáfora como una estrategia interpretativa

El tratamiento del cortometraje *Yachak* se destaca por la combinación entre lo “real” y lo “fantástico”, que según lo autodenominado por Morales es una narrativa cercana al “misticismo andino”. Estos elementos discursivos presentes en el relato audiovisual se reconocen a través de las distintas secuencias en que se emplean metáforas “que

explican el significado de algo por comparación con lo diferente” (García-Canclini 2001, p. 52). Es decir, en la narrativa se presentan flujos de información a modo de metáforas que movilizan no solo la reflexión interna, sino que sutilmente inciden en la toma de conciencia colectiva, como una estrategia de subversión contra la historia oficial.

De ahí que, en la representación distintiva de los diversos personajes: patronos y sirvientes, mestizos y kichwas, se refleja el sistema feudal de hacienda que se mantuvo vigente hasta buena parte del período republicano; sin embargo, el autor hace un espacial énfasis en recrear la ritualidad mágico-mítica relacionada con la cosmovisión andina. Se logra, entonces, reconfigurar la construcción de la imagen del sujeto indígena con capacidad de activar acciones que transforman las jerarquías sociales a partir de sus propios conocimientos y prácticas rituales, que autoafirman la constitución de sus identidades y aportan con “figuras nuevas al patrimonio simbólico universal” (Escobar 2013, p. 7).

La “metaforización” a la que alude Morales, es la alteración y el cambio en la identificación de roles que cumplen los personajes en la historia. Esto se expresa en las secuencias finales, tanto en la imagen como en los diálogos, cuando en escenas continuas se visualiza a Lora despertarse junto al cadáver de su esposo Salvador. Enseguida, sale de su habitación y encuentra al filo de su puerta parásitos muertos sobre una fotografía de Salvador, creándose la sensación de que su muerte es consecuencia de una brujería. Inmediatamente, Lora corre hacia la casa de Shirico y —en una secuencia larga— se observa a Shirico en un cuarto oscuro, afligido frente a una vela y un cuchillo, como si hubiese estado esperando con antelación la llegada de Lora. En ese momento entablan un diálogo en el que Shirico entiende el español, pero tiene dificultad en pronunciarlo:

—Lora: Usted, ¿qué le hizo a mi marido?

—Shirico: Como usted dice, era justu y necesari, deben pagar por la muerte de mi hija.

—Lora: Oiga, yo solo quiero que me dejen en paz.

—Shirico: Wañuy (muere).

Considero que este diálogo sugiere varias interpretaciones y posibilita develar la descomposición de los referentes personificados en la trama, dado que Lora se dirige a Shirico en español con una expresión desafiante. Shirico, por su parte, con actitud irónica le responde de forma amenazante, con una frase en español mal pronunciada, lo cual influye en el cambio de conducta de Lora. Sin embargo, el juego de roles que plantea Morales ocurre cuando Shirico es quien ordena a Lora con una palabra en kichwa (*wañuy*) y ella, en contra de su voluntad, obedece. Es a partir de esta expresión y la intervención de una fuerza externa que se hace visible la recomposición de las relaciones de poder.

Si interpretamos igualmente las imágenes representadas en las escenas continuas, vemos cómo Morales evita caer en estereotipos de afinidad étnica. Morales decía que la personalidad con que construyó al personaje Shirico gira principalmente en torno a la búsqueda por “hacer justicia, pero como todo padre cegado por el dolor de la muerte de un hijo, puede equivocarse” (H. Morales, mayo 2015a). Vemos en la imagen 3.1.7 cómo Shirico alcanza a descifrar las situaciones a través de las revelaciones que expresa el fuego. En la imagen 3.1.8 vemos, en imágenes en blanco y negro, a Rumi colocando veneno en la comida de Salvador, que por equivocación es consumida por María. En la imagen 3.1.9 regresamos a un primer plano de Shirico, para volver a reconocer en su rostro el dolor y la rabia que tiene hacia el verdadero culpable de la muerte de su hija: Rumi.



Imagen 3.1.7 Fotograma de *Yachak* (15:45). Fuente: Morales, 2011.



Imagen 3.1.8 Fotograma de *Yachak* (15:56). Fuente: Morales, 2011.



Imagen 3.1.9 Fotograma de *Yachak* (17:00). Fuente: Morales, 2011.

—Rumi: Shirico, ¿por qué le mataste? ¡Fue mi culpa, mi culpa! Ella no tiene nada que ver.

—Shirico: A veces las pasiones confunden nuestro corazón.

—Rumi: No quería que muriera María. Discúlpame Tayta.

—Shirico: Te voy a dar algo, para que no te enfermes de la pena.

Esta divergencia respecto a la identidad de Shirico en estas secuencias, se define por dos aspectos contradictorios como resultado de las distintas acciones: por un lado, Shirico es un brujo desde la mirada del mundo occidental, o bien un asesino en serie;

por otro lado, Shirico hace visible la coexistencia de saberes múltiples como contraste al modelo de pensamiento universal proclamado por el paradigma occidental. Es así como estos enunciados audiovisuales nos permiten repensar las dificultades de las relaciones interculturales, donde los conocimientos, si bien están interconectados o fraccionados, son los que ordenan las diferencias culturales sin suprimirlas.

Esta recreación de aspectos reales, irreales o fantásticos en la secuencia, además, actúa como una metáfora que da cuenta de las reconfiguraciones de los imaginarios que se van produciendo en las estructuras sociales, pues el relato trasciende las asimetrías estereotipadas, para admitir una heterogeneidad de sujetos indígenas que igualmente sienten deseo, sufrimiento, angustia, venganza, y que a su vez pueden tener la razón o equivocarse drásticamente. Asimismo, nos presenta a sujetos indígenas inmersos dentro de flujos de interactividad, intercambio y movilidad cultural, lo cual demuestra su capacidad de sobrellevar y sobrevivir en determinados momentos históricos, participando no con una misma intensidad en distintas matrices culturales.

Lo que evocan las imágenes

Los dos cortometrajes son valorados en su forma y su función, por su composición y por distintas corrientes de pensamiento, que se entrecruzan mediadas a la vez por disputas y convivencias entre diferentes. Los regímenes de valoración de estos cortometrajes los interpelamos a partir de las situaciones e interpretaciones que provocaron las imágenes en los productores y realizadores audiovisuales de diversos pueblos y nacionalidades, quienes apreciaron y comentaron con discursos críticos los filmes durante el cine-foro. Así, se amplía el análisis del significado esteticista de las representaciones e indagamos la vida social que adquieren los films dentro de un espacio y discurso específicos. Es decir, al prestar atención a “las mediaciones sociales indica que

el objeto artístico no posee una naturaleza intrínseca fuera del contexto relacional que le da lugar” (Martínez 2012, p. 177).

Los relatos y argumentos que surgieron a partir de estas dos narraciones visuales, revelaron la cercanía que tiene el modo de producción y el contenido representacional con la matriz cultural en la que están engarzados. Las narrativas argumentativas pasaron por diversas consideraciones, entre las cuales se destacan: la proyección de identidades e ideales que se establecen a partir de la recreación de la imagen de los sujetos indígenas, una visión renovada de la trayectoria histórica del país —teniendo como protagonistas a los pueblos indígenas pese a su posición de subordinados en la estructura social— y la construcción de una estrategia estética que seduce y moviliza sentidos en los espectadores. Además, estos productos audiovisuales proyectan una imagen del sujeto otavaleño socialmente reconocible y familiar para diversas miradas. Siguiendo a MacDougall, los films “transmiten rasgos mucho menos diversos y más fácilmente reconocibles de la apariencia y de la sociabilidad humanas” (MacDougall 2009, 50). Por ello, los espectadores encontraron en las imágenes una particular identidad cultural a partir de la identificación de rasgos físicos y psicológicos de los personajes, así como de lugares y situaciones comunes que, si bien no son similares para todo el grupo étnico, logran comunicar rasgos externos y sentidos conductuales, los cuales reflejan relaciones sociales específicas.

Las interpretaciones de los rasgos significativos de las representaciones fílmicas ampliaron la reflexión conjunta en torno a la perspectiva con la cual se enlazan los personajes con sus propios contextos culturales. Es decir, los personajes representan o encarnan un grupo de personas que conforman un cuerpo más grande —nacionalidad kichwa, pueblo otavalo—. Esto lo puso en consideración el director del Festival de Cine Comunitario “La Imagen de los Pueblos”, al compartir sus apreciaciones sobre las posibilidades que brinda el campo cinematográfico para inscribir, en las imágenes, referentes de identificación étnico-cultural:

Me parece que *Yachak* hace un aporte valioso al campo del cine, porque desde ahí podemos contar muchas historias, y estar o no de acuerdo con su contenido. Esta historia me parece que nos identifica porque está presente el idioma, los trajes; está también representado el tema de las haciendas, que es parte de la historia del Ecuador. Esta es una narrativa bien cercana para los pueblos indígenas; sin embargo, varias personas pueden o no estar de acuerdo con la historia, porque se podría interpretar que el Yachak termina siendo un asesino. Pero la historia puede también ser esa. No solo verle al Yachak de forma romántica, que limpia con un huevo o con el cuy, sino que el cine nos permite contar otras historias, con formas más fantásticas de narrar (espectador, mayo 2015).

Aun cuando el espectador reconoce en la narrativa distintos códigos visibles que forman parte de las vivencias y de la memoria histórica de los kichwas y de otros pueblos indígenas en el contexto ecuatoriano, hace un especial énfasis en la importancia que tiene la producción de imágenes desde el campo cinematográfico. De modo que el protagonismo en la creación, recreación e imaginación de discursos visuales juega un rol determinante en la materialización de un imaginario social. Por lo tanto, su reflexión se enmarca en la importancia del uso autosuficiente de las tecnologías de producción de imágenes, para incidir en la persuasión de los estereotipos que han implementado un sentido distorsionado sobre su identidad.

En este relato reconocemos, también, que la práctica audiovisual hace posible el despliegue creativo de un tipo de mirada vinculada a un pensamiento y conocimiento particulares, en interconexión con otros conocimientos y miradas, logrando comunicar la existencia de un personaje Yachak, a través de la representación de gestos, actitudes, afectividades y prácticas reconocibles, estables y diferenciadas por la manera cómo se afronta la producción. Por lo tanto, al ser Humberto Morales quien promueve

la producción de la imagen de un Yachak, siguiendo a MacDougall, las imágenes pueden describir “un mundo en el cual lo físico, lo social y lo estético están íntimamente entrelazados, en el cual los aspectos performáticos de la interacción social están presentes” (MacDougall 2009, p. 70). Asimismo, una comunicadora y realizadora audiovisual del pueblo kitu kara considera que para interpretar el contenido significativo de la representación, influye el lugar desde donde el realizador da forma a su enunciado audiovisual. En sus argumentos subraya los riesgos, ventajas y peligros de una representación recreada casa adentro, que a su vez puede comprometer e idealizar la imagen que encarna a un personaje importante de la comunidad. Sin embargo, más allá de la autenticidad o no del referente, la espectadora destaca la dimensión emocional del relato audiovisual con que el personaje encarna una experiencia:

El cortometraje yo lo he valorado desde la historia y me parece que logra reflejar que en los pueblos indígenas también existe esa desestabilidad emocional, de que no solo somos buenos. Porque a veces pasa que nos contamos solo buenos o solo víctimas. Me parece que ahí se rescata en cuanto a la historia eso de mostrar una realidad de nosotros y qué bueno que sea contada por nosotros mismos, porque capaz que esa misma historia contada desde mestizos, nos iba a caer mal, porque nos están haciendo quedar mal. Me parece que la representación de un Yachak, que para nosotros es una entidad prácticamente perfecta, en este caso evidencia un carácter dual de lo bueno y lo malo en un mismo ser *runa* (espectadora, mayo 2015).

En este relato, la espectadora se ubica desde un lugar similar de procedencia que el realizador, para hacer una distinción entre una cierta autonomía sobre la práctica audiovisual y las representaciones que surgen desde una mirada foránea. Ella sugiere la posibilidad de interpretar los textos visuales como poseedores de características personales, históricas y políticas, lo que nos lleva a reflexionar sobre las políticas

de representación desde la capacidad de acción que evocan las imágenes al ser interpretadas. De ahí que las apreciaciones entre el adentro y el afuera en la producción e interpretación de las imágenes, puede generar mayor afinidad con las experiencias encarnadas por el personaje Yachak.

Si bien estos comentarios permiten encontrar vínculos entre el modo de producción de las imágenes, el modo de representación y el modo de interpretarlas, también demuestran la importancia de la mirada como un proceso en el cual los tres elementos están inseparablemente fusionados. Lo que aparece en la imagen cobra una relación significativa en el espectador a partir de que las mira y relaciona con las acciones e intereses del realizador. Es decir, dentro del contenido representacional se “pueden reflejar intereses políticos y son parte integral de un sistema particular de conocimiento, afectando lo que se sabe y el modo en que es interpretado y entendido por otros” (Sel 2004, p. 488).

La práctica audiovisual, efectivamente, va configurando un tipo de conocimiento singular, también tiene como derivación la composición de un lenguaje estético propio que se inscribe dentro de eficaces referentes filosóficos y culturales del pueblo kichwa otavalo. Sin embargo, está claro que se debe a una apropiación de lenguajes estéticos más dominantes y de un uso apropiado de las herramientas tecnológicas de producción cinematográfica, lo que incide directamente en los tratamientos narrativos que buscan transmitir las experiencias sociales con rasgos expresivos y sugerentes de su entorno. Diego Cabascango, miembro del equipo técnico de producción de *Yachak*, sugiere que:

La primera vez que vi el primer corte del cortometraje *Yachak* me quedé impactado, porque es uno de los primeros cortos realizados por indígenas que intenta proponer una estética visual. Encontré su aporte en la incorporación del misticismo andino

en la personificación del protagonista Yachak. El mismo hecho de que el personaje Yachak pueda ver en el espíritu del fuego, la energía de otras personas y para ello técnicamente se utilice el *flashback* se logra construir planos estéticamente bien logrados, que en parte obedecen a una estructura narrativa que hace entendible la historia (Cabascango, mayo 2015b).

Al tiempo que Cabascango reconoce la incorporación del espíritu del fuego como un elemento del contenido representacional de la cosmovisión del pueblo kichwa, también lo ve dentro de la estructura narrativa como un filtro continuo de transición o *flashback*, lo cual posibilita ser entendido por el espectador. Morales, en este sentido, se apropia y negocia las estructuras clásicas del cine occidental con las vertientes conceptuales de la filosofía local. Es así como en el cortometraje *Yachak*, el espíritu del fuego es entendido desde el pensamiento andino, que en palabras de Ariruma Kowii se caracteriza porque “los sujetos animados e inanimados no son vistos como objetos, sino como sujetos que cumplen roles que se complementan con el de las personas” (Kowii 2005, p. 3).

En tal sentido, la visión que prevalece en las imágenes nos sitúa en relación con procesos de autorrepresentación, desplegando negociaciones e intercambios entre conocimientos y sabidurías del pueblo kichwa y los sistemas y estructuras narrativas predominantes y legitimadas en el campo de cine. De esta manera, los realizadores kichwas promueven acciones alternativas en la producción audiovisual, que interpe-lan lo subalterno con proyectos que enlazan su sentido crítico con su imaginación. A esto podemos sumar la creación de su propia imagen, mediada por elecciones estéticas como perspectiva, ángulo y encuadre, con las cuales se busca crear identidades diferenciadas.

Finalmente, el aporte de un docente, investigador y crítico en temas de visualidad, comunicación y arte, define este tipo de prácticas audiovisuales y su resultado como una creación de representaciones interculturales:

De entrada, lo que me parece interesante es que hay una especie de fusión de narrativas, de géneros, por ejemplo, suspenso, con una serie de mitos y de valores que vienen de la cultura kichwa. Me parece que es como apropiarse de otras formas de narrar de otras culturas, pero combinarlas con relatos propios de la cultura kichwa. Me parece fascinante esta posibilidad de generar narrativas interculturales, apropiarse de otras narrativas para hacerlo propio (docente, mayo 2015).

Imágenes imaginadas, creadas y recreadas

Los cortometrajes en formato ficción imaginados, creados, y autogestionados por otavaleños, se caracterizan por conjugar algunos elementos significativos que se juxtaponen a fin de presentarse en imágenes que surjan de la relación entre las propias experiencias culturales y aquellas que surjan de la participación en el campo específico de la producción audiovisual. Las propiedades significativas que encarnan las imágenes están articuladas por múltiples valores e intereses, que se despliegan desde las expresiones lingüísticas en kichwa hasta comportamientos y acciones performáticos que posibilitan el entendimiento y reconocimiento de los espectadores.

Se ha verificado que la construcción de los argumentos narrativos surge de diversos estilos y géneros cinematográficos clásicos, a los cuales han incorporado un repertorio simbólico y filosófico de lo kichwa, cuyas expresiones son potencialmente significativas. Esta combinación entre el formato y el contenido, basada en apropiaciones y maniobras que ponen en diálogo distintos conocimientos, ha conformado un tipo de relato audiovisual que refleja de forma articulada tanto líneas de pensamientos

diversos como gestualidades y ritualidades. Así, en los argumentos narrativos se devela el posicionamiento político del autor sobre determinadas situaciones, puesto que las imágenes intentan reivindicar las identidades representadas de forma distorsionada, y a su vez, son imágenes que configuran su propia diferenciación.

En estas narrativas audiovisuales, la creación y recreación de la imagen de los otavaleños nos aproxima a los aspectos experienciales y vivenciales, que forman parte de características compartidas entre el grupo de realizadores y sus referentes, tales como: el idioma, los personajes, lo performativo, la vestimenta, entre otros elementos que hacen identificable su lugar de pertenencia, y a la vez, los diferencian de otros pueblos indígenas. Por ello, el integrar la lengua kichwa en los diálogos adquiere un valor reivindicativo al ser una estrategia consciente para la sobrevivencia de su identidad, que apela por su autonomía al momento de describir, nombrar y representar el mundo.

Lo verosímil en la imagen de lo kichwa representado en relatos audiovisuales no es dado de forma azarosa ni inocente, sino que corresponde a un posicionamiento crítico frente a representaciones estereotipadas y responde creativamente a un conjunto de supuestos, percepciones e idealizaciones que buscan el entendimiento intercultural. Al recrear experiencias individuales y colectivas de los otavaleños, se contribuye a reactualizar la memoria histórica, las prácticas sociales, las costumbres, tradiciones y perspectivas filosóficas que facultan la toma de conciencia tanto a los realizadores como a los espectadores. Es decir, las emociones movilizadas por las narrativas audiovisuales reflejan, en su potencial creativo, un tipo de visión, pensamiento y sentimiento que se desprenden de experiencias sociales entretejidas en una raíz cultural común.



Imagen 3.1.10 Durante el rodaje del cortometraje Yachak. Humberto Morales. Otavalo, 2011.
Fotografía: Humberto Morales.

Bibliografía

- Belting, H. 2002. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.
- Butler, J. 2002. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. México DF: Paidós.
- Castells, A. 2003. «Cine indígena y resistencia cultural». *Chasqui* 84: 50-57.
- Carreño, G. 2005. «El Western patagónico: la imagen del indígena norteamericano en la imagen Selknam». En *Imágenes y medios en la investigación social, una mirada latinoamericana*. Buenos Aires. UBA.
- Escobar, T. 2013. «Arte indígena: el desafío de lo universal». *Casa de las Américas* 271: 3-18.
- García-Canclini, N. 2001. *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós.
- Grau, Jorge. 2005. «Antropología, cine y refracción. Los textos fílmicos como documentos etnográficos». *Gaceta de Antropología* 21, art. 3.
- Guarini, C. 2010. «Baldosas contra el olvido: las prácticas de la memoria y su construcción audiovisual». *Revista Chilena de Antropología Visual* 15: 126-144.
- Gutiérrez, D. 2008. «Revisando el concepto de etnicidad: a manera de introducción». En *Revisitar la etnicidad: miradas cruzadas en torno a la diversidad*, eds. D. Gutiérrez y H. Balslev. México DF: Siglo XXI.
- Guerrero, A. 1991. *La semántica de la dominación*. Quito: Libri Mundi.
- Hall, S. 2001. Introduction a *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, de S. Hall (ed.). Nueva York: Sage.

Kowii, A. 2005. «Cultura kichwa, interculturalidad y gobernabilidad, gobernabilidad, democracia y derechos humanos». *Revista Aportes Andinos* 13. Quito: UASB. Acceso 27 julio 2021. <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/742/1/RAA-13-Kowii-Cultura%20kichwa%2c%20interculturalidad%20y%20gobernabilidad.pdf>

MacDougall, D. 2009. «Cinema transcultural». *Antípoda*, 9: 47-88.

Pratt, M. L. 1996. «Apocalipsis en los Andes: zonas de contacto y lucha por el poder interpretativo». *Encuentros* 15. Nueva York y Washington DC: Centro Cultural del BID. Acceso 27 de julio 2021. <https://publications.iadb.org/publications/spanish/document/Apocalipsis-en-los-Andes-Zonas-de-contacto-y-lucha-por-el-poder-interpretativo.pdf>

Rivera, S. 2010. *Ch`ixinakax Utiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Retazos/Tinta Limón.

Sel, S. 2004. «Políticas de la representación visual en antropología: entre etnocine y prácticas alternativas». *Revista Chilena de Antropología Visual* 4.

Walsh, C. 2009. «Interculturalidad y el proyecto de sociedad “Otra”». En *Interculturalidad, Estado, sociedad*. Quito: UASB/Abya-Yala.

Entrevistas

D. Cabascango (octubre 2014) (mayo 2015a)

H. Morales (diciembre 2014) (mayo 2015a)

Cine-foro

H. Morales (mayo 2015b)

D. Cabascango (mayo 2015b)

Espectadores (mayo 2015)

Docente (mayo 2015)

3.2 ¡Estuvimos y estamos aquí!

Formas de autorepresentación y memoria a través de archivos fotográficos de la comunidad de descendientes de inmigrantes italianos de La Merced-Junín

Andrea Mejía⁵³

Era una de las primeras entrevistas que tuve con Albina Mapelli, una descendiente de inmigrantes italianos de La Merced, la primera en su casa. Al llegar ella me pidió que me siente en la sala y la espere un momento, luego de un par de minutos regresó con varios álbumes familiares y una laptop llena de fotografías. Fue así como comenzó mi acercamiento a la comunidad de descendientes de italianos en la ciudad de La Merced y sus formas de hacer memoria a través de los archivos fotográficos. Para un trabajo de campo de la especialidad de antropología fuimos a La Merced a conocer diversos grupos sociales con identidades muy diferentes entre sí. En este territorio convergen múltiples grupos identitarios que han migrado hasta asentarse.

En un inicio el espacio de la selva central fue ocupado por población asháninka, yaneshas y otros (Santos-Granero, Weiss, Hvalkof & Veber 2005). Dentro del discurso de modernización positivista instaurado en el gobierno peruano a inicios del siglo XX se fomentó la colonización extranjera de la “montaña” y comenzó a incrementar la

53 Candidata a doctora en Antropología por la Pontificia Universidad Católica del Perú.

producción agrícola, redefiniendo la dinámica productiva de toda la región (La Serna 2012, p. 64). Posteriormente, se fomentó desde el Estado la migración de la población de la sierra hacia el espacio de la selva central para continuar e impulsar las labores en agricultura y ganadería, como también influyeron a la migración los conflictos sociales internos dentro de la región andina (Barclay 1991).

En la actualidad, La Merced, capital del distrito de Chanchamayo, es un espacio urbano que está en diálogo con el espacio rural que lo rodea, el cual es una de sus principales fuentes económicas al ser utilizado para la agricultura y ganadería. Este espacio cuenta con una mayoría migrante andina, una significativa población asháninka, descendientes de los inmigrantes europeos, su mayoría italianos, y, recientemente, el grupo shipibo Shawan Rama. Durante el trabajo de campo realizado pude visitar todos estos grupos que ocupan La Merced. En muchos de los casos los grupos nativos como Asháninka y Shipibos se dedican al turismo vivencial, los grupos migrantes andinos se dedican a la agricultura y ganadería, y los grupos de descendientes de inmigrantes italianos suelen tener comercios a la par de terrenos dedicados a la agricultura. Estos grupos han sabido mezclarse, mimetizarse y convivir entre sí sin perder los rasgos identitarios que los definen. Esto puede ser debido al incremento del turismo en la zona, por lo que esta diversidad cultural atrae a visitantes foráneos, como también a la propia historia de formación del lugar.

En un inicio mi investigación se enfocó en formas de autorepresentación de la comunidad de descendientes italianos en la ciudad de La Merced focalizándose en el parentesco y las formas de vida cotidiana. Sin embargo, al momento de acercarme a ellos me di cuenta que había un elemento fundamental en sus narrativas, sus formas de hacer memoria y visibilizar su presencia y la de sus antepasados: la fotografía, más específicamente el archivo. Posteriormente a la presentación de los resultados del trabajo de campo en el curso, retorné para la devolución del informe de campo a

los descendientes de inmigrantes italianos. Al contactarlos y devolverles el informe y algunas fotografías tomadas me di cuenta de la gran importancia que tienen estas últimas para ellos. En el trabajo de campo pude llevar una cámara profesional. Al estar toda la semana de campo con los descendientes de italianos, ellos me pidieron que tome fotografías a ciertos lugares como cementerios, lugares donde se evidenciaba la presencia de sus antepasados, que les digitalice las fotografías de archivo que tenían, entre otras cosas que podía hacer con la cámara.

No le tomé mucha importancia a esto hasta que, durante de la devolución de campo, les compartí una carpeta bastante amplia con todas las fotografías que había tomado de ellos en el viaje. Al compartirla, Albina estaba sumamente emocionada no solo por el hecho de poder aumentar su archivo fotográfico con nuevo contenido sino por el hecho de haber una investigación sobre el grupo al que ella pertenece. Noté lo importante que este archivo era para ellos y decidí darle un nuevo enfoque al artículo, haciendo un mayor énfasis en el archivo como una práctica de memoria y con una función para evidenciar la presencia e importancia para ellos de sus antepasados en la ciudad en la que ellos viven.

El grupo italiano inmigrante ha sido poco estudiado desde la perspectiva antropológica. Dentro de la bibliografía principal están los textos de Giovanni Bonfiglio, un sociólogo de origen italiano que se ha dedicado a la investigación del grupo inmigrante italiano a Perú. En esta señala que ha habido diversas oleadas migratorias de los italianos al Perú. La oleada de 1875 fue la que se asentó en Chanchamayo debido a que en Lima la situación laboral no era favorable (Bonfiglio 2001). Los migrantes italianos que llegaron eran empresarios, ya que llegar a Perú no era sencillo en términos económicos (Bonfiglio 2014). Ellos vinieron acá con ánimos de poner un negocio e insertarse en el mercado nacional, la mayoría logró tener haciendas al asociarse entre ellos. Muchas veces se quedan con la imagen de la Italia que sus antepasados dejaron

al migrar (Bonfiglio 1993). Siguiendo la parte histórica, Anzani Canzio fue un inmigrante italiano que publicó diversos informes sobre la colonia italiana. Uno de ellos se publicó en 1911 en italiano. En esta publicación da un recuento de la situación que vivió la comunidad italiana con respecto a su economía, relación con el café y su producción, como también con la Peruvian Corporation.

Uno de los principales recursos para esta investigación fue la fototeca gestionada por Giovanni, Albina y por la embajada italiana como una de las acciones por el aniversario de la llegada de los italianos al Perú. En ella se utiliza la plataforma de red social de Facebook para compartir fotos antiguas de diversas familias sobre su historia como inmigrantes italianos. En esta página de Facebook se muestran dinámicas interesantes ya que muchas veces se suben fotos y las personas que siguen esta página comentan reconociendo a las personas de las fotos, sus relaciones con ellos y la comunidad inmigrante italiana. Este archivo fotográfico también sirvió como un recurso histórico para reconstruir historias de vida y el significado de ser descendiente de inmigrantes de italianos en La Merced.

Por esto consideré que, si bien había una significativa cantidad de información histórica, era necesario investigar la situación actual de los hijos, nietos y familiares de los inmigrantes italianos, además de cómo se autorepresentan y ejercen su memoria vinculándose a este origen. De igual manera son importantes los recursos, como los archivos fotográficos, que usan para formar esta representación y para recrearla.

Los acercamientos teóricos que utilizo en esta investigación están vinculados a temas de memoria, autorepresentación y archivos fotográficos. He utilizado los acercamientos de Deborah Poole (2000) con respecto a las colecciones fotográficas y la materialidad que pueden encontrar en estas no solo como fotos o imágenes sino como objetos con valor simbólico, con respecto a memoria utilizo a Joël Candau (2006) quien la señala como una instauración inmanente del acto de memorización, la cual

modela formas del pasado en desorden debido a factores afectivos y emocionales, por lo que sería abierta y moldeable. Con respecto a la memoria colectiva, el autor señala que esta corresponde al conjunto de memorias individuales que funcionan de manera masivamente paralelas. Los archivos fotográficos y su circulación son abarcados bajo el acercamiento teórico de Gisela Cánepa (2016) en el cual señala que los archivos fotográficos pueden servir como fuente científica, evidencia histórica y patrimonio cultural para construir una memoria, autenticidad e identidad regional.

En primer lugar, deseaba analizar la manera en la que el parentesco, al ser una herramienta que ayuda a identificar su ascendencia italiano, se ve reflejado en la autorepresentación y memoria de la comunidad de descendientes de inmigrantes italianos. Para responder esto, me centré en construir historias de vida y entrevistas semi-estructuradas. Muchas de estas estuvieron acompañadas por las colecciones fotográficas que gran cantidad de las familias tenían y las mostraban mientras que conversábamos.

Dentro de gran parte de la investigación se utilizó la foto elicitación, ya que la fotografía es una herramienta útil dentro de la entrevista la cual evoca recuerdos, experiencias y subjetividades (Harper 2002). En estas entrevistas pedí que me expliquen sus árboles de parentesco y en base a estos pude reconstruir cómo es que se ve reflejada la ascendencia italiana en la autorepresentación de dicha comunidad. Esta metodología se utilizó para que, al momento de la reconstrucción del árbol de parentesco, se pueda ver cómo es que recuerdan a sus antepasados, como un ejercicio de memoria. La materialidad de las fotografías se podría entender como un lugar de memoria, que señala Candau, el cual abriría ciertas modalidades de la memoria colectiva. A través de lo que contaban al ver las fotografías se podían apreciar los tipos de vínculos que se establecen con unos y otros. Además de esto, pude recorrer lugares de memoria, como lo son los cementerios, con Albina Mapelli, descendiente de

inmigrantes italianos, lo cual fue útil para hacer un ejercicio de memoria y ver cómo es que recordaban a sus antecesores y cómo es que esto estaba presente en su vida.

Al momento de armar los árboles de parentesco fue bastante interesante ver cómo ellos recordaban a sus antepasados, en base a qué imágenes, recuerdos y memorias, esto me sirvió a reconocer cómo es que en base a esto ellos se autorepresentan. Muchos para explicarme sus árboles de parentesco recurrieron a archivos familiares que tenían guardados o en sus redes sociales para ilustrar la historia de sus familiares, como también para demostrar su presencia dentro de la conformación de La Merced.

También realicé historias de vida, el mecanismo de selección fue a 3 mujeres, siguiendo un enfoque de género, las cuales eran representativas de las variantes que podía encontrar en dicha comunidad. La primera fue Albina Mapelli, descendiente de inmigrantes italianos; la segunda, Zoyla Pérez Li, descendiente de chinos que había trabajado gran parte de su vida en una hacienda de italianos (Fetta); la tercera, Lilian Ale, esposa de un descendiente de inmigrantes italianos. Estas 3 figuras son importantes para entender las diversas dimensiones que han representado el hecho de ser descendiente de inmigrantes italianos y lo que esto significa.

Fotografías y parentesco

Uno de los ejercicios que comencé a hacer con los descendientes de inmigrantes italianos fue armar sus árboles de parentesco. Cuando avisaba la intención de la entrevista, vinculada a la presencia de los descendientes, buscaban sus álbumes familiares y fotografías que tenían en sus casas para poder ilustrar la entrevista. Armar el árbol de parentesco no consistió en una serie de preguntas estructuradas sobre quienes fueron sus padres, abuelos, etc. sino en que cuenten su historia familiar a través de las fotos

que guardaban en sus propios archivos, poco a poco me presentaban personajes de su familia, el vínculo que tenían con ellos, quien fue en vida o quién es en la actualidad.

Albina, en la entrevista realizada, me mostraba fotos de la antigua hacienda de sus padres, estas imágenes estaban catalogadas y con descripciones en la parte inferior. Lilian tenía algunas fotografías enmarcadas puestas en exhibición en su sala, las cuales eran de la familia de su esposo descendiente de inmigrantes italianos, en ellas se mostraba a la familia en los terrenos que cultivaban. Pude tener una reunión con un grupo de descendientes donde llevaron un file de fotografías y documentos que evidenciaban la presencia italiana en La Merced, árboles de parentesco dibujados por ellos mismos, en algunos casos ilustrados con fotografías de su propio archivo, como también fotografías enmarcadas. Algunos otros me mostraron fotografías en sus celulares. Las fotografías eran una forma de ilustrar, como también una evidencia de la existencia de sus antepasados.

A través del parentesco, reflejaban los vínculos que tienen con sus ascendientes, además de cómo construyen su identidad, autorepresentación y memoria con respecto a sus antepasados. Los descendientes de italianos tienen una noción de memoria hacia el pasado en la cual muchos de los entrevistados recuerdan la posesión de haciendas vinculadas a la producción de café y otros productos. Es por este motivo la gran cantidad de fotografías familiares son de las antiguas casas hacienda, fotografías de la familia en los campos de cultivo, con sus productos agrícolas, etc.

Esto lo menciona Bonfiglio en sus textos, como también Anzani Canzio y lo corroboran los descendientes al momento de mencionar la vida en dichas haciendas. Los que tienen mayor edad habían pasado parte de su vida en dichas haciendas, mientras que los menores ya no, debido a que a varias haciendas fueron expropiadas por la Reforma Agraria Peruana del Gobierno de Velasco. Esto es recordado fuertemente por las generaciones mayores, las historias y anécdotas vinculadas con la hacienda y la vida post reforma.

Existen muchos relatos familiares e historias sobre otros italianos como el relato de Anzani Canzio Garibaldi, un anticlerical que era bastante controversial en la ciudad de La Merced, historia que me contó Albina en la visitar su tumba en el cementerio y luego también la mencionó Nona, otra descendiente de inmigrantes italianos.

Ahí en el cementerio está la tumba de Anzani Canzio, decía que era familia de Giuseppe Garibaldi... era todo un caso... anticlerical. Cuentan que con su pistola una vez cogió a tiros la torre de la iglesia (Nona Mapelli, octubre 2017).

Bonfiglio en sus investigaciones indica que muchos de los italianos que migraron hacia Perú incentivados por el gobierno local no tenían noción del plan para mejorar e industrializar la nación con la llegada de migrantes extranjeros, sin embargo, sus descendientes si lo tienen presente y se genera una identidad en base a esto y cómo es que el hecho de ser descendientes de italianos y autorepresentarse como tal les da cierto poder. Muchos de ellos le atribuyen el desarrollo y progreso de La Merced a sus antecesores, además de su composición como la ciudad que es ahora. Señalan que a través de la industria cafetalera que desarrollaron *“La Merced es lo que es”*. También que muchas de las edificaciones icónicas de la ciudad son hechas por sus ascendientes italianos. Al poder conversar con varios de los descendientes noté que deseaban que se reconozca la labor de los inmigrantes italianos en la conformación de La Merced, tanto en instituciones, personajes icónicos, desarrollo de industrias como la cafetalera y la presencia de las haciendas de la zona. Mencionaban:

antes La Merced no era nada, no había nada, llegaron los italianos y ahí ya se formó (Carmen Raimondi, octubre 2017).

Ser descendiente de italiano

¿Qué significa ser descendiente de italiano en La Merced? Muchas veces se puede vincular el ser descendiente con el poder. En el tiempo de las haciendas, los italianos poseían el poder económico y político de dicha zona, al haber participado en la formación y desarrollo económico y urbano de La Merced, por lo que sus descendientes quieren el reconocimiento de esto. Sin embargo, esta visibilidad se ha ido perdiendo, por lo que ahora desean figurar dentro de la agenda y memoria de la ciudad como descendientes de italianos, reivindicando este legado.

Como ya mencioné, ellos como hijos de migrantes son conscientes del “privilegio” social de tener raíces italianas. Esta visión viene vinculada desde el plan de migración para el desarrollo del Perú, donde se concibe todo lo extranjero, europeo como algo mejor que lo local, por lo que podría traer desarrollo e industrialización para esta zona. Existía un discurso de modernización positivista que pretendía el desarrollo de la amazonía a partir de la explotación de los recursos y su articulación con la capital del país. Dentro de este pensamiento positivista había un consenso de que la “raza europea” era la “raza del progreso”, además de ser “civilizatoria” para las poblaciones indígenas presentes en este territorio. (La Serna 2012). Este afán de desarrollo económico iba más allá de la domesticación del espacio, sino que también incluye la “domesticación” de la población indígena, “mejorando su raza”.

Existe un discurso de blanqueamiento arraigado desde la migración de esta población a la selva central. Este se ha mantenido con el tiempo en esta región, por lo que en la actualidad se ve como algo mejor el ser relacionado con un pasado “blanco”, “europeo”. De igual manera, existe el vínculo entre el migrante europeo con el desarrollo urbano civilizatorio de La Merced al mencionar que sus antepasados italianos han hecho *“lo que La Merced es hoy”*. El hecho de visibilizar su ascendencia vinculada

a este grupo es una forma de obtener estatus y diferenciarse con otros otros grupos migrantes como los andinos y nativos que habitan este espacio. Al momento de mencionar la participación de sus antepasados en la urbanización de La Merced se sigue manteniendo el discurso de “desarrollo”, “modernización” y “domesticación” que se considera necesario por algunos grupos, vinculado también con el proceso de blanqueamiento.

Dentro de las ventajas mencionadas en las entrevistas estaba el hecho de ser reconocido como descendiente de italianos. Esto trae el beneficio de la doble nacionalidad, lo cual brinda cierto estatus en la sociedad peruana, y mayores oportunidades para ellos y sus hijos con respecto a viajes, estudios, entre otras cosas. Está estrechamente vinculado con la noción de una superioridad europea, siguiendo la misma lógica de inicios del siglo XX donde lo europeo era visto como mejor a lo local.

Los descendientes de inmigrantes italianos crean una memoria ordenada de sus antepasados bajo patrones afectivos y emocionales la cual se moldea y construye un pasado donde los italianos migrantes y sus descendientes cumplen un rol fundamental en la construcción y desarrollo de La Merced. La memoria colectiva que los descendientes tienen con respecto a sus antepasados corresponde a memorias individuales que funcionan de manera masivamente paralelas (Candau 2006, p. 62), por lo que no necesariamente narran la misma historia en el mismo orden sino bajo sus propias experiencias e interpretaciones, pero estas al mismo tiempo llegan a ser paralelas. Esto significa que, si bien ellos tienen una noción de la historia de la llegada de sus antepasados a la ciudad de La Merced, como también sus aportes para el desarrollo de esta, las impresiones o historias que narran de ellos tienen matices diferentes, pero siguen la misma línea constituyendo la memoria colectiva de los descendientes de italianos y lo que significa serlo dentro de la sociedad.

Varios descendientes me mencionaron que años atrás se creó la Asociación de Descendientes de Italianos, promovida mayormente por Giovanni Bonfiglio. Esta tuvo una actividad bastante activa promoviendo actividades para que su comunidad sea visibilizada. Sin embargo, se fue desarticulando con el pasar de los años. En la actualidad, algunos de los que conformaron la asociación aún se mantienen reunidos pero el número de personas que la conforman se ha reducido bastante. En sus años de actividad hicieron desfiles en las festividades de la ciudad de La Merced, bailes y presentaciones, recopilación de fotografías para una fototeca por el aniversario de la llegada de los italianos al Perú promovida por la embajada italiana, facilidades de trámites para obtener una doble nacionalidad por descendencia italiana, entre otras acciones.

Tres historias de vida

Como parte de la investigación pude reconstruir tres historias de vida. La primera fue con Zoyla Pérez Li de 98 años, que es nieta de inmigrantes chinos. Ella posee un vínculo afectivo con los italianos ya que trabajó para ellos en la hacienda Fetta, cuidando a los hijos. Al poder conversar con ella pude recoger varias historias, relatos y anécdotas vinculados con el día a día de los italianos, sus costumbres y la importancia de su presencia en el desarrollo de La Merced. Ella creó el vínculo con el hijo de los hacendados, ella lo cuidaba de pequeño y ahora él cuida de ella en su vejez ya que ella vive en su casa. Los relatos que ella narraba ayudan a ver lo que significa ser descendiente de italianos. Ella reconoce que esta noción sobre los italianos que ayudaron en la conformación de La Merced se ha ido perdiendo en las últimas generaciones. También cuenta cómo es que se tomaban las fotografías en las haciendas

cuando iban a tomar las fotos a la hacienda era toda una preparación... los fotógrafos iban a la hacienda y se ponían sus mejores ropas, cada cierto tiempo iban, todos se preparaban (Zoyla Pérez, octubre 2017).



Imagen 3.2.1 Zoyla Pérez Li en su casa durante la entrevista, ella vive con la familia Fetta.

Por otro lado, pude reconstruir la historia de vida de Lilian Ale de Gerbi, esposa de Ángel Gerbi que es descendiente de italianos. Él no tenía tan fuertemente marcadas o presentes sus tradiciones y memorias sobre los antepasados. Lilian al saber que

Ángel tenía esta ascendencia comenzó a desear la doble nacionalidad para sus hijos. A ella le parecía importante que ellos conozcan parte de sus antepasados, su origen italiano, para obtener la doble nacionalidad. *“Es importante que aprendan primero sobre su cultura italiana y la quieran, antes de que tengan la nacionalidad”*, señaló Lilian. Esto lo está logrando a través de los recuerdos de su esposo, fotografías familiares, como también información de internet. Ella era una miembro activa de la Asociación de Descendientes de Italianos y creó el conjunto de folklore, el cual actualmente está inactivo. En este enseñaba bailes italianos aprendidos de internet a los descendientes de italianos, ellos se presentaban para la municipalidad y diversas instituciones.

Otra de las historias de vida recogidas fue la de Albina Mapelli, quien es descendiente de italianos y me contó sobre sus vivencias en la hacienda. Con ella pasé gran parte de mi tiempo en La Merced, pude ir a su casa en repetidas ocasiones. En una de ellas, mientras tomábamos café de una marca que ella había desarrollado, sacó una gran cantidad de imágenes de su archivo familiar tanto físico como digital. Ella lo tenía clasificado según ejes temáticos y mientras me enseñaba las fotografías me indicaba quienes aparecían en ellas, que habían hecho en sus vidas, porque eran relevantes y otros aspectos que posicionan a los italianos como una pieza esencial en el desarrollo de La Merced.

Ella se mostraba bastante entusiasmada en enseñarme que había existido una presencia italiana en esta región, tanto así que me dijo *“vamos al cementerio para que veas la cantidad de italianos que habían”*. Al día siguiente nos fuimos a visitar el cementerio de La Merced. Aquí pude notar un esfuerzo por parte de los italianos por conocer sobre su pasado debido a la gran noción de sus parientes, más allá de una 3ra generación, lo cual da luces de que se informan y tienen presente su origen italiano.

Dentro de esta visita yo contaba con una cámara profesional y me pidió fotografiar casi todos los nichos y tumbas pertenecientes a los italianos y sus descendientes. Ella se guiaba por los apellidos que aparecen en las lápidas, como también el gran conocimiento que tenía de su árbol de parentesco. En muchas de las tumbas pudo mencionar historias de las personas que yacían ahí o vínculos entre ellos. Los pabellones más antiguos estaban casi en su totalidad llenos de personas italianas o descendientes de italianos, ella me señalaba que en estos espacios se veía quienes habían estado en esta zona y en qué épocas, también la magnitud de su presencia. Hablando con ella los siguientes días pude notar que se dan vínculos con otras personas también descendientes de italianos, muchas veces porque sus familias eran amigas, y que existen redes de apoyo como el caso del Hotel Ecolodge San José donde trabajan varios descendientes de italianos que no son necesariamente pertenecientes a la misma familia.



Imagen 3.2.2. Albina en visita a cementerio.

Durante el recorrido me señalaba las tumbas de inmigrantes italianos y su descendencia.

Fototecas y archivos

En varias de las entrevistas que realicé, muchos me mencionaron la existencia de una gran cantidad de fotos, estas habían sido recopiladas para hacer una fototeca, sin embargo, había ciertas tensiones debido a la propiedad de estas. Muchos mencionaron que las fotografías fueron recopiladas por algunos miembros de la Asociación de Italianos, pero hubo problemas en la devolución a los dueños originales, como también dentro de la asociación. Estas fotografías significan la historia familiar de muchos de los descendientes, son una prueba material del origen de sus antepasados. En algunos locales comerciales pertenecientes a descendientes de italianos hay zonas específicas donde tienen una exposición fotográfica permanente de sus antepasados italianos, como el caso de la pizzería Brocq y el Hotel Ecolodge San José. También, las generaciones más jóvenes han digitalizado fotografías del archivo familiar y compartido en Facebook para que su familia y amigos puedan acceder a esta. Muchas de las personas que me enseñaron sus archivos familiares me pidieron que digitalice ciertas imágenes y luego se las envíe para tenerlas en formato digital. Un dato interesante es que gran cantidad de ellos sigue alimentando este archivo con fotografías digitales contemporáneas, muchas de estas fotos muestran sus vínculos con otros descendientes de italianos de la zona.

La presencia de archivos familiares es bastante fuerte en esta comunidad. Por un lado, existe una fototeca física que es un espacio de exposición dentro de la biblioteca municipal. Debido a que la biblioteca se ha mudado recientemente hacia un local dentro de estadio municipal muy pocos saben de la reubicación de la fototeca en dicho lugar. Esta consta de fotografías históricas de familias de italianos en haciendas en su mayoría. La fototeca cuenta con cerca de 30 fotografías impresas y expuestas, cada una tiene una pequeña descripción del contenido. Fue gestionada por la Asociación de Descendientes de Italianos promovida por Giovanni Bonfiglio. Anteriormente esta fototeca se encontraba dentro de la Municipalidad de

La Merced en una exposición permanente. En muchas de las entrevistas que realicé me mencionaron este espacio como uno al cual podía acudir para verificar y conocer más sobre la presencia italiana en esta ciudad; sin embargo, muy pocos de ellos sabían del traslado de esta ya que había sido bastante reciente. El anterior espacio donde estaba la fototeca es importante para la comunidad de descendientes de italianos ya que ahí realizaban ceremonias y eventos vinculados con su asociación.

Muchos contaban que unos años atrás la asociación estaba bastante activa y realizaba presentaciones de danza, entrega de material histórico referente a la comunidad y reuniones en el local de la Municipalidad, siendo este un espacio con bastante carga simbólica ya que les permitía figurar dentro de la agenda de esta ciudad. El hecho de que existiera una exposición permanente de las fotos de sus antepasados validaba en este tipo de espacios con un peso institucional frente la presencia de ellos. A pesar de que muchos no la visitaban constantemente o incluso admitían que casi nunca estaba abierta al público, siempre la señalaban como un punto de referencia sobre la presencia de los italianos y parte de una evidencia de la labor en la conformación de lo que ahora es la ciudad de La Merced.

Por otro lado, existe una fototeca virtual a través de una página de Facebook llamada Fototeca de la Inmigración Italiana en Perú donde se publican álbumes de diversas zonas del Perú que han recibido inmigración italiana. Esta es gestionada en parte por Giovanni Bonfiglio y Albina Mapelli, quienes se encargaron de la recopilación y digitalización de archivos fotográficos para subirlos en la página y poner una descripción de cada fotografía. En esta fototeca virtual las publicaciones se ven divididas en álbumes por región, álbumes temáticos y de personas italianas divididos en orden alfabético. El álbum de Chanchamayo es el que tiene mayor cantidad de fotografías con respecto a los otros, este cuenta con 212 fotos y los demás álbumes no llegan a más de 90 fotos. Existe un sistema colaborativo para llenar esta fototeca virtual donde se invita a enviar fotografías para sean publicadas.



Imagen 3.2.3 Fototeca física ubicada dentro de la Biblioteca Municipal de La Merced situada en el Complejo Deportivo. Este espacio cuenta con una exposición fotográfica permanente la cual es llamada “Exposición de cuadros históricos”. Casi la totalidad de las fotografías son de inmigrantes italianos.

El contenido de las fotografías consta principalmente de archivos familiares que muestran a inmigrantes italianos en la zona de Chanchamayo, sus haciendas, material histórico, infraestructura edificada por italianos, negocios y retratos. Las interacciones de la comunidad consisten en “me gustas” a las fotos y comentarios. Lo más destacable de esta fototeca virtual es la interacción entre los miembros de la comunidad ya que en las fotografías comentan o señalan que la persona que sale ahí es familiar suyo, muchas veces también escriben la trayectoria e importancia para La Merced de dicho personaje. También piden información sobre sus antepasados a otros miembros

de la comunidad, entre ellos comparten información y tratan de reconstruir la historia de sus antepasados, además de señalar los hijos, padres y familia de la persona que salga en la fotografía, por lo que encuentran vínculos de parentesco dentro de los mismos miembros de esta comunidad virtual. A través de ellos se visibiliza la presencia y función de los italianos dentro de La Merced, como también se legitima su posición.

Pude notar en algunas entrevistas con personas de generaciones más jóvenes que muchos de ellos tienen álbumes privados en sus propios sitios de Facebook, los cuales comparten con sus familiares. Varios de ellos en las entrevistas me mostraron este contenido virtual y me señalaban sus redes de parentesco ampliamente a través de las fotos y a pesar que no los hubieran conocido, ellos recurrieron a la memoria de los relatos de sus antepasados y familiares con respecto a los archivos que ellos habían digitalizado. El hecho de digitalizar estos archivos familiares y compartirlos significa que son importantes para ellos, desean que se conozcan sus orígenes familiares. Como señala Van Dijck (2010) el hecho de compartir material fotográfico en plataformas como Facebook responde a imperativos de compartir, conectividad y redes (Cánepa 2016, p. 92). Pude observar que en muchos de los comentarios de las fotografías de los álbumes de la fototeca virtual se señalaba la historia de la persona o familia que aparecía en dicha imagen, muchas veces era un familiar quien la reseñaba en los comentarios. También, algunos familiares, reconocieron a algún antepasado y pedían información a los demás miembros de la comunidad cibernética para saber su historia. Otro tipo de vínculos es que muchos se conectaban o establecen vínculos de parentesco ya que identificaban al personaje de alguna de las fotografías de la fototeca virtual como su pariente, por lo que descubrieron que eran familia en cierto grado.



Imagen 3.2.4 Captura de pantalla de la fototeca virtual, perteneciente al álbum de La Merced.



Imagen 3.2.5 Captura de pantalla de la fototeca virtual, perteneciente al álbum de La Merced.

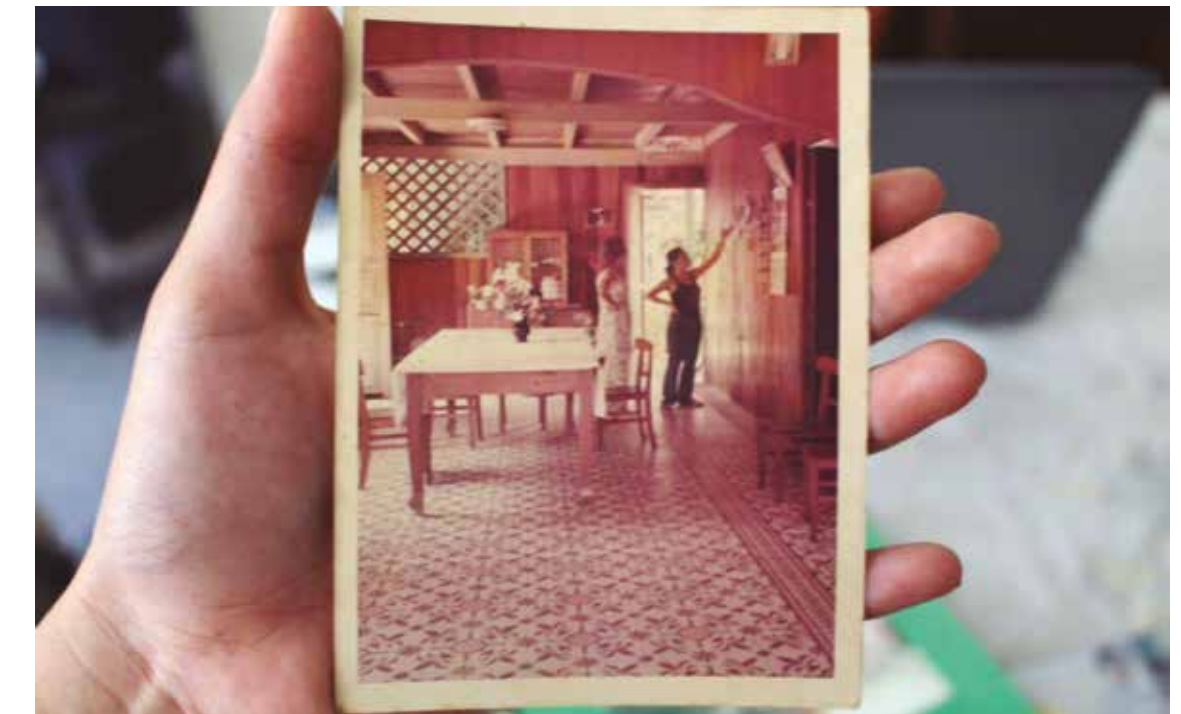


246

Imagen 3.2.6 Captura de pantalla de la fototeca virtual, perteneciente al álbum de La Merced. En las tres capturas de pantalla se muestran las interacciones entre las personas donde se reconoce a quienes figuran en las imágenes y se van creando vínculos. También se pueden recoger comentarios que plasman las narrativas de la participación de los italianos dentro de la historia de La Merced.

A lo largo de mi investigación pude notar la presencia bastante fuerte de archivos fotográficos tanto familiares como institucionales. La mayoría de descendientes tiene una gran cantidad de fotografías de sus antepasados en las haciendas. El hecho de tener fotos de esa época y en gran cantidad pone en evidencia que tenían un poder adquisitivo alto ya que tomar fotos era algo costoso y difícil en aquella época. Ellos poseían un estatus social más alto y esto en cierto modo lo quieren reivindicar. Existe un valor a través de la acumulación, posesión y circulación de las fotografías como objetos, a través de su materialidad (Poole 2000). Estas fotografías no solo plasman

un momento o recuerdo, sino que son un objeto cargado de valor simbólico para las personas que lo poseen ya que significan una forma o evidencia de la existencia de sus antepasados, quienes tienen un papel fundamental en la autorepresentación de los que las guardan como también en la memoria que tienen respecto a ellos. El archivo se utiliza como una evidencia, fuente histórica y patrimonio para construir una memoria, autenticidad e identidad regional (Cánepa 2016, p. 86). Podemos ver que los descendientes de italianos, a través de sus archivos fotográficos, visibilizan y reafirman la presencia de sus antepasados en la memoria que ellos tienen sobre la conformación de la ciudad de La Merced. La materialidad de las imágenes y su puesta en escena tanto en redes sociales como físicamente a través de fototecas y el archivo en su mismo se muestra como una evidencia y también una fuente histórica.



247

Imagen 3.2.7 Archivo de Albina Mapelli. Quien aparece en la imagen es ella en la antigua casa hacienda de sus padres.

Existen muchas formas de visibilizar la posición de los italianos dentro de La Merced, muchas veces basándose en un ejercicio de memoria colectiva que recuerda un pasado triunfal de sus antepasados. Esto genera identidad tanto en su propia generación como en las siguientes. Se construye la identidad en el presente, con una expectativa de un proyecto a futuro como comunidad de descendientes reconocida dentro de los múltiples imaginarios de la ciudad de La Merced.

El parentesco se ve reflejado dentro de la autorepresentación de la comunidad. El hecho de ser italiano representa cierto prestigio, la memoria colectiva de los descendientes de inmigrantes italianos narra la historia de conformación de la ciudad de La Merced. Posiciona a sus antepasados como un grupo determinante para el desarrollo y surgimiento urbano y económico de la ciudad a través del desarrollo de la actividad cafetalera en las haciendas de sus familias. Este conocimiento se ve transmitido a través de las generaciones, sin embargo, en la memoria colectiva de la ciudad en general se ha ido perdieron. Además de esto, al ser descendiente de italianos se puede obtener una doble nacional, lo cual es beneficioso ya sea por prestigio social como oportunidades de educación o viajes.

Se genera también una distinción con los demás grupos identitarios que convergen en el territorio de La Merced. Muchos de los descendientes muestran bastante respeto hacia las comunidades nativas como son los asháninka, pero, por otro lado, se muestra cierta rivalidad con los descendientes de colonos mestizos a pesar de que muchos de ellos son descendientes también de ellos. Al mismo tiempo, se reconoce y celebra la identidad de otros grupos migrantes extranjeros adyacentes a dicha área como el caso de Pozuzo, donde hay inmigrantes austro-alemanes. Sin embargo, dentro de esta celebración también se quiere posicionar al grupo de descendientes de italianos como este grupo migrante. Los descendientes de europeos en Pozuzo muchas veces utilizan su ascendencia como un atractivo turístico. La celebración de

diversidad dentro de La Merced puede estar medida por una aspiración a que esta sea utilizada con fines turísticos y por ende económicos.

La autorepresentación del grupo de descendientes de inmigrantes italianos muestra su vínculo con sus antepasados de diversas formas, muchos de los integrantes están interesados en figurar dentro de la agenda política y turística, como también figurar como descendientes de inmigrantes italianos para que se reconozca su ascendencia, los logros de sus antepasados y que sean reconocidos. Esto lo visibilizan a través del gran conocimiento a sus árboles de parentesco, conociendo múltiples generaciones de ascendencia, como también reflejan a través de sus archivos fotográficos, la importancia de estos para ellos para demostrar la presencia de sus antepasados en la conformación y la memoria sobre la historia de la ciudad de La Merced.

Los archivos fotográficos son una herramienta para los descendientes de esta comunidad para poder autorepresentarse y hacer un ejercicio de memoria. A través de la materialidad de las imágenes ellos pueden demostrar la presencia de sus antepasados en la ciudad de La Merced, las obras que ejecutaron y los cambios atravesados en el tiempo. También poseen un gran valor simbólico, como también representan el poder adquisitivo que tuvo su familia al poder tomar dichas fotografías en esa época. Para poder recordarlos y hacer memoria de sus antepasados ellos recurren a lo que les puede evocar las imágenes que guardan en sus archivos.

Al momento de exponerlos ya sea en fototecas virtuales o físicas, tratan de evidenciar la presencia de sus antepasados y también buscar una forma de autorepresentarse con respecto a lo que sus antepasados fueron y crear vínculos de comunidad. Los archivos fotográficos pueden significar un lugar de memoria que abre modalidades de memoria colectiva vinculada con el patrimonio, como también pueden servir para establecer relaciones ya sea con otros descendientes como personas que también conforman la ciudad de La Merced. Es por este motivo que se puede decir que

una forma de legitimar la presencia de una migración italiana, que hasta hoy en día está vigente en sus descendientes, es a través de los archivos fotográficos que tienen. Este grupo cuida y visibiliza este tipo de documentos, como también trata de agrandarlos y actualizarlos.

Estos archivos son una fuente de evidencia que constituye su memoria e identidad de la comunidad de descendientes de italianos en La Merced. Las fotografías y el archivo que conforman ayudan a construir una identidad en el presente de lo que se fue en el pasado para proyectarse a un futuro. Esta proyección es el reconocimiento de su grupo y la función que ha tenido dentro de la ciudad que habita.

Esta investigación se enmarca dentro del giro archivístico que busca reentender lo que significaría el archivo. Se analizan los usos que los actores le dan a los archivos fotográficos los cuales están vinculados con reafirmar quienes son, de dónde vienen y qué lugar ocupan dentro de La Merced. También se analiza el uso del archivo en las nuevas tecnologías digitales y las transformaciones que esto implica a la forma tradicional de entender el archivo como una institución. A través de plataformas virtuales, como en este caso Facebook, se crean archivos fotográficos donde existe una dinámica más participativa por parte de los actores para construir y legitimar el conocimiento y significado de sus propios archivos. Como menciona Stoler (2002) “el Archivo no es sólo un sitio de recuperación de conocimientos, sino también de producción de éstos” (Cisternas y Valenzuela 2013, p. 219). A través de los archivos se está construyendo la identidad y lugar de los descendientes de inmigrantes italianos en La Merced. De igual manera, al insertar dentro de la metodología el uso de archivos fotográficos también se responde al giro archivístico no solo investigando el archivo sino utilizándolo metodológicamente mediante la foto elicitación y el seguimiento de fotografías a través de galerías virtuales, exposiciones en negocios, álbumes familiares analizando su circulación.

Bibliografía

- Barclay, Frederica y Fernando Santos Granero, eds. 2005. *Guía etnográfica de la Alta Amazonía*. Quito: FLACSO.
- Bonfiglio, Giovanni. 2014. *Migración y empresarios en el Perú*. Lima.
- Bonfiglio, Giovanni. 2001. *La presencia europea en el Perú*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Bonfiglio, Giovanni. 1993. *Los italianos en la sociedad peruana*. Lima: SAYWA.
- Bonfiglio, Giovanni. 1987. «Introducción al estudio de la inmigración europea en el Perú». En *Primer seminario sobre poblaciones inmigrantes*, 31-78. Lima: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.
- Candau, Jöel. 2006. *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Cánepa Koch, Gisela e Ingrid Kummels. 2016. *Photography in Latin America*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Canzio, Anzani. 1911. «La colonia italiana de Chanchamayo 1», Ensayo, La Merced.
- Cisternas, Leonardo y Déborah Valenzuela. 2013. «El archivo como soporte para la reconstrucción de la identidad y memoria de los movimientos estudiantiles». *Nomadías* 18: 218-225.
- Croci, Federico y Giovanni Bonfiglio. 2002. *El baúl de la memoria*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Harper, Douglas. 2002. «Talking about Pictures: A case for Photo Elicitation». *Visual Studies* 17, núm. 1: 13-26. doi:10.1080/14725860220137345.

La Serna Salcedo, Juan Carlos. 2012. *Misiones, modernidad y civilización de las campas: historia de la presencia adventista entre los asháninkas de la selva central peruana (1920-1948)*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Ciencias Sociales, Fondo Editorial.

Maguiña Salinas, Ernesto. 2010. *Marco histórico de las migraciones en el Perú*. Lima: Boletín de Lima.

Poole, Deborah. 2000. *Visión, Raza Y Modernidad*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.

Saco, Urpi. 2005. «La situación actual de los descendientes de inmigrantes italianos en la selva central en el Perú». Monografía, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Salazar, Eduardo. 2008. «La inmigración alemana en el Perú». *Blog de PUEBLO MÁRTIR*. Último acceso: 27 julio 2021. <https://pueblomartir.wordpress.com/2017/07/26/la-inmigracion-alemana-en-el-peru-autor-eduardo-salazar-domingo-14-de-diciembre-de-2008/>

Recursos electrónicos:

«Fototeca de la inmigración italiana en Perú». 2017. *Página de Facebook*. Último acceso, 27 de septiembre. <https://www.facebook.com/Fototeca-de-la-inmigraci%C3%B3n-italiana-en-Per%C3%BA-517713051590195/>

3.3 Postales de *Hormigón Armado*: lo visual para la construcción de una identidad

Jane Varinia Riveros Nava⁵⁴

Introducción

En la actualidad existe una mejor comprensión sobre el trabajo de campo que realiza el/la antropólogo/a, en el sentido que cada vez existen más herramientas tecnológicas audiovisuales que permite un recojo de información más eficaz. De esta manera, son mayores los trabajos de investigación que utilizan las imágenes (fotos, videos, dibujos, etc.) para poder dar mayor énfasis a lo que se pretende estudiar. Al mismo tiempo, este material forma parte de la realidad que se quiere conocer.

Es así que la antropología visual aparece en un inicio con una mirada positivista donde se asume la realidad como objetiva y observable. Hoy en día, cualquier material visual va a ser considerado desde: 1) la cultura del portador de la cámara y 2) y la cultura del sujeto que es fotografiado o filmado (Ruby, 1996).

Siguiendo las ideas de Ruby, se tiene que la antropología visual está orientada sobre todo por el interés de que lo ilustrativo es el medio para transmitir conocimiento

54 Maestrante en Antropología Visual y Documental Antropológico en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Ecuador.

antropológico. Sin embargo, es muy difícil poder distinguir una fotografía “etnográfica” de una “artística” o una “de recuerdo”. Por lo que, es de suma importancia tomar en cuenta el contexto de la misma ya que de este modo se puede realizar una aproximación al conocimiento de una realidad. Dentro de este campo, las alternativas son variadas, se tiene desde producciones complejas como filmes etnográficos hasta el uso de la autofotografía como herramienta en los procesos de investigación, análisis y exposición de datos; en este sentido, va existir una mejor comprensión de las ventajas y desventajas acerca de la utilización de medios audiovisuales en un determinado estudio (Lisón Arcal 1999). Otro planteamiento que considero importante para el desarrollo de la presente investigación es la idea que Lisón propone cuando habla de *conferir un estatus elevado a quienes la utilizan (tecnología)*, él plantea que los que poseen la herramienta, en este caso la cámara, son quienes van a mostrar lo que quieren mostrar de su realidad, esto va a permitir que se pueda trabajar con el material que ya existe.

La antropología visual en América Latina tiene su base en estudios relacionados con los indígenas, sin embargo, no deja de lado temas histórico-políticos relevantes de un determinado país, y tampoco deja de lado estudios de realidades urbanas (Andrade y Zamorano 2012).

Bajo estas líneas, para el presente trabajo de investigación se ha tomado como objetos de estudio las postales (fotografías) que son comercializadas en la ciudad de La Paz por los lustrabotas de Hormigón Armado, se hace evidente una identidad visual latente, que se muestra y se reafirma a través del cuerpo y se materializa en la imagen (la postal). Esta identidad construida por medio de las fotografías, tiene su origen en la relación que existe entre el colectivo de lustrabotas, el fotógrafo y el Proyecto de Hormigón Armado, siendo así que se instaura un espacio donde las imágenes son proyecciones de una realidad que este grupo de trabajadores quiere visualizar.

Delimitación del campo de estudio

El material visual (postales) que es vendido por los miembros de Hormigón Armado, son fotografías de ellos mismos/as, donde las postales son imágenes compuestas y existe una previa conceptualización de lo que se quiere mostrar: lugares y situaciones que reflejan una realidad urbana, que existen, pero al mismo tiempo está ausente de la mirada diaria.

El trabajo de campo se ha realizado en la zona de Sopocachi del Macrodistrito Cotahuma del Municipio de la ciudad de La Paz. Además de la observación participante, el trabajo comprende entrevistas realizadas que van a girar en torno a preguntas respecto a las imágenes comercializadas. Tanto el proyecto como institución, la vivencia del lustrabotas, el fotógrafo y la propia experiencia estarán presentes.

El Proyecto Hormigón Armado y ALPRA

Existen alrededor de 12 asociaciones de lustrabotas dentro de la ciudad de La Paz. El Proyecto Hormigón Armado (PHA) trabaja exclusivamente con un grupo de lustrabotas, este grupo específico es la Asociación de Lustrabotas el Prado (ALPRA). Dentro de esta asociación existe un grupo muy heterogéneo de personas, que al igual que el proyecto, esta asociación con el tiempo ha ido transformándose a lo largo de los años. El rango de edad oscila desde los 12 años a los 37 años de edad, el grupo está conformado por niños, jóvenes, mujeres y también señoras de pollera, una de las más conocidas y fotografiadas es doña Ester.⁵⁵

El Proyecto de Hormigón Armado cuenta con una página web,⁵⁶ misma que contiene información del tipo de trabajo que se realiza con los y las lustrabotas de la

55 Mallku Flores, contacto personal, 2018.

56 Página web disponible en: <https://hormigon-armado.wixsite.com/lustrabotas/espanol>

ciudad de La Paz. En la búsqueda por conocer más acerca de Hormigón Armado, hallé un documental de aproximadamente cuarenta minutos donde algunos miembros del proyecto hablan sobre la experiencia de ser lustrabotas, de su experiencia de vivir en las calles y de sus deseos de cambiar la misma.⁵⁷

El PHA nace hace 14 años, la idea para realizar este proyecto nace en uno de los viajes que realiza Jaime Villalobos (fundador del proyecto) a Londres; donde su curiosidad lo lleva tomar atención en la circulación de una revista que refleja la realidad de la gente en situación de calle, sobre todo gente adulta.

“nace el 2005, es un... un proyecto de un grupo de amigos ¿no? De... un grupo de amigos de mi hermano que es el que inicia esta idea. Él se inspira en unas revistas que el vio circular en Londres que se llaman “The real issue”, que son eh... para indigentes, adultos ¿no? Entonces a él se le ocurre hacer la... a partir de esto aquí, pero no para... adultos indigentes, sino en un inicio era para niños” (Villalobos, 2018).

Al revisar el dato dado por Juan Pablo Villalobos (hermano del fundador del proyecto), la revista es “The Big Issue”, que en realidad forma parte una fundación que ayuda a la gente de situación de calle. La distribución y venta de las revistas son realizadas por los que son parte de la fundación, mismos que recibe un determinado monto de dinero de la venta. Sin embargo, es necesario aclarar que esta fundación es de caridad, que se considera financieramente independiente (THE BIG ISSUE FOUNDATION 2018).

El PHA, va a seguir las casi las mismas líneas de trabajo, con dos sustanciales diferencias: 1) en su inicio va a trabajar con niños y adolescentes en situación de calle y 2) no es aún una fundación, tiene la categoría de proyecto hasta el día de hoy.

57 Disponible en: <https://hormigon-armado.wixsite.com/lustrabotas/espanol>

Hormigón Armado como proyecto va a tomar muchos de los parámetros de la fundación THE BIG ISSUE, que si bien, no se llega a consolidar una revista como tal, se crea el periódico del proyecto. Este periódico es comercializado por los integrantes del proyecto.

Hace tres años mientras recorría la Avenida 6 de la Agosto de la Sopocachi, conocí a Casiano Flores alias “el Mallku”, él es uno de los miembros fundadores del periódico. Casiano comienza a trabajar como lustrabotas a los ocho años de edad, habiendo perdido a su madre y teniendo un padre con problemas de alcohol lo único que le quedaba era ponerse a trabajar para ayudar a sus hermanas. Los encuentros con el “Mallku” se hacían más frecuentes, por lo que, poco a poco me vi convertida en una consumidora tanto de los periódicos como las postales que él comercializaba.

a partir de ahí ya comienza a existir el hormigón armado ¿no? Y... y la cual como la idea original, es un, una revista, un periódico eh... que vende este grupo, por un monto que... que les da una alternativa económica mas no? Es una ayuda (Villalobos, 2018).

ya... y así, nos hemos dado, nos animaba, nos incentivaba tanto para que vendamos, hagamos conocer a la gente el hormigón armado, entonces cada semana nos venía a dejar una cosa de 30, 20 nos venía a dejar, entonces ya al último nosotros hemos ido así vendiendo vendiendo y nos ha visto que ya hemos vendido entonces nos ha llevado a la fundación, que era donde su mamá en su casa, que antes... ahí teníamos así talleres, pero muy... a la semana una vez así, o de vez en cuando, cuando queríamos íbamos, y eso nos ha incentivado. También nos ha apoyado así, para que nos vendamos periódico y con eso nos sostengamos para nuestros estudios (Mallku Flores, 2018).

Si bien, el proyecto tiene como fin coadyuvar a la mejora de situación de calle; en este caso de jóvenes y adolescentes, es evidente que para poderse beneficiar de la venta de los periódicos deben estar comprometidos a asistir a talleres en los ambientes del proyecto, de este modo, no sólo se queda en ayudar económicamente a los lustras sino también prepararlos en diferentes temas.

ahora, también desde un inicio tampoco es que este monto digamos, esta venta sea... sin un tipo de compromiso por a... de alguna forma... y desde un inicio siempre se ha dado el periódico a... a los que lo venden eh... con la condición de que asistan a talleres (...) Y en los talleres es donde... son de todo tipo, desde un inicio han sido desde... desde fotografía, genero, sexualidad, apoyo escolar, violencia, ¿no? A... en un inicio venían por ejemplo los sábados (Villalobos, 2018).

258

Entonces, podemos entender a Hormigón Armado como un proyecto social que permite a niños, adolescentes y jóvenes que trabajan como lustrabotas mejorar su calidad de vida por medio de la venta de periódicos y postales, al mismo tiempo que son capacitados en diferentes áreas sobre distintas temáticas. Asimismo, este proyecto por los años que lleva vigente ha ido transformándose, tal como nos dice Juan Pablo, hoy en día Hormigón Armado está diversificando sus actividades en relación al tipo de capacitación que están recibiendo, por ejemplo, incursionar en la elaboración de galletas (panadería y repostería) y también en la actividad de guías de turismo.

Qhatu⁵⁸ Visual

Para esta parte del trabajo, voy a partir de la tesis que plantea Ardèvol donde la imagen es un producto social y donde la interpretación de la misma depende tanto

58 Palabra en aymara que hace referencia a: mercado, lugar de trueque o lugar donde se realizan transferencias de una mano a otra.

de convenciones arbitrarias como interpretativas, es por eso que la información difícilmente se va a poder considerar neutra (Ardèvol y Muntañola 2004).

En este sentido, lo que he construido en cuanto a conocimiento antropológico, va a afectar la mirada que tenga respecto hacia el material visual, en este caso las postales de los lustrabotas. Considero sumamente importante lo que plantearía Pierre Bourdieu respecto a la objetivación participante; que, a diferencia de la observación participante, esta va a tener una implicancia sobre la investigadora, es decir, sobre mí misma para poder plantear una “mirada consciente” y en las mismas palabras de Bourdieu “*no olvidar son personas como yo*”, los y las sujetos de las postales (Bourdieu, 2003).

Hacia tiempo ya, que yo había adquirido varias postales de Hormigón Armado, antes considerar estas postales como objeto de estudio antropológico, no me había detenido a *observar* con detalle los contenidos de las postales, en otras palabras, no me percaté acerca de la información visual que ellas podrían brindarme. No obstante, al verlas una segunda vez, surgieron preguntas acerca de las personas que se encontraban debajo de los pasamontañas y me puse a reflexionar si ellas (las imágenes) podrían responder mis dudas.

También, me puse a pensar acerca de Casiano, el lustra⁵⁹ que siempre me ofrece las postales en la Avenida 6 de agosto ¿acaso él tiene alguna historia que contar? ¿qué piensa acerca de las imágenes que vende? ¿él aparece al alguna de ellas? Si fuera el caso ¿Qué siente/ piensa al verse en la foto? Finalmente, si el objetivo del pasamontaña es cubrir la identidad del público por vergüenza ¿no es quizás, otra identidad que los lustras, están repensando por medio de la imagen materializada que venden?

Deborah Poole nos dice que para poder entender el rol de las imágenes en la construcción de las realidades hegemónicas es necesario dejar el concepto teórico

59 Denominación utilizada para referirse a los lustrabotas en el lenguaje coloquial.

259

de “mirada”. Para eso ella propone manejar una *economía visual* en lugar de cultura visual. En este sentido, la *economía visual*⁶⁰ va estar compuesta por la producción, circulación, consumo y posesión de las imágenes, mediante los cuales se va a construir un determinado contexto. Además, que el valor o utilidad de una imagen reside en su capacidad de reproducir la imagen de un original, es decir, en el contenido representacional (Poole, 2000).

Para poder abordar las postales desde los conceptos de Poole, considero necesario entender bien cómo es que funciona la economía visual de las postales de los lustrabotas de Hormigón Armado; lo que he denominado como *qhatu visual*, con el fin de poder comprender el entramado de intercambios tanto de materiales tangibles como las postales, como también lo menos tangible como el significado de las imágenes.

¿De dónde surge la idea de empezar a vender las postales? En efecto, ya existía un registro fotográfico, el mismo que era utilizado como apoyo visual en el contenido de los periódicos. Estas fotografías en un inicio, eran tomadas por voluntarios o amigos de los fundadores del proyecto. Sin embargo, es a partir del año 2015 que se toma la idea poner en el mercado la venta de las imágenes de los lustrabotas (Chambilla, 2018).

eh... ha sido como una manera de fortalecer el proyecto en base a los periódicos, entonces se tenía como una... bueno Jaime ya tenía como una colección de algunas fotos de amigos, porque tiene algunos amigos que pintan, que son fotógrafos, entonces justo el 2015 vino un fotógrafo uruguayo que es el Federico Estol entonces eh... el saco diferentes fotos a los chicos en diferentes ámbitos, trabajando, con el tema de fondo de la naturaleza y cosas así. Entonces nosotros solicitamos e... bueno Federico

60 Poole propone el concepto de economía visual, para explicar cómo las fotografías tomadas desde los Andes por fotógrafos europeos, llegaron a construir un imaginario dominante de sociedad occidental sobre esta parte del mundo. Esto quiere decir, que se llega a ver al habitante andino como “algo exótico”.

ya había autorizado ‘si quieren pueden hacer la venta’ así como una idea ¿no? (Chambilla, contacto personal, 2018).

Para Susan Sontag, la fotografía es un objeto en un contexto y que su significado original eventualmente se va a disipar, y donde el mismo contexto va a moldear sus usos inmediatos. Entonces, dentro de una sociedad con tendencia al consumo, aún el trabajo fotográfico mejor intencionado, por ejemplo, el querer denunciar una situación por medio de fotografías; se va encontrar algún tipo de belleza (Sontag, 2006).

Evidentemente, las postales que se venden sólo son un complemento de la idea central que es la venta de periódicos; sin embargo, para este trabajo es de vital importancia entender cómo es que las fotografías que en un inicio sirven para acompañar las historias narradas en el periódico hoy en día son un ingreso adicional. Tomando en cuenta lo que nos comenta Poole, las *cartes de visites*⁶¹ tenían un valor simbólico, estas representaban tener un status dentro de una sociedad capitalista, más adelante, estas *cartes de visites* van a tomar otro sentido, así la autora, nos da un ejemplo de cómo los europeos que venían a Bolivia buscaban retratar imágenes de personas indígenas (exóticas) y las categorizaban según su tipo de actividad. Temas como género y clase pueden ser estudiadas de ese material (Poole, 2000).

En el caso de los lustrabotas pasa algo similar con el uso de sus imágenes, puesto si bien en un inicio solo servían para complementar las historias de los periódicos, ahora tienen como fin el exhibir una actividad laboral poco valorada por la sociedad paceña. En el caso de las imágenes de los Lustras, si bien existe la mirada del fotógrafo Federico Estol, la circulación y posesión de las imágenes pertenecen a los Lustras, ellos son los que mediante la exhibición de ellos mismos y mismas, configuran una

61 La traducción del francés al español textual son tarjetas de visita, son fotografías inicialmente de personas, pero más adelante toman en cuenta también paisajes y lugares (Poole 2000).

“realidad” que es mostrada y comercializada tanto a habitantes de la misma ciudad como extranjeros.

es como una manera de generar ingreso también para los chicos porque... una manera también los periódicos, pero una manera también digamos...de diversificar... y otra parte también son las postales, ¿por qué? Porque también si no por... veían algunos extranjeros y querían llevarse algo, tal vez el periódico no lo podían, pero sí podían las postales y llevar como... tema de felicitaciones, o temas... esa era la idea, y continúa siendo la idea, y la mayoría lo hace... en ese ámbito, como a manera de coleccionar (Chambilla, 2018).

Comparto la idea que plantea Poole, al decir que la imagen visual adquirió un status de objeto para la propiedad y atesoramiento, la compra y venta ya se da a un nivel de producción por mayoría. Puesto que la idea de hacer circular las imágenes lleva a la producción de mayor número de postales para ser vendidas, de igual modo existen ciertas imágenes (postales) que se venden más que otras. El “Mallku” me contaba que una de las que más se vendió fue la de Doña Ester agarrando a su bebé en brazos dándole de tomar un cepillo de zapatos, de esta forma se hace evidente que, aunque la intención es dar otra mirada a la imagen estereotipada del trabajo del lustrabotas tiende a caer en una exotización de la misma.

Si bien el papel del fotógrafo es importante, ya que Federico Estol, ganó varios premios⁶² a nivel internacional con fotografías de lustrabotas sobre todo su colección HÉROES DEL BRILLO, tanto el proyecto como los lustrabotas que participaron en las sesiones de fotos coinciden en dos puntos importantes: 1) Las fotos fueron

consentidas por el grupo para el uso del fotógrafo y 2) El fotógrafo cedió el derecho de utilizarlas para la venta de postales. Esta situación, me lleva a reflexionar que si bien existe una tercera mirada (la de Federico), la misma está condicionada por lo que los sujetos de las fotos quieren mostrar, siendo ellos parte del proceso creativo y participantes activos de las fotografías.

...bien hemos ido, así como un paseo, así en lugares que tienen más... más para visto, entonces ahí nos hemos hecho sacar fotos, y era un este también en Feder era él... el fotógrafo (...) ahh no uta ‘yo les voy a sacar a buena pose’ decía (Mallku Flores, 2018).

sí, Federico Estol vino en el 2000... esa era su primera versión, esa su primera versión ha empezado a exponerlo en salas de... eh... no me recuerdo si fue en Francia... y tuvo buen acogimiento. También lo hizo acá en la casa de la cultura con el tema de HÉROES DEL BRILLO, esa es su colección. Entonces, también ganaba unos premios lo que es Federico, y después, posteriormente, el 2016 vuelve a venir y saca ya diferentes fotos que esas todavía no las están publicando, que la idea es sacar un comics, que se va lanzar en Septiembre, ya junto con el periódico también (...) exacto, sí, porque también es ahí el trabajo de los chicos, entonces si toma en cuenta lo que es el hormigón (Villalobos, 2018).

Otra idea dentro del *qhatu visual*, se relaciona con la distribución de las imágenes. Parte de la distribución de estas postales, lleva preguntarse cómo es que se establece el precio de las mismas, en este caso el costo de producción de las postales para la venta corre por cuenta del PHA y por ALPRA. No obstante, el precio por el cual las venden depende directamente de cada uno de los miembros, así pues, que los precios van a oscilar entre 2.50 bs. a los 15 bs.

62 Premio Fotolibro Latinoamericano del Centro de Fotografía de Montevideo 2013, el Premio IILA Fotografía Roma 2016 y el premio internacional FELIFA al mejor fotolibro de 2018 (Rufener 2017).

El precio puesto por los mismos lustrabotas va depender de la capacidad de convencimiento que tengan al momento de ofertar las postales, es por este motivo, que hay personas que venden mucho mejor las postales que otras.

exacto, dependiendo de cómo es cada uno su venta, hay algunos que no les sale bien y dicen 'yo lo remato a 2x5' pero hay otros que dicen 'no, yo lo vendo a 10', es la manera de como ellos lo comercializan y como convencen a su cliente, cada uno tiene su forma (Villalobos, 2018).

...nosotros lo decidimos. Porque todo nos puede pasar, como a un amigo de nosotros, Andresito, el auto le ha atropellado, y no teníamos fondo, a donde acudir, ¿entonces de eso hemos dicho no... nos ha dado una orientación también el joven Jaime, que es el que puede no? Por lo menos una madejita al hormigón, caja chica vamos a tener nosotros lo decidimos (Mallku Flores, 2018).

Algo que ha llamado mucho mi atención, es el hecho de que un porcentaje de la venta de postales y periódicos (1.50 bs) va a un fondo común para emergencias que pudieran presentarse, de esta manera crean una red de cuidado entre ellos y establecen un compromiso con el grupo. En este sentido, existe una buena forma de administrar los ingresos dentro de la comunidad de ALPRA.

Otro aspecto que considero importante es la cuestión de género, si bien existen integrantes de sexo femenino, ellas por lo general van a optar más por vender las postales y el periódico que lustrar los zapatos. De igual modo, son ellas en su mayoría, las que cada vez se van capacitando en temas de panadería y repostería. Otro aspecto a considerar es el lugar donde se venden las postales. Por una parte, me ha tocado adquirir las postales en el centro específicamente en la Avenida 6 de Agosto y alguna

vez por la Avenida Arce, a pesar de que se venden por el recorrido del Prado, también son comercializadas en la zona sur, específicamente en San Miguel.⁶³

...porque en ahí... las chicas es más fácil de vender dice, de aquí nosotros tenemos que seguir a la persona. Por ejemplo, en San Miguel hay gente que es de... tiene de... de tener plata digamos ¿no?... entonces les da pues más, allá ahoritita están la... la Marina, la Jenny, después esta la... la Joselyn, la Cynthia, casi normalmente los becarios están allá, no están aquí (Mallku Flores, 2018).

Finalmente, los consumidores de estas imágenes son sobre todo turistas extranjeros, que tienden a sentir curiosidad por el quehacer del lustrabotas, por el mismo hecho de tener que cubrirse la cara para realizar un trabajo que ellos consideran como no habitual en sus países. De este modo, que los integrantes de esta comunidad tienen su nicho de mercado.

Al parecer los lustras del PHA y del ALPRA, tienen una conciencia sobre el valor de la imagen que representan, "el lustrabotas paceño", que se caracteriza principalmente el pasamontañas el cual desarrollaré más adelante. En efecto, ellos además de vender su imagen mediante una postal (bien tangible) también venden su imagen intangible, es decir, que cobran -sobre todo a extranjeros- cuando se les quiere tomar una fotografía.

...los turistas, a los turistas les gustan harto (...) es que quieren saber porque nos tapamos la cara, y con el periódico les explicamos así ¿no? Porque nos tapamos, por lo que estudiamos y no queremos... digamos, pero ellos dicen 'el trabajo es digno', pero

63 La zona de San Miguel pertenece al Macrodistrito Sur, que es caracterizada por ser una zona de altos ingresos económicos por sus espacios comerciales y de venta.

aquí la gente, no sé si los bolivianos un poco discriminadores son así, le hacemos tratar de entender y se llevan hartos (Mallku Flores, 2018).

es eh... es bueno o sea es un tour que les llama la atención a los turistas. Me da la impresión que el recorrido es casi secundario, es más que nada recorrerlo con ellos lo que importa, el ir recorriendo... un recorrido alternativo si lo es, pero el hecho de charlar con ellos, ¿preguntar no?

si es que... los turistas de Europa no conocen a su trabajo. Yo tenía una amiga que venía... (...) o sea yo les conozco, o sea yo estaba participando en un tour con una lustra que ya conocía hace 10 meses, pero a los señores que estaban como turistas yo creo que les eh... les llama la atención que pueden conocer a alguien que por su trabajo... y tampoco están yendo a... es un poco alternativo de los lugares por ejemplo, se va por el cementerio... (Schulte-Günne, 2018).

Postales de los “lustras”



Imagen 3.3.1 Pieza de la colección “Héroes del brillo”. Crédito: Federico Estol.



Imagen 3.3.2
Pieza de la colección “Héroes del brillo”.
Crédito: Federico Estol.



Imagen 3.3.3
Pieza de la colección “Héroes del brillo”.
Crédito: Federico Estol.



Imagen 3.3.4
Pieza de la colección “Héroes del brillo”.
Crédito: Federico Estol.

Respecto al origen de las postales, la mayoría de ellas han sido tomadas en lugares públicos en la ciudad de La Paz y El Alto; son lugares donde generalmente los lustrabotas trabajan o viven. Sin embargo, como mencioné anteriormente las fotografías de la colección HÉROES DEL BRILLO del fotógrafo Federico Estol son utilizadas por ALPRA. Esta serie de fotografías son el resultado de un trabajo colaborativo entre los lustras y Estol.

Lo que Estol busca con HÉROES DEL BRILLO es proporcionar a la imagen de los lustrabotas una perspectiva diferente; en este sentido, algo que caracteriza a los trabajos del fotógrafo uruguayo es el componente de la ficción, el cual que es muy bien utilizado para que los lustras se presenten como personajes “guardianes urbanos”.



Imagen 3.3.5
Pieza de la colección
“Héroes del brillo”.
Crédito: Federico Estol.

Uno de los principales retos que se presentó al momento de realizar las fotografías con los lustras fue el uso del pasamontañas, sobre todo por la connotación negativa que eso conlleva, ya que por lo general se suele asociar con terrorismo y/o vandalismo. De esta manera, Estol decide dar un giro mostrando al lustra como un súper héroe. Por otro lado, Estol comenta que: “la misma máscara que los identifica, que los protege; es la que enfatiza la discriminación”.

Desde 2015 Estol viene trabajando con ALPRA y que tiene como resultado final la colección de HÉROES DEL BRILLO donde los cuerpos son de los/las lustrabotas y la mirada del fotógrafo. Si bien la autoría es del fotógrafo, las fotos son utilizadas sin costo de derechos de autoría por los lustrabotas.

No obstante, ninguna de las fotografías cuenta con un nombre específico, lo que si podemos observar es que el fotógrafo desde su página web explica de manera general el contexto de las mismas.

“Son unos tres mil lustrabotas los que diariamente salen a las calles de La Paz y el suburbio de El Alto en busca de clientes. Hay de todas las edades y en los últimos años se han convertido en un fenómeno social único en la capital boliviana” (Estol, 2018).

La experiencia que Estol tuvo con el grupo ALPRA lo acercó a la realidad que muchos de los lustras paceños se enfrentan. El proceso creativo comprendió la toma de decisiones consensuadas, lo que para Estol era contar una historia de ficción, para los miembros de ALPRA era exponer parte de su cotidiano en fotos. Ya en la selección de las fotos, fue el grupo femenino las que tuvieron más reparos en decidir qué fotos exponer y cuáles no.

Muchos, si no es la mayoría, de los lustrabotas que participan en el Proyecto de Hormigón Armado, tienen como uniforme de trabajo el pasamontañas, este singular

accesorio representa una forma de protección de su identidad. Todos coinciden que es una protección ante la discriminación que viven dentro de sus mismas familias, como en colegios, universidad, y en general en la sociedad (Costa, 2010).

El mismo Federico Estol, explica en su serie de fotografías argumenta lo siguiente:

Lo que caracteriza a esta tribu urbana es el uso del pasamontañas para no ser reconocidos por personas de su entorno. La discriminación por la que atraviesan es enfrentada con estas máscaras. En su barrio no saben que se dedican a esta tarea, en la escuela lo ocultan e incluso sus propias familias creen que tienen un oficio distinto cuando bajan desde El Alto al centro de la ciudad. La máscara es su identidad más fuerte, que los invisibiliza al mismo tiempo que los une. Este anonimato colectivo los hace fuertes frente al resto de la sociedad y es su resistencia contra la exclusión sufrida por realizar este trabajo (Estol, 2018).

El hecho de compartir esta misma realidad en cuanto a discriminación crea en el grupo una cohesión, que a la vez da un sentido de pertenencia. Bajo este mismo planteamiento, Barth nos dice que los límites sociales hacen que un grupo conserve su identidad, aunque sus miembros interactúen con otros, ofrece normas para determinar la pertenencia al grupo y los medios empleados para indicar afiliación o exclusión. También, que existen rasgos culturales que pueden ser utilizados como señales y emblemas de diferencia, Barth clasifica dos tipos de contenidos culturales: 1) Señales o signos manifiestos que se exhiben para indicar identidad, y 2) Orientaciones de valores básicos como las normas de moralidad (Barth 1969).

Dentro de las categorías de adscripción que maneja Barth, voy a considerar el de las señales o signos que se exhiben para indicar una identidad, en el caso de los lustrabotas. El pasamontañas puede ser considerado como símbolo que es compartido

por todos los que trabajan en este rubro. Esto los identifica para con la sociedad y al mismo tiempo para con sus pares. Es por eso que, si bien los rostros están “ocultos” ellos reafirman su identidad mediante la no visibilidad de su rostro.

Por otro lado, algo que llama mucho la atención es el hecho que si bien ellos prefieren ocultar el rostro como una medida para protegerse, está claro que, la difusión y circulación de las imágenes (postales) permiten dos cosas: 1) La utilización de imágenes donde ellos aparecen fortalecen esta identidad de “lustra”, y 2) Esta identidad es reforzada por su misma imagen visual.

Al iniciar el presente trabajo, sólo consideraba la identidad como un sentimiento de pertenencia, que bien es cierto que existe una identidad de lustrabotas, prefiero denominarla como una *identidad visual*.

Esta *identidad visual*, esta sobre todo establecida por la máscara; Belting decía que “la máscara es parte de un todo de la transformación de nuestro propio cuerpo en una imagen”. Donde el cuerpo es intercambiado por una imagen que se quiere mostrar, en este sentido también nos va a decir que la máscara no es un ornamento ni adorno sino un medio de la génesis de las imágenes de cuerpo (Belting, 2007).

Esta identidad visual va estar construida sobre todo por el concepto que se tiene del lustrabotas de la ciudad de La Paz, el muchacho que porta un pasamontañas con una pequeña, imagen que cobra vida cuando no sólo son sujetos “invisibles” dentro de la dinámica de la ciudad, sino que son ellos mismo quienes por medio del manejo de la imagen y todos los elementos que la componen (caja, gorro, chaleco, etc.) pretenden revalorizar el trabajo que realizan al mismo tiempo que son ellos los protagonistas tanto de historias narradas como de fotografías tomadas.

a ellos se les pide, obviamente ellos tienen que dar su consentimiento, tanto para fotografías, historias, lo que sea ¿no? A veces son cosas que se realizan en... en sus

talleres, son fotos que nosotros tomamos, o trabajos que hacen en los talleres, pero todo es que con... ellos tienen que quiere mostrarlo ¿no? (Villalobos, 2018).

Reflexiones Finales

El tener una aproximación a la realidad de los lustrabotas que venden postales, me ha permitido reflexionar acerca del concepto de economía visual que Poole propone. Si bien es cierto que existe un intercambio de imágenes que está relacionado directamente con el valor que se le da a las mismas, está claro que las *cartes de visites* y las postales de los lustras no se diferencian en cuanto a la circulación y distribución de las mismas, la diferencia se halla en quién es el que define cómo exponer las imágenes.

En el caso de los lustrabotas, son ellos que utilizan al fotógrafo como medio para hacer circular una imagen alternativa del lustrabotas paceño. Por otro lado, que ellos posean parte de la decisión sobre las fotos, nos dice que existe (o por lo menos da a entender) una relación equilibrada entre los lustras y el fotógrafo que la participación tanto en el proceso creativo como en el de selección, es de ambas partes.

Por otro lado, los consumidores siguen siendo las mismas personas que cuentan con recursos económicos, lo que llama la atención es que son extranjeros los que en su mayoría consumen este producto visual. Si se ve la situación desde un punto de vista económico, la idea de comercializar las imágenes es sostenible, puesto que siempre existirá un turista que este en busca de lo “exótico” o lo diferente.

Teniendo una lectura más antropológica de las imágenes que circulan, hablamos de una identidad visual latente, que se muestra y se reafirma a través del cuerpo y se materializa en la imagen. Entonces, la imagen materializada de los cuerpos de los lustrabotas en objetos tangibles como las postales necesariamente muestra un tejido de relaciones.

Es iluso pensar que los objetos materiales por sí solos definen una identidad; son las relaciones que existen entre los cuerpos de los lustrabotas expuestos, la mirada del fotógrafo, las postales mismas y los consumidores que van marcar los espacios de la identidad del lustra paceño.

Finalmente, si bien en el presente trabajo tenía el fin de tratar las postales que circulan, creo que es pertinente dejar abierta la posibilidad de investigación sobre los materiales que hacen al cuerpo de los lustrabotas, pues, como decía anteriormente los objetos con los que se identifica al personaje paceño implican que el cuerpo este en una relación intercambio con los objetos como la caja, el pasamontañas, los cepillos entre otros como así también espacios como las calles o las periferias de nuestra ciudad.

Agradecimientos

Un especial agradecimiento a Casiano Flores miembro de ALPRA. También al equipo de trabajo del Proyecto de Hormigón Armado y finalmente al fotógrafo Federico Estol.

Bibliografía

Andrade, X. y Gabriela Zamorano. 2012. «Antropología visual en Latinoamérica». Íconos. Revista de Ciencias Sociales 42: 11-16.

Ardèvol, Elisenda y Nora Muntañola. 2004. «Visualidad y Mirada. El análisis cultural de la imagen». En *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*, coordinadoras Elisenda Ardèvol y Nora Muntañola, 17-40. Barcelona: Editorial OUC.

Barth, Frederik. 1969. *Los grupos étnicos y sus Fronteras. La organización social de las diferencias culturales*. México: FCE.

Belting, Hans. 2007. *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz Editores.

Bourdieu, Pierre. 2003. «Participant Objectivation». *Journal of The Royal Anthropological Institute* 9, núm. 2: 281-294.

Costa, Ignasi. 2010. «Documental: Brillo». La Paz: Hormigón Armado. Disponible en: <https://vimeo.com/16431175>

Estol, Federico. 2018. «Héroes del Brillo». La Paz: Federico Estol. Disponible en: <https://www.federicoestol.com/shineheroes>

Lisón Arcal, José. 1999. «Una propuesta para iniciarse en la Antropología Visual». *Revista de Antropología Social* 8: 15-35. Universidad Complutense.

Poole, Deborah. 2000. Introducción a *Visión, Raza y Modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*, de Deborah Poole, 11-35. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.

Ruby, Jay. 1996. «Antropología Visual». En *Enciclopedia de Antropología Cultural*, editado por David Levinson y Melvin Ember, Vol. 4, 1345-1351. New York: Henry Holt y Cía.

Rufener, Gabriela. 2017. «Entrevista a Federico Estol». Disponible en: <http://what.com.uy/fotolibros/heroes-del-brillo-federico-estol/>

Sontag, Susan. 2006. *Sobre la Fotografía*. Traducido por Aurelio Major. México: Santillana Ediciones Generales.

THE BIG ISSUE FOUNDATION. 2018. Página web: <https://www.bigissue.org.uk/>

Entrevistas Realizadas

Chambilla, Magdalena. Julio de 2018. Entrevista de Varinia Riveros. *Hormigón Armado*.

Estol, Federico. 28 de septiembre de 2018. Entrevista de Varinia Riveros. *Héroes del Brillo*.

Mallku Flores, Casiano. Julio de 2018. Entrevista de Varinia Riveros. *Lustrabotas ALPRA*.

Schulte-Günne, Falk. Julio de 2018. Entrevista de Varinia Riveros. *Voluntario Hormigón Armado*.

Villalobos, Juan Pablo. Junio de 2018. Entrevista de Varinia Riveros. *Hormigón Armado*.

Recursos web

«Hormigón Armado. [El periódico de los lustrabotas]». 2014. Página web: <http://hormigon-armado.wixsite.com> [No encontré esta página, en cambio encontré esta otra: <https://hormigon-armado.wixsite.com/lustrabotas> y <http://hormigon-armado.wixsite.com/lustrabotas/videos>].



IV. Tráficos entre la etnografía y el arte

4.1 Imágenes Encontradas: Foto-historias de exguerrilleros de las FARC tomadas en el Camión Cámara

Alexander L. Fattal⁶⁴

Julián Mejía Villa⁶⁵

En 2013 y 2014 transformamos el furgón de un camión en una cámara oscura gigante. El Dr. Fattal estuvo en medio de una investigación etnográfica sobre exguerrilleros que han abandonado las filas de las FARC y que buscaban rehacer sus vidas. Invitamos a ocho de ellos a subirse al “Camión Cámara” para narrar sus historias. El espacio del furgón se volvió una especie de confesionario, en la oscuridad de la cámara los personajes entrevistados —y en momentos entrevistadores— se desahogaban como si fuera un encuentro psicoanalítico. Cada salida en el Camión Cámara se convirtió en un viaje onírico y, por momentos, surreal.

Las imágenes de un mundo que seguía su camino afuera del camión se proyectaban con fuerza sobre los cuerpos desconcertados de los excombatientes. El Camión Cámara se transformó en un dispositivo de inversión, no solo de las imágenes, pero también de la realidad. O lo que quedaba de ella. Las imágenes a seguir son

64 Doctor en Antropología. Profesor Asociado en el Departamento de Comunicación de la University of California, San Diego, Estados Unidos de América.

65 Candidato a doctor en Diseño y Creación de la Universidad de Caldas, Colombia.

fotografías fijas tomadas⁶⁶ en momentos de descanso, a menudo silenciosos, entre los extensos segmentos de entrevista. El foto-ensayo incluye citas cortas de esas entrevistas y reflexiones sobre el proceso experimental.

Texto introductorio

En Colombia no ha habido una sola guerra, sino una sedimentación de conflictos históricos, económicos y políticos. A través de las décadas, esa sedimentación no ha sido fácil excavar. Ha surgido toda una industria de expertos que se dedican a esa arqueología, gente e instituciones que intentan entender cómo se ha cruzado las capas de los conflictos colombianos. Yo formo parte de esa industria.

Aquí no tengo el espacio para proponer mi perspectiva completa (para eso, recomiendo mi libro *Guerrilla Marketing: Contrainsurgencia y Capitalismo en Colombia*), pero lo importante de resaltar es como el recrudecimiento de los conflictos a partir de los 1980 hace que el menú de motivaciones de los actores armados y la constelación de enemistades y alianzas entre ellos se hace cada vez más difícil de clarificar. Es un fenómeno que coge fuerza después de los fracasados intentos de paz entre el gobierno y las FARC (grupo Marxista-Leninista campestre), y el gobierno y el M19 (grupo de izquierda armada de tendencia más urbana) después de los pactos de 1984, época cuando el dinero del narcotráfico esta regando por el país. Al final de la guerra fría había un momento cuando parece que el panorama iba a volver más sencillo. El M19 y otras guerrillas regionales bajando sus fierros y reintegraron a la sociedad civil. Esos años, 1989-1991, marcaron la culminación de la fuerte represión sobre la izquierda

⁶⁶ Las imágenes fueron tomadas por Julián Mejía Villa y Alexander L. Fattal en el transcurso de la grabación de un proyecto documental, *Limbo*. Como se intercambiaban cámaras no se sabe con exactitud quién tomó cuál fotografía.

que quiso hacer política sin armas, llegando a un pique con el asesinato de tres candidatos de la izquierda a la presidencia en 1990. La violencia desnudó la falta de democracia en un país al que le gusta presentarse como una constante democrática en una región turbulenta. El desenlace de esa crisis de legitimidad era el Constituyente de 1991 que daría nuevo documento fundacional al país.

En los 1990, mientras que se supone que el país se regenerara con una nueva constitución, la guerra con las guerrillas de las FARC y el ELN (grupo Marxista de línea cubana cruzada con influencias de teología de liberación) continuó. A lo largo de la década se vivieron dos dinámicas importantes. Primero, el tema del narcotráfico se reconfiguró, volviéndose menos extravagante después de que las autoridades colombianas —con apoyo de los EEUU— mataron o capturaron a líderes importantes de los carteles de Medellín y Cali. El segundo fue el arraigo de la paramilitarización, extendiendo su alcance por todo el país. Mientras que el AUC (federación paramilitar nacional) llegaba a nuevos territorios para enfrentar a las FARC que se estaban expandiendo —en parte gracias a su involucramiento con la producción de cocaína. El AUC no solamente atacaba a las FARC— y cualquier civil que sospechaba de colaborar con ellos—pero también buscaba cooptar el negocio del narcotráfico. Ese proceso desembocó en la consolidación de un narco-paramilitarismo que todavía ronda por Colombia. Los 1990 terminaron con un proceso de paz, conocido como El Caguán (por el sector en que se llevó) con las FARC que terminarían desastrosamente en 2002.

El narco-paramilitarismo que comenzó a arraigarse al final de los 1990 encontró un aliado en el gobierno cuando se eligió a Alvaro Uribe Vélez en 2002. Él comenzó a implementar un paquete de políticas públicas que se denominaba “seguridad democrática”. El eufemismo ocultaba la violencia de una contrainsurgencia que tenía fuertes resonancias con la de la extrema derecha de Centroamérica en los 1980 —no solo en su forma, sino también por la “generosa” ayuda de los EEUU.

Lo curioso de esa política de Uribe era la forma que movilizaba las políticas de una transición de posconflicto en la mitad de la guerra. Su gobierno creó una Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (luego el Centro de Memoria), negociaba con jefes paramilitares, y formalizó una política de deserción que se denominaba “desmovilización” como si el estado estuviera implementando un acuerdo de paz. Como documento en mi libro *Guerrilla Marketing*, era una política que buscaba sacar información de las guerrillas para debilitarlos, a la vez mostrando el lado humanitario del estado colombiano y su capacidad de perdonar su enemigo.

Los guerrilleros que se retratan en este proyecto del “camión cámara” salieron de las filas de las FARC en esa época, después del final infeliz de las negociaciones del Caguán en 2002 y antes del comienzo de las negociaciones de La Habana en 2012. (Las entrevistas se grabaron en 2012 y 2013.) Son desertores que salieron por motivos varios, pero muchos bajo una fuerte presión militar/paramilitar. En la época de Uribe (2002–2010), su primera preocupación de seguridad era sus excompañeros que los podrían ajusticiar por deserción. Hacia el final de la negociación con las FARC en La Habana, esa amenaza se quitó, aunque ha sido reemplazada por la inquietante situación del “pos-conflicto” en que la sedimentación de los conflictos se ha convertido en una gran confusión. Luego de que disidencias de las FARC que han rechazado el acuerdo (culpando a incumplimientos en la implementación), narcoparamilitares regionales, el ELN, influencia de carteles mexicanos, y el estado se conjugan en un escenario donde las líneas de quién es quién se han oscurecido aún más de las antiguas épocas de los 1960 y 1970, cuando el conflicto armado se podía entender como un conflicto entre guerrillas y el estado.

El “camión cámara” recorre ese mundo en que todo anda patas arriba —donde la paz es temerosa y la verdad hay que decirla en la oscuridad. El proyecto del camión cámara buscaba retratar unos seres que tenían que manejar experiencias de ser

victimario y víctima, de lidiar con lo que uno es y aspira ser, y lo que ha sido. Es quedarse en las zonas grises del sedimento de una acumulación de conflictos que no para. Es mirar y escuchar lo opuesto de la propaganda con su afán de crear un dibujo animado de buenos y malos. Es mirar los ojos de unos seres humanos que saben mejor que cualquiera, que los conflictos colombianos no tienen futuro ni tampoco tienen solución.



Imagen 4.1.1 “Le voy a resumir en pocas cosas. Yo tuve un curso de pistolero, y el que recibe un curso de pistolero no lo recibe para nada bueno. Eso es todo”. — Javier Alexander

Imagen 4.1.2
 “El sueño era ser un gran comandante.... Pero no tuve la oportunidad. Tuve la oportunidad de hacer cursos. Curso de enfermería..., cursos básicos. Al final comencé a desmoralizarme. No veía ningún futuro, ni para mí ni para mi familia”.
 — Daniel



Imagen 4.1.3
 “Si no hubiera adquirido esa disciplina (en la guerrilla), no hubiera podido sobrevivir en una ciudad como esta... Estoy totalmente convencida, totalmente, que la transformación no se da por la violencia hoy en día”.
 — Sandra



Imagen 4.1.4
 “El sargento me preguntaba: ‘usted los conoce? ... y yo decía, ‘no los conozco.’ Yo en el fondo pensaba no soy capaz de decirles que son guerrilla, no puedo, es la gente con la que viví”.
 — Sandra



Imagen 4.1.5
 “Eso era una balacera buena, ‘jueputa, eso era echando bala ‘mano.... me entró una esquirla.... Lo más peligroso es de arriba, el helicóptero, el helicóptero descender y estar quietico, hijuepucha Ud. ni se mueve abajo porque se cae hermano. Y si es de noche, se tira la luz de que alumbraba a uno todo y ahí se cae esas granadas bombas y ahí no quede nadie nadie. Es una suerte que uno salga vivo del combate”.
 — Evinecer

Imagen 4.1.6

“Hace como un mes me quede desempleado y no tengo empleo en este momento, pero yo he sido un guerrero, un luchador y ya hice unas hojas de vida para salir a emplearme a buscar trabajo a ver quién me puede dar trabajo para sobrevivir”.
— Oscar



Imagen 4.1.7

“Mira que inicialmente todo pasó muy lindo cuando tome remedio, ¿no?, una copita pequeña pero bien rezada diría yo por parte del taita, y empiezo yo a vomitar muchas cosas, sí. Cuando miré yo vomitaba, bueno en términos generales hermano yo vomité una ferretería completa... vomitaba fusiles, vomitaba cuchillos, vomitaba pistolas, vomitaba martillos, vomitaba serruchos, vomitaba *de todo*”.
— Julio César

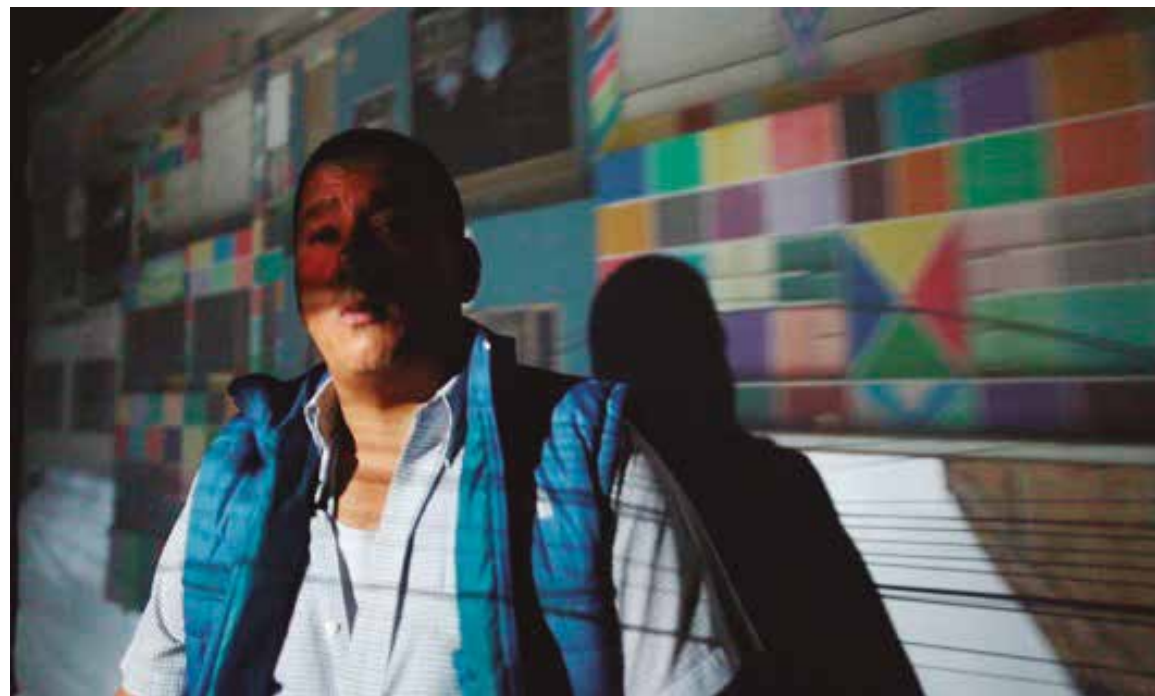


Imagen 4.1.8

La silla amarilla dentro del camión cámara donde se sentaban los protagonistas del proyecto.



Imagen 4.1.9

Julián Mejía Villa, director de fotografía del documental *Limbo*, camuflado adentro del Camión Cámara.

El camión parecía como cualquier otro camión en la ciudad y se volvió una máquina que les permitió a los protagonistas revelarse y esconderse a la vez, compartiendo su historia pero sin revelar sus barrios de origen y entorno social. En el proceso de conseguir su consentimiento informado para participar en el proyecto se notó que eso era importante para ellos.



Imagen 4.1.10 El conductor manejando el camión era una especie de co-autor de las imágenes. Estuvo comunicado con los fotógrafos que iban atrás por walkie talkie.

Bibliografía

Fattal, Alexander L. 2019. *Guerrilla marketing. Contrainstancia y capitalismo en Colombia*. Bogotá: Universidad del Rosario

4.2 Entrecruzamiento de narrativas creativas. Arte, etnografía y experimentación

Mariana Xochiquétzal Rivera García⁶⁷

Introducción

Este texto es resultado de mi participación en el Coloquio Internacional *Utopías Emergentes: Diálogos entre la antropología, el arte y la curaduría*. Este sugerente e inspirador título para un encuentro entre colegas -principalmente latinoamericanos- inmersos en el campo transdisciplinar, así como sus inquietudes teórico-metodológicas similares a las que presento en este texto, me pareció una excelente oportunidad para reflexionar desde el espacio de la utopía como un término que sin duda imbrica el trabajo de todo antropólogo que entra a campo con una serie de inquietudes y preguntas que muchas veces son atendidas con nuevas preguntas. En este sentido, pienso la utopía como una idea que debe permanecer en constante cambio a manera de proceso, es decir, la utopía no como el puerto al que debemos arribar, sino el camino que debemos andar. La utopía puede ser la reflexión sobre los intersticios que surgen justamente en ese camino, en el proceso que no es finito y que da la posibilidad de

⁶⁷ Doctora en Antropología. Investigadora de la Dirección de Etnología y Antropología Social del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

seguir avanzando entre pausas para cuestionar lo andado y lo aprendido, pensar en los aciertos, pero también en los errores, en los desencuentros y discordias que sin duda todo trabajo colaborativo conlleva. Es por ello que la utopía no está nunca terminada, es un pacto intangible entre una o varias voluntades que permite mantener el aliento de lo inalcanzable. Por esta razón, en este trabajo se intenta conectar las experiencias etnográficas situadas en contextos particulares como hilo conductor de la constante utopía que implica la intuición, sensibilidad, empatía y compromiso colaborativo, así se van hilando las experiencias de investigación que aquí presento y los aprendizajes derivados de ellas.

Quisiera comenzar sentando como base de las experiencias etnográficas que voy a relatar, la inclusión de la disciplina conocida como antropología visual desde la cual emprendo estos esfuerzos.

La antropología visual es una disciplina que le confiere a la antropología -desde mi punto de vista-, una identidad que le reconoce libertad para crear, innovar y experimentar en el ámbito etnográfico. Con esto no quiero decir que la antropología visual pierda su seriedad o rigurosidad científica, sino que al ser una disciplina que se cuestiona a sí misma sobre su origen, dirección y función, genera un vínculo inherente con otras áreas del conocimiento para responder a estas preguntas a partir de la experimentación utilizando técnicas, herramientas y metodologías que antes no habían sido consideradas propias de la disciplina antropológica, pero, que sin embargo, le permiten al investigador ponerse en cuestión.

En mi caso, me urdí amistosamente con la antropología visual porque sentía la constante necesidad de encontrar narrativas y caminos metodológicos que me permitieran sobretodo, generar comunidad, estimular la creación colectiva o colaborativa, así como propiciar encuentros emocionales para facilitar un diálogo honesto y sensible y convertir esa información emocional en materia prima del conocimiento

antropológico. Myriam Jimeno (2003) explica este proceso como la creación de “comunidades emocionales”, las cuales se forman al compartir experiencias afectivas que resultan significativas para el grupo, que se recuerdan y nos hacen generar un vínculo de reconocimiento e identificación, pues estamos generando una experiencia y memoria emocional.

Un aspecto que he encontrado muy enriquecedor en la práctica etnográfica a partir de mi experiencia, es el poder experimentar con dispositivos narrativos distintos a las técnicas etnográficas avaladas por la academia como lo es la observación participante o las entrevistas. Con esto, me refiero al carácter plástico, artístico o creativo que podemos estimular en el trabajo grupal o en equipo, lo cual presupone dejar de pensar en “sujetos de estudio” o en individuos aislados, para pensar en las personas como co-creadores, colaboradores y colaboradoras que complementan, comparten y construyen a nuestro lado una realidad que posteriormente analizaremos bajo el lente antropológico (Rappaport, 2007).

Por otro lado, debo reconocer ciertas limitaciones que de acuerdo al contexto, este tipo de experiencias han tenido, puesto que no siempre es fácil generar la empatía adecuada o comprender las necesidades puntuales de los sujetos con los que interactuamos. También es innegable que este tipo de propuestas conllevan un compromiso serio por parte del investigador, así como sortear dilemas éticos o disputas que pueden surgir y que casi siempre ocurren cuando se trabaja colectivamente. Es normal encontrar puntos de vista opuestos, que se genere cierta incredulidad, que se mire con malos ojos al antropólogo o que se cuestione los parámetros de elección con los cuales se guía el proceso de investigación-creación.

Esta apuesta por la creación colectiva, parte también de mi experiencia como alfabetizadora durante mi adolescencia. Utilizábamos el método desarrollado por Paulo Freire para enseñar a leer y escribir a adultos en comunidades rurales, y la lectura

del libro *La educación como práctica de la libertad* (1965) fue crucial en mi formación, además me hizo pensar en la efectividad de los círculos de cultura y el aprendizaje significativo, y cómo esta base filosófica, basada en los principios y conceptos culturales que definen la vida del campesino. Creó de esta forma, una revolución educativa en Brasil.

Entre algunos de los cuestionamientos con relación a la educación, la antropología y la libertad, tarde o temprano salta a la vista el concepto de arte y su potencial para la incidencia social. Cuando hago referencia al arte, no intento entrar en una discusión exhaustiva sobre su definición, sino más bien abordar este concepto comprendido como un proceso creativo que pone en juego expresiones y lenguajes diversos para expresar o narrar. Pienso que el arte tiene cierta capacidad para revelar o decir algo sobre el ser humano cuando se deja llevar por un impulso expresivo. Ya sea un escultor, un pintor, un tejedor, un tallador, un fotógrafo, o simplemente un ser humano que se enfrenta a crear con su imaginación, encuentra en este espacio un lugar para ser auténtico y generar interlocución con quien interprete la obra creada.

Otra situación personal que me acerca a la antropología visual, es el hecho de no asumirme exclusivamente como antropóloga, también soy tejedora y realizadora audiovisual. Quizá por esta razón he intentado que mi recorrido dentro de la disciplina antropológica sea versátil, pues he encontrado en ella la posibilidad de combinar todos estos gustos, saberes y conocimientos para entretelar metodologías que me han acompañado en mi quehacer etnográfico con el fin de compartir, crear y comprender los diferentes contextos y a las personas que los habitan.

En este texto reúno un compilado de experiencias culminadas y algunos caminos andados dentro de la disciplina de la antropología visual, para poder mostrar un abanico de matices, algunos senderos amables, y otros no tanto, pero que me han hecho cuestionar los alcances y las preguntas antropológicas que rodean nuestra disciplina.

Mi intención es también reflexionar hacia dentro de nuestro quehacer, preguntarnos cómo y para qué estamos haciendo las cosas de ese modo y sobre todo aportar a un registro de experiencias para enriquecer otros caminos de etnógrafos y/o artistas que de igual forma se acercan curiosos a descubrir un sendero poco reconocido por la academia, pero cada vez más necesario dentro del campo de la antropología.

Sólo venimos a dormir, sólo venimos a soñar

En mi primera experiencia etnográfica en el campo de la antropología visual, me propuse investigar el fenómeno onírico dentro de una comunidad donde habitan tiemperos o graniceros, que son personas que al ser tocadas por el golpe de un rayo y sobrevivir a la descarga, son conferidas con el don de pedir la lluvia y manipular los fenómenos atmosféricos. El conocimiento necesario para lograr dicho efecto es adquirido a través de los sueños, que es el espacio sagrado donde se da la comunicación entre los humanos y el mundo espiritual (Broda 2003). Mi interés antropológico fue indagar cómo se manifiestan, miran y representan los sueños, y qué papel juega el acto de soñar en la transmisión de conocimientos dentro de su sistema de creencias, así como comprender la importancia que éstos tienen para la eficacia del ritual y la pervivencia de esta tradición.

Indagando en reflexiones sobre la representación visual de los sueños en la tradición antropológica, e inspirada en el trabajo del etnólogo y cineasta francés Jean Rouch y su teoría del cinema verité (Piault 2002; Niney 2009), decidí aplicar metodológicamente un ejercicio similar al que Rouch utiliza en su película “Yo un negro” (1958), en donde innova con el dispositivo narrativo basado en la ficción, que no era propiamente un recurso del cine etnográfico de la época. Se decide entonces a realizar una película de ficción situada en Costa de Marfil en donde los

participantes y protagonistas de la película son los sujetos mismos de estudio, migrantes nigerianos en condiciones de vida extremas. En esta película, Rouch anima a los protagonistas a realizar un ejercicio de imaginación para que interpreten a los personajes que ellos desearían ser con las historias que iban improvisando al imaginar que son alguien más. A partir de la ficcionalización, los migrantes nigerianos comienzan a experimentar profundamente a sus personajes imaginados y emergen los relatos reales y auténticos. Sus aspiraciones, sus sueños, sus miedos y, sobre todo, se refleja su condición como migrantes negros y la discriminación racial, cultural y económica que sufren constantemente.

Partiendo de esta premisa como base, surgió la idea de hacer una película de ficción de forma colaborativa donde los tiemperos interpretasen sus propios sueños, haciendo parte no sólo de la construcción del relato, sino de la creación de las escenas y la construcción de la escenografía que debía envolver la atmósfera onírica.

El guion lo trabajamos colectivamente y estuvo basado en sueños reales, incluso utilizamos diálogos que fueron grabados literalmente de los transe espirituales de una de las tiemperas.

Previo a la realización de la película, hicimos una serie fotográfica sobre el tema de los sueños, así que ahí logramos construir muchos de los escenarios que después hicieron parte de la película.⁶⁸

En esta experiencia, lo que me interesaba más que el producto como película, era observar y analizar lo que sucedía durante el proceso de realización, es decir, “el detrás de cámara”, pues lo que era antropológicamente relevante, sucedía generalmente en los momentos cuando la cámara no estaba encendida, así surgía la esencia

68 Para consultar la serie fotográfica publicada en la revista Maguaré: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/35300>

de la transmisión de conocimientos. La historia que se cuenta en este ejercicio de ficción etnográfica, plantea la relación que tiene la tiempera de mayor rango con su nieta de 6 años, quien representa el futuro de esta tradición y quien debe heredar el conocimiento que se requiere para pedir la lluvia y aprender a interpretar los sueños para realizar el ritual con efectividad.

La historia comienza con la preocupación de un sueño que tuvo la tiempera mayor en donde se le revela que pronto va a morir y debe enseñar a soñar a su nieta. Este sueño fue real y lo tuvo durante el trabajo de campo, así que decidimos utilizar este evento como argumento central de la película.

Durante el rodaje de la película, sucedieron varios momentos de sumo interés antropológico en donde la tiempera enseña en ese “detrás de cámara”, el modo en que su nieta debe prepararse para ejecutar el ritual, desde cómo lanzar la jícara de agua para pedir la lluvia, hasta el momento ritual en el que se debe persignar y la seriedad con la que debe tomar este trabajo.

El proyecto logró su objetivo en términos metodológicos –más que cinematográficos– ya que lo que se privilegió fue el proceso de realización y de creación colectiva, pues fue lo que me permitió llegar a las capas más profundas con relación a la función social de los sueños en la sociedad donde se producen. En este estricto sentido, la película como ficción etnográfica, fue un recurso para poder estudiar el tema del fenómeno onírico, la visualidad y la centralidad que tienen los sueños en el contexto de la región de los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl en el centro de México.

Esta experiencia me hizo reflexionar sobre lo relevante que fue metodológicamente establecer la creación de la película para adentrarme con mayor profundidad en la temática. Además pude observar y ser testigo de las formas en que este importante conocimiento se hereda a los miembros más jóvenes. La observación de estos

momentos íntimos y cotidianos, no hubieran sido posible apreciarlos de no haber establecido esta dinámica de trabajo o si me hubiera limitado a la observación del ritual y la elaboración de una serie de entrevistas.

Por otro lado, esta metodología elegida también fue muy complicada. Requirió de mucho tiempo en campo, por lo menos 4 años de vivir intermitentemente ahí. Construí fuerte lazos afectivos que a la larga me trajo compromisos más grandes que yo como estudiante incipiente de antropología no podía asumir. Me sentía constantemente angustiada de no poder asistir a todo el ciclo ritual cada el año, asistir a todas las fiestas familiares de todos los tiemperos, realizar videos y tomar fotos de lo que ellos me requerían, además de eso yo debía cumplir con mis actividades académicas y continuar mi camino después de concluida la investigación. Sin duda esta experiencia marcó mi entendimiento sobre las posibilidades infinitas de la antropología y que aunque fue un proceso sumamente productivo y enriquecedor, tuvo también su complejidad y dilemas éticos sobre cómo fotografiar elementos tan sagrados para la vida ritual. Pero nada de esto fue una limitante para lograr el cometido y hasta logramos subir una cama a las faldas del Popocatepetl (como lo muestra la fotografía) para hacer una toma que era muy necesaria en el relato.

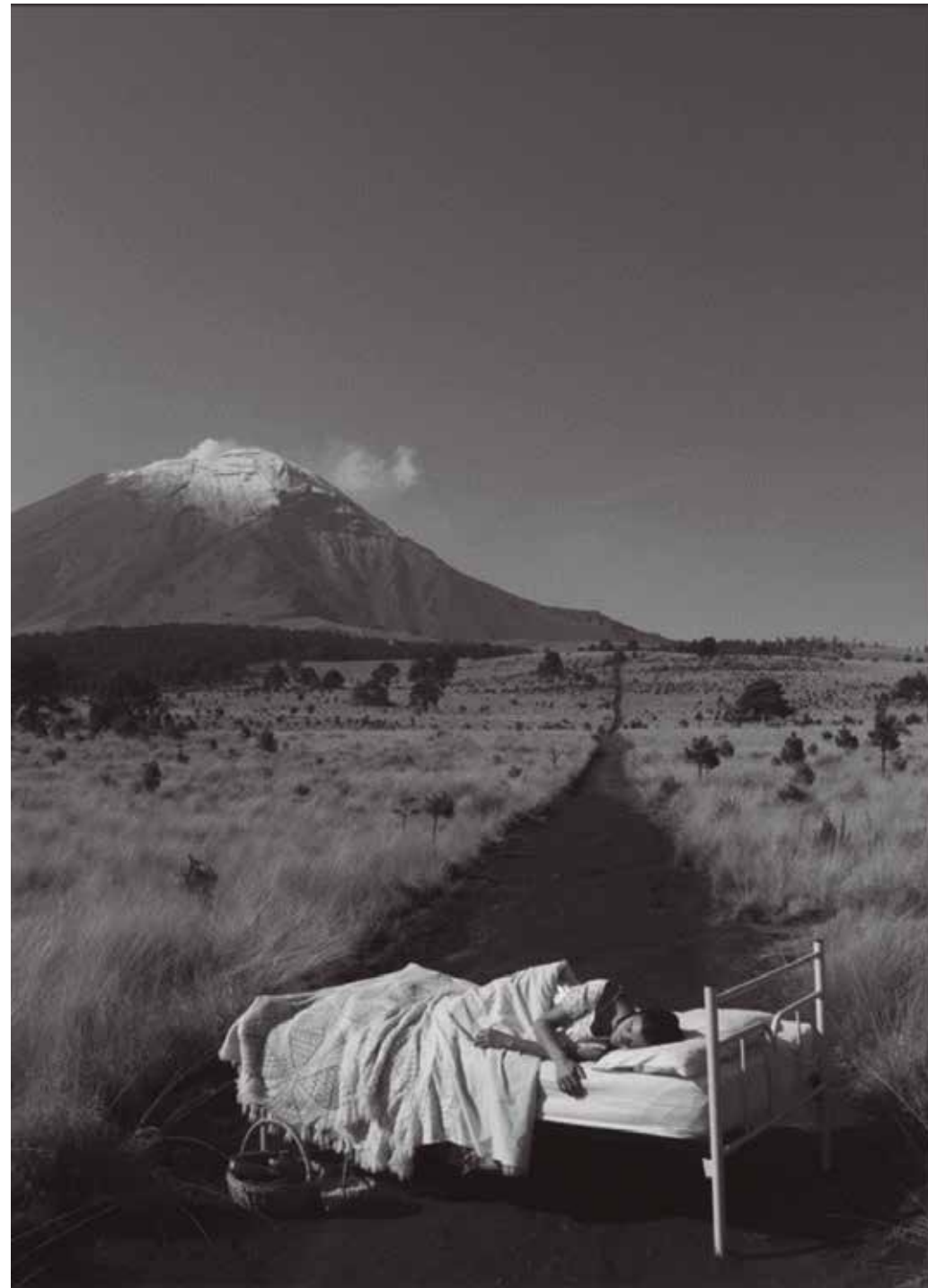


Imagen 4.2.1
Fotograma de "Sueños de Mayo (2012).
Dir. Mariana Rivera.

Tejer y Resistir. Etnografías audiovisuales y narrativas textiles

Mi segunda investigación sería en esta área fue mi tesis doctoral. Para este momento decidí inclinarme por otro de mis fuertes intereses mencionados en la introducción: el tejido y su relación con la memoria.

Durante mi formación como antropóloga, el tejido me ligó a un grupo de mujeres que comenzamos a tejer colectivamente. El espacio para compartir y construir mientras nos sentábamos por horas alrededor de nuestro tejido, fue la primera intuición que me hizo sentir que esta actividad en particular, por sus características técnicas, manuales y de destreza, tenía un poder para cohesionar, unir y organizar a sus ejecutantes. Por otro lado, me di cuenta de que este oficio tiene características particulares de orden terapéutico: es un ejercicio repetitivo, meditativo e introspectivo que ayuda a poner en perspectiva nuestros pensamientos y sentimientos.

Por todas estas cualidades que encontré en esta actividad, me pareció pertinente aplicar este conocimiento en la práctica etnográfica, no como un fin en sí mismo sino como un proceso cognitivo, comunicativo y de intercambio que podría propiciar una interacción distinta entre el investigador y sus interlocutores.

La intimidad que propició la exploración material e interpersonal que tuvo lugar con cada grupo fue tan contundente y radical que nos llevó a reproducir otros espacios similares de bordado en donde la escritura etnográfica se convirtió también en un espacio colectivo de acompañamiento, cuidado y exploración de esta gramática textil particular (Pérez-Bustos y Chocontá 2018, p. 4).

El tejido ha cobrado en mi vida una dimensión política que hasta ahora comienzo a dimensionar. En el 2011 tuve la oportunidad de viajar a Colombia y participar en el

primer encuentro de tejedoras por la memoria en Medellín. Se trataba de un encuentro de mujeres víctimas y sobrevivientes del conflicto armado, quienes han encontrado en la actividad del tejido colectivo, un espacio para sanar, denunciar y visibilizar las historias de violencia a las que han logrado sobrevivir. Estos espacios alrededor del tejido y la costura les permitieron encontrarse como mujeres con dolores e historias compartidas.



Imagen 4.2.2 "Urdimbre, corazón y memoria". Tapiz colectivo.
Encuentro de tejedoras, Medellín, Colombia 2011.

El tejido como una narrativa de la memoria tuvo su primera expresión en Chile con el surgimiento del movimiento de *arpilleristas* durante la dictadura de Augusto Pinochet en los años setentas (Bacic, 2014), donde las mujeres comenzaron a tejer

y bordar tapices (utilizando en muchos casos la ropa de sus desaparecidos), con la finalidad de comercializar clandestinamente estas piezas, de forma tal que se pudiera dar a conocer fuera del país la violencia y represión que estaban viviendo.

Esta forma de comunicación textil tuvo un impacto muy potente en la época y fue lo que inspiró a las mujeres en Colombia a tejer y replicar esta experiencia narrativa.

La vivencia alrededor del tejido con mujeres cuyas historias son sumamente desgarradoras, me hizo recordar la intuición incipiente que tuve cuando me inicié como tejedora. Esta experiencia me alentó a rastrear experiencias en México alrededor del tejido o bordado que hubieran nacido de la necesidad de contar y perpetuar la memoria sobre eventos violentos en donde se evidenciara la injusticia social y los constantes problemas que aquejan a las comunidades del país a causa de la violencia y la pobreza.

Fue así que entré en contacto con tejedoras ñomndaa (amuzgas) en el Estado de Guerrero, lugar donde existen grandes tejedoras de telar de cintura.

En principio encontré que el tejido que ellas realizan no necesariamente se da como respuesta a actos violentos como en Colombia, pero indagando a mayor profundidad me doy cuenta que el tejido sí responde a una estrategia de organización social y permanencia de la historia del pueblo. En este sentido, los textiles no sólo de México sino en el mundo, han sido sistemas de escritura donde se alberga la memoria biocultural, por lo que históricamente les ha sido negada la historia de su origen y en muchos casos se ha ido perdiendo la tradición original, así como la diversidad de técnicas textiles (Arnold, Yapita y Espejo, 2006). De esta forma, el textil en México de la forma en que lo conocemos ahora, representa simbólicamente un acto de resistencia que pervive a pesar de su detrimento económico y social, pero afortunadamente en lo cultural sigue su importancia viva transmitiéndose de generación en generación. En el caso de las

mujeres ñomndaa o amuzgas, el saber textil ha significado la posibilidad de organizarse en colectivos o cooperativas, lo cual les ha permitido hacer un frente económico ante el despojo y la comercialización injusta de sus productos en los mercados nacionales. Esta forma de organización ha significado también que los roles como mujeres indígenas, socialmente asignados, se han transformado, dado que ahora son ellas en muchos casos quienes generan el mayor ingreso económico en el hogar.

Las múltiples miradas y lecturas desde donde pueden ser estudiados los textiles, fueron la pauta para una investigación que me pareció idónea para abordar desde la antropología visual, pues desde la práctica etnográfico-textil pude diseñar diversas metodologías para poner



Imagen 4.2.3 Telar de cintura amarrado a un árbol.

a dialogar la experiencia de las tejedoras en Colombia con la tradición textil de las tejedoras ñomndaa. Fue así que la metodología incluyó: etnografía tradicional (observación participante, entrevistas, diarios de campo, seguimientos a la vida cotidiana y aprender a tejer en telar de cintura); la impartición de talleres donde compartimos cómo elaborar muñecas y quitapesares; le siguió una exposición itinerante Colombia-México; y la producción de 5 trabajos audiovisuales, los cuales describiré brevemente:

Tejer para no olvidar,⁶⁹ consiste en una autoetnografía audiovisual donde hablo en primera persona sobre mi experiencia como tejedora, de mi interés por adentrarme en esta temática y es una invitación para que otras mujeres participen de la investigación. Fue también una forma de negociar mi presencia en campo y personalmente me sirvió para definir el campo de estudio y delimitar mis intereses.

Después realicé el segundo documental *Escribiendo sobre el telar*,⁷⁰ el cual fue hecho en agradecimiento a la cooperativa *La Flor de Xochistlahuaca* por permitirme grabar y ser parte de un taller de telar de cintura que imparten de forma gratuita durante el verano a las niñas de la comunidad para que aprendan a tejer en telar de cintura, por lo que este documental muestra el desarrollo del taller mientras se muestra el proceso enseñanza-aprendizaje de los diversos conocimientos con relación al tejido pero también con relación a la cultura ñomndaa. Este documental, además de permitirme aprender –como lo hacen las niñas– sobre el proceso textil, fue también un producto que principalmente le sirvió a la cooperativa de tejedoras para dar a conocer su trabajo en otros espacios, incluso el video viajó tan lejos que al año siguiente llegó una mujer chilena que a través del video se había enterado del taller y decidió viajar a conocerlas. Además, sirvió para concientizar a los compradores sobre el trabajo tan arduo que implica elaborar prendas en telar de cintura y de esta forma se comience a valorar y se vea reflejado en una retribución económica más justa.

69 Disponible en: <https://vimeo.com/58517165>

70 Disponible en: <https://vimeo.com/109621801>



Imagen 4.2.4 Fotograma “Escribiendo sobre el telar”. Niñas tejiendo

El tercer documental se titula *Telares Sonoros*⁷¹ y fue un trabajo experimental que se compone de los sonidos que envuelven el proceso de tejido en telar de cintura: el aplanado del algodón, el hilado, el urdido y el tejido. Esta idea surgió a partir de la experiencia de aprender a tejer en telar de cintura, experimentarlo en el cuerpo para comprender el lenguaje de los hilos.

En este sentido, mi cuerpo fue un vehículo de conocimiento etnográfico al hacerse evidente la importancia que tiene lo corporal y lo sensorial en el aprendizaje textil.

Además de las cualidades que tiene la actividad textil a nivel físico, emotivo y psicológico, pienso que en general las mujeres se han inclinado por este oficio al ser una práctica que requiere de la experiencia corporal para perpetuar y materializar

71 Disponible en: <https://vimeo.com/98899180>

los pensamientos y las emociones en una pieza textil. Esto incide no solamente en lo privado e íntimo de la experiencia personal, sino que se dirige a un receptor u observador que lo dota de significados, en este sentido, el textil y el oficio de la tejedora se relacionan con la reproducción de la memoria colectiva.

De este modo, encarnar el conocimiento es fundamental en la práctica etnográfica porque es así como todos los humanos aprehendemos el mundo, “el acceso a la realidad se encuentra filtrado por nuestra naturaleza corpórea. De ahí que se hable de “embodiment” (Johnson 1987); de –corporeización– del pensamiento (Johnson y Barcelona citados en Ortiz 2011, p. 59).

El antropólogo Thomas Csordas, quien se ha especializado en estudios de fenomenología cultural y corporeización (*embodiment*), propone que la corporeización debe ser el punto de partida para el análisis de la participación humana en la cultura, siendo el cuerpo la base imprescindible para explicarla.

Esta experiencia encarnada de aprender a tejer en telar de cintura, fue una de las claves teóricas y creativas que posteriormente exploré y argumenté desde lo corporal como lugar principal desde el cual se conoce y significa el mundo.

Este ejercicio audiovisual que involucra los sonidos del telar a manera de sinfonía, le acompaña una pieza musical tradicional de la región, interpretada por el violinista Feliciano Guadalupe, así como un poema de Héctor Onofre, poeta de origen nahua que vive en la comunidad de Xochistlahuaca. El video terminado lo proyectamos en la comunidad junto con una exposición fotográfica y fue muy reveladora la reacción de la gente en general y de las tejedoras, pues a partir de este trabajo fue que logré comunicarme de una mejor forma al no ser hablante de la lengua ñomndaa, y fue una forma de comunicación sonora la que se experimentó y en la que no necesité de las palabras. Posteriormente ellas expresaron en su propia lengua y con mayor profundidad,

la concepción que aún prevalece con relación a los textiles como seres vivos, así como las prohibiciones o reglas sociales que existen para tejer en el telar bajo ciertas circunstancias como estar embarazada. También surgieron mitos relacionados con las figuras que se tejen en el telar e historias vinculadas con el algodón, elemento vital del textil, que ellas mismas siembran y que posteriormente tejen.

El cuarto documental titulado *El hilo de la memoria*⁷² muestra el recorrido de la exposición itinerante que trajimos de Colombia a México, con la finalidad de que los tejidos dialogaran con las tejedoras de México y pudieran conocer formas de narrar con el textil con un sentido más político. En este recorrido de la exposición que abarcó la Ciudad de México, Chiapas y Guerrero, fue la oportunidad no sólo de mostrar los textiles testimoniales sino de impartir también un taller de elaboración de muñecas para un ejercicio de autorepresentación así como muestras de cine alrededor de esta temática. Durante los tres meses que duró la itinerancia de la exposición, mi cámara fue registrando los encuentros y el documental se volvió un testimonio visual de las reflexiones suscitadas entre las tejedoras en México. Un año después tuve la oportunidad de volver a Colombia para devolver este material a las tejedoras y que pudieran ver el efecto que sus trabajos inspiraron en México.

En el taller de muñecas, las mujeres ñomndaa crearon una muñeca colectiva que representa a doña Florentina, la fundadora de la cooperativa, una mujer muy admirada y respetada entre ellas. A la muñeca le tejieron un corazón y adentro le pusieron semillas de algodón en representación de la vida de esta mujer, con la idea de que al recibir la muñeca en Colombia, las mujeres pudieran sacar las semillas y sembrar la vida de Florentina.

72 Disponible en: <https://vimeo.com/151735928>

Estas extraordinarias metáforas sólo pueden prosperar a través de este tipo de actividades –pensadas como metodologías creativas– donde la creación colectiva es el centro de la reflexión antropológica, social y cultural, cuya función es tejer puentes de comunicación y compromiso compartido.



Imagen 4.2.5 Fotograma “El hilo de la memoria”. Muñeca colectiva que representa a doña Florentina, fundadora de la cooperativa. Esta muñeca fue enviada con un mensaje a las tejedoras colombianas.

Finalmente, el proceso del quinto video *Re-tejiendo nuestro taller*⁷³ fue diferente puesto que nació de la voluntad de las tejedoras con la finalidad de que yo les ayudara a realizar un video para subir a una plataforma por internet para hacer un fondeo con el fin de recaudar dinero para remodelar su espacio de trabajo. Esta iniciativa que ellas impulsaron y financiaron fue la posibilidad de construir algo de forma más colaborativa, en donde ellas decidieron qué querían decir y cómo lo querían decir, de forma que este proceso nos unió como colaboradoras o co-creadoras con un horizonte en común. Nosotros pusimos la mano de obra e incluso compusimos la música original inspirada en los sonidos que utilizamos para *Telares Sonoros*, dando como resultado un corto video que fue bastante exitoso y que les ayudó a lograr recaudar el dinero para la remodelación.

Después de esta última experiencia audiovisual, resultó muy evidente cómo a lo largo del tiempo y a través de compartir experiencias emotivas alrededor de la creación colectiva, nos fuimos tejiendo en complicidad, cercanía y entendimiento mutuo. Ha sido una de las experiencias más satisfactorias, pero también a la que le he dedicado más tiempo y energía. Las dificultades vividas en este proceso fueron varias, la principal fue reconocer que el camino inicial que había pensado con talleres de cartografía participativa, no era algo del interés de ellas ni nada que fuera a beneficiar su línea productiva textil. Así que pasaron varios meses antes de darme cuenta que necesitaba proponer algo acorde a lo que ellas saben hacer que es tejer. Así fue como aterricé en la idea del taller de elaboración de muñecas para estimular un ejercicio de autorepresentación, en donde cada muñeca contaría la historia personal de cada una. Este ejercicio fue muy importante para conocernos mejor y generar una confianza de la complicidad generada al abrirnos todas a tocar temas muy sensibles y personales,

73 Disponible en: <https://vimeo.com/158946012>

al mismo tiempo que pudieron integrar este nuevo conocimiento a su línea productiva y así poder también elaborar muñecas para la venta.

El resultado de esta investigación puede leerse a manera de tejido metafórico y textual donde la metodología que puse en práctica –lo audiovisual, los talleres, ejercicios de intercambio, y mi experiencia desde el cuerpo como tejedora–, tuvo como principal virtud la vinculación de proyectos y el entrelazamiento de muchas personas con quehaceres e historias de vida diversas. Como resultado se consolidaron alianzas y se retroalimentaron ideas entre diversos colectivos textiles que pudieron intercambiar experiencias, ideas y afectos, con quienes hasta el día de hoy mantienen contacto y generan redes de apoyo y difusión de sus problemáticas.

De la práctica textil a una experiencia curatorial

Como parte de los abordajes que hemos expresado en este texto con relación a la diversidad de experiencias etno-metodológicas en donde oscilan trabajos documentales, talleres, muestras de cine y ficciones etnográficas, quisiera relatar brevemente una última experiencia donde se cruza el espacio del museo con una propuesta curatorial que derivó de la última investigación con relación al tejido y la memoria.

Realizamos una exposición en el Museo Nacional de las Culturas del Mundo en la Ciudad de México para poner a dialogar lo que se ha denominado como textiles testimoniales de diversas latitudes, principalmente de América Latina.

El objetivo fue llevar a la sala del museo, diversas piezas que regularmente pertenecen al espacio público o son expuestas en la calle, pues responden a procesos donde se reclama justicia y se busca que sean visibles para la sociedad civil. En este sentido, pensamos la curaduría respetando la forma en que regularmente son exhibidos en las calles o sitios de protesta.

Los ejes temáticos que trazaron la exposición fueron los siguientes: vida cotidiana e historias de vida; desaparición forzada; resistencia social y desastres ambientales; feminicidios, y memoriales.

Logramos conjuntar obras de varios colectivos nacionales e internacionales entre los que se encuentran: *Conflict Textiles*⁷⁴ que es una colección creada por la chilena Roberta Bacic que contiene arpilleras chilenas de los años setentas a la actualidad, pero también arpilleras de muchas partes del mundo. Participaron también piezas de 5 colectivos de Colombia: *Tejedoras por la memoria de Sonsón*, *Costurero Tejido*, *Memoria y Salud Mental*, *Parque de los Sueños Justos*, *Asociación de Familiares Detenidos Desaparecidos* y *el Costurero Viajero*. Desde Ecuador participó la *Asociación Ahuano Warmis*, integrada por mujeres de la amazonía que elaboran muñecas con las historias de las mujeres defensoras del territorio; de Michoacán la organización *Familiares Caminando por Justicia* quienes bordan los rostros de sus desaparecidos y consignas bordadas con las que hacen públicas sus demandas. El colectivo *Bordando por la Paz Puebla* que bordan sobre pañuelos casos de víctimas de feminicidio; el colectivo *Fuentes Rojas*. *Bordando por la paz y la memoria, una víctima un pañuelo* que bordan en el espacio público casos de asesinato o desaparición forzada desde el 2012 a la actualidad con el fin de hacer un memorial ciudadano. *La Bandurria Marcha* que es un colectivo que trabaja sobre la apropiación del espacio público en la Ciudad de México y quienes colaboraron con un mapa lacustre bordado colectivamente. *La Flor de Xochistlahuaca*, conformado por mujeres ñomndaa, quienes colaboraron con una serie de muñecas (que se realizaron en el taller que expuse en el apartado anterior) que representan mujeres importantes de la comunidad amuzga en Guerrero, y finalmente el colectivo *Malacate Taller Experimental Textil* de Chiapas, quienes participaron con

74 Disponible en: <https://cain.ulster.ac.uk/conflicttextiles/>

una colección de pañuelos bordados con las técnicas tradicionales de Zinacantán pero con temáticas de conflictos sociales que han sido relevantes en México. Un ejemplo de ello la representación del caso de los estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa, la masacre de migrantes en el norte de México, el conflicto en Atenco, entre otros.



Imagen 4.2.6 Postales con algunas piezas de la exposición.

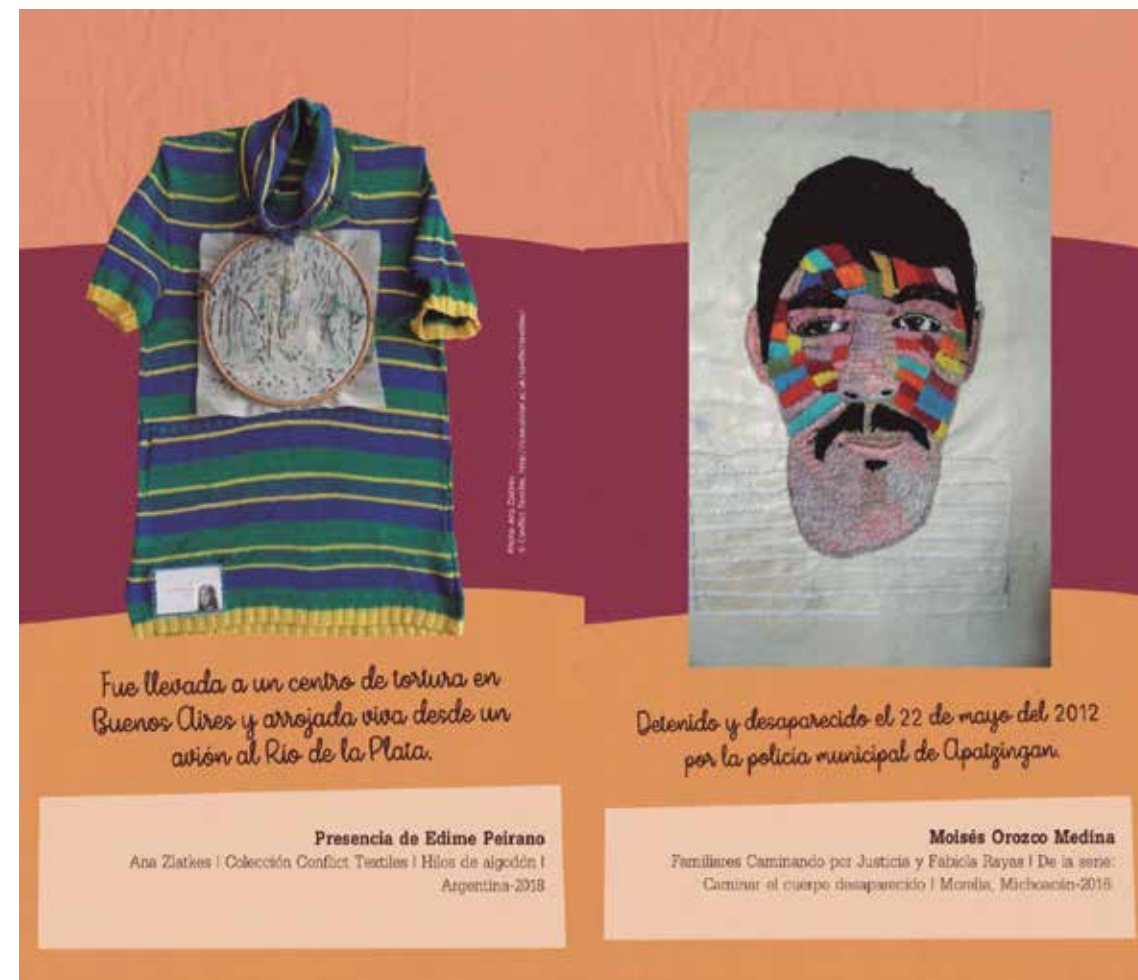


Imagen 4.2.7 Postales con algunas piezas de la exposición

La exposición estuvo acompañada de diversas actividades: dos días de un foro abierto donde dialogaron representantes de los colectivos antes mencionados con los asistentes, una muestra de cine con la temática de tejido y memoria, un taller de elaboración de muñecos de arpillera, un taller de pañuelos bordados a cargo del colectivo *Fuentes Rojas* y finalmente una conferencia magistral impartida por Roberta Bacic sobre tejidos testimoniales.

Para hacer una breve memoria de este encuentro, realicé un corto documental donde se muestra el contenido de la exposición y se puede consultar en este link: <https://vimeo.com/296372442>

Esta experiencia curatorial fue sumamente enriquecedora para los diálogos y debates en torno al tejido y la memoria que actualmente está muy presente en muchas partes del mundo. También fue muy pertinente haberla realizado en la coyuntura política que vive México y porque a pesar de lo crudo y denso de las historias que están plasmadas en cada una de las telas, fue un medio eficaz y contundente de hacer ver a los visitantes la urgencia por el reclamo de justicia y esclarecimiento de la verdad en un país donde a diario se encuentran fosas clandestinas con cuerpos de miles de personas que están esperando ser identificadas para dar paz a sus familiares.

Sobre las dificultades para llevar a cabo esta exposición creo que lo representaría en la discordancia que hay al querer construir un diálogo entre las instituciones, en este caso el museo y la institución de gobierno que representa, con los colectivos civiles que no comprenden muchas veces los requerimientos o limitaciones que pone el museo para exhibir piezas que normalmente pertenecer al espacio público. La tela textil pasó del lugar donde pueden ser tocados o intervenidos, al espacio donde deben ser observados y reflexionados.

Una limitación que recuerdo claramente fue cuando el museo nos pidió que no expusiéramos un pañuelo donde se aprecia un mapa de México bordado y dentro de éste en color rojo se lee la frase bordada: FUE EL ESTADO, pues sostenían que al ser un museo del Estado podía ser conflictivo expresar tan directamente nuestra posición política. Finalmente conseguimos que nos dejaran exponerlo, pero bajo cierto temor por parte de los trabajadores del museo.

Conclusiones

La variedad de proyectos que he realizado y que aquí presento para su discusión, afirman cómo una práctica estética como lo puede ser el cine documental, las exposiciones y los talleres, pueden conducir a diversos caminos para desarrollar una investigación antropológica, de forma que nos permitamos como investigadores, poder imaginar otros espacios de escritura, lectura, etnografía y representación, así como explorar diferentes niveles de realidades, discursos, memorias, problemáticas y formas de relacionamiento que pueden surgir de la combinación de lenguajes, conocimientos y disciplinas.

Además de las metodologías experimentales, creo que lo que une a estas tres experiencias etnográficas es el tema de la creatividad, tanto como objeto de estudio, así como vía metodológica para la construcción de conocimiento. La finalidad de ir recorriendo y analizando estos procesos es comprender de qué modo, las actividades creativas pueden ser una herramienta poderosa al ponerse al servicio de la recuperación de la memoria colectiva (Olaechea y Engli 2012, p. 63). Así mismo, valorar el aporte que otras disciplinas puedan hacer al trabajo etnográfico, en este caso en particular la relación con el arte y los talleres manuales, las experiencias curatoriales y la producción audiovisual.

La memoria, que es otro concepto que atraviesa las tres experiencias etnográficas aquí presentadas, ayuda a hilar el concepto de creatividad. Estas categorías se retroalimentan y generan una reflexión en torno a la creatividad como un proceso que se transforma, que no es finito y que igual que la utopía, reafirma el camino o proceso que debe analizarse y significarse como un recurso importantísimo de conocimiento antropológico. Es decir, en el proceso de una investigación etnográfica es importante traducir el lenguaje académico a un lenguaje creativo, sensible y universal,

pues sólo de esta manera puede garantizarse un alcance mayor en los resultados y su difusión, de otro modo el conocimiento se centraliza y queda exclusivamente en el circuito académico.

La creatividad y la idea de utopía son vitales para incitarnos a conocer la historia social y comprender nuestro presente, pero sobre todo son estrategias que permiten construir nuevas relaciones sociales entre el investigador, el tema de estudio y la gente con la que se colabora, buscando así concretar un camino hacia horizontes comunes. Acertar en el tipo de metodología que se diseña en el proceso mismo de conocer y reconocernos en el otro, significa la posibilidad de generar premisas académicas y por lo tanto una teórica social derivada de un contexto y tiempo determinado.

Como ya mencionamos, la creatividad está presente en todos los proyectos, tanto en la creación metodológica y la construcción de las diversas narrativas por parte del investigador, así como también es objeto de estudio y metodología de investigación.

La creatividad es un recurso que facilita la acción de dar voz a los que se les niega para co-crear una voz colectiva que represente nuestras motivaciones, miedos, incertidumbre y ganas de enunciarlos en el mundo. En la creatividad y desde ella, desde su lógica, todos somos iguales, todos tenemos potencial en el que nos reconocemos como seres capaces de acción, con nuestra historia, con nuestras narrativas propias. Abrir espacios a la creatividad es reconocer a las personas como seres capaces de acción. La intervención social y la acción social no pueden ser sino creativas, porque la creatividad va implícita en la esencia de ambas (Carnacea 2012, 20). La creatividad es también un acto político que permite transformar nuestro entorno.

Finalmente, la búsqueda en todos estos proyectos, es comprender cómo la tecnología y los medios de comunicación transforman nuestras vivencias cotidianas, pero también nuestra relación antropológica con las sociedades y las personas con las que colaboramos.

Emprender estas iniciativas colaborativas, creativas, de vinculación y acción colectiva, son empresas que atraviesan muchos retos y posibles dificultades que ni siquiera imaginamos, pero que al mismo tiempo el hacer que el conflicto emerja desde esta perspectiva, es también la posibilidad de encontrar nuevos caminos de resolución a la confrontación, de encontrar la belleza del desacuerdo o del simple encuentro intercultural.

Aún queda mucho por explorar y estudiar alrededor de los medios, la tecnología y los tratamientos creativos para abordar la realidad desde un enfoque antropológico. Así que esta es una invitación a que la imaginación, la empatía y la creatividad nos tomen por sorpresa mientras hacemos trabajo de campo, pues es una gran garantía de que podremos lograr mayor empatía y podremos comprender mejor el contexto de estudio y, por supuesto, conocernos más a nosotros mismos.

Bibliografía

- Agosín, Marjorie, ed. 2014. *Stitching Resistance. Women, Creativity, and Fiber Arts*. England: Solis Press.
- Angulo, Annuska y Miriam Mabel Martínez. 2016. *El mensaje está en el tejido*. México: Futura Textos S.A de C.V.
- Arnold, Denise Y., Juan de Dios Yapita y Elvira Espejo Ayca. 2006. *Hilos sueltos: Los Andes desde el textil*. La Paz: Plural editores e ILCA.
- Bacic, Roberta. 2014. «The Art of Resistance, Memory and Testimony in Political Arpilleras». En *Stitching Resistance. Women, Creativity, and Fiber Arts*, ed. Marjorie Agosín. England: Solis Press.
- Bellido Gant, María Luisa, coord. 2008. *Difusión del Patrimonio Cultural y Nuevas Tecnologías*. Andalucía: Universidad Internacional de Andalucía.
- Broda, Johanna. 2003. «El culto mexica de los cerros de la Cuenca de México: apuntes para la discusión sobre graniceros». En *Graniceros: Cosmovisión y meteorología indígenas de Mesoamérica*, coords. Beatriz Albores Zárate y Johanna Broda. México: UNAM, Colegio Mexiquense.
- Carnacea Cruz, Ángeles y Ana Lozano Cámara, coords. 2012. *Arte, intervención y acción social. La creatividad transformadora*. Madrid: Editorial Grupo 5.
- Coceres, Claudia María. 2002. «Patrimonio y nuevas tecnologías». *Cuadernos de la Facultad De Humanidades Y Ciencias Sociales Universidad Nacional De Jujuy* 18: 217-232. Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires.
- Florescano, Enrique, comp. 1993. *El patrimonio cultural de México*. México: FCE.

Franger, Gaby. 2014. «Survival-Empowerment-Courage: Insights into the History and Developments of Peruvian Arpilleras». En *Stitching Resistance. Women, Creativity, and Fiber Arts*, ed. Marjorie Agosín. England: Solis Press.

Irala Hortal, Pilar. 2013. «Gestión del patrimonio cultural y Nuevas Tecnologías». *Observatorio Journal* 7, núm. 4: 169-183.

Jimeno, Myriam. 2003. «Elementos para un debate sobre la comprensión de la violencia». *Cuadernos del CES*. Núm.1. Bogotá.

Jimeno, Myriam. 2007. «Lenguaje, subjetividad y experiencias de violencia». *Antípoda* 5: 169-190. Bogotá.

Liuzzi, Alvaro. 2015. «El documental interactivo en la era transmedia: de géneros híbridos y nuevos códigos narrativos». *Obra Digital. Revista de Comunicación* 8: 105-135. Universidad Central de Catalunya.

López Fernández Cao, Marián. 2012. «Cómo hacer una sopa con piedras: el arte como herramienta de intervención y mediación social. Construyendo sociedades más creativas». En *Arte, intervención y acción social: La creatividad transformadora*, coords. Ana Carnacea Cruz y Ana Lozano Cámbara. Madrid: Editorial Grupo 5.

Manovich, Lev. 2001. *The language of the New Media*. London: The MIT Press, Cambridge, Massachusetts.

Niney, François. 2009. *La prueba de lo real en la pantalla, ensayo sobre el principio de realidad documental*. México: UNAM /Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

Olaechea, Carmen y Georg Engeli. 2012. «Maneras de ver la realidad social a través del prisma de la creatividad». En *Arte, intervención y acción social. La creatividad transformadora*, coords. Ana Carnacea Cruz y Ana Lozano Cámbara. Madrid: Editorial Grupo 5.

Ortiz, María J. 2011. «La metáfora visual corporeizada: bases cognitivas del discurso audiovisual». *Zer. Revista de Estudios de Comunicación* 16 núm. 30: 57-73. Universidad de Alicante.

Pérez Bustos, Tania y Alexandra Chocontá. 2018. «Bordando una etnografía: sobre cómo el bordar colectivo afecta la intimidad etnográfica». *Debate Feminista* 56: 1-25.

Piault, Marc. 2002. *Antropología y cine*. Madrid: Cátedra Signo e Imagen.

Scolari, Carlos A. 2014. «Narrativas transmedia: nuevas formas de comunicar en la era digital». En *Anuario AC/ E de Cultura digital. Hacia dónde vamos: tendencias digitales en el mundo de la cultura*. España: AC/E.

Rappaport, Joan. 2007. «Más allá de la escritura: la epistemología en colaboración». *Revista Colombiana de Antropología* 43: 197-229. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

Rivera García, Mariana Xochiquétzal. 2012. *Filmar lo invisible. Sueños, ficción y etnografía de los tiempos en México*. Quito: FLACSO-Ecuador.

Sennett, Richard. 2009. *El artesano*. Barcelona: Anagrama.

Toffler, Alvin. 1980. *La tercera ola*. Bogotá: Ediciones Nacionales Círculo de Lectores.

Zirión, Antonio. 2015. «Miradas cómplices: cine etnográfico, estrategias colaborativas y antropología visual aplicada». *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* 36, núm. 78: 45-70.

El video utiliza lúdicamente una estética de Arte Pop, entre Godard y Warhol, sugiriendo que, para bien o para mal, la antropología se ha vuelto una fuerza central en la cultura popular-visual contemporánea.

4.3 Metálogos

Fiamma Montezemolo⁷⁵

En su aclamado *Pasos hacia una ecología de la mente*, el antropólogo Gregory Bateson definió un Metálogo como “una conversación sobre un tema problemático. La conversación tiene que ser tal, que no sólo los participantes discutan efectivamente el problema sino que la estructura de la conversación en su totalidad sea también pertinente al mismo tema”. En este video, Montezemolo invitó a participar diez antropólogos trabajando de diferentes formas y maneras con cuestiones de arte contemporáneo: como productores creativos, curadores, investigadores, realizadores de cine y fotógrafos. Emulando las estrategias del arte minimalista, las siguientes instrucciones fueron mandadas por la artista a los participantes:

“¿Cuál es la relación entre arte y antropología, para ti? ¿Qué te aporta el arte a ti y a la antropología, y qué aporta la antropología al arte? La obra y proyecto para los cuales te estoy contactando, titulado METÁLOGOS a partir de Bateson, es muy simple. Te pido que trabajes con un formato y medio específico que pudiera resonar con el contexto no-académico de la muestra: una grabación de tres minutos sobre la relación entre arte y antropología, idealmente auto-videograbada con tu teléfono celular, y preferentemente no grabada en un espacio de oficina. Gracias”.

⁷⁵ Doctora en Antropología. Profesora en el Departamento de Cine y Medios Digitales en University of California, Davis, Estados Unidos de América.

META LOGOS

'Un metálogo es una conversación sobre algún tema problemático.'

Esta conversación debe ser tal que los participantes no solo discutan el problema,

sino que la estructura misma de la conversación sea relevante para la problemática.'

Gregory Bateson



Imagen 4.3.1 Fotograma de la pieza "Metálogos". Dir. Fiamma Montezemolo.



Imagen 4.3.2 Fotograma de la pieza "Metálogos". Dir. Fiamma Montezemolo.



Imagen 4.3.3 Fotograma de la pieza "Metálogos". Dir. Fiamma Montezemolo.

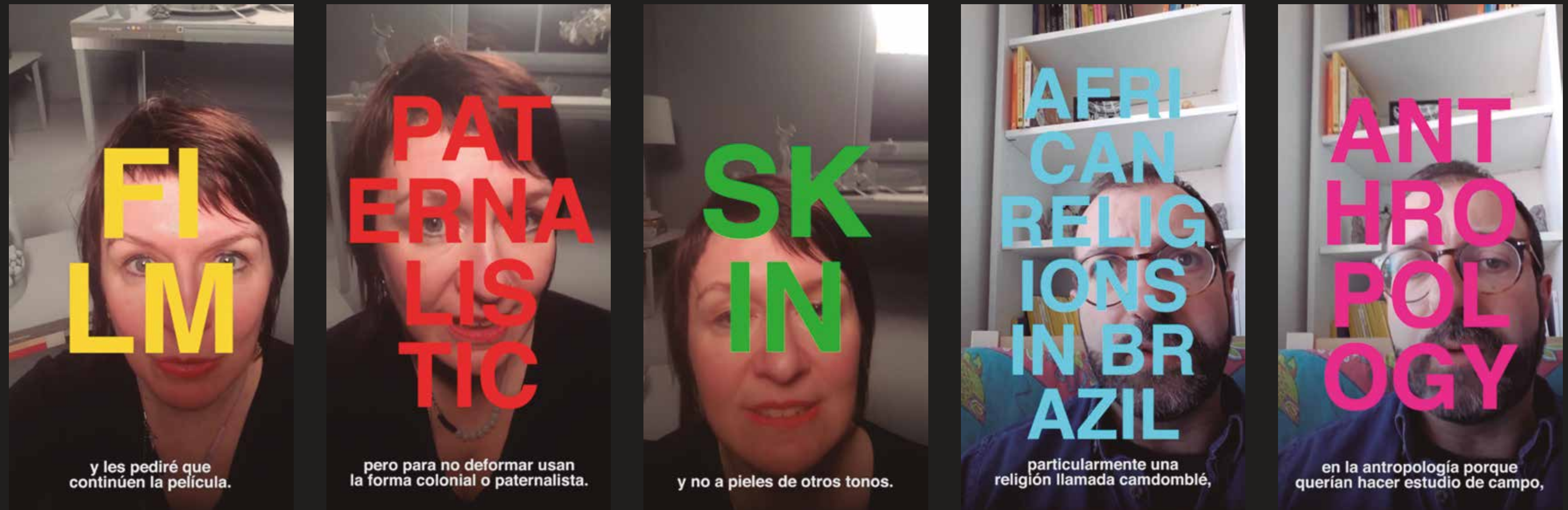


Imagen 4.3.4 Fotograma de la pieza "Metálogos". Dir. Fiamma Montezemolo.



Imagen 4.3.5 Fotograma de la pieza "Metálogos". Dir. Fiamma Montezemolo.



Imagen 4.3.6 Fotograma de la pieza "Metálogos". Dir. Fiamma Montezemolo.



Imagen 4.3.7 Fotograma de la pieza "Metálogos". Dir. Fiamma Montezemolo.

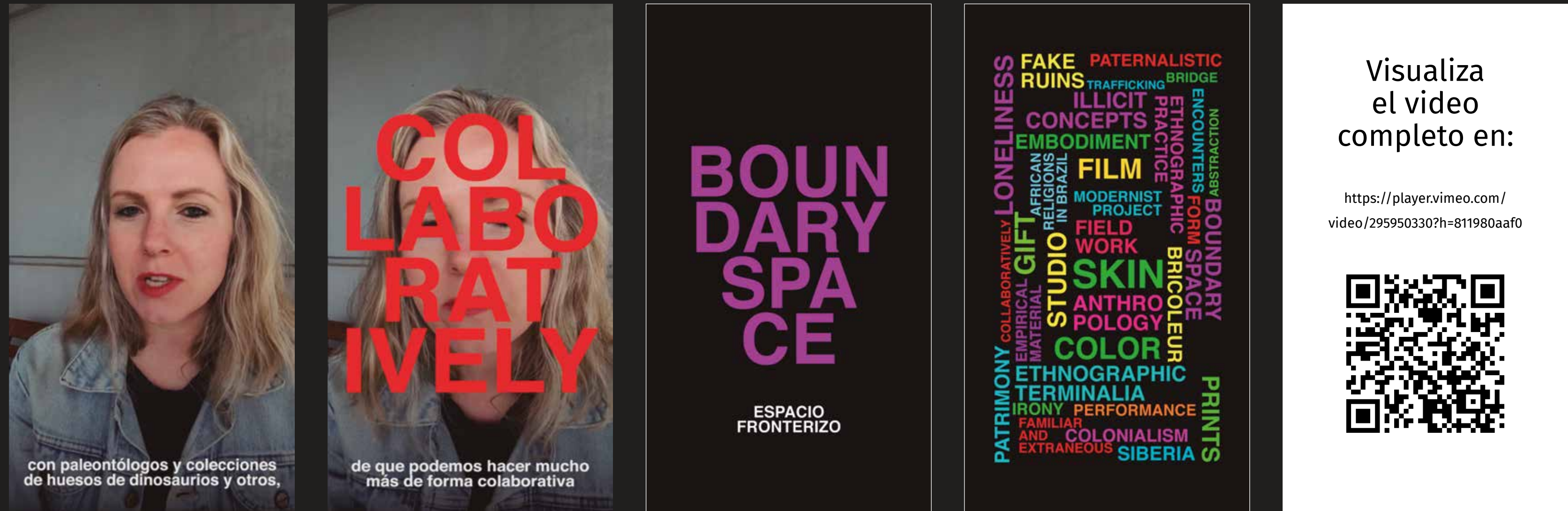


Imagen 4.3.8 Fotograma de la pieza "Metálogos". Dir. Fiamma Montezemolo.

Biografías de los autores y las autoras

María Fernanda Apipilhuasco Miranda

Doctora en Antropología Social por El Colegio de Michoacán (Centro de Estudios Antropológicos). Sus áreas de investigación son: Sociología y Antropología de la Religión, Mito, Antropología de la Muerte, Indigeneidad, Patrimonialización y Ontologías de los Andes centrales.

Denise Y. Arnold

Doctora en Antropología (University College London, 1988). Desde 1983 trabaja como investigadora en temas antropológicos con hablantes de aymara y uru-chipaya en Bolivia, Perú y Chile, en proyectos de investigación auspiciados por entidades nacionales e internacionales. Trabajó como comisaria de exposiciones y catálogos en Musef, el Museo Británico y el Museu de Arte de São Paulo.

Alexander L. Fattal

Profesor Asociado en el Departamento de Comunicación de la University of California, San Diego. Es doctor de antropología de la Universidad de Harvard y artista documental enfocado en el conflicto colombiano y medios de comunicación. Es autor del libro *Guerrilla Marketing: Counterinsurgency and Capitalism in Colombia* (University of Chicago Press, 2018).

Ana Lucia Ferraz

Antropóloga, realizadora de películas etnográficas. Profesora en la Departamento de Antropología. Universidade Federal Fluminense-UFF/ Brasil. Autora de Antropología Visual: Perspectivas de Enseñanza e Investigación y una serie de artículos y capítulos, además de una serie de vídeos etnográficos. Sus temas de investigación son Etnología Indígena (Guarani); Movimientos Sociales; Memoria; Arte y Etnografía.

Ramiro Garavito

Egresado de la Escuela Superior de Bellas Artes “Cristóbal Rojas”, Caracas, Venezuela. Docente titular de Pintura, Estética, Academia Nacional de Bellas Artes (ANBA), La Paz. Docente de Historia del Arte, Creatividad Artística, Conservatorio Nacional de Música Man Césped, Cochabamba. Licenciado en Filosofía, Universidad Central de Venezuela. Curador general del SIART, Salón Internacional de Arte. Co-curador de la Bienal de Arte Contemporáneo “CONTEXTOS”. Publicaciones de crítica de arte. Exposiciones de arte individuales y colectivas en galerías y museos nacionales e internacionales.

Julián Mejía Villa

Estudiante del doctorado en Diseño y Creación de la Universidad de Caldas, magíster en Historia y Teoría del Arte de la Universidad Nacional de Colombia y fotógrafo. Interesado en la relación entre el conflicto armado colombiano y las imágenes que se producen a partir de él. Alguna vez fue geólogo.

Fiamma Montezemolo

Doctora en Antropología por University Orientale of Naples. Profesora en el Departamento de Cine y Medios Digitales en University of California, Davis. Autora de *On Zapatismo and on Chicano/a politics of representation*, coautora de *Here is Tijuana* (Blockdog Publishing, London, 2006) y co-editora de *Tijuana Dreaming, Life and Art at the Global border* (Duke U. Press, 2012).

Juan Naranjo

Compagina la investigación y el comisariado de exposiciones con la dirección de una galería de arte, en Barcelona. Sus líneas de investigación se han centrado en los usos y funciones de la fotografía y los cambios que han introducido las nuevas tecnologías en la esfera artística, desde el siglo XIX. Es editor del libro *Fotografía, antropología y colonialismo, 1845-2006* (Gustavo Gili 2006).

Varinia Oros

Antropóloga, curadora y docente investigadora del Instituto de Investigaciones Antropológicas y Arqueológicas en la Universidad Mayor de San Andrés. Autora de los catálogos: *Bordados. Qillqas del cuerpo y del alma* (2018); *Alasitas. Donde crecen las illas* (2017); *Retablos y Piedras Santos. La materialidad de las wak'as* (2015). Y un par de artículos, entre el que se encuentra La vestimenta de la Figura o la China del baile de la Morenada (2012).

Mariana Xochiquétzal Rivera García

Doctora en ciencias antropológica e investigadora de la Dirección de Etnología y Antropología Social del INAH. Es co-fundadora de la casa productora Urdimbre Audiovisual. Ha dirigido documentales, video clips y publicado artículos sobre cine documental y etnográfico, antropología visual, tejido, memoria y narrativas transmedia

Entre sus películas se encuentran *Nos pintamos solas* (2014), *Mujer. Se va la vida compañera* (2018) y *Flores de la llanura* (2021) ganador del Premio Ariel a mejor cortometraje documental y el premio Jean Rouch de la Society for Visual Anthropology de la American Anthropological Association (2022), entre otros.

Jane Varinia Riveros Nava

Es estudiante de la carrera de Antropología de la Universidad Mayor de San Andrés. En septiembre de 2018, fue distinguida como *Mejor Estudiante de la Carrera de Antropología* por su excelente rendimiento académico dentro de la Universidad.

Jaime Sánchez Santillán

Actualmente cursa el Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos en la Universidad Andina Simón Bolívar. Subdecano de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Artes de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Sus líneas de investigación son el Arte Contemporáneo, la Educación y la mediación crítica en exposiciones de Arte, la narrativa histórica y la memoria musealizada.

María Soledad Fernández Murillo

Doctora en Antropología de la Universidad de Tarapacá. Fue curadora e investigadora del Museo Nacional de Etnografía y Folklore de Bolivia desde 2015 hasta el 2021. Actualmente es docente de la cátedra de Gestión Cultural en la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA) en Bolivia. Su línea principal de investigación es materialidades y sus expresiones sociales. Centrada en la reflexión y debate respecto al estudio de la Cultura Material.

Andrea Mejía

Estudiante doctoral de Antropología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, perteneciente al Grupo de Investigación de Antropología y Ciudad. Actualmente, se encuentra elaborando su tesis sobre diseño, valorización y uso de los “Cholets” en El Alto, Bolivia. Profesionamente, ha investigado sobre archivos fotográficos y sonoros junto al Instituto de Etnomusicología PUCP y la British Library.

Yauri Muenala Vega

Docente investigador de la Universidad Nacional de Educación UNAE. Magister en Antropología Visual en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO sede Ecuador. En la práctica artística indaga la relación entre el arte-sano y las prácticas colaborativas interculturales. Expositor de diversas intervenciones artístico-culturales en espacios locales e internacionales. Autor del libro académico Kikinkunawan Visualidades Comunes.

Biografías de los compiladores

Juan Fabbri

Antropólogo, curador y artista, doctorante de antropología Uppsala Universitet, Suecia- Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia. Estudió la maestría en Antropología Visual y Documental Antropológico en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO, sede Ecuador). Trabaja como Docente investigador del Instituto de Investigaciones Antropológicas y Arqueológicas de la Universidad Mayor de San Andrés y trabajó como Jefe de Museo del Museo Nacional de Arte. Le interesan los cruces, vínculos y tensiones entre la antropología y el arte contemporáneo.

Gabriela Zamorano

Doctora en Antropología por The City University of New York. Profesora-investigadora en el Centro de Estudios e Investigaciones Superiores en Antropología Social, Ciudad de México. Sus temas de investigación son: la producción y circulación de imágenes fotográficas y audiovisuales relativas a los pueblos indígenas en México y Bolivia. Entre sus publicaciones se encuentra el libro “Indigenous Media and Political Imaginaries in Contemporary Bolivia (Nebraska, 2017).



Esta publicación recoge distintas perspectivas sobre el cruce entre Arte, Antropología y Curaduría desde Latinoamérica. Nos permite recorrer visiones y estudios de caso puntuales de cómo se están abordando estos vínculos, que esperamos que para el lector o la lectora se conviertan en propuestas que motiven y sean referentes para seguir profundizando esta discusión interdisciplinaria en la región.

El texto recoge perspectivas tanto de autores con mayor trayectoria como de jóvenes investigadores, en busca de unir sus ideas, conceptualizaciones y perspectivas. Asimismo, el texto tiene una fuerte presencia de autores y autoras bolivianos que a la vez se alimenta y contextualiza con otras visiones latinoamericanas. Es una muestra de una red o comunidad desde la que vamos construyendo y generando puentes interdisciplinarios, intergeneracionales e internacionales con la finalidad de pensar, desde distintos puntos de vista, la importancia de investigar y producir conocimiento en torno a las imágenes y sus posibles vidas en museos, fotografías, el cine, arte y textiles. Este es un trabajo que también genera un espacio de convivencia entre gente que proviene de la escena

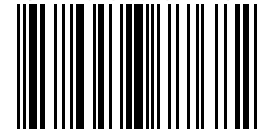
de las artes y también de aquellos que provienen de la antropología, creyendo que es posible ver una convivencia productiva que respeta sus propios lenguajes y maneras de comunicar sus ideas.

Este libro es una experiencia para quien quiera viajar por la investigación de las imágenes con una perspectiva antropológica. Por otro lado, plantea el debate de la curaduría, un campo emergente, que se convierte en una apuesta importante desde donde podemos pensar en el impacto de las imágenes en el mundo. Analizamos su puesta en escena y su circulación que, además, es entendida como un dispositivo de conocimiento. En un contexto latinoamericano en el que las imágenes son negociadas constantemente, las y los autores reflexionan sobre la utopía o futuros posibles. Además exploramos la necesidad de contar y narrar problemáticas que están surgiendo actualmente, las cuales incluyen perspectivas críticas sobre cómo se producen ideas e imaginarios desde el desencanto vinculado a procesos políticos que compartimos en la región.

Gabriela Zamorano y Juan Fabbri

edi
PUCE

ISBN: 978-9978-77-682-7



9789978776827