

Inmortalidad medial: imagen y muerte en la era digital.

<Marina Gutierrez De Angelis.

Cita:

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/marina.gutierrez.de.angelis/37>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pwOQ/1Tq>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Antropología e imagen

Actas 2014

Carmen Guarini
Marina G. De Angelis
(coords.)



Nanook

Colección dirigida por Carmen Guarini

Antropología e Imagen

Actas 2014

Carmen Guarini y Marina G. De Angelis (coords.)



sans
soleil
ediciones

Barcelona • Buenos Aires



Gutiérrez De Angelis, Marina
Antropología e imagen : actas 2014 / Marina Gutiérrez De Angelis ; Carmen Guarini;
coordinación general de Marina Gutiérrez De Angelis ; Carmen Guarini. - 1a ed. com-
pendiada. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Sans Soleil Ediciones Argentina, 2015.
Libro digital, PDF - (Nanook / Guarini, Carmen)
Archivo Digital: descarga
ISBN 978-987-3923-03-6

1. Antropología. 2. Análisis de Imágenes. 3. Historia del Arte. I. Gutiérrez De Angelis,
Marina, coord. II. Guarini, Carmen, coord. III. Título.
CDD 306

Obra editada bajo licencia Creative Commons 3.0: Reconocimiento - No Comercial
- Sin Obra Derivada (by-nc-nd).

-© de los autores, 2015.

-© de la edición, Sans Soleil Ediciones, Buenos Aires, 2015.

Fotografía de la portada: Martin Parr, “The Leaning Tower of Pisa”, perteneciente a
la serie *Small World* (1990). © Martin Parr / Magnum Photos

Maquetación: Sans Soleil Ediciones

Hecho el depósito que prevé la ley 11.723

www.sanssoleil.es/argentina

ed.sanssoleil@gmail.com

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	6
1- Inmortalidad medial: imagen y muerte en la era digital, <i>Marina Gutierrez De Angelis</i>	10
2- Las imágenes y la muerte. Tentativas para pensar la “presencia”, <i>Gorka López de Munain</i>	29
3- Pensar con el cuerpo y decir con imágenes. Una aproximación desde la antropología visual y la antropología del cuerpo a una propuesta integral de medicina indígena, <i>Laura Mac Laughlin</i> ...	45
4- La mirada de la SFAA: el caso del Ferrocarril Transandino, <i>Julieta Pestarino</i>	83
5- La manifestación política y sus formas: la acción colectiva y su entorno visual, <i>Greta Winckler</i>	100

Introducción

Este volumen reúne los trabajos de investigación presentados en el marco de las III Jornadas de Antropología e Imagen realizadas en septiembre de 2014 en el Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti en la ciudad de Buenos Aires y organizadas cada año por el Área de Antropología Visual (AAV) del Instituto de Ciencias Antropológicas de la Universidad de Buenos Aires¹. La decisión de convocar anualmente esta reunión responde a la necesidad de avanzar en el desarrollo de abordajes que propongan perspectivas actualizadas para el estudio de la imagen desde la antropología y en abierto diálogo con otras disciplinas como la Historia del Arte.

Este volumen recopila una serie de trabajos que se proponen el análisis de la imagen como objeto de reflexión antropológica. La renovación teórica que ha supuesto el aporte de los estudios de la imagen en los últimos treinta años ha abierto las puertas a una prometedora actualización y atención por parte de la antropología de un objeto históricamente relegado en su agenda.

1 El Área de Antropología Visual es un equipo de investigación del Instituto de Ciencias Antropológicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Para más información sobre sus actividades y publicaciones por favor visitar su página web: www.antropologiavisual.com.ar

El estudio de la imagen ha sido un punto de recurrentes desencuentros disciplinares. Fue sin duda el diálogo entre la antropología y la Historia del Arte el ámbito en el que lo visual despertó mayor atención. Esas complejas relaciones resultaron en la aplicación de conceptos estéticos a los objetos visuales de otras culturas, dando como resultado la clasificación y análisis de estilos y técnicas. Desde el arte primitivo a los artefactos exhibidos en los museos etnográficos, la inadecuación de lo estético como elemento de comprensión de las expresiones y no solo los materiales y formas producidas por diferentes culturas y épocas, ha evidenciado la necesidad de la definición de un objeto de estudio específico orientado más a la comprensión de los modos de producción y agencia de las imágenes antes que su valoración estética. En ese sentido, los aportes de diversas disciplinas han introducido enfoques como el de los estudios visuales o la antropología de la imagen, nacidos en el seno de la Historia del arte, convirtiéndose antes que una amenaza en una promesa para ambas disciplinas.

Lo que debemos destacar de estas nuevas propuestas teóricas es la vocación interdisciplinaria que implican. El aporte de la perspectiva antropológica expande el campo de la visualidad más allá del artístico para insertarse en una historia mayor, la de la historia de las imágenes. En ese sentido, Hans Belting² ha remarcado la necesidad de una antropología de la imagen, puesto que la imagen no nace de una mera percepción sino de un acto de simbolización. Esta mirada introduce así la pregunta por la eficacia de la imagen. Más allá del placer estético las imágenes se convierten en agencia y es por eso que nos interesan en estrecha conexión con las prácticas que producen y en las que se insertan. La imagen es generadora de hechos, un agente vivo. No repite la historia sino que es un acto capaz de crearla y darle forma, son actos que instauran el mundo³. Es por eso que la imagen es, sin lugar

2 Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Buenos Aires: Katz, 2007).

3 Bredekamp, Horst: "Bildakte als Zeugnis und Urteil", en Flacke, Monika (Hg.), *Mythen der Nationen. 1949 – Arena der Erinnerungen* (Maguncia: Philipp von Zabern, 2004): 45 – 51.

a duda, un objeto de reflexión antropológica que excede lo estético, los estilos o las técnicas.

Constituir a la imagen como objeto de reflexión antropológico supone por un lado partir de la comprensión de su lógica y por otro lado de los modos de intersección de la imagen con la cultura. La cultura visual necesita a su vez del análisis de los modos en que las imágenes producen y hacen sentido, es decir, abrir el camino a la comprensión de las imágenes como verdaderos vectores de sentido, tomando la expresión de Alfred Gell⁴.

Como sugiere Mitchell, quizás el problema no está solo en las imágenes sino en la teoría y, de forma más específica, en cierta imagen de la teoría. La idea de una teoría de las imágenes puede sugerir también el intento de controlar el orden visual desde el campo verbal. Es en ese sentido que Mitchell propone invertir los términos y dar imagen (picture) a la teoría. Mirar a las imágenes en la teoría y a la teoría como una forma de dar imagen (picturing). El carácter difuso de la imagen está íntimamente conectado con las respuestas que se reiteran a lo largo de la historia: Idolatría, iconoclasia, fetichismo, iconofilia, que no son fenómenos exclusivos de una sola época histórica. Esto no implica regresar a teorías ingenuas sobre la imagen y la mimesis o la metafísica de la “presencia” pictórica. Se trata de la comprensión de la imagen como un fenómeno complejo entre la imagen, la visualidad, las instituciones, los cuerpos, los sujetos y la figurabilidad⁵. No existen así medios visuales o medios sonoros, o verbales en forma aislada. La experiencia humana deviene una experiencia sensorial completa en la que se entrelazan diferentes modos de pensamiento y significación en un entramado inserto en las prácticas sociales.

Este volumen presenta una serie de estudios sobre fenómenos y artefactos visuales diversos, que exceden el ámbito artístico y sus categorías. Los trabajos parten de los aportes de la antropología de la

4 Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory* (Oxford: Clarendon Press, 1998).

5 W. J. T. Mitchell, *Teoría de la imagen* (Madrid: Akal, 2009): 23.

imagen y los *Visual Studies*. Estos nuevos enfoques han permitido –no sin críticas– una revisión de cada disciplina y la apertura de una etapa prometedora en lo referido a la imagen. Para la historia del arte permite introducir cuestiones antropológicas que obligan al investigador a “preguntarse por los efectos, por la eficacia de las obras. Lo que implica al menos dos cosas: que, más allá del placer estético las imágenes son objetos “agentes”, tanto en relación con el conocimiento como en relación con los afectos; y que, precisamente por la necesidad de dar cuenta de su capacidad de agencia, toda reflexión sobre la imagen implica una reflexión sobre las prácticas en las que los objetos artísticos se insertan”⁶. Para la antropología supone superar los modos clásicos de abordar la imagen como materiales secundarios, meros instrumentos de registro o desde parámetros de valoración estética, extendiendo su campo de acción más allá de una antropología del arte. De este modo, este libro recoge los aportes de las investigaciones en curso dentro del Área de Antropología Visual, influenciadas por este espíritu renovador e interdisciplinario abierto por estas perspectivas teóricas contemporáneas. La pregunta por la imagen es una pregunta abierta, ambigua, difusa. Pero sin duda su comprensión no puede ignorar su condición antropológica.

MARINA G. DE ANGELIS y CARMEN GUARINI

Buenos Aires, Agosto 2015

6 Gabriel Cabello, “Figura. Para acercar la historia del arte a la antropología”, en *Revista Sans Soleil*, n.º 1 (2013): 13.

Inmortalidad medial: imagen y muerte en la era digital

Marina Gutierrez De Angelis
(Universidad de Buenos Aires)

En febrero de 2013, se emitió el episodio *Be right back* de la serie televisiva inglesa *Black Mirror*. El capítulo presentaba la historia de Martha, una joven mujer que pierde en un accidente automovilístico a su pareja, un adicto a los teléfonos móviles y las redes sociales. Durante el funeral, una amiga le menciona la existencia de un servicio en línea que permite continuar hablando e interactuando con las personas fallecidas. El sistema utiliza toda la historia de conversaciones, vídeos, *chats* y correos electrónicos del difunto para recrearlo en la virtualidad. Si bien Martha en un primer momento se resiste, poco a poco comienza a escribirse correos electrónicos con su novio muerto, portado en un sistema operativo que recrea una especie de “alma virtual” o “existencia” virtual de él. Cuando descubre que está embarazada, el novio artificial-virtual se convierte en una necesidad. Es el momento preciso en el que la empresa le ofrece acceder a una nueva fase, un novio convertido en voz con el que puede hablar por teléfono y con el que pasará largas horas hablando. Finalmente, la escena más inquietante es aquella en la que se le ofrece comprar un cuerpo vacío y sintético, réplica y doble de su novio muerto, al que se le instala el sistema operativo-alma que le permite hablar como el difunto y tener todos sus recuerdos e imágenes archivadas y disponibles. La relación

con el cuerpo-imagen de su novio se torna día a día más incómoda, angustiante, hasta dejarlo encerrado en el ático y permitirle a su hija verlo los fines de semana.

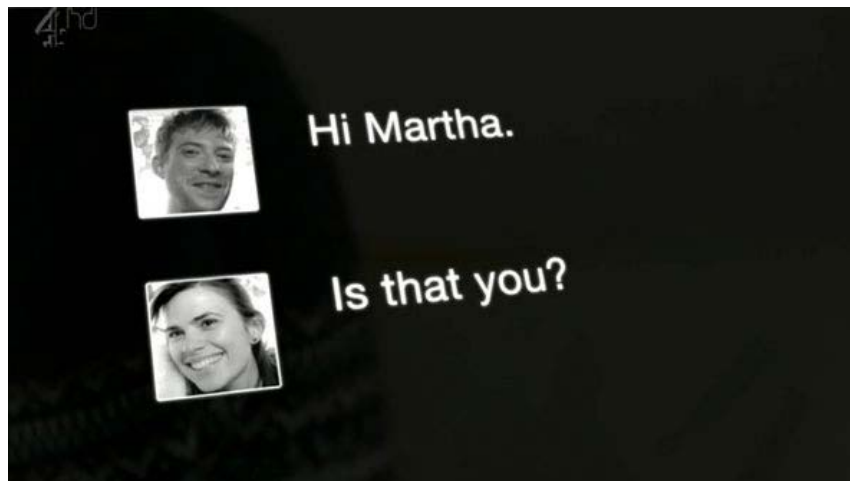


Fig. 1 Fotograma del capítulo "Be right back" de la serie *Black Mirror*.

Esta escena, al principio fantástica, se torna verosímil mientras la serie avanza en el desarrollo de la historia. Lo interesante de *Black Mirror* es justamente su mirada sobre una realidad apocalíptica basada en los nuevos medios digitales y la interacción humana con ellos. Una sociedad en la que la realidad producida por la presencia de las pantallas negras de los monitores no es producto de la ciencia ficción sino una experiencia ya instalada. Una realidad en la que una réplica-imagen de un sujeto puede convertirse en medio portador o almacenador de un alma virtual, flotante y existente en una especie de purgatorio digital en la red. Si hay una imagen, no en el sentido de imagen mental o metáfora sino en tanto artefacto material (estatuas, pinturas, retratos, sombras, etc) que fascina desde los orígenes mismos de la humanidad, es la del doble. El doble es una imagen de alguien, de un alma, de un sujeto, de un nombre,

con una implacable presencia física y material. Las réplicas y los clones se conectan con la tradición y fascinación por el *doppelgänger*, el doble andante, el doble fantasmagórico de una persona viva. El imaginario del XIX lo ligó a la imagen del lado oscuro del alma, la sombra, el gemelo malvado, la bilocación y el fantasma. En la literatura, en el cine, en la pintura, el doble se toca con los abismos de la personalidad y el sujeto, con el regreso desde el mas allá. En el caso del doble femenino, la fascinación no tiene límites.

Pero también la imagen y su ambigua existencia y definición, han sido objeto de intensos debates sobre una contemporaneidad que exacerba lo visual en directa relación con los medios digitales. Si bien la era digital nos interroga ante una noción de cuerpo que parece tornarse difícil de definir, las imágenes o los cuerpos en imágenes que se utilizaban en la Antigüedad para que el difunto pudiera continuar participando del mundo social mediante un cuerpo portador sustituto, no son tan diferentes en cuanto *gesto* a la imagen hiperreal o virtual de las redes sociales o los avatares de videojuegos y realidades virtuales en la red. La crisis del cuerpo, la crisis de lo humano que la era digital pone en juego, nos llevan una y otra vez al problema de la relación cuerpo-imagen. Las preguntas que nos propone *Black Mirror* son preguntas sobre la ciencia, la tecnología y las des-humanización, así como también sobre el cuerpo y la imagen del cuerpo como metáfora de lo humano. En ese mismo sentido, la película recientemente estrenada, *Her*, gira en torno a un alma-máquina en un teléfono móvil, con la que el protagonista desarrolla una relación. Una mujer-voz que al igual que la *Eva* de Villers, se inscribe en la larga historia de mujeres artificiales inmortales, almas virtuales, mecánicas, magnéticas o eléctricas. Imagen y muerte, cuerpo y presencia, son sin duda elementos que se conectan a lo largo de los siglos en forma recurrente. Pero qué sucede con el cuerpo, la imagen y la muerte en el mundo contemporáneo. En 2014 se estrenó el film *Transcendence*. La historia, que inevitablemente nos remonta a la singular *Hal 9000*, el “computador algorítmico heurísticamente programado” de *2001 Odisea del espacio* (1968), dejaba la pregunta abierta. La

inteligencia artificial, las máquinas y las emociones son elementos que se remontan a una larga tradición, pero en este film ya no es un alma artificial o maquinaica la que cobra vida. Lo que se presenta es la posibilidad de trasladar la conciencia, el alma humana, a una computadora de dimensiones fantásticas. La tecnología como objeto de destrucción de lo humano no es un tópico nuevo, podemos remontarnos a siglos pasados y encontrar esta lucha contra las máquinas.

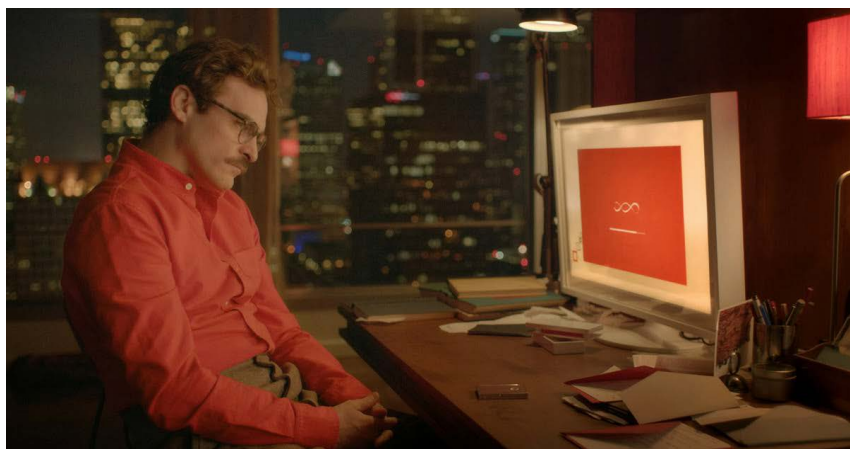


Fig. 2 Fotograma de la película *Her* (Spike Jonze, 2013).

Otro capítulo de *Black Mirror*, *The Entire History of You*, se presenta una sociedad en donde las personas tienen implantado un chip detrás de su oreja, con la capacidad de registrar en imágenes su vida durante las 24 horas del día. El dispositivo graba todo lo que ve la persona, dice o escucha. El chip permite ver una y otra vez lo registrado, y sobre esos registros las personas vuelven, discuten o chequean información. No recuerdan por si mismos, la memoria es un sistema de almacenamiento que archiva los sucesos de un modo en que el cerebro humano no opera. Una especie de hiper-memoria y de hiper-visualidad que es capaz de convertir nuestra vida en imágenes, en espectáculo, en film. La memoria es entendida como un mero almacenamiento de recuerdos,

datos, palabras, fechas y situaciones. Y los recuerdos son reducidos a un *chip* capaz de registrar como una cámara de seguridad, cada momento de la vida del individuo. El sujeto se convierte en dependiente y espectador de su vida convertida en imágenes que se proyectan en una pantalla. Warren Neidich sugiere el concepto de “observador mutado” al analizar lo que algunos han denominado “efecto Blow up”¹. En la famosa escena del film de Antonioni, Neidich encuentra que el fotógrafo David Bailey es un sujeto cuyo circuito neuronal ha sido modelado por estímulos artificiales convirtiéndose en un “observador cyborizado”. El sujeto presenta así dos memorias. La que es resultado de sus propias experiencias y la que es resultado de las fotografías que ha tomado. Las fotografías compiten por el espacio neuronal en su cerebro haciéndole perder el contacto con sus sentimientos y su propia memoria si no vienen respaldadas por la documentación fotográfica.



Fig. 3 Fotograma del capítulo “The Entire History of You” de la serie *Black Mirror*.

1 Warren Neidich, «El control de la conciencia global», en *Estudios visuales*, ed. José Luis Brea (Madrid: Akal, 2005): 223-42.

En este trabajo nos proponemos pensar la relación entre la imagen y la muerte en el escenario actual. Con ese fin, retomamos la tríada conceptual propuesta por Hans Belting de imagen-medio-cuerpo. Una imagen no puede ser reducida a la forma que adopta al habitar un medio portador. La imagen, como concepto, supera las viejas dicotomías entre la forma, la materia y la idea. Cuanto más nos centramos en el análisis del medio portador (como soporte) de determinada imagen, más nos focalizamos en su mera función de almacenamiento. En el caso mencionado de *Black Mirror*, no solamente el cuerpo artificial del novio deviene imagen del difunto sino que además se plantea el problema de un cuerpo-portador artificial (además de cuerpo-imagen del difunto) que contiene un alma como un conjunto de recuerdos y archivos, memorias y expresiones que se reproducen y combinan. Ese cuerpo réplica es una imagen del sujeto ausente que contiene dos elementos que quiero destacar. El primero es el movimiento. Es una imagen que al igual que las antiguas máscaras de difuntos romanos, recupera el movimiento como rasgo de lo viviente². El segundo elemento se refiere a la idea de medio portador reducida al almacenamiento. Si ese cuerpo artificial se perfila como medio portador del sujeto ausente, también se piensa bajo la idea de un medio portador como medio tecnológico y dispositivo de almacenamiento. El cuerpo como medio de almacenamiento, que en el caso del *chip* implantado, funciona exactamente del mismo modo y de allí su incompatibilidad con lo humano. Aunque la des-corporización de la que tanto se habla nos enfrenta a unos nuevos medios portadores mixtos, visuales, táctiles, olfativos, auditivos, que ofrecen a los usuarios experiencias que no pueden ser sino con y para el cuerpo. La des-corporización

2 Las *maiorum imagines* eran exhibidas durante momentos precisos, como los funerales. Estas máscaras cumplían diversas funciones, entre ellas mantener la participación del difunto dentro de la vida familiar y social. Durante los funerales los antepasados eran representados por actores que se cubrían el rostro con la máscara. Sobre estas imágenes, véase Ernst Benkard, *Rostros inmortales. Una colección de máscaras mortuorias*, Gorka López de Munain (ed.) (Barcelona: Sans Soleil, 2011).

medial-digital en lugar de borrar el cuerpo, lo pone en el centro de su experiencia pero otorgándole nuevas medidas. Pantallas táctiles, realidades virtuales, sexo virtual, chats y vídeos son ejemplo de que la experiencia de los medios siempre ha sido con el cuerpo. Pero lo que ha cambiado es la mediad y concepción de ese cuerpo. Como señala Belting, siempre estamos frente a una pantalla, pero ahora, la pantalla negra de *Black Mirror*.

Las imágenes y sus medios portadores han sido inseparables de la experiencia de la muerte. Desde las primeras estatuillas y esculturas hasta las fotografías digitales en el muro de Facebook, la conexión entre imágenes, cuerpo y ausencia es ineludible. En el contexto actual, la fascinación por la imagen suele reducirse muchas veces a una mera fascinación tecnológica. Si reducimos en nuestros análisis a los medios digitales a una simple función tecnológica, medios de almacenamiento o producción de imágenes, perderemos de vista la íntima conexión y naturaleza de la imagen como algo que es portado por un medio, definido histórica-técnica y estéticamente a lo largo del tiempo. La íntima conexión entre la imagen y la muerte nos obliga a pensarla en un nuevo escenario sin desconectarla de una larga tradición de la que es parte.

El lugar que la imagen cobra en el contexto actual donde las imágenes parece dominarlo todo, las fotografías, los *selfies*, los muros de *Facebook* se convierten en un fenómeno social de carácter central. En este artículo buscamos reflexionar sobre un caso en especial, la llamada “muerte virtual” y “alma virtual”. El planteo de la posibilidad de una existencia o inmortalidad en los medios digitales a través de la imagen. Las conductas, los sentidos o los modos de activación y significación de las imágenes en conexión con la muerte han variado a lo largo del tiempo. Pero el cuerpo ha sido el punto de unión entre ambas. El caso mencionado en *Black Mirror* es solo uno de los tantos ejemplos que podemos rastrear en el cine y la literatura, de muertos que regresan en cuerpos sustitutivos. La muerte parece necesitar de la imagen para poder manifestar la presencia y su complemento, la ausencia. Presencia y

ausencia también se corresponden con el problema de la semejanza, la huella y el cuerpo. La imagen encuentra su sentido cuando representa algo ausente, que sólo puede existir en la imagen, pero que no está en la imagen. El cuerpo natural, que se corrompe, se transforma a su vez, en imagen del cuerpo vivo. El cadáver deviene su propia imagen³. La vida se transforma, al morir, en su propia imagen. Como señala Belting, la imagen ocupaba el lugar de la persona viva. No era únicamente una compensación, sino que, con el acto de suplantación, adquiría un ser capaz de representar en nombre de un cuerpo, sin que esto fuera refutado por la apariencia del cuerpo que dejó de ser⁴.

Pero las imágenes no se plasmaron solamente sobre el cuerpo del muerto. Momias, estelas, urnas, muñecos, fueron formas independientes que irrumpieron para tomar el lugar del cuerpo. El cuerpo se convierte en un cuerpo en imagen, estableciendo una relación en la que originariamente, dentro de la práctica ritual, se escenificaba, movía, e interactuaba con los miembros de la comunidad. Cuando esas imágenes fueron desligándose de su función y animación dentro de estos momentos especiales, la imagen de culto se hizo muda. En la actualidad, las imágenes audiovisuales parecen recuperar esa vieja capacidad de revivir. En los muros de *Facebook*, los difuntos recuperan la voz, la mirada, los gestos, los momentos, en su animación en los vídeos publicados. Dentro del culto, la animación otorgaba vida a las imágenes que podían encarnar al ausente. Cuando esos rituales se perdieron, la imagen se convirtió en una imagen para el recuerdo, no para la animación. “La imagen trasladaba así la encarnación, como representación, al espectador y a sus imágenes interiores. El recuerdo en el sujeto individual borró la práctica colectiva de imágenes de culto a los muertos”⁵. La imagen no sólo estaba relacionada con la presencia sino también con los pasajes. Las ilustraciones de las *ars moriendi* medieva-

3 Maurice Blanchot, *El Espacio Literario* (Bueno Aires: Paidós, 1992).

4 Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Buenos Aires: Katz, 2007): 181.

5 Ibid., 185.

les aleccionaban sobre cómo llegar a la muerte, mientras que los retratos funcionaban como recuerdos y conmemoraciones que perpetuaban la presencia de la difunto. Los retratos europeos de finales del siglo XV y en especial durante el siglo XVI se focalizaron en representar a los difuntos en momentos posteriores a su muerte. El carácter póstumo de la obra sólo era apreciable a partir de la existencia de ciertos símbolos y pistas que acompañan la imagen. El difunto se representaba con apariencia de vida pero los símbolos que lo acompañaban indicaban la realización de la obra en un tiempo póstumo. Se ha señalado que este tipo de obras, muchas veces considerados retratos en vida de los difuntos, eran en realidad efigies conmemorativas de las personas fallecidas. El retrato, como señala Nancy,

está hecho para guardar la imagen en ausencia de la persona, se trate de un alejamiento o de la muerte. El retrato es la presencia del ausente, una presencia *in absentia* que está encargada no solo de reproducir los rasgos, sino de presentar la presencia en tanto ausente: de evocarla (y hasta de invocarla), y también de exponer, de manifestar, el retiro en el que esa presencia se mantiene. (...) El retrato, pues, inmortaliza: vuelve inmortal en la muerte⁶.

La cuestión del tiempo en relación con la producción de la imagen no se reduce sólo al caso de los retratos. La fotografía hizo posible el registro no solamente de los cuerpos sin vida sino también de los espíritus. Así como las imágenes egipcias, griegas o medievales, planteaban la existencia de un cuerpo y un alma, visible en la imagen, que se desprendía de éste, la fotografía a finales del siglo XIX se obsesionó por la captación no sólo de la semejanza con respecto al cuerpo del difunto sino a la posibilidad de recuperar y hacer visible su alma. La fotografía de fantasmas se hizo popular a partir de la proliferación de sociedades espiritistas y prácticas relacionadas con el contacto con el más allá. Desde el magnetismo, los primeros registros sonoros y fotográficos, la posibilidad por hacer visible el más allá de la muerte, hizo de las imágenes el medio privilegiado para la conexión.

6 Jean-Luc Nancy, *La mirada del retrato* (Buenos Aires: Amorrortu, 2006): 53.



Fig. 4 Fotografía de William Mumler, "Man With a Female Spirit Holding an Anchor Over His Heart", 1870.

de comunicación con el alma que ya no habitaba un cuerpo. Aunque juzgado por fraude, su técnica llegó a Inglaterra en 1872 de la mano de la medium Agnes Nichol que estableció para sus sesiones los servicios de un fotógrafo que, a través de la imagen, atraía a los espíritus a un medio donde evidentemente podían hacerse presentes.

La práctica de fotografiar muertos es simultánea a la aparición de la cámara fotográfica. Pero el gesto que la imagen recupera podemos rastrearlo desde la antigüedad. Lo interesante de las fotografías de fantasmas es que, producto de la propia técnica fotográfica, se popularizaron como un género en Estados Unidos y Europa. Fue el fotógrafo norteamericano William Mumler el que se convirtió en el especialista de las fotografías para espiritistas⁷. Lo peculiar de este fenómeno, además del rentable negocio que significó para Mumler, fue que se presentara como el poder que se le atribuyó a la imagen a través de la figura del fotógrafo-medium. La fotografía se convertía en un verdadero medio de

7 Sobre la curiosa historia de Mumler puede consultarse el completo libro de Louis Kaplan, *The Strange Case of William Mumler, Spirit Photographer* (Minnesota: University of Minnesota Press, 2008).

Por su parte, los retratos fotográficos póstumos se difundieron más allá del costo elevado que podían alcanzar. Si bien lo que se hace constante es la fotografía del cadáver del difunto, en algunas ocasiones se buscaba dotarlo de cierta vida. Ya fuera la ilusión del fallecido dormido o su ubicación en una situación como si estuviera vivo. Para Belting, este tipo de fotografías encontraba en la muerte el único motivo para fijar a una persona en una imagen. Pero la imagen hacía al muerto doblemente muerto, razón por la que los fotógrafos se especializaron en procedimientos para “escenificar” al muerto con el fin de que adoptara poses como alguien vivo⁸. Susan Sontag señala que “todas las fotografías son *memento mori*. Hacer una fotografía es participar en la mortalidad, vulnerabilidad y mutabilidad de una persona (o cosa)”⁹. Como señala Morcate, las fotografías post-mortem son fotografías de difuntos, pero su verdadera importancia no está en lo que se ve en ellas sino en la necesidad de su existencia. El objetivo de estas fotografías es el doliente y no la persona que se ha ido. Son fotografías de orden familiar que ponen en evidencia la existencia de un temor propio de la sociedad contemporánea: la muerte¹⁰. Este tipo de imágenes, comunes en el siglo XIX, han sobrevivido como objetos curiosos de otros tiempos que se diseminan hoy por la red en archivos. Son imágenes con cierta ambivalencia entre la muerte y la trascendencia e inmortalidad medial-visual del difunto. Pero la fotografía digital parece enfrentarnos a una nueva etapa, que, para autores como Fontcuberta, “parece haber puesto en entredicho los valores que durante años se han ensalzado de este medio: el ser un espejo con memoria”¹¹. Para Belting, la fotografía, nacida en relación con la analogía corporal, se enfrenta a un presente en el que es construida

8 Belting, *Antropología de la imagen*, 230.

9 Susan Sontag, *Sobre la fotografía* (Madrid: Alfaguara, 2006): 25.

10 Morcate, Montse, “Duelo y fotografía post-mortem. Contradicciones de una práctica vigente en el siglo XXI”, en *Imagen y muerte*, Ander Gondra Aguirre y Gorka López de Munain (eds) (Barcelona: Sans Soleil, 2014): 27.

11 Joan Fontcuberta, *El beso de Judas.: Fotografía y verdad* (Barcelona: Gustavo Gili, 1997): 37.

digitalmente. La construcción de los cuerpos en forma digital, trastoca la antigua relación de semejanza y contacto por exposición, de un cuerpo original e irreplicable. La fotografía, sin duda, estaba atada a los cuerpos. La pos-fotografía libera a la imagen de la analogía con el cuerpo y de la conexión espacial y temporal. Imágenes inmortales que pueden circular por los medios digitales. Aunque “la inmortalidad medial es una nueva ficción para ocultar la muerte. En el panorama de las culturas históricas, el impulso por suprimir a la muerte de las imágenes ha sido siempre el reverso del impulso por fijar nuestro cuerpo en una imagen¹². Las imágenes en los medios digitales, la capacidad de producir, manipular, almacenar y circular imágenes se convierte en un espacio de construcción nuevo en relación con la muerte. El caso de *Facebook* es más que singular en ese sentido. Las cuentas de personas fallecidas plantearon la pregunta de qué acciones llevar adelante. La plataforma no permitía dar baja las cuentas, por lo que finalmente permitió la acción convertirlas en “conmemorativa” para inmortalizar a la persona y no permitir funciones similares a las de los demás usuarios. Inmortalizar la cuenta implica que cuando esto sucede sólo los amigos confirmados pueden ver la biografía, al hacer búsquedas deja de aparecer en la sección “Sugerencias” de la página de inicio y los amigos y familiares pueden publicar mensajes en recuerdo del fallecido. Lo interesante de las redes sociales es que construyen prácticas a partir de su propio formato, extendiendo prácticas cotidianas a una especie de vida virtual. Las cuentas de personas fallecidas funcionan como espacios de conmemoración pero también nos presentan prácticas particulares, como las del “seguir en contacto” con la persona ausente.

Las redes sociales plantean la existencia de una “vida virtual” que se extiende más allá de la vida real y que facilita la interacción con las imágenes, textos, vídeos de la persona fallecida. Si bien la plataforma permite, por su funcionamiento, este tipo de situaciones, sin duda

12 Belting, *Antropología de la imagen*, 230.

las imágenes son las que se activan y activan estas prácticas por las que un usuario puede “seguir en contacto” con la persona desaparecida, ya que la propia red “contiene” a esa persona a través de sus actividades en la red y de la forma “inteligente” en que el algoritmo de *Google* o de *Facebook* pueden componer perfiles, gustos y comportamientos. Esta conexión a través de las imágenes, y de la misma capacidad de “conmemoración” o “inmortalización” que el propio *Facebook* plantea, ya la habían iniciado la fotografía, los retratos o las esculturas, uniendo la imagen y el cuerpo ausente. La pregunta que debemos hacernos es sobre la imagen, su supervivencia y los nuevos medios portadores.

A diferencia de épocas en las que el culto a los muertos requería de una sola imagen para recordar, la multiplicación de imágenes en la actualidad combate continuamente la relación con la muerte. Se puede vivir en imágenes, audio y vídeo mas allá de la muerte en una especie de limbo virtual. De este modo se construye un “cuerpo virtual o digital” diferente al cuerpo natural y que trasciende la limitación temporal en la muerte que encuentran los cuerpos naturales. El llamado “perfil oculto” de *Facebook*, puede también ayudar a construir este nuevo cuerpo que, además, escapa al control de su “dueño”. Los medios digitales han comenzado a albergar también sitios para personas fallecidas. Así surgieron también los cementerios virtuales. Ejemplo de esto son sitios como *Respectance*, el *Twitter* de difuntos, y cementerios en línea como Parque de Paz, o *Memorial Park Cemetery*. Los actualmente llamados “rituales funerarios” en internet, fueron el puntapié para pensar cementerios virtuales donde se pudiera dejar condolencias, pagando por una parcela en el espacio virtual. Surgieron también plataformas donde las personas pueden guardar y subir fotos, vídeos, audio y dejarle mensajes al fallecido. Hay empresas que ofrecen “velorios virtuales”. A esta transmisión se le agrega la musicalización de los funerales y los velorios personalizados, además del creciente interés por la tanatoestética. Por otro lado, portales como *AssetLock*, *Deathswitch* y *Legacy Locker* se encargan de

gestionar la “herencia digital” de una persona. Nos encontramos ante nuevas formas de cultos virtuales y duelos virtuales donde la imagen tiene un lugar central.



Fig. 5 Asistentes al funeral del boxeador Christopher Rivera se retratan junto al difunto embalsamado.

Vemos que la conexión entre la imagen y la muerte no es otra que la de la presencia del cuerpo. El cuerpo ha sido objeto de las más variadas comprensiones, definiciones y genealogías dentro del pensamiento filosófico y científico. Los peculiares velatorios que en tiempos recientes han sido noticia en Puerto Rico, con difuntos embalsamados puestos en escenas cotidianas, mientras los familiares se toman *selfies* junto al cadáver, nos retrotraen a antiguas formas de relación con la muerte¹³. Esto nos indica que la fotografía post-mor-

13 Se pueden encontrar variadas noticias en la web. Por ejemplo vease <http://blog.masslive>.

tem continúa realizándose en la actualidad, pero en una época en la que la imagen satura los medios digitales. Como señala Morcate¹⁴, las fotografías de difuntos no han desaparecido sino que han cambiado parte de su significación y los modos de su ejecución. El tabú de la muerte, el miedo a la muerte contemporáneo se refleja en el lugar privilegiado para su reclusión y olvido en el cementerio. Esta separación visual con el difunto, la negación de su aspecto visual convierte a las imágenes post-mortem como las de estos funerales en Puerto Rico en un hecho de orden casi delictivo. Esa compleja relación de distancia y cercanía con la muerte y sus imágenes también encuentra espacios de aparición a partir de la posibilidad de realizar fotografías en el interior del hogar en forma personal. Las cámaras digitales permiten escapar a la mirada ajena, por lo que, fotografiar la muerte, fotografiar a un difunto, no encuentra ningún impedimento frente a la cámara de un teléfono móvil. “Las imágenes post-mortem desde la era de la absoluta democratización de la fotografía, y especialmente con la llegada de la fotografía digital, toman un nuevo significado que está completamente entrelazado con la concepción contemporánea del medio. La captación de las imágenes resulta omnipresente en todos los entornos, en todos los grupos y situaciones”¹⁵. La fotografía de la persona fallecida sigue siendo un ritual funerario vigente que se transforma y supervive en sus modos y expresiones. Pero el gesto permanece en su esencia. Eso implica que también nos encontramos con nuevas relaciones entre la imagen y la muerte. El caso de los *selfies* de funerales (que cuentan con sus propios espacios en la red, como el caso de *Tumblr*), en los que la imagen establece una relación con

com/elpueblolatino/2010/07/continan_velatorios_no_convenc.html

14 Morcate, Montse, “Duelo y fotografía post-mortem. Contradicciones de una práctica vigente en el siglo XXI”, en *Imagen y muerte*, Ander Gondra Aguirre y Gorka López de Munain (eds) (Barcelona: Sans Soleil, 2014): 32.

15 Morcate, Montse, “Duelo y fotografía post-mortem. Contradicciones de una práctica vigente en el siglo XXI”, en *Imagen y muerte*, Ander Gondra Aguirre y Gorka López de Munain (eds) (Barcelona: Sans Soleil, 2014): 35.

la muerte muy diferente. Posando sonrientes, el culto del sí mismo toma como escenario el cadáver y el funeral para ponerse en el centro de una imagen opuesta a la de una *vanitas*. La muerte parece ser aquí, no la ausencia del cuerpo, sino la ausencia en imágenes. El *selfie* se torna una imagen para existir a partir del ser mirado. La imagen se ha situado en el centro de muchas definiciones y debates sobre una contemporaneidad que exagera lo visual en directa relación con los medios digitales. La imagen y la muerte están íntimamente conectadas, la era digital nos pone frente a nuevas prácticas y viejos gestos, y frente a nuevos gestos y nuevas lógicas. La imagen sigue siendo un espacio privilegiado de su manifestación a la par que es el foco de los ataques y sospechas mas variados.

Las imágenes y la muerte encuentran en la era digital un nuevo espacio de existencia, que al potenciar la visualidad en forma ilimitada, nos pone frente a un desafío teórico y metodológico para su comprensión. La Cultura visual 2.0 y las prácticas culturales en la red van más allá de explicaciones psicológicas o individuales. Como señala Didi-Huberman, se pide muy poco a la imagen al reducirla a una apariencia; se le pide demasiado cuando se busca en ella lo real¹⁶. Ficción, realidad, simulacro, copia, la imagen se posiciona en el lugar que excede el decir, porque su lógica no es discursiva. Los dispositivos electrónicos la han expandido sobre nuevos medios y han generado prácticas y formas del mirar. La red es un escenario de alta complejidad en el que las conductas colectivas y personales no pueden abordarse simplemente desde lo psicológico. Lógicas de producción, economías visuales se articulan y potencian con imágenes supervivientes y nómadas de los medios. Las imágenes provocan algo más que una simple percepción. En la actualidad han mudado de medios portadores, y redoblado su presencia al poder ser creadas, producidas y emitidas por el público masivo. Hace tiempo ya, Blanchot señalaba que

16 Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismos de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008).

“el hombre está hecho a su imagen: es lo que nos enseña la extrañeza de la semejanza cadavérica. Pero, ante todo, la fórmula debe ser entendida así: *el hombre es deshecho según su imagen*. La imagen no tiene nada que ver con la significación, con el sentido, tal como lo implican la existencia del mundo, el esfuerzo de la verdad, la ley y la claridad del día. La imagen de un objeto no sólo no es el sentido de este objeto y no ayuda a su comprensión, sino que tiende a sustraerlo, manteniéndolo en la inmovilidad de una semejanza que no tiene a qué parecerse”¹⁷.

Las esculturas funerarias medievales, exhibían por fuera la escultura del difunto y debajo, oculto en la tumba, permanecía su cuerpo-cadáver. Lo que se veía era una imagen y lo que no se veía era su cuerpo. El cuerpo natural cedía así la representación y presencia a un cuerpo en imagen, a un cuerpo medial. Pero el cuerpo en imagen pierde al portador vivo de esa imagen, a su referente. El cuerpo en imagen ocultaba la muerte del cuerpo real, otorgándole una inmortalidad medial. Si bien la era digital nos interroga ante una noción de cuerpo que parece tornarse difícil de definir, las imágenes o los cuerpos en imágenes que se utilizaban en la antigüedad para que el difunto pudiera continuar participando del mundo social mediante un cuerpo portador sustituto, no son tan diferentes en cuanto gesto a la imagen hiperreal o virtual de las redes sociales. Como señala Belting, el terreno de la genética, con sus pretensiones de clonación, determinación genética de los cuerpos o creación de cuerpos sustitutos, quizá pueda ponernos a prueba en relación con las imágenes, la muerte y el concepto de cuerpo en términos antropológicos y, por supuesto, éticos¹⁸. La crisis del cuerpo, la crisis de lo humano que la era digital pone en juego, nos llevan una y otra vez al problema de la relación cuerpo-imagen. Más allá de la declarada pérdida del cuerpo en el mundo contemporáneo, la encarnación es todavía un impulso para asegurarse la existencia¹⁹. El ser humano, como hace siglos, continua buscando encarnar en los lugares en los que su cuerpo no puede estar. La imagen digital acarrea

17 Blanchot, *El Espacio Literario*, 251.

18 Belting, *Antropología de la imagen*, 136.

19 *Ibid.*, 137.

la crisis de la analogía y de lo humano, aunque no es un rasgo exclusivo de ésta. Ya las vanguardias artísticas de principios del siglo XX sacudieron la confianza en la imagen. Belting pregunta:

Se trata en las imágenes sintéticas de imágenes virtuales que escapan a nuestro concepto de imagen, o establecen un nuevo concepto de imagen que rehuye cualquier comparación con la historia de la imagen? Nos encontramos frente a la tarea de reflexionar de nuevo sobre la imagen y las cualidades que constituyen una imagen, una vez que se haya asentado la actual situación de euforia o de consenso respecto del fin de los tiempos²⁰.

La (inter)medialidad de lo digital es quizás uno de los puntos más complejos de este asunto. Pero también el propio concepto de imagen. “¿Es posible que podamos seguir hablando de la imagen del mismo modo que si pudiéramos referirla todavía a un sujeto que expresa en la imagen su relación con el mundo?”²¹. Si la imagen se ha vuelto un tema incierto, su contraparte, el cuerpo, aún más.

La imagen es un artefacto complejo, inquietante. Detrás del negativo, escribe Roland Barthes, existe un sólo cuerpo mortal, que puede reproducirse en miles de copias. La imagen es el retorno de lo que no regresa; la muerte parece obstinarse con los ojos y los espejos. Será que, como decía Pavese, para todos la muerte tiene una mirada.

20 Ibid., 23.

21 Ibid., 50.

BIBLIOGRAFÍA

- Belting, Hans. *Antropología de la imagen* (Madrid, Katz, 2007).
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida, nota sobre la fotografía* (Barcelona, Gustavo Gili, 1982).
- Benkard, Ernst. *Rostros inmortales. Una colección de máscaras mortuorias*, ed. Gorka López de Munain (Ed.) (Barcelona: Sans Soleil, 2011).
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario* (Barcelona, Paidós, 1992).
- Didi-Huberman, Georges. «La emoción no dice “yo”. Diez fragmentos sobre la libertad estética.», en Alfredo Jaar. *La política de las imágenes*, ed. Adriana Valdés (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008).
- Fontcuberta, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad* (Barcelona, Gustavo Gili, 1997).
- Nancy, Jean Luc. *Corpus*, Ed. A.M (Métaillié, París, 1992).
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía* (Barcelona, Edhasa, 1996)

FILMOGRAFÍA

- Black Mirror*. Serie Tv. Temporada 1, Episodio 3: *The Entire History of You*. Dirección: Brian Welsh. Fecha de emisión: 18/12/2011.
- Black Mirror*. Serie Tv. Temporada 2, Episodio 1: *Be right back*. Dirección: Owen Harris. Fecha de emisión: 11/02/2013
- Her* (2013) EE.UU, 126 min. Dirección: Spike Jonze.
- Transcendence* (2014), EE.UU, 119 min. Dirección: Wally Pfister.
- 2011 Odisea del espacio* (1968), 139 min, Reino Unido, Dirección: Stanley Kubrick.

Las imágenes y la muerte. Tentativas para pensar la “presencia”

Gorka López de Munain
(Universitat de Barcelona; Universidad de Buenos Aires; CEISS)

La cuestión de las imágenes demuele las fronteras que delimitan las épocas y las culturas, pues sólo se puede encontrar respuestas más allá de esas fronteras.

Hans Belting, *Antropología de la imagen*.

INTRODUCCIÓN

Los vínculos que conectan a las imágenes con la muerte se pierden inevitablemente en las brumas del pasado. Multitud de culturas alrededor del mundo vertebraron buena parte de su existencia mediante este nexo inseparable. La muerte es la ausencia por antonomasia y las imágenes, en su promesa de ofrecer una presencia mediada o una memoria materializada, se tornan clave en el devenir histórico de la humanidad. Lejos de ser un tema exclusivo del pasado, nuestra sociedad contemporánea recoge este bagaje rico y variado y lo adapta a un contexto multiforme en el que la Cultura Visual 2.0 nos obliga a reformular los esquemas de pensamiento más clásicos. Dentro de este proceso veremos cómo los gestos sobreviven, adoptando en cada caso nuevas formas o expresiones.

Por poner un ejemplo, el gesto fundamental de conservación de una memoria del difunto que contienen las máscaras mortuorias, encontrará su continuación en la fotografía *post mortem* y, en última instancia, en las fotografías de nuestros seres queridos que conservamos en los teléfonos móviles o en los álbumes de las redes sociales. De igual modo, las efigies o *representaciones*¹ que coronaban los antiguos sepulcros hallarán formas renovadas en cuerpos virtualizados, elaborados a partir de una memoria digital. Cada época maneja y construye unos “medios portadores” propios –que definirían su particular “historia de los medios”–, pero en esta ocasión nos fijaremos en cómo las imágenes que los habitan atraviesan el tiempo formando hojaldres de sentido que sólo una adecuada arqueología de la Cultura Visual podrá aproximarse a su comprensión, a su compleja estratigrafía.

MARCO TEÓRICO

Para empezar a definir el marco teórico a partir del cual pensar las relaciones entre la imagen y la muerte, debemos situarnos en el contexto del “giro hacia la imagen” que se ha venido dando desde principios de los años noventa en las humanidades y ciencias sociales. Este giro icónico o pictorial fue teorizado por los autores Gottfried Boehm y W. J. T. Mitchell, respectivamente, en sus obras *Was ist ein Bild?* (1994)² y *The Pictorial Turn* (1992)³ y después ha tenido un eco muy

- 1 Los documentos que se refieren a estas prácticas funerarias desde el siglo XIII hasta el XVII, con especial énfasis en Francia e Inglaterra, llaman a las efigies (muchas veces efímeras) que coronan los sepulcros “representación”. Véase: Philippe Ariès, *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días* (Barcelona: Acantilado, 2000), 137-138. Y para profundizar en ello puede consultarse el capítulo “Representación: la palabra, la idea, la cosa” en: Carlo Ginzburg, *Ojazos de madera: nueve reflexiones sobre la distancia* (Madrid: Península, 2000).
- 2 Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild?* (Munich: Fink Wilhelm GmbH & CompanyKG, 1994).
- 3 Texto publicado originalmente en *ArtForum* e incluido después en la obra: W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago: University

significativo, como puede comprobarse a la luz de las múltiples publicaciones aparecidas bajo las corrientes de estudio conocidas como los Estudios Visuales (*Visual Studies*) de raíz anglosajona o la Ciencia de la imagen (*Bildwissenschaft*) de inspiración germana. Este giro no se refiere tanto a la proliferación de imágenes que hoy día tiene lugar a partir de la masificación de los medio técnicos y la aparición de las nuevas tecnologías, sino más bien se trata de la identificación y puesta en valor del análisis y teorización de la imagen para analizar de forma crítica y operativa la cultura.

En cuanto al tema que nos ocupa, los Estudios Visuales llevaron a cabo dos problematizaciones que nos interesan especialmente: la caracterización del objeto de estudio y la delimitación del campo de abordaje. Para ello, tomamos como referencia las ideas expresadas por el teórico –e introductor de los Estudios Visuales en España y gran dinamizador de la crítica cultural– José Luis Brea en uno de sus artículos publicados en la (tristemente) desaparecida revista *Estudios Visuales*. En cuanto al objeto, se ha venido observando una flexibilidad y un “desbordamiento de límites y fronteras [además de] la hibridación entre prácticas diversas”⁴ que han exigido a las disciplinas que tradicionalmente se encargaban del análisis de la imagen, una reformulación en profundidad para analizar unos objetos y unas prácticas “extendidas”. Disciplinas como la Historia del Arte –y algo similar, aunque con una caracterización diferente se podría decir de la llamada “antropología del arte”– tenían hasta entonces una delimitación más o menos clara de cuál era su objeto de estudio⁵ pero, con la introducción de estos nuevos debates, “aflorea un territorio de prácticas de

of Chicago Press, 1994).

4 José Luis Brea, «Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales», *Estudios Visuales* 3 (enero 2006): 10.

5 Para un análisis crítico de los antecedentes, donde se advierte que esta tendencia hacia una “ciencia de la imagen” se remonta a los orígenes mismos de la disciplina de la historia del arte, véase: Horst Bredekamp, «A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft», *Critical Inquiry* 29, n.º 3 (marzo 2003): 418-428.

producción de significado cultural a través de la visualidad”⁶ cada vez más presente y cuya naturaleza esquivo los acotamientos sobre los que se han cimentado las propuestas académicas más tradicionales.

Por tanto nos encontramos ante un dilema que nos insta a reconocer que en nuestra sociedad contemporánea (así como en épocas pasadas) no existe necesariamente un “verdadero ‘diferencial’ epistemológico entre ese ámbito extendido de objetos visuales y el de las prácticas artísticas”⁷ que, además, escapa del dominio tutelar de una u otra disciplina académica. En este sentido, Brea propone una salida que, “aceptando la ausencia real de corte epistemológico alguno –la continuidad de los objetos, los actos y las prácticas, más allá de las constricciones reguladoras de sus formaciones institucionalizadas– reconozca con plena consecuencia que la competencia para abarcar el campo extendido de las prácticas productoras de significado cultural (...) requiere el concurso transversal de una constelación de disciplinas (...)”⁸. Se perfila así un horizonte, un campo –que se ha venido en llamar la “Cultura Visual”– de complejidad creciente (sobre todo con la incursión de la sociedad red⁹) para cuyo análisis crítico se deberán replantear las prácticas académicas dominantes (tendientes a la compartimentación de los saberes) y caminar hacia una creciente interdisciplinariedad.

Ese campo llamado Cultura Visual será pues el escenario en el que las personas se relacionen con esos objetos productores de significado cultural que, como decíamos, escapan de las definiciones limitantes a las que habían estado sometidas. Para Mitchell, precisamente los Estudios Visuales se presentan como los más capacitados epistemológicamente para su análisis. Dicho de otro modo, éstos serán el campo

6 Brea, «Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales», 11.

7 Ibid., 12.

8 Ibid., 12-13.

9 Para una caracterización de esta sociedad atravesada por lo digital y las prácticas comunicacionales que dependen de las nuevas tecnologías, véase: Manuel Castells, *Comunicación y poder* (Madrid: Alianza, 2009). Además de: Manuel Castells, *La sociedad en red: una visión global* (Madrid: Alianza, 2006).

de estudio y la Cultura Visual su objeto, su objetivo¹⁰. Este autor apunta someramente cuál podría ser ese campo tan abierto y dinámico al que nos referimos:

¿Qué es, después de todo, lo que se puede considerar como perteneciente al campo de los estudios visuales? No precisamente la historia del arte y la estética, sino la imagen técnica y científica, la televisión y los medios digitales, además de todas aquellas investigaciones filosóficas en torno a la fenomenología de la visión, los estudios semióticos de las imágenes y los signos visuales, la investigación psicoanalítica de la conducción escópica, los estudios cognitivos, fisiológicos y fenomenológicos del proceso visual, los estudios sociológicos de la representación y la recepción, la antropología visual, la óptica física y la visión animal, etc...¹¹

Si introducimos en esta ecuación a las personas y al modo en el que éstas se relacionan con las imágenes¹² o, por seguir con el argumento anterior, con todo aquello de lo que puede ocuparse la Cultura Visual, nos topamos inevitablemente con la propuesta de una “antropología de la imagen” definida por el historiador del arte Hans Belting. En su obra, el alemán establece un modo de comprender los fenómenos perceptivos y los procesos de simbolización de gran operatividad; algo que no suele abundar en la producción académica referida a los estudios de la imagen, siempre tan apegados a una teorización que termina separándose de los objetos que, al fin y al cabo, deben ser los protagonistas. Aun a riesgo de caer en simplificaciones excesivas –y sin la intención de repetir lo que el propio autor ha expresado brillantemente en diferentes escritos¹³–, el siguiente esquema puede

10 W. J. T. Mitchell, «Mostrando el Ver: una crítica de la cultura visual.», *Estudios Visuales* 1 (diciembre 2003): 18.

11 *Ibid.*, 20-21.

12 Un antecedente fundamental del estudio de las conductas y las relaciones de las personas con las imágenes lo encontramos en: David Freedberg, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. (Madrid: Cátedra, 2009).

13 Para un acercamiento general a la teoría de Hans Belting, véase: Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Madrid: Katz, 2007). También es de gran utilidad el siguiente artículo, donde quizá las ideas se encuentran más sedimentadas y clarificadas: Hans Belting,

servirnos para expresar rápidamente cuáles son los elementos fundamentales que definen su teoría (fig. 1)¹⁴.

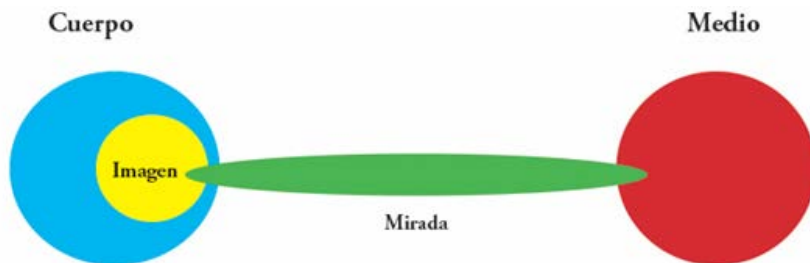


Fig. 1 Esquema ideado a partir de los conceptos de “imagen - medio - cuerpo” desarrollados por Hans Belting.

Tenemos así tres grandes instancias que protagonizan todo acto perceptivo: imagen, medio y cuerpo. El cuerpo –entendido como concepto general– se relaciona con el medio a través de la mirada (corporizada, no como sentido individualizado) construyendo en el ser humano (el cuerpo como lugar) una percepción simbolizada a la que llamamos imagen. Esta tríada conceptual (imagen, medio, cuerpo + la mirada como nexos) funciona así de forma coordinada en una relación que se define constantemente según la situación histórica y social. Cada sujeto mirante *activará* una imagen propia, única e intransferible, pues ésta se genera mediante una experiencia en la que interfieren necesariamente los bagajes propios de cada persona.

Así la imagen, en su conexión con el medio y el cuerpo, se transforma en una suerte de *potencia*; una potencia que nunca *es* en un

«Cruce de miradas con las imágenes. La pregunta por la imagen como pregunta por el cuerpo». En: Ana García Varas (ed.), *Filosofía de la imagen* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011): 179-210.

14 Algunas de las ideas aquí recogidas las hemos desarrollado en: Gorka López de Munain, “Nuevas” propuestas teórico-metodológicas para pensar la imagen, e-Imagen, Revista 2.0 (2005). <http://www.e-Imagen.net/project/nuevas-propuestas-teorico-metodologicas-para-pensar-la-Imagen/>

sentido estricto (material), pero que propone otras formas de *ser*. Suele decirse a menudo que las imágenes muestran la ausencia de la presencia o, al contrario, que son la presencia de una ausencia. Potencia e impotencia de ser, algo de lo que habló extensamente Aristóteles en *De Anima* o en el libro *Theta* de la *Metafísica* y que después, entre otros, recogerá Giorgio Agamben de manera lúcida y magistral¹⁵. Las imágenes pueden llegar a *ser*, por tanto, bajo unas condiciones de existencia diferentes al ser que representan; las imágenes definirán una condición de existencia propia. Tenemos que empezar a valorar y repensar esa condición de existencia bajo unos parámetros nuevos que escapen a las limitaciones habituales que les presuponemos a las imágenes en los análisis histórico-artísticos. En un posible cruce con las ideas de Belting, podríamos pensar que el medio está siempre en potencia y que la imagen se torna presencia en ese trasvase del *no-ser* (pero en potencia) al *ser* (propio de la imagen).

PENSAR LA PRESENCIA

Iluminados por la luz que nos propone el sucinto marco teórico anteriormente descrito, la presencia comienza a hacer su particular acto de aparición en el terreno siempre brumoso (pero real) de lo experiencial. Decía Belting que, a partir de la premisa que propone su teoría, el ser humano se convierte en el “lugar de las imágenes”; nosotros, asumiendo esa idea, proponemos un ligero giro para pensar la imagen (entendida aquí como el medio) como “lugar de la presencia”. Inmediatamente este cambio de perspectiva nos introduce de lleno en un espacio en el que la magia, la teúrgia, las apariciones, las presencias, etc., pasan a formar parte del análisis de la Cultura Visual, con los pro-

15 Para ampliar estas ideas, recomendamos la lectura del capítulo “La potencia del pensamiento” de la obra publicada con el mismo nombre: Giorgio Agamben, *La potencia del pensamiento* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007), 351-368.

blemas que ello supone. Por ejemplo, ante toda una pléyade de casos en los que las personas consideran que ciertas imágenes están habitadas por los antepasados o que éstos se manifiestan por la noche por medio de apariciones espectrales, ¿cuál ha de ser la postura del investigador a este respecto? Quizás en algunos casos lejanos o escasamente documentados con un poco de “escepticismo metodológico” podamos salir del paso, pero en otras ocasiones esta actitud no será suficiente.

Podemos caminar entre el “ateísmo metodológico” que, para el estudio de las religiones, proponía Peter Berger o el “filisteísmo metodológico” aplicado al estudio de lo estético del que hablaba Alfred Gell¹⁶, y así mantener una cómoda distancia científica con los objetos más o menos comprometidos. Podemos hacerlo si analizamos la cuestión de la presencia en los ídolos de la Edad de Bronce o en las figuras de los antepasados *tau-tau* de Indonesia; ahí la distancia resulta confortable en tanto que no nos concierne directamente, pero, ¿qué ocurre con aquellas imágenes que nos interpelan de forma directa o nos resultan más cercanas? La fotografía de un ser querido ya fallecido demuestra que todavía hoy tenemos esa fe o creencia en la presencia que habita ciertos objetos cotidianos —no necesariamente sacralizados por las religiones instituidas—. Existe una conexión superviviente que une las pinturas de las cavernas con las imágenes que rodean nuestro día a día; esa conexión reside en el poder (potencia) de presencia de las imágenes, en ese *daimon* que en ocasiones las habita.

Pero podemos ir más allá y cuestionarnos cómo debemos encarar las imágenes que se creían poseídas por algún ser diabólico o que directamente eran habitadas por un dios. Las mismas dudas nos asolarían ante los innumerables relatos de imágenes que adquieren vida e interactúan con las personas de forma natural¹⁷. ¿Cómo abordar

16 Sobre estas problemáticas metodológicas, véase: Alfred Gell, «The technology of enchantment and the enchantment of technology», en *Anthropology, Art and Aesthetics*, ed. J. Coote y A. Shelton (Oxford: Oxford University Press, 1992), 40-63.

17 Véase el sugerente estudio (además de otros fundamentales de este mismo autor): Alejandro García Avilés, «Estatuas poseídas: ídolos demoníacos en el arte de la Edad Media»,

estas cuestiones? Existen multitud de ejemplos en los que las imágenes de los antepasados participaban en los funerales oficiales e incluso la efigie del difunto (en ocasiones *animada* por un mimo) recorría el camino del ceremonial¹⁸. También eran habituales los rituales de animación de estatuillas sobre las que después se llevaban a cabo prácticas mágicas que hoy día nos resultan muy difíciles de comprender. Estas tradiciones vinculadas a artefactos visuales son asimismo salpimentadas por innumerables textos y fuentes acerca de fantasmas, retornados, *aoroi*, etc., que configuran en suma un cóctel complejo, difícil de analizar en un estudio, pero que intuimos alberga una verdad necesaria para comprender los mecanismos que articulan la presencia en las imágenes. Es por ello que de un frío filisteísmo metodológico preferimos proponer una actitud de mayor compromiso a pesar de lo esquivo, impensable o extravagante que, en un primer vistazo, puedan parecer algunos de estos ejemplos que veremos a continuación.

Considerar las imágenes y la presencia desde el marco teorizado por Belting implica también atender a las respuestas y conductas llevadas a cabo por los sujetos. Como nos recuerda Caroline van Eck:

Hablar a las esculturas o a las pinturas, besarlas o morderlas, exclamando que las obras de arte, a su vez, miran al espectador, le hablan, le escuchan (...) enamorarse, desearlas u odiarlas: todas estas reacciones a las obras de arte son parte de una larga lista de respuestas generadas por los observadores en las que las obras son tratadas no como los objetos inanimados que son, sino como seres vivientes cuya presencia se siente de forma muy similar a la de los seres vivos¹⁹.

Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real, n.º 28 (2012): 231-254.

18 Para el caso de las *imagines maiorum* de época romana, véase: Harriet I. Flower, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture* (New York: Oxford University Press, 2006).

19 Caroline van Eck, «Living Statues: Alfred Gell's Art and Agency, Living Presence Response and the Sublime», *Art History* 33, n.º 4 (septiembre 2010): 643.

La fe en la presencia hace que unos objetos materiales (fotografías, esculturas, pinturas, etc., pero también objetos no miméticos vinculados al sujeto ausente) cobren vida en el sujeto mirante gracias a la experiencia en él generada²⁰. Los objetos, en tanto que medios, son lugares, espacios vacíos que el mirante llena de sentido hasta construir la imagen; la presencia precisa de un mirante que la active. Una vez activada, la razón se suspende y la presencia domina tanto al objeto como al sujeto en una suerte de proceso mágico cuya arqueología se pierde en la noche de los tiempos.

A pesar de lo esquivo que resulta este concepto –y de su exigencia de teorizarlo desde posicionamientos metodológicos poco estables– resulta interesante observar cómo también desde otras corrientes de estudio como los *Visual Studies* se han preocupado de analizar esta problemática. Un ejemplo claro lo vemos en Keith Moxey, quien ha dedicado algunas de sus reflexiones al problema de la presencia de las imágenes²¹. En un artículo publicado en el año 2008 con el título “Visual Studies and the Iconic Turn”²² y que después ampliaría en su libro *El tiempo de lo visual*²³, Moxey se muestra categórico al respecto del lugar que están tomando estos enfoques en las humanidades:

La idea de la presencia, tan sorprendente para el pensamiento postilustrado como la aparición del fantasma de Banquo en la mesa de Macbeth, ha entrado en el recinto de las humanidades hasta sentirse como en casa. Las afirmaciones que plantean que los objetos están dotados de una vida propia –que poseen un

20 Uno de los introductores principales a la investigación de las respuestas de las personas al poder de las imágenes es David Freedberg en su obra clave: Freedberg, *El poder de las imágenes*.

21 También Mitchell, aunque desde una óptica algo diferente, se ha preocupado por esta “facultad” de las imágenes: W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images* (Chicago: University of Chicago Press, 2005).

22 Keith Moxey, «Visual Studies and the Iconic Turn», *Journal of Visual Culture* 7, n.º 2 (enero 8, 2008): 131-146. Puede consultarse una traducción del mismo en: Keith Moxey, «Los estudios visuales y el giro icónico», *Estudios Visuales* 6 (enero 2009): 8-27.

23 Keith Moxey, *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia* (Barcelona: Sans Soleil, 2015).

estatus existencial dotado de agencia— se han convertido en lugar común. Sin lugar a dudas, los objetos (estéticos o no) provocan agudas emociones e implican una carga emocional que no puede ser desestimada. Nos devuelven a tiempos y lugares a los que no podemos retornar y nos hablan de acontecimientos demasiado dolorosos, gozosos u ordinarios para poder recordarlos. Sin embargo, también sirven como monumentos de la memoria colectiva, como muestras de valor cultural o como focos para la observación ritual, y satisfacen las necesidades tanto comunes como personales. La vida del mundo, materialmente manifestada, una vez exorcizada en nombre de la legibilidad y la racionalidad, ha vuelto para cautivarnos²⁴.

El autor identifica el llamado “giro pictorial” o “giro icónico” con una nueva tendencia por parte de los historiadores del arte a reconocer las exigencias ontológicas de unos artefactos visuales que escapan a los encorsetamientos disciplinares de épocas pasadas. No se trataría pues de forzar a los objetos a encajar en determinados patrones de significado, sino más bien atender a lo que “dicen” desde su presente anacrónico —Moxey incorpora en este punto las ideas sobre la temporalidad de Didi-Huberman²⁵—. A pesar de que la pregunta por la presencia ha tomado recientemente ciertas derivas que se separan de las consideraciones que venimos exponiendo, es estimulante ver cómo algunos de los problemas que han sido habitualmente desatendidos por la crítica se retoman y se incorporan a los debates actuales²⁶.

24 Ibid., 97-98.

25 La pregunta por el tiempo y las imágenes recorre buena parte de la obra de Didi-Huberman, pero como acercamiento puede consultarse: Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008).

26 Para una lectura desde la crítica contemporánea, véase: Sergio Martínez Luna, «Presencia, materialidad y crítica», *Salon Kritik* (junio 2, 2013), http://salonkritik.net/10-11/2013/06/presencia_materialidad_y_criti.php. Pueden ampliarse algunas ideas de este mismo autor en: Sergio Martínez Luna, «La antropología, el arte y la vida de las cosas. Una aproximación desde Art and Agency de Alfred Gell», *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 2012, <http://www.redalyc.org/resumen.oa?id=62323322003>.

LA PRESENCIA EN LAS IMÁGENES DE LA ANTIGUA MESOPOTAMIA

Podrían ser muchos los ejemplos de aplicación de las ideas que hemos desarrollado hasta el momento y, para esta ocasión, nos centraremos en unas imágenes lejanas en el tiempo pero muy elocuentes. Habitualmente, la cultura mesopotámica ocupa un lugar poco destacado en la disciplina de la Historia del Arte –y más aún en cuanto a la teorización en términos estéticos de las obras que nos han legado–, siendo Egipto, Grecia y Roma quienes se llevan el protagonismo en lo que a la historia del arte antiguo se refiere. Sin embargo, recientes investigaciones vienen proponiendo una mirada nueva que integre a las culturas mesopotámicas en las que, como es sabido, la imagen tenía una importancia central. De hecho, para el estudio de la presencia en las imágenes, quizás éste sea uno de los lugares más fértiles que podamos encontrar o, cuanto menos, ofrece un abanico de prácticas rituales en las cuales las imágenes intervienen de manera altamente significativa.

Una de las ceremonias asirias más impresionantes es la conocida como *mîs pî* o lavado de boca, en la cual la imagen divina es sometida a un complejo ritual para que pueda vivificarse y ser introducida en el templo. Existen numerosas tablillas con diferentes versiones y variantes, pero nos fijaremos en unas halladas en el templo del dios Nabû ubicado en la ciudad asiria de Nimrud²⁷. Como se explica en los textos del ritual *mîs pî*, se requieren varios días y diferentes emplazamientos para llevar a cabo todo el proceso. Siguiendo a Daisuke Shibata, se podría resumir del siguiente modo: todo comienza en el taller del escultor, a donde acuden los oficiantes antes del atardecer; posteriormente la efigie se traslada en procesión hasta la ribera del río donde se espera la caída del sol; a medianoche, la imagen se conduce a los jardines y se continúa con la ceremonia hasta el atardecer del día

27 Seguiremos para este ejemplo el artículo de Daisuke Shibata donde se ofrecen multitud de referencias para ampliar las ideas aquí levemente esbozadas. Véase: D. Shibata, «A Nimrud Manuscript of the Fourth Tablet of the Series “mîs pî”, “CTN” IV 170 (+) 188, and a “Kiutu” Incantation to the Sun God», *Iraq* 70 (enero 1, 2008): 189-204.

siguiente; finalmente, la obra entra en la cela del templo. Este proceso comprende tres fases fundamentales: la preparación con la limpieza en el taller y en el río, la vivificación de la imagen permitiéndole comer, beber y oír, introduciendo así a la imagen al mundo de los dioses en el marco del jardín, y por último la entronización en el templo²⁸.

La secuencia ceremonial descrita revela un uso mágico de las obras escultóricas que no puede obviarse y que debe ser incorporado con pleno derecho a la genealogía de la presencia en la que buscamos ahondar. Por lejanas que puedan resultarnos estas referencias, el componente que las anima puede ser rastreado hoy, profundamente alterado en su apariencia pero prácticamente intacto en su esencia, no sólo en complejas ceremonias como la apertura de los ojos, como ocurre en la religión hindú²⁹, sino también, por ejemplo, en el culto a determinados santos populares como la Difunta Correa o el Gauchito Gil, por citar dos de los más célebres³⁰. Salvando las distancias obvias, la fe en el poder de las imágenes que profesaban los antiguos sacerdotes mesopotámicos se encuentra presente con similar intensidad en los peregrinos que anualmente recorren las tierras de la provincia argentina de Corrientes para ofrecer sus presentes a la imagen del Gauchito Gil. Este tipo de paralelismos pueden indudablemente parecer excesivos o infundados, pero creemos un enfoque desde la supervivencia de los gestos nos permite conectar ambas realidades y, lo que es más importante, comprender o atisbar el complejo entramado que subyace a dichas expresiones.

Además de profesar unas actitudes hacia las imágenes de gran intensidad mágica, las culturas mesopotámicas fueron mucho más allá de esa primera pátina. Como explica Zainab Bahrani, “decimos que el arte de

28 Ibid., 190.

29 Para un estudio de estos rituales, véase: Diana L. Eck. *Darśan. La visión de la imagen divina en la India* (Barcelona: Sans Soleil, 2015).

30 Puede encontrarse un repertorio mucho más amplio pero igualmente sugerente en: Frank Graziano, *Cultures of Devotion: Folk Saints of Spanish America* (Londres y Nueva York: Oxford University Press, 2007).

la Antigüedad era mágico, pero realmente era mucho más que eso”³¹. La belleza y la excelencia en la factura de las pinturas, esculturas o construcciones era algo prioritario que de ninguna manera podía quedar desatendido. Existen numerosos textos en los que se subraya la importancia de este factor, como podemos ver en la siguiente descripción que el rey asirio Shalmeneser III (858-24 a.C) hace de su propia escultura:

Hice una sagrada, brillante y preciosa estatua de alabastro, cuya factura era hermosa a la vista (y) su apariencia era excelente. La erigí ante el dios Adad, mi señor. Cuando el dios Adad, mi señor, mira a esta estatua, puede sentirse realmente honrado (y) así comandar el alargamiento de mis días, proclamar la multiplicación de mis años (y) decretar a diario la eliminación de la enfermedad de mi cuerpo³².

Bahrani insiste en que este tipo de esculturas se sitúan en una ambivalencia permanente: son un objeto y no lo son, son una imagen y no lo son, son el rey y no lo son... es decir, las prácticas que rodean a estas piezas hacen que su naturaleza trascienda los límites de la representación para penetrar directamente en la dialéctica de la presencia y la potencia. Es aquí donde hallamos el elemento central de la discusión: el paso del tiempo, lo efímero, la muerte en definitiva, han alentado (y siguen haciéndolo) la creación de imágenes (en muchos casos) semejantes. Son formas de resistencia, materializaciones de un gesto que no tiene orígenes y cuyo final coincidirá con el fin de los tiempos: no hay posibilidad de sustraernos a ello. En la antigua Mesopotamia las imágenes eran ante todo artefactos que buscaban poner en cuestión y contradecir la lógica abisal del tiempo. Los materiales duros, la talla fina y diestra, las ubicaciones de las tumbas... todo ello se conjuraba en favor de una “presencia diacrónica”; son objetos que trascienden el tiempo y a su vez portan trazas de ese mismo tiempo³³.

31 Zainab Bahrani, *The Infinite Image: Art, Time and the Aesthetic Dimension in Antiquity* (Londres: Reaktion Books, 2014), 43.

32 Texto tomado de: Ibid.

33 Ibid., 10.

Pero no sólo las imágenes u objetos materiales podían ser los medios en los cuales habitara la presencia: el propio cuerpo humano también podía convertirse de igual modo en medio a través de rituales de tipo apotropaico. De hecho, la propia palabra *salmu* (usada por los asirios y los babilonios) que habitualmente se traduce por “representación”, se aplicaba también a las personas que formaban parte de estos ceremoniales. Cuando una predicción astronómica revelaba un mal augurio, se seleccionaba a un hombre de entre la gente y se le vestía como un rey para participar en un rito por medio del cual pasaba a sustituir al verdadero monarca. Esta imagen o sustituto humano debía sufrir en sus carnes el mal augurio mientras que la persona que hasta ese momento había sido el rey observaba todo el proceso desde fuera como un ciudadano más. Esta trasposición de la presencia del monarca en un medio orgánico debía realizarse en el marco de una fe en la presencia que no tuviera fisura alguna; durante el ritual, el hombre disfrazado era a todas luces el *salmu* del rey³⁴.

Con estos ejemplos, que podrían sumarse a toda una muestra interminable de casos similares en diferentes culturas tanto de la Antigüedad como de otras temporalidades (hasta llegar a nuestro presente), se puede apreciar perfectamente cómo la imagen –material, orgánica, onírica, etc.– y la presencia forman un binomio difícilmente separable. Para comprender mejor su funcionamiento, será preciso huir del filisteísmo del que hablaba Alfred Gell y adentrarnos en una metodología más comprometida y desprejuiciada que aborde los casos sin reduccionismos ni complejos.

La pregunta por la presencia es, por tanto, la pregunta por aquello que *habita* las imágenes. Esta afirmación exige la intervención de una cierta fe o creencia en el poder de experiencia de las imágenes que

34 Ibid., 69.

no tiene por qué estar conectada con las formas y expresiones de lo religioso, aunque no es menos cierto que esta capacidad de evocar una presencia en las imágenes ha sido explotada intensamente por las religiones. El análisis de estas cuestiones bajo un marco teórico actualizado, deparará sin lugar a dudas resultados sorprendentes que nos harán comprender que la Cultura Visual es algo que trasciende lo visible –para adentrarse en el orden de lo experienciable– y, por ello, su análisis deberá ir más allá de lo material, con todas las implicaciones que abre esta (aparentemente) sencilla premisa.

Pensar con el cuerpo y decir con imágenes.

Una aproximación desde la antropología visual y la antropología del cuerpo a una propuesta integral de medicina indígena.*

Laura Mac Laughlin**
(Universidad de Buenos Aires)

INTRODUCCIÓN

El presente artículo se inscribe en una investigación más amplia de mi tesis de Licenciatura en Antropología Social, en la que me propongo desde la perspectiva teórico-metodológica de la antropología audiovisual, combinada en terreno con la antropología del cuerpo, aproximarme a la comprensión integral de una propuesta de medicina holística transcultural, desarrollada por una familia de médicos tradicionales del grupo étnico *Kament'sa* del sur-occidente colombiano,

* Esta publicación se inserta en el proyecto de investigación UBACyT: *Aportes al desarrollo de un marco teórico-metodológico en antropología visual* (20020130200183BA), en el marco del Área de Antropología Visual de la Universidad de Buenos Aires.

** Es tesista de la Licenciatura en Antropología Social de la UBA. Investigadora en el proyecto Antropología Visual y Prácticas chamánicas del Área de Antropología Visual de la UBA. Es integrante del UBACyT *"Aportes al desarrollo de un marco teórico-metodológicos en Antropología visual"*. Es diplomada en Teatro de Títeres y Objetos de la UNSAM. Co-dirige la Compañía de Teatro de Títeres "Arriba las Hu! Manos" que ha participado en 40 Festivales Internacionales en 8 países de Latinoamérica. Sus líneas de trabajo son la antropología visual, la antropología del cuerpo y la búsqueda de nuevas metodologías que vinculen el Arte y las Ciencias Sociales.

que convirtieron su hogar en un centro médico para recibir a todo aquel que quiera tanto curar sus enfermedades como aprehender sobre la medicina tradicional. El proceso de elaboración de diversos aspectos de la investigación aún se encuentra en proceso y continúa en curso, por eso presentaré aquí unos primeros esbozos, a modo de reflexión.

Quisiera reflexionar sobre el valor etnográfico y epistemológico que el abordaje simultáneo y complementario desde ambas perspectivas teórico-metodológicas aportó al curso de la investigación, tornándola más holista e integral. El trabajo de campo corporal y fílmico posibilitó el acceso no sólo al mundo del otro, sino al mundo transcultural que día a día se co-construye y se co-habita en el centro de medicina con los otros tanto médicos tradicionales como pacientes viajeros¹, iluminando ciertas dimensiones de la propuesta filosófica-médica que me interesa comprender.

Comenzaré haciendo una breve presentación sobre ambas disciplinas, señalando sus puntos de convergencia y destacando los aportes específicos de cada una de ellas que he incorporado en el curso de la investigación. Sostengo que el valor de complementar ambos abordajes reside en señalar fuertemente el proceso de implicación de mi subjetividad² en la investigación. Se trata igualmente de una manera de abordar integralmente los modos de expresión y comunicación del conocimiento que se desarrollan en el centro de medicina y que se vehiculizan a través de la experiencia corporal, sensorial y a través de las imágenes más que de las palabras. Como las experiencias no se inscriben en el vacío, sino en una red de relaciones históricas, sociales

- 1 La categoría de pacientes viajeros la utilizo para referirme a aquellas personas que se acercan y alojan por un tiempo extenso en el centro de medicina participando de las relaciones de reciprocidad que se establecen con los médicos tradicionales. La desarrollo en el apartado sobre el centro de medicina.
- 2 Tomaré el sentido que le atribuye Sherry Ortner "Por subjetividad entiendo el conjunto de modos de percepción, afecto, pensamiento, deseo, temor, etc., que animan a los sujetos actuantes. Pero también aludo a las formaciones culturales y sociales que modelan, organizan y generan los que Williams llamaba 'estructuras de sentimiento'" Ortner, Sherry B. "Geertz Subjetividad y conciencia postmoderna". *Etnografías contemporáneas* n° 1 (2005): 54

y de poder que las significan y las moldean, en las que la agencia³ de los actores sociales desempeña un rol significativo, haré una sucinta contextualización histórica del campo de las relaciones interétnicas en el que esta experiencia médica se inscribe. Luego, procederé a hacer un desarrollo del caso que nos ocupa, describiendo y sintetizando algunas dimensiones de las relaciones interculturales e internacionales así como los modos transculturales de enseñanza-aprendizaje que se dan al interior del centro de medicina. Para finalizar, y como una primera e intuitiva aproximación hacia un tratamiento más profundo de los procesos de imaginación y visualidad en el marco de las prácticas chamánicas⁴, me referiré a algunas visiones experimentadas por los médicos tradicionales en el marco de ceremonias de consumo ritual de *yagé*⁵, así como por pacientes viajeras, dentro de las que me incluyo también como investigadora. Esta exploración es una manera de acercarme a comprender el lugar de las imágenes en el trance⁶ así como de abordar lo más holísticamente posible la experiencia en el centro de medicina,

- 3 La agencia es un concepto propuesto por Giddens en 1979. Según Ortner: “Si bien debe entenderse que los sujetos constituyen una producción plenamente cultural y estructural, es preciso destacar la importancia de un elemento de ‘agencia’ en todos los sujetos sociales (...) éstos son siempre- al menos en parte- ‘cognoscientes’, y por lo tanto capaces de influir sobre las estructuras que los han constituido, y a veces de actuar contra ellas” Ortner. “Geertz Subjetividad y conciencia postmoderna”, 28.
- 4 Este es uno de los temas que me propongo abordar con profundidad en mi tesis de Licenciatura.
- 5 *Banisteriopsis Caapi* es el nombre científico atribuido a la planta medicinal y psicotrópica, denominada *yagé*, *ayahuasca*, *Caapi*, entre otras, que en lenguas indígenas significan bejuco de la visión, de la sabiduría y de la iluminación. Es utilizada en el marco de la medicina tradicional de sociedades indígenas de la Amazonia de Colombia, Perú, Ecuador y Brasil con fines religiosos, de curación y de conocimiento.
- 6 El uso de la palabra trance implica una negación del uso de la palabra alucinación, que remite a la inconsciencia. “El trance se define como el estado en el cual no hay pérdida de conciencia, donde la persona que lo experimenta está ubicada en tiempo, espacio y persona, con coherencia interna del contenido”. Granados Andrade, Sandy; Martínez, Luis; Morales, Paola; Ortiz, Gabriel; Sandoval, Hernando; Zuluaga, Germán. “Aproximación a la medicina tradicional colombiana. Una mirada al margen de la cultura occidental” *Revista Ciencias de la Salud*, n°3 (2005): 100.

inscribiendo mi subjetividad en la misma y entendiendo a mis propias imágenes como itinerarios y huellas del camino de la investigación.

De modo transversal, quisiera contribuir a aportar desde mi práctica y reflexiones a una perspectiva en investigación que tome en cuenta a los sentidos, las miradas, las emociones y relaciones intersubjetivas en el desarrollo de la misma.

ENTRE LA ANTROPOLOGÍA AUDIOVISUAL Y LA ANTROPOLOGÍA DEL CUERPO. PUNTOS DE CONVERGENCIA Y DESAFÍOS AL MODO HEGEMÓNICO DE HACER CIENCIA

“No tenemos cuerpos, somos cuerpos y somos nosotros mientras existimos en el mundo”⁷

El marco teórico-metodológico es un marco híbrido, ya que mi involucramiento e incorporación en las actividades cotidianas del Resguardo, en las formas de habitar el espacio social y de relacionarme tanto con los médicos tradicionales así como con el resto de los pacientes viajeros, tuvo un doble anclaje: corporal y visual. Ambas perspectivas tienen puntos de convergencia; reconocen el lugar del investigador, su mirada y su cuerpo, privilegian la experiencia situada y sensible ante el significado, la teoría o la idea abstracta. La intersubjetividad y el diálogo frente a la monotonía de una voz omnisciente construyendo el conocimiento. A su vez, son disciplinas periféricas, marginales y aún poco exploradas dentro del campo general de la Antropología textual y proponen nuevas maneras de entender y abordar las dimensiones sensibles y subjetivas de y en la investigación social, avanzando en un proyecto de conocimiento, como sostenía MacDougall, no del otro, y a pesar de nuestras diferencias, sino junto al otro y a través de nuestras diferencias.

7 Minh-ha, 1989:36, citado en: Lipkau, Elisa. “La mirada erótica. Cuerpo y performance en la Antropología Visual”. *Antípoda* n° 9. (2009): 253

Pienso que ambas disciplinas convergen en el camino hacia una comprensión profunda de la diversidad cultural, que es parte constitutiva del proyecto antropológico que, si bien emana de Occidente para conocer y descubrir al otro, en esta renovada versión, apunta a combatir la herencia de ese pensamiento dicotómico, lógico, racional y Moderno.

“Es necesario que antropologicemos Occidente: mostrar cuán exótica ha sido su constitución de la realidad; poner de relieve los dominios cuya universalidad se da más por sentada (esto incluye la epistemología y la economía); hacer que parezcan tan históricamente peculiares como sea posible; mostrar de qué manera sus pretensiones a la verdad se vinculan con prácticas sociales, razón por la cual se convirtieron en fuerzas sociales efectivas en el mundo social.”⁸.

La Antropología escrita hegemónica ha hecho a un lado los dominios de la experiencia por estar demasiado cercanos al sujeto que investiga, a su cuerpo, sus emociones, a su mirada, en suma: a su subjetividad, ya que el conocimiento, en el marco del paradigma positivista se construía y en algunos ámbitos se continúa construyendo, desde una pretendida objetividad y neutralidad, que hoy sabemos ficticias y anacrónicas. “Para sostener su aura científica, la etnografía no debe permitir que las emociones toquen o muevan al etnógrafo o a su ‘corazón y su cuerpo’”⁹.

El problema de la Objetividad y de la escisión sujeto-objeto, es parte de un conjunto de oposiciones dicotómicas a través de las cuales en Occidente concebimos, pensamos y clasificamos la experiencia sensible: Yo-Otro, Identidad-Diferencia, Naturaleza-Cultura, Hombre-Mujer, Civilización-Barbarie, Sagrado-Profano, Tradición-Progreso, por sólo nombrar algunas, “si una ciencia objetiva y positivista

8 Paul Rabinow *citado* en: Guigou, Nicolás. “Representación e imagen: las miradas de la Antropología Visual” *Diverso, Revista de Antropología Social y Cultural* 4, (2001): 4 URL <http://www.educar.org/revistas/diverso/>

9 Lipkau “La mirada erótica”: 251

era posible era porque en el ser-científico la razón dominaba y por lo tanto le otorgaba esa particular capacidad de escindirse de sus sensaciones, sentimientos, relaciones con el mundo e historia”¹⁰. Estas escisiones y oposiciones dicotómicas imposibilitan el acto de pensar una y la otra cosa al mismo tiempo como sí sucede en las mitologías e imaginarios religiosos indígenas del mundo entero; allí pueden ser hombres, dioses, espíritus y animales a la vez. Pueden ser y no ser, mientras que en Occidente es ser o no ser. La Modernidad está fundada sobre la imposibilidad ontológica de abordar la contradicción. La producción científica de Occidente en general, y la Antropología en particular, heredan esta tradición dicotómica, esta ceguera conceptual, esta imposibilidad de pensar integralmente el mundo que nos rodea y del que inevitablemente hacemos parte. Mientras más conozcamos sobre la imbricación subjetiva del investigador con su tema y los entramados sociales que investiga, más nos acercaremos a comprender en un modo integral los mecanismos de construcción de ese conocimiento y por ende, al conocimiento mismo, que nunca dejará de ser parcial y subjetivo, ya que “cada versión de un ‘otro’ donde quiera que se encuentre, también es la construcción de un ‘yo’ cuando se elaboran los textos etnográficos”¹¹. Es en esa dirección, hacia una ciencia reflexiva y que reconozca e incluya su subjetividad en un mundo diverso, contradictorio y complejo, que tanto la Antropología Visual como la Antropología del cuerpo deberían dirigirnos. “La potencia de la cámara no está en la objetividad del medio, sino en el reconocimiento de nuestra mirada en la imagen y, por tanto, en el redescubrimiento de sus pautas y regularidades, de sus subjetividades compartidas y desiguales”¹².

10 Citro, Silvia *Cuerpos Significantes: Travesías de una etnografía dialéctica*. (Buenos Aires: Biblos, 2009), 87.

11 Clifford, James y Marcus, George. E. *Writing Culture: The poetics and politics of Ethnography*. (Berkeley: University of California Press, 1986), 23

12 Ardevol, Elisenda. “Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* n° 53 (1998): 2

La Antropología Visual emerge, desde la segunda década del siglo XX, de la mano de antropólogos como Franz Boas y Malinowsky, y en la décadas del treinta y cuarenta con Margaret Mead y Gregory Bateson, que utilizan la imagen como medio de registro auxiliar del comportamiento de los sujetos etnográficos. Sin embargo, es entre 1940 y 1970 que figuras claves como Jean Rouch, David y Judith MacDougall, Timothy Ash, John Marshall y Robert Gardner, consolidan el campo de la antropología visual a través de diversas propuestas cinematográficas que contribuyen a establecer al proceso de filmación como el específico método de investigación, abordando tempranamente aspectos concernientes a la mirada, a la representación y a la verdad/ficción en la “etnografía visual”. Dicho término es propuesto por Jay Ruby con la intención de delimitar la práctica fílmica de investigación del cine propiamente dicho y acercarlo al ámbito académico de las monografías escritas, algo que un término como el de “cine etnográfico” propuesto por Jack Rollwagen, y del cual MacDougall era partidario, claramente no hacía; en la opinión de este último, el cine etnográfico debería distanciarse de la pretensión de un saber académico objetivo ligado a las etnografías escritas para acercarse al campo sensorial, y establecer un puente de conexión entre las emociones de los sujetos filmados y la audiencia. De esta manera, “los textos y las películas de estos antropólogos/cineastas plantearon unas inquietudes en relación con el método de trabajo del trabajo de campo que se anticiparon a las críticas al método etnográfico que la antropología textual empezó a sistematizar a finales de los años sesenta.”¹³ El aporte de Jean Rouch (1917/2004) es de un particular valor al contribuir a superar las contradicciones subjetividad/objetividad así como la de verdad/ficción en los tempranos años cincuenta. La elaboración de conceptos fundamentales surgidos en su práctica fílmica

13 Vila Guevara, Adriana, Grau Rebollo J., Ardevol Ellisenda, Oorbitg Gemma. *El medio audiovisual como herramienta de investigación social*. Serie: Dinámicas interculturales n° 12. (Barcelona: CIDOB, 2008), 73.

como “antropología compartida”, “feed-back” y “etno-diálogo”¹⁴ comenzaron a dotar de un cuerpo teórico a la disciplina. “Se dio cuenta de que el sujeto entraba a formar parte también del proceso de investigación”¹⁵ y decidió entonces incorporarlo. De este modo, al inscribir las dimensiones intersubjetivas de la investigación social en sus películas, comenzaba a constituir “lo que Grimshaw califica de desafío cinematográfico a las nociones de realidad y narrativa, mediante una reflexividad que considera a la cámara como un instrumento creador de realidades, en lugar de simplemente un artilugio para descubrir la realidad”¹⁶. Con la dinámica de la relación audiovisual que se establece entre el investigador-filmador, el sujeto o los sujetos filmados en un contexto particular y la cámara, se produce una interacción única que queda registrada, para revisitar y aprehender diversos aspectos de esa experiencia etnográfica, que muchas veces son pasados por alto en el momento de captura de las imágenes. “La cámara no capta hechos objetivos, sino la relación entre el investigador y su contexto de investigación”¹⁷, y en las imágenes resultantes se inscriben también los sentidos y las intenciones comunicativas y performáticas de los actores sociales. De allí proviene, en la perspectiva de Orobttig “la idea de la imagen como ritual, como puesta en escena, como articulación de representaciones y autorrepresentaciones.”¹⁸ Entonces, se hace evidente la importancia de contextualizar y enmarcar siempre las imágenes producidas en el proceso de trabajo de campo fílmico en la red de relaciones sociales que las crean, las moldean y las hacen posibles.

14 Esto significaba “(...) ‘compartir’ sus filmaciones con los que han sido sujetos y actores de las mismas; lo que permite al cineasta-etnólogo meditar abiertamente sobre su propia obra e intercambiar reflexiones críticas con los actores. Lo llamó también ‘etno diálogo’ en que el cineasta puede ver directamente de qué manera su presencia modifica la reacción de los actores”. Gaspar de Alba, Rosa E. “Jean Rouch: El cine directo y la Antropología Visual” *Revista de la universidad de México* n° 32 (2006): 97.

15 Ardevol “Por una antropología de la mirada”, 17

16 Vila et al, *El medio audiovisual como herramienta de investigación social*, 25

17 Ardevol, Elisenda. “Por una antropología de la mirada”:5

18 Vila et al. *El medio audiovisual como herramienta de investigación social*: 76

Basándome en la taxonomía propuesta por Claudine de France (1989) que desarrolla Ardevol, el tipo de cámara que participa, explora, descubre, es flexible y se adapta a su contexto y se mueve entre el azar y la incertidumbre debido al desconocimiento relativo al destino de la investigación, será denominada “cámara explorativa” y su resultado será el “cine de exploración etnográfica”, al que distingue del cine documental explicativo, en el cual el rodaje es posterior al trabajo de campo y los fines del *film* son comunicar y expresar los resultados de la investigación. Caracterizaré entonces a mi cámara como una “cámara explorativa”, que gracias a la flexibilidad y adaptabilidad a los cambiantes contextos que fue adquiriendo en el marco de la práctica fílmica, devino en un verdadero instrumento de conocimiento y descubrimiento. Al atravesar el proceso fílmico un poco a ciegas, muchas veces filmaba secuencias de interacción, personas y objetos sin una razón aparente, pero más tarde, luego de la entrevista con la teoría, el pensamiento y la reflexión, comprendería el valor epistemológico de esas imágenes y los sentidos que inscribían.

La Antropología del cuerpo y las emociones retoma los postulados de la fenomenología en el campo de la filosofía, para aplicarlos en la investigación social. Desde esta perspectiva es necesario visibilizar el lugar del cuerpo del que investiga y aquellos con los que se investiga en el proceso de investigación. La información sensorial y física que obtenemos a partir del involucramiento del propio cuerpo en los contextos etnográficos y las formas en las que nosotros y los otros concebimos nuestra corporalidad son claves fundamentales para guiar el proceso de investigación. Según Merleau-Ponty, comprendemos a los otros “no a través de la cognición y la interpretación intelectual sino a través de ‘reconocimiento obcecado’ de gestos recíprocos, metáforas comunes, imágenes paralelas e intenciones compartidas (...) somos seres sociales incorporados/corporizados, antes que cualquier otra cosa”¹⁹. Enton-

19 Jackson, Michael “Preamble”, en “Mínima ethnographica: Intersubjectivity and the Anthropological Project.” (Chicago: University of Chicago Press, 1998) Trad: Lucía Salinas

ces, desde esta perspectiva, el nivel corporal y sensorial intersubjetivo se revela como el modo primigenio u originario de la sociabilidad y comprensión humanas y es éste, entonces, el sustrato común de la humanidad. Es “aquella dimensión pre-objetiva del ser en la cual cuerpo y mundo se comunican a través de la carne. Sobre esta experiencia primera se alzan la reflexión, el pensamiento, que instalan la escisión sujeto-objeto y con ella todo el edificio de la Ciencia”²⁰ Entonces, en el marco de la práctica etnográfica, en la que nuestro cuerpo es el principal e inevitable vehículo a bordo y a través del cual participamos y compartimos con los otros las diversas actividades de nuestro contexto de estudio, es relevante generar una reflexión acerca de esa experiencia situada de la carne y los modos diversos en que transforma nuestra presencia como investigadores, el curso de la investigación y el conocimiento que intentamos construir. El conocimiento corporizado/ encarnado también denominado “tácito”, arroja un diferente tipo de dato, relacionado con la experiencia sensible en el marco de la intersubjetividad de la investigación y nos devela una comprensión más integral de las prácticas culturales que buscamos comprender. “Todo esto apunta a un nuevo rumbo hacia la etnografía, un estilo que busca referirse a y trabajar dentro del plano del cuerpo, una sintaxis que busca lo sensorial, lo visceral, lo no dicho.”²¹

DESDE LA TEOCRACIA COLONIAL, EL CAUCHO, LA COCA Y LA GUERRA AL NEO-CHAMANISMO

La conquista del actual territorio colombiano, así como del resto de América por parte de los españoles, estuvo signada por el etnoci-

en fichas del equipo de Antropología de la Subjetividad, UBA (2011):15.

20 Citro, Silvia *Cuerpos Significantes*, 52.

21 Desjarlais, Robert. *Imaginary Gardens with Real Toads*. En: *Body and emotions. The aesthetics of illness and healing in the Nepal Himalayas*. (1992, Traducido por Belén Pepe. Fichas del equipo de Antropología de la Subjetividad. Buenos Aires: UBA, 2011), 28.

dio, la barbarie y la importación de imaginarios religiosos y sociológicos medievales. En 1544 se estableció en el Valle de Sibundoy, lugar de residencia en época de la conquista de los *Kament'sa*, la primera misión franciscana. Luego de más de un siglo de proscripción de las ceremonias, danzas y rituales indígenas “el poder de los chamanes siguió siendo el principal obstáculo para la difusión del Evangelio. Estos ‘brujos’, escribió el obispo, ‘se resisten con fervor diabólico de manera que la luz de la verdad no desacredite sus artes ficticias. La experiencia nos enseña que tratar de subyugarlos es como tratar de subyugar al jaguar’”²² Luego de la expulsión de los franciscanos en 1767, los indígenas del Putumayo tuvieron un contacto limitado con el exterior. Pero entre 1860 y 1870 el interés comercial por la región creció exponencialmente por la demanda de corteza de *quina*²³ cuya explotación implicaba la administración y colonización del territorio, tarea que se le encomendaría a los Padres Capuchinos. “En 1900 el gobierno de Colombia les concedió completo y total control de la Amazonía colombiana. Su encargo era evangelizar a los nativos; su propósito, afirmar su presencia y asegurar los intereses de la nación”²⁴ Su presencia se extendería hasta 1960 imprimiendo un sentido de religiosidad católica particular a los *Kament'sa* e *Inganos* del Valle de Sibundoy, sede administrativa de su Teocracia colonial. El *boom* del caucho (*Hevea brasiliensis*) cuyo auge se situó entre 1879 y 1912 posibilitado por el descubrimiento azaroso de la vulcanización por Charles Goodyear²⁵, disparó la demanda y su valor en el mercado, lo que abrió enormes posibilidades de ganancias a quienes se atrevie-

22 Davis, Wade. *El Río. Exploraciones y descubrimientos en la selva amazónica*. (México: Fondo de cultura Económica, 2009), 200.

23 La *quina* (*Chinchona officinales*) era requerida para tratar a los soldados ingleses que sufrían de malaria en su incursión colonialista en la India. (Davis, Wade. *El Río*)

24 Davis, Wade. *El Río*, 201.

25 El proceso de vulcanización impedía que el látex blanco se derritiese, y convertía al caucho, antes inutilizable por esa razón, en el material clave para la industria automotriz y armamentística, entre otras. Para un tratamiento detallado del tema, ver Davis, Wade. *El Río*, 352-394

ran a la empresa. “A cambio del permiso de ‘conquistar’ a los indios y emplearlos como caucheros, los explotadores del caucho se comprometieron a enseñares a los padres cómo perseguir y atrapar a los indios”²⁶. Así, los Monjes Capuchinos y los barones del caucho re-inauguraron un tiempo de violencia, terror y sometimiento. Se calcula que entre cuarenta y cincuenta mil indígenas murieron y otros miles fueron marcados con hierros candentes. Esta práctica de explotación indígena reaparece con la economía de las plantaciones de la hoja de coca (*Erythroxylum coca*) entre 1970 y 1985, tanto en el Departamento del Putumayo como en la Amazonía colombiana en general. Esta economía cocalera produjo una de las mayores migraciones de personas, produciendo una bonanza económica llena de terror y excesos, entreverada con la violencia armada y el desplazamiento forzado, que si desde antes de la década del cincuenta se encontraba en manos de la oposición partidaria entre Conservadores y Liberales, luego pasaría a estar en manos del conflicto armado entre los Paramilitares, los grupos Guerrilleros y el Ejército colombiano.

Ahora bien, desde la década del sesenta asistimos a un proceso generalizado de revalorización de “lo indígena” y “lo natural” frente a lo autodestructivo y nocivo del capitalismo de mercado, promovido por los movimientos hippies, ecológicos, anticapitalistas y el Neo-chamanismo Nueva Era²⁷. “En este marco, las creencias y prácticas de las tradiciones indígenas son representadas como una alternativa de *curación*, como un nuevo paradigma a seguir desde donde se proclama la restitución de las relaciones entre el ser humano y la naturaleza, la vuelta a la raíces, la tolerancia en la diferencia y la armonía con el

26 Davis, Wade. *El Río*, 202.

27 Joan Townsend (1998) bautizó a esta apertura religiosa, médica y filosófica intercultural como Neochamanismo. Ha destacado su influencia en la mística moderna, así como sus orígenes en el Movimiento Hippie en su búsqueda de un contacto directo con lo trascendente. Joan Townsend, Neochamanismo y el movimiento místico moderno”. *El viaje del chamán: curación, poder y crecimiento personal*, (Barcelona: Kairós, 1998).

entorno”²⁸ Sin embargo, y de aquí lo complejo del tema, dichas representaciones del mundo indígena no dejan de homogeneizar, esencializar e idealizar a los indígenas, ubicándolos, otra vez, por fuera de la historia. Desde entonces, comenzó a ponerse en marcha un proceso de capitalización de los saberes etnobotánicos indígenas, que implicó una verdadera profesionalización y transformación de los antiguos chamanes temidos hacia médicos tradicionales. Además de promover la valoración de sus saberes filosóficos y botánicos, abrió una nueva interfase entre los colombianos ciudadanos y los turistas internacionales interesados en la medicina indígena y los médicos de la selva o del Valle interesados en propagar sus conocimientos más allá de las fronteras étnicas. Esta nueva interfase no sólo implicaba que los médicos indígenas oficiaran en ceremonias y atendieran los problemas de salud particulares de los no indígenas, sino que también implicaba que compartieran sus saberes medicinales y filosóficos, formando y entrenando a personas occidentales en la medicina tradicional. Este movimiento de profesionalización de los médicos, implicó en términos económicos y políticos, que convirtieran su capital cultural en un capital económico para sortear las obligaciones que impone una economía de mercado capitalista. El hecho de que ellos puedan vivir “de ser” médicos tradicionales es en época post-contacto un hecho reciente. Sus prácticas médicas, antes “consideradas como creencias de incultos, ‘supersticiones baratas’ y ‘brujería y hechicerías de indios’, adquirieron un valor inverso, al ser retomadas por sectores de elite”²⁹. Científicos sociales al interior de la academia, se han dedicado a promocionar a los médicos tradicionales, cuyo reconocimiento en esos términos es reciente, y es incorporado en su autodefinición por los chamanes o *Taitas*³⁰ indígenas. En el marco del artículo alternaré el

28 Alhena Caicedo Fernández, “Nuevos Chamanismos Nueva Era”, *Universitas Humanística*. n° 68 (2009): 20

29 Alhena Caicedo Fernández, “El uso ritual de yajé: Patrimonialización y consumo en debate”, *Revista colombiana de Antropología*. n° 46 (2010): 66

30 Esta palabra proviene de la lengua quichua en el marco de la significa “Padre” y se utiliza

uso de las tres expresiones. Mediante esta apelación, sin embargo, se produce discursivamente la equiparación de los campos de la medicina occidental y la medicina tradicional indígena, que funcionan bajo distintas lógicas, parámetros y cosmovisiones. Aunque no abordaré la dimensión problemática del concepto en esta ocasión, es relevante señalar su doble filo.

SOBRE EL CENTRO DE MEDICINA QUE ABRE SUS PUERTAS AL MUNDO

“¿Sabe cómo anterior era? Todos tenían el conocimiento, nadie era sin conocimiento. Todo se compartía. Todos tomaban remedio, todos se compartían, todos sabían.”³¹

“Yo pensé hacerlo así porque venía mucha gente a tomar *yagecito*, a veces no había donde quedarse ni nada, entonces yo traté de luchar para comprar ese techo y pagar quién me lo haga ese ranchito, para que tengan donde llegar a acampar porque yo me ponía a pensar y decía caramba, pues uno el día que se muere nada se lleva, todo se queda, uno es de tierra y a la tierra nos vamos. Ahora cuando uno se muere, allá no nos reciben ni con título ni oro ni plata, entonces es mejor compartir. Compartir es bonito pero a veces la gente misma cierra las puertas porque hay unos son bien recompensados pero hay otros que no”³²

El centro de medicina, se encuentra geográficamente situado en el piedemonte amazónico, donde la cordillera de los Andes marca el límite entre el alto Putumayo, donde se encuentra el Valle de Sibundoy (a 2.200 msnm) y el bajo Putumayo, donde comienza la llanura amazónica. La ciudad de Mocoa, capital del Departamento de Putumayo, se ubica en el medio Putumayo. El centro de medicina es el hogar de los Médicos Tradicionales *Kament'sa* Guillermo Mavisoy (60)

tradicionalmente en las comunidades indígenas para hacer referencia a hombres mayores a los que se le debe respeto y autoridad. Es la denominación más utilizada tanto en las comunidades locales como en los contextos de consumo ritual de *yagé* para referirse a lo que se ha denominado “chamán” en el marco de la Antropología.

31 Conversaciones con Taita Guillermo. Centro de medicina, Mocoa: 29/10/2013.

32 Conversaciones con Mama Concha. Centro de medicina, Mocoa: 6/11/2013.

y Mama Concha Chindoy (57), quienes conviven con su hijo Miguel (23) y en otras casas de la misma propiedad viven sus hijos Jesús (30) y Jairo (19). Todos ellos son médicos tradicionales, reciben pacientes y *seguidores*³³ en sus hogares así como también realizan viajes para officiar ceremonias rituales de *yagé* en ciudades como Bogotá, Pasto, Cali y Medellín, entre otras. Sus casas se encuentran en el Resguardo indígena *Kament'sa Biya Villanueva*, situado en las afueras de Mocoa.



Fig. 1 Entrada al Resguardo *Kament'sa Biya Villanueva*, situado en las afueras de la Ciudad de Mocoa.

El centro de medicina funciona bajo una lógica de relacionamiento recíproco y mantiene diversos tipos de pacientes y de relaciones con los mismos, de las cuales, en este artículo sólo abordaré una. Nombraré los demás tipos o categorías construidas con fines analíticos, sin desarrollarlas aquí por una cuestión de síntesis. Los pacientes *comunitarios* o pertene-

33 Con esta palabra se denomina, dentro del ámbito intercultural de la medicina tradicional, a los discípulos de origen no indígena de los médicos tradicionales.

cientes a la comunidad *Kament'sa* son atendidos de manera totalmente gratuita. Los otros tipos de pacientes mantienen relaciones contractuales diversas en reciprocidad de los servicios médicos, que a su vez dependen de cada uno de los criterios de los médicos tradicionales. Los *pacientes colonos* son los que acuden desde las cercanías por curaciones y lesiones específicas. Los *pacientes intensivos* son los que mantienen terapias de largo plazo con un médico específico, en general debido a adicciones, fobias o enfermedades degenerativas. Los *pacientes foráneos* son aquellos que arriban ansiosos de participar en una toma ritual de *yagé*, y a quienes se les indica el valor de la toma, que depende de cada médico, y al día siguiente, luego de descansar en la pieza de huéspedes, se retira del centro.



Fig. 2 Primer plano del cartel de entrada al Resguardo *Kament'sa Biya Villanueva*.

La categoría de paciente que desarrollaré, y de la cual fui parte a lo largo de mis tres estadias en el centro de medicina es la de paciente viajero. Es, sin duda, la forma de participación más extendida. La bauticé así, basándome en las categorías *nativas* empleadas por Mama Concha, como “cocina viajera” o “fogón viajero” para denominar el fogón protegido por un techo de zinc levantado con palos

de *guadua*³⁴, que hizo construir para que este tipo de pacientes, en el marco de su estadía, preparen y cocinen cotidianamente sus alimentos. Además, la palabra viajera hace referencia a que muchos de estos pacientes son mochileros, turistas, artistas itinerantes y artesanos, tanto colombianos como extranjeros. Cuando las personas arriban con el espíritu de convivir con los médicos tradicionales, ellos ofrecen alojamiento, prácticas de limpieza, curación y sanación con plantas medicinales, así como sus saberes médicos y botánicos, a cambio de colaboración en los diversos trabajos que, como médicos tradicionales se encuentren realizando en el momento. Los días en que los pacientes viajeros desempeñan estas actividades, Mama Concha se encarga de prepararles el desayuno, el almuerzo y la cena. Ciertas tareas han sido transversales en mis tres estadías. El corte y acarreo de leña para el *cocinadero*³⁵, donde la olla en la que se prepara el *remedio*³⁶ debe estar hirviendo sin parar casi una semana. La cosecha de la hoja de *chagropanga* (*Diploteris cabrerana Cuatrecasa*) que se encuentra cultivada en distintos lotes que los integrantes de la familia poseen dentro del Resguardo. El cultivo y cosecha de otras plantas medicinales como *borrachero* (*Brugmansia arborea*), palo cruz, entre otras que utilizan para ciertas terapias y de toda clase de plantas alimenticias que compartían con nosotros, como *yuca* (*mandioca*) y *chontaduros* que son una importante fuente nutritiva que se encuentra en lo alto de los palos de chonta. Todos los pacientes viajeros comparten entonces el fogón y la compra en la tienda más cercana a tres kilómetros o en la ciudad a seis kilómetros, la preparación y cocción de los alimentos, así como las tareas realizadas como reciprocidad por el recibimiento y los aportes

34 La *guadua*, es un palo bastante más ancho que el de bambú, corrientemente utilizado en Colombia para la construcción de casas, cabañas y *malocas*, conocida en Argentina como *tacuara*.

35 En el marco de la medicina tradicional, se le denomina *cocinadero* al fogón en el que se cocina, durante semanas, a vivo fuego el brebaje del *yagé*.

36 En el marco de la medicina tradicional, se le denomina *remedio* al brebaje obtenido de la mezcla de la corteza del bejuco del *yagé* (*Banisteriopsis Caapi*) y las hojas del bejuco *chagropanga*. (*Diploteris cabrerana Cuatrecasa*).

del centro de medicina. Por ello, deben organizarse colectivamente. Los tiempos de estadía pueden variar entre una semana y cuatro meses. Los procesos de medicina incluyen un entrenamiento holístico en formas de habitar, mirar, ser y hacer, que se expresan en las acciones transculturales compartidas cotidianamente, y el conocimiento transmitido e incorporado en las mismas.



Fig. 3 Quincho construido con palos de *guadua* y techo de zinc, donde acampan y duermen los pacientes viajeros.

El modo en que se llega a conocer la existencia del centro de medicina es siempre de boca en boca, esto lo afirmo a partir de mi propia experiencia y la de aquellos con los que conviví en su seno y a quienes entrevisté. No existe información en ninguna página Web ni en ningún folleto étnico-turístico ni de cualquier tipo. El hecho de que lo denomine centro de medicina es a fines de construirlo como objeto y de poder expresarlo en la escritura. Son las personas que estuvieron allí las que se encargan de contar su experiencia a los otros y es a partir de este diálogo, muchas veces internacional, que la persona que escucha el relato decide emprender, un poco a tuestas, el viaje al centro de medicina. Muchos de estos pacientes viajeros se enteraron de su existencia una vez en Colombia, como en mi caso, adonde me

encontraba de gira con mi compañía de títeres, pero a otros les hablaban del mismo en países como Ecuador, Bolivia, Brasil, Perú, México, Alemania y Francia, desde donde decidieron emprender la travesía.



Fig. 4 Grupo de pacientes viajeros en la cocina viajera desarrollando tareas matutinas de organización y limpieza, previas al encendido del fuego para la preparación del desayuno.

Durante las tres estadias, ocurridas entre los años 2010 y 2013, y que suman alrededor de setenta y seis días de trabajo de campo, me encontraba con mi esposo chileno Enrique, psicólogo y titiritero, quien en su doble papel de paciente viajero e informante, aportó mucho a la investigación. En ese tiempo, convivimos con los citados médicos tradicionales y con diversidad de pacientes viajeros de Colombia, Argentina, Uruguay, Chile, España, Francia, Italia y Alemania.

LOS PROCESOS COTIDIANOS DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE. SU TRASMISIÓN A TRAVÉS DEL CUERPO, LA EXPERIENCIA Y LAS FORMAS VISUALES INMEDIATAS. COHABITAR, COMPARTIR Y COOPERAR.

“Yo estoy acostumbrado a enseñanzas de gente que habla mucho, (...) y estos son maestros de vida que con su misma vida te enseñan cosas y esto es algo nuevo para mí, muy nuevo, con el trabajo, con la risa, con el buen humor, ahí ya te están enseñando un montón de cosas, y uno no se da cuenta directamente.”³⁷

“Aquí es un regreso a la naturaleza muy fuerte, nos vamos a bañar en el río, es una vida tranquila, vamos a cocinar con el fuego, es una otra manera con el tiempo, y también la vida en una comunidad acá, que es muy importante, es como una pequeña familia, por eso es duro salir de aquí”³⁸

Los modos en que cotidianamente los médicos tradicionales compartían y nos transmitían a cada uno de los pacientes viajeros sus visiones y conocimientos del mundo, se operaban a través de experiencias corporales y visuales que implican, desde mi punto de vista, habitar holísticamente ese conocimiento, una incorporación desde el cuerpo integral, la mirada cotidiana y la experiencia sensorial, más que a través del pensamiento racional y las palabras.

La experiencia e importancia del compartir y del cooperar, que son claves en su propuesta médico-filosófica, nos son develadas a través de la experiencia. Este conocimiento es incorporado de forma tácita, bajo un sentido práctico, a través la propia experiencia. Cocinar a leña y compartir el fogón con los demás, se traducen en la experiencia de compartir y cooperar como un imperativo que traza el mapa de las relaciones intersubjetivas, transformando las formas de ser y estar con los otros. Cocinar a leña, implica la inversión de mucho tiempo y trabajo diario en tareas de cortado, recogida, acarreo y almacenado de la misma, así

37 Conversaciones con Daniel, paciente viajero italiano. Centro de Medicina, Mocoa: 10/11/2013.

38 Conversaciones con Camilo, paciente viajero francés. Centro de Medicina, Mocoa: 23/10/2013.

como en el prendido y manutención del fuego. Compartir entre todos el mismo fogón, implica la organización colectiva de la recolección del dinero, la compra, preparación y cocción de los alimentos, el acarreo del agua y el lavado de los platos y ollas. Se produce entonces, durante la estadía en el Resguardo, un entrenamiento continuo en el compartir, no sólo en el compartir comida, sino tareas y organización del trabajo necesario. Esto implicaba, en el mejor de los casos, poner en marcha procesos de relaciones comunitarias que funcionaban eficientemente. La autogestión y auto-organización comunitaria, pocas veces, mostraron sus límites y emergieron tensiones y conflictos debido a la falta de ejercicio de alguno de nosotros en las relaciones de reciprocidad.

De acuerdo a Mitchell, “la cultura visual³⁹ comienza en un área —el reino de lo no-artístico, de lo no-estético de las experiencias y formas visuales no mediadas o ‘inmediatas’ (...)— dicha área comprende un campo mayor, informado por lo que se podría denominar como ‘visualidad vernácula o mirada cotidiana’.”⁴⁰ A esta mirada cotidiana, y su particular construcción visual de lo social, intentaré asomarme a través de la exploración de sus modos visuales y corporales de transmitir el conocimiento. Para compartir sus saberes botánicos y su relación con la naturaleza, para enseñar las propiedades o la forma de uso de una planta, enseñar la forma de cosechar la hoja de *chagropanga*, o cómo raspar el bejuco del *yagé*, usar un machete, cargar un tronco o realizar una curación a una planta, usaban modos corporales de expresión que apelaban no a las instrucciones verbales y a las palabras como ordenadoras, sino a los gestos, a las acciones corporales e imágenes compartidas. Desde su visualidad,

39 Los Estudios Visuales o como prefiere denominarlos, los estudios de la Cultura Visual, es un extenso campo de investigación interdisciplinar que incluye “la imagen técnica y científica, la televisión y los Medios digitales, además de todas aquellas investigaciones filosóficas en torno a la fenomenología de la visión, los estudios semióticos de las imágenes (...) los estudios sociológicos de la representación de la recepción, la antropología visual, la óptica física y la visión animal”. W.J.T. Mitchell, “Mostrando el ver, una crítica de la cultura social” *Estudios visuales* n°1 (2002): 20.

40 W.J.T. Mitchell, “Mostrando el ver, una crítica de la cultura social”, 39.

entendida no sólo como la construcción social de la visión, sino como la construcción visual de lo social, que es cultivada y aprendida con relación a las formas culturales de representación y de recepción y “que se halla profundamente entreverada con las sociedades humanas, con las éticas y las políticas, con las estéticas y la epistemología del ver y del ser visto”⁴¹ se conoce más a través del mostrar que del decir, y del hacer y pensar corporalmente, más que desde la cabeza, sitio exclusivo donde Occidente alojó al pensamiento, desde el dualismo cartesiano.



Fig. 5 Grupo de pacientes viajeros raspando la corteza del bejuco yagé (*Banisteriopsis Caapi*) como parte de las tareas desarrolladas en reciprocidad del alojamiento y la recepción de la medicina tradicional.

Como cuenta Mama Concha, su padre, el Taita Salvador Chindoy les enseñó a ella y a su hermano mayor sus saberes botánicos de un modo experiencial, en el que aprehendieron en el mismo proceso de hacerlo. “Él nos llevaba y nos decía vaya paren⁴² una tal planta para ha-

41 Mitchell, “Mostrando el ver”, 19

42 *Parar* una olla, es una forma popular para expresar la acción de poner a hervir la olla, cuyo uso conocí también en otras partes de Colombia.

cer un agua para los riñones, o para la próstata o para un tumor o para la matriz o para lo que sea, y entonces así fue como fui aprendiendo a conocer las plantas”. De una forma similar, un día Mama Concha me encargó, para curar una planta de ají enferma, “machacar” sus propias semillas, agregarle agua y esparcírsele con un manojito de hierbas. Mientras yo lo hacía, tímidamente sin mojar toda la planta, se acercó, y tomando el manojito de hierbas y haciéndolo por mí, para que yo “mire” cómo hacerlo, dijo “es como llegar una bomba a una fumigadora, parejito le cae a toda la planta”⁴³. En esta práctica de enseñanza-aprendizaje transcultural hay algo de la mirada cotidiana de los médicos tradicionales, que se nos devela como un territorio poético, metafórico. Hay un alto contenido visual en su forma de transmitir el conocimiento, no sólo al mostrar cómo algo se realiza a través de imágenes corporales, sino también en la forma metafórica, altamente visual, de evocarlos a través de la palabra, como una bomba en la fumigadora.

De la misma manera, a través de la experiencia corporal y visual y el buen humor, una mañana el Taita mientras alimentaba los patos y yo participaba desde mi cámara, interactuando y filmando, me preguntó si yo sabía cuántos patos había. Calculando rápido le respondí veinte y me pidió que los contara uno por uno. “Cuenta bonito, pero cuenta, cuenta” y contando llegué a diecisiete. “veinte no hay”. Replicó y reímos. Y luego dijo “Usted puede ser bien estudiado ¿no? Pero a usted le dicen, cuénteme cuántas estrellas hay, o cuénteme lo que hay aquí nomás, cuénteme cuántos árboles hay”. Y nos reímos ante la inconmensurabilidad de los árboles del Resguardo. La imposibilidad de efectuar esa operación cuantificable no es, desde su perspectiva, algo problemático, como parte del ejercicio de un modo de consciencia que acepta la inconmensurabilidad del mundo, en el que no hay una necesidad de controlar, contar y medirlo todo. “Es lo mismo que las estrellas, pero ahí si no puedes contar. (...) Uno puede saber mucho, mucho y no

43 Registro fílmico de curación de planta de ají. Mama Concha, Centro de medicina, 3 de noviembre de 2013.

puede contar”⁴⁴. “No se trata sólo de que, en tanto animales sociales que somos, veamos el modo en que ejercemos la visión, sino, de igual modo, que, en tanto animales con capacidad para ver, comprobemos la forma adquirida por nuestros compromisos sociales”⁴⁵

SOBRE LAS FORMAS VISUALES DE EXPRESIÓN DEL CONOCIMIENTO EN LA EXPERIENCIA CHAMÁNICA

“La tarea verdaderamente importante es describir las relaciones específicas de la visión con las prácticas culturales particulares”⁴⁶

Para poder explorar la relación entre los médicos tradicionales y las imágenes en visiones, primero me referiré brevemente al *yagé* y a las ceremonias de consumo ritual, con la intención de contextualizar el marco de la experiencia, esbozando unas gruesas pinceladas, sin describir los sentidos de las prácticas chamánicas⁴⁷. El proceso de preparación puede llevar desde ocho días a varios meses. Se obtiene de la mezcla en una olla hirviente del raspado de la corteza del bejuco *Banisteriopsis Caapi*, y las hojas del bejuco *Chagropanga (Diploteris cabrerana Cuatrecasa)*. Los ingredientes psicoactivos del *yagé* son los beta-carbolíneos *harmine* y *harmaline*. Los médicos tradicionales de la Amazonía descubrieron que añadiendo una planta secundaria se ampliarían sus efectos. Dicha planta contiene triptaminas, un potente compuesto psicoactivo que produce una intensa intoxicación “caracterizada por asombrosas imágenes visuales”.⁴⁸ “Shultes advirtió que para

44 Registro filmico de alimentación de los patos. Taita Guillermo, Centro de medicina, 4 de noviembre de 2013.

45 Mitchell, “Mostrando el ver, una crítica de la cultura social”, 27

46 Mitchell, “Mostrando el ver una crítica de la cultura visual”, 32

47 “El chamanismo ha sido un fenómeno universal y fue la primera forma científica de conocimiento y de manejo del universo. Sostiene la coherencia social y cultural del pueblo y armoniza el universo.” Granados et Al, *Aproximación a la medicina tradicional colombiana*, 100

48 Davis, *El río*, 256

los cofanes, el *yagé* es mucho más que un instrumento chamánico; es la fuente misma de la sabiduría, el máximo medio de conocimiento de la toda la sociedad. Beber *yagé* es aprender. Es el vehículo por medio del cual cada persona adquiere poder y experiencia directa de lo divino.”⁴⁹



Fig. 6 Paciente viajero cosechando las hojas del bejuco *chagropanga* (*Diplteryx cabrerana* Cuatrecasa) que se mezclan con la corteza del bejuco *yagé* (*Banisteriopsis Caapi*) para obtener el brebaje denominado también *yagé*.

En el ritual, el médico tradicional que hace uso de su atuendo ceremonial se encarga primero de bendecir y curar el *yagé* mediante cantos, rezos, toques de armónica que acompaña rítmicamente con su *huaira-sacha*⁵⁰, alejando, desde su perspectiva, los malos espíritus que pueden ingresar a la ceremonia. Luego, y antes de que cada uno realice la

49 Davis, *El río*, 268

50 Su traducción sería *espíritu de selva o plumero del viento*. “Con este abanico de hojas pone en movimiento la selva de envidia y de barbarie que constituye a la sociedad y a sus malas relaciones y estas relaciones se curan. Es al cantar con este crujiente abanico como prepara sus medicinas y limpia el cuerpo enfermo del hechizo o de los espíritus que lo han invadido”. Michael Taussig, *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje. Un estudio sobre el terror y la curación*. (Bogotá: Editorial Norma, 2002), 134

ingesta, se encarga de propiciar “buena pinta”⁵¹ para los participantes y a lo largo de toda la noche, se encargará de cuidar el espacio de interacciones entre los pacientes y el mundo sobrenatural, que se cree el consumo de la planta inaugura, como así acompañarlos, en momentos con cantos y música y realizar limpiezas con tabaco y ortiga a quien lo requiera. Desde la perspectiva de los Médicos Tradicionales *Kament 'sa* con los que he convivido, la verdadera maestra en el camino a transformarse en médicos es, como ellos le dicen, “La Planta de las plantas”, el *yagé*. El Taita que se encargue de acompañarlo y guiarlo en su camino es también su maestro, pero cumple un rol de contención frente al proceso que se opera entre la Planta y el aprendiz. En cada toma y en el marco del trance, el aprendiz debe pedirle a la planta que le muestre aquello que desea conocer sobre el reino de la naturaleza, los hombres y los espíritus. Y de esta manera, se le irán revelando en las distintas tomas en forma de vívidas imágenes, las respuestas a sus preguntas. Cuando una persona necesita una curación, el médico tradicional necesita primero “mirar” el estado de salud del paciente, y para eso necesita que ambos consuman *yagé*, de modo que él pueda comunicarse con la planta y pedirle que le muestre la enfermedad y la manera de curarla. Entonces, parte importante del proceso de curación se realiza a través de imágenes.

LA IMAGEN COMO FORMA DE MATERIALIZACIÓN DEL CONOCIMIENTO

“Las imágenes no son conceptos. No se aíslan en su significación. Precisamente tienden a rebasar su significación. La imaginación es entonces multifuncional.”⁵²

En este apartado quisiera destacar la especificidad de la imagen y la imaginación en el marco de los procesos chamánicos con relación a su

51 Es una expresión que se usa en el ámbito de la medicina tradicional para augurar buenas visiones.

52 Gastón Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. (México: Fondo de Cultura Económica, 2006), 13

status ontológico de ser a la vez el medio y el vehículo del conocimiento. Quisiera destacar la manera en la que los médicos tradicionales con los que conviví, se relacionan con las imágenes en los procesos de trance chamánico e interpretarla en términos de la relación con un oráculo, en la que el conocimiento transmitido se efectúa a través de imágenes. En este proceso la imagen adquiere un carácter creativo y adivinatorio. Teniendo en cuenta el carácter multifuncional que Bachelard le otorga a la imaginación, podemos afirmar que en la práctica chamánica, las imágenes funcionan no sólo como el vehículo y el medio del conocimiento sino como su experiencia misma.

Para ilustrar sobre el poder creador y adivinatorio de las imágenes en el marco de la experiencia de los médicos tradicionales, y sobre cómo el conocimiento se opera a través de ellas, vamos a mencionar brevemente dos visiones. La primera ilustra el carácter creador de la visión que tuvo Mama Concha en una toma de *yagé*, que le transformó la vida, a ella, a su familia y a muchísimas personas. Aquella visión le reveló que “todos somos iguales frente a la planta, no hay diferencia entre nosotros, si somos indígenas o blancos”⁵³. Y ella interpretó esa visión, en términos de que si todos somos iguales frente a la planta, entonces todos tenemos el derecho a conocer sus propiedades y a participar de su conocimiento. Mama Concha ya era una médica tradicional, formada por su padre Salvador Chindoy y por su marido, el Taita Guillermo, y desde entonces emprendió, desde su agencia, un difícil camino que la opondría a su comunidad⁵⁴, para poder entregar ese conocimiento a quien lo requiera y hacer uso del mismo para sanar y curar a personas que lo necesiten, vengan de donde vengan y cuenten o no con dinero.

53 Conversaciones con Mama Concha. Centro de medicina, Mocoa: 07/11/2013.

54 Algunos integrantes de la comunidad *Kament'sa* que habita dentro del Resguardo indígena Villanueva, no vieron con buenos ojos el ingreso de personas extranjeras a las tierras del Resguardo, por lo que decidieron oponerse al proceso de apertura del centro de medicina, ocasionando numerosos obstáculos que Mama Concha tuvo que atravesar y superar para concretar su Proyecto, develado en una imagen.



Fig. 7 Taita Guillermo cortando pequeñas ramas, denominadas por él *chamisas*, para alimentar el fogón del *yagé* en el *cocinadero*.



Fig. 8 Primer plano de la olla hirviendo del brebaje del *yagé* en el *cocinadero*, adonde debe hervir por un período aproximado de una semana.

La segunda visión le ocurre al Taita Guillermo e ilustra el carácter adivinatorio de la imagen, y en ella se le devela la planta que requiere para tratar su dolor y la ubicación de la misma en el Resguardo. Días previos a la toma, el Taita había sufrido un terrible accidente en un micro que se desbarrancó mientras regresaba de un viaje, por lo que se encontraba con mucho dolor, en especial en la rodilla. “No me la mostró nadie, el *yagecito* me la mostró. Necesitaba árnica para el dolor de yo mismo, después del accidente. Entonces dije, me voy empezar a tomar para mirar acá a ver adónde hay árnica. Y entonces él me la mostró y acá estaba, en el lote mío”⁵⁵. A partir de allí descubrió la ubicación y las propiedades de la árnica, que usaría en incontables ocasiones.

LA IMAGEN EN LA EXPERIENCIA CHAMÁNICA DE LOS PACIENTES VIAJEROS

Como nos interesaría destacar, tanto en el campo de la experiencia de los médicos tradicionales, los aprendices, o aquellos que participan de una toma ritual de *yagé* como pacientes viajeros, la imagen se torna el vector principal de la experiencia y tiende a conectarnos con aspectos y dimensiones que es necesario visibilizar sobre nosotros mismos. Comprender los modos diversos en que nos relacionamos con la imagen chamánica, se vuelve materia a indagar para acercarnos a las complejas formas bajo las que se presenta el aprendizaje sobre uno mismo y los otros, en el marco del procedimiento ritual que se enmarca en los procesos formativos holistas que propone el centro de medicina.

La experiencia de una paciente viajera con la que establecí una relación de profunda amistad, nos demuestra la capacidad de advertencia y de adivinación de la que parecen estar dotadas las imágenes en el trance ritual. Como ella replicaría incontables veces, la planta le mostró a través de una imagen que señalaría justamente una ausencia, la de su pecho izquierdo, que sufría cáncer de mama. Esa visión fue en el marco de su primera toma ritual en el Resguardo, en la cual sintió un profundo dolor en su pecho y lloró y vomitó en abundancia. A partir de allí comenzó un

55 Conversaciones con Taita Guillermo. Centro de medicina, Mocoa: 29/10/2013.

tratamiento de limpieza en el Resguardo, y más adelante se operaría en Ecuador. “Fue bien claro marica, porque yo sentí como que me cogieron la mano y que me la pusieron ahí, y yo empecé a tocarme a tocarme a tocarme y ahí llegué y ya sé dónde está la bola, ya me vi el quiste, (...) y la Mamita me decía ‘sea agradecida que la plantica le mostró desde la primera vez’ (...) y en un momento me empecé a revisar así, y ya no tenía la bola parece, o sea, ya no estaba, como que me mostró ya curada”⁵⁶

En el caso de otra paciente viajera, encontramos en la visión de *yagé* el funcionamiento de un oráculo tradicional, entendido como la revelación de un futuro que la persona puede intentar evitar, pero no lo logra. En su visión, ella vio cómo un muchacho la violaba. Miró la cama, la habitación, el color de las paredes, la campera que él traía puesta, sus zapatos, oyó sus propios gritos. Sin embargo, no pudo evitar que más tarde, esa escena se volviera una realidad.



Fig. 9 Comienzo de una ceremonia de curación y limpieza con la planta medicinal Ortiga (*Urtica dioica*) mediante una mutua persignación, muestra del sincretismo religioso presente en los *Kament'sa Bijá* del Valle de Sibundoy.

56 Conversaciones con Laura, paciente viajera colombiana. Centro de Medicina, Mocoa: 5 de marzo de 2013.



Fig. 10 Impostura sobre la cabeza de mi compañero Enrique, paciente viajero chileno, de la planta medicinal ortiga (*Urtica dioica*) en el proceso de curación y limpieza que estimula la circulación sanguínea y elimina sustancias tóxicas del organismo.

Estos dos ejemplos nos invitan a preguntarnos no sólo sobre la magnitud del poder de las prácticas de la medicina tradicional indígena, en cuanto a su precisión para diagnosticar una enfermedad o en cuanto a su capacidad de predecir un hecho lamentable, sino también nos invitan a preguntarnos y a reflexionar sobre el modo eminentemente visual en el que se despliega su conocimiento. De esta manera, nos invita a pensar en si acaso ese modo visual o imaginario al que accedemos en el trance, no se relaciona con las prácticas sociales de visualidad propias de las culturas en las que el uso ritual de la planta ocupa un lugar central, como medio de acceso al conocimiento o al mundo sobrenatural, en el marco de las que es corriente la primacía del mostrar más que del decir, donde podemos entrever otra epistemología del ver. Como afirma Desjarlais en su etnografía sobre las prácticas chamánicas de los *Yolmo-Wa* en el Himalaya nepalés, “una investigación imaginativa parece especialmente apropiada para las realidades Yolmo, ya que las experiencias locales parecen ser entendidas y expresadas a través de imágenes (...) tal vez relacionado con lo

que Anthony Marsella considera un ‘modo imaginario’ de representar la realidad común a muchas sociedades no-occidentales”⁵⁷.

MIS IMÁGENES, MIS VISIONES Y MI CUERPO, COMO INVESTIGADORA CORPORAL Y VISUAL, COMO MUJER Y PACIENTE VIAJERA: SU VALOR EPISTEMOLÓGICO.

“Como las visiones shamánicas, mi mapa aproximado de la experiencia Yolmo está recubierto por los límites de mi propio punto de vista, y así entonces queda, en el mejor de los casos, en tierra de nadie, en medio y entre culturas.”⁵⁸

Estas imágenes-visiones pueden ser abordadas como itinerarios epistemológicos de una investigación en proceso, como *insights* de comprensión, como huellas que dejaron y marcaron esos caminos de exploración, testigos del recorrido subjetivo de la investigación y sus múltiples dimensiones, así como de mi inmersión integral como investigadora visual y corporal, mujer y paciente viajera en la experiencia social que intento conocer. Los procesos corporales, emocionales y visuales que atravesé, me mostraron que la experiencia en el marco del trance, así como fuera de él, no es reductible a un modelo dicotómico occidental de explicación racional. “Mucho de este aprendizaje ocurre tácitamente, al nivel del cuerpo; las imágenes de los trances como yo las leo, cristalizan formas encarnadas/corporizadas de conocimiento. El sentido, modelado en el cuerpo, toma forma a través de imágenes, que luego fueron absorbidas por el cuerpo”⁵⁹.

Este conjunto de imágenes-visiones, tiene un particular valor epistemológico porque contribuyó a catalizar mi comprensión integral de la propuesta médica y al haber tenido lugar en el marco de la última

57 Robert Desjarlais, *Imaginary Gardens with Real Toads*. En: *Body and emotions. The aesthetics of illness and healing in the Nepal Himalayas*. (Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1992). Versión Traducida por Belén Pepe para las fichas del equipo de Antropología de la Subjetividad. UBA, Buenos Aires 2011, 27.

58 Desjarlais, *Imaginary Gardens with Real Toads*, 30

59 Desjarlais, *Imaginary Gardens with Real Toads*, 24

ceremonia en mi última estadía, condensa gran parte del conocimiento corporizado a lo largo del trabajo. “Como la imagen ‘adivinatoria’ sugiere, gran parte de mi comprensión de la dinámica social fue obtenida a través de –y cristalizada por medio de– caminos por fuera de los pensamientos conscientes, conceptuales.”⁶⁰ Para transmitir la experiencia lo más integralmente posible, citaré mis notas de campo. Esta visión comienza con una multiplicidad de serpientes que nacían y se movían muy cerca de mí:

al moverse fluidamente como si estuvieran en un medio acuoso, me hacían cosquillas. Estaban todavía a una cierta distancia, no llegaban siquiera a tocar mi cara cuando empecé a reírme a carcajadas. Estaban por todos lados, en todos los planos del campo visual, por arriba, por debajo, en las distintas dimensiones de la profundidad. (...) Todas estas serpientes, bailando tan cerca de mí me daban una sensación de felicidad, de armonía, de paz tan grande, tan irreductible a palabras escritas. (...) En algún momento comienzo a sospechar que en realidad no son serpientes, sino son plantas, cientos de pequeñas plantas, plantas bebés. Otra vez, lo que veo o quiénes me reciben son múltiples materializaciones virtuales de ella, La Planta (...) Nos *miramos*, nos rozamos, nos movemos, nos reímos. Esta alegría, este placer infinito, por momentos era atravesado por una tímida sensación de miedo, una especie de racionalidad que yacía por debajo de esta nueva forma de experimentar el mundo, que aún reclamaba un espacio de duda. Sencillamente, no la había, esas serpientes no podían darme miedo, sólo podían hacerme reír de una manera holística, en donde todo mi cuerpo se reía (...) De golpe, la visión rompe su enfoque, esto es, cambia la dimensión y la ubicación del punto de vista. La cámara, mi cine-ojo asciende y toma la escena desde arriba. El Todo cambia, deglute, se apareja, se desarrolla. Esos cientos de conjuntos de serpientes-plantas, que estallaban de vida y llenaban todo el espacio-tiempo con su fluir permanente, ahora se encuentran encerradas en una pecera rectangular de vidrio que está ubicada sobre un mesón largo, blanco, también rectangular sobre un higiénico laboratorio científico, con paredes blancas, mesones, columnas blancas, piso blanco de mosaicos brillantes de pulcritud. El laboratorio inmenso estaba vacío, vacío de gente, lo único vivo allí era lo que estaba dentro de la pecera. Las plantas, pero ahora también Mama Concha y su nieto junto con toda la casa, el quincho, las hamacas, los instrumentos de música, estaban allí adentro y aislados en la pecera. De un momento a otro sa-

60 Desjarlais, *Imaginary Gardens with Real Toads*, 23

lieron de dentro de la casa y ella le iba mostrando a él las plantas sobre la mesa de madera, hacía que él las tocara, las oliera, jugara con ellas. Ellos paseaban por dentro del quincho sin imaginarse encerrados y observados por gigantes de otro mundo. Se reían, y las plantas-serpientes golpeaban cada vez más fuerte sobre la pecera. Y yo quería que se rompiera, que las plantas-serpientes rompieran ese vidrio que los separaba del mundo.⁶¹

La transformación de y la oposición entre esos dos sistemas, entre la fluidez, la organicidad, la libertad y espontaneidad quizá caótica, de las serpientes-plantas y yo riéndonos, y luego el encierro dentro de una pecera de todo el centro de medicina, sobre una mesa de un laboratorio científico occidental, donde imperan un silencio y una pulcritud artificiales, me señaló una característica de la originalidad y autenticidad de la propuesta del centro de medicina, a partir de “mirar” lo que sucede con otras experiencias médicas que utilizan el apelativo de tradicional indígena, pero donde la medicina y la cosmovisión indígenas, son subsumidas dentro de sistemas médicos occidentales, que se autodenominan alternativos, donde sus prácticas son diseccionadas en la mesa de un laboratorio. Lo que sucede entonces, es que se trasplanta acriticamente una práctica ritual y médica enmarcada en cierta cosmovisión del mundo y la experiencia, a otra que no sólo le es ajena, sino que básicamente contraria.

El chamanismo del Putumayo ha sido invadido por todo tipo de nuevas formas de fantasías colonizadoras, y corre el riesgo de convertirse en una parodia de sí. Lo que solía ser imaginativo y relajado, tal como se los describe detalladamente aquí, se ha convertido en algo cada vez más parecido a un montaje, por cuenta de las fantasías globalizadoras que giran alrededor de las drogas, los indígenas, el medio ambiente y la sensibilidad mística de la Nueva Era⁶².

Esta visión puede ser entendida como catalizadora de una comprensión del carácter filosófico de la experiencia médica. Una propuesta holista e indígena originada en una visión de yagé que tuvo

61 Cuaderno de notas de campo: 07 de Noviembre de 2013.

62 Taussig, *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje*, 15

Mama Concha, y que es desarrollada en el seno de su familia, que emprendió, a contracorriente de su propia comunidad, un complejo proceso transcultural de medicina, para compartir y extender sus conocimientos a aquellos no indígenas que lo requirieran. En este movimiento transcultural, ella nos invita a todos los pacientes viajeros del mundo entero; a participar de su modo integral de conocimiento, donde no es posible distinguir los campos de la ciencia, de la religión y el arte, así como a compartir y a cooperar a través del tránsito por entrenamientos cotidianos en formas de ser, hacer y mirar que provocan que nos extrañemos de la educación y la historia occidentales a la que fuimos sometidos como cuerpos, para devolvemos profundamente transformados. Esta visión también me interpela directamente a mí, como cientista social, invitándome a no encerrar esta experiencia médica en la cárcel de los conceptos y de las categorías, a no observar y describir la pecera desde afuera, como si fuera una realidad aparte factible de ser aislada, sino meterme dentro como investigadora para descubrir que los límites son ficticios y que la única manera de acercarme a comprender su compleja realidad es a través de la experiencia situada sensorio-corporal.

CONCLUSIONES

“Para llegar a un cambio en los paradigmas de representación debemos intercambiar un conocimiento transmitido y aprehendido de mente a mente, por un conocimiento compartido entre diferentes cuerpos”⁶³

El conocimiento adquirido como paciente viajera, investigadora visual y corporal, a través de mi cuerpo y mi experiencia sensorial, así como a través de mi mirada y mi cámara filmadora, como instrumentos de investigación a través de los que exploraba, participa

63 Bill Nichols, *Blurred Boundaries: questions of meaning in contemporary culture*. (Bloomington: Indiana University Press, 1994), 79 citado en Lipkau *La mirada erótica*, 256

ba e interactuaba con los otros en diversos contextos, me permitió acercarme de modo integral, complejo y holista a la propuesta filosófica y médica del centro de medicina. Pude comenzar a observar y comprender los modos visuales y corporales en que los médicos tradicionales expresan y transmiten sus conocimientos. A través de la acción, del gesto, de las imágenes compartidas, de la evocación metafórica indirecta, en una lógica del mostrar y hacer y no del decir. Esta manera de expresar y compartir el conocimiento deviene a su vez de un modo cultural y visual de experimentar y cognocer el mundo que es holista, integral y complejo, en el que se puede ser y no ser a la vez, y se abordan y reconocen las paradojas de la existencia. Por ello, el modo de comprenderlo e incorporarlo no es conceptual, sino a través de una corporización de ese conocimiento. Haciendo, cocinando, caminando, leñando, cultivando, cosechando, conversando y participando en ceremonias rituales con los médicos tradicionales, pude comenzar a asomarme a sus subjetividades y a la comprensión de su propuesta filosófico-médica, que desde su agencia indígena, y de una manera original nos enseña un modo de habitar, experimentar, compartir y cooperar en el mundo con los otros, desde y a través de los cuerpos, y nos invita a conocer, aprender y darle continuidad a la medicina tradicional, así como a su mirada particular del universo.

La posibilidad de construir conocimiento a través de la entrevista permanente entre la teoría, la reflexión, la experiencia, la imaginación y la revisita a un enorme cuerpo de datos audiovisuales, que siempre arrojan nueva luz, dependiendo del ángulo del que los mire e interroge, le aporta mucha dinámica al trabajo. A su vez, presentar el proceso de investigación en un medio fílmico, es un modo posible de acercar a la audiencia a los contextos, las emociones, tensiones y relaciones intersubjetivas a través de las que se produce el conocimiento.

BIBLIOGRAFÍA

- Ardevol, Elisenda. “Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* n° 53 (1998): 217-240.
- Bachelard, Gastón. *La tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad* (México: Fondo de Cultura Económica, 2006)
- Caicedo Fernández, Alhena. “El uso ritual de yajé: Patrimonialización y consumo en debate.” *Revista colombiana de Antropología* n° 46 (2010): 63-86.
- Caicedo Fernández, Alhena. “Nuevos Chamanismos Nueva Era”. *Universitas Humanística*. n° 68 (2009): 15-32.
- Citro, Silvia *Cuerpos Significantes: Travesías de una etnografía dialéctica* (Buenos Aires: Biblos, 2009).
- Conversaciones con Daniel, paciente viajero italiano. Centro de Medicina, Mocoa: 10/11/2013.
- Conversaciones con Camilo, paciente viajero francés. Centro de Medicina, Mocoa: 23/10/2013.
- Conversaciones con Laura, paciente viajera colombiana. Centro de Medicina, Mocoa: 5/03/2013.
- Conversaciones con Taita Guillermo. Centro de Medicina, Mocoa: 29/10/2013.
- Conversaciones con Mama Concha. Centro de Medicina, Mocoa: 6/11/2013.
- Cuaderno de notas de campo: 07 de Noviembre de 2013.
- Clifford, James y Marcus, George. E. *Writing Culture: The poetics and politics of Ethnography* (Berkeley: University of California Press, 1986).
- Davis, Wade. *El Río. Exploraciones y descubrimientos en la selva amazónica*. (México: Fondo de cultura Económica, 2009).
- Desjarlais, Robert. “Imaginary Gardens with Real Toads” en: *Body and emotions. The aesthetics of illness and healing in the Nepal Himalayas*. (University of Pennsylvania Press. Philadelphia 1992) Trad. Belén Pepe. (Fichas del equipo de Antropología de la Subjetividad. Buenos Aires: UBA, 2011): 7 - 34.
- Granados Andrade, Sandy; Martínez, Luis; Morales, Paola; Ortiz, Gabriel; Sandoval, Hernando; Zuluaga, Germán. “Aproximación a la medicina

- tradicional colombiana. Una mirada al margen de la cultura occidental” *Revista Ciencias de la Salud*, n°3 (2005): 98-106.
- Guigou, Nicolás. “Representación e imagen: las miradas de la Antropología Visual” *Diverso, Revista de Antropología Social y Cultural* 4, (2001).
- Jackson, Michael “Preamble”, en *Mínima ethnographica: Intersubjectivity and the Anthropological Project*. (The University of Chicago Press, 1998) Trad. Lucía Salinas (Fichas del equipo de Antropología de la Subjetividad, UBA 2011): 1-35.
- Lipkau, Elisa. “La mirada erótica. Cuerpo y performance en la Antropología Visual”, *Antípoda* n° 9. (2009): 231-262.
- Mitchell, W.J.T. “Mostrando el ver: Una crítica de la cultura Visual”, en *Art history, aesthetics, Visual Studies*. Eds. Michael Ann Holly y Keith Moxey, (Mass: Sterling & Francin Clark Art Institute, 2002).
- Taussig, Michael. *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje. Un estudio sobre el terror y la curación* (Bogotá: Norma, 2002).
- Vila Adriana, Grau Rebollo J., Ardevol Ellisenda, Orobitg Gemma. *El medio audiovisual como herramienta de investigación social*. Serie: Dinámicas interculturales n° 12. Barcelona: CIDOB, 2008.

La mirada de la SFAA: el caso del Ferrocarril Transandino

Julieta Pestarino*
(Universidad de Buenos Aires)

El 10 de abril de 1910 se inauguraba el primer viaje a través de la cordillera de los Andes del Ferrocarril Transandino, uniendo las ciudades de Mendoza en Argentina con Los Andes en Chile, y consiguiendo consecuentemente, además de la conexión entre ambos países, la de los océanos Atlántico y Pacífico. Fue tal la importancia que tuvo el Transandino como medio de comunicación, traslado de gente y transporte de cargas que se constituyó en uno de los tantos motivos fotografiados por la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados (SFAA en adelante) en sus viajes por la región cuyana.

Durante los últimos años del siglo XIX en Argentina, la práctica fotográfica halló eco en las clases más pudientes, quienes encontraron en ella una técnica que reflejaba sus concepciones e ideales positivistas. Los fotógrafos aficionados de la élite económica y política porteña buscaron compartir y desarrollar esta práctica en función de sus expectativas, y para ello crearon su propia institución. La SFAA fue fundada en 1889 por Francisco Ayerza y otros fotógrafos aficionados de la época, funcionando hasta mediados de la década del '20. Se

* Julieta Pestarino es licenciada en Ciencias Antropológicas, egresada de la Universidad de Buenos Aires. En la actualidad es becaria doctoral de CONICET y se encuentra cursando la Maestría en Curaduría en Artes Visuales en la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

constituyó como un proyecto fotográfico longevo y uno de los más prolíficos y geográficamente abarcadores del país, emulando la práctica asociacionista europea en torno de la fotografía¹ (Tell, 2009). Sus integrantes se reunían bajo el común entendimiento de que la fotografía era el mejor medio para ilustrar el “progreso” argentino en una época de muchos cambios, avances e innovaciones (Méndez, 2010).

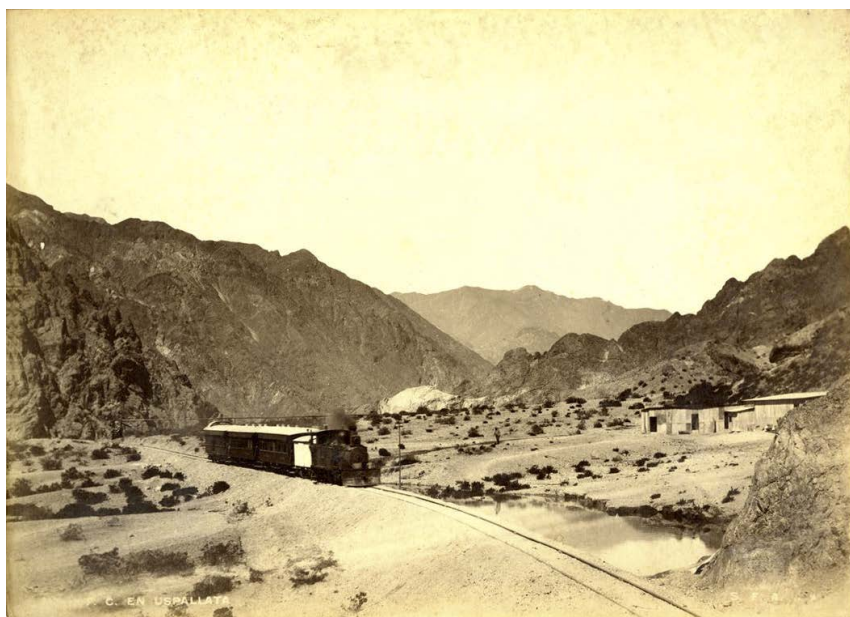


Fig. 1 Vista del Ferrocarril Trasandino en Uspallata (AGN).

La Sociedad fue conformada por figuras pertenecientes a algunas de las más importantes familias de la burguesía terrateniente porteña, como Leonardo Pereyra (uno de los fundadores de la Sociedad Rural

1 A mitad de los años 50 se constituyeron las grandes sociedades fotográficas europeas como la Royal Photographic Society (1853) y la Société Française de Photographie (1854). La SFAA mantenía vínculos con sociedades afines en otras partes del mundo.

Argentina), Francisco Ayerza, Federico Lacroze, Francisco P. Moreno, Estanislao Zeballos y Marcelo T. de Alvear, entre otros miembros destacados. La entidad, hija de su época, adhería a las ideas modernizadoras de la generación del ochenta, forjando imágenes que mostraban por lo general un país próspero y pujante y pronto se convirtieron en una herramienta fundamental para la tarea de difusión y exaltación nacional (Cuarterolo, 2012). Sus fotografías se exhibieron en grandes exposiciones internacionales y en sociedades e importantes revistas extranjeras, buscando generar publicidad de nuestro país. Por la selección de las imágenes a fotografiar, la circulación de la mismas y el historial de sus integrantes, podemos suponer que la SFAA se proponía hacer de la fotografía *“una herramienta de difusión y exaltación de la Argentina moderna, de sus logros, de la belleza de sus paisajes y sus rasgos culturales e históricos más típicos”* (Príamo, 1998). Convertidas en medio de información, educación y recreación, en depósitos de la memoria y del conocimiento y en mecanismo de construcción social de la realidad (Cuarterolo, 2012), este tipo de fotos, hijas de su época, propició la construcción de una imagen de país determinado, tanto puertas hacia dentro como hacia el exterior, en el contexto de un Estado en pleno proceso de construcción y transformación.

A partir de la intención de estimulación de la fotografía, la SFAA promovió dos líneas de participación en principio diferenciales: la realización de concursos anuales organizados por la institución y la elaboración de un archivo propio. La designación autoral individual se reservó sólo para los concursos, mientras que los miles de negativos producidos por los socios en diversas situaciones eran firmados como “SFAA”, haciendo caso omiso al nombre de cada autor particular. La supresión del nombre del autor a instancias de un objetivo grupal supone un sentido de pertenencia social e histórica. En última instancia, cada fotografía era sólo una fracción del documento de la SFAA, y mientras cada miembro renunciaba a la exclusiva pertenencia y autoría de sus negativos, se hacía -por extensión- titular de todos los que se encontraban en poder de la Sociedad. De este modo, la SFAA estimuló la producción y gestionó el

archivo de miles de negativos generados por sus decenas de socios. La idea de conformar un archivo fotográfico no era nueva, existían para la época antecedentes como la *Mission Héliographique*, que en 1851 encargó a varios fotógrafos realizar tomas de una serie de monumentos importantes que debían ser restaurados en Francia, generando una colección importantísima de vistas de su país.

Teniendo en cuenta las características sociales de los aficionados que conformaban la SFAA, pertenecientes en su mayoría a la burguesía porteña, es comprensible que adhirieran a las ideas modernizadoras de su época: en sus imágenes mostraron un país moderno, próspero, a la par que registraron lo pintoresco, como los tipos populares y oficios, y los deslumbrantes paisajes de la Argentina. En aquella época, tanto los fotógrafos profesionales como así también los aficionados de la SFAA, coincidieron en representar a la Argentina como un territorio en pleno desarrollo económico, expandido y reconocido por sus habitantes, en un momento en que el Estado buscaba inversionistas y promocionaba la inmigración europea. La imagen de un país con ciudades y paisajes deslumbrantes, oficios pintorescos, obras públicas en marcha, hicieron que el lema de “orden y progreso” se reflejara en sus fotografías. La construcción del Ferrocarril Trasandino constituyó un claro ejemplo de estos avances, siendo el principal medio de transporte en el Cono Sur, conectando dos países y numerosas poblaciones a lo largo de 240 kilómetros de vías.

Los influyentes socios del grupo tenían en la mira vehiculizar a través de sus imágenes la apreciación del parecido de Argentina con los países europeos. En una sociedad en la cual poder económico y poder político se confundían, los miembros de la SFAA tenían especial interés en que Argentina representara una imagen favorable en el exterior, buscando incentivar los intercambios comerciales y las inversiones extranjeras. Tanto dentro del país como fuera, la Sociedad proveía de fotografías a publicaciones ilustradas, convirtiéndose en una suerte de agencia gráfica. Además, se convirtió en la principal proveedora de imágenes para distintas esferas institucionales. Esta cuestión estaba, incluso, estipulada en sus estatutos, donde se preveía que en caso de

disolverse la Sociedad los materiales que pudieran tener utilidad científica o artística debían ser donados a museos o bibliotecas del estado. En este hecho se refleja las razones que hicieron que los intereses del ámbito público, se antepusieran a los privados de quienes fueran sus socios. En este momento histórico en particular, la fotografía, por su alcance masivo y por la democrática accesibilidad que proponía su lenguaje, se convertía en los medios ideales para la configuración de un imaginario colectivo (Cuarterolo, 2012). Este medio de reproducción mecánica asociado a la técnica y al progreso exaltaba el proceso de modernización que comenzaba a instalarse en Argentina; pero, al mismo tiempo y en sintonía con el discurso nacionalista que surgía entonces, se mostraba frente al impacto inmigratorio una gran nostalgia por la tradición nacional y el mundo rural.

Fueron muy frecuentes los viajes que, ya sea por ocio, vacaciones familiares o especialmente organizados para sacar fotos, realizaban sus asociados para efectuar tomas de diversos lugares del país y del mundo. Se evidencia en las imágenes en general un especial interés por edificios recientemente terminados, obras de ingeniería como puentes y ferrocarriles, iglesias y edificios estatales a lo largo del país. Los temas y lugares de las fotografías son muchos y tienden a mostrar una nación pujante: parques, mercados, monumentos, hospitales (a menudo también las salas interiores), calles, fábricas, con y sin gente viviéndolos. No podemos dejar de destacar de igual modo las escenas cotidianas captadas, tipos populares, escenas rurales, y algunos reportajes.

LA SFAA Y SUS FOTOS DEL FERROCARRIL TRASANDINO

La construcción del Ferrocarril significó abrir un paso tanto económico como social, en una época con una creciente necesidad de desplazar y desplazarse. Este nuevo medio de transporte y comunicación representaba una doble condición de artefacto económico y cultural, permitiendo el intercambio de materias primas, productos

e ideas y construyendo un nuevo paisaje (Seisdedos, 2009). En aquel momento, los ferrocarriles constituyeron un medio eficiente que permitió conectar los puertos con los centros de producción, y se convirtieron en los únicos capaces de recorrer grandes distancias e incluso atravesar continentes. La construcción de trenes transcontinentales se había iniciado algunos años antes en América del Norte con el Central Pacific Railroad y el Union Pacific Railway en Estados Unidos en 1863 y 1869 respectivamente, el Canadian Pacific Railway en 1886, para luego sucederse con el Transiberiano en 1904 (recorriendo gran parte del norte asiático) y, a la par de ellos, el Trasandino, en 1910.

Nuestro ferrocarril empezó a construirse en 1884, aprobado por la Ley N°583 con el impulso de la iniciativa privada de los hermanos Juan y Mateo Clark². Su construcción se concluyó veintiséis años después, cuando el 5 de abril de 1910 se realizara el primer viaje completo que atravesó la cordillera de los Andes, concretizando la unión de los puertos de Valparaíso con Buenos Aires. Los proyectos de altos costos, por abordar zonas de frontera, se caracterizan por su complejidad político-institucional, y el Trasandino no fue la excepción ya que la construcción completa de su trazado demoró más años de los planificados debido a la inestabilidad política de los países involucrados y sus recurrentes conflictos fronterizos, principalmente la Guerra del Pacífico (1879-1884) y revoluciones tanto en Argentina como en Chile.

Sin embargo, una vez concluido el proyecto, el Ferrocarril Trasandino no sólo conectó océanos, sino que constituyó un corredor patrimonial atravesando y modificando tanto naturaleza como cultura, definiendo un sistema de unidad e identidad. Asimismo, se transformó en un emblema de vanguardia internacional, difundiendo y

2 Los hermanos Clark eran hijos de una próspera familia con padre británico y madre argentina, instalados en Valparaíso, entonces capital financiera y comercial de Chile. El interés de los Clark radicaba en lograr una mejor ruta para el intercambio comercial entre los pueblos del interior de Argentina con el puerto de Valparaíso, habiendo tendido también años antes, en 1871, el primer servicio telegráfico a través de la cordillera entre Santiago de Chile y Mendoza.

representando desde su condición moderna, tecnológica, económica, simbólica e histórica tanto el territorio geográfico que atravesaba como el imaginario y patrimonio cultural (Seiseddos, 2009).



Fig. 2 En viaje a Uspallata (AGN)



Fig. 3 El Ferrocarril Transandino a través de los Andes (AGN)

En este contexto, el interés por fotografiar al Ferrocarril Transandino por parte de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados se carga de sentidos. El grupo organizaba viajes y excursiones hacia aquellas atracciones, regiones o poblaciones que representaran tanto las innovaciones que ocurrían en el país, como así también la revalorización de lo vernáculo y tradicional frente al gran número de inmigrantes y cambios que estaban ocurriendo en la Argentina de inicios de siglo XX. Siguiendo a John Berger, toda mirada está ligada a valores culturales y creencias vigentes en un determinado momento, y el Ferrocarril Transandino reunió todas las condiciones de época para ser uno de los temas a trabajar tanto por la Sociedad como por otros fotógrafos del momento. Por ejemplo, fue abordado por Oberdan Heffer, fotógrafo chileno de origen canadiense, uno de los varios profesionales que dejaron testimonio del paso del Transandino en el país vecino. Mientras que, del lado argentino, fue retratado por Christiano Junior,

A. W. Boote y Cía y el fotógrafo mendocino Augusto Streich, entre otros (Makarius, 1990). Según los archivos de la SFAA consultados, no fue este un tema fotografiado por la Sociedad con dedicación especial, pero sin dudas llamó la atención de los miembros que pasaron por su región, quienes captaron motivos y escenas de su uso cotidiano, y su travesía a través del paisaje.

El Ferrocarril Trasandino generó intervenciones que tuvieron implicaciones tanto territoriales como sociales, técnicas y paisajistas, al modificar sustancialmente el territorio que atravesaba con instalación de vías y estaciones, la construcción de importantes puentes y túneles, e importantes cortes de terreno. A partir de su construcción, se produjo un importante salto en las relaciones económicas, sociales y culturales no sólo entre Argentina y Chile, sino de toda la región (Lacoste Gargantini y Jiménez Cabrera, 2013). No casualmente, el tendido final se inauguró el año de la primera gesta independentista, momento para el cual se construyeron numerosos edificios, pabellones e innovaciones a lo largo del país, en consonancia no sólo con los festejos por cien años de la Revolución de Mayo, sino también con el apogeo del modelo agroexportador. En la celebración del Centenario, las élites mostraron al mundo una imagen de progreso, prosperidad y grandeza. La población crecía rápidamente, debido a la masiva inmigración desde Europa y Argentina prometía a sus habitantes un gran futuro.

Desde un punto de vista cultural, el Ferrocarril Trasandino abría también la posibilidad para una renovación estética y de diferente apreciación de la Cordillera de los Andes. A partir de su emplazamiento fue posible estimar y vivenciar el paisaje andino de otro modo, pudiéndose realizar viajes cómodos, rápidos y seguros atravesando la desafiante cordillera (Aranda, Cussen y Lacoste, 2012). Dejando atrás los viajes de cuarenta días para llegar de Santiago de Chile a Buenos Aires, cruzando las montañas y las pampas, el Ferrocarril hizo posible un contacto más fluido, posibilitando, por ejemplo entre otras importantes innovaciones, la realización

de cumbres presidenciales. El Trasandino contribuyó así a mejorar los intercambios comerciales y a generar nuevos espacios para la integración a nivel político y diplomático. El primer viaje de un Presidente chileno a Buenos Aires y de un Presidente argentino a Santiago se planificó para el 25 de mayo y el 18 de septiembre respectivamente, en consonancia con ambos festejos de 1910, inaugurándose una nueva etapa en las relaciones bilaterales (Lacoste, 2004).



Fig. 4 Toma de fotografías en la estación de Cacheuta (AGN)

Comercialmente, la finalización del Trasandino se vio enmarcada por la negociación del Tratado de Comercio entre Chile y Argentina entre 1905 y 1910, que si bien no logró cumplir sus objetivos comerciales previstos, sirvió de impulso para concretizar la finalización del emprendimiento.



Fig. 5 y 6 Transporte de animales en la estación Uspallata (AGN)

Las fotografías de la SFAA que incluyeron al Ferrocarril Trasandino aquí citadas y analizadas, se conservan de modo bastante azaroso entre los cuarenta y seis álbumes digitalizados que se encuentran en el Archivo General de la Nación (AGN), que contienen aproximadamente cuatro mil imágenes en total. Es posible inferir que las fotos fueron realizadas por diversos fotógrafos, no sólo porque se localizan en diferentes álbumes, sino también por el tipo de formato, color de copia y tipo de encuadre. Todas las fotos retratan construcciones del ferrocarril ya concluidas, o por las cuales al menos ya se encontraba circulando el tren. Las tomas encontradas abarcan imágenes realizadas a la luz del día, principalmente en las cercanías de alguna de las estaciones del trazado ferroviario, lo cual es bastante lógico si consideramos la dificultad para movilizarse en la época con otros medios de transporte por los trayectos intermedios, sin contabilizar el traslado de los voluminosos equipos fotográficos del momento.

Las fotografías aquí citadas refieren a la estación cabecera de la ciudad de Mendoza y las estaciones intermedias de Cacheuta, Uspallata y Puente del Inca. Las mismas se encontraban localizadas en diversas distancias del recorrido que realizaba el Ferrocarril, siendo Mendoza la primera, Cacheuta la cuarta, Uspallata la séptima y Puente del Inca la anteúltima del lado argentino. En la fotografía de transporte de ganado en Uspallata en particular, es posible percibir que quienes se encuentran observando dicha situación son en su mayoría lugareños, lo que en principio no parecería ser así en la foto tomada en la estación de Cacheuta. Al tratarse en su mayoría de tomas de diversos espacios con algunas personas, estas fotografías nos posibilitan apreciar interacciones prácticamente espontáneas de los pasajeros y lugareños con el ferrocarril en situaciones de espera, de arribo y durante el viaje mismo. La Sociedad no se caracterizó por el registro de situaciones sociales documentales, ya que usualmente la gran mayoría de sus fotos con gente se encuentran posadas, según el estilo y las limitaciones técnicas de la época. En las tomas que aquí se discuten, el registro de algunas actividades en torno del tren que,

en este trabajo, toman relevancia, es producto más del afán de intentar registrar al ferrocarril mismo y su entorno, que de una búsqueda consiente.

Pierre Bourdieu (1965) estableció que el uso social de la fotografía se centra en que mediante la intervención del ethos (interiorización de regularidades objetivas y corrientes) los grupos subordinan la práctica fotográfica a la regla colectiva, *“la fotografía más insignificante expresa, además de las intenciones explícitas de quien la ha tomado, el sistemas de los esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación común a todo un grupo”* (Bourdieu, 1965: 4). El autor francés afirma que las normas que organizan la captación fotográfica del mundo son indisociables del sistema de valores implícitos propios de una clase. Este es uno de los ejes que es retomado en el presente trabajo para reflexionar sobre la producción de la SFAA. Según Bourdieu, para poder comprender adecuadamente una fotografía se deben articular varias esferas, tanto de época como de clase, confiriendo funciones que responden a los intereses propios y su estructura social. Los integrantes de la SFAA generaron imágenes según sus ideales de grupo, y desde su posición social, económica y política en la sociedad argentina, y especialmente porteña, de inicios de siglo XX. Estas características determinaron qué elegirían fotografiar y cómo, así como también qué dejarían explícitamente fuera de la representación fotográfica.

La representación visual argentina hizo eco, en líneas generales, de los procesos de selección, apropiación, resignificación y discusión de los modelos europeos que caracterizaron las relaciones entre centros y periferias a fines del siglo XIX. Tanto la fotografía como las artes plásticas fueron artífices de un repertorio iconográfico vinculado explícitamente a un imaginario nacional en construcción. El desarrollo de estas actividades visuales, junto al afán por adquirir la mirada europea y sus normas, formaba parte de aquello que se entendía como “civilización”, de la adquisición de un capital simbólico que ubicaría a la Argentina en un lugar cada vez más destacado en el mundo (Malosetti Costa, 2001).

Para seguir pensando sobre esta producción fotográfica en particular es interesante retomar la postura del autor checo Vilém Flusser (1990), quien caracteriza a la fotografía como una imagen de conceptos, conceptos del mundo que el fotógrafo captura en imágenes. Lo verdadero, establece entonces el autor, no es el mundo que fotografiamos sino la fotografía en sí, mediante la cual internalizamos dicho mundo.

Por su parte, el teórico alemán Hans Belting en su libro *Antropología de la Imagen* (2007) establece que la *imagen fotográfica* se ubica entre el momento de la toma de la fotografía y la producción de la copia material de la misma, y propone hablar de *imágenes en sentido antropológico*, como imágenes del recuerdo y la imaginación con las cuales interpretamos el mundo. De este modo, representamos al mundo mediante imágenes de nuestra propia imaginación, y así las imágenes que una foto contiene son imágenes simbólicas de la imaginación que “*al coleccionarlas, al intercambiarlas o al valorarlas como símbolos del recuerdo (...) se presentan como muestras antropológicas, similares a los afanes del pasado por pretender hacer inteligible el mundo, con la creencia de que se apropiaban de él en la imagen*” (Belting 28 2007: 264). Las imágenes son entonces *intermediales*, son independientes de los medios que las transmiten en sí, van mudando de soporte a lo largo de su historia. Las imágenes fotográficas simbolizan la percepción y el recuerdo que tenemos del mundo, son un medio entre dos miradas. Esta idea, desarrollada por Belting, se basa en la premisa de la existencia de imágenes por un lado y medios portadores por otro. Ambas instancias se relacionan de manera compleja, ya que la imagen, al no poseer un medio portador físico determinado, requiere siempre de un medio para presentarse y re-presentarse. Las imágenes son intermediales porque transitan entre los medios históricos de la imagen que fueron inventados para que ellas se representen, son nómadas de los medios. Belting determina a la imagen fotográfica como un medio moderno de la imagen, que fue alguna vez el verdadero ícono de la Modernidad. Sin embargo, la imaginación ha dejado de preocuparse

por la verdad absoluta del exterior que en teoría era capaz de representar la fotografía, y dejó de tener utilidad el hecho de poder fotografiar el mundo. “*La fotografía ya no enseña cómo es el mundo, sino cómo era cuando todavía se creía que era posible poseerlo en fotos. (...) La fotografía fue alguna vez una mercancía de la realidad*” (Belting 2007: 267). La denominada “crisis del ocularcentrismo” del siglo XX volvió relativa a la verdad indiscutible de la evidencia fotográfica. Sabemos que con ella podemos reproducir incluso aquello que sólo es posible imaginar, porque únicamente en nuestro interior se ubican las imágenes. El mundo después de la intervención de la fotografía se convierte en una especie de museo, ya que ésta geometriza, nivela y clasifica. Así, el mundo fotografiado se convierte en un archivo de imágenes que permanecen como recuerdos mudos de nuestras miradas prececederas. Las miradas de dos personas que observan la misma fotografía divergen del mismo modo en que divergen sus recuerdos (Belting, 2007).

La visualización de imágenes y la reflexión hasta el momento presentadas, permitió dar cuenta de que la *visualidad* (W. J. T. Mitchell, 2003) como tal tiene una importancia creciente en las sociedades contemporáneas así como lo ha tenido en el pasado, demostrando que los procesos de producción de significado cultural tienen su origen en la circulación pública de las imágenes. La visualidad consiste en ver el mundo, y especialmente la mirada de los demás, develando el contexto que rodea la experiencia de la visión, y tornándola un problema susceptible de ser analizado.

Lejos de representar un análisis acabado, la información volcada en el presente artículo conduce a nuevas preguntas con el objeto de profundizar la indagación en torno a la circulación y configuración de las imágenes en general y de la SFAA en particular. Según la metodología propuesta, es posible seguir rastreando conexiones y abordajes similares con imágenes de otras situaciones coetáneas de la SFAA y otros grupos y fotógrafos del momento, e incluso posteriores. Asimismo, el presente trabajo aportó elementos a la discusión en torno al trabajo desde y con imágenes en antropología, y específicamente

en torno a las posibilidades de la antropología visual y de la imagen. La mirada antropológica siempre se ha detenido sobre las imágenes que los hombres han creado como representaciones o símbolos del mundo social, natural o incluso sobrenatural, reconociendo su fuerza e importancia. Como afirma la antropóloga Elisenda Ardèvol Piera (1994), las imágenes nos hablan sobre una cultura y nos interrogan sobre nosotros mismos. Muchas veces son objeto de estudio antropológico, aunque usualmente se toman en cuenta enmarcadas dentro de un contexto más amplio, como la religión o el arte.

La incorporación de nuevos medios de expresión y relevamiento de datos en antropología genera nuevas formas de plantearse sus técnicas clásicas de investigación, como así también diversificar las posibilidades de comunicación para sus investigaciones. La integración de la imagen como objeto de estudio y como metodología de investigación nos ofrece un lugar de experimentación y de reflexión en el cual la práctica está anudada con la propia interrogación de la mirada (Ardèvol Piera, 1994: 10).

BIBLIOGRAFÍA

- Abadi, Florencia. «Estudio crítico. Historia y ambivalencia, de J. E. Burucúa», *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol. XXXIV, Nº 1, (2008): 125-135.
- Aranda, María Marcela; Cussen, Felipe y Lacoste, Pablo. «Paisajes de montaña: el Ferrocarril Trasandino y la captura estética de la cordillera de los andes en la poesía de Gabriela Mistral», *Alpha. Revista de Artes, Letras y Filosofía*. Nº35, (2012): 9-22 Chile: Universidad de Los Lagos. Departamento de Humanidades y Arte. ISSN 0718-2201. Consultada el 13 de mayo de 2014.
- Ardèvol Piera, Elisenda. *La mirada antropológica o la antropología de la mirada*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, formato electrónico de la autora, 1994.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz, 2007.

- Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.
- Bourdieu, Pierre. *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. París: Les Editions de Minuit, 1965.
- Burucúa, José Emilio. *Historia y ambivalencia*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2006.
- Cuarterolo Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: Centro Municipal de Fotografía de Montevideo, 2012.
- Lacoste, Pablo «Vinos, carnes, ferrocarriles y el Tratado de Libre Comercio entre Argentina y Chile (1905-1910)», *Revista Historia*. Vol.37, N°1 (2004): 97-127. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile. ISSN 0717-7194. Consultada el 9 de mayo de 2014.
- Lacoste Gargantini, Pablo y Jiménez Cabrera, Diego «Transporte internacional y actores subnacionales: la provincia de Mendoza y la resurrección del ferrocarril trasandino entre Argentina y Chile», *Si Somos Americanos. Revista de Estudios Transfronterizos*, Vol.13, N°1 (2013): 65-92. Chile: Universidad Arturo Prat del Estado de Chile. ISSN 0719-0948. Consultada el 3 de mayo de 2014:
- Makarius, Sameer. *Fotografías y fotógrafos de los ferrocarriles argentinos del siglo XIX*. Buenos Aires: Centro de Investigaciones Fotohistóricas, 1990.
- Makarius, Sameer. S.F.A. de A. Conmemorando el centenario de la fundación de la “Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados”. Buenos Aires: Centro de Investigaciones Fotohistóricas, 1990.
- Malosetti Costa, Laura. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Méndez, Patricia. «Las imágenes de una fiesta centenaria. Aspectos de la fotografía entre 1904 y 1914», en *Temas de la Academia*, (Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 2010), 101–112.
- Mitchell, W.J.T. «Mostrando el ver: Una crítica de la cultura visual», en *Revista Estudios Visuales* #1, (Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2003).
- Príamo, Luis. «La Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados y sus fotografías nacionales», *Revista Fotomundo*, N° 362 (1998), Buenos Aires.
- Seisdedos, Sebastián. «El ferrocarril transandino», *Revista ARQ*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Arquitectura, N°71

(2009): 50-57. ISSN 0717-6996. Consultada el 11 de mayo de 2014.

Tell, Verónica. «Sitios de cruce: lo público y lo privado en imágenes y colecciones fotográficas de fines del siglo XIX», en *Itinerarios de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina. Archivos del CAIA 4*, ed. María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (Buenos Aires : Instituto de Altos Estudios Sociales – Universidad Nacional de San Martín, 2009).

Vilém, Flusser. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas, 1990.

La manifestación política y sus formas: la acción colectiva y su entorno visual.

Greta Winckler*
(Universidad de Buenos Aires)

INTRODUCCIÓN

“En esto, pues, la imagen arde. Arde con lo real al que, en un momento dado, se ha acercado [...] Pero, para saberlo, para sentirlo, hay que atreverse, hay que acercar el rostro a la ceniza. Y soplar suavemente para que la brasa, debajo, vuelva a emitir su calor, su resplandor, su peligro. Como si, de la imagen gris, se elevara una voz: “¿No ves que ardo?”.”

Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes tocan lo real*.

Este trabajo abre con la cita del autor francés Didi-Huberman que de alguna manera invita a una (re)vuelta: volver a las imágenes. Las ciencias sociales se han transformado en disciplinas verbales desde su institucionalización, es decir, desde que alcanzaron el status de *ciencias*¹

1 Sivia Caiuby Novaes, «Image and Social Sciences: The Trajectory of a Difficult Relationship» en *Visual Anthropology* - n°23 (2010): 282.

* Greta Winckler. Estudiante de grado de Cs. Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Militante socio-territorial, Glew, Partido de Almirante Brown, Prov. de Bs. As. (2008 hasta la actualidad). Este escrito forma parte de mi tesis de licenciatura (2015), realizada dentro del Área de Antropología Visual, UBA.

y la imagen por lo tanto quedó fuera de los parámetros teórico-metodológicos de las mismas. Sin embargo, desde este trabajo se volverá a la imagen o, mejor dicho, en plural, a las imágenes recuperando las que fueron producidas por un colectivo político de la provincia de Buenos Aires, donde fue realizado el trabajo de campo antropológico que sustenta la decisión teórica de elegir un enfoque que problematice el entorno visual de los militantes y la manera de pensar las imágenes de (o de pensar *con* ellas) la experiencia política de aquéllos. Como ya he citado en un trabajo anterior², se sostiene en este escrito, en términos de W. J. T. Mitchell, que existe una construcción visual del campo social y no solamente una construcción social de la visión³, por lo que no sólo se piensa la experiencia política de los movimientos sociales como productora de una visualidad sino que es el mismo entorno visual el que coopera y condiciona la manera de *hacer* política de este colectivo.

En este trabajo se piensa, por tanto, a la política como experiencia desde su construcción visual. Pero se hará eje en un rasgo específico: el cuerpo en las fotografías y murales de El Transformador de Haedo (partido de Morón, Provincia de Buenos Aires). Este eje fue rescatado dado que a lo largo de la revisión de las fotos que los militantes publicaban en su página de Facebook (fuente principal de este escrito), me encontré con una figura que se repite: los cuerpos tocándose. Es posible preguntarse cómo esta manera de *estar* entre los militantes puede relacionarse con una forma de pensar la acción política; sin embargo, es esa manera de vincularse y mostrarse la que sustenta la expresión política de este colectivo que se incluye en los llamados Nuevos Movimientos Sociales (NSM). En los siguientes apartados se intentará dar cuenta de cómo *hacer política* en el Transformador se relaciona con este vínculo que salta a la vis-

2 Una versión anterior de este mismo tema/trabajo presentando en el XI Congreso Argentino de Antropología Social Edgardo Garbulsky – Rosario / Julio 2014. Grupo de Trabajo 34 – Antropología Visual y de la Imagen.

3 W.J. T. Mitchell, «Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual» en *Estudios Visuales* #1, (2003): 26.

ta en las imágenes producidas por este colectivo, punto por el cual el enfoque propio de una Antropología Visual se vuelve no sólo enriquecedor sino motor principal de la investigación académica.



Fig. 1 Actividad entre militantes de El Transformador de Haedo en la jornada de talleres (2014), publicada en el facebook de la agrupación.

Más allá de que la presentación de este trabajo es escrita y sigue los lineamientos de las ponencias que circulan comúnmente por los circuitos académicos, fueron las producciones visuales de diversos tipos las que posibilitaron preguntarse por los límites y las innovaciones en la acción política actual. Las imágenes fueron medios de investigación y las que sean compartidas en este breve escrito fueron elegidas por haber funcionado como disparadores para entender cómo lo visual evoca y permite una conexión entre todos los elementos a través de

los cuales experimentamos el mundo social cotidianamente. Es decir, poder pensar la experiencia política cotidiana de los militantes a partir de lo que sus propias imágenes, en sus diversos soportes, evocan, interpelan o activan.

EL TRANSFORMADOR DE HAEDO: APROXIMÁNDOSE AL ESPACIO

“Nos proponemos construir nuevas maneras de relacionarnos a partir de cuestionar aquellas formas que se nos imponen cotidianamente como naturales. Buscamos ser transformadores y creadores de nuestra propia realidad.”

Blog *El Transformador*

En este apartado, primeramente, se describirá el espacio y la comunidad con la que se trabaja. Repongo la descripción ya utilizada en la versión citada con anterioridad.



Fig. 2 Mural hecho en una casa de una vecina, a principios de su confección (abril 2013, foto Greta Winckler)



Fig. 3 Mural realizado dentro del predio de El Transformador, Jornada Artística (2013, foto Greta Winckler)

“El Transformador es un centro comunitario que queda en Haedo, a tres cuadras de la estación de tren homónima de la Línea Sarmiento (Partido de Morón, Prov. de Buenos Aires). Es una casona antigua, de principios de la década del veinte del siglo pasado (1926), que

perteneció al Gobernador conservador Manuel Fresco (Gov. de Prov. de Bs.As. entre 1936-1940). El universo visual del Transformador no comienza sólo al llegar a la Casona: en la misma cuadra, hay un muro de una casa particular que los militantes del espacio pintaron gradualmente con los chicos/adolescentes del Centro de Día y el Taller de Artes (dos de los grupos que trabajan allí). El dibujo tiene motivos circenses de colores similares a los que se encuentran dentro de la casa y en las paredes del jardín de la misma: colores vibrantes amarillo, rojo, verde, violeta (un cierto “halo cromático” en términos de María Elena Lucero⁴). Es decir, caminando hacia la organización ya uno puede percibir un mural que resalta dado que en su mayoría, las casas que rodean al Transformador no poseen esos decorados. Al llegar a la esquina donde el centro comunitario se emplaza, la diferencia es aún más notoria: un barrio de casonas antiguas, generalmente con cercos de material o rejas y jardines con el pasto cortado, alberga también a este palacete de varios pisos, con un torreón desde el cual se observa gran parte de Haedo, pero que no se presenta con el mismo “cuidado” que las casas vecinas. Los pastos no están emparejados en todos los sectores, como tampoco se hallan mantenidos en condiciones todos los canteros y las “rejas” en realidad son alambrados poco resistentes y medio caídos. La vereda misma tiene pastizales que desentonan con otras veredas circundantes. Pero a esa primera impresión, se le suman los colores del mural al doblar la esquina, hecho recientemente en una jornada artística; mural en el que se observan niños jugando y haciendo acrobacia, payasos andando en bicicleta o flores gigantes de variados colores.

Las paredes tienen pintura violeta en las ranuras que unen los ladrillos, vestigio de cuando la Casona era un restaurante. Y al entrar, las paredes blancas tienen guardas que aún no se terminan de hacer y

4 María Elena Lucero, «Narrativas circulantes en tiempos dispares. Archivos gráficos e imágenes agenciadas», en *Las Redes del Arte. Intercambios, procesos y trayectos en la circulación de las imágenes*, (Buenos Aires: Caia, 2013), 102.

que se van pintando en los talleres artísticos de a poco. Las guardas, los murales, los carteles y carteleras internos y externos tienen los mismos colores, estilos parecidos. Hay chicos, animales, mujeres, hombres, instrumentos musicales, ciudades, arabescos circulares, libros. Colores vibrantes y puros, sin mezclar, con reborde negro. Los murales y carteleras están diseñados específicamente, siguen un patrón y no están improvisados por niños pequeños/adolescentes, aunque ellos hayan participado en su confección. La casa es en sí misma el primer impacto visual, por su tamaño, sus colores, sus cuidados y sus descuidos, los múltiples espacios internos que se condicen con los distintos grupos que trabajan en estos espacios. Es decir, la práctica se plasma en las imágenes porque las mismas imágenes son parte de una manera de estar en la casa: los motivos que se siguen aún hoy sumando a las paredes en blanco responden y contribuyen a recrear las modalidades de acción de los militantes que trabajan allí.”⁵

Al releer la descripción, se vuelve inevitable pensar en el impacto visual que el Transformador genera en tanto espacio que se va expandiendo más allá de sus fronteras físicas y la importancia de dicha visualidad para entender cómo se *habita la casa*⁶ y el entorno en general. No sólo se refiere aquí al mural en una pared vecina sino también a otras experiencias que se relacionan con la difusión de las imágenes que el grupo de militantes produce. Por ejemplo, historietas que se hacen en el Centro de Día a partir de los dibujos de una de las chicas que asisten a él o mismo las estampas que realizan las militantes del espacio de Género, por citar casos concretos. Esta proliferación de imágenes en general también se plasma en los cuerpos de los militantes: la ropa, los colores, las texturas. Aquí no sólo es la visualidad la que entra

5 *Idem nota 3*

6 Incluso, al releerlo se puede apreciar cómo las palabras de la descripción no activan al lector como las imágenes podrían hacerlo con aquel que observa. Es preciso por tanto, aunque este trabajo se presente tradicionalmente, acompañarlo con las imágenes que dispararon las reflexiones aquí contenidas al mismo tiempo en que se lee, y no como anexo, a la usanza común y corriente de los trabajos académicos actuales.

en juego en tanto *visión* sino también los otros sentidos: la música que se escucha y los conciertos que se organizan, la manera de bailar y acercarse a un compañero, las comidas que se hacen en el espacio, entre otros. El Transformador tiene una impronta propia que se aprehende con todos los sentidos y en particular se elige aquí la imagen como aproximación preferencial por su capacidad sinestésica, esto es, que *lo visual* evoca el gusto, el tacto y también el sonido, siguiendo a Sarah Pink⁷. Se propone aquí, pues, pensar la experiencia política desde su construcción visual (sensorial). ¿Cómo puede vincularse esta primera aproximación –que resalta fundamentalmente por la intervención artística de la casa- con un objetivo de transformación política, como el que es citado al comienzo de este apartado?

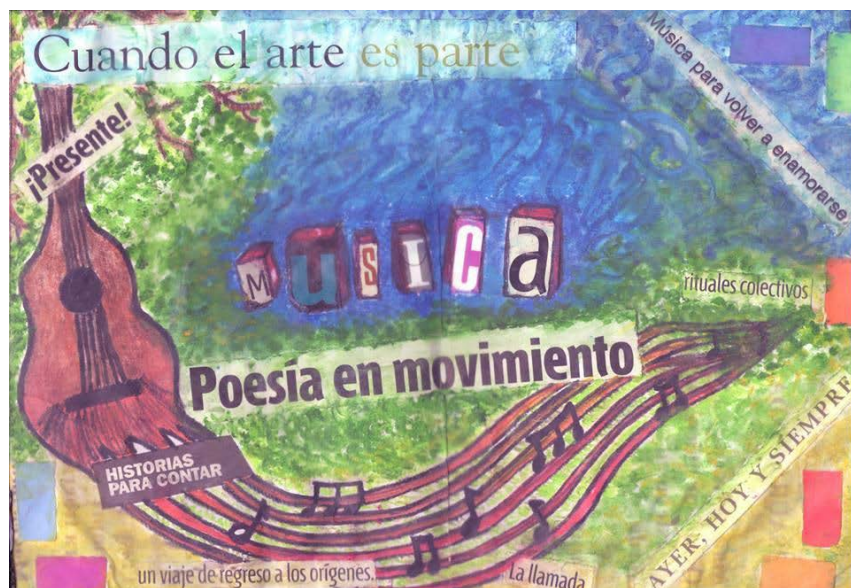


Fig. 4 Flyer publicado en facebook (2014)

7 Sarah Pink, *Doing sensory ethnography*. (Londres: SAGE Publications, 2006), 121.

Comúnmente, los NMS se definen como asociaciones que desafían, negocian y son disruptivas respecto de las autoridades instituidas –en desigualdad de condiciones– y que, en este accionar, desdibujan la tradicional escisión entre la sociedad civil y la sociedad política. El Estado deja de ser el único actor político reconocido como fuerza directriz de procesos políticos. Como señala Virginia Manzano, los NMS son formas de politicidad insertas en la vida cotidiana que tienen lugar en contextos locales emplazados en variados lugares y sitios dentro de entramados de la vida social en donde se articula el poder de forma reticular⁸. Estas formas significativas de acción política no se separan del Estado por completo sino que se entretejen vínculos con las instituciones estatales tradicionales desde configuraciones de espacios heterogéneos. Los contenidos políticos propios de los NMS se asocian a una forma de manifestación que moviliza ciertos recursos políticos, por ejemplo, desde grupos particularistas (movimientos de género, jóvenes, etc.) (Claus Offe⁹). Sin embargo, esos objetivos que se plantean no se experimentan de igual modo en todas las organizaciones políticas que coinciden en sus proclamas e iniciativas, así como tampoco es homogéneo al interior de cada grupo. Para poder entender cómo se manifiestan dichas diferencias o cómo se encarnan esas proclamas, debemos adentrarnos en el entorno que se configura día a día en la organización. La Casa, en tanto espacio físico, alberga las múltiples experiencias de los grupos que conviven dentro del Transformador.

Si uno compara las fotos o se adentra en el propio espacio a lo largo de los años va descubriendo cómo las paredes en blanco se van poblando: de banderas, de pinturas, de dibujos, de carteles. Hay una constante preocupación que puede parecer estética en un principio pero que tiene que ver con cómo el colectivo hace del arte una manera de *estar* en el espacio y de pensar la conexión no sólo con la casa sino

8 Virginia Manzano, *La política en movimiento. Movilizaciones colectivas y políticas estatales en la vida del Gran Buenos Aires*. (Rosario: Prohistoria Ediciones, 2013), 34.

9 Claus Offe, *Partidos Políticos y Nuevos Movimientos Sociales*. (Madrid: Editorial Sistema, 1988), 80.



Fig. 5 Festejo aniversario (agosto 2013, foto Greta Winckler)

entre las personas. Es necesario pintar murales en las paredes, *tocar* con dibujos y colores la casa, de la misma manera en que se tocan las personas en las actividades de los talleres. En todos aquellos soportes, el cuerpo de las personas se vuelve presente: en una fotografía, en un dibujo. Es decir, es tópico central en los medios portadores de imágenes;

pero en algunos casos es imagen misma, como ocurre con el espacio de Género que materializa la proclama en el cuerpo de las chicas que llevan adelante ese sub-colectivo. Los diversos medios apuntan a construir una determinada *percepción* del espacio y de las relaciones interpersonales. Este punto de vista sería más bien el tradicional que señala Gabriel Cabello: “La reflexión acerca de la imagen es una reflexión acerca de las prácticas sociales en que aquélla se inserta”¹⁰. Se debe abordar ahora el segundo eje, propuesto por Mitchell: cómo la visión construye el campo social, en este caso de una forma de experiencia política. ¿Por qué el espacio de Género produce imagen en el cuerpo mismo de las militantes pero no así el equipo de niñez, por ejemplo, que utiliza otros medios (como ser, historietas)? El medio en estos casos no es inocente, sino que se asocia al lugar central que el cuerpo tiene en cada sub-grupo o espacio dentro del Transformador. El espacio de Género retoma prácticas de otros colectivos que com-

10 Gabriel Cabello, «Figura. Para acercar la historia del arte a la antropología», en *Revista Sans Soleil – Estudios de la Imagen*. Vol. 5, N°1 (2013): 6, accedido 23 de mayo de 2015, <http://revista-sanssoleil.com/wp-content/uploads/2013/03/especial-arte-antropologia.pdf>.

parten impulsos y objetivos y lo mismo puede pensarse del Centro de Día que trabaja con niños y adolescentes.

Sin embargo, todos coinciden en su manera de materializarse en la Casa, que es lo que reúne a todos los grupos dentro de la misma organización. Pensemos entonces ahora el espacio físico y su relación con la producción de imágenes.

LA CASA VIVA: EL TRANSFORMADOR COMO CUERPO E IMAGEN

Sarah Pink propone en su obra *Doing sensory ethnography* (2006) pensar la experiencia a partir de cómo los sentidos nos permiten vivirla y comprenderla. De esta manera, es necesario entender la misma en tanto fenómeno integral y multi-sensorial, en el que ya no pueden escindirse los sentidos sino que éstos actúan interconectadamente. El tacto, el oído, el gusto, la visión y el olfato ayudan a comprender cómo las personas *experimentan* el mundo social día a día. Por eso mismo, retomando a David MacDougall, a partir de los sentidos medimos todo aquello que nos rodea volviendo al ambiente en que vivimos extraño o familiar¹¹. Esto implica prestarle atención a elementos y gestos cotidianos que puede resultar mínimos pero que encierran en ellos múltiples condensaciones de significados y sentidos sociales. La percepción de aquello que nos rodea, de lo que vemos y oímos o tocamos y olemos, evoca en nosotros ciertas sensaciones que se conectan con experiencias inscriptas en nuestros cuerpos y memoria, conectando el momento actual con eventos del pasado. Esta visión tradicional, que ya encontramos en Víctor Turner y la Antropología de la Experiencia, se piensa en este trabajo para un tipo de experiencia social: la dinámica colectiva de un movimiento social. Norbert Lechner, politólogo alemán, propone pensar que la lucha política es siempre una

11 David MacDougall, «Social aesthetics and the Doon School», en *The Corporeal Image*. (Princeton: Princeton University Press, 2007), 94.

lucha por definir lo que es la política (en Jiménez William G.¹²). Pese a que no se intentará aquí clausurar la discusión sobre lo que es o no político, sí se intentará aproximarse a los fenómenos políticos a partir de la experiencia particular que de ellos hacen en El Transformador.

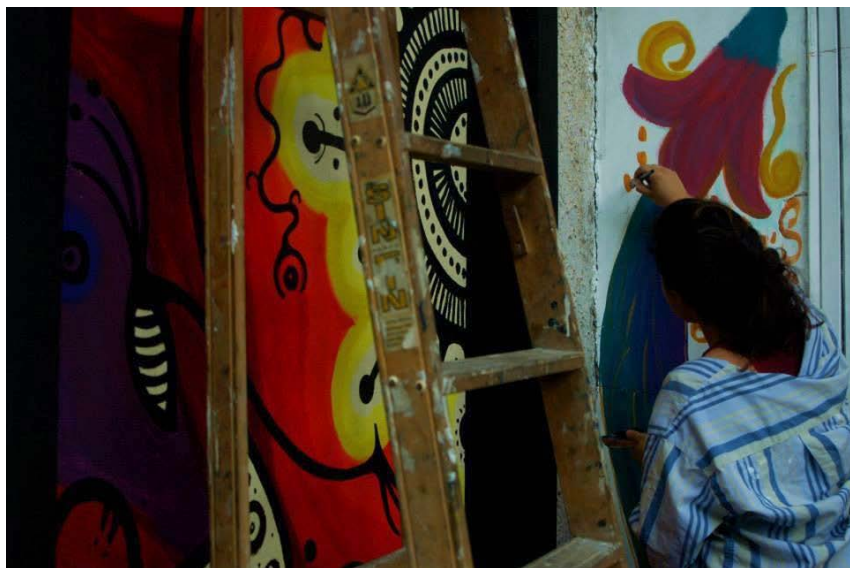


Fig. 6 Taller de Artes Plásticas, foto publicada en facebook (2014)

La experiencia política no es una sola o de un único tipo, dado que existen diversas maneras de organizar la misma. Deberíamos hablar entonces de experiencias políticas o de sus manifestaciones. Bajo esta idea, se retoma un viejo tópico: conectar los contenidos o proclamas de las organizaciones con sus maneras de visibilizarlas o ponerlas en práctica. Es decir, conectar el mensaje o contenido con su for-

12 William Guillermo Jiménez, « El concepto de política y sus implicaciones en la ética pública: reflexiones a partir de Carl Schmitt y Norbert Lechner », en Revista del CLAD, *Reforma y Democracia*, n°53 (2012), 7.

ma¹³. Por supuesto que esta relación no es lineal, es decir, pese a que existen patrones compartidos por partidos políticos, NMS o incluso ONGs, hacia el interior de los mismos, los límites a veces también se entrecruzan. Dichos patrones compartidos generan un sentido de pertenencia a una determinada comunidad, lo que es entendido por MacDougall como “estética”, concepto complejo dado la polisemia del mismo. Desde un marco teórico posterior, ligado igualmente a los Estudios Visuales, se puede pensar que dicha pertenencia parte de la base de una configuración visual que permite discriminar aquello que es “normal” (es decir, legítimo) para el colectivo político de aquello que es extraño. Dicha configuración visual que funciona como autoridad para identificar a las distintas formas de manifestación política es lo que Nicholas Mirzoeff denomina “visualidad”¹⁴ (2013;86). La visualidad del Transformador requeriría más que este breve trabajo para su análisis, por lo que se recortará a lo ya propuesto anteriormente: el cuerpo y la imagen de la política dentro de este colectivo. Hans Belting propone como sentido de la imagen su posibilidad de volver presente algo que no lo está, es decir, poder representar algo que está ausente¹⁵. Esto le permitió vincular el surgimiento de las imágenes con la experiencia de la muerte. Sin embargo, el mismo autor reconoce que hoy en día los cuerpos que aparecen en las imágenes no están ausentes necesariamente¹⁶ y esto en parte es lo que ocurre en el Transformador. Las personas que aparecen en las fotografías siguen siendo militantes que día a día asisten al espacio y trabajan allí. Hay un reconocimiento en esas fotos entonces pero no como una aparición de alguien que no está sino como la re-aparición de alguien a quien a su vez puede verse día a día en la Casona. Esta necesidad de re-aparecer en las fotografías (que no sólo se guardan sino que además se publican en los sitios web) puede responder a una difusión de lo

13 Offe. *Partidos políticos y Nuevos Movimientos Sociales*, 90.

14 Nicholas Mirzoeff, *The right to look*. (Durham: Duke University Press, 2011),86.

15 Hans Belting. *Antropología de la Imagen*. (Madrid: Katz, 2007), 189.

16 *Ibid.*, 183.

hecho hacia fuera del espacio propio (es decir, esta necesidad de hacer circular esos cuerpos en esas posiciones y con esos gestos por una red mucho más amplia que el espacio diario) y así establecer una trama que sustente y proyecte esa visualidad, conectando al Transformador con la mirada de otros colectivos y personas que puedan activar esas imágenes. Sin embargo, no todas las fotografías incluyen personas, puesto que muchas son espacios o rincones de la casa. No obstante, el relato que acompaña a esas fotos hacen de la casa un lugar *vivo*. Esto es, la casa puede sentir, como sienten las personas que la construyen a diario. Así como las imágenes no están vivas sino que es la mirada de quien observa la que las anima, con la casa pasa algo similar. Hay una construcción de la misma por parte de los militantes como si en verdad tuviera vida propia, que se manifiesta en esos rincones que el taller de Arte se encarga de fotografiar. La imagen no tiene vida, sino que las personas se la otorgamos; la casa no tiene vida, pero los militantes se la otorgan y parece hasta independizarse a punto tal de estar viva en sí misma, como aquel cuento de Elsa Bornemann, escritora argentina, en que la casa efectivamente está viva y no hay nada que las personas puedan hacer frente a ello¹⁷. Así como se recurre aquí a la literatura para dar cuenta de un tópico que podría rastrearse más allá del Transformador; en el caso de los militantes hay un acercamiento a las artes plásticas y audiovisuales para abordar el espacio, esto es, para darle *esa vida* a la Casona. Sin embargo, en la selección de tanto los medios como los diseños se puede observar que no es la Casa quien decide qué es propio y qué ajeno: en esas delimitaciones que realizan los militantes se pone de manifiesto cómo el Transformador en tanto colectivo político se propone producir, en primera instancia, cierta visualidad. Un caso que lo graficó se dio el año pasado cuando en la biblioteca se había decidido cambiar un mural hecho hace ya varios

17 “La cada viva”, en *Socorro*, Elsa Bornemann. Los personajes no pueden más que resistirse, asustarse o incluso alejarse de esa casa en la que suceden cosas extrañas y que parece *animada* como si fuera una persona.

años, por militantes que hoy en día no forman parte de la institución. En el mismo, se ve a un niño jugando en un gran barco de papel. Cuando se les preguntó a los militantes por qué lo cambiarían, no hubo una respuesta muy clara o definida, simplemente que no pertenecía a la línea que actualmente estaban llevando adelante. Al ver el mural, la primera imagen que se avino fue la de Juanito Laguna, un personaje del artista argentino Antonio Berni.



Fig. 7 Mural de la Biblioteca, (2013, foto Greta Winckler)

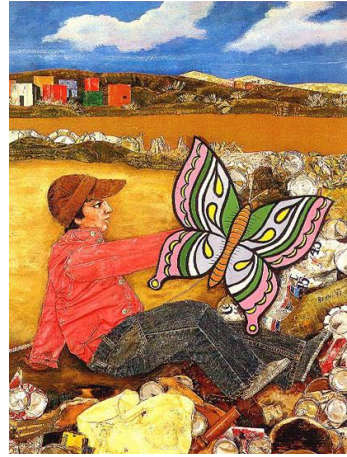


Fig. 8 Imagen sin título (1973), Antonio Berni

Esto no implica que el mural haya sido una copia, pero sí podemos apelar a la idea de “gesto superviviente” de Didi-Huberman: el gesto como supervivencia o como gesto fantasmal que retrotrae al presente un elemento de otro tiempo lejano o distinto al menos¹⁸ y que en este caso evoca las asociaciones en la mirada de quien observa y que compara ese mural con imágenes mentales o imágenes que trae consigo en

18 Georges Didi Huberman, «El gesto fantasmal», en *Acto: revista de pensamiento artístico contemporáneo*, n°4. (2008), 288.

su propio cuerpo. Ese mural, sin embargo, no forma parte de aquello que el colectivo actualmente busca evocar. El espacio de Niñez y Territorio, con quienes más he trabajado, actualmente tiene murales que reproducen nuevos gestos, distintos, también con cuerpos de niños (en estos casos dibujados), pero que se sitúan en otro momento de la práctica del equipo en cuestión y en otro espacio (el primer mural estaba en la Biblioteca del Transformador, mientras que estos nuevos murales están en espacios propios de Niñez y están hechos por el equipo de Arte, es decir, aquéllos que están más preparados o tienen mejor técnica, demostrando una preocupación también estética).

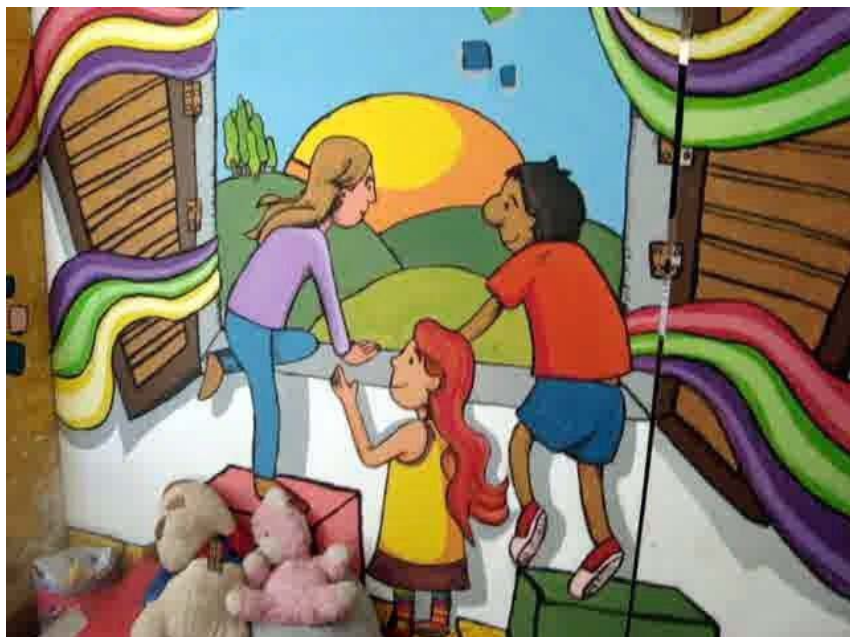


Fig. 9 Mural interior, espacio de Niñez (2013), fotograma de un video de Greta Winckler.

Esta visión de la casa como “viva” la transforma en parte en un cuerpo, es decir, no es simplemente un medio en el cual se corporeiza

la imagen sino que se transforma en cuerpo mismo y por lo tanto le son conferidas las características propias de las personas. Aquí entonces podemos plantear un paralelismo. La Casa como medio, en primera instancia, y la casa como cuerpo que vive (o al que se le confiere esa vida). Ya no sólo es el cuerpo de los militantes en las fotos, tocándose, sino la Casa misma pensada en esos términos. El mismo proceso acontece, no obstante, con los cuerpos. En algunos casos aparecen en las fotos y en otras son intervenciones ellos mismos, que se vuelven imagen. Cabe preguntarse ahora cómo aparecen esos cuerpos para que puedan tener la singularidad de ser creadores de una determinada forma o poética política, en el sentido de MacDougall, y así conformar una comunidad estética o configuración visual.

TOCAR LA POLÍTICA

Se abrazan, se toman de las manos, bailan, se sientan en ronda uno al lado del otro, se cuelgan de telas tomándose por los pies, se pintan proclamas. Así aparecen las personas en las fotografías. El Transformador se define a sí mismo como una organización que busca desnaturalizar y reconstruir vínculos y relaciones de poder. Pero esta propuesta busca ser plasmada en las maneras de construir y hacer: ya sean las actividades y talleres dentro del espacio (no muy distintos a otros talleres de centros culturales en cuanto a los temas, aunque sí a los modos), ya sean las conexiones con otras agrupaciones. Así como en el Centro de Día se conocen con chicos y adolescentes en experiencia de calle, también se deben conocer entre los militantes de los espacios internos y exteriores. Pero la pregunta es cómo conocerse. No sólo se comparten propuestas sino momentos, lugares, comidas, horarios, ritmos, cuerpos. Las personas en las fotos se conocen al mezclarse, al tocarse, al fundirse. Es común que cada tanto se hagan actividades que reencontran a espacios independientes que hacen una puesta en común. Estas actividades incluyen verse y sentirse, apelando a una experiencia

sensorial que conecte las luchas políticas con el afecto y la alegría (lema de la organización). Los entornos donde se llevan a cabo posibilitan estas dinámicas: espacios comunes, con una continuidad en sus pinturas y banderas, que invitan a estar *en contacto con*. El living de la casa cuenta con banderas de organizaciones de otros partidos, provincias y hasta países. Una conexión además entre luchas que buscan alterar las relaciones de poder naturalizadas desde sus propios recursos y parámetros. Pero los une la Casa, como sitio de encuentro, con su propia configuración visual que impregna los ambientes y contagia a las personas.



Fig. 10 Foto de taller publicada en Facebook (2014)

La política (de la manera en que se piensa en el Transformador) se *toca* en la casa y de allí se expande a reuniones regionales con otras agrupaciones o actividades compartidas en plazas u otros ámbitos



Fig. 11 Foto de encuentro de talleres publicada en Facebook (2014)

(por ejemplo, los Encuentros de Mujeres para el espacio de Género que siempre participa). Y ese “tocarse” se ve en todos los componentes que hacen a la configuración escópica de la Casona así como a las imágenes que se corporeizan en fotografías y dibujos. Pero estas fotografías no *representan* los vínculos que el Transformador intenta re-pensar sino que los *presentan*, los hacen aparecer, en una palabra, los *crean*. Es un ida y vuelta complejo: por un lado, son esas ideas y proclamas las que permiten entender cómo esas imágenes pueden concretarse (el campo social específico que cuenta con sus propias formas legítimas de imaginar el mundo); por otro lado, es la misma producción de imágenes y sus proyecciones las que contribuyen a cuestionar el mundo social en que se vive (la configuración visual que conforma en parte el campo social). Didi-Huberman recupera la admiración de Walter Benjamin por aquellas fotografías que buscan no *representar* sino *desmaquillar* lo real, como manera de tocar. Es decir, desnaturalizar a partir de la fotografía¹⁹. Estar en la Casona, el *tiempo* que los militantes pasan en ella, que se *implican* en el espacio (utilizando un término del autor francés), permite que la experiencia política se despliegue en esa obra visual colectiva y a su vez fragmentada, dado que se hace de a poco y desde distintos grupos (el Taller de Artes Plásticas no pinta igual que el de Murga, por ejemplo). Compartir la Casa es compartir una ideología pero también una visualidad que se legitima, que funciona como marco para decidir por ejemplo qué mural debe corporeizarse en la Casona, que además de espacio es medio en términos de Belting. Las

19 Didi Huberman, *Cuando las imágenes tocan lo real*, 8.

muestras colectivas de los talleres juegan a intercambiar experiencias (por ejemplo, el de Tela y el de Artes Plásticas, que no trabajan juntos durante el año pero en estos encuentros pueden conocer lo que el otro grupo está haciendo) y es eso lo que queda plasmado en las fotografías que luego circulan por facebook, desde el recorte de la cámara que mira. Ahora bien, podríamos preguntarnos por qué las actividades y sus contenidos se articulan en esas formas o poéticas. ¿Por qué hacer rondas? ¿Por qué abrazarse? ¿Por qué exponer y transformar el propio cuerpo? Aquí también podemos pensar en gestos que sobreviven. Para ello, se propone aquí entablar un diálogo entre las fotografías propias del El Transformador y colectivos que pusieron el arte como motor y medio de sus actividades eminentemente políticas. Para ello se recurrió a las fotografías de la exposición recientemente montada en el Centro de Arte Contemporáneo que depende del Museo de la Universidad Nacional Tres de Febrero (MUNTREF), *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*.²⁰ Esta decisión responde en parte a la concepción teórica que propone Didi-Huberman respecto de la anacronía de la imagen.

“Porque la imagen es otra cosa que un simple corte practicado en el mundo de los aspectos visibles. Es una huella, un rastro, una traza visual del tiempo que quiso tocar, pero también de otros tiempos suplementarios –fatalmente anacrónicos, heterogéneos entre ellos– que no puede, como arte de la memoria, no puede aglutinar. [...] En esto, pues, la imagen arde. Arde con lo real al que, en un momento dado, se ha acercado [...]. Arde por el deseo que la anima, por la intencionalidad de la estructura, por la enunciación, incluso la urgencia que manifiesta. [...]”²¹

Esta conexión entonces surge precisamente de esas imágenes que comparten un gesto (que sobrevive) y que buscan implicarse en el

20 Esta exposición está organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid) en colaboración con el Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Buenos Aires) y el Museo de Arte de Lima con el apoyo de la AECID. Curaduría: Red de Conceptualismos del Sur

21 Didi Huberman, *Cuando las imágenes tocan lo real*, 9.

tiempo que les toca aunque no por ello puedan circunscribirse sólo a aquél.

Las imágenes de los colectivos expuestos en la muestra fueron elegidas porque hay tres elementos que se comparten: primero, que todas ponen en el centro de su reflexión al cuerpo (ya sea como medio o como imagen); por otro lado, todas ellas nacen de una intervención artística que repiensa ciertas relaciones sociales y que, por tanto, incomoda; y finalmente, que todos estos colectivos tienen una intencionalidad política (más o menos explícita). Estos impulsos afines entonces comparten poéticas o formas similares, manifestaciones que se asemejan y gestos que se reiteran. Se puede pensar aquí, pues, no sólo en una anacronía, sino en un *pathos* de la imagen, volviendo a Aby Warburg y su concepto de *pathosformeln* recuperado por José Emilio Burucúa, en tanto “[...] conglomerado de formas representativas y significantes [...] que refuerza la comprensión del sentido de lo representado mediante la inducción de un campo afectivo donde se desenvuelven las emociones precisas y bipolares que una cultura subraya como experiencia básica de la vida social.”²² Estas formas atraviesan generaciones, teniendo etapas de latencia o bien de reapropiación y metamorfosis pero retrotrayendo siempre a una síntesis primigenia en la cual ellas mismas se forjan. Esas ideas generales que sostienen la vida cultural de una sociedad determinada incluyen por supuesto motivos de la manifestación política y social. Desde esta perspectiva, y pese a que los colectivos puestos en paralelo no sean ni contemporáneos históricamente ni se hayan conocido realmente, se puede pensar una supervivencia de un gesto político y artístico que desacomoda ciertas relaciones sociales establecidas como *reales*. Nuevamente, estas formas de exponerse en las imágenes buscan crear una realidad (a partir de desarmarla) y no representarla (que sería reproducirla). Si observamos las imágenes de la muestra *Perder la forma humana* notamos que son imágenes que juegan con lo aceptable,

22 José Emilio Burucúa, *La imagen y la risa*. (Mérida: Editorial Periférica, 2007), 15.

de ahí que sean “imágenes sísmicas”, y por tanto *movilizan* al que las mira, que debe reacomodar su mirada al encontrarse con estos cuerpos maquillados, travestidos, desnudos, entrelazados. Al decir de Didi-Huberman, “Una imagen bien mirada sería por lo tanto una imagen que ha sabido desconcertar, después renovar nuestro lenguaje, y por lo tanto nuestro pensamiento.”²³ O como propone la artista argentina Graciela Sacco, “ver algo distinto nos hace pensar distinto” al explicar su muestra *Agujeros de la realidad*. La imagen es por tanto para estos colectivos una manera de *tocar las relaciones sociales* que son políticas y por lo tanto construidas. Tocar la política, título de este apartado, dirige su mirada a ese punto: no sólo cómo se tocan los cuerpos en las fotografías de los colectivos abordados sino cómo ese tocarse trastoca algo más, que existe por fuera de la misma imagen pero que ésta busca desacomodar a partir de activar un sentido distinto y desnaturalizador en la mirada del que observa. Por supuesto que no es que la imagen *muestre* algo: no hay nada en ella por fuera de nuestra mirada. Pero sí es cierto que estas fotografías se montan sobre dispositivos que se corren de aquello que se configura como “legítimo” en el entorno visual del mundo social (aunque sí es legítimo dentro de la esfera de los movimientos sociales que buscan o persiguen un cambio en aquél). No sólo en la corporalidad, en el caso de El Transformador también se percibe en el impacto visual de la Casona misma, que ya fue descrito: un palacete de origen aristocrático en un barrio de alto poder adquisitivo pero que funciona no sólo como centro cultural y organización política sino que en sus propios patrones estéticos rompe con lo esperado de una casa semejante. La Casona desconcierta al barrio (para bien o para mal), desconcierta a lo que se espera de su propia estética y desconcierta las relaciones políticas naturalizadas que busca transformar en su objetivo militante. La casa y los cuerpos, así como la casa *como* cuerpo vivo, aparecen en estas imágenes fragmentarias, desconectadas aparentemente, anacró-

23 Didi Huberman, *Cuando las imágenes tocan lo real*, 9.

nicas, coincidiendo en un impulso y una búsqueda afines: romper con el cliché visual que piensa Didi-Huberman.



Fig. 12-15 Fotografías tomadas del sitio web del MUNTREF – exhibición *Perder la forma humana* (2014)

A MODO DE CIERRE

A lo largo de este trabajo se fueron hilvanando distintos elementos que buscaban dos objetivos: por un lado, comprender la experiencia política cotidiana de un movimiento social de la Provincia de Buenos Aires; por otro, cómo la aproximación a dicha experiencia podía ser

posible a partir de un acercamiento a su configuración visual. Desde este punto de vista, este trabajo *vuelve* a las imágenes, usualmente utilizadas como anexos en los trabajos de ciencias sociales, como motor de pensamiento e investigación académica. El Transformador de Haedo, donde se hizo el trabajo de campo que sustenta este escrito, es una organización social que ordena sus accionar de una determinada manera. Revisitando sus fotografías y murales, es decir, los medios en los que se corporeizaron sus imágenes, se pudieron encontrar dos ejes centrales: los cuerpos que se tocan (los militantes y sus relaciones) y la Casona (el espacio físico donde se llevan a cabo las actividades) como *cuerpo vivo* y medio portador de imágenes. Tanto los unos como la otra son fundamentales para entender cómo es la dinámica militante y política de este colectivo, que intenta desnaturalizar y trastocar relaciones sociales que considera inequitativas y opresivas. Pero, ¿cómo se construye esta experiencia política? Aquí entra en juego no sólo una concepción sincrónica y única de este colectivo militante, como si estuviese recortado de un repertorio político más amplio en el cual se incluye; recuperando la propuesta de Didi-Huberman de que las imágenes son anacrónicas, esto es, siempre son contemporáneas al activarse con quien las observa, también es posible plantear que los gestos que el Transformador incluye y recrea en sus imágenes son supervivencias de otros gestos que podemos rastrear en otros colectivos y en otras temporalidades. Por eso mismo, se recurre a la muestra *Perder la forma humana*, que expone la producción artística y política de distintos movimientos latinoamericanos en la década del ochenta. Reviendo las imágenes de unos y otros, es imposible no evocar experiencias similares: aquéllas que permitan repensar las relaciones sociales en las que nos hallamos insertos. Es decir, busca *trastocar* el tiempo que nos toca vivir, desacomodando o incluso incomodando a quien mira. Por supuesto que eso no lo logra *la* fotografía en sí, sino cómo esta rompe con la configuración visual que nos resulta familiar e incluso natural. Así como eso se plasma en los cuerpos y cómo estos aparecen en las fotografías y murales; en el caso del Transformador

también acontece con la Casa, lugar de encuentro de todos los talleres y de dicho colectivo con otras agrupaciones. La Casona no sólo es un espacio físico: es también considerado como un cuerpo animado que forma parte de las relaciones sociales que al interior se entretejen. La percepción del territorio, del tiempo, de los ritmos, los colores, los contactos, cambia al interior de la casa si lo comparamos con el afuera. No funciona como *casa tradicional* ni tampoco se ve como una: al llegar a ella, inmediatamente sabemos que allí no vive una familia sino que ocurre *algo* más. Por eso mismo este escrito piensa que estas fotografías son una manera de *tocar* la política: desarreglar las relaciones de poder que nos envuelven. Tocar la política remita a la idea de Didi-Huberman de que las imágenes *tocan lo real*, es decir, se acercan y arden porque desarman lo que consideramos “realidad”. Ese “alejamiento” del confort es parte de una proclama política que retoma la idea expresada al inicio de este trabajo de Mitchell: el campo social (en este caso de una organización militante) genera su propio campo visual. Pero también acontece lo contrario, de manera simultánea y entrelazada: la propia configuración visual (del Transformador) apunta a construir un determinado campo social (militante y confrontativo). Esta construcción no se genera en el vacío sino que recupera gestos del pasado que sobreviven hoy en día con connotaciones afines y no tanto, lográndose así rastrear una suerte de genealogía o arqueología (en términos de Huberman) de las imágenes.

Cabe aclarar que todo lo aquí expuesto pudo ser reflexionado, de forma aún breve e inacabada, debido a la aproximación desde la imagen. Es decir, las fotografías y murales permitieron ver y reconocer estos gestos, así como rastrearlos en producciones visuales de otros colectivos, en otros momentos. Por eso mismo el trabajo abre con la cita de Didi-Huberman que nos incita a volver la mirada sobre las imágenes que aún arden allí donde “tocan lo real”, donde siguen generando preguntas, donde siguen desarmando y desconcertando al que observa. Todo objetivo militante busca la transformación de las relaciones políticas y su producción visual no puede estar ajena a di-

cha concepción. Por eso se *vuelve a las imágenes* desde dos puntos de vista: por un lado, desde la experiencia del presente de un colectivo político hacia otros actores militantes que ya no operan pero cuyos gestos pueden verse aún hoy vivos; y por otro, se vuelve a ellas como medio de investigación, para pensar con y a través de ellas las relaciones políticas propias del mundo social en que vivimos, yendo en contra de una verbalización aún patente en el estudio de las ciencias sociales. Esta “vuelta a la forma” de la que también ha hablado Georges Didi-Huberman sólo intenta dar luz de una manera distinta a un fenómeno muy caro a la tradición antropológica como es el estudio de la acción colectiva, aunque no lo sea tanto desde su poética o manifestación estética. En este *retorno* se intentó evidenciar también que las imágenes siguen ardiendo y que, como propone el autor francés, sólo hay que acercarse a ellas para poder notarlo.

BIBLIOGRAFÍA

- Belting, Hans. *Antropología de la Imagen* (Madrid: Katz, 2007).
- Burucúa, José Emilio. *La imagen y la risa* (Mérida: Periférica, 2007).
- Cabello, Gabriel «Figura. Para acercar la historia del arte a la antropología», en *Revista Sans Soleil – Estudios de la Imagen. Vol. 5, N°1* (2013): 6-17.
- Caiuby Novaes, Sylvia «Image and Social Sciences: The Trajectory of a Difficult Relationship». *Visual Anthropology*, N° 23 (2010): 278-298.
- Didi-Huberman, Georges y Cheroux, Clement. *Cuando las imágenes tocan lo real* (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2013).
- «El gesto fantasmal» en *Acto: revista de pensamiento artístico contemporáneo*, N° 4, (2008): 280-291
- Jiménez B., William Guillermo. “El concepto de política y sus implicaciones en la ética pública: reflexiones a partir de Carl Schmitt y Norbert Lechner”, en la Revista del CLAD *Reforma y Democracia*, No. 53, Caracas (2012): 1-13.
- Lucero, María Elena. “Narrativas circulantes en tiempos dispares. Archivos gráficos e imágenes agenciadas”, en *Las redes del arte. Intercambios, procesos y trayectos en a circulación de las imágenes*. Buenos Aires, CAIA, 2013.

- Manzano, Virginia. *La política en movimiento. Movilizaciones colectivas y políticas estatales en la vida del Gran Buenos Aires* (Rosario: Prohistoria Ediciones, 2013).
- Macdougall, David. «Social aesthetics and the Doon School», en *The Corporeal Image*. Princeton: Princeton University Press, 2007: 94-119.
- Mirzoeff, Nicholas. *The right to look*(Durham: Duke University Press, 2011).
- Mitchell, W.J.T. «Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual», en *Estudios Visuales #1*, CENDEAC, 2003.
- Offe, Claus. *Partidos Políticos y Nuevos Movimientos Sociales* (Madrid: Editorial Sistema, 1988).
- Pink, Sarah. *Doing sensory ethnography* (Londres: SAGE Publications, 2006).

