

RETRACTUS: MEMORIAS ETNOGRÁFICAS E HISTORIA

ALEJANDRO RODRÍGUEZ LOMBANA*
Universidad Nacional de Colombia

Grupo de Estudios en Antropología Audiovisual, Obtura
*alerodriguezlom@unal.edu.co

De los trabajos etnográficos quedan huellas tipografiadas en alguna libreta, lugar donde se confesó el asombro de conocer a otro. También en imágenes, que si acaso pretendieron capturar lo fundamental, con mucha suerte captaron lo superficial: la piel, un gesto y un instante entre millones, tan minúsculo y fugaz como la existencia humana.

Y aun cuando se crea esta contradicción, es en aquel fragmento de vida, que se captura en grafos e imágenes, donde hallamos las metáforas poderosas que acuden a la comprensión sobre el origen y el devenir de lo que nos hace humanos.

Tantas vidas humanas han pasado y otras tantas intentando estudiarlas, que ni siquiera es imaginable un cálculo; solo nos quedan fragmentos en textos e imágenes. La composición que es *retractus*, como exposición fotográfica, espacio de investigación y reflexión, es tan solo un intento por reconstruir, con retratos, un tramo de la insondable historia de los que están frente o detrás de la lente antropológica.

De esta manera, fijar la atención sobre las imágenes como fuente de información permite integrar el ámbito estético y de la cotidianidad a la clásica investigación documental e histórica, al ser las imágenes testimonios gráficos de una materialidad pasada, que permite acceder a aspectos que la documentación escrita usualmente no capta. La fotografía, desde el siglo XIX, ha superado en cantidad y acceso a otras formas gráficas de producción y visualización cultural, tal como la pintura. Fue la expansión y la industrialización en la producción de las tecnologías fotográficas, las que hicieron posible la masificación de su uso, tal como lo describió Walter Benjamin (1936).

Sin embargo, pese a la importancia y a la expansión de las imágenes como documentos históricos y testimonios sociales, estas no suelen ser utilizadas en toda su capacidad. En muchos casos, su uso se queda en el plano ilustrativo, en función de un texto escrito: la imagen no trasciende en la investigación y se pierden elementos valiosos que podrían enriquecer el trabajo investigativo (Luna 2003). El instante fotográfico como fragmento de tiempo detenido puede servir de punto de partida para asociar recuerdos más complejos (Díaz 2011).

El recorte característico de la producción de las imágenes no solo da información descriptiva de aquello que está representado en la imagen, sino del propio mirar de aquel que dispara, reflejado en el encuadre,

los sujetos, objetos y espacios que retrata. De esta manera, podría decirse que con el acceso a la tecnología se democratizó, a su vez, la forma de mirar el mundo, creando la condición de posibilidad para miradas no hegemónicas. Sin embargo, el correlato de la esperanza liberadora en las tecnologías fotográficas y de la imagen, es el de una sociedad *hiperinformada*, saturada de imágenes de alta reproductibilidad y medios para ser circuladas.

Trabajar en la posibilidad de articular formas de memoria en el contexto de una sociedad *hiperinformada*, utilizando la imagen como medio esencial para recrear la memoria social, permitiría cuestionar el estatuto actual de la imagen y posibilitar la creación de nuevas formas de relatos históricos. Esta orientación de trabajo parte de la noción de imagen como producto cultural, donde la fotografía puede ser llamada, exactamente, *recuerdo*, que a su vez, puede tomar el nombre de *vida reencontrada*, *presencia perpetuada* (Morin 2011), en última instancia, *memoria*.

Así, una narrativa hecha desde la fotografía etnográfica puede tensionar las lecturas hegemónicas de la historia, donde se ha utilizado toda clase de discursos políticos para legitimar, en el tiempo, las actuaciones de los sujetos (Koselleck 1993, 42), se esgrimen ejemplos y relatos históricos, cuya elasticidad y eficacia se permiten los más variados argumentos para orientar la vida actual y futura (Ibíd., p. 43).

Pensar nuevas narrativas de la historia, desde relatos visuales etnográficos, es una interrogación sobre el poder en la historia. Esta es estimulada por y desde los problemas del presente y las coyunturas actuales. Como siempre, ese presente ha tenido una importancia decisiva a la hora de definir las preguntas que se formulan al pasado. La historia es el correlato indispensable de la función fundadora del sujeto, que pugna por su liberación (Foucault 1983, 20):

[...] la garantía de que todo cuanto le ha escapado podrá serle devuelto; la certidumbre de que el tiempo no dispensará nada sin restituirlo en una unidad recompuesta; la promesa de que el sujeto podrá un día —bajo la forma de la conciencia histórica— apropiarse nuevamente de todas esas cosas mantenidas lejanas por la diferencia, restaurará su poderío sobre ellas y en ellas encontrará lo que muy bien podrá llamar su morada.

Jacques le Goff participa del mismo convencimiento (1991, 134):

[...] apoderarse de la memoria y del olvido es una de las máximas preocupaciones de las clases, de los grupos, de los individuos que han dominado y dominan las sociedades históricas. Los olvidos, los silencios de la historia son reveladores de estos mecanismos de manipulación de la memoria colectiva.

Podemos recordar la popular metáfora de Orwell (1984) en 1984, allí donde el Ministerio de la Verdad “es el encargado de construir el pasado a la medida exacta de las necesidades del presente. El poder necesita del pasado, de su administración, difusión, legitimidad y consenso, de una forma radical y con escrupulosa intensidad”.

Retractus se convirtió, entonces, en una composición de tiempos y lugares muy diversos, donde los límites de cada fotografía se encuentran para contar la historia de vivir en una nación, cuya diversidad étnica y social revela la existencia de muchas posibilidades de ser y vivir. Justo entre la etnografía y la fotografía se encuentra el potencial expresivo que tiene la novedad de conocer historias tan disímiles a las propias, de la insospechada posibilidad de hacer una vida humana radicalmente distinta. Y aunque en algo más de un siglo, en Colombia, se han tomado millones de fotografías, solo un reducido grupo ha traspasado la barrera de su actualidad y han jugado un papel importante entre los dispositivos culturales que contribuyen en la definición de “lo colombiano”. Esta exposición es una apuesta, desde la antropología, por hacer visibles la memoria de trabajos etnográficos ante una nación tan heterogénea y convulsionada, cuya formación constituye una perplejidad permanente y en la que la comprensión de la diversidad étnica y social juega un papel central.

FOTOGRAFÍA, ANTROPOLOGÍA Y MUSEOGRAFÍA

En la piel humana hay un registro de información, más elocuente que el que pueda haber en las páginas de un diario de campo. La fotografía ha querido, en parte, capturar este registro de la experiencia y, en parte, recortarlo, porque en los límites de cada fotografía existe un mundo imposible de reproducir: lo que nos quedan son fragmentos. En *retractus* hay un elogio a la capacidad de la fotografía de capturar lo que se cree inasible del presente y una admiración, también, por la elocuencia incomparable de los cuerpos y los rostros. *Retractus* es una

composición de cincuenta circunstancias vitales distintas, construidas por las miradas de 24 fotógrafos de campo y más de 50 personajes que aparecen en sus fotografías.

La reflexión de la relación entre la fotografía, la museografía y la antropología debe situarse, por tanto, a distintos niveles simultáneos de análisis y considerar la fotografía y la museografía, al menos, como técnica de investigación, modo de representación y medio de comunicación (Ardèvol 1998). Esta orientación parte del estudio de la imagen como producto cultural, que abarca tanto la fotografía y los museos, como el cine, el vídeo, la televisión y los productos multimedia; “sus usos sociales y su aportación a la formación y transformación de identidades colectivas” (Ardèvol 1998, 218). Producciones que, sin embargo, están inscritas en las dinámicas de campos y fuerzas sociales que configuran las formas sociales jerárquicas de percepción y apropiación. Lo que implica, siguiendo a Bourdieu, que, como formas de capital cultural objetivado, estas producciones se jueguen en el espacio social como parte de las lógicas de separación y distinción social entre las clases o categorías sociales (que se vuelven hegemónicas) o como expresiones culturales subalternas (que resultan olvidadas).

Nuestra memoria actúa de maneras similares. Si pensamos, por ejemplo, en la forma en que nuestra memoria personal recuerda algo, comprobaremos que casi siempre partimos de un fragmento, de un recuerdo aislado que nos sirve de punto de partida para reconstruir toda una secuencia. “El instante fotográfico es en realidad un fragmento de tiempo detenido y puede servir de punto de partida para levantar recuerdos más complejos” (Díaz 2011, 153). Dos o más fotografías aisladas cambian de sentido cuando se ligan entre sí y se establece un nexo de unión cualquiera entre ellas a través del montaje museográfico (Ibíd.):

Esos nexos pueden ser tan variados que en realidad no existe límite para establecerlos, es la propia capacidad del narrador-antropólogo el que puede extraer de los instantes fotográficos muchas conexiones que pueden ir desde las personas, los espacios, los contextos, los acontecimientos, los objetos, etc.

De todo esto se desprende que la propuesta en *retractus* sea, precisamente, la de reconstruir las memorias y las historias no hegemónicas, mostrar una trama que conteste a los poderes globales, desde lo local,

desde las ataduras que se pueden formar entre las visiones personales e íntimas de cada uno de los que en un momento específico se dedicaron a fotografiar instantes pequeños de sus propias vidas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ardèvol, Elisenda. (1998). “Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares del csi*. Madrid.
- Benjamin, Walter. (1936). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducido por Jesús Aguirre. 1973. Madrid: Editorial Taurus.
- Díaz, Mario. (2011). “La imagen en el tiempo: el uso de fuentes visuales en historia”. En *Historia Actual Online*. España: Universidad de Extremadura.
- Foucault, Michel (1983). *La arqueología del saber*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Koselleck, Reinhart. (1993). *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós.
- Le Goff, Jacques. (1991). *El orden de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Luna, Isis Saavedra. (2003). “La historia de la imagen o una imagen para la historia”. *Cuicuilco* 10 (29) septiembre-diciembre. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Morin, Edgar (2011). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Orwell, George. (1984). *1984*. México: Salvat.

**Figura 1. Entre un cultivo de caña de azúcar
y un caney destruido, vive esta abuela solitaria**



Fuente: Amarillo Fernández, Pablo. *Abuela*. Sutatenza, Boyacá. 2013.

Figura 2. Madrugada de un pescador en el Caribe colombiano



Fuente: Villegas, Carmen. *Jaime Mejía*. Taganga, Magdalena. 2013.

Figura 3. Alirio Belandia trabaja todos los días recogiendo la leche de la vereda El Cardón



Fuente: Villegas, Carmen. *El lechero* de la serie *Presencias*. El Cocuy, Boyacá. 2013.

Figura 4. Dos hermanos y un amigo que desde chiquiticos crían y se alimentan de ovejos



Fuente: Villegas, Carmen. *El sacrificio de un ovejo* de la serie *Presencias*. El Cocuy, Boyacá. 2013.

Figura 5. Gabriel, un hombre campesino, lleva más de 10 años alimentando y cuidando rebaños de ovejas



Fuente: Villegas, Carmen. *Gabriel Moreno* de la serie *Presencias*. El Cocuy, Boyacá. 2013.

Figura 6. *Eliécer*, el sepulturero de Barichara, tiene 55 años y lleva 43 trabajando con los muertos



Fuente: Figue, Simón. Barichara, Santander. 2012.

Figura 7. Muchos indígenas koguis y wiwas trabajan en actividades relacionadas con el turismo



Fuente: Palacios González, Luis Alfonso. *Sin título* de la serie *Resistiendo*. Camino a Ciudad Perdida, Magdalena. 2014.

Figura 8 a 12. Marisol Socotá, madre cabeza de familia y albañil



Fuente: Fuente: González García, María José. Serie *Un mismo retrato de mujer*. Tenjo, Cundinamarca. 2012.



Fuente: González García, María José. Serie *Un mismo retrato de mujer*. Tenjo, Cundinamarca. 2012.



Fuente: González García, María José. Serie *Un mismo retrato de mujer*. Tenjo, Cundinamarca. 2012.



Fuente: González García, María José. Serie *Un mismo retrato de mujer*. Tenjo, Cundinamarca. 2012.



Fuente: González García, María José. Serie *Un mismo retrato de mujer*. Tenjo, Cundinamarca. 2012.

Figura 13. El payé Cándido Muñoz es la máxima autoridad espiritual de la etnia tatuyo



Fuente: Castillo Gutiérrez, Jeisson David. Payé Cándido. Yapú, Gran resguardo oriental, Vaupés. 2014.

Figura 14. *Sin título*. Un paseo con el maestro Cristian



Fuente: Acosta Aguilar, Haliaphne Anhh. La Barra, Buenaventura, Valle del Cauca. 2014.