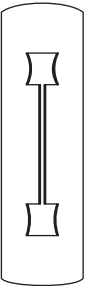


BOGOTÁ, COLOMBIA · VOL. 30, N.º 1 (ENERO-JUNIO) · AÑO 2016
ISSN: 0120-3045 (IMPRESO) · 2256-5752 (EN LÍNEA)

Vol.
30
Número 1
2016

maguaré



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

maguaré

VOL. 30, N.º 1 (ENERO-JUNIO) · AÑO 2016
ISSN 0120-3045 (IMPRESO) · 2256-5752 (EN LÍNEA)

www.maguare.unal.edu.co
DOI:10.15446/mag

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA · FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

Departamento de Antropología · Bogotá, Colombia

Maguaré es una revista semestral dirigida al público latinoamericano y de otras regiones del mundo, cuyo objetivo principal es la divulgación de trabajos e investigaciones originales en Antropología, que contribuyan al avance de la disciplina. La revista propende por la apertura temática, teórica y metodológica, por medio de la publicación de documentos centrados en una perspectiva antropológica, aun cuando sean relativos a otras áreas del conocimiento, con el fin de crear redes de conocimiento y promover la interdisciplinariedad.

Los autores son responsables directos de sus artículos. Por lo tanto, *Maguaré* no asume responsabilidad en relación con ideas, expresiones, contenidos o tesis que en estos se pronuncien.



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia creative commons “reconocimiento, no comercial y sin obras derivadas”

Colombia 2.5, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licences/by-nc-nd/2.5/co/>

DIRECTORA:

Marta Zambrano, *Universidad Nacional de Colombia, Bogotá*

EDITOR:

Marco Alejandro Melo Moreno, *Universidad Nacional de Colombia*

EDITORIA ACADÉMICA INVITADA (DOSSIER ANTROPOLOGÍA VISUAL):

Catalina Cortés Severino, *Universidad Nacional de Colombia, Bogotá*

COMITÉ EDITORIAL:

Andrés Salcedo Fidalgo, *Universidad Nacional de Colombia, Bogotá*

Marta Saade, *Universidad Externado de Colombia, Bogotá*

Juana Camacho, *Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Bogotá*

Zandra Pedraza Gómez, *Universidad de los Andes, Bogotá*

COMITÉ CIENTÍFICO:

Phillippe Bourgois, *Universidad de Pensilvania, Estados Unidos*

Rosana Guber, *Universidad Nacional de San Martín, Argentina*

Christian Gros, *Universidad de París, Francia*

Stephen Hugh-Jones, *Kings College, Cambridge, Inglaterra*

Joanne Rappaport, *Universidad Georgetown, Estados Unidos*

ASISTENTE DE EDICIÓN:

Alejandro Rodríguez Lombana

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

CONTACTO:

Revista *Maguaré*

Departamento de Antropología

Universidad Nacional de Colombia

Cra. 30 n.º 45-03, edificio 212, oficina 130

Tel.: 316 5000 ext. 16336, Bogotá, Colombia

revistamaguare@gmail.com

revmag_fchbog@unal.edu.co

IMAGEN DE CUBIERTA:

Duvan Ricardo Murillo Escobar

ILUSTRACIONES DE PORTADILLAS:

Wilson Lozano

La revista *Maguaré* se encuentra indexada en el IBN-Pubindex de Colciencias (categoría B) y además incluida en:

- Fuente Académica Premier de EBSCO
<http://ejournals.ebsco.com/login.asp?bCookiesEnabled=TRUE>
- Dialnet
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=16254>
- Latindex
<http://www.latindex.unam.mx/buscadord/resBus.html?palabra=maguare&opcion=1>
- Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango
<http://www.banrepcultural.org/blaa>
- scieLO Colombia
<http://www.scielo.org.co/>
- CLASE. Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades
- OEI - CREDI - Bases de Datos
<http://www.oei.es/basecredi.htm>
- e-Revistas (Plataforma Open Access de Revistas Científicas Electrónicas Españolas y Latinoamericanas del csic)
http://www.erevistas.csic.es/ficha_revista.php?oai_iden=oai_revista646
- Scientific Commons
http://en.scientificcommons.org/#search_string=maguare
- Public Knowledge Proyect
<http://pkp.sfu.ca/node/2313>
- Anthropological Literature
<http://www.ebscohost.com/academic/anthropological-literature>
- Ulrich's Web
<http://ulrichsweb.serialssolutions.com/login>

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

RECTOR:

Ignacio Mantilla Prada

VICERRECTOR:

Jaime Franky Rodríguez

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

DECANA:

Luz Amparo Fajardo Uribe

VICEDECANA DE INVESTIGACIÓN Y EXTENSIÓN:

Constanza Moya Pardo

DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA

DIRECTORA:

Consuelo De Vengoechea Rodríguez

SUSCRIPCIÓN Y DISTRIBUCIÓN

Siglo del Hombre Editores

Cra. 31A n.º 25B-50, Bogotá

Tel.: 337 7700

www.siglodelhombre.com

DISTRIBUCIÓN Y VENTAS

UN La Librería, Bogotá

Plazoleta de Las Nieves

calle 20 n.º 7-15

Tel.: 316 5000 ext. 29490

Ciudad Universitaria:

Auditorio León de Greiff, piso 1

Tel.: 316 5000 ext. 17639

www.unlalibreria.unal.edu.co

libreriaun_bog@unal.edu.co

Librería de la U

www.lalibreriadelaun.com

CANJE:

Dirección de Bibliotecas. Grupo de Colecciones

Hemeroteca Nacional Carlos Lleras Restrepo

Av. El Dorado n.º 44A-40

Telefax: 316 5000 ext. 20082. A. A. 14490

canjednb_nal@unal.edu.co



CENTRO EDITORIAL

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

www.humanas.unal.edu.co

Ciudad Universitaria, edificio 205

Tel.: 316 5000 ext. 16208

Bogotá D. C.

Director del Centro Editorial • Camilo Baquero Castellanos

Corrección de textos en español • Cecilia Gómez Velásquez

Diagramación • Juan Villamil, Fernanda Núñez Espinosa,
Viviana Garnica Corredor

Traducción de resúmenes al portugués • Roanita Dalpiaz

TABLA DE CONTENIDO

PRESENTACIÓN.....	11-14
CATALINA CORTÉS SEVERINO · Universidad Nacional de Colombia	
 ARTÍCULOS	
EN BUSCA DE LAS CLAVES PARA HACER ANTROPOLOGÍA CON IMÁGENES. UNA EXPLORACIÓN DESDE EXPERIENCIAS ETNOGRÁFICAS	17-43
MARÍA LUZ ESPIRO · Universidad Nacional de La Plata · Argentina	
ANDRÉS A. JAKEL · Universidad Nacional de La Plata · Argentina	
 PROPUESTA TEÓRICA PARA ABORDAR LA Telenovela en cuanto producto cultural. CASO DE ESTUDIO: YO SOY BETTY, LA FEA	45-69
JULIANA ECHEVERRY RUANO · Corporación Centro de Apoyo Popular - CENTRAP	
 RETRATOS DE MUJER: IMÁGENES EN LA PRENSA CALEÑA A COMIENZOS DEL SIGLO XX	71-102
ALEXANDRA MARTÍNEZ · Pontificia Universidad Javeriana	
 FOTOGRAFÍA Y MISIONES: LOS INFORMES DE MISIÓN COMO <i>PERFORMANCE</i> CIVILIZATORIO	103-139
AMADA CAROLINA PÉREZ BENAVIDES · Pontificia Universidad Javeriana · Colombia	
 SEROTIPO: EXPLORANDO LA EXPERIENCIA ENCARNADA DE TENER DENGUE	141-186
ALEJANDRO VALENCIA-TOBÓN · Universidad Autónoma de Occidente · Colombia	
 LA CRONOFOTOGRAFÍA Y LA MORFOMETRÍA GEOMÉTRICA COMO TÉCNICAS ANALÍTICAS EN LA INTERPRETACIÓN DE ICONOGRAFÍAS SECUENCIALES DEL SITIO ARQUEOLÓGICO HUACA DE LA LUNA, MOCHE, PERÚ	187-210
LAURA LÓPEZ ESTUPIÑÁN · Universidad Nacional de Trujillo. Universidad de Rennes	
LUIS CARLOS RODRÍGUEZ PÉREZ · Pontificia Universidad Javeriana	

ANTROPOLOGÍA EN IMÁGENES

TERRITORIOS PROHIBIDOS. CAMINANDO CON AUTORIDADES ANCESTRALES EN SITIOS

SAGRADOS DE ALTA MONTAÑA 213-244

DUVAN RICARDO MURILLO ESCOBAR · Universidade Estatal de Campinas, Unicamp · Brasil

EN EL CAMPUS

HISTORIA DE UNA EXPULSIÓN: MACONDO Y LA MATERIALIZACIÓN DE LA EXCLUSIÓN 247-274

ANA MARÍA MARÍN MORALES · Universidad Nacional de Colombia

“*HYPHER-REALITY*” Y EL SISTEMA VIRTUAL-SENSORIAL: LAS NUEVAS IDENTIDADES 275-284

JUAN SEBASTIÁN GÓMEZ GARCÍA · Universidad Nacional de Colombia

LO RECIENTE

Pioneros, colonos y pueblos. Memoria y testimonio de los procesos de colonización y urbanización

de la Amazonia colombiana de Augusto Javier Gómez 287-292

POR: CLAUDIA ALEXANDRA DUQUE FONSECA · Université Laval · Canadá

“*Bolivia Contemporánea*” proyecto fotográfico de Studio Public. Proyecto editorial de Elisabetta Andreoli 292-295

POR: ANA LAURA ELBIRT · Universidad Nacional de Jujuy

Trixi Allina: trayectorias y recorridos a través de la materia, el espacio y el cuerpo 295-310

POR: MARGARITA MANCERA · Pontificia Universidad Javeriana

PERFIL ACADÉMICO DE LOS AUTORES DE MAGUARÉ, VOL. 30, N.º 1 311-312

EVALUADORES DE MAGUARÉ, VOL. 30, N.º 1 313

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS 314-319

CONTENTS

PRESENTATION	11-14
CATALINA CORTÉS SEVERINO · Universidad Nacional de Colombia	
 ARTICLES	
SEARCHING FOR CLUES FOR DOING ANTHROPOLOGY WITH IMAGES. ETHNOGRAPHICAL EXPLORATIONS	17-43
MARIA LUZ ESPIRO · Universidad Nacional de La Plata · Argentina	
ANDRES A. JAKEL · Universidad Nacional de La Plata · Argentina	
A THEORETICAL PROPOSAL FOR ANALYZING SOAP OPERAS AS CULTURAL PRODUCTIONS. A CASE STUDY: YO SOY BETTY, LA FEA	45-69
JULIANA ECHEVERRY RUANO · Corporación Centro de Apoyo Popular - CENTRAP	
PORTRAITS OF WOMEN: NEWSPAPERS IMAGES IN CALI IN THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY	71-102
ALEXANDRA MARTÍNEZ · Pontificia Universidad Javeriana	
PHOTOGRAPHY AND MISSIONS: MISSION REPORTS AS A CIVILIZING PERFORMANCE	103-139
AMADA CAROLINA PÉREZ BENAVIDES · Pontificia Universidad Javeriana · Colombia	
SEROTYPE: EXPLORING THE EMBODIED EXPERIENCE OF HAVING DENGUE FEVER	141-186
ALEJANDRO VALENCIA-TOBÓN · Universidad Autónoma de Occidente · Colombia	
THE CHRONOPHOTOGRAPHY AND GEOMETRIC MORPHOMETRY AS ANALYTIC TECHNIQUES IN THE INTERPRETATION OF SEQUENTIAL ICONOGRAPHY OF THE ARCHAEOLOGICAL SITE HUACA OF THE MOON, MOCHE, PERU.	187-210
LAURA LÓPEZ ESTUPIÑÁN · Universidad Nacional de Trujillo. Universidad de Rennes	
LUIS CARLOS RODRÍGUEZ PÉREZ · Pontificia Universidad Javeriana	
CONTRIBUTORS TO MAGUARÉ, VOL. 30, N.º 1.	311-312
PEER REVIEWERS, MAGUARÉ, VOL. 30, N.º 1	313
GUIDELINES FOR PRESENTATION OF ARTICLES	314-319

CONTEDÚO

PRESENTAÇÃO	11-14
CATALINA CORTÉS SEVERINO · Universidad Nacional de Colombia	
ARTICLES	
EM BUSCA DAS CHAVES PARA FAZER ANTROPOLOGIA COM IMAGENS. UMA EXPLORAÇÃO A PARTIR DE EXPERIÊNCIAS ETNOGRÁFICAS.....	17-43
MARIA LUZ ESPIRO · Universidad Nacional de La Plata · Argentina	
ANDRES A. JAKEL · Universidad Nacional de La Plata · Argentina	
PROPOSTA TEÓRICA PARA ABORDAR A TELENOVELA COMO PRODUTO CULTURAL. ESTUDO DE CASO: YO SOY BETTY, LA FEA.....	45-69
JULIANA ECHEVERRY RUANO · Corporación Centro de Apoyo Popular - CENTRAP	
RETRATOS DE MULHER: IMAGENS NA IMPRENSA DE CALI NO COMEÇO DO SÉCULO XX..	71-102
ALEXANDRA MARTÍNEZ · Pontificia Universidad Javeriana	
FOTOGRAFIA E MISSÕES: OS RELATÓRIOS DE MISSÃO COMO PERFORMANCE CIVILIZATÓRIA.....	103-139
AMADA CAROLINA PÉREZ BENAVIDES · Pontificia Universidad Javeriana · Colombia	
SOROTIPO: EXPLORANDO A EXPERIÊNCIA ENCARNADA DE ESTAR COM DENGUE	141-186
ALEJANDRO VALENCIA-TOBÓN · Universidad Autónoma de Occidente · Colombia	
A CRONOFOTOGRAFIA E A MORFOMETRIA GEOMÉTRICA COMO TÉCNICAS ANALÍTICAS NA INTERPRETAÇÃO DE ICONOGRAFIAS SEQUENCIAIS DO SÍTIO ARQUEOLÓGICO HUACA DE LA LUNA, MOCHE, PERU	187-210
LAURA LÓPEZ ESTUPIÑÁN · Universidad Nacional de Trujillo. Universidad de Rennes	
LUIS CARLOS RODRÍGUEZ PÉREZ · Pontificia Universidad Javeriana	

Perfil acadêmico dos autores da Maguaré, vol. 30, n.º 1	311-312
Avaliadores da Maguaré, vol. 30, n.º 1	313
Normas para a apresentação de artigos	314-319

PRESENTACIÓN

En este *dossier*, la revista *Maguaré* presenta un panorama del campo contemporáneo de la antropología visual, no en el sentido de definirlo y delimitarlo, sino que le apuesta a las reflexiones, las cuestiones y las propuestas, tanto teóricas como metodológicas, que nos permitan repensar la relación entre la antropología y lo visual.

Las relaciones con lo visual en la disciplina antropológica han sido transversales. Lo más común es que lo visual sirva como soporte, anexo o ilustración de las investigaciones. Otra relación es como material de análisis, por ejemplo, en algunas de sus investigaciones, principalmente Mead y Bateson (1952) utilizaron las técnicas fotográficas y cinematográficas como instrumentos para estudiar el comportamiento observable fuera del contexto de estudio. Esta propuesta metodológica, basada en dichas técnicas visuales, la veían como nueva posibilidad para construir el conocimiento científico. Estas dos aproximaciones hacia lo visual, que han predominado en la antropología, vienen esencialmente de una aproximación científica, en la cual la imagen ha debido cumplir un rol de soporte, fuente de veracidad y legitimación de la realidad.

Desde la “crisis de la representación” de los años 90, en las ciencias sociales y la emergencia de lo “reflexivo” y lo “subjetivo” en la investigación antropológica, la experiencia comienza a ser considerada base de la producción de conocimiento (Pink 2006). Desde este escenario se inicia el replanteamiento de las formas de producción de conocimiento, al igual que empieza a ser tenida en cuenta la experiencia sensorial (Serematakis 1996). Esto permitirá que la relación entre la antropología y lo visual tome otros rumbos, que van a desprender la imagen de ser solamente fuente de veracidad y se orientarán, más bien, hacia la epistemología de los sentidos y de la imagen, como formas de conocimiento y sentido.

Dicha reflexión en torno a lo visual en la antropología no se limita al campo de la antropología visual, sino que ocupa discusiones y debates dentro de las teorías y las metodologías antropológicas como cuestionamiento a otras epistemologías, producción de conocimientos, relación sujeto-objeto, posicionamientos, entre otros. Es necesario comprender que estas aproximaciones contemporáneas hacia lo visual han estado permeadas por los estudios visuales, la teoría social contemporánea, la

fenomenología de lo visual, la antropología de los sentidos y la percepción, las cuales han ayudado a ampliar y complejizar lo que podemos entender como visual desde el campo de la antropología. Por ejemplo, propuestas e investigaciones diversas, en las que se reflexiona sobre las imágenes en cuanto artefactos históricos y culturales, los contextos históricos y tecnológicos de producción y sus modalidades de circulación, las formas de ver, la construcción social y cultural de la mirada, las formas de representación etnográfica desde las imágenes, la relación entre imagen y escritura, el uso de medios visuales en la investigación, la materialidad de dichos medios y lo visual, más allá de la visión, en articulación con otros sentidos, como el olfato, el oído, el tacto, es decir, lo visual parte desde el cuerpo, la percepción y la experiencia.

Para el presente número, la revista *Maguaré* recoge un conjunto de reflexiones e investigaciones, desde diferentes diálogos interdisciplinarios con la historia, la sociología, los estudios culturales, las prácticas científicas y la publicidad, que amplían, cuestionan y proponen nuevas aproximaciones a la relación entre antropología y lo visual.

En el artículo “Fotografía y misiones: los informes de misión como *performance* civilizatorio” Amada Pérez reflexiona sobre las imágenes en cuanto artefactos históricos y culturales, ancladas en determinados contextos históricos y tecnológicos de producción y con ciertas modalidades de circulación, a partir de su aproximación a los informes de misión, producidos por comunidades religiosas en Colombia, durante la última década del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. La autora reflexiona en torno a la forma escritural y al uso de la imagen en estos informes, no solo a manera de formas de representación, sino también acerca de su potencial *performativo* en la construcción de la diferencia entre un *nosotros* y unos *otros* de la nación colombiana.

María Luz Espiro y Andrés A. Jakel, en su artículo “En busca de las claves para hacer antropología con imágenes. Una exploración desde experiencias etnográficas” proponen repensar ciertas apuestas metodológicas, como la relación entrevistador-entrevistado, el contexto etnográfico, el rol activo del interlocutor y las ventajas del registro etnográfico para producir antropología, desde y con imágenes. Sendas investigaciones específicas, de los autores, originaron el artículo, que abre una reflexión sobre el uso de la fotografía en la etnografía, subrayando la importancia de incorporar lo afectivo y lo *performativo* del trabajo fotográfico y las

posibilidades de dicho enfoque para producir conocimiento y sentido desde otros lenguajes.

Juliana Echeverry Ruano analiza la telenovela *Yo soy Betty, la fea*, en su artículo “Propuesta teórica para abordar la telenovela en cuanto producto cultural. Caso de estudio: *Yo soy Betty, la fea*”. Propone un marco teórico desde la antropología visual y los estudios culturales para el estudio de las telenovelas, no simplemente como textos audiovisuales, sino también como productos culturales en contextos políticos, sociales, discursos ideológicos y procesos de recepción, lo cual facilita el acercamiento a las mediaciones sociales que logran las telenovelas. Paralelamente, el artículo resalta la relación entre medios y cultura, mediante una lectura de las relaciones de poder y de cómo los medios afectan múltiples dimensiones de lo social.

En el artículo “Retratos de mujer: imágenes en la prensa caleña a comienzos del siglo xx” Alexandra Martínez se aproxima al retrato y a la fotografía como dispositivos de representación, que comparten un conjunto de significados históricamente constituidos, mediante el análisis de un conjunto de retratos fotográficos de mujeres de la élite caleña, que circularon quincenalmente en el periódico *El Correo del Valle*, entre 1907 y 1908, bajo el título de “Belleza colombiana”. Con ese material de estudio, la autora también se refiere a la circulación y la apropiación social de dichas imágenes, enfatizando principalmente sus significados sociales y sentidos públicos.

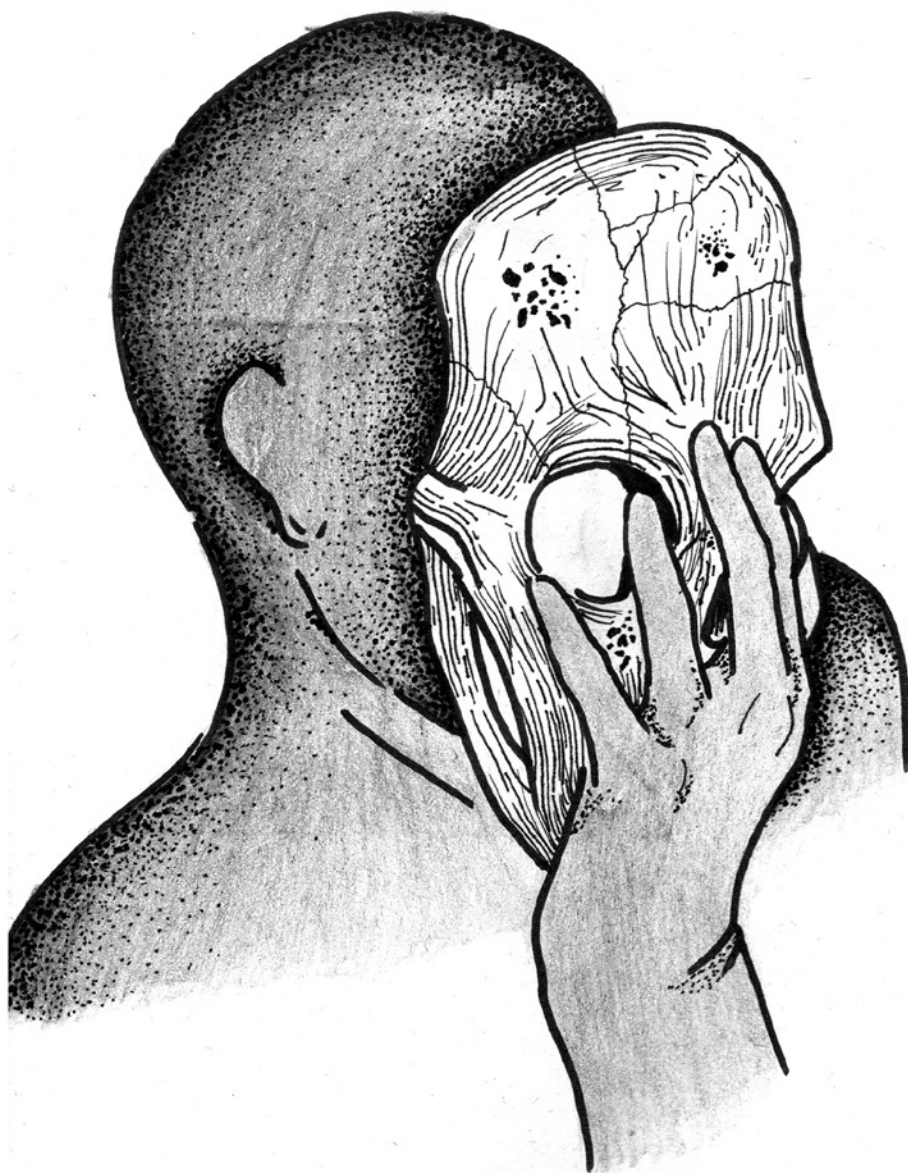
Por medio de una exploración entre prácticas artísticas y científicas para transformar el entendimiento público sobre el dengue, Alejandro Valencia-Tobón, en su artículo “Serotype: exploring the embodied experience of having dengue fever”, reflexiona y proyecta una intervención a la relación entre las prácticas científicas y las campañas públicas para controlar el dengue, en Medellín, y las experiencias cotidianas de quienes han padecido esa enfermedad. El autor desarrolla su investigación desde una etnografía multiespecie, en la cual subraya la necesidad de replantear las maneras como entendemos las relaciones humanos-mosquitos y la necesidad de entender el dengue desde la experiencia subjetiva del dolor.

CATALINA CORTÉS SEVERINO
Profesora Asociada
Universidad Nacional de Colombia

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Mead, Margaret y Gregory Bateson. 1952. *The Character Formation in Different Culture* [series]. 1930-1950.
- Seremetakis, Nadia. 1996. *The senses still*. University of Chicago Press.
- Pink, Sarah. 2006. *The Future of Visual Anthropology*. London and New York: Routledge.

ARTÍCULOS



**EN BUSCA DE LAS CLAVES PARA HACER
ANTROPOLOGÍA CON IMÁGENES.
UNA EXPLORACIÓN DESDE
EXPERIENCIAS ETNOGRÁFICAS**

MARÍA LUZ ESPIRO*

Universidad Nacional de La Plata

ANDRÉS A. JAKEL**

Universidad Nacional de La Plata

mluzespiro@gmail.com

andresjakel@gmail.com

Artículo de investigación recibido: 29 de octubre del 2015. Aprobado: 2 de mayo de 2016

RESUMEN

Este artículo presenta un conjunto de reflexiones sobre el quehacer antropológico con imágenes surgidas de la puesta en diálogo en sendas investigaciones doctorales de los autores, quienes, sorteando las diferencias en dos aproximaciones investigativas: la relación ser humano y medio en las corridas de ganado, en una comunidad andina argentina, y las representaciones en contextos de interculturalidad entre migrantes senegaleses y población “receptora”, se concentraron en las similitudes para discutir el proceso de construcción del dato visual-antropológico en dichas investigaciones. Se identifican diferentes dimensiones del proceso de investigación, que permiten construir claves para producir antropología desde y con imágenes. Entre ellas se destacan: la atención a la relación entrevistador-entrevistado; el otorgar importancia al contexto etnográfico; utilizar un texto de referencia; potenciar el rol activo del interlocutor y valorizar las ventajas del registro fotográfico. Todo ello con el fin de construir caminos propios en la antropología y su quehacer a partir del uso de las imágenes.

Palabras clave: antropología visual, datos, etnografía, fotografía, investigación basada en imágenes, reflexividad.

SEARCHING FOR CLUES FOR DOING ANTHROPOLOGY WITH IMAGES. ETHNOGRAPHICAL EXPLORATIONS

ABSTRACT

This article presents a series of thoughts about image-based anthropological practice. It is based on a dialogue between our two PhD research proposals, one on the relationship between human beings and their environment in a campesino community in the Argentinian Andes, the other on the construction of social representation in intercultural contexts between Senegalese migrants and local population in two different Argentinian cities. Beyond the differences between both studies, we focus on our common use of image-based anthropological strategies and conclude that there are some key elements that can ease the production of image-based anthropological research.

Key words: Visual anthropology, image-based research, ethnography, data, photography, reflexivity.

EM BUSCA DAS CHAVES PARA FAZER ANTROPOLOGIA COM IMAGENS. UMA EXPLORAÇÃO A PARTIR DE EXPERIÊNCIAS ETNOGRÁFICAS

RESUMO

Este artigo apresenta um conjunto de reflexões sobre o fazer antropológico com imagens surgidas no diálogo pelas trajetórias investigativas doutorais dos autores. Embora haja diferenças entre as duas aproximações investigativas —a relação homem-meio nas corridas de gado numa comunidade andina argentina e as representações em contextos de interculturalidade entre migrantes senegaleses e população “receptora” —, os autores concentraram-se nas semelhanças para discutir o processo de construção do dado visual-antropológico nessas pesquisas. Identificam-se diferentes dimensões do processo de pesquisa que propiciam condições para produzir antropologia a partir de e com imagens. Entre elas, destacam-se: a atenção na relação entrevistador-entrevistado; o dar importância ao contexto etnográfico; a utilização de um texto de referência; a potencialização do papel ativo do interlocutor e a valorização das vantagens do registro fotográfico. Tudo isso com o objetivo de construir caminhos próprios na antropologia e em seu fazer a partir do uso das imagens.

Palavras-chave: antropologia visual, dados, etnografia, fotografia, pesquisa baseada em imagens, reflexividade.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo reúne una serie de reflexiones que fueron surgiendo del ejercicio de investigación en etnografía y antropología con temas y abordajes diversos, sobre la base de los respectivos planteos de investigación de doctorado —en etapa inicial— de los autores, cuyos trabajos son profundamente diferentes entre sí, en cuanto a las áreas temáticas de la antropología que abordan, a los planteamientos de premisas teóricas y a la utilización de metodologías, adaptadas a contextos empíricos disimiles. Sin embargo, tienen una característica en común, que es el uso de la fotografía como recurso en el proceso de investigación y en la comunicación de sus resultados.

Cuando se trata de trabajar con imágenes en antropología, rápidamente pensamos en el concepto de antropología visual, que implica una construcción disciplinar con aparejadas consecuencias en el sentido epistemológico, así como una serie de definiciones acerca de los métodos y técnicas, estrategias para construir datos, formas de utilizar esos datos, etc.

Sin embargo, en este trabajo intentaremos mostrar que, más allá de una definición disciplinar, es importante pensar en el quehacer antropológico con imágenes —sea cual sea el tema que se aborde— en nuestra relación particular con el campo y con nuestros interlocutores.

Guiados por los siguientes interrogantes nos dispusimos a retomar algunos lineamientos de los debates en antropología visual: ¿es posible realizar trabajos rigurosos en los términos que dicta la academia y al mismo tiempo abordar, a través de la imagen, nuestra percepción de los hechos, aunque esta no se ajuste a la rigurosidad argumental exigida en los trabajos académicos?, o ¿existe la posibilidad de aproximarse a objetivos más amplios, que trascienden los límites de la propia investigación, a partir de nuestras prácticas en antropología con imágenes?

Siguiendo la propuesta de Arcal Lisón, entendemos este conjunto de prácticas como “técnicas de investigación, análisis e interpretación antropológicas, así como a formas de presentación y exposición de resultados de investigaciones antropológicas que utilizan como herramienta y soporte principal medios audio-visuales” (Lisón 2005, 16). Al igual que este autor, creemos que este campo se debe entender como una forma de hacer antropología que “permite la creación de un importante acervo de informaciones sobre las relaciones sociales [...] que enriquecen aún más el análisis [...] permiten campos fecundos de

experimentación y reflexión” (Peixoto 2011, 9), y que propone “nuevas perspectivas sobre temas clásicos como los de la representación, alteridad, subjetividad, individualidad e imaginación” (Gonçalves y Head 2009, 7).

En nuestros respectivos trabajos de investigación se presentaban dificultades concretas que nos condujeron a reflexionar acerca de las posibles consecuencias prácticas y teóricas de la aplicación de metodologías visuales en antropología, por lo cual, aquí nos proponemos indagar por las herramientas potenciales que nos brindó esta modalidad de trabajo para acercarnos a resultados consistentes.

Nuestra intención es recuperar aquellas herramientas que la propia antropología y sus especificidades, en cuanto ciencia fundamentalmente empírica, nos brinda para hacer una investigación visual. Por tal razón, decidimos abordar dos experiencias de campo concretas, porque sostenemos que, desde la etnografía, podemos encontrar ciertas pistas para superar las limitaciones observadas y, sobre todo, para encontrar algunas claves que nos permitan anclar la construcción del objeto de conocimiento en el quehacer del trabajo de campo.

Valiéndonos de los planteos de diversos autores que han problematizado, en distintos momentos, la utilización de recursos visuales en antropología, buscamos una forma posible de identificar, recortar y construir el dato antropológico en investigaciones basadas en el uso del registro fotográfico.

DOS PLANTEOS, DOS ESTRATEGIAS. UN RECURSO, LA IMAGEN

A continuación presentamos las dos investigaciones para que el lector tenga en cuenta los contextos generales en los que surgieron nuestras reflexiones.

La intención no es realizar un ejercicio comparativo, ya que es necesario un abordaje epistemológico y metodológico de otro alcance, pero sí queremos mostrar al lector que, el uso de este recurso permite el surgimiento de discusiones muy similares, a pesar de que las preocupaciones teóricas sean diferentes.

En estas regularidades encontramos ciertas pautas para trabajar en antropología, con el fin de explotar al máximo las potencialidades del recurso visual.

Imágenes del manejo de ganado en los Valles Calchaquíos

En el planteamiento de Andrés Jakel se propone estudiar las percepciones del entorno y las estrategias de manejo del ambiente en los valles calchaquíos salteños septentrionales, de la provincia de Salta, Argentina, a través del caso del manejo de ganado en la localidad de Molinos, como una contribución al estudio de las relaciones ser humano-medio. En particular, se busca describir la actividad de cría de ganado local, como caso de estudio que puede ser referenciado bajo parámetros temporoespaciales y como parte del ciclo estacional de actividades de subsistencia en la región.

La estrategia metodológica propuesta, llamada etnografía visual, fue diseñada originalmente por Gregory Bateson y Margaret Mead, y presentada en la obra *Balinese Character. A Photographic Analysis* (1942) con el fin de dar tratamiento a su *teoría del doble vínculo*, ya presente en *Naven* (1936) y una de las teorías fundamentales de la corriente conocida como antropología cognitiva. Según esta teoría, los padres, en la isla de Bali, se relacionan con sus hijos mediante dos canales, uno verbal y uno visual vinculado a los gestos y al “lenguaje” corporal. Según Bateson existían contradicciones entre esas dos vinculaciones, y para registrar esto era necesaria una metodología de doble abordaje, verbal y visual (Samain 2004).

La etnografía visual consiste en la toma de fotografías en el campo, agrupadas en planchas secuenciales, que van ancladas a un texto de referencia, las observaciones del etnógrafo, los testimonios de entrevistas la información contextual, etc. Un famoso trabajo del autor brasileño André Alves, *Os argonautas do mangue* (2004), retoma esta metodología para estudiar la actividad de los recolectores de cangrejos de los manglares del nordeste de Brasil. Dirigido por Etienne Samain, este trabajo es un claro ejemplo de la adaptación de la metodología de la etnografía visual a un abordaje teórico diferente a los problemas planteados por la antropología cognitiva y por la teoría del doble vínculo, cuyo tratamiento motivó su diseño original por parte de Bateson (Samain 2004).

De igual forma, esta modalidad de trabajo permite una aproximación a elementos propios de la dimensión sensorial visual de los sistemas de actividad, en el contexto del manejo de ganado en los valles calchaquíos salteños. Esta metodología permite la construcción de unidades operativas

en términos de los objetivos de investigación; tales unidades son secuencias fotográficas referenciadas en parámetros claros de tiempo y espacio, remitiendo a fragmentos de secuencias de actividad específicas.

Se pueden destacar tres fundamentos por los cuales se utilizan fotografías en lugar de otras formas de registro visual, audiovisual u otra.

Primero, las ventajas que constituye este medio de registro en el trabajo de campo, ya que requiere menor equipamiento y logística, y ayuda a construir lazos con los interlocutores por ser un medio menos invasivo que el registro audiovisual (Jakel y Teves 2015).

Segundo, las fotografías permiten la construcción de secuencias fáciles de referenciar en relación a parámetros témporo-espaciales, las cuales son capaces de mostrar el desarrollo de una actividad (Jakel y Teves 2015).

Tercero, las fotografías constituyen unidades discretas que pueden ser fácilmente referenciadas con elementos del discurso verbal. Esto es de gran importancia ya que “La escritura indica y define lo que la imagen es incapaz de mostrar, y la fotografía muestra lo que la escritura no puede enunciar claramente” (Samain 2004, 61).

Se debe aclarar que esta metodología no pretende un alcance totalizador, sino un complemento a otras líneas de evidencia que se trabajan en el área, de forma que permita incluir como unidades discretas y analíticamente operativas, una dimensión sensorial visual, una de las partes imprescindibles para el estudio de los sistemas de actividad que los sujetos practican en su entorno, en términos de los conceptos aportados por Tim Ingold (2000).

Siguiendo las ideas de este autor, podemos diferenciar tres grupos de factores que hacen muy ventajosa una aproximación al problema, desde una estrategia que incluya un registro visual. Primero, no existe un código explícito de procedimientos, que especifique los movimientos exactos que deben ejecutarse en una circunstancia determinada en las actividades que los sujetos practican en el entorno; de hecho, las habilidades prácticas de este tipo parecen ser fundamentalmente resistentes a la codificación, en términos de cualquier sistema formal de reglas y representaciones (Ingold 2000).

Segundo, no es posible separar la esfera de las relaciones de un individuo con otras personas, de la esfera de su relación con el medio ambiente “no humano”. Las distintas prácticas se aprenden, se sincronizan

y re-sincronizan en el ejercicio de acciones que implican vínculos entre los distintos sujetos y con el medio (Ingold 2000).

Tercero, diversos patrones de acciones practicadas sobre el territorio implican vinculaciones sensoriales con los objetos materiales, los animales, así como entre los diferentes sujetos y el entorno, tanto visual como de otros sentidos. Estas disposiciones responden a variables que no encajan en sistemas formales de representación, como el discurso lingüístico (Ingold 2000).

El manejo de esta clase de conocimientos no formalizados es imprescindible para desenvolverse en los diferentes entornos, y es intranferible en términos verbales, por lo cual se hace necesario incluir estrategias que permitan una aproximación en este sentido, y que habiliten la construcción de datos analíticos que se adapten a los objetivos de investigación. Como puede verse fácilmente desde esta perspectiva, sin una metodología que ponga en relación elementos propios de la percepción visual con otros presentes en el discurso, tal propuesta de investigación quedaría incompleta (Jakel y Teves 2015).

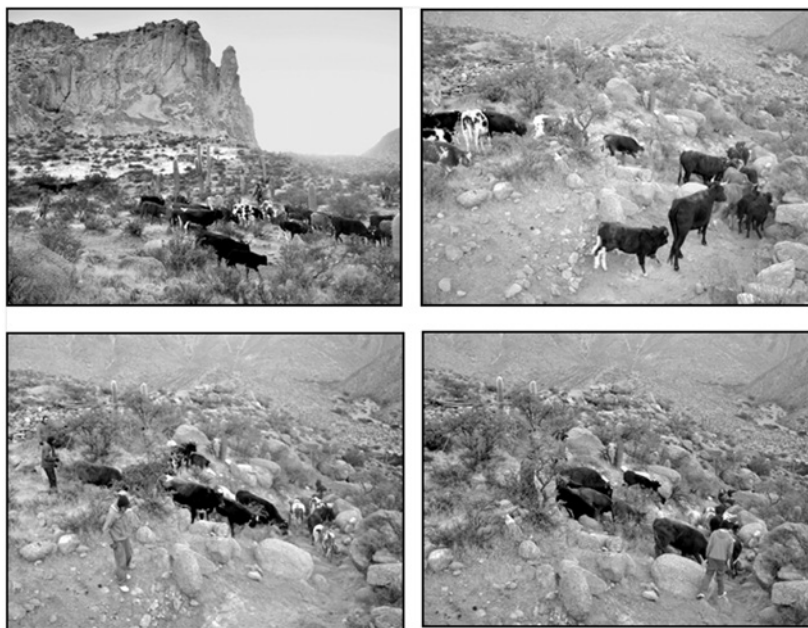
Algunos ejemplos

Si bien el proyecto de investigación doctoral se encuentra en sus inicios, la aplicación de esta metodología ha arrojado unos primeros resultados muy prometedores. Incluiremos solo algunos ejemplos que ilustran la forma de trabajo y las fuentes de información etnográfica.

A modo de ejemplo en el trabajo “Las corridas de ganado en molinos, una propuesta de etnografía visual sobre la trashumancia de ganado en los Valles Calchaquíes septentrionales, Salta, Argentina” (Jakel y Teves 2015) se utiliza como anclaje contextual el relato de la experiencia etnográfica en el campo, observaciones y testimonios, en cuanto referencias a las secuencias presentes en las planchas fotográficas.

Las fotografías a color se refieren a secuencias narrativas, mientras que las fotografías en blanco y negro constituyen interrupciones momentáneas del relato, siguiendo fines descriptivos. De esta manera podemos diferenciar tres tipos de planchas: de actividad (figura 1), descriptiva (figura 2) y mixta (figura 3) (Jakel y Teves 2015, 107 y 115).

Figura 1. Plancha de actividad, plancha 3



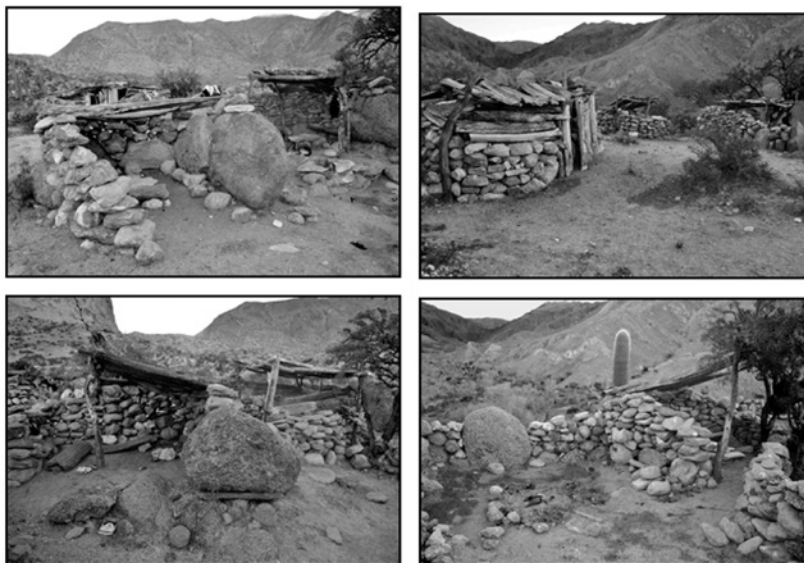
Fuente: Jakel y Teves 2015, 106.

Referencia:

Es necesaria una gran destreza para realizar las actividades de arreo. Sobre todo, la pericia de los arrieros consiste en prever los movimientos y las decisiones de los animales en función de su comportamiento grupal y de sus movimientos en relación a las características del territorio, es decir la presencia de obstáculos [...].

[...] la tendencia de los animales por aprovechar los canales más sencillos para moverse, de mantenerse en grupo y de escapar a los ademanes amenazantes del arriero constituye un sistema complejo de desenvolvimiento que estas personas manejan con increíble destreza y coordinación, aun en la oscuridad y con grupos muy reducidos de gente. Esta actividad demanda una comunicación muy fluida entre los participantes de acuerdo a códigos muchas veces gestuales que no pudimos comprender del todo hasta ahora. (Jakel y Teves 2015, 107)

Figura 2. Plancha descriptiva, plancha 6b

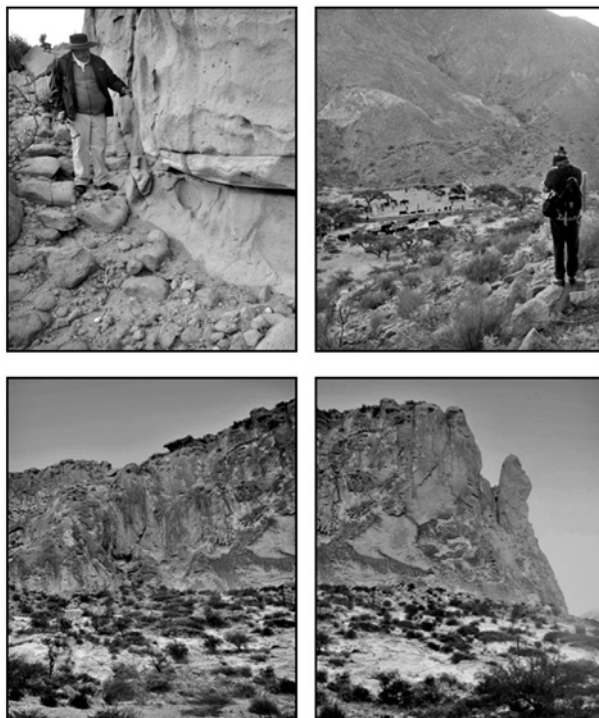


Fuente: Jakel y Teves 2015, 114.

Referencia:

Esta plancha anexa de carácter descriptivo, muestra los refugios temporarios construidos alrededor del corral, la mayoría al oeste del mismo. Se trata de habitaciones hechas de madera y piedra donde las personas que acompañan a la actividad se refugian durante la noche. Según las informaciones, los distintos grupos van llegando durante varios días al lugar hasta el día de la separada, por lo cual los primeros en llegar deben esperar por mucho tiempo a que el resto vaya arribando con su ganado después de muchos días en las montañas. Por otra parte muchos familiares vienen desde otros puntos de la provincia e incluso desde Buenos Aires a colaborar con los eventos finales de las Corridas, por lo tanto este es un lugar de reunión y de festejo, que marca la finalización de un largo y cansador proceso en el cual los animales son reunidos y conducidos al corral para la Separada. Se realizan comidas comunales, se bebe vino y se celebra durante la noche. (Jakel y Teves 2015, 115)

Figura 3. Plancha mixta, plancha 7



Fuente: Jakel y Teves 2015, 116.

Referencia:

Esta plancha muestra el pie del Fuerte, en la primera imagen, nuestro guía nos muestra los resultados de la erosión sobre la roca lo cual describe muy bien su actitud orientadora dentro del recorrido. En la segunda imagen uno de los miembros del equipo, toma una fotografía del corral de la Separada desde el punto de vista de la base del Fuerte. Las dos fotos inferiores crean la sensación de continuidad entre los dos extremos del Fuerte, con el fin de transmitir el poder visual de esta estructura en el paisaje. La estructura está delimitada por riscos verticales de gran altura, (entre unos 100 y unos 200 metros) y cuenta con una vasta superficie superior completamente horizontal. (Jakel y Teves 2015, 117)

USO DE LA CÁMARA EN EL TRABAJO DE CAMPO

La toma de fotografías en el contexto de trabajo de campo no debe ser entendida como algo muy diferente en cuanto a lo metodológico, al menos en razón de sus objetivos, de una entrevista semiestructurada típica. Se entiende que las anotaciones de campo constituyen también “imágenes” textuales en clave formalizada de las impresiones personales de un investigador formado y guiado por ciertos protocolos de acción (Rocha y Eckert 2013).

La “imagen técnica” o fotografía aporta información que no está sometida a un código formalizado como el lenguaje y, como se dijo anteriormente, aporta información propia del dominio de percepción visual, en el cual se realizan sentidos que son intransferibles en un texto, frente a una “imagen literaria” presente en las libretas de campo, que implica una construcción por parte del investigador y se complementa con las imágenes (Rocha y Eckert 2013).

En ese sentido, no puede garantizarse que los recortes presentes en la imagen estén basados en categorías emic, aun poniendo la cámara en manos del entrevistado, de igual forma que no puede garantizarse que estos recortes aparezcan en las tomas realizadas por el investigador, en contexto de entrevista. Pero en la medida en que estas tomas son guiadas por los testimonios, el investigador realizará las fotos con base en su pericia técnica y su base epistemológica, y con arreglo a los objetivos de investigación, tal como lo hace al crear una libreta de campo.

Imágenes de la migración senegalesa en la Plata y Puerto Madryn

En el planteo de Luz Espiro, se abordan visualmente los procesos de construcción de representaciones sociales en contextos de interculturalidad entre migrantes senegaleses y población “receptora” en dos ciudades de Argentina: La Plata (provincia de Buenos Aires, región central) y Puerto Madryn (provincia de Chubut, región patagónica).

Una serie de supuestos de partida guían este trabajo; se considera que la imagen es central en la construcción cultural de la vida social contemporánea y es a través de ella que también incorporamos visualmente reglas, valores, categorías de clasificación y diferenciación sociales y modalidades de interacción (Faccioli y Losacco 2009); se parte de considerar como marco de interlocución entre migrantes y

población receptora, el relato dominante de nación blanca, homogénea y eurocentrada que, históricamente, negó la diferencia y ocultó la participación africana y su legado en la “identidad argentina”; luego, se entiende que la hipervisibilización de los migrantes senegaleses recientes en Argentina, se produce en la intersección de su presencia en las calles (debido a la preponderancia del trabajo en la venta ambulante), su fenotipo y el ocultamiento ideológico del “negro” en el relato nacional argentino; asimismo, la diversificación de los flujos migratorios actuales provocan una mayor heterogeneidad étnica en las sociedades receptoras y el consecuente aumento de la diversidad supuestamente inmanejable, sobre todo en sociedades de concepciones exclusivistas de nacionalidad que resisten la incorporación plena de los migrantes (Arango 2003). Desde los medios de comunicación que detentan la dominancia discursiva, se expone y refuerza este clima social reticente a la inmigración y por tanto a los sujetos migrantes; la idea de que es en el cruce entre las imágenes puestas a circular por los medios de comunicación y las personas moviéndose, cuando se actualiza la imaginación, afectando las subjetividades y los procesos de conformación de identidades en la modernidad (Appadurai 2001).

Entonces emerge la pregunta por las representaciones que se producen en las interacciones entre los migrantes senegaleses y las poblaciones “receptoras” de dos ciudades en Argentina, entendiendo que las representaciones sociales son mecanismos que prescriben modos de mirar el mundo y de actuar en él, y establecen las distancias y demarcaciones culturales de la mismidad y de la alteridad; se imprimen necesariamente en una imagen que actúa como su referencia y sirve para su identificación y poseen un espesor temporal (Cebrelli y Arancibia 2005).

Esta problemática es trabajada visualmente mediante la articulación de fotografías de tres fuentes principales:

- Las que producen los medios de comunicación de La Plata y Puerto Madryn: estas fotografías se extraen de noticias publicadas sobre los migrantes senegaleses, prestando atención a los patrones de referencia que vehiculizan en complemento con el texto escrito de la noticia.
- Las que producen los migrantes acerca de sí mismos, y para su uso propio (por ejemplo desde sus tabletas o teléfonos celulares

para publicar en Facebook o intercambiar por aplicaciones como WhastApp) y las obtenidas con la técnica de “creación subjetiva de imágenes” que, siguiendo a Sol Worth y John Adair (1972), consiste en entregarles a los interlocutores un dispositivo de registro visual y una consigna para que refieran visualmente sus vidas y expresen, con fotografías, algunos conceptos, buscando comprender sus criterios de recorte y los motivos subjetivos que los guían.

- Las que produce la investigadora a lo largo de la etnografía.

Algunos ejemplos

El primer caso se remonta a los primeros contactos con mis interlocutores senegaleses en la ciudad de La Plata, buscando resolver un problema práctico que se me presentaba durante las conversaciones, debido a nuestras diferencias idiomáticas (ellos, hablantes de wolof aprendiendo español, y yo viceversa). Para superar estos límites resolví darle una cámara fotográfica a uno de ellos proponiéndole la consigna de fotografiar libremente acerca de los temas que conversábamos. Se inició así un camino fructífero de indagación por las representaciones sociales, desde su producción fotográfica, que fueron analizadas por ambos en sucesivas conversaciones posteriores, buscando entender su criterio de recorte, al fotografiar y los motivos que lo guiaron (Espiro 2013).

Figura 4. Líder religioso Mouride y su puesto callejero de *bijouterie*



Fuente: Espiro 2013, 97 y 104 (fotografías 10 y 16).

Estas fotografías (figura 4) son dos ejemplos entre tantas que capturó. La imagen de la izquierda fue tomada durante la visita de un reconocido *marabout*, líder religioso *Mouride* (cofradía islámica a la que pertenece gran parte de los senegaleses migrantes) y fue publicada en el Facebook de mi interlocutor y de otros amigos suyos. Acerca de la misma, me comentó lo siguiente: “la gente decirme sacame, sacarme foto para *marabout*. Toda gente tenés la foto está. La copiaron de mi computador”. La foto de la derecha, en cambio, alude a las cosas desfavorables que experimenta en La Plata, se trata de su puesto de *bijouterie* callejera y que no eligiera publicar en su Facebook ni guardara como foto propia. Sobre la misma refirió: “Trabajando para secreto, yo no puedo decir allá a la gente africano yo trabajando en esto, eso es secreto. Otro chicos sí tienen fotos como esta, pero yo no quiero, no me gusta (ríe)”.

A partir de este ejercicio emergieron varias cuestiones vinculadas al tema de las representaciones, entre las que cabe mencionar la importancia de Facebook como canal de circulación y recepción de sus fotos y su preponderancia en la construcción de la imagen de sí mismo en el contexto de la migración. Por otro lado, vale destacar que los sentidos involucrados en las fotografías expresaron lo que las palabras inicialmente no nos permitían y el conocimiento producido se ancló en las propias experiencias del senegalés, configurando su mirada sobre su habitar en la ciudad, en el marco significativo de sus prácticas.

Asimismo, esta práctica permitió trabajar en la relación entrevistador-entrevistado en cuanto se trató de buscar una solución horizontal a las diferencias idiomáticas que, de por sí, marcan la asimetría dada por el dominio del español. La cámara se erigió como un instrumento de intercambio entre nosotros, y los encuentros para analizar las fotografías facilitaron un proceso de reflexividad, al ir descubriendo y retroalimentando las posiciones de cada uno y las definiciones del otro en la relación social de campo.

Pasemos ahora a un segundo ejemplo del uso de imágenes en esta investigación. En este caso, el relevo, selección y análisis de las fotografías contenidas en noticias acerca de los migrantes senegaleses en medio de la ciudad de La Plata.

Figura 5. Fotografías extraídas de las noticias “Vendedores senegaleses, una trama misteriosa” y “Senegaleses en La Plata: el drama que reabre interrogantes”



Fuente: diario *El Día* junio 24 del 2012 y 28 de diciembre del 2014.

Estas dos fotografías (figura 5) fueron extraídas de dos notas periodísticas publicadas en su edición impresa y digital por el diario *El Día*. La de la izquierda corresponde a la noticia titulada “Vendedores senegaleses, una trama misteriosa” (2012), y la de la derecha a la noticia titulada “Senegaleses en La Plata, el drama que reabre interrogantes” (2014).

En el análisis de estas imágenes se buscó entender el modo en que la prensa platense actual selecciona y narra ciertos acontecimientos vinculados a los migrantes senegaleses en esta ciudad, para lo cual se analizaron los contextos social, histórico y político en los que cada una fue publicada. Para los fines de este artículo solo mencionaremos que la foto de la izquierda (figura 5) aparece con una marca de agua indicando autoría del diario y acompañada del siguiente epígrafe, “Los vendedores ambulantes se resistieron ayer a la tarde al operativo que llevaban adelante los inspectores comunales. Denunciaron que fueron agredidos”. La de la derecha no fue publicada con ningún epígrafe ni referencia. Entendiendo que el texto visual y el escrito se complementan mutuamente para expresar un sentido, en el primer caso se construye un objeto discursivo —*vendedores senegaleses*— en torno a la violencia, el temor, el peligro, el desafío a la autoridad y el orden. En el segundo caso no hay criterios que expliciten su sentido y en principio admite cualquier tipo de análisis, pero al incluirse en una noticia sobre migrantes senegaleses en Argentina, se produce un proceso de homogeneización

discursiva, clausurando el sentido en torno al atraso y a la pobreza racializados.

Así, estos migrantes senegaleses se van construyendo desde el discurso mediático dominante, como objetos significantes, en términos de problema social e inmigración no deseada, lo cual se inscribe propiamente en una formación discursiva que responde a la ideología imperante en nuestra formación social actual, en la cual la doctrina de la seguridad nacional continúa presente en el imaginario social, y se exagera con la llegada de corrientes migratorias africanas, entre otras. Esto vuelve a poner el foco en los relatos de sociedad nacional blanca y eurocentrada, largamente discutidos, pero aun claramente vigentes. Porque “el discurso periodístico es uno de los lugares en los que las narrativas sobre la identidad nacional hacen pie y construyen sentido” (Koziner 2013, 24).

Sin embargo, somos los sujetos en relación, quienes codificamos y decodificamos los mensajes en nuestras propias coordenadas socio-culturales e individuales. Al tratarse de un trabajo en su fase inicial, las próximas líneas de análisis apuntan a situarnos en la zona de cruce entre la circulación de las representaciones mediáticas presentadas aquí y las experiencias cotidianas de los migrantes senegaleses y la sociedad “receptora”, para entender cómo se procesan en el marco de la vida diaria de los sujetos. Provisoriamente podemos mencionar que la primera imagen (figura 5, izquierda) —resultante de la noticia más antigua— pudo ser contrastada con las percepciones de los migrantes, entre quienes despertó enojo, desacuerdo y derivó en una denuncia que ellos presentaron ante el Instituto Nacional contra la Discriminación y el Racismo (INADI) en 2012, también fue contrastada con la población receptora de La Plata, detectando mediante entrevistas, que permeó el sentido común de un sector de la población. La segunda fotografía (figura 5, derecha) no fue contrastada con las percepciones de los migrantes y de la población receptora; sin embargo, coincide con el estereotipo reduccionista, naturalizante y escencializante que plantea Hall (2001, 428) “el ‘primitivismo’ (cultura) y la ‘negritud’ (naturaleza) se hicieron intercambiables” y proliferaron en el sentido común.

Por último, ejemplificaremos el lugar de las imágenes en esta investigación, considerando las producidas por mí misma y mis interlocutores

durante la etnografía que implementé recientemente en la ciudad de Puerto Madryn, donde los migrantes senegaleses se movilizan estacionalmente para trabajar en la venta ambulante, en la temporada de verano.

Figura 6. Interlocutores en Puerto Madryn



Fuente: material inédito.

La fotografía de la izquierda la tomé una tarde de trabajo, por solicitud de mis interlocutores, para enviarla de *souvenir* a sus familias en Senegal “para mostrarles las playas argentinas”, sacamos varias a su gusto y luego las imprimimos para mandar por correo postal. La foto de la derecha registra una noche tras la jornada de venta en la playa y fue tomada por Alassane, se puede ver que quienes están a cada lado también aparecen en la otra fotografía. Esto da un primer indicio de la relación próxima entre ellos, de parentesco y amistad. Todos comparten el mismo sector de venta en la playa y la misma habitación en la casa de alquiler donde viven durante la temporada. Asimismo, todos provienen de la misma ciudad en Senegal, como la mayoría de quienes aparecen en la segunda fotografía (figura 6), siendo esta el retrato de una de las redes migratorias identificadas entre los migrantes senegaleses en Puerto Madryn. Resulta interesante hacer un breve comentario de esta segunda foto, porque si bien yo había llevado mi cámara, por especificidades de la lente no enfocaba en esa habitación pequeña, por lo cual todos los registros fotográficos de ese espacio fueron tomados, en adelante, por mis interlocutores, con sus propios celulares y luego me enviaban por WhastApp. Recuerdo cómo aquella noche todos se burlaban de mí porque “tenía mucha cámara” pero no podía sacar las fotos que me pedían. Nuevamente, de las contingencias e imprevistos en el contexto

de trabajo de campo, aparecen otras formas de trabajo que surgen de las iniciativas e intencionalidades propias de los actores.

Podemos decir, de modo preliminar, que estas elecciones teórico-metodológicas de trabajo visual me han permitido hallar cierto hilo conductor en las representaciones de los migrantes senegaleses, en un contexto de exposición en la venta ambulante en las ciudades argentinas, consideradas, a través de sus elecciones, para producir su autoimagen, de las elecciones que efectúan en el mismo sentido, pero, a partir de las imágenes que yo produzco en el trabajo de campo y de las que seleccionan los medios de comunicación dominantes de La Plata y Puerto Madryn, en su rol de mediadores entre la audiencia y el discurso de sociedad nacional. En ese sentido, entre mis interlocutores prima una autorrepresentación en términos de “emigrante exitoso” en tanto hay una prevalencia por registrar situaciones que den cuenta de los viajes, la libertad, la amistad, la religiosidad, la comunión, valores referenciados por ellos como los principales móviles para la emigración y la movilidad constante. En oposición, las situaciones de trabajo en la venta ambulante son ocultadas, hecho también confirmado en los resultados de una encuesta aplicada entre los migrantes, en la que se preguntaba la opinión de su familia y amigos en Senegal, sobre sus trabajos en Argentina como vendedores ambulantes y si habían mostrado fotos o videos de sus puestos de venta, siendo, en la mayoría, negativa las respuestas a ambas preguntas. Como me dijo uno de mis interlocutores, “no les gusta que trabaje en la venta pero hay que trabajar para comer”.

Esta representación de *emigrante exitoso* busca ser reforzada por sus portadores, en oposición a las representaciones de los medios de comunicación dominantes, que las construyen desde la criminalización y la improductividad como *migrantes no deseados*, en sintonía con el relato hegemónico de identidad argentina excluyente, erigido desde finales del siglo XIX y reforzado hasta el presente.

CONSTRUYENDO CAMINOS DESDE LA EXPERIENCIA ETNOGRÁFICA

En este trabajo hemos propuesto analizar las modalidades que fueron asumiendo nuestras experiencias de investigación, en relación al proceso de construcción de datos antropológicos, a través del uso de la fotografía. A partir de esto nos disponemos a esbozar una serie de pautas generales en torno a cómo delinear estrategias para desarrollar

investigaciones basadas en el registro visual, a modo de guía, tomando como punto de partida nuestras experiencias y una exploración bibliográfica en profundidad.

Prestar atención a la relación entrevistador-entrevistado

Las imágenes van a variar dependiendo del modo particular en que se relacionan entrevistador y entrevistado y de los condicionamientos que mediatizan la acción del fotógrafo. En este sentido, entre las dos partes se genera una interacción que excede lo social, que podríamos plantearla como una relación humana particular, cuya característica principal es la reflexividad, en términos de Rosana Guber (2001), lo cual implica que cada parte se piensa a sí misma en su interacción con la otra, puesto que la presencia del investigador constituye las situaciones de interacción, como el lenguaje constituye la realidad. En la medida en que los entrevistados actúan y hablan en función de los interrogantes del investigador, están produciendo su mundo y la racionalidad de lo que hacen, al describir una situación, *su* situación, la construyen y la definen. “En suma, la reflexividad inherente al trabajo de campo es el proceso de interacción, diferenciación y reciprocidad entre la reflexividad del sujeto cognoscente —sentido común, teoría, modelos explicativos— y la de los actores o sujetos/objetos de investigación” (Guber 2001, 54).

Podemos decir que el producto del intercambio entre entrevistador y entrevistado o, más ampliamente, investigador e interlocutores, es una imagen que deviene como testimonio de los intercambios en el contexto de trabajo de campo.

Seguimos las consideraciones de John Collier Jr., quien plantea que la producción fotográfica es ciertamente un proceso de abstracción legítimo en la observación, puesto que se erige como un apoyo mecánico a la observación en el campo y, a la vez, constituye un arte. Según el autor, este ejercicio sería uno de los primeros pasos en la expresión más precisa de la evidencia que transforma circunstancias comunes en datos para la elaboración del análisis en la investigación (Collier Jr. 1973).

Otorgar importancia al contexto etnográfico

Por ‘contexto’ nos referimos a la situación en la que se realiza la investigación y, por ende, la toma o selección de imágenes. Para hacer explícito el sentido de las fotos obtenidas, es importante tener en

cuenta múltiples aspectos que sucedían durante el trabajo de campo. Consideramos que el contexto etnográfico se erige como el contexto de producción de las fotografías, y sus características atraviesan y condicionan esta producción. Es en el devenir de la experiencia de campo, con sus delimitaciones, negociaciones, derivaciones y reconfiguraciones en las cuales participan los sujetos que intercambian y definen constantemente sus posiciones, que se puede ir anclando la génesis y naturaleza particular de las imágenes que surjan. En última instancia, es en este contexto de naturaleza procesual donde surge el dato y a donde hay que remitirse para comprenderlo.

En este sentido, Eliseo Verón (1987) plantea que, al analizar productos, debemos apuntar a los procesos. Desde esta doble determinación que plantea el autor, pensamos que las fotografías obtenidas en el campo son la dimensión significativa que nuclea las relaciones sociales que las atraviesan; por eso, el sentido es susceptible de ser interpretado —parcialmente— rastreando la red de relaciones y trayectorias por las que atravesaron las fotografías y que se configuraron en el contexto de campo. Este autor también nos dio la idea de que la semiosis —la dimensión significativa de los procesos sociales, por ejemplo, la fotografía— está a ambos lados de la distinción. Igualmente, según Verón (1987, 128):

Un objeto significativo, en sí mismo, admite una multiplicidad de análisis y lecturas; por sí mismo, no autoriza una lectura antes que otra. Solo deviene legible en relación con criterios que se deben explicitar y que movilizan siempre, de una manera u otra, elementos que tienen que ver con las condiciones productivas del objeto significativo analizado (sea en producción o en reconocimiento).

En este sentido, reafirmamos aquí la importancia que para nosotros reviste el contexto etnográfico —situación de producción de las fotografías, donde encontramos sus condiciones de producción y reconocimiento—, puesto que en él se ponen en juego todos los ingredientes necesarios para esta producción. A su vez, nos remitimos a la importancia de las contingencias, la modalidad que adquiere la relación entrevistador-entrevistado; así como a la creación de una discursividad, que luego será la llave para anclar el sentido de las fotografías para poder resolver una polisemia que nos impediría llegar a construir algún tipo de conocimiento a través del material visual.

Utilizar un texto de referencia

Los múltiples análisis y lecturas que pueden tener las fotografías, necesitan ser delimitados de alguna manera, con el fin de adecuarlos a nuestros objetivos de investigación. En este sentido, Roland Barthes plantea que “toda imagen es polisémica; implica, subyacente a sus significantes, una ‘cadena flotante’ de significados, entre los cuales el lector puede elegir algunos e ignorar otros” (1970, 5). Si bien la imagen es específica en cuanto tiene un referente particular, también es ambigua porque refiere a una universalidad del mundo representado, abriendo el juego a una diversidad de interpretaciones. Siguiendo estos lineamientos, podemos anclar el significado de las fotografías al acompañarlo de un mensaje lingüístico que exprese una intención comunicacional específica. Es decir, anclar el mensaje icónico de la imagen fotográfica mediante un mensaje lingüístico, puesto que el texto es aquello que fija la “cadena flotante” de significados, resolviendo circunstancialmente el problema de la polisemia de la imagen.

Por otro lado, desde la antropología, Sylvia Caiuby Novaes (2009, 44) plantea que

[...]las imágenes no sustituyen el texto, contradiciendo el dicho popular que sostiene que una imagen vale más que mil palabras. Ellas pueden y deben aliarse al texto, penetrarlo en una relación más íntima, dejando de ocupar el apéndice de nuestras publicaciones.

Partiendo de esta idea de que la fotografía debe estar acompañada de un texto para “completar” su sentido, los autores nos preguntamos si existe una manera única de generar un relato coherente que reúna las percepciones del entrevistado y las ideas del entrevistador. Sin embargo, reconocimos ciertas pistas para responder este interrogante, al retornar a las propias experiencias de campo, que nos proveyeron de las herramientas discursivas para el análisis de las fotografías y para la exposición de los resultados.

Potenciar el rol activo del interlocutor

En los dos trabajos se le otorga mucha importancia al contexto de situación y se adaptaron las estrategias asumidas en función de las contingencias que se suscitaban. Las estrategias de investigación se han ido elaborando en el mismo proceso, a medida que se habilitaban las posibilidades.

Siguiendo a MacDougall pensamos que la imagen contiene en sí misma un tipo de conocimiento diferente al que se puede abordar en textos; se trataría de un conocimiento más instintivo, sensorial y cotidiano. Usualmente consideramos al lenguaje como pensamiento o raciocinio y, desde esa forma de usar las palabras, entendemos las imágenes visuales. Sin embargo, el encuentro con estas imágenes exige de nosotros algo más que la facilidad mental que el lenguaje nos da (MacDougall 2009).

Para extraer nuevos conocimientos del uso de imágenes, estos vendrán en otras formas y por medios diferentes al lenguaje y sus reglas. Las fotografías nos acercan a un conocimiento creado de muchas formas.

En este sentido, un elemento muy importante a tener en cuenta y que se enmarca en el contexto de producción, tiene que ver con el componente afectivo del trabajo con fotografías, puesto que estas contienen una cuota grande de emotividad y, a la vez, pueden generar una relación más simétrica entre las partes.

El trabajo antropológico se construye en la relación, en el intercambio, y esto nos permite acceder a la información mediante una relación, entre el investigador y el entrevistado, de índole más humana, lo cual impacta directamente en el producto de la investigación y en la consolidación de una antropología con fines más morales (Guarini 2007).

Valorizar las ventajas de este tipo de registro

Para los antropólogos, la fotografía se ha constituido, desde los inicios del campo disciplinar, en un instrumento para conocer el mundo y acercarse a contextos culturales distintos. Sin embargo, la perspectiva rectora en esta época implicaba una interpretación sustancialista de las fotografías, según la cual, estas aparecían ligadas directamente a un referente concreto, erigiéndose como el estatuto testimonial del “estar ahí”. Apuntando a la objetividad de su trabajo, el antropólogo clásico concebía a la fotografía como una mera técnica de registro, cuyas principales características eran su potencial descriptivo y su función testimonial (Recheberg 2009).

Desde una nueva perspectiva, emprender un estudio antropológico con imágenes requiere una ruptura con la desconfianza que tiene la antropología moderna, heredera de esa tradición racionalista, del carácter subjetivo y, por tanto, engañoso de las imágenes (Rocha, citado en Rechemberg 2009, 3). A su vez, implica correr el eje para concebir

la intervención de la fotografía en el contexto etnográfico, como una forma en sí misma de hacer antropología.

Es así como la decisión de producir fotografías en las respectivas investigaciones de los autores de este trabajo, respondió a una inclinación por introducir otros discursos y formatos en la práctica antropológica que agreguen un valor complementario y, en sí mismo, novedoso en lo que respecta a los contextos específicos de investigación.

Entendemos las estrategias visuales de trabajo como proceso de generación de conocimiento, cuyos productos a su vez son puestos a circular y dados a conocer a un público amplio. Dichas estrategias inauguran nuevas vías de evidencia y niveles de análisis acerca de los problemas tratados por la Antropología.

En esta línea de reflexión, sostenemos que el trabajo antropológico mediante fotografías nos aporta varios elementos para que el investigador pueda liberarse del estigma de ser la autoridad etnográfica.

Esto no significa la desaparición del rol de investigador, ni la falta de “control” sobre el procedimiento, es decir, la posición asimétrica inherente a toda investigación. Lo que sí es cierto es que el proceso de selección que lleva a cabo el informante, en ambos casos, se realiza en términos de elementos susceptibles de ser representados icónicamente, lo cual lo inviste de un rol activo al elegir partes “reales” de su entorno para atribuirles significado; partes que sean susceptibles de re-presentar los significados que nos quiere transmitir (Lisón Arcal 2005).

Nuevamente nos remitimos a los planteos de John Collier Jr., quien sostiene que el uso de la fotografía no apunta simplemente a mostrar lo que ya encontramos mediante otros medios, sino a ampliar nuestros procesos visuales y conocer más de cerca la naturaleza del hombre y, en este camino, ciertamente la cámara como herramienta, la fotografía como algún tipo de lenguaje y a la vez de arte, crea una atmósfera de intercambio de mayor proximidad y más equitativa entre los diferentes participantes en la experiencia de investigación, contribuyendo a una antropología más simétrica, más humana.

Construir nuestros propios caminos en la antropología

Carmen Guarini plantea que el registro visual y audiovisual nos permite pensar nuevas formas y caminos en el uso de las herramientas de investigación de las que disponemos para comprender el mundo, y

así aportar a algunas transformaciones necesarias en él, ya que en este proceso de repensar las metodologías visuales en el campo antropológico, inevitablemente nos encontramos en la vía de cuestionar críticamente la validez de nuestros métodos de investigación, así como también sus fundamentos epistemológicos (Guarini 2007).

En este aspecto, estimamos que la construcción de conocimiento antropológico visual necesariamente debe considerarse como un conocimiento situado, en cuanto todos los interrogantes que aquí nos planteamos y las posibles respuestas que esbozamos surgen de un contexto y una coyuntura particulares, en los cuales se desarrollan las investigaciones.

PALABRAS FINALES

Creemos que los datos en antropología deben ser el resultado de todo el proceso de trabajo de campo, es decir, que estos se construyen durante el desarrollo de la investigación. También, en la importancia de estudiar las formas de utilizar estrategias basadas en imágenes en diferentes contextos y planteos de investigación, como forma de conocer mejor este recurso y la gran multiplicidad de sus potencialidades.

Tenemos la convicción de que nuestras trayectorias particulares, nuestra forma de relacionarnos con campo, y la historia de nuestras relaciones con los temas o problemas que observamos sobre el terreno o que reconocemos a través de nuestros interlocutores, deben ser las directrices que guíen nuestra elección de recursos y el diseño de estrategias con arreglo al desarrollo de nuestro programa de investigación, más allá de los límites y recortes disciplinares y de las rutas previamente trazadas. De esta manera esperamos lograr un mayor control metodológico sobre el uso de imágenes en proyectos de investigación etnográfica.

Creemos que el gran valor de la etnografía consiste en la posibilidad de ir descubriendo, palmo a palmo, a las personas, sus problemáticas, sus relaciones y sus trayectorias. El etnógrafo inevitablemente cambia a medida que profundiza su transitar en el campo, y debe tener destreza para utilizar todos los recursos que lo asistan para y por ese cambio.

Debido a esto, sabemos que, prestando atención a algunas de las pautas elementales que encontramos en este desarrollo, nos ubicaremos en la vía de construir investigaciones que incluyan el uso de imágenes en la propia instancia del trabajo de campo, y esto es una parte importante

de recuperar la identidad disciplinar antropológica en nuestros trabajos basados en el registro visual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Appadurai, Arjun. 2001. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. México: Ediciones Trilce, FCE.
- Arango, Joaquín. 2003. *Immigración y diversidad humana. Una nueva era en las migraciones internacionales*. Revista de Occidente N° 268 (Septiembre): pp. 5-21.
- Alves, André, 2004. *Os argonautas do mangue*. Editora UNICAMP.
- Barthes, Roland. 1970. "Retórica de la imagen". En: *La semiología*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- Bateson, Gregory y Margaret Mead. 1942. Balinese character. *A Photographic Analysis*. Estados Unidos: New York Academy of Sciences.
- Cebrelli, Alejandra., & Arancibia, Victor. 2005. *Representaciones sociales. Modos de mirar y de hacer*.
- Collier, John, Solange Couceiro y Iara Ferraz. 1973. *Antropología visual: a fotografia como método de pesquisa*.
- Espiro, María Luz. 2013. "Explorando representaciones de los nuevos inmigrantes africanos en Argentina en el proceso de producción de fotografías propias". En: *Interculturalidad en etnografías con africanos y afrodescendientes en Argentina*. O. G. Morales y L. G. Ledesma (coord.). La Plata: Instituto de Investigaciones en Comunicación - Ediciones de Periodismo y Comunicación Social.
- Faccioli, Patrizia, & Guiseppe Lossaco. "Postales desde Roma". *Bifurcaciones*, Núm. 9, julio-sin mes, 2009, pp. 1-24 bifurcaciones LTDA Chile.
- Gonçalves, Marco Antonio y Scott Head (orgs.). 2009. *Devires imagéticos. A etnografia, o outro e suas imagens*. 7Letras: Rio de Janeiro.
- Guarini, Carmen. 2007. "Los límites del conocimiento: la entrevista filmica". Revista Chilena de Antropología Visual, (9).
- Guber, Rosana 2001. *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo editorial Norma.
- Ingold, Tim. 2000. *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. Psychology Press.
- Jakel, Andrés y Laura Teves. 2015. "Las corridas de ganado en molinos: una propuesta de etnografía visual sobre la trashumancia de ganado en los Valles Calchaquies septentrionales, Salta, Argentina". Revista Iluminuras,

- Porto Alegre, v. 16, n. 40, p. 85-132, ago/dez, UFRGS, Brasil. <http://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/61243>
- Lisón Arcal, José Carmelo. 2005. “Investigando con fotografía en Antropología Social”. En: *Maneras de mirar: lecturas antropológicas de la fotografía* (pp. 15-30). Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MacDougall, David. 2009. “Significado e ser”. En: *Imagem-Conhecimento*. Andréa Barbosa et al. Campinas: Papirus, 61-70.
- Peixoto, Clarice Ehlers. 2011. “Filme e vídeo de família: das imagens familiares ao registro histórico”. En: *Antropologia & Imagem*. Peixoto, C. E. (org.) Vol 1. Pp: 11 – 26. Rio de Janeiro: Garamond.
- Recheberg, Fernanda. 2009. “Para se “guardar na memória” as imagens da ciudades: memória, alteridade e representação fotográfica”. Ponencia presentada en VIII RAM, Buenos Aires, 2009.
- Rocha, Ana Luiza y Cornelia Eckert. 2013. *Etnografía da duração: Antropología das memórias coletivas em coleções etnográficas*. Porto Alegre: Marcavisual.
- Samhain, Etienne. 2004. *Balinese character (re)visited. An introduction at the visual work of Gregory Bateson and Margaret Mead*. San Pablo, Brasil: Unicamp.
- Sánchez Montalbán, Francisco José. 2006. *La máquina etnográfica. Reflexiones sobre fotografía y antropología visual*. Contraluz, vol. 3: pp. 53-71.
- Verón, Eliseo. 1987. “El sentido como producción discursiva”. *La semiosis social*. Buenos Aires: Gedisa.
- Worth, Sol, y John Adair. 1972. *Thought Navajo Eyes: An exploration in film communication and anthropology*. Bloomington: Indiana University Press.
- Worth, Sol, y John Adair. 1970b. Navajo filmmakers. En: *American Anthropologist*, (72) No.1. pp.9-34.

**PROPUESTA TEÓRICA PARA ABORDAR LA
TELENOVELA EN CUANTO PRODUCTO CULTURAL
CASO DE ESTUDIO: *YO SOY BETTY, LA FEA*^{*}**

JULIANA ECHEVERRY RUANO

Corporación Centro de Apoyo Popular -Centrap^{**}

^{*}La investigación fue realizada para obtener el título de maestra en Antropología Visual, en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales *FLACSO*, Ecuador. Autofinanciada.

^{**}julianaecheverry23@gmail.com

Artículo de investigación recibido: 16 de octubre de 2015. Aprobado: 1.º de abril de 2016

RESUMEN

El texto es resultado de la investigación “Representaciones de clase en la telenovela *Yo soy Betty, la fea*: reconstrucciones de un espacio social”, un estudio de índole etnográfico-teórico, enfocado principalmente en la construcción de un método viable para el análisis académico de la producción televisiva ficcional. El artículo propone un marco teórico desde el campo de la antropología visual, como herramienta analítica útil en el estudio de producciones audiovisuales, particularmente de las telenovelas. Para esto, se discuten distintas aproximaciones analíticas sobre los medios de comunicación y se desarrollan los conceptos de representación, codificación y decodificación como núcleos centrales del trabajo analítico sobre las telenovelas, desde la perspectiva de la antropología visual.

Palabras clave: antropología visual, codificación, decodificación, medios de comunicación, telenovela, *Yo soy Betty, la fea*.

A THEORETICAL PROPOSAL FOR ANALYZING SOAP OPERAS AS CULTURAL PRODUCTIONS. A CASE STUDY: YO SOY BETTY, LA FEA

ABSTRACT

The article introduces a useful theoretical framework for the study of audiovisual productions, particularly soap operas, from the field of visual anthropology. It examines several definitions of media and inquires about the concepts of representation, encoding and decoding. The article is the result of a research proposal entitled “Representations of class in the soap opera “Yo soy Betty, la fea”: reconstructions of a social space”, an ethnographic and theoretical study, primarily focused on building a viable methodology for the academic analysis of fictional television productions.

Key Words: Media, Soap Opera, Visual Anthropology, Coding, Decoding Yo soy Betty, la fea.

PROPOSTA TEÓRICA PARA ABORDAR A TELENÓVELA COMO PRODUTO CULTURAL. ESTUDO DE CASO: YO SOY BETTY, LA FEA

RESUMO

Este texto é resultado da pesquisa “Representações de classe na telenovela *Yo soy Betty, la fea*: reconstruções de um espaço social”, um estudo de índole etnográfico-teórico, enfocado principalmente na construção de um método viável para a análise acadêmica da produção televisiva ficcional. Este artigo propõe um marco teórico a partir do campo da antropologia visual, como ferramenta analítica útil no estudo de produções audiovisuais, particularmente das telenovelas. Para isso, discutem-se diferentes aproximações analíticas sobre os meios de comunicação e desenvolvem-se os conceitos de representação, codificação e decodificação como núcleos centrais do trabalho analítico sobre as telenovelas, sob a perspectiva da antropologia visual.

Palavras-chave: antropologia visual, codificação, decodificação, meios

El televisor es el instrumento de reproducción cultural
que mejor puede explotar para sus fines una sociedad rica en
signos y pobre en cosas.

SERRANO (1977, 31)

INTRODUCCIÓN

Este artículo expondrá algunos de los resultados de la investigación “Representaciones de clase en la telenovela *Yo soy Betty, la fea*, reconstrucciones de un espacio social”, cuyo objetivo principal fue explicar cómo fue representado un tipo específico de escenario social en esta telenovela colombiana y cómo fue pensada, codificada y decodificada la representación, por sus productores y receptores. Dado que el presente documento solo podrá recoger una parte de dicha investigación, se le ha dado preeminencia al marco teórico que la sustentó, pues este puede ser de utilidad para futuras reflexiones con respecto al tema de la telenovela, en el campo disciplinar de la antropológica visual.

Se parte del hecho de que estudiar la telenovela supone entenderla, no solo como un texto audiovisual en sí mismo, sino como un producto cultural, que sostiene una relación específica con tres aspectos principales: el contexto político y social que facilita su aparición; los discursos ideológicos desde los cuales es pensado por sus productores; lo que hay de controlado y de contingente en los procesos de recepción. Por lo tanto, utilizando instrumentos teóricos y metodológicos provenientes de la antropología visual, se intentará dar cuenta del carácter político de una producción mediática de esta índole y de los efectos, en términos ideológicos y prácticos, que tiene esta en una sociedad como la colombiana.

EL ANÁLISIS DE PRODUCCIONES AUDIOVISUALES DESDE LA ANTROPOLOGÍA

Durante muchos años, la antropología había visto a los medios de comunicación como una suerte de tabú. A pesar de algunos esfuerzos individuales, como los de Mead y Métraux (1953), Bateson (1943) o Powdermaker (1950, 1967), es solo en la década de 1980, que la antropología, en cuanto disciplina, empieza a darle una progresiva atención a los medios como una práctica social (Ginsburg, Lughod y Larkin

2002, 3). Como lo afirman en su libro *Media Worlds: Anthropology on New Terrain* (2002), la preocupación de la disciplina por estudiar los medios de comunicación surge especialmente de la conjunción de dos hechos: la ruptura teórica y metodológica que sufre entre las décadas de los años 1980 y 1990 y el desarrollo de una “antropología del presente” que se preocupa por analizar las transformaciones en la segunda mitad del siglo xx, etapa en la que, por supuesto, los medios de comunicación desempeñaron una importante función.

Una de las mayores ventajas de enfrentarse a un tema como los *mass media* en este momento histórico y, desde un campo epistemológico como la antropología, es que ya existe un marco teórico (Abu-Lughod, 1995, 1997; Dickey, 1993; Mankekar, 1993; Spitulnik, 1999) que define a los medios de comunicación como partes complejas de la realidad social, cuyo poder se busca, no de manera directa y causal, sino difuminada, tanto en los momentos de su producción, como en su circulación y su consumo, entendidos estos como procesos culturales autónomos, insertos en circunstancias sociales e históricas particulares (Ginsburg, Lughod y Larkin 2002, 3).

El presente artículo se enfoca en uno de los productos mediáticos “no solo más legitimado en las preferencias de sintonía, sino además más exitoso comercialmente: la telenovela” (Martín-Barbero 1992, 45). Asociar el éxito de este tipo de narrativas “a una mera diversión no compleja, equivale a eludir el deber de investigar los mecanismos en que se basa esta diversión, y también su forma de producción y funcionamiento” (Dickey 1997, 16). Una de las claves para comprender estos mecanismos la ha dado Martín-Barbero (1992, 3) al subrayar que:

La televisión —incluidas las telenovelas— tiene bastante menos de instrumento de ocio y diversión que de escenario cotidiano de las más secretas perversiones de lo social y, al mismo tiempo, de la constitución de imaginarios colectivos desde los cuales las gentes se reconocen y se representan lo que tienen derecho a esperar y a desear.

Es en este sentido que, revisar académicamente este tipo de productos culturales, no tiene un solo camino, y escoger el indicado depende del objetivo de dicha revisión; objetivo que ciertamente estará ligado al ámbito disciplinar desde el cual se estudian. En algunas ocasiones resulta atractivo hacer de ellos un análisis en cuanto discursos, pero

esto difícilmente daría cuenta de las vicisitudes en los ámbitos de la producción y de la recepción. También podría pensarse en hacer un análisis de *rating*, pero esto tampoco develaría el carácter ideológico de las percepciones de sus receptores y de sus productores; como lo menciona Martín-Barbero en *Televisión y melodrama* (1992), la manera de interpelar a los medios de comunicación no puede reducirse a medir los *ratings* de audiencia;

[...] no porque la cantidad de tiempo dedicado a la televisión no cuente, sino porque el peso político o cultural de la televisión no es medible en el contacto directo e inmediato, y solo puede ser evaluado en términos de la mediación social que logran sus imágenes.

Para comprender cabalmente el enfoque de este documento, y de la investigación que lo originó, es necesario ubicarse en el área académica desde la cual se hace el análisis: la antropología visual.

La antropología visual es un campo disciplinar que pretende, entre otras cosas, “aprovechar el potencial epistemológico que ofrece el análisis de fuentes audiovisuales” (Grau 2005, 3). Como afirma el teórico Jorge Grau Rebollo “a partir de la producción cultural [...] es posible tanto desvelar ideologías y códigos culturales, como entender, por ejemplo, de qué manera se llegan a cristalizar estas ideologías” (2005, 3). Una de las razones por las cuales esto es posible, es que, según el mismo autor, las producciones audiovisuales actúan de una manera similar a la de un prisma: debido a su intención referencial, deben reconstruir metafóricamente lo que se asume como la “realidad subyacente” (2005, 5), y esta reconstrucción —que constituye un proceso más de refracción que de reflexión— está permeada ideológicamente, lo que puede y debe ser el foco de análisis de quien pretenda estudiar dichos productos culturales.

Elisenda Ardévol, otra de las teóricas importantes de la subdisciplina, plantea que (Ardévol y Muntañola 2004, 15):

[...] debemos aproximarnos al contexto en que se producen y consumen las imágenes y describirlo, [...] para intentar descubrir su significación en el conjunto de artefactos culturales en un contexto determinado, teniendo en cuenta la perspectiva de sus usuarios y agentes.

Por estas razones, si comprendemos que la telenovela es un proceso comunicativo, contextualmente situado, y concebido y leído por actores, económica, política, social e ideológicamente posicionados, deberemos no solo dar cuenta del texto —lo que dice y lo que connota en sí mismo—, sino también de los discursos de quienes lo configuran y de quienes lo leen.

DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN AL PODER DE LAS REPRESENTACIONES

Para intentar salir de la idea reduccionista de que los medios de comunicación son algo así como una entidad autónoma y malévola que tiene la misión de conducir a los ciudadanos, es necesario entrar en la discusión establecida por las escuelas de Frankfurt y Birmingham, las cuales dedicaron gran parte de su interés a localizar el poder de los medios. Durante las décadas de 1970 y 1980 se desarrolló una teoría radical, que afirmaba tres cosas sobre los medios; Curran 2005,¹²¹ expresaba:

(1) Se controlan por medio de la censura del mercado, la influencia del Estado y la ideología del capitalismo, (2) representan el mundo de formas selectivas que respaldan el orden social y (3) constituyen potentes agencias de persuasión que activamente generan consentimiento con el sistema social y que resultan centrales para su mantenimiento.

Una larga historia de debates en torno al tema desvió esta definición al punto de terminar afirmando que los medios eran “independientes, tanto del Estado, como de los subsistemas sociales comprendidos dentro de los grupos políticos, económicos o de solidaridad” (Curran 2005, 137), lo que les otorgaría “la libertad esencial que necesitan para responder a la totalidad de la sociedad” (2005, 137).

La primera definición, proveniente de los teóricos de Frankfurt, parece demasiado ortodoxa y radical a la luz de la contemporaneidad. Pero la segunda definición, hecha por los liberales pluralistas, evade la responsabilidad política de los medios, no solo eludiendo su relación con el Estado, sino su relación con el poder, en el sentido foucaultiano del término. La relación entre medios y cultura no es sencilla ni unilateral; los medios están afectados y afectan múltiples dimensiones de lo social; así lo advirtió Stuart Hall, uno de los fundadores de los estudios culturales,

y de quien la investigación retomó algunos conceptos para explicar varias de las vicisitudes inherentes a la relación entre medios y sociedad.

Hall define los medios de comunicación como “aparatos social, económica y técnicamente organizados para la producción de mensajes y signos ordenados en discursos complejos: ‘mercancías’ simbólicas” (2010, 249). También afirma que “en sociedades como la nuestra, los medios de comunicación sirven para realizar incesantemente el trabajo ideológico crítico de “clasificar el mundo” dentro de los discursos de las ideologías dominantes” y que este “no es un ‘trabajo’ simple ni consciente” (2010, 251). En esta definición, Hall logra ilustrar los matices de la relación entre poder y medios. Para comprender esta teoría, dicho autor propuso una manera de comprender el proceso mediático a partir de dos categorías: codificación y decodificación.

CODIFICACIÓN Y DECODIFICACIÓN

Para Hall (2004), la comunicación mediática es un proceso complejo, “mediado” por actores y estructuras en sus distintos niveles. Este autor plantea que la producción y el consumo de mensajes son instancias relativamente autónomas, mediadas por condiciones ideológicas, culturales y estructurales diferenciadas. En el proceso de codificación del mensaje intervienen principalmente tres fuerzas (218-220):

1. Las estructuras institucionales (mediáticas), sus redes de producción, sus rutinas organizacionales y sus infraestructuras técnicas.
2. Una serie de significados e ideas: el conocimiento operativo de las rutinas de producción, habilidades técnicas, ideologías profesionales, conocimiento institucional, definiciones y prejuicios, ideas preconcebidas sobre la audiencia, etc.
3. Las imágenes de la audiencia o ‘definiciones de la situación’ a partir del sistema sociocultural y político más amplio.

Como se puede ver en los dos últimos puntos, Hall entiende la dinámica comunicacional como un proceso concomitante, en el que el contexto de recepción incide *a priori* en la construcción de los contenidos. Hall afirma que el codificador, para ser más eficaz en su trabajo de representar (2010, 249),

[...] empleará todo el repertorio de codificaciones (visual, verbal, presentaciones, ejecución), con el fin de “ganar el consentimiento” del público; y no por su propio modo “desviado” de interpretar los

acontecimientos, sino por la legitimidad de la gama o límites dentro de los cuales están funcionando sus codificaciones.

Martín-Barbero plantea algo similar, aunque en otros términos, al afirmar que “es imposible saber lo que la televisión hace con la gente si desconocemos las demandas sociales y culturales que la gente le hace a la televisión” (1992, 6).

Pero el impacto de los receptores sobre los discursos mediáticos emitidos no se reduce a lo que quieren ver, sino a los que efectivamente ven en ellos. Es decir, si bien el proceso de codificación es un proceso ideológico, el de decodificación también lo será, en la medida en que los receptores, a partir de un conocimiento situado, pueden hacer lecturas hegemónicas, negociadas o resistentes de las representaciones emitidas. Como afirma Daniel Mato, “toda modalidad de consumo es cultural” (2001, 31). Esto quiere decir que está determinada por la posición del receptor en un contexto, no solo geográfico e histórico, sino epistemológico, ideológico, educativo, nacional, etc. Así lo explica Mato (2001, 31):

[el consumo] responde a una cierta ‘forma de sentido común’, o a un sistema de representaciones compartido entre las personas de determinados grupos sociales o poblaciones humanas. También, y de manera convergente, todo consumo reproduce o construye esa particular forma de sentido común, o bien contribuye a cuestionarla y producir otras alternativas.

Entonces, así como la producción simbólica no es monopolio de una clase dominante que opera en función de una única racionalidad —que en este caso sería la perpetuación de la hegemonía—, el proceso de recepción es también complejo (Thompson 1998, 45); como afirma este autor, la recepción no se trata de “un proceso carente de perspectiva crítica a través del cual los productos son absorbidos por los individuos, como la esponja absorbe el agua” (1998, 45). La recepción tiene, por lo menos, tres características que la hacen contingente:

1. Es una actividad práctica y cotidiana que se enmarca en la vida diaria de los agentes: por ello, dice Thompson, para estudiar procesos de recepción se debe “desarrollar un tipo de aproximación que sea sensible a los aspectos rutinarios y prácticas de la actividad receptora” (1998, 61).

2. Es una actividad que entra en juego con la subjetividad del receptor: “Las maneras en que los individuos dan sentido a los productos mediáticos varía acorde con su bagaje social y sus circunstancias” (Thomson 1998, 62).

Interpretamos los mensajes de los textos [...] a partir de las perspectivas de nuestras múltiples subjetividades, que han sido influidas por la ‘multitud de prácticas discursivas’ (Mankekar 1993, 486, citado en Dickey 1997, 5) con las que hemos estado en contacto a lo largo de nuestras vidas. (Dickey 1997, 5)

3. Es una actividad histórica y socialmente situada: “Los productos mediáticos [...] siempre están ubicados en contextos socio-históricos específicos. Estos contextos están generalmente caracterizados por unas relaciones relativamente estables de poder y por un distinto acceso a los recursos acumulados de varios tipos” (Thompson 1998, 63).

Estos tres elementos mencionados, que influyen y confluyen en la recepción, logran develar nuevas tensiones presentes en el proceso comunicacional: cada sujeto, contextualmente situado, fenomenológicamente afectado y estructuralmente ubicado, recepta los mensajes de manera diferenciada; es decir, hay una incidencia, tanto del contexto sobre el sujeto, como del sujeto sobre el mensaje, lo que nuevamente pone en crisis el carácter unilateral del proceso mediático. Así, como lo afirma Stuart Hall (2004, 219):

La producción y la recepción del mensaje [...] son momentos diferenciados dentro de la totalidad constituida por el proceso comunicativo global. Los grados de simetría [...] en el intercambio comunicativo dependen ambos del grado de simetría y asimetría entre la posición del codificador-productor y la del descodificador-receptor; y también, de los grados de identidad/falta de identidad entre los códigos que se transmiten.

DE LAS REPRESENTACIONES

AL PODER DE LAS REPRESENTACIONES

Es necesario entender que las representaciones se constituyen a partir de signos y que estos —según afirma Eric Wolf— “dependen de la red de prácticas y comunicaciones que llamamos cultura” (2001, 79).

Las representaciones sostienen una estrecha relación con la cultura en la que tienen origen, puesto que estas representaciones no son abstracciones autónomas, sino “conceptos históricos constitutivos de las (personas), que se dirigen hacia nosotros y nos interpelan para fundar tipos de sujetos” (Rodríguez 2006, 40), y para clasificar y ordenar la vida social (Hall 2010, 244).

Lo interesante de las representaciones es que por su mismo carácter cultural, no están al margen de lo que hay de conspicuo en las sociedades; al contrario, tienden a reproducirlo. Por lo tanto, aunque sí es necesario matizar la idea de que los medios de comunicación “constituyen potentes agencias de persuasión que activamente generan consentimiento con el sistema social y que resultan centrales para su mantenimiento” (Curran 2005, 121), es necesario poner el acento en que las representaciones y los signos desempeñan una función especial en el ejercicio del poder, pues la capacidad de darle importancia cultural a unos signos, en detrimento de otros, constituye un importante aspecto de la perpetuación de la hegemonía. Veamos por qué:

Para hablar de hegemonía, es necesario relacionar varias de sus definiciones. Raymond Williams define la hegemonía como “un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida [...], las percepciones definidas que tenemos de nosotros mismos y de nuestro mundo” (1997, 22). Para Gramsci dicha hegemonía tenía principalmente dos tentáculos: la coerción, que es cuando las clases dominantes ejercen su poder directamente a través del Estado, y el conceso, que sucede cuando hay una comprensión de la sociedad civil por medio de la cual se identifican sus intereses con ideas y valores culturales generales. Es precisamente en esta segunda acepción del término, cuando el concepto de hegemonía se encuentra con la definición, más tardía, que hace Slavoj Žižek, del concepto de ideología. Žižek define la ideología como la “legitimación racional del orden existente” (2003, 8); es decir, todas esas ideas que tienden a oscurecer las relaciones de poder.

Mientras que para autores más clásicos, la ideología era básicamente una gran mentira inventada desde las élites y el Estado hacia el resto de la sociedad, para legitimar su poder, ahora podemos ver que la cultura, como expresión simbólica y pragmática de la sociedad, es también una construcción ideológica que permea todas sus instancias, y que no es

un yugo epistemológico detentado por las clases altas para someter a las clases bajas, sino que hace parte del modo en que todos los sujetos, vivimos, pensamos y operamos en la sociedad. En otros términos: todas las prácticas de todos los actores sociales, son ideológicas. Es decir, como afirma Daniel Mato: todas las prácticas sociales “expresan y tienen consecuencias en las relaciones de poder establecidas, ya sea reforzándolas o alterándolas” (2001, 32). Entonces, si entendemos que la representación mediática es un proceso de codificación que toma de la estructura de significación dada, o sea de la cultura, sus símbolos (con sus significados y valores asociados), para que sean decodificados por los receptores, nos damos cuenta de que este es un proceso “plenamente político”, en el sentido de que cada uno de estos símbolos está cargado de ideología.

Jesús Martín-Barbero logró sintetizar este aspecto en su texto sobre televisión y melodrama, para quien, el negocio de la cultura tiene más de negociación que de imposición, pues la rentabilidad de las industrias culturales depende de resolver la inherente contradicción entre sus dos términos: cultura e industria (1992, 4):

La televisión no puede ahorrarse la cuestión de la diferencia, de la diversidad cultural. Y no puede enmascararla sin nombrarla. El *rating* se convierte en voz de la mayoría, no solo a costa de las minorías que niega o ridiculiza, sino de las diversidades que integra y a las que de algún modo interpela y hace cómplices. Ese trabajo tiene menos de trama conspirativa que de entramado de hábitos y rutinas de producción cuyo “secreto” son los formatos que condensan saberes que constituyen la experiencia del mercado, una larga experiencia de asunción y rentabilización de aspiraciones humanas, demandas sociales y matrices culturales.

Para explicar cómo puede desentrañarse este “secreto” que menciona Martín-Barbero y que se esconde en los aspectos listados en la cita, es importante hablar sobre el caso de estudio en cuestión, ya que este indaga sobre un tipo de producto mediático: la telenovela; un tipo de producto con unas especificidades narrativas, con una historia particular de la que hereda algunas de sus características y con unos niveles de aceptación y resistencia en la sociedad colombiana que lo hace distinto a otros tipos de productos mediáticos.

REPRESENTACIONES DE CLASE EN LA TELENÓVELA *YO SOY BETTY*, LA *FEA*: RECONSTRUCCIONES DE UN ESPACIO SOCIAL

Es el nombre de la investigación de la que este artículo retoma algunos conceptos. La propuesta inicial fue investigar la naturaleza etnográfica, pero, en ese momento, hacer una etnografía de recepción o de producción no era posible. Pese a que se usó una técnica propia del método etnográfico, como es la entrevista a profundidad, no se pudo trabajar de manera más extensa en la observación participante de la producción o de la recepción por una razón: la investigación se realizó entre los años 2013 y 2014, pero la telenovela se produjo y emitió entre 1999 y el 2000, el acercamiento a esos momentos de escritura, grabación y montaje era empíricamente imposible. Tampoco se pudo acceder al momento en que esta telenovela se veía en los hogares colombianos, ya que durante esos años —contrario a lo que sucede actualmente— *Yo soy Betty, la fea* no se reemitía. Por lo anterior, se diseñó una metodología, mediante la cual, se pudiera referir la telenovela como proceso cultural, teniendo en cuenta los discursos de diferentes agentes implicados en él, pero que los resultados de la investigación no dependieran exclusivamente de ellos.

La primera etapa de la investigación consistió en explicar la estructura intrínseca de la telenovela en cuanto heredera de otros tipos de productos culturales, y de la historia que la ha configurado y modificado, merced a la época y a las condiciones discursivas que la engloban. Para esto fue necesaria una revisión documental y entrevistar a Omar Rincón, gran conocedor de la telenovela colombiana, quien, además de sus comentarios, aportó una serie de documentos (algunos inéditos) en los que había trazado ya una especie de historiografía de este género en Colombia. A continuación se esbozan algunos detalles que es necesario contemplar a la hora de hablar de este tópico.

DEL MELODRAMA LATINOAMERICANO A LA TELENÓVELA CONTEMPORÁNEA COLOMBIANA

Antes de hablar de telenovela es necesario reconocer al melodrama como su antecedente más remoto. En términos generales, este es “un género teatral y musical, nacido en el siglo XVIII, con Pigmalión, del filósofo, músico y escritor suizo Jean Jacques Rousseau” (Solange 2004, 6). Etimológicamente, el término ‘melodrama’ hace alusión a la música (melo: música) y al género dramático (drama) (2004, 6). Las características más

sobresalientes de este género son también las de la telenovela clásica y algunas persisten en la telenovela contemporánea. Cecilia Solange, en su tesis “Comercialización de la telenovela latinoamericana”, menciona algunas de ellas (2004, 6):

El final feliz; el maniqueísmo (los personajes son claramente clasificables en buenos y malos); personajes símbolos, sin matices, planos, que funcionan como tipos y arquetipos; el efectismo y espectacularidad; el uso del improbable y el absurdo como herramientas estéticas; la búsqueda del máximo impacto posible en el ánimo del público; la prioridad de lo sentimental y la colaboración con otras artes, en especial la música.

Como afirma la autora, la prioridad de lo sentimental es una de las características más sobresalientes del género. El melodrama tiende a ser efectista en ese aspecto y lo logra a partir de recursos como, por ejemplo, cierto tipo de música o de escenarios, momentos impactantes que tienden a parecer reveladores y una división muy tajante entre los buenos y los malos. Otra de las características importantes del melodrama es su vínculo con los principios morales católicos occidentales: la justicia, el castigo de la desobediencia y la recompensa de quien ha sufrido (Solange 2004, 6).

Jesús Martín-Barbero, en *De los medios a las mediaciones* (1987), narra la historia de la telenovela y encuentra que es heredera de anteriores manifestaciones culturales. El folletín, el melodrama, el teatro de plaza y el radioteatro son los que más han contribuido, con sus matrices de sentido y de estructura, a su configuración. Del melodrama toma la causalidad, la trama intrincada y el tratamiento de los personajes, además de su tema fundamental: el triunfo de los buenos sobre los malos. Martín-Barbero (citado en Miranda 2010) retoma del teatro de plaza el privilegio por los dramas sociales y del folletín toma la fragmentación generadora del suspenso:

[...] la serialidad (al ser emitida por entregas produce la sensación del diario vivir, del día a día, del tiempo real, de ahí las maneras que tiene de convivir en la sociedad: no solo durante su emisión, sino también su presencia en las conversaciones cotidianas y en la construcción de identidades, comportamientos y simbologías locales).

Omar Rincón, en su artículo “Colombianidades de telenovela” (2011b), afirma que la historia de la televisión colombiana inicia con una pretensión de “ilustrar” —en el sentido decimonónico del término— a los televidentes. Es decir que, con la intención de “culturizar” a las masas, el gobierno de turno (hasta la década de los años 80) decidía los contenidos de la ficción televisiva, que fueron, en un principio, el teatro universal y la literatura latinoamericana y colombiana (2011b, 39). Estas obras debían tener el aval de la élite colombiana y esto trajo la consecuencia de que la primera parte de la historia de la televisión en Colombia estuviera plagada de representaciones monolíticas de un “ideal” de sociedad; una sociedad que se quería ilustrada, blanca, racista, patriarcal y “urbana”.

Posteriormente, la telenovela colombiana entra a una nueva fase en la que incursiona en la exploración de la periferia del país, como lo advirtió Martín-Barbero en su exposición en el Museo Nacional: “Colombia, un país de telenovela”. En esta suerte de curaduría, el autor analiza el común denominador en diez telenovelas colombianas emitidas entre los años 1984 y 1994: *Pero sigo siendo el rey* (1984), *Gallito Ramírez* (1986), *San Tropel* (1986-1987), *Caballo viejo* (1988), *Quieta Margarita* (1989), *Azúcar* (1989), *La casa de las dos palmas* (1990), *Escalona* (1991), *La potra zaina* (1993), *Café, con aroma de mujer* (1994). El autor logra develar cómo estas diez telenovelas pusieron su acento en la representación de los usos y costumbres, la idiosincrasia, la música y los vestuarios de varias regiones del país, y cómo este esfuerzo tuvo que ver con la legitimación de la Constitución de 1991, en la que, por primera vez, Colombia se declaraba como un país pluriétnico y pluricultural.

El proceso por el que pasó la telenovela colombiana durante los años 80 y principios de la década de 1990 no solo sirvió para mostrar distintas regiones del país, sino para ir elaborando una forma muy particular de contar. Es decir, estas telenovelas, que Jesús Martín-Barbero denomina costumbristas, lograron introducir nuevos discursos, nuevos modelos de feminidad y masculinidad y nuevas problemáticas sociales. Estas características fueron retomadas por las telenovelas contemporáneas, la mayoría de las veces extrapolándolas a la ciudad.

FERNANDO GAITÁN, COMO REFERENTE Y AGENTE

En la televisión, como en el cine, las historias deben desarrollarse en un entorno que obedece a un pacto de realidad con el público. Esto quiere decir que las ficciones responden a un juego implícito entre el creador y el espectador, en el que uno, el emisor, simula una realidad, a partir de unas pautas que la sociedad a la que se dirige establece para la re-presentación legítima de lo “real”. Estas convenciones están determinadas por la situación histórica, política, social y geográfica de cada sociedad. Por ende, lo “real” y su representación sostienen una estrecha relación. Todos y cada uno de los detalles que componen un texto televisivo —en este caso particular, una telenovela— deben ser coherentes con la realidad fáctica, para que sean verosímiles. Sin embargo, esta “realidad” no es representada de manera transparente y directa, sino que pasa por la subjetividad de sus codificadores, quienes operan dentro de sistemas particulares de significación y de ideologías, a los que se adscriben por sus posicionamientos sociales. Es por esta razón que eludir la postura autoral puede convertirse en un gran error a la hora de analizar la producción cultural, pese a lo complejo que puede resultar acceder a los codificadores.

Acceder a Fernando Gaitán no fue sencillo, pero sí de valiosa utilidad, ya que, además de ser uno de los referentes más importantes de la telenovela colombiana (como consecuencia de sus relatos, ha cambiado la forma en la que se representa nuestra sociedad a través de la ficción), en cuanto agente, su discurso podría cambiar absolutamente el rumbo de una investigación sobre uno de sus productos.

Respecto a su marca en la telenovela colombiana, Gaitán expresó que esta tiene que ver sobre todo con sus preferencias metodológicas; es decir, con la utilización de técnicas periodísticas en la escritura de guiones, como el uso de la entrevista y la observación participante en los contextos a representar. Esto, como afirma el escritor, le da un tinte más realista a la representación. Así lo expresó en la entrevista¹:

La televisión es un medio de identificación con personajes y situaciones. Si el televidente no se ve reflejado ahí es muy difícil que haya un vínculo. Es muy importante que los personajes tengan vida propia y que la gente los reconozca. Entonces es necesario que en

1 Gaitán, Fernando. Entrevista. Bogotá, 9 de abril, 2014.

estos personajes se sintetice algo. Mi mensajero es como el mensajero de Betty, la fea; mi secretaria es como Betty. Con eso sintetiza algo que también es de dominio público y popular. Se convierten en símbolos de referencia. Eso indica que la televisión, la telenovela, como objeto popular, está llegando adonde debe llegar y para eso tengo que conocer los personajes. No escribo sobre personajes que no conozco. Entonces, para cada obra, defino el contexto —moda, café, carbón, autos, en fin—, y entrevisto a los gerentes, a las secretarias de las oficinas, o sea, parto de un trabajo periodístico.

Como se puede ver en la cita, la producción del mensaje no es un sistema “cerrado”, sino que dialoga con los receptores, con su propia institucionalidad y con el “sistema sociocultural y político” en el que se lleva a cabo la producción. Los *codificadores* son las personas que se encargan de pensar, configurar y proyectar las representaciones que darán vida a los relatos.

Gaitán afirma que, en sus telenovelas, “el trabajo es una pieza fundamental de articulación de los personajes y de meta de los personajes. Betty no solo está detrás de un galán; Betty quiere ser la mejor profesional” (Entrevista a Gaitán, 2014). Gaitán establece una ruptura en las narrativas ficcionales y transforma el canon de representación que había copiado durante años la telenovela colombiana: la telenovela mexicana; el cual se volvió obsoleto porque no respondía coherentemente a las problemáticas y a los modos de vida locales. Así describe Gaitán el canon (Entrevista a Gaitán, 2014):

Los ricos de las telenovelas de los 80 y los 90 permanecen en sus casas, en los 70, permanecían con una copa de Vermut o de Brandy en la mano, en bata, hablando con la señora [...]. Son multimillonarios, pero no se sabe de dónde viene el capital, porque permanecen en la casa todo el día, viviendo del chisme.

El punto de giro en este formato televisivo, sobre todo en Colombia, se dio con el descubrimiento de que en la calle, en el mundo cotidiano, hay historias que pueden satisfacer las exigencias inherentes a este género narrativo: personajes simpáticos, objetivos justos, antagonistas que ponen pruebas sistemáticas y finales moralizantes. Gaitán ha usado esto para

hacer de sus telenovelas referentes mundiales. Su ética, así lo afirma, le exige dar vida a historias de superación (Entrevista a Gaitán, 2014):

Si tú escribes para Colombia, estás escribiendo para un país herido y con muchos conflictos. Las telenovelas mías buscan que la gente, en medio de la pobreza, mire unos modelos de surgimiento social: sobre todo por medio de la educación y el trabajo. Para mí esos son dos motores muy fuertes. Uno tiene que decir: mire cómo surge este chico, esta chica, o esta familia, que viene del mismo estrato de donde ustedes están, a punta de estudio, de talento y de ver todos los días cómo la vida les puede dar una oportunidad. Porque si uno se rebela contra eso, en un país como Colombia, en el que el narcotráfico está parado en la puerta, es muy complicado, sobre todo para la gente joven. Ese es el peligro de las series. En qué momento se vuelven apologéticas al narcotráfico; y ver entonces la historia de una muchacha fea, ¡qué pereza!, si está Pablo Escobar, que surgió en dos minutos y armó un emporio. Si estuvieras hablando con un guionista alemán esta discusión no existiría, porque son países maravillosos. Pero acá escribimos para un país muy complicado, en donde los modelos de ejemplo han sido el narcotráfico, la delincuencia o la corrupción.

Como lo afirma el escritor, en cuanto codificador, él dialoga constantemente con el contexto y con sus receptores ideales o *target*. Esto no es del todo altruista, pues su trabajo consiste en llegar a amplios públicos y en ese proceso opera dentro de sistemas ideológicos hegemónicos; sin embargo, no siempre será hegemónica la lectura que los receptores hagan de sus representaciones.

Como se pudo ver en páginas anteriores, Stuart Hall se alejó de la idea de una única forma de decodificar los mensajes, estableciendo tres tipos de lecturas: la hegemónica, la negociada y la resistente.

SOBRE LA RECEPCIÓN

En una de las fases de la investigación, pudo constatarse que no existe una univocidad en el mensaje transmitido por la telenovela, puesto que las lecturas de algunos de sus receptores fueron diversas y antagónicas ideológicamente. Por ejemplo, mientras uno de los entrevistados afirmó que *Betty, la fea* “retrató las más desagradables expresiones de clasismo y superficialidad que tiene nuestra cultura, se burló de ellas y finalmente

las abrazó convirtiendo a la heroína en esposa bonita de un tramposo infiel que carecía de carácter”²; otro de ellos, afirmó de esta misma que: representó “la importancia de cultivar valores y principios en las personas, que son la esencia y fundamento de una persona”³. La diferencia entre ambas posiciones tiene, como lo afirma Hall, una base fundamentalmente social, que refleja contradicciones (o encuentros) entre la vida política, económica y cultural de emisores y receptores.

Como afirma Raimondi, “la telenovela, en cuanto forma artístico-televisiva de producción cultural, es una expresión del sistema social en el cual se genera, reproduciendo los cánones de ficción televisiva junto con los modelos de comportamiento característicos de su lugar y su época” (Raimondi 2001). Dado que estos modelos no son homogéneos y no todos son representados en la telenovela, esta genera, a su vez, aceptación y resistencia. Así lo subraya Martín-Barbero (1992, 5):

Hay pocos productos culturales (tan) esclarecedores de la manera excluyente en que la diferenciación cultural es vivida y usada en nuestros países. La empatía y seducción que la telenovela suscita en los sectores populares y en los medios, o sea en las mayorías, es directamente proporcional al asco y al rechazo que produce en las élites.

Teniendo en cuenta los anteriores presupuestos, es posible concluir que las telenovelas son, más que historias de amor, discursos sociales. Actualmente, la telenovela en Colombia es una forma mediática que utiliza recursos del melodrama y la ficción, para representar el espacio social, a partir de la puesta en escena de prácticas y discursos de diferentes clases. Al ser un género regresivo y de moral conservadora, la telenovela solo suele exponer tropos socialmente validados. Debido a su poder de difusión, los medios de comunicación divulgan, de manera masiva, representaciones “que soportan verdades y se valen de estrategias que las hacen creíbles para decirme cómo es la gente y cómo no es; de ahí que desempeñen un papel importante en la forma como me relaciono con las demás personas” (Rodríguez 2006, 40).

2 Vinci, comunicador social, 32 años. Entrevista. Palmira.

3 Jesús Fernando M., abogado, 30 años. Entrevista. Pasto.

Según afirma Stuart Hall, “[...] conforme la sociedad, en las condiciones del capital y la producción modernos, se hace más compleja y de más facetas, es experimentada de forma más ‘pluralista’” (2010, 244), lo cual podemos comprobarlo en el presente caso de estudio. La telenovela *Yo soy Betty, la fea* (1999), tiene lugar en un contexto poscolonial, con pretensiones de modernización y, sobre todo, con la de superar un conflicto ideológico y armado, de más de 50 años en el territorio colombiano. Posteriormente a la Constitución de 1991, que intentaba mostrar a Colombia como un país multicultural y multiétnico, muchas telenovelas (y otro tipo de discursos) pusieron en la escena pública características culturales de distintas regiones del país, así como de diferentes clases sociales. La búsqueda de una representación idónea de esta pluralidad fue el motor de las narrativas y las estéticas de los relatos ficcionales colombianos de finales del siglo xx y de principios del siglo xxi.

Desde esta perspectiva, la manera como se representa el contexto laboral-urbano-capitalino colombiano en la telenovela *Yo soy Betty, la fea* responde a una necesidad de mostrar, mediante un relato ficcional, el drama de la desigualdad social. A través de un espacio laboral ficticio (Eco Moda), se pone en escena un espacio social, es decir, se representa “la forma en [la] que son distribuidos socialmente los agentes o los grupos en función de su posición en las distintas distribuciones estadísticas, [...] [del] capital económico y el capital cultural” (Bourdieu 1999, 30). Esta distribución se convierte en drama, dado que se presenta como “un sistema de separaciones diferenciales que define las diferentes posiciones” (14) de los sujetos en dos dimensiones: sus bienes y sus prácticas (1998, 14). La representación de esta desigualdad es precisamente la que promueve lecturas antagónicas en sus receptores, pues si bien se está refractando lo real, no poner en crisis esta realidad con lo que hay de perverso en ella, es para muchos un motivo de resistencia.

CONCLUSIONES

Como el interés de este artículo es aportar al campo de los estudios audiovisuales, a continuación se esbozan algunas de las conclusiones de la investigación, pues completan la información acotada en páginas anteriores.

- La primera, y más importante, es que, para analizar un producto cultural, del carácter de una telenovela, se deben comprender varias instancias de indagación: productores y receptores (en cuanto sujetos, cultural-, social- e históricamente situados, con unas subjetividades que influyen los modos en que emiten y reciben significados), el contexto de enunciación de dicho producto, las lógicas internas del medio —dueños, directores y *rating*— por los cuales se emite el mensaje y las lógicas propias del género al que el texto audiovisual está adscrito (en este caso, la telenovela). En tal sentido, se enunciarán algunas de las características de cada uno de estos elementos:

Sobre los receptores:

- Los sujetos leen los productos culturales de maneras desiguales, cuya asimetría depende, en gran medida, de sus diferencias sociales, culturales, de género, etarias y étnicas. Estas posiciones opuestas plantean el hecho de que existe una cierta autonomía entre el mensaje emitido y el mensaje recibido que es, a su vez, interpretado y re-significado.
- No todo consumo por parte de las clases subalternas de lo producido por las clases hegemónicas implica sumisión (Martín-Barbero 1987, 87). Como lo dice Miranda, en el proceso emisión-recepción “también operan pequeñas estrategias y dispositivos psicológicos que permiten la trasposición de la vida personal a la representada en la ficción” (Miranda 2010). Dado que la telenovela *Yo soy Betty, la fea* logró poner en escena varios tipos de sujetos, discursos y clases, el éxito, en términos de recepción, habla más de unas ansias de identificación de los públicos con las representaciones mediáticas, que de una adhesión inconsciente de parte de estos hacia dichos productos. Los receptores no son pasivos, pero sí tienen una ansiedad de identificación, de la cual los medios hegemónicos sacan partido.
- Sobre los emisores, se puede concluir fundamentalmente que son sujetos social- y culturalmente situados y sus representaciones están constituidas por múltiples factores. También se debe tener en cuenta que:

Los sujetos que construyen las telenovelas parten de varios elementos para hacerlo, pero son dos los fundamentales: las lógicas de su oficio y la experiencia. El entrecruzamiento de estas dos herramientas, hace de la producción mediática un trabajo que tiene tanto de intuitivo como de esquemático. Por otra parte, esta intuición entra en juego con una necesidad, inherente al oficio de producción cultural, de llegar a unos

públicos determinados. Tratándose de un canal nacional, de emisión abierta, estos personajes y tópicos abordados, deben tener un carácter local en el que su *target* (el colombiano promedio) pueda verse identificado.

- Es necesario comprender que en los medios de comunicación trabajan personas que viven en unos contextos determinados, que tienen una subjetividad, que responden a unas ideologías profesionales, de clase y de nación. Muchos de los estereotipos y prejuicios en los que estos codificadores recaen, responden a categorías presentes en la estructura social, en la cual, estos, como nosotros, están inmersos.

Sobre el texto audiovisual:

- Se puede concluir que la estructura narrativa de esta telenovela rompió una de las claves estéticas anteriores a ella: el melodrama por el melodrama. El punto de giro en este formato televisivo, sobre todo en Colombia, se dio con el descubrimiento de que en la calle, en el mundo cotidiano, hay historias que pueden satisfacer las exigencias inherentes al género melodrama: personajes simpáticos, objetivos justos, antagonistas que ponen pruebas sistemáticas y finales moralizantes.

- Sobre el contexto de enunciación, en este caso Colombia en 1999, se debe hacer hincapié en el hecho de que es un país con una situación política compleja, que determina, en gran medida, el carácter de las representaciones y el modo en que son receptadas. También debemos afirmar que:

Existe una relación entre el contexto y su representación, pero no es una relación de analogía, sino de refracción. Como sostiene Grau Rebollo, toda producción cultural, al refractar un pedazo de realidad, está afectada por las ideologías que determinan dicha realidad, más las ideologías de quien realiza la representación. En ese sentido, un texto audiovisual “puede constituir un documento acerca de cómo se percibe cierta situación social o cómo se conceptualiza la alteridad bajo determinadas circunstancias” (Grau 2005).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abu-Lughod, Lila. (1995). The Objects of Soap Opera: Egyptian Television and the Cultural Politics of Modernity. En *Worlds Apart: Modernity through the Prism of the Local*, Edited by Daniel Miller, pp. 190-210. London: Routledge.

- Abu-Lughod, Lila. 1997. The Interpretation of Culture(s) after Television. *Representations* 59: 109-33.
- Abu-Lughod, Lila. 2006. "Interpretando la(s) cultura(s) después de la televisión: sobre el método". *Iconos. Revista de Ciencias Sociales* 24 (enero): 119-141.
- Abu-Lughod, Lila, Faye Ginsburg y Brian Larkin. 2002. *Media Worlds: Anthropology on new terrain*, Ed. Universidad de California.
- Ardévol, Elisenda y Nora Muntañola. 2004. "Visualidad y mirada: el análisis cultural de la imagen.". En *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*, Barcelona: Editorial UOC.
- Ardévol, Elisenda. 1998. "Hacia una Antropología de la Mirada". *Revista de Dialectología I Tradiciones Populares*, Madrid: CSIC.
- Bateson, Gregory. 1943. Cultural and Thematic Analysis of Fictional Films. En *Transactions of the New York Academy of Sciences*, pp. 72-78. New York: Academy of Sciences.
- Bourdieu, Pierre. 1997. "Espacio social y espacio simbólico" en *Capital cultural, escuela y espacio social*. México, D. F.: Siglo XXI Editores.
- Bourdieu, Pierre. 1999. *La distinción: Criterios y bases sociales del gusto*; Editores. España: Taurus.
- Curran, James. 2005. *Medios de comunicación y poder en una sociedad democrática*. Hacer, Barcelona: Hacer Editorial.
- Dickey, Sara. 1993. *Cinema and the Urban Poor in South India*. Cambridge, England: Cambridge University Press.
- Dickey, Sara. 1997. "La antropología y sus contribuciones al estudio de los medios de comunicación". *Revista Internacional de Ciencias Sociales* 153. Unesco.
- Foucault, Michel. 1982. "El sujeto y el poder", en *Dreyfus, Hubert / Paul Rabinow, Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2001.
- Foucault, Michel. 2001. [1982]. "El sujeto y el poder", en *Dreyfus, Hubert / Paul Rabinow, Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 241-259.
- Foucault, Michel. 2006. [1978]. "La gubernamentalidad", en *Foucault, Michel, Seguridad, territorio, población*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, pp. 109-138.
- García-Canclini, Néstor. 1984. "Gramsci con Bourdieu: Hegemonía, consumo y nuevas formas de organización popular", en *Nueva sociedad* N° 71, marzo-abril de 1984, pp. 69-78.
- Gaitán, Fernando. Entrevista realizada el 9 de abril del 2014 en Bogotá.

- Grau, Jorge. 2005. "Antropología, cine y refracción. Los textos filmicos como documentos etnográficos". *Gazeta de Antropología*, 21. Consultado el 7 de marzo del 2014. <http://hdl.handle.net/10481/13659>.
- Hall, Stuart. 2004. "Codificación y decodificación en el discurso televisivo". *Cuadernos de Información y Comunicación* 9: 210-236.
- Hall, Stuart. 2010. "Sin garantías. Trayectorias y problemáticas". En *Estudios culturales*, editado por Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich. Quito: Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Javeriana, Universidad Andina Simón Bolívar.
- Lisón, José. 1999. "Una propuesta para iniciarse en la Antropología Visual". En *Revista de Antropología Social* 8: 15-35.
- Mankekar, Purnima. 1993. National Texts and Gendered Lives: An Ethnography of Television Viewers in a North Indian City. *American Ethnologist* 20 (3): 543-63.
- Mankekar, Purmina. 1993. "Television Tales and a Woman Rage: A Nationalist Recasting of Draupadi Disrobing". *Public Culture* 3: 469-492.
- Martín-Barbero, Jesús. 1987. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México, D. F.: Editorial Gustavo Gili S. A.
- Martín-Barbero, Jesús. 1992. *Televisión y melodrama: géneros y lecturas de la televisión en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Martín-Barbero, Jesús. 1996. *Miradas latinoamericanas a la televisión*. Universidad Iberoamericana, México.
- Martín-Barbero, Jesús. 2002. *Viviendo con la telenovela: Mediaciones, recepción y teleficcionalidad*, de Maria Immacolata. São Paulo.
- Martín-Barbero, Jesús. 2002a. *El melodrama en televisión o los avatares de la identidad industrializada: Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*, Editorial Cuarto Propio, Chile.
- Martín-Barbero, Jesús. 2007. "Cultura, comunicación y transformaciones sociales en tiempos de globalización", en *Cultura y Transformaciones sociales en tiempos de globalización. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos aires.
- Mato, Daniel. 2001. *Transnacionalización de la industria de la telenovela, referencias territoriales, y producción de mercados y representaciones de identidades transnacionales*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Mead, Margaret and Rhoda Métraux. 1953. *The Study of Culture at a Distance*. Chicago: University of Chicago Press.

- Miranda, Paula. 2010. "Lo popular desde los usos sociales: Yo soy Betty, fea". Consultado el 16 de agosto de 2016. <http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/17/tx1.htm>
- Powdermaker, Hortense. 1950. *Hollywood, the Dreams Factory*. Boston: Grosset and Dunlap.
- Raimondi, Marta Mariasole. 2011. La telenovela en América Latina: experiencia de la modernidad en la región y su expansión internacional. Consultado el 12 de noviembre de 2014. http://www.realinstitutoelcano.org/wps/portal/rielcano/Imprimir?WCM_GLOBAL_CONTEXT=/elcano/Elcano_es/Zonas_es/ARI74-2011
- Rey, Germán. 2012. *Industrias culturales, creatividad y desarrollo*. Madrid. Agencia española de cooperación y desarrollo.
- Rincón, Omar. 2011a. "Nuevas narrativas televisivas: relajar, entretener, contar, ciudadanizar, experimentar", en *Comunicar Revista Científica de Educomunicación*, N° 36: 43-50, Bogotá.
- Rincón, Omar. 2011b. "Colombianidades de telenovelas". *Cátedra de Artes* (10): 37-52.
- Rincón, Omar. 2012. *El amoroso destino de las telenovelas*, (texto inédito).
- Rodríguez, Manuel. 2006. "¿Qué es la representación y cuál es su importancia para los estudios sociales?". En *De mujeres, hombres y otras ficciones...: género y sexualidad en América Latina*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Solange, Cecilia. 2004. *Comercialización de la telenovela latinoamericana: Argentina, Brasil, México, Venezuela*. Buenos Aires: Facultad de Ciencias de la Comunicación.
- Spitulnik, Debra. 1999. *Producing National Publics: Audience Constructions and the Electronic Media in Zambia*. Durham, N. C.: Duke University Press.
- Thompson, John B. (1998). *Los medios y la modernidad*. Barcelona: Paidós.
- Vecino, Sandra y Isabel Muñoz. 2003. *Yo soy Betty, la fea: Análisis de un producto*, Bogotá: Universidad de la Sabana.
- Williams, Raymond. 1997. *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.
- Wolf, Eric. 2001 "Conceptos polémicos". En *Figurar el poder: ideologías de dominación y crisis*. México, D. F.: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (Ciesas).
- Žižek, Slavoj. 2003. *Ideología: un mapa de la cuestión*, México: FCE.

RETRATOS DE MUJER: IMÁGENES EN LA PRENSA CALEÑA A COMIENZOS DEL SIGLO XX

ALEXANDRA MARTÍNEZ

Pontificia Universidad Javeriana*

*alexandra.martinez@javeriana.edu.co

Artículo de investigación recibido: 3 de noviembre de 2015. Aprobado: 15 de abril de 2016

RESUMEN

El artículo examina un conjunto de fotografías de mujeres de la élite caleña, que circularon quincenalmente en el periódico *El Correo del Valle*, entre 1907 y 1908, bajo el título de “Belleza colombiana”. El análisis de la serie fotográfica y de algunos productos literarios del periódico, evidencia los procesos de significación de la imagen, en los que las representaciones de la mujer y de la belleza permiten suscribir preguntas en torno a la inclusión, a la participación en la esfera pública y a la escenificación en la prensa, de una élite burguesa de la ciudad.

Palabras clave: belleza, élite, fotografía, mujer, prensa, retrato.

PORTRAITS OF WOMEN: NEWSPAPERS IMAGES IN CALI IN THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

ABSTRACT

The article examines a collection of portraits of elite women in Cali that circulated on the *Belleza colombiana* section published by the bi-monthly newspaper *El Correo del Valle*, between 1907 and 1908. The analysis of the photographic series and of some of the texts of the newspaper, give insight into the processes of signification of the image. Representations of “woman” and beauty beg the question about social inclusion, participation in the public sphere and the mise-en-scene in the press of the Cali’s elite.

Key Words: beauty, portrait, woman, press, elite, photography, Cali.

RETRATOS DE MULHER: IMAGENS NA IMPRENSA DE CALI NO COMEÇO DO SÉCULO XX

RESUMO

Este artigo examina um conjunto de fotografias de mulheres da elite de Cali (Colômbia) que circularam quinzenalmente no jornal *El Correo del Valle*, entre 1907 e 1908, sob o título de “Beleza colombiana”. A análise da série fotográfica e de alguns produtos literários do jornal evidencia os processos de significação da imagem, nos quais as representações da mulher e da beleza permitem contribuir com perguntas em torno da inclusão, da participação na esfera pública e da encenação na imprensa de uma elite burguesa da cidade.

Palavras-chave: beleza, fotografia, mulher, imprensa, retrato.

INTRODUCCIÓN

Mediante el análisis de un conjunto de fotografías, el presente artículo explora las maneras en las que se constituye y circula, en la prensa caleña, una imagen de mujer de la élite.

Las imágenes, objeto de análisis, circularon entre 1907 y 1908, en el periódico *El Correo del Valle* y forman parte de una base de datos más amplia, elaborada en la investigación “Imágenes e impresos. Los usos y la circulación de las imágenes en la construcción de ciudadanía y de la diferencia. Colombia. 1900-1930”¹, realizada en nueve ciudades del país². Dicha base de datos está conformada por fotografías, grabados, fotograbados y dibujos publicitarios recuperados de publicaciones periódicas, impresos de diversa índole, tarjetas de visita y fotografías originales, que suman 14.512, de las cuales 6.225 han sido editadas y 1.628 procesadas³. En el conjunto total de las imágenes es posible evidenciar diferentes materiales, útiles para pensar el tema de la inclusión y la diferencia social, como formas de entender la representación de los diversos sujetos sociales que allí se expresan. Se tendrá en cuenta, entonces, una pequeña parte de las imágenes en las que aparece un tipo de mujer, perteneciente a un ámbito local y social específicos; sin embargo, vale la pena mencionar que en el conjunto de la investigación el porcentaje de imágenes representando a la mujer —ya sea de manera individual o colectiva— es del 80,8% (1.316) del total de la muestra. En este sentido resulta importante preguntarse por el carácter de esta predominancia femenina en las imágenes de este periodo, ya que ofrecen un contraste significativo con su aparición en publicaciones ilustradas del siglo anterior en Colombia. Si observamos la circulación de imágenes en las publicaciones periódicas bogotanas del

-
- 1 Este proyecto contó con la financiación de la Vicerrectoría de Investigaciones de la Pontificia Universidad Javeriana (ID PPTA 00004547, ID PRY 004332). Se desarrolló en conjunto con Amada Carolina Pérez. Agradezco a Iván Darío Herrera, Laura Ramírez, Daniella Carvalho y Laura Peña, quienes trabajaron como asistentes de investigación.
 - 2 Bogotá, Medellín, Cali, Cartagena, Bucaramanga, Santa Marta, Popayán, Sibundoy y Quibdó.
 - 3 El Procesamiento de la información se realizó de dos maneras: en la primera, se diseñó una ficha de circulación en el programa Excel, y en la segunda, se procesaron las imágenes en el programa Atlas.ti. Las imágenes editadas en Excel son 6.225 y las procesadas son 1.628.

siglo XIX, la figura masculina es la que más destaca, bien sea a través del retrato grabado de hombres notables, escritores, artistas y próceres, o como parte del desarrollo de la caricatura en Colombia. Esto sin negar que, hay grabados de mujeres campesinas representadas como tipos sociales, lo mismo que imágenes importadas aludiendo a la moda donde aparece la mujer —por ejemplo en la *Revista Ilustrada* y el *Papel Periódico Ilustrado*. El lugar más frecuente para la imagen de la mujer, durante esa segunda mitad del siglo XIX, son las tarjetas de visita de circulación privada, que abordaremos más adelante. También es evidente que el retrato como género fotográfico y, en particular de la mujer, tiene un peso importante en el conjunto de fotografías, constituyendo el 22,6% (368). Estos datos merecen la pregunta por el significado cualitativo del cambio notable en la producción de imágenes, en la que la mujer es representada y, por el uso del soporte material en el que se las representa. Ambas categorías —la de la mujer y la del retrato—, tienen una índole histórica en la construcción de la mirada, que al interrogarlas como una representación, permiten entender la producción de sentido de la imagen de mujer de clase alta, que circula en un doble dispositivo de significación, el del retrato y el de la prensa. En una representación, importa la materialidad y el contenido del objeto representado, así como las formas de enunciar y visualizar la realidad que en ella se expresa, que, a través de las categorías descritas por Chartier (1995), implican su carácter colectivo que actúa como matriz o matrices que gobiernan los actos, su índole práctica o maneras de ser en el mundo y, finalmente, la institución que proporciona una materialidad y la perpetuación en el grupo y, en la cual, podemos decir que están evocados los objetos ausentes.

Tal como se ha anunciado, las imágenes circularon en *El Correo del Valle* (1894 y 1919), un periódico ilustrado, literario, industrial y noticioso, dirigido por el intelectual y periodista caleño Blas Simeón Scarpetta (1872-1950)⁴. Una de las particularidades que llaman la atención de este periódico es que entre 1907 y 1908 publicó una serie de retratos femeninos en un álbum que llevaba el título de “Belleza colombiana”. Este álbum resulta llamativo porque publica en la primera década del siglo XX, un

4 Para mayor información biográfica sobre Scarpetta, ver *Who's Who in Latin America: Part III, Colombia, Ecuador and Venezuela*, editado por Ronald Hilton. Palo Alto, CA: Stanford University Press, 1951, p. 62.

conjunto de 53 fotografías, de las cuales 39 son de mujeres en un momento en el que las imágenes fotográficas femeninas no aparecían en la prensa y porque las mujeres representadas eran parte de las familias acomodadas de la ciudad. Este periódico de circulación quincenal, con 18 páginas en promedio, se vendió en Cali, Popayán, Santander, Buenaventura, Tumaco, Quibdó, Palmira, Bogotá y también tuvo circulación internacional. Anunció en su primer número un interés por la literatura y publicó poemas de Rubén Darío, Lugones, Martí, Gutiérrez Nájera y de poetas locales y nacionales, así como breves relatos de corte más romántico e intimista. Muchos artículos estuvieron destinados a hablar del Valle del Cauca y de Cali que, según Carlos Villafañe, era una metrópoli cuyos hijos eran “siempre hospitalarios y fáciles al cosmopolitismo” (agosto 15 de 1907, 297, p. 3174). Joaquín A. Collazos, Ricardo Nieto, Carlos Villafañe, Alcides Isaacs e Isaías Gamboa colaboraron en el periódico⁵. Según Alberto Carvajal, el público femenino era lector asiduo del periódico y la publicación del álbum fotográfico femenino se ofreció como un homenaje a sus lectoras.

Si bien el periódico se define como ilustrado, las imágenes no aparecen a lo largo de sus veinticinco años de existencia; solo se concentran en dos momentos, uno en 1907 y 1908 y otro en 1919, último año de publicación en el que aparecen nuevamente algunos retratos de mujeres, pero para esta fecha la publicidad colombiana ya había hecho usual la imagen femenina en la prensa. Valga la aclaración de que en el semanario también se publicaron galerías de personalidades masculinas, entre las cuales se destacaban poetas, políticos y religiosos, con frecuencia acompañados de sus biografías. En su mayoría las imágenes que componen el periódico son fotograbados y fotografías, pero no aparecen identificados los autores de las imágenes.

5 La Ley 1.^a de 1908 crea el departamento de Cali, conformado por 16 municipios, entre ellos la ciudad del mismo nombre y se une con el entonces creado departamento de Buga para conformar el Valle del Cauca. Mediante la Ley 65 de 1909, Cali queda como capital. Estos autores, constituían la élite caleña, favorable a esta nueva división territorial que separaba a Cali del estado del Cauca. Joaquín Collazos fue Representante de Cali a la Cámara y participó activamente en la autonomía de Cali. Alcides Isaacs, gramático y literato, fue el hermano mayor de Jorge Isaacs, Isaías Gamboa fue educador y poeta, Ricardo Nieto y Carlos Villafañe fueron poetas de la Gruta Simbólica.

I. LA FOTOGRAFÍA: ¿POR QUÉ EL RETRATO?

Aparece aquí una doble pregunta —por la fotografía y por el retrato— que implica pensar dos lugares socialmente constituidos y, que en el semanario *El Correo del Valle*, se encuentran articulados en torno a la imagen de la mujer. Antes de abordar las particularidades de las imágenes quiero detenerme en estos aspectos importantes, el retrato y la fotografía, en cuanto son dispositivos de representación.

El retrato en Colombia presenta una serie de transformaciones desde la Colonia, que puede proveernos de elementos significativos para pensar la selección de imágenes sobre la mujer. El antecedente más importante del retrato fotográfico está en la pintura, que, para el caso del contexto colombiano, Beatriz González (2013) muestra la pintura del retrato del siglo XIX en su relación con la construcción de la imagen del prócer, cuya representación se da en el periodo posindependista, momento en que la pintura cambia de sentido con relación a la pintura colonial. Esta ruptura se produce por la necesidad de recuperar las imágenes de los próceres de la Independencia, generando también transformaciones técnicas, temáticas y estilísticas⁶. El periodo republicano conoce otra transformación del retrato con la miniatura⁷ que, en la primera mitad del siglo XIX, se generalizó en las obras de diversos artistas⁸, y de la clientela que usaba el retrato en miniatura de sus seres queridos como forma de expresión de los sentimientos y los lazos íntimos, como el matrimonio, la familia, el compromiso, la muerte o la ausencia.

6 El retrato colonial mantenía la técnica y el estilo del taller, los temas religiosos y “una figura poética llamada ‘silueta’” análoga al neoclasicismo. Un taller que sobresale en la primera mitad del siglo XIX es el de Pedro José Figueroa y la escuela que este funda con sus hijos y su amigo Luis García Hevia. Este último pinta *El fallecimiento del general Santander* (1840).

7 Los usos que acompañaron la miniatura son variados. Uno de ellos es el intimista. Beatriz González, presenta una breve historia de la misma en su *Manual de arte del siglo XIX en Colombia* (2013, 73-77), que ilustra su historia, el carácter de la técnica del minio que le da su nombre y su evolución, que lleva a entender la miniatura con relación a una técnica y un tipo de formato.

8 Ver en González (2013, 78-83). La autora señala como artistas que pintaron “retratos diminutos sobre soporte de marfil” a Joaquín Gutiérrez, Pío Domínguez, Juan Francisco Mancera, Félix Sánchez, Pablo Caballero, José María Espinosa, Ramón Torres Méndez, entre otros.

El retrato en la fotografía comparte un conjunto de significados históricamente constituidos con la pintura y la miniatura. En su forma individualizada, los usos sociales en el siglo XIX le dieron al retrato de la pintura una preeminencia de distinción social. Con la miniatura, el retrato perfila una relación diferente y particular con la imagen por su tamaño, por su difusión y por el significado para el artista, para el modelo y para quien hacía de estas imágenes algo muy íntimo. Uno de los aspectos que adquiere significado y uso en la miniatura es la imagen familiar, marcada por la emotividad y el tono integrador de la familia. En una carta que María Josefa Gual⁹ envía al Director del Museo Nacional, en 1912, junto con la donación del retrato en miniatura de su padre, el Dr. Pedro Gual, manifiesta las cualidades del objeto que donaba. Su padre hizo parte de la causa independentista, “un hombre inmaculado”, que luchó “con fiereza por conquistar la libertad” y que obsequió el retrato, pintado por “el pincel del famoso artista Figueroa” a la que, después, sería su esposa, como muestra de “afecto sincero y puro”. Por otro lado, ella, María José, realizaba este acto de donación cuando estaba en el final de su vida, legando su “venerada joya” a su ciudad natal. Sin duda, esta carta evidencia los valores con los que se investía el retrato en miniatura. La valentía, la rectitud moral del retratado, el significado del compromiso de amor, que luego se sellaría con el matrimonio, extensivo también a su descendencia, que atesoraba la joya en ausencia de los padres fallecidos y, finalmente, el valor que conllevaba la firma del artista.

Este uso significativo del retrato se integra al uso del retrato fotográfico. En el caso colombiano será muy importante, puesto que el surgimiento de la fotografía ocurrirá tempranamente. El primer daguerrotipo en Bogotá aparece en 1841, solo tres años después de su inicio en Europa y, según Serrano (1983), se produce con el daguerrotipo fabricado por el Barón Gros y con la “Exhibición de la Industria” donde Luis García Hevia recibe mención honorífica por su trabajo fotográfico¹⁰. Hevia,

9 Transcrita por Beatriz González (2013, 73-74). No hay referencia del archivo original. La autora señala que, durante la investigación, descubrió que la miniatura estaba firmada por Juan Francisco Mancera en 1816 y no por Figueroa, como manifestaba la señora Gual (p. 73).

10 Además de Luis García Hevia, en 1850 son famosos los estudios de Racines en 1885 y Duperly en 1895.

a su vez, abre el primer estudio de daguerrotipia en Bogotá, explora distintas técnicas y materiales —ambrotipo, ferrotipo y fotografía en papel— y desarrolla cuidadosamente el género del retrato en fotografía (Serrano 1983). Las variaciones técnicas del retrato, desde el daguerrotipo hasta la fotografía, contribuyeron a mayores modificaciones del género, respecto de las que se dieron con la miniatura. La pose, el acceso a la imagen y el significado fueron aspectos centrales en estas variaciones. Con relación a la pose, la imagen ganó holgura y naturalidad, a medida que la técnica permitió mejores condiciones para hacerse un retrato, ya que en sus comienzos, el daguerrotipo causaba incomodidades por el tiempo prolongado de exposición, molestias por las altas temperaturas que generaba la luz de las lámparas y rigidez por el uso de soportes para apoyar la cabeza o ajustar los brazos a una silla. Mucho de ello llevó a la generalización de una pose sentada, para ganar estabilidad, o el uso de columnas para apoyar los brazos (Sougez, García y Pérez 2007). Luego, la pose se convirtió en una práctica que, tal como ocurrió con la pintura, constituyó un canon que determinó en la representación de la imagen una representación social.

Las condiciones técnicas, expandidas por la industria del estudio fotográfico, desarrollan la costumbre de *hacerse un retrato*, porque se vuelve asequible para la clientela y se generaliza la profesionalización de la fotografía. Una de las manifestaciones de la industria de la fotografía de estudio será la tarjeta de visita, cuya difusión alcanza diversos usos sociales —familiar, etnográfico, evangelizador, distintivo, etc.— en el siglo XIX colombiano. El retrato daguerrotipado o fotográfico inicia conservando el sentido de la miniatura, como parte de la vida privada y hecho a solicitud de la familia o de la persona interesada. Posteriormente, la tarjeta de visita extenderá esta práctica y, tal como ocurrió en Europa, tendrá un auge social en Colombia, lo cual permitirá una amplia circulación y apropiación social de la imagen de manera diferenciada.

Con la tarjeta de visita, la fotografía deja de ser una práctica de la élite y los estudios fotográficos se extendieron por todo el país¹¹. El canon

11 En Bogotá, encontramos los estudios de Racines & Cia, A. Esperon, Carrasquilla, D. Paredes, Duperly, Antonio Faccini. En Medellín, M. Rodríguez, La Cuadra & Gaviria, Wills & Restrepo, P. Restrepo. En Cartagena, G. Roman Polanco. En Bucaramanga, Q. Gavassa (Serrano 1983, 82-91). En Cali, La Galería

del retrato hecho en estudio, en un comienzo incluía una persona de cuerpo entero, en una pose de pie o sentada y la mirada no se dirigía de frente a la cámara. Posteriormente, incluye parejas y se reduce el plano individual, se adorna con viñetas y marcos ovalados. Los estudios bogotanos de Racines, Restrepo y Román Polanco distinguían sus tarjetas usando el escudo de la República y, posteriormente, Julio Racines y Melitón Rodríguez (Medellín) usaron, en el respaldo de las fotografías, sus medallas y premios. Las fotografías eran regaladas como objetos que expresaban la intimidad de los lazos de amor, de parentesco y de amistad; las imágenes llevaban dedicatorias al respaldo y se guardaban en álbumes, que estaban a la vista de quienes visitaban la familia. Las tarjetas de visita con retratos de escritores, artistas, políticos y próceres —estos últimos eran reproducciones de pinturas, dibujos y grabados— incluso se vendían en Bogotá, en la librería de Torres Caicedo y la imprenta de Nicolás Pontón (Serrano 1983; Goyeneche 2009).

El retrato fotográfico expresa tres aspectos significativos de interés para pensar los retratos de las mujeres de la élite caleña. Uno es el carácter socialmente construido de la singularidad del retrato fotográfico y que se expresa en las relaciones domésticas y cotidianas como una forma de fortalecer los lazos emocionales, en especial los familiares. Goyeneche (2009) considera que el retrato ubica la genealogía familiar a través de su imagen en una clase, un estatus y un linaje específicos; estos significados sociales sitúan la imagen de la familia en el lugar de la tradición, el apellido heredado y el reconocimiento social. El otro aspecto significativo es la profesionalización, que se fue definiendo con el dominio de la técnica fotográfica y, con ello, la firma del fotógrafo comienza a constituirse en garante de la calidad del retrato. De este modo, exhibir el retrato también representaba exhibir el profesionalismo con el que fue realizado y el estatus del poseedor del objeto. Y el tercer aspecto es el álbum, que aparece como lugar en el que se representa esta doble exhibición, donde un público situado en el mundo cotidiano de la familia, la pareja y las

fotográfica de Juan Faccini (Hermano de Antonio), Fotografía Franco-Rusa Prrase-Cali de Pablo Perrase, Fotografía Palau y Velásquez de Ignacio Palau, Luis A. Burckhardt, Ulpiano Chávez Uribe, estudio fotográfico, Donde Troyano Torres, Foto Escarria de Luis Escarria, Foto Tello de Jorge Enrique Tello, Fotoestudio Castro de José María Castro, entre otros. (Goyeneche 2009, 94)

amistades, también escenifica su vida privada, la constatación de sus sentimientos ante los demás y las marcas de distinción. Las cualidades públicas de la imagen quedan así reveladas, no sin contradicciones para sus protagonistas, ya que a su vez representan el haz y el envés de un mismo proceso, y es el sentido público de la imagen. Estos dos últimos aspectos, tendrán un tránsito social que podemos ver expresado en la publicación de las imágenes femeninas en la prensa caleña.

Una de las contradicciones que expresaba lo público en el siglo XIX, se puede leer en el artículo “Revista de un álbum” escrito en 1866 por el educador Francisco García Rico. El autor muestra los usos del álbum fotográfico, exponiendo dos tipos que son de interés para pensar el retrato: el álbum de tarjetas de visita y el álbum íntimo. En el primero, define el álbum de tarjetas de visita como una “moda [...] acogida por ambos sexos”, usada para conservar “afectuosos recuerdos [...]” de amigos y de familia, aunque en muchos casos hay personas desconocidas en él. De los “graciosos libros de todas dimensiones” dice que estaban “adornados con el mayor gusto y que se [hallaban] en todas las casas: especie de museos manuales”. El autor increpa a su lector, señalando que no poseer el álbum declararían a la “persona de mal gusto o, lo que es lo mismo que no estás a la moda”; sin embargo, precisa que la moda puede ser una amenaza a la intimidad. En cuanto al álbum íntimo, señala un uso exclusivo de la familia, que deben “ser los [depositarios] de la sinceridad y el cariño” y que llega “a profanarse con frecuencia [convirtiéndolo] en el archivo de la adulación y la mentira”. En ese proceso, el carácter público del retrato pierde su historia de intimidad —señalada antes— y las imágenes retratadas se tornan impersonales, desconocidas. La amistad amenaza con perder su sinceridad. El doble sentido que el autor ofrece del álbum fotográfico advierte sobre la complejidad de la circulación pública del retrato, en cuanto su exposición a un público visitante de “museos manuales”, profana también los lazos que el retrato vinculaba.

Se puede decir, entonces, que la cualidad pública de la imagen, en especial del retrato, introduce una contradicción porque daba a los retratados la posibilidad de presentarse de distintas formas ante el público y porque la imagen pública podía ser una amenaza para las prácticas sociales adecuadas y para la intimidad. Como se reconoce en “Revista de un álbum”, tener un álbum adornado era una práctica de buen gusto, sobre todo si esta demostraba sinceridad e intimidad y amistad

verdadera; también constituía una práctica de modales recibir fotografías de los amigos para incluir en el álbum propio y enviar fotografías para ser incluidos en otros álbumes. Lo que contravenía los modales era elegir el lugar de la fotografía propia en el álbum ajeno, ya que eran los legítimos propietarios quienes decidían el lugar en el que irían sus amistades. Tampoco era bien visto fingir ser elegante y respetable en el retrato y ser proclive a las modas de retratarse. El retrato introducía en la vida cotidiana una forma de ser y de no ser, que ponía en la mirada del público la aprobación de los modales y el buen gusto si la imagen era auténtica y denotaba lo que la persona era o, por el contrario, su rechazo, si la imagen demostraba “cabezas llenas corazones vacíos” por la impostura de la pose. La suplantación de una representación impropia, a través del retrato y su exposición pública, era uno de esos elementos contradictorios que la imagen introducía, y lo mismo ocurría con la amenaza a la intimidad, ya que podía transformar los lazos sociales y los valores sobre estos, en particular aquellos que involucraban a la mujer y a la vida privada. Es por ello que, cuando el retrato sale del mundo privado y del privilegio social, adquiere una nueva significación en una dimensión pública, pero de difícil acceso como la prensa; este hecho, en el caso colombiano, puede registrarse a comienzos del siglo xx.

Lo que se quiere señalar es que la fotografía —de estudio— especialmente el retrato como género privilegiado de esta, es producida para ser vista y este hecho, en el que participa el fotógrafo, el retratado y el público, permite pensar la evolución de la fotografía y la del retrato a condición de hacerse pública. La divulgación del retrato, a través de la tarjeta de visita, incrementa la posibilidad de que la imagen masculina de diferentes grupos sociales se difunda; igualmente, introduce a la familia y a la mujer en el repertorio de imágenes, de manera más decidida. En principio, el retrato escenificó la representación masculina a través de cualidades de valentía, patriotismo, honor, moral y notabilidad social, que no siempre se otorgaron con exclusividad a los hombres de la élite, pues de estas también participaron algunos hombres de origen social modesto, por ejemplo, consagrados como patriotas de la causa independentista.

Desde este punto de vista, se ponía en escena una vida social que inicia como privilegio del mundo privado de la élite y la figura masculina; luego incluye la figura femenina y el mundo privado de lo doméstico, para llegar a generalizarse entre diversos grupos sociales y evolucionar hacia

una participación social más amplia, asumiendo distintas materialidades mediante las cuales las imágenes se han exhibido. Este despliegue social de la imagen retratada organiza, asimismo, una sociabilidad pública, donde la mirada constituye las formas de inclusión y exclusión, sobre la base de cualidades, formas de pertenecer al universo de las imágenes, modales de cortesía en el uso y circulación de las imágenes. Finalmente, una última transición, que importa señalar, es que, a finales del siglo XIX, en la prensa periódica, el retrato es una imagen privilegiada para ilustrar las páginas de revistas y periódicos colombianos, que introduce al hombre notable de la vida política, religiosa, literaria o artística en el mundo de la opinión pública. En tal sentido, es relevante que, a comienzos del siglo XX, el retrato de la mujer de la élite, destinado a la intimidad y la familia, se exhibe en la prensa local, ubicando en una dimensión del espacio público la figura femenina.

II. LA IMAGEN FEMENINA EN LA PRENSA:

¿POR QUÉ *EL CORREO DEL VALLE*?

La publicación de retratos fotográficos de mujeres de la élite en la prensa local, durante la primera década del siglo XX, evidencia un giro significativo en los *modos ver* de la opinión pública. Su importancia se relaciona con dos cuestiones, una es que la divulgación de la imagen femenina de la élite no era, en el caso colombiano, una práctica familiar para el público y otra es que, tampoco eran frecuentes las publicaciones ilustradas y, en consecuencia, los retratos fotográficos, en especial de mujeres. Los retratos masculinos y aquellas imágenes en las se veía a la mujer como un determinado tipo social eran grabados, fotograbados o dibujos y, las imágenes publicitarias en las que aparece la mujer —en su mayoría extranjeras—, comienzan a ser frecuentes después de 1910. Los estudios sobre la prensa decimonónica destinada a las mujeres¹², muestran su importancia en la educación moral y en la orientación de la conducta femenina en el hogar y la familia; este hecho se replicaba en los manuales y cartillas escolares, ilustrados con grabados, que

12 El trabajo periodístico más sobresaliente del siglo XIX y comienzos del siglo XX fue el de Soledad Acosta de Samper, quien editó numerosas revistas destinadas a mujeres; entre ellas estaban *La Mujer* (1879-1881), *La Familia* (1881-1885), *El Domingo* (1898-1899), *Lecturas para el Hogar* (1905-1906), entre otras.

llegaban a Latinoamérica desde Europa y Estados Unidos (Hincapié 2013). *La Biblioteca de Señoritas* es la primera publicación para mujeres e inicia en 1858; desde entonces hasta 1900, el número de publicaciones para las mujeres puede sumar una treintena, en su mayoría dirigidas por hombres, cuyos contenidos eran variados y con un gran peso en lo literario (Londoño 1990). Si nos detenemos únicamente en la figura femenina, encontramos que el periódico o revista con ilustraciones se vuelve importante para atraer a las lectoras a comienzos del siglo xx; los antecedentes de estas publicaciones en el siglo xix son *El Iris* (1866-1868) que fue el único periódico ilustrado de este siglo dirigido a las mujeres y *La Revista Ilustrada* de Isidoro Laverde Amaya, a finales de siglo, destinada a la formación del gusto estético, que incluyó una sección de moda para ellas. Pero el lugar femenino en las revistas ilustradas en el siglo xx se ve claramente en Medellín, en 1903, con *Lectura y Arte*, ilustrada a color y con pinturas del artista Francisco Antonio Cano; en Cali con *El Correo del Valle* y en Bogotá con *Cromos* que, en 1916, se inaugura como la publicación más representativa de la moda femenina y la imagen.

Cuando se inaugura *El Correo del Valle* los propósitos de sus redactores se enfocaron en que el periódico tuviera versatilidad en sus orientaciones, “que en vez de una lengua tuviera varias para que nada callara y todo lo lanzara a los cuatro vientos”. Y por eso se le nombra “no un solo padrino sino varios; y tal encargo lo [desempeñan] los suscriptores y suscriptoras”. El público —como la autoridad que constituye el juicio sobre la prensa y, en este caso, sobre la prensa literaria— está constituido también por la mujer. Tal vez la preponderancia de la mujer tenga que ver con los contenidos más recurrentes del periódico: la poesía y los cuentos cortos, y también breves ensayos, crónicas, noticias locales, crítica literaria, biografías de hombres notables, consejos para las mujeres, informes de interés municipal y departamental, concursos y publicidad. Además, la imagen fotográfica y grabada constituyó un aspecto interesante para el periódico. Las imágenes que más llaman nuestra atención por su profusa presencia en la publicación son las femeninas. Dos temas pueden tener sentido a partir de ello: uno es que las imágenes de mujeres publicadas, aunque diversas, se orientan a representar una serie de valores de la mujer, que explicaremos más adelante, y otro, que las mujeres colombianas escenificadas representan

una élite social. Este último tema, que de momento solo se sugiere, nos plantea diferentes cuestiones. Una es que la mujer, de poca presencia en el retrato decimonónico, en *El Correo del Valle* no solo la obtiene, sino que se hace pública, a través de la prensa; otra es que dicha presencia en la prensa se hace mediante el retrato en un álbum del periódico y, finalmente, en el escenario en que se constituye, permite reconocer y representar dentro de la ciudad a un grupo de mujeres con cualidades especiales que son ratificadas a través de su retrato fotográfico.

Por otro lado, ya desde la última veintena del siglo XIX y, en el contexto de la Regeneración —política y administrativa—, se presentó una serie de transformaciones en el país, orientadas hacia la noción de progreso material. Algunos de los principales baluartes de esta forma del progreso fue el ferrocarril y la urbanización de las ciudades, pero, sin duda, para las élites colombianas, el desarrollo de la prensa y, en especial, de la prensa ilustrada, fue una de las formas indicativas del periódico como un objeto moderno. Como ya se sabe, la prensa ha sido significativa como escenario político y ha constituido formas monopólicas de distinta envergadura en el conjunto de la historia del país¹³; en el caso de la prensa caleña, fue fundamental para los procesos de transformación que se presentaban en torno a las reformas administrativas y territoriales con la creación de los departamentos y municipios. Si bien el Valle del Cauca se constituyó como departamento en 1910, la prensa local ya pregonaba entre la opinión pública, desde comienzos de siglo, su autonomía político-administrativa del Cauca. Cali, que llega al siglo XX con una economía dinamizada por la actividad comercial, fue promovida por la prensa nacional y local como una ciudad boyante y

13 Solo por mencionar algunos estudios historiográficos y sociológicos sobre la prensa y la opinión pública podemos citar: Renán Silva, *Prensa y revolución a finales del siglo XVIII. Contribución a un análisis de la formación de la ideología* (Medellín: La Carreta, 3.ª ed., 2010); F. Ortega y A. Chaparro, eds., *Disfraz y pluma de todos. Opinión pública y cultura política, siglos XVIII y XIX* (Bogotá: UNAL, 2012). Para el caso de la prensa caleña Ch. Collins, *La prensa y el poder político en Colombia: tres ensayos* (Cali, Cidse: 1981); A. Hurtado, “La prensa de Cali y el progreso de la nación en los primeros años del siglo XX” y L. Penagos, “Mujeres en El Crisol: prensa y ciudadanía política en Cali 1968-1975”, en *Historia de Cali, siglo XX* (Cali: Universidad del Valle, 2012).

cuyo desarrollo era promisorio en el marco del Ferrocarril del Pacífico¹⁴ que ya llevaba varios tramos de construcción y del fortalecimiento de una élite empresarial (Vásquez 1990, Valencia 2010, Hurtado 2012). El *Correo del Cauca*, fundado en 1903 por Ignacio Palau, se constituye en uno de los principales medios periodísticos promotores de este proceso de autonomía del departamento y de visibilización de la ciudad, lo mismo que *El Día*, fundado por Manuel Carvajal en 1904 y *El Correo del Valle* de Blas Scarpetta.

Construir la imagen de pujanza material de una ciudad y de un departamento significó la concurrencia de algunas voluntades por parte de las élites locales. Es muy probable que la representación de las mujeres que hacían parte de este universo material también se insertara en este propósito. De otra manera, *¿Por qué un periódico publicaría las imágenes de las jóvenes de familias acomodadas, cuyos retratos serían observados por los caleños —y colombianos— entre 1907 y 1908?* Como ya se ha indicado, si el retrato de las mujeres estaba reservado a la intimidad de la familia, y la representación de lo privado en lo femenino también conllevaba un sentido moral de lo bello, no hay duda de que “la mujer simbólica se convierte en una apuesta, en un objeto de poder” (Michaud 1993, 137).

Por ejemplo, la señora Susana Palau de Velásquez (figura 1), cuyo retrato fue publicado el 2 de julio de 1907, pertenecía a una familia que hizo parte de la clase industrial y política de Cali. Sus padres, Ignacio Palau (médico, escritor y periodista) y Mercedes Bustamante, fueron dueños de la empresa Palau & Velásquez y Cía., que editó el mencionado *Correo del Cauca*.

El retrato de esta mujer la presenta reclinada en el espaldar de una silla, en un plano entero, posando de perfil. Por la proporción de su cuerpo parece de rodillas y la silla aparece sobre una línea de horizonte más elevada. Lleva un vestido dividido en dos partes, la parte superior es un corpiño que cierra en un cuello alto con encaje, de mangas largas, y la inferior, es una falda con enagua al estilo de la moda burguesa del siglo XIX. El marco es rectangular, ornamentado a cada lado. La imagen va acompañada, en la parte inferior por el poema *Pétalos* de Ezequiel Gamboa (seudónimo Mario del Mar), quien fue Alcalde Municipal

14 En 1872 la Buenaventura & Cauca Valley Railroad Company inicia su construcción en Buenaventura, el tramo de Cali se construye en 1915. (Vásquez, 1990).

del Distrito de Cali en 1907, además de la referencia a las flores en el título del breve poema, la referencia a la blancura tanto en la imagen saturada por el velo de su vestido blanco (¿de novia?) que se proyecta por todo el espacio como en las líneas del poema, “De todo lo blanco, de todo lo tenue, de todo lo suave // En vuestra belleza, señora, palpita un resumen [...]”

Figura 1. Señora Susana Palau de Velásquez



Fuente: *Correo del Valle*, 2 de julio de 1907.

Esta evocación literaria, ya presente en el siglo XIX europeo, en la que la mujer es “la fuerza de las imágenes” (Michaud 1993, 135), refuerza en el ámbito local de la sociedad colombiana la imagen de la mujer bella, blanca y esposa. En el interior del periódico, también aparece la foto acompañada de un texto que, al mirarlo en detalle, no establece una referencialidad con la imagen, pero permite suponer qué leían las mujeres que se veían allí representadas. El texto titulado “Tenebra”, escrito por Blas Sicard (seudónimo), es una composición literaria de carácter elegíaco, que brinda una mirada sobre cierta tipicidad de mujer, aquella inalcanzable por la ausencia. En este retrato se ven imágenes literarias

y visuales, cuyo significado adquiere la mujer de clase alta, que circula en las representaciones visuales de la prensa de comienzos de ese siglo.

III. EL ÁLBUM DE *EL CORREO DEL VALLE*: ¿POR QUÉ LA BELLEZA?

A finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX las mujeres casadas, pertenecientes a una élite social, estaban sujetas a una reglamentación de su vida privada, de manera más rigurosa que las solteras. El derecho civil reconocía la administración de los bienes parafernales —los aportados por la mujer al matrimonio—, pero el marido “administraba la dote y los bienes conyugales”. La dimensión jurídica también consideraba las capitulaciones matrimoniales, en las que se decidía previamente el destino de los bienes individuales, una vez se realizara la unión conyugal. En la segunda mitad del siglo XIX, en el régimen federal, se adopta un código civil¹⁵ en el que las mujeres casadas no disponían de capacidad legal al quedar asimiladas a la categoría de los menores. Posteriormente el código civil de 1873 otorga a la mujer casada ciertos derechos sobre la administración de su patrimonio y el “usufructo de sus bienes de uso personal (ropa, joyas e instrumentos de su profesión u oficio)”, pero hacia finales del siglo, el hombre todavía tiene la supremacía jurídica sobre la esposa y los hijos, y solo hasta la segunda década del siglo XX quedan reconocidos los derechos civiles de las mujeres (Londoño 1995). Un segundo aspecto a tener en cuenta para identificar la condición de la mujer de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX es el de la escritura y la lectura. La cifra de alfabetización femenina es del 34% en 1870, y la ocupación como maestras, en el caso de Bogotá, era de 120 mujeres. No obstante, dentro de esta categoría importa el hecho de que la lectura, en sus múltiples dimensiones, y que, entre 1858 y 1900, se publicó alrededor de una treintena de periódicos y revistas dirigidas al bello sexo (Londoño 1995). Igualmente, es necesario señalar, que una de las condiciones bajo la cual la mujer es socialmente reconocida en el espacio público, es la de educadora moral y es, tal vez este último aspecto, donde converge, de manera más significativa, el rol público y el rol privado de la mujer. La escuela, el hogar y la prensa configuran el lugar social de la mujer como educadora moral, y una tercera dimensión,

15 Los estados de Cundinamarca y el Cauca, en 1859 y después el de Antioquia, en 1864.

la caridad, la configuran como cuidadora, ofreciendo a la mujer un espacio para la profesionalización en la enfermería. Estas cualidades fueron constituyendo la representación de lo femenino. Es justamente el ideal del bello sexo el que se inscribe con dichas cualidades, en oposición al sexo feo, como muchas veces lo llaman en la prensa decimonónica. La madre, la buena esposa, la administradora del hogar son imágenes sociales que en el siglo xx están presentes en la publicidad. Este tipo de representaciones femeninas en *El Correo del Valle*, circulan de múltiples formas; una de ellas es a través de las noticias, como la señorita de quien se lamenta su temprana muerte y se le rinde un “Justo tributo”, según reza el título de la noticia, porque, según la edición del 10 diciembre de 1896, pp. 375-376, ella no

[...] vivía para sí desde que se creyó llamada por el deber a desempeñar las funciones de madre de sus queridos hermanos [...] practicó la mayor de las virtudes, la caridad [...] despreció los halagos que el mundo le ofrecía; y el ejemplo de su vida era una enseñanza práctica de virtud, un ideal perfecto de la moral.

La existencia de ese imaginario social en torno a la mujer pública virtuosa —maestra o matrona de la caridad— nos lleva a interrogar, decididamente, por esa otra categoría, bajo la cual, también se emplazaba el género femenino de manera diferente en el periódico: la belleza. Si el bello sexo recogía simultáneamente el imaginario caritativo y educador, la virtud cristiana de la mujer casada, ¿Qué significaba la belleza para los contemporáneos? Según *El Corpus Diacrónico del Español (CORDE)*, la belleza, entre 1884 y 1925, se definía como: “f. Propiedad de las cosas que nos hace amarlas, infundiendo en nosotros deleite espiritual. Esta propiedad existe en la naturaleza y en las obras literarias y artísticas. La belleza absoluta solo reside en Dios”.

¿Cómo podríamos articular esta definición a la idea de belleza de la mujer del siglo xix y comienzos del siglo xx colombiano? La primera cuestión que aparece con la designación de propiedad de las cosas, en principio no hace referencia a las personas, sino a los objetos, en específico a los objetos de la naturaleza y artísticos. La belleza como acepción no circula como una condición femenina o masculina, sino como propiedad de los objetos. Esta propiedad que además infunde amor espiritual, solo se encuentra, en su plenitud, en Dios, más que una cualidad estética —del

gusto por ejemplo—, es una cualidad moral. Sin embargo, es necesario indagar por qué, cuando el retrato dirige y construye la mirada hacia la mujer, esta adquiere la cualidad o propiedad de la belleza.

El retrato femenino decimonónico se representaba con una pose que evocaba austeridad en las expresiones corporales, muchas de ellas vinculadas al hecho del desarrollo mismo de la técnica fotográfica y el tiempo de espera que requería posiciones de descanso, aunque comparada con el hombre la apariencia de la mujer era más rígida. La pose se componía de un gesto corporal pasivo, las manos, con poco movimiento, reposaban en el regazo o en el vientre o extendidas a lo largo del cuerpo, el vestido, oscuro la mayoría de las veces, el cuello adornado con un relicario o medalla o una joyería simple (el collar alto de una vuelta, los pendientes, la alianza y, en pocas ocasiones, anillos diferentes a los que representan el compromiso conyugal) y ciertas formas de ostentación o austeridad en los marcos. Las variaciones más importantes estaban en las marcas de prestigio situadas en el nombre del fotógrafo o del estudio fotográfico y el estado civil¹⁶.

Con la fotografía y, más tarde, con la publicidad, la belleza como cualidad física comienza a ser significativa en la mujer soltera. Los adjetivos que hacen referencia a la belleza femenina del siglo XIX “primorosa”, “hermosura” y “bello sexo” son vinculados, por lo general, a disposiciones piadosas, obedientes, bondadosas y caritativas, que motivaban sentimientos subjetivos hacia las mujeres. Para finales de siglo, el uso directo del término ‘belleza’ era evidente en el arte o la religión; en el arte estaba en la obra bien ejecutada, que, según el canon neoclásico, estaba en el ideal, la armonía, la moral, referencias que se comparaban con valores cristianos.

¿Por qué un periódico simpatizante de las ideas liberales recurre tempranamente al retrato fotográfico para escenificar a las mujeres colombianas? Esta pregunta nos permite retomar varios elementos ya mencionados acerca de la mujer. El primero de ellos es su condición de sujeto moral como madre, esposa, educadora y cuidadora. No tenemos clara idea de cuál era la proporción de mujeres maestras casadas y solteras

¹⁶ Se puede ver una cantidad representativa de estas imágenes en el libro de Eduardo Serrano, *Historia de la fotografía en Colombia*, Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá.

del siglo XIX, pero respecto de la mujer caritativa y de la esposa-madre no hay lugar a dudas de su estado civil. Los valores que se asocian a las mujeres se pueden entender como una moral social, de la que participa toda la sociedad, ya sea en forma de identificación, disyuntiva, apropiación o deseo¹⁷. Como hemos visto en la noticia de “Justo tributo”, el periódico mantiene un ideal de virtud en la mujer madre caritativa. El 17 de octubre de 1895, el periódico publicó, en la primera página, una carta que el Pbro. León Sardi dirige al jurisconsulto Víctor Dubarry, a propósito de su carta publicada en la sección “Literatura” del periódico, el 27 de septiembre del mismo año. En su extensa comunicación, el presbítero evidencia dos cuestiones, la primera que el Sr. Dubarry ha escrito públicamente que no “necesita frecuentar la iglesia porque el culto en su hogar es reverente” y por ello debía retractarse. De lo contrario el Sr. Dubarry sería entendido por todas las personas católicas como hereje. La segunda, es que reconoce que liberales y conservadores “alimentan sus diferencias políticas, porque las juzgan necesarias para la moralización del Partido que ejerce el Poder; pero rechazan la diferencia en materia religiosa, porque con excepción de unos pocos, todos profesan y sostienen la misma fe” (p. 130). Además de reconocer una moral religiosa católica dirigida a la mujer y a la sociedad, el periódico también mantuvo un tono general más versátil en otras materias, como la literatura, el desarrollo de crónicas locales e incluso la disposición a materializar, en imágenes fotográficas, la representación de lo femenino.

El retrato no puede pensarse en el periódico separado de la mujer como forma literaria; todas las referencias literarias, ya sea en poesía, cuento o nota corta anticipan la publicación de las fotografías de 1907 y 1908. Algunos cuentos como *La sonrisa del retrato*, publicado en la sección “Literatura” en 1895, del que posteriormente Isaías Gamboa hace un poema con el mismo título, *El retrato oval* y *Un retrato comprometedor* de 1908, vinculan de manera insistente la imagen femenina con el retrato, como materialidad y con la literatura como figura propiamente literaria. La materialización de la representación femenina puede tener diferentes

¹⁷ Una referencia importante sobre el asunto de la moral social, está planteado, para los años 40 del siglo XX, en el artículo de Ana María Rosas “El arte moderno en Colombia en sus relaciones con la moral y la política” en *Sociedad y Economía* 15 (2008): 37-58.

significados: uno es la belleza, cualidad de la mujer que entenderemos tal como se nos presenta en los retratos, identifica a la mujer joven, soltera y de familia notable.

La belleza de la mujer que aparece en los retratos indica la presencia de la familia como elemento central que permite la visibilidad de lo femenino en el mundo de las imágenes, y lo ensancha a una serie de virtudes que deben cultivarse en las mujeres jóvenes que serán preparadas para el matrimonio. Un artículo de Eustaquio Palacios, publicado en el periódico en 1907, titulado “Las jóvenes núbiles” o “Las muchachas casaderas”, nos permite reflexionar sobre esta representación. Lo que inicialmente propone el escritor es la imagen del matrimonio para la religión citando al Génesis, indicando que es “un estado de perfección á que aspira la mayor parte de los hombres, por ley de la naturaleza”, condición que, fijada en las costumbres, “es natural que las jóvenes dándose cuenta de su situación y pensando en su porvenir, pongan en juego todas las maniobras de la táctica amorosa para no quedar solteras” (septiembre 6 de 1907, 3207-3209). Este tipo de maniobras lleva a las mujeres al riesgo de una mala elección y si el matrimonio es el deber de aspiración de la mujer, “ella sabe que á la casa de su marido no ha de ir como esclava sino como reina. Esta altísima dignidad en el hogar conyugal la debe la mujer exclusivamente al Cristianismo [...]” no conviene entonces que la elección del matrimonio quede en manos de las jóvenes núbiles sin orientación y consejo de su padre, “sobre todo los que no son pobres” que “pongan algo de su parte á fin de que el matrimonio de sus hijas, ya que ha de bajar del Cielo, no baje de cualquier manera sino en condición aceptable y a la medida de sus deseos” (3207-3209).

La mujer al cuidado de los hombres, en particular del padre, es una representación presente en el siglo XIX en Colombia y en la literatura, especialmente en el caso de la novela romántica y costumbrista *María* de Jorge Isaacs (1867). Como relato, y teniendo en cuenta el análisis de Loaiza (2014), la novela de corte intimista y personal recoge el mundo de la nostalgia como ese paraíso perdido en el que las “virtudes y las buenas costumbres de los tiempos coloniales” quedan desplazadas por “la instauración de la república” (2014, 162). Gilberto Loaiza identifica dos aspectos en la novela de Isaacs, que resultan interesantes para nuestro análisis, en cuanto son subsidiarios de las representaciones que se proyectan en los retratos de *El Correo del Valle*. Uno es la presencia

de un “yo masculino, rico, blanco, culto y católico”, y otro, la figura de la ausencia, de la pérdida emocional que queda sugerida.

En *El Correo del Valle* ese yo masculino se expresa en la voz de Jorge Isaacs, aunque no es la única y está presente de muchas maneras, a través de su retrato, de su biografía, de poemas en su nombre, del nombre de *María* en numerosas producciones poéticas y relatos que los colaboradores del periódico escriben. La voz masculina del periódico también se presenta en la escritura de los colaboradores, que escriben para las mujeres y sugieren la tutela de los padres a las hijas de clase de alta, a la *joven núbil* al cuidado de su padre. En los relatos aparecen tipos de mujeres jóvenes encarnadas en el nombre *María*; una es la “muchacha romántica” que mira por la ventana, cuyas virtudes son “una blancura de azucena”, el enigma de su mirada, indiferente al mundo que la rodea porque su mente está “fija en un ideal remoto”; esta joven habita en el pueblo, lejos de las “dolorosas especulaciones de las ciudades”, tiene la virtud de vestir “de negro por la ausencia de su novio, un guapo mozo del pueblo al que regalaron la noche víspera del viaje una medallita de la Virgen y un rizo de pelo [...]”. Otro tipo de *María* es la mujer, según Alberto Carvajal (“Bajo el sol del Valle”, febrero 27 de 1908, 3624-3625):

[...] esbelta, delgada, de manos aristocráticas y nerviosas, que tiene una mirada espiritualizante y dulce; indulgente para todas las flaquezas de sus semejantes [...] saben de todas las delicadezas y de todas las labores del hogar, se han alargado mil veces para socorrer á los desvalidos.

La figura de la ausencia expresa aquí a la mujer como ausencia del mundo, ausencia de la escritura en el periódico, ausencia en la mirada de sí misma, ausencia que cobra presencia motivada por un ideal, el de la belleza.

Estas imágenes de belleza recreadas a partir de la literatura y del retrato fotográfico, encierran un significado de feminidad, depositado en el objeto representado. Se distingue en él *lo que representa*, es decir, la materialidad del retrato fotográfico —y literario— de la mujer joven y bella de la élite caleña y vallecaucana y *lo que es representado*, el significado que el retrato fotográfico encarna como objeto histórico y social y la belleza de la mujer, una belleza cuyos rasgos típicos recuerdan “la variedad, la pequeñez, la lisura, la variación gradual, la delicadeza,

la pureza, la claridad del color así como, en cierta medida, la gracia y la elegancia” de los que Eco habla cuando cita a Edmund Burke (Eco 2005, 290).

El ejercicio literario de la ékfrasis para crear la imagen femenina aparece materializada en el retrato fotográfico. El “*álbum de El Correo del Valle*” exhibe los retratos de mujeres colombianas, principalmente, durante el periodo de 1907 y el primer semestre de 1908 y en el último semestre de este año publica retratos fotográficos de mujeres extranjeras. Aunque se concentra en las imágenes femeninas, estas alternan eventualmente con el retrato de un hombre notable, ya sea religioso, político o escritor.

Las fotografías aparecen en la portada y en las páginas interiores del periódico, generalmente están acompañadas de un verso o poema corto. Los retratos son en blanco y negro, sin intervenciones de color, tan usual en las fotos de estudio de la época y se recurre a las formas alegóricas a través de los objetos que acompañan la composición. La mayoría de las mujeres son vallecaucanas, caucanas o bogotanas, pertenecientes a familias notables, cuyos nombres acompañan las fotografías. Los retratos nacionales pueden tener dos estilos, uno de ellos mantiene ciertas formas estilísticas del retrato de estudio del siglo XIX, con variaciones en la pose y la composición, y el otro sugiere unas nuevas modalidades en la pose, proyectando un tipo de mujer diferente a la del siglo anterior. Podemos ver algunos ejemplos del primer tipo, que se publican durante el primer semestre de 1907.

El retrato de la señorita Leonor López (figura 2), del 30 de mayo de 1907 muestra una imagen austera en su composición, de una mujer que posa de pie en un plano americano, el cabello recogido por una cinta que se anuda en la parte posterior de su cuello; ella luce un vestido de media manga que deja al descubierto uno de los brazos. La mujer está de pie con el cuerpo ligeramente ladeado, pero no denota rigidez. El telón de fondo representa la naturaleza en la que aparece inmersa la joven con su rostro dirigido hacia el frente y la mirada levemente hacia el lado izquierdo de la cámara, y tanto la expresión de su rostro como su mirada son de apariencia relajada, pero la imagen en general tiene una expresión menos pasiva que las del siglo anterior. El marco de la foto es rectangular y está adornado a ambos lados con diseños heráldicos que se proyectan hacia arriba, terminando en flor de lis. La imagen va acompañada con un verso anónimo titulado *Ofrenda* que, a mi modo de

ver, ofrece las claves de mirada sobre la imagen: “Ornada con las galas de noble gentileza // Te aprestas a la vida. Tus ojos, la alegría // Serán de muchas almas. (Tú ignoras todavía // Que hay almas ¡pobres almas! Enfermas de tristeza)”.

Figura 2. Señorita Leonor López



Fuente: *Correo del Valle*, 30 de mayo de 1907.

El retrato de la señorita Mercedes Navia (figura 3), publicado el 20 de junio de 1907, muestra a una mujer joven de pie, en un plano medio, reclinada sobre una base que soporta un arreglo floral en la que apoya el codo derecho, mientras la mano sostiene el rostro; con la mano izquierda sujeta la base, liberando el dedo índice, y el cuerpo queda ligeramente reposado en dicha base. El vestido le cubre completamente los brazos y el cuello; lleva el cabello recogido y dirige su mirada a la cámara directamente, aunque en una expresión reposada. El óvalo dentro del marco rectangular ya es usual en el siglo XIX; las decoraciones alrededor,

el nombre y la fluidez en la postura insertan diferencias. La mujer tiene un aspecto sutil, provocado por un mayor movimiento en la posición de los brazos y las manos, la coquetería inocente en el gesto del cuerpo, la mirada enigmática hacia la cámara y las orquídeas. Una pose que sugiere una composición intencional —probablemente del fotógrafo— evoca la imagen de la belleza como ausencia. En los cuadros literarios que aparecen en el periódico podríamos usar las palabras de Alberto Carvajal en su composición sobre las muchachas del Valle del Cauca: “¿En qué pensará esa muchacha? —Me he preguntado muchas veces mientras seguía mi camino silencioso pensando en la vida” (pp. 3624).

Figura 3. *Señorita Mercedes Navia*



Fuente: *Correo del Valle*, 20 de junio de 1907.

El 11 de junio de 1908, se publican los resultados del *Concurso de bellezas*, realizado un año y medio después de la publicación de los retratos de *bellezas colombianas*; la verificación del escrutinio de los votos la realizan “los señores doctor Oswaldo Scarpetta, Presidente del Honorable Tribunal del Norte, don Francisco A. Palau, Director del “Correo del Cauca” don Alberto Carvajal, Director de “El Día” y don Blas S. Scarpetta”. Los votos fueron emitidos por caballeros y las señoritas seleccionadas fueron cinco. No cabe duda de que situar la cualidad de la belleza en la mujer constituyó un hecho moral importante para la sociedad caleña. Reconocidas como dotadas de gracia y distinción, fueron publicados los resultados en una página completa del periódico.

Figura 4. Señorita Emma Giraldo



Fuente: *Correo del Valle*, octubre de 1907.

Dos imágenes de las ganadoras pueden indicar, una vez más, el tránsito del siglo XIX al XX de la imagen de la mujer en el retrato. Una de ellas es Emma Giraldo y la otra Leonor Navia. Emma Giraldo (figura 4), hija de Julio Giraldo, cofundador del Banco Giraldo & Cía., en 1911, aparece en la imagen fotográfica con un movimiento de los brazos que expresa cierta sensualidad y gracia. La gracia, que puede entenderse tal como describe Burke, “reside en la postura y en el movimiento, y para ser gracioso en estas cosas se requiere que la dificultad no se vea” (Eco 2005, 293). La fotografía no recurre alegóricamente al fondo de naturaleza, tan vinculado no solo al retrato femenino, sino también a la representación dicotómica naturaleza-cultura, que separa lo femenino de lo masculino. La imagen está representada en un espacio íntimo, donde la presencia de la silla le da un ambiente familiar, tal vez destinado a la alimentación, vestida de blanco y adornada con joyas, como pulseras y un anillo en su mano izquierda, que podría expresar un compromiso matrimonial, completa la imagen más urbana y burguesa de una futura ama de casa, anfitriona en su hogar.

Figura 5. Señorita Leonor Navia



Fuente: *Correo del Valle*, 31 de diciembre de 1908.

Las bellezas colombianas son entonces exhibidas en el álbum, esta vez no el familiar sino el álbum social. El lugar de la intimidad de este queda reservado al afecto por las mujeres que lo componen, procedentes de familias apreciadas. El lugar donde se ponen las fotografías de las familias y los amigos, de las personas cercanas, cobra significado en el espacio público de la prensa que publica imágenes de las jóvenes cercanas al periódico, por la amistad, la familia y el privilegio.

La imagen de Leonor Navia (figura 5), publicada el 31 de diciembre de 1908, cuyo nombre aparece escrito en el centro y en tamaño mayor que el nombre del resto de las cinco ganadoras, se diferencia, no solo por la representación de la mujer, sino por el efecto que causa la técnica fotográfica de oscurecer el fondo. Es una imagen que flota en el espacio, más cercana a la representación de la ausencia, tanto por su mirada como por su no localización en un lugar determinado. Esta ausencia, tal vez dolorosa y, por ello, sublime, se ve neutralizada por la opulencia de las joyas, la belleza y el prestigio que ellas exhiben, es también una novedad que contrasta con la austeridad decimonónica. La abundancia del atavío de la imagen, puede significar un probable lugar del imaginario de progreso de la ciudad de la que esta mujer es hija. El retrato sitúa al observador en una doble mirada: por un lado, rodea de misterio la imagen, al ubicarla en el fondo oscuro de donde parece emerger y, por otro, la provee de opulencia, que puede estar referida no solamente a los bienes materiales, sino también a la exuberancia de la mujer. El contraste entre la idea de lo bello natural de la mujer y “lo bello violentando la naturaleza” con el adorno y la joyería, sugiere una entrada al ideal de belleza “no natural e indefinible”, que en palabras de Eco, “cuando se admira a la mujer [...] se ama en la feminidad la naturaleza alterada: es la mujer vestida de joyas, admirada por Baudelaire, es la mujer flor o la mujer joya” (Eco 2005, 342).

CONSIDERACIONES FINALES

El álbum fotográfico adquiere un significado social en la forma de representar, a través del periódico, diferente del álbum familiar, que pasa del público identificable en el espacio íntimo al espacio público de la prensa, proyectándose ante un público anónimo. Este tipo de fuente resulta significativa para pensar estudios sobre el significado de los álbumes fotográficos que circulan en las revistas y periódicos en los que

se recurre al uso de la imagen para organizar un conjunto de retratos de hombres y mujeres, por lo general de notabilidad social, sobre los que se quiere mostrar algo. Con *El Correo del Valle*, el ámbito local desplazó el retrato fotográfico femenino de los *libros adornados* (álbumes) de la vida cotidiana a la composición fotográfica de la prensa, reservada en primera instancia, al retrato de los hombres, especialmente aquellos de notabilidad social. Puede indicarse de manera preliminar, que este uso fotográfico incorpora la representación de lo femenino, enmarcado en la construcción de un espacio regional y como una forma constitutiva de identidad local, en el marco de configuración de las élites locales caleñas y vallecaucanas que apuntaban a su autonomía política y administrativa y a la consolidación de una imagen de progreso.

El sentido social de lo femenino también ofrece una nueva forma en los *modos de ver* de la sociedad que se quiere inaugurar. Si el bello sexo constituyó la definición moral de la esposa-madre, en el retrato decimonónico, la belleza de las jóvenes núbiles introduce una nueva representación en la élite local. La mujer joven se generaliza como imagen en una multiplicidad de bellezas que se constatan literaria- y visualmente, y bajo la selección pública masculina de las mujeres que socialmente son reconocidas por la ciudad. El retrato que compone la galería presentada y sus significaciones constituyeron un lugar de escenificación de la mujer, a comienzos del siglo xx en el Valle del Cauca, pero estaba inscrito en un conjunto de valores más generales en el país. La belleza como esa cualidad peligrosa y necesaria de ser controlada, en estas imágenes define los rasgos que constituyen la belleza de una mujer colombiana, blanca, de clase alta. Por otro lado, se ofrece una tensión visual entre las características que mantienen a la mujer en la austeridad, la espiritualidad, la ausencia de lo terrenal, provista de su belleza interior, vocacionalmente dada al servicio y, la nueva figura emergente de la mujer joven, como una figura pública femenina, burguesa, cuya belleza, protegida por el mundo masculino, garantiza su lugar socialmente reconocido y el lujo proporciona marcas de prestigio familiar y económico. Este último aspecto delimita una frontera que diferencia el mundo femenino que hace a la mujer de la élite, visible en un mundo social, abierto al público y con condiciones claramente establecidas de inclusión.

Finalmente, la representación de la belleza de la mujer, cuya figura obsesiona a los hombres de la élite de la sociedad caleña, puede ser

extendida al conjunto de necesidades sociales del país y, si se quiere, a un proceso mayor que vincula a la literatura y la sociedad con la estética de lo bello en la sociedad burguesa. La imagen irrumpe en la opinión pública a través de la prensa, generalizándose hacia finales de la primera década de siglo xx en el caso colombiano y se va haciendo más familiar con la publicidad; igualmente, la prensa publica la imagen de las mujeres de los concursos florales del Centenario. En Cali, el concurso de las *Bellezas* deja una imagen de cinco mujeres ganadoras, de las cuales, la que ocupa el lugar central —tal vez la considerada más bella— ofrece un contraste mayor con la imagen espiritualizante decimonónica: la “mujer flor” o la “mujer joya” que, al parecer, genera mayor fascinación en el concurso caleño. Por el ambiente literario del periódico, esta forma del gusto que remite al estilo floral no deja de sugerir —entre otras cosas— la idea de la obsesión por la flor del decadentismo literario y que, como lo expresa Eco (2005, 342)

[...] muy pronto observamos que lo que atrae de la flor es la pseudoartificialidad de una orfebrería natural, la capacidad de estilizarse, de convertirse en adorno, gema, arabesco, el sentido de fragilidad y corrupción que invade el mundo vegetal, el rápido paso que en él se produce entre la vida y la muerte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Chartier, Roger. 1995. *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.
- Eco, Umberto. 2005. *Historia de la Belleza*. Barcelona: Lumen.
- García Rico, Francisco. 1866. “Revista de un álbum”. En *Museo de cuadros y costumbres IV*, editado por varios autores. Bogotá: F. Mantilla. También disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/literatura/cosiv/cosiv8a.htm>
- González Aranda, Beatriz. 2013. *Manual de arte del siglo xix en Colombia*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Goyeneche, Edward. 2009. *Fotografía y Sociedad*. Medellín: La Carreta.
- Hincapié, Luz M. 2013. “Amor, matrimonio y educación: lecturas para mujeres colombianas del siglo xix”. *Credencial Historia* 277. Consultado el 10 de abril de 2016. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/enero-2013/amor-matrimonio-y-educacion>

- Hurtado, Aura. 2012. “La prensa de Cali y el progreso de la nación en los primeros años del siglo xx”. En *Historia de Cali, siglo xx*, dir. Gilberto Loaiza. Cali: Universidad del Valle.
- Isaacs, Jorge. 1867. *María*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Loaiza Cano, Gilberto. 2014. *Poder letrado. Ensayos sobre historia intelectual de Colombia, siglos XIX y XX*. Cali: Universidad del Valle.
- Londoño Vega, Patricia. 1990. “Las publicaciones periódicas dirigidas a la mujer”. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 23: 3-23.
- Londoño Vega, Patricia. 1995. “Las colombianas durante el siglo XIX”. *Credencial Historia* 68. Consultado el 20 de octubre del 2015. <http://www.banrepcultural.org/node/73270>
- Michaud, Stéphane. 1993. “Idolatrías: representaciones artísticas y literarias”. En *Historia de las mujeres*, dirs. George Duby y Michelle Perrot. Madrid: Taurus.
- Pérez, Amada y Alexandra Martínez. 2015. Banco de Imágenes. Proyecto: *Imágenes e impresos. Los usos y la circulación de las imágenes en la construcción de ciudadanía y de la diferencia. Colombia. 1900-1930*.
- Rosas, Ana María. 2008. “El arte moderno en Colombia en sus relaciones con la moral y la política”. *Sociedad y Economía* 15: 37-58.
- Serrano, Eduardo. 1983. *Historia de la fotografía en Colombia*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá.
- Scarpetta, Blas, dir. *Correo del Valle. Periódico ilustrado, literario, industrial y noticioso* (1894-1919)
- Sougez, Marie-Loup, María de los Santos García Felguera y Helena Pérez Gallardo. 2007. *Historia General de la fotografía*. (Madrid: Cátedra, 2007).
- Valencia Daza, Galia Irina. 2010. “El Valle del Cauca para los vallecaucanos. Proceso de Constitución del Departamento del Valle”, *HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local* 2 (3).
- Vásquez, Edgar. 1990. “Historia del desarrollo económico y urbano de Cali”. *Boletín socioeconómico* 1-28.

FOTOGRAFÍA Y MISIONES: LOS INFORMES DE MISIÓN COMO *PERFORMANCE* CIVILIZATORIO*

AMADA CAROLINA PÉREZ BENAVIDES
Pontificia Universidad Javeriana**

* Este artículo es resultado del proyecto de investigación “Imágenes e impresos. Los usos y circulación de las imágenes en la construcción de la ciudadanía y la diferencia. Colombia, 1900-1930” (id. 00005512), financiado por la Vicerrectoría de Investigaciones de la Pontificia Universidad Javeriana y la Facultad de Ciencias Sociales. Agradezco las observaciones a Alexandra Martínez, coinvestigadora del proyecto, al igual que a Iván Darío Herrera, Daniella Carvalho, Laura Daniela Ramírez y Laura Peña, quienes participaron como asistentes de investigación. Igualmente agradezco los comentarios de los profesores y estudiantes del grupo de investigación Prácticas Culturales, Imaginarios y Representaciones.

**amadacperezb@gmail.com

Artículo de investigación recibido: 30 de abril de 2015. Aprobado: 1 de abril de 2016

RESUMEN

Este artículo analiza los informes de misión, producidos por diferentes comunidades religiosas en Colombia, durante la última década del siglo xix y las primeras décadas del siglo xx, como representaciones. Esto implica una aproximación analítica que parte de reconocer que dichos informes son documentos elaborados en lugares institucionales determinados, a través de prácticas desplegadas desde espacios culturales y de poder específicos, y que sus usos y circulación permiten historizarlos. Estudia, en primera instancia, la forma escritural de los informes, y luego se analizan sus formatos en cuanto impresos, con especial atención al uso de las fotografías. Desde esta perspectiva, problematiza la configuración de las imágenes sobre ciertos grupos indígenas en el país, en el primer decenio del siglo xx.

Palabras clave: Colombia, fotografía, historia cultural, identidad, misión religiosa, representación visual.

PHOTOGRAPHY AND MISSIONS: MISSION REPORTS AS A CIVILIZING PERFORMANCE

ABSTRACT

This article studies mission reports produced in Colombia in the 1890s and early twentieth century. It examines them as representations and as documents produced in specific institutional settings, through practices deployed in precise and historical and cultural and power spaces. First, the article analyzes the literary form of the reports; second, it examines them as printed documents, paying special attention to how they used photography.

Key words: Religious missions, visual representation, photography, cultural history, identity, Colombia.

FOTOGRAFIA E MISSÕES: OS RELATÓRIOS DE MISSÃO COMO PERFORMANCE CIVILIZATÓRIA

RESUMO

Este artigo analisa os relatórios de missão produzidos por diferentes comunidades religiosas na Colômbia, durante a última década do século XIX e as primeiras décadas do século XX, como representações. Isso implica uma aproximação analítica que parte de reconhecer que esses relatórios são documentos elaborados em lugares institucionais determinados por meio de práticas desenvolvidas em espaços culturais e de poder específicos, e que seus usos e circulação permitem historicizá-los. Estuda-se, em primeiro lugar, a forma escritural dos relatórios; em seguida, analisam-se seus formatos quando impressos, com especial atenção no uso das fotografias. Sob essa perspectiva, problematizam-se algumas características da configuração das imagens sobre certos grupos indígenas no país, na primeira década do século XX.

Palavras-chave: Colômbia, fotografia, história cultural, identidade, missão religiosa, representação visual.

INTRODUCCIÓN

Cuando estudiaba en el Colegio de México, hace ya más de una década, me encontré en la biblioteca unos libros cuyo tema era las misiones católicas en Colombia; el hallazgo me sorprendió, pues se trataba de informes de misión publicados en las primeras décadas del siglo xx y cuya existencia desconocía. ¿De qué trataban estos libros? ¿Cómo habían llegado a la biblioteca del Colmex? Al empezar a revisarlos adquirieron mayor interés, pues estaban profusamente ilustrados con fotografías y daban cuenta de la labor misional de diferentes órdenes religiosas, en buena parte del país, en esas décadas. Siguiendo el hilo de esas publicaciones, y ya de regreso a Bogotá, hallé otros ejemplares con las mismas características. Las búsquedas me llevaron hasta los informes de misión que hacían referencia a las regiones del Magdalena, el Cauca y los Llanos Orientales, en la década de 1890; estos últimos sin fotografías pero con una estructura narrativa similar a la de los demás. Las preguntas de investigación se hicieron entonces más complejas: ¿para qué se elaboraron estos informes? ¿Por qué las comunidades religiosas, las autoridades estatales y el gobierno nacional habían considerado importante su publicación?, ¿eran los informes de misión un género escritural?, ¿cuál era la función de la fotografía en el contexto de dichas publicaciones?, ¿qué interrogantes podrían abrir estos informes sobre la manera como se habían construido las nociones de identidad y diferencia en el país?

El artículo que se presenta a continuación, parte de tales preguntas y propone un análisis de los informes en cuanto representaciones (Chartier 1996, 73-99) producidas en lugares institucionales determinados (Certeau 1993, 68 y ss.), mediante prácticas desplegadas en espacios culturales y de poder específicos y cuyos usos y circulación permiten también historizarlos. Puntualmente, estudiará cómo en dichos informes se produce el sentido prestando atención a (i) los contenidos desplegados en las imágenes y los escritos, (ii) la articulación entre las primeras y los segundos, (iii) las tipologías visuales de las imágenes, (iv) las características materiales de los informes en cuanto impresos y, hasta donde ha sido posible, (v) el público al cual van dirigidos y (vi) los usos y circulación de las imágenes que en estos se publicaron. En términos generales, me interesa analizar las relaciones entre las representaciones y el mundo social, prestando especial atención a la forma como a partir de

estas se configura y rearticula, en la esfera pública, la diferencia entre un *nosotros* y unos *otros* de la nación colombiana y, de manera más amplia, la forma como se construyen lo que Deborah Poole denomina dicotomías representacionales (Poole 2000, 10 y ss.). En tal sentido, uno de los ejes de reflexión este texto tiene que ver con la forma como la ampliación de la esfera pública va acompañada de procesos de diferenciación que apuntan a mantener el orden a través de la legitimación continua del lugar de quienes lo enuncian.

El tema de las misiones ha sido estudiado por diferentes autores. Si bien desde el clásico texto de Víctor Daniel Bonilla *Siervos de Dios y amos de indios* (1968) a los juiciosos estudios más recientes de Augusto Gómez (2005), Gabriel Cabrera Becerra (2002), Misael Kuan Bahamón (2014) y Luis Felipe Córdoba (2015), han utilizado los informes de misión como fuentes para dar cuenta de la historia de las misiones, no necesariamente han profundizado en el tipo de representación de los indígenas, los misioneros y la *sociedad mayoritaria* que estos constituyen a partir de una materialidad concreta, como son los artículos en las publicaciones periódicas y los libros ilustrados dirigidos a públicos más amplios. Con esta perspectiva, el artículo señala algunas pistas que permitan comprender la importancia de los escritos e imágenes producidos en el entorno de las misiones, la configuración, en el contexto colombiano, de los imaginarios sobre diferentes grupos indígenas entre ellos, las denominadas *tribus errantes* y, a su vez, las prácticas relacionadas con dichos imaginarios. Para tal fin tendrá en cuenta una perspectiva comparada, que busca entender los informes de misión como parte de la producción escritural y visual realizada en diferentes latitudes, en el marco de las misiones católicas; por tal razón se utilizarán no solo los escritos e imágenes referidos a Colombia, sino también algunos que dan cuenta de misiones en otras partes del mundo, en particular en Bolivia.

1. LOS INFORMES DE MISIÓN

Durante la segunda mitad del siglo XIX tuvo lugar un nuevo auge de la labor misional debido a la expansión imperial de algunas naciones europeas sobre amplios territorios de Asia y África y a las políticas vaticanas, impulsadas por León XIII, las cuales apuntaban a “sacar a la Iglesia católica de su aislamiento e introducirla nuevamente en la escena internacional” (Helg 2001, 29). La reactivación de las misiones tenía lugar

en el contexto de expansión del capitalismo mundial, caracterizado por la búsqueda de nuevos mercados y de materias primas, lo cual requería también la puesta en marcha de estrategias que permitieran moldear los sujetos para convertirlos en mano de obra eficiente. En América Latina este resurgimiento tuvo una relación directa con el proceso de consolidación de los Estados nacionales y la necesidad que estos tenían de integrar extensos territorios de frontera y de convertir en ciudadanos a amplios grupos sociales, particularmente a quienes hacían parte de las denominadas *tribus bárbaras*. Es así como la labor misional se extendió a regiones tan diversas como la Patagonia, la selva amazónica, las llanuras de la Orinoquia, el Caribe, el oriente Boliviano o la sierra Tarahumara (cfr. Esvertit 2008; García Jordán 2003 y 2006, y Quijada 1999, entre otros).

En el caso colombiano, el Gobierno subvencionó la creación de prefecturas apostólicas y la instalación de diferentes órdenes religiosas en el país, teniendo como marco institucional el Concordato, firmado entre el Estado colombiano y el Vaticano en 1887, y convenciones, resoluciones y convenios elaborados en la última década del siglo XIX y la primera del siglo XX (cfr. Cabrera 2002, 155 y Bosa 2015). Así, se instauró en el territorio patrio un conjunto de misiones cuyo objetivo era civilizar a los salvajes, para convertirlos en *hijos de Dios y de la patria*. El Estado destinó una parte de sus recursos al patrocinio de estas misiones y le otorgó a los misioneros el manejo de la educación, así como el control sobre las poblaciones que estaban a su cargo; los frailes, en contrapartida, se comprometieron a salvaguardar las fronteras nacionales y a procurar el desarrollo del territorio en el que se encontraban; además debían remitir los informes de su labor al Nuncio Apostólico y al Presidente de la República (Pérez 2008). En este sentido, las misiones se convirtieron en espacios en los que se dio una relación particular entre lo público y lo privado y entre lo estatal y lo religioso.

Ya desde las décadas de los años 80 y 90 del siglo XIX empezaron a aparecer informes de misión en diferentes publicaciones, particularmente acerca de la región de La Guajira y la Sierra Nevada de Santa Marta, el extenso territorio del entonces departamento del Cauca y a los Llanos Orientales (cfr. Calazans Vela 1988, Rizo 1891 y Rueda 1889). En estos informes se daba cuenta de las excursiones apostólicas de los frailes de diferentes órdenes, en territorios considerados bárbaros. En términos

generales tales escritos construyen una dicotomía entre la sociedad civilizada y los salvajes; los misioneros, por su parte, se representaron a sí mismos como benefactores de los indios y mártires de la fe, que se sometían a todo tipo de sacrificios para redimir a los *pobrecitos y desgraciados indios*, a quienes consideraban necesitados de ayuda. Ahora bien, en los informes no solo se apelaba a la evangelización como espacio de experiencia; en buena parte de las referencias se insistía en un proceso civilizatorio en el que, claramente, se ubicaban unas sociedades en el presente, que habían andado el camino de la civilización y que, por tal motivo, tenían la legitimidad de *sacar de las tinieblas, de la barbarie y de la vida primitiva* a otros que se consideraban en un estadio de civilización inferior y, por tanto, en el pasado, aunque este estadio era diferenciado en la medida en que al encontrarse con la particularidad de cada uno de los grupos, los misioneros los clasificaban por grados de civilización¹.

Desde tal perspectiva, los religiosos y un amplio sector de las élites finiseculares abogaban por la creación y posterior mantenimiento de unas misiones donde los salvajes fueran protegidos de los colonos, civilizados y convertidos en mano de obra². Así, el horizonte de expectativa que se planteaba para los indígenas era su incorporación a la civilización como subordinados. Una vez pasaran por el espacio intermedio de las misiones, serían reincorporados a los territorios que tradicionalmente les habían pertenecido, pero en cuanto mano de obra y no como sus legítimos propietarios; su organización social sería desarticulada al igual que su cultura mientras debían ser normalizados. Ese sería, al parecer, el precio que debían pagar para mantener sus vidas, pues la otra

1 De acuerdo con Johannes Fabian, el proceso de secularización, generalización y universalización del tiempo dio la posibilidad de pensar la historia de la humanidad en etapas y, a la vez, permitió la espacialización del tiempo constituyendo la diferencia como distancia espacial y temporal. Así, desde la representación, se les negó a los otros la posibilidad de la coetaneidad, sacándolos del presente e impidiéndoles, de paso, la posibilidad de interlocución (Fabian 1983).

2 Incluso reconocidos políticos e intelectuales liberales como Jorge Isaacs y Rafael Uribe Uribe compartían la idea de que los indígenas debían ser civilizados, utilizando diferentes estrategias, entre las que se podía incluir la participación de los misioneros. Cfr. Isaacs 1884, y Uribe Uribe 1907.

opción que se presentaba —aunque fuera severamente juzgada por los sacerdotes— era el exterminio.

En la década de 1890, en la publicación periódica *La Semana Religiosa de Popayán*, eran constantes los informes de las misiones de diferentes órdenes religiosas, que ejercían su labor en regiones tan distantes como Japón, China, Siam, el Congo Belga, el Norte de África, la Patagonia, el Chocó y el sur del Cauca³, de manera que se puede pensar que tal modelo de representación no era particular de las comunidades asentadas en el territorio colombiano; se trataba más bien de una estrategia comunicativa de la que estaban haciendo uso los misioneros para publicitar su labor en diferentes latitudes, construyendo la noción de una gesta global de civilización. Es más, el primer informe publicado por un fraile capuchino en este mismo semanario señala (Caserras, octubre 3 de 1896, 204):

Leyendo los progresos que hacen en muchas partes las Misiones Católicas, se me ocurrió si sería mayor honra y gloria de Dios referir a sus lectores lo que mis hermanos en Religión han trabajado en este territorio que la Providencia ha confiado a su solicitud.

En el contexto colombiano, la publicación en diarios locales de noticias variadas y múltiples sobre las misiones en el mundo enfatizaba, ante la opinión pública, la pertinencia del trabajo misional como práctica civilizatoria, que permitía integrar a los grupos humanos que habitaban los márgenes de la nación, en el horizonte histórico, social y cultural de los pueblos europeos y de quienes se consideraban sus descendientes.

Al hacer un análisis general de los informes se puede concluir que, en estos se configuraba un modelo de representación escritural con el que se justificaba la necesidad y la importancia de las misiones; dicho modelo se caracterizaba por presentar (I) en un principio la idea abstracta y general de unos indígenas salvajes, bárbaros y desamparados (los pobrecitos indios) que necesitaban de sacrificados y abnegados misioneros que arriesgarían sus vidas para encaminarlos hacia la civilización; (II) en un

3 Algunos de los titulares de tales informes eran los siguientes: “El día de una hermana misionera en África”, “Las hermanas de la Caridad en los países musulmanes”, “Misiones del Quindío”, “Los Capuchinos en el Chocó”, “Misiones en los pueblos de la cordillera”, “Misión de los franciscanos en el sur”, “Los salesianos en Tierra del Fuego”.

segundo momento, se describían experiencias concretas de encuentro con los indígenas en las que se hacían visibles las particularidades de los diferentes grupos (los grados de civilización y de barbarie), la presencia entre ellos de individuos con cualidades excepcionales y el tipo de disposición que tenían hacia los misioneros; (iii) por último, solían proponer ciertos modelos de manejo de los territorios y los pobladores indígenas, presentando como horizonte de expectativa la idea de unas regiones integradas a la nación y productivas. Los sacerdotes, fungiendo aquí como publicistas, hacían una doble operación: definían el contorno de la llamada sociedad civilizada (¿los límites de la opinión pública?) a la vez que diferenciaban al *otro*, adjudicándole un grado de civilización menor que los autorizaba (a ellos y a la sociedad civilizada) a intervenir en sus vidas, sus territorios y sus cuerpos⁴.

2. LA FOTOGRAFÍA EN LOS INFORMES DE MISIÓN

En el país, los primeros informes de misión ilustrados se produjeron a partir de 1911 y dan cuenta de la labor de los misioneros capuchinos (*Misiones católicas en el Caquetá y Putumayo dirigidas por los RR. PP. Capuchinos*); este tipo de impresos se siguió publicando en las décadas siguientes y fue utilizado por diferentes órdenes religiosas como los Carmelitas Descalzos y los frailes del Inmaculado Corazón de María e, incluso, a partir de 1925 se publicó, de manera continua, la *Revista Misiones* en la que se presentaban diferentes artículos que informaban acerca de la labor de los misioneros en Colombia y en diferentes regiones del mundo.

Los primeros informes recogen diferentes escritos e imágenes con el objetivo de presentar la labor de los Capuchinos en el país. Particularmente el publicado en 1912 pretendía inaugurar una revista “enderezada exclusivamente a dar a conocer las heroicas faenas de las misiones, ya para procurar recursos materiales y voces de aliento a los abnegados apóstoles, ya para dar cuenta al país de estorbos y adelantos de empresa tan benéfica” (*Las misiones en Colombia* 1912, 32). Se trataba de impresos dedicados a la propaganda de las misiones en los que no solo se quería dar a conocer la labor de los misioneros, sino que buscaban un

4 Para un análisis detallado de los informes de misión producidos en Colombia entre 1880 y 1910 cfr. Pérez 2015, en especial la tercera parte.

reconocimiento de dicha labor y percibir recursos para el mantenimiento de su obra. Además, el delegado apostólico de la época pretendía que fuera un espacio para:

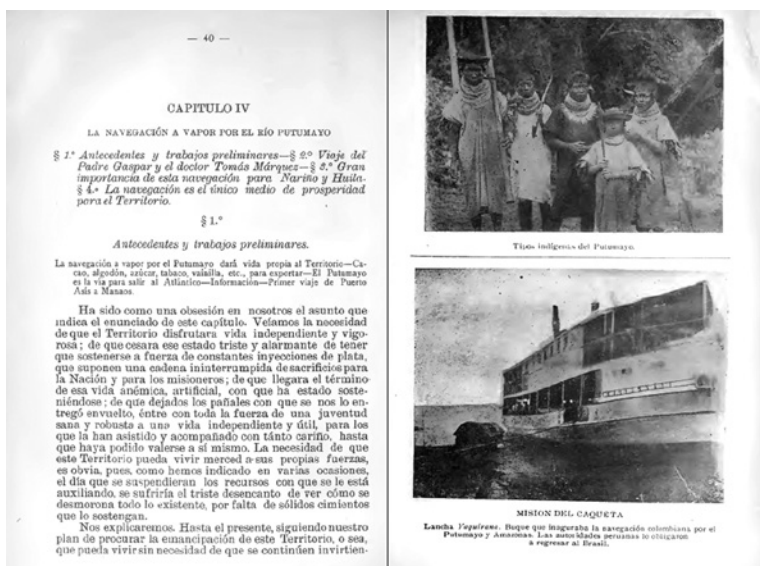
[...] insertar elucubraciones de los misioneros tanto sobre los tres reinos de la naturaleza, como sobre la etnografía, filología y costumbres de las tribus salvajes, con agrado de cuantos se consagran a este linaje de estudios, y con incalculable provecho de la historia y de la ciencia (*Las misiones en Colombia* 1912, 33).

Así, los misioneros también cumplirían la función de hacer un aporte a la historia y a la ciencia, a través de la exploración de aquellos territorios que estaban en los márgenes de la nación. De esta manera, dichas publicaciones se convertían en un espacio de exhibición narrativa y visual de unos pobladores considerados *otros* para la sociedad mayoritaria; exhibición que estaba asociada con prácticas directas de civilización, ejercidas sobre poblaciones concretas. Llama la atención que los informes que inicialmente fueron pensados para dar cuenta de la labor misional ante el Estado y la Iglesia, no se quedaran como manuscritos en una dependencia de dichas instituciones, sino que, por el contrario, se convirtieran en libros dirigidos a un público más amplio, que incluía tanto a los feligreses nacionales como a los de otras latitudes (tal como puede intuirse de la considerable cantidad de ejemplares hallados en bibliotecas públicas nacionales e internacionales); su carácter de propaganda da pistas sobre el motivo de dichas publicaciones. Estos libros, en su mayoría publicados por imprentas eclesiales o por la Imprenta Nacional, tienen una cuidadosa edición y contienen una serie de imágenes, cuadros estadísticos, mapas y numerosas citas textuales de otros autores, a través de las cuales se buscaba construir un criterio de veracidad sobre lo que se estaba afirmando (figuras 1 y 2).

La gran cantidad de imágenes que acompañaban a tales impresos (cada uno tiene más de 50) permite preguntarse por qué estas resultaban significativas para el registro de la labor de los misioneros; más aún si tenemos en cuenta las dificultades que podría implicar traer los equipos al país y luego transportarlos a las zonas de misión, el posterior proceso de producción de las fotografías, la selección de las que se publicarían y la decisión de publicarlas, aun cuando su calidad no siempre fuera la mejor. En este sentido, el análisis de Deborah Poole sobre la importancia

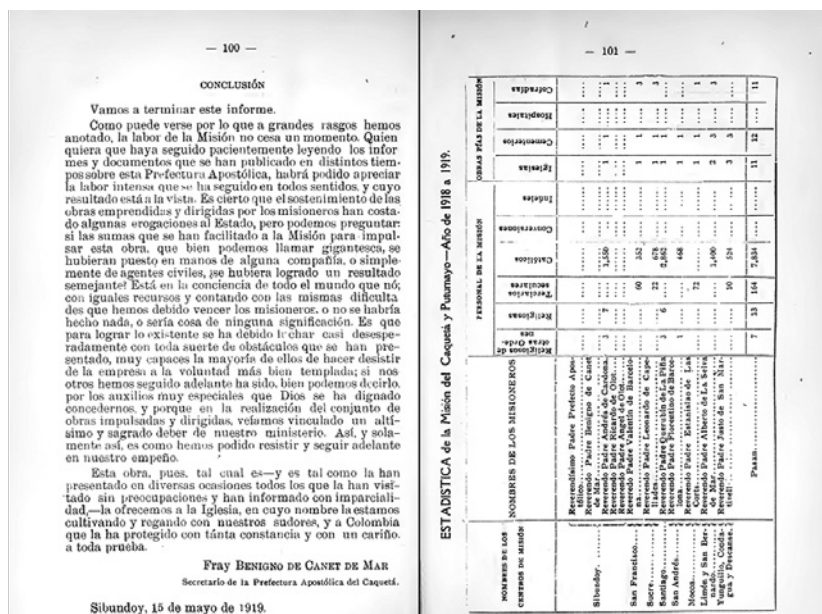
que tuvieron las imágenes en la configuración de las ideas relacionadas con las diferencias raciales y culturales, puede resultar sugerente (Poole 2000, 11): las fotografías de los informes propician la comparación de las diferencias entre indios y blancos, a la vez que sirven de propaganda de la labor misional, dado que pretenden escenificar como exitosas algunas de las estrategias de civilización adoptadas por los misioneros. Como lo ha señalado Marta Penhos para el caso argentino, durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX, la fotografía fue usada como registro incontrovertible del progreso; se consideraba que esta mostraba la realidad y por tanto se vinculaba con la observación, la experimentación y el registro de los hechos (Penhos 2005, 17 y ss.); no resulta extraño que los misioneros dedicaran tanto esfuerzo al registro y a la publicación de las imágenes fotográficas en los informes, pues eran estas las que le daban un mayor grado de veracidad a la información, a la vez que ubicaban la obra misionera en los registros del tan anhelado progreso.

Figura 1. Misión del Caquetá



Fuente: Las misiones católicas en Colombia. Labor de los misioneros en el Caquetá, Putumayo, La Goajira, Magdalena y Arauca. Informes años 1918-1919, páginas 40 y 41

Figura 2. Estadísticas misionales



Fuente: Las misiones católicas en Colombia. Labor de los misioneros en el Caquetá, Putumayo, La Goajira, Magdalena y Arauca. Informes años 1918-1919, páginas 100 y 101

Antes de la circulación de las imágenes fotográficas producidas por los misioneros, es posible que el público nacional tuviera pocos referentes visuales de las denominadas tribus errantes. Si bien esta hipótesis hay que estudiarla con mayor detenimiento, la pintura realizada por Ricardo Moros Urbina, titulada *El cazador* (figura 3), permite establecer un contraste con las imágenes que luego circularon en los informes de misión. En esta obra, de estilo académico, realizada en 1890, el artista muestra a un cazador ¿mestizo?, ¿divisando su presa?, con un guayuco, un fusil en la mano y en medio de una sabana que, por los colores y la vegetación, pareciera de clima frío; aunque no sabemos lo que el artista quería representar, llama la atención esta imagen descontextualizada de un cazador. Tal representación lleva a preguntarse por los referentes visuales con los que contaba Moros Urbina a finales del siglo XIX para representar los grupos humanos que se consideraban al margen de la civilización; tal vez había visto algunas de las imágenes, producidas en

el contexto de la Comisión Corográfica, en las que se presentaban tipos indígenas andaquíes, guahibos, sálivas y coreguajes, entre otros, pero es menos probable que tuviera en sus manos las primeras fotografías realizadas por viajeros de tales grupos, pues estas no circulaban en el país, necesariamente. Partiendo de esa perspectiva, la hipótesis que presentó en este artículo es que, justamente en el contexto de las misiones, se produjo una serie de representaciones visuales que, por su continua circulación, fijarían las imágenes de los grupos indígenas; por esta razón, es de vital importancia analizarlas.

Figura 3. Ricardo Moros Urbina. *El cazador* (óleo sobre tela, 1890, colección Museo Nacional de Colombia)



Fuente: Museo Nacional de Colombia

En primer lugar, habría que señalar que existe poca información sobre la forma como eran producidas las imágenes que aparecen en los informes de misión y, en muchos casos, los datos específicos sobre ellas son escuetos. En una de las fotografías halladas en el archivo de la Diócesis Mocoa-Sibundoy aparece uno de los misioneros, haciendo uso de una cámara fotográfica; por tal razón y por la existencia de una gran cantidad de registros fotográficos en los archivos de las misiones, se presume que las imágenes eran tomadas por los mismos frailes y que el proceso de selección sobre cuáles se publicaban en los informes también era realizado por ellos. Una de las características fundamentales de estas imágenes es que, en su mayoría, retrataban prácticas específicas. Por ejemplo, en el caso de las misiones en el Valle del Sibundoy los frailes se quejaban de la terquedad de los indios y de la dificultad de arrancarles sus hábitos; por tal motivo, decidieron atraer a los niños, por todos los medios imaginables para formar una nueva generación. La estrecha relación entre representaciones y prácticas es tematizada; la representación visual y escrita de las costumbres de los sibundoyes, como ridículas y salvajes, legitimaba la necesidad de transformarlas, a través de la escuela, por unas que fueran sensatas y civilizadas. De acuerdo con los frailes, después de pasar por la escuela, los niños tenían la capacidad de vivir en poblados, en comunidad, con sentimientos delicados en vez de instintos y con aspiraciones:

Las escuelas entre aquellos indígenas son un medio poderosísimo para reunir todos los niños en centros poblados, y formar rápidamente nuevas generaciones totalmente distintas de las que hasta ahora han habitado en aquellas selvas. Niños que hace poco no se distinguían exteriormente de las bestias, y que tenían aversión innata a los blancos, viven ahora gozosos en el pueblo, juegan y se divierten con sus compañeros, y van dejando insensiblemente sus instintos salvajes. En sus corazones, que parecían insensibles a todo sentimiento delicado, se despiertan ya nobles aspiraciones. Por medio del canto suavizamos sus costumbres, y con la agricultura procuramos crearles afición a la propiedad (Montclar 1911, 33).

No es de extrañar, entonces, que, en las fotografías que hacen parte de los informes, el tema de las escuelas sea reiterado, se presentan, una y otra vez los grupos de niños y niñas indígenas de los diferentes planteles

educativos, acompañados por los misioneros. Los niños aparecen la mayoría de las veces en grupos, con trajes propios de sus comunidades o con uniformes, ordenados de forma calculada, al fondo, las instalaciones de la escuela (ya sea esta una edificación u otro tipo de construcción) y, en el centro o al costado, los misioneros claramente diferenciados del grupo por sus hábitos y por su postura (figura 4). Además, en algunas imágenes los niños o niñas están haciendo la primera comunión (vestidos de blanco, con un cirio y una corona en las manos), con lo cual se da cuenta de su inserción en el catolicismo; otras en las que están desarrollando labores relacionadas con la agricultura (con la que, como se señala en la cita anterior, se les crea afición a la propiedad); otras en las que están en el taller de carpintería y unas más relacionadas con la música: cantando en una velada o posando con instrumentos musicales, actividades que, desde la perspectiva de los misioneros, suavizaban sus costumbres (en el pie de foto se señala que el proyecto era formar una banda musical).

Figura 4. Grupo de las escuelas de la Misión del Sibundoy



Fuente: *Las misiones en Colombia. Obra de los misioneros capuchinos en el Caquetá y Putumayo*, 1912.

Las fotografías relacionadas con la agricultura muestran a grupos de niños desmontando, cultivando o desgranando el maíz sembrado; en todo caso, en alguna actividad que tiene como escenario el campo y como protagonistas a los misioneros y a las misioneras, enseñando a los estudiantes, cuya laboriosidad pretende hacer visible el grado de civilización que han alcanzado, medido en su capacidad de convertirse en ciudadanos útiles (figura 5). De forma similar, se presenta el taller de carpintería de los hermanos Maristas, donde les enseñan las actividades propias de este oficio y, en el caso de las niñas, también se las presenta en labores de siembra y en otras que se consideran propias de su género: “las labores de mano”.

Figura 5. Niñas recogiendo algodón



Fuente: *Las misiones católicas en Colombia. Labor de los misioneros en el Caquetá, Putumayo, La Goajira, Magdalena y Arauca. Informes años 1918-1919.*

Todas estas fotografías se caracterizan por la importancia que se le da a la composición de la imagen; los misioneros aparecen en un lugar estratégico, los niños en el desarrollo de sus actividades y el escenario cuidadosamente compuesto. Igualmente, en la mayoría de estas fotografías, los niños y las niñas aparecen uniformados. Llama la atención particularmente la cuidadosa composición de las fotografías del taller de carpintería de los hermanos Maristas y la del misionero dando lecciones de música: toda la pose es calculada, su composición recuerda una pintura al óleo (figura 6); en el caso de la primera, cada quien ocupa un lugar exacto, las líneas son impecables, así como el juego de luces y sombras, parecería inspirada en las pinturas del *taller del artista* decimonónico (figura 7); en la segunda, el misionero ocupa

Figura 6. El R. P. Misionero dando lecciones de música a niños indígenas de Sibundoy



Fuente: *Las misiones en Colombia. Obra de los misioneros capuchinos en el Caquetá y Putumayo, 1912.*

Figura 7. Niños de la escuela de los Hermanos Maristas de Sibundoy aprendiendo carpintería



Fuente: *Las misiones en Colombia. Obra de los misioneros capuchinos en el Caquetá y Putumayo, 1912.*

Figura 8. Ascensión. Taller de carpintería, 1898



Fuente: L. Lavandenz. Reyes en Archivo de Tarata (García Jordán, 2006)

Figura 9. Pesciotti en actitud de enseñar a unos niños, s. f. Santa Cruz, entre 1898 y 1900



Fuente: García Jordán 2006.

Figura 10. “Tipos indígenas” del Putumayo



Fuente: *Las misiones católicas en Colombia. Labor de los misioneros en el Caquetá, Putumayo, La Goajira, Magdalena y Arauca. Informes años 1918-1919.*

Figura 11. Yaguarú. Barones guarayos representando “tipos antiguos”



Fuente: García Jordán 2006.

el lugar central, ataviado con el hábito capuchino, la barba, la mirada al horizonte, y la cabeza del perro atrás, le dan la apariencia de un santo, mientras los niños, con túnicas blancas e instrumentos en las manos, miran al espectador. Resulta interesante, además, que al revisar las fotografías de otros informes en Colombia —como la fotografía *Taller de carpintería en el orfanato de San Sebastián, Niños arhuacos trabajando en el oficio de carpinteros* (Revista de Misiones, septiembre de 1925, 145)— y aquellos estudiadas por Pilar García Jordán (2006) para el caso boliviano, las comparaciones saltan a la vista, el taller de carpintería se presenta desde una perspectiva muy similar, en términos de composición, manejo de la luz y poses (figura 8), mientras que la fotografía del fraile en actitud de enseñar a unos niños tiene grandes similitudes con la del misionero dando lecciones de música (figura 9). Tales coincidencias apuntan a que, en su conjunto, estas imágenes hacen parte de un mismo régimen de visibilidad. Siguiendo a Mariana Giordano se podría señalar que estas fotografías son “una puesta en escena cuyos códigos y marcas de identificación logran una significación diferencial” (Giordano 2012, 299) en la que los misioneros presentan el proceso de transformación de los indígenas como algo deseado; la idea que se sustenta es la necesidad de que dejen de ser *otros* para que se conviertan en el *nosotros* de la nación y de la civilización, y la mejor manera de transformarlos parece ser la de convertirlos en trabajadores y que asuman como legítimas las tradiciones culturales que se consideran civilizadas, tales como el canto y la lectura. ¿Qué tipo de música se les estaría enseñando a estos niños? ¿Cuáles serían las lecturas que para ellos eran escogidas?

En contraste con las imágenes analizadas anteriormente, cuando en los informes se presenta a los niños y adultos fuera del ámbito escolar, se refuerza su carácter “exótico”. La fotografía que representa los tipos indígenas del Putumayo (figura 10), da cuenta de la manera como, por fuera de la escuela, los niños y jóvenes indígenas son exhibidos en trajes que resaltan su diferencia con respecto al imaginario de la civilización de la época: portan armas en las manos, visten con túnicas y están adornados con plumas, narigueras y collares hechos con colmillos, posan para la foto teniendo como fondo la naturaleza y no construcciones. Este formato particular de imágenes no es el más común; entre los informes aparecen muy pocas de estas, cuyo género tiene que ver con la tradición costumbrista que apuntaba a la exhibición y clasificación de los tipos

sociales particulares de cada región, con el fin de poderlos estudiar y comparar a modo de galería; por eso no es extraño que la mayoría de esas fotografías tengan el nombre de “tipo” y refuercen los elementos relacionados con la exotización, como puede observarse también en el caso de las fotografías de las misiones bolivianas (figura 11).

Por el contrario, los niños presentados en el ámbito escolar aparecen normalizados a través de un mismo vestido y el orden que impone el estar formados en filas escalonadas. Al igual que en algunas de las imágenes analizadas antes, en la fotografía que representa a los niños y las niñas del orfelinato de San Sebastián del Rábago (figura 12), también los muestra en un orden calculado que divide a hombres y mujeres y, como límite de tal división, aparecen las figuras de los frailes y las monjas —ataviados con sus hábitos— que también contienen el grupo a los costados. Las niñas llevan vestidos y los niños camisa y pantalón y, a pesar de la mala calidad de la imagen, se puede observar que se trata de uniformes, que sitúan visualmente el lugar de unos y otros frente a sus pares y frente a los misioneros. El grupo se despliega en un escenario abierto que tiene por marco las construcciones características de la región, las cuales servían como instalación del orfelinato.

Figura 12. Personal del orfelinato de Sebastián del Rábago, Guajira



Fuente: *Las misiones católicas en Colombia. Labor de los misioneros en el Caquetá, Putumayo, La Goajira, Magdalena y Arauca. Informes años 1918-1919.*

Un orden muy similar al de las fotografías anteriores se conserva en la fotografía *Monjas japonesas con huerfanitas de la Santa Infancia* (figura 13). En este caso, la *Revista de Misiones* presentó el artículo “La obra de la Santa Infancia y las crueldades con los niños paganos” en el que se relataban las crueles costumbres, relacionadas casi todas con el infanticidio, practicadas, según la revista, sobre los niños y las niñas, por parte de diferentes grupos, en Asia, entre los que se nombraban comunidades de la India, Indochina, China y Japón; frente a tales crueldades que mostraban un Oriente bárbaro, se destacaba la labor de los ingleses en la imposición de una legislación que castigaba estas prácticas y la de las órdenes religiosas que salvaban a estos niños (*Revista de Misiones*, diciembre de 1925, 178 y ss.). La fotografía conserva la misma tipología que las analizadas anteriormente, exhibe a las niñas uniformadas alrededor de las religiosas y, en el fondo, las instalaciones del orfelinato. Retomando el análisis que hace Ciavatta a una tipología similar de fotografías, utilizadas durante el mismo periodo para la representación de los trabajadores de las fábricas en Brasil, se podría decir que la puesta en escena de este tipo de imágenes implica, en principio, que los fotografiados permanezcan rígidos, disciplinados, ocupando el lugar específico que se les ha impuesto, manteniendo en últimas una postura corporal que se constituye en signo de sumisión (Ciavatta 2005); aunque en ciertos casos el fotógrafo no logra del todo ese propósito (algunos niños y niñas no miran a la cámara, voltean la cabeza, sueltan su postura corporal e, incluso, se ríen en el instante de la foto).

Por último, la imagen de *Las niñas en la escuela de Santiago vestidas con la ropa que donó el ropero de Lourdes de Bogotá* resulta de gran interés, pues no solo exhibe la labor de los misioneros, sino la caridad de las damas bogotanas, lo cual reitera los objetivos publicitarios que los informes cumplían, de publicitar la caridad de los misioneros y la de la sociedad en general (figura 14). Al respecto, una fotografía aparecida en el número 4 de la *Revista de Misiones* (septiembre de 1925, 145) exhibe, en el formato clásico del retrato, a Paulina Terán de Rueda, presidenta de la sección de misiones. En el texto que acompaña la foto se señala que:

La sección tiene sus reuniones todos los viernes de 10 a 12 a. m., a las cuales asisten un numeroso grupo de socias. Allí cosen ornamentos sagrados, corporales, manteles y demás objetos necesarios para las iglesias fundadas por las misiones, como también vestidos para los salvajes.

Figura 13. Monjas japonesas con huerfanitas de la Santa infancia



Fuente: *Revista de Misiones*, año 1 (7): diciembre de 1925.

Figura 14. Las niñas en la escuela de Santiago vestidas con la ropa que donó el ropero de Lourdes de Bogotá, por conducto de la Junta Arquidiocesana Nacional de las Misiones en Colombia



Fuente: *Las misiones en Colombia. Obra de los misioneros capuchinos en el Caquetá y Putumayo*, 1912.

Así, los informes no solo fijaban el lugar de los indígenas en el pretendido camino hacia la civilización, sino que también configuraban el lugar de los autoproclamados civilizados, ya fuera este el de los misioneros y las misioneras o el de las mujeres de élite, en el apoyo de las obras piadosas dirigidas por la Iglesia y en el empleo de su tiempo libre en causas que eran consideradas nobles.

La insistencia que estas imágenes hacen sobre el carácter exitoso de la estrategia de escolarización de los niños y jóvenes indígenas contrasta con los relatos de algunos misioneros publicados en estos y en otros escritos sobre la dificultad de consolidar las escuelas debido a las tácticas que varias comunidades emplearon para eludir dicha estrategia. Las familias escondían a los niños para evitar que fueran llevados por los misioneros a la escuela, los niños se escapaban y había una constante deserción escolar (Quito 1938, 86). En particular, la imagen de las niñas vestidas con la ropa donada hace visible (a pesar de la mala calidad en la que se publica) la dificultad que tiene el fotógrafo para que las niñas miren a la cámara e incluso algunas de ellas agachan la cabeza, miran a los lados o se tapan la cara; la tensión de la imagen transmite la incomodidad de las niñas al usar este tipo de ropas; Jacinto María de Quito, criticando la manera como los sibundoyes se aferraban a sus costumbres, señalaba que las niñas que usaban esta ropa eran ridiculizadas y, por tal razón, no querían usar los uniformes, de manera que los misioneros terminaban encontrándolos tirados en el monte (Quito 1938, 26).

Ahora bien, tales tensiones aparecían en los informes como una muestra más de la abnegada labor de los misioneros. En algunos de estos se recogen varios testimonios de los viajeros, que relatan lo que consideraban un logro de los capuchinos: “Oír a estos indiecitos de los bosques entonar cánticos al Creador y el Himno Nacional, es conmovedor. Los religiosos les levantan el espíritu hacia lo inmortal, les enseñan a conocer y a adorar a Dios, como amar a la patria” (*Las misiones en Colombia* 1912, 121). Como se señaló anteriormente, las prácticas de civilización no solo incluían la evangelización, sino también estaban relacionadas con la productividad y la incorporación a la nación, a través de rituales performativos, como los de cantar el himno nacional, jurar la bandera o los de presentar exámenes públicos de historia patria y urbanidad. Se trataba de poner en escena al indígena (o a los destinatarios de la labor misional) en actividad para dar cuenta de la civilización alcanzada mediante la educación, impulsada

por los proyectos misioneros: ponerlo en escena en las fotografías, en los testimonios e incluso con su exhibición física convertida en *performance* civilizatorio. Tres imágenes describen claramente esta estrategia: el número de la velada literaria-musical muestra a un niño indígena presentándose ante los frailes y las autoridades indígenas, el pie de foto señala que se trata de una velada literaria-musical en honor al superior de la misión, Fidel de Montclar; algunos religiosos y los otros niños lo miran atentos mientras el joven ocupa el lugar central del escenario (figura 15); la segunda se encuentra en el informe de misión del prefecto del Chocó y en este caso exhibe a los niños blancos y afrodescendientes de Quibdó, posando en una alegoría referida a Colombia y sus departamentos, en la que los niños pequeños uniformados representan los departamentos que conforman la nación y una joven blanca, con el escudo nacional en la mano, representa la república (figura 16); la tercera presenta al jefe de los indios arhuacos jurando la bandera; en ella, un niño vestido a la manera occidental presenta la bandera a un par de indígenas mayores que parecen incómodos ante la situación, el público, formado por otros niños indígenas uniformados, un señor de corbata y el fraile, mira la escena con atención (figura 17).

Figura 15. Un número de la velada literaria-musical que los indígenas escolares brindaron al R. P. Montclar en el día de su onomástico



Fuente: *Las misiones en Colombia. Obra de los misioneros capuchinos en el Caquetá y Putumayo, 1912.*

Figura 16. Quibdó. Alegoría. Colombia y sus departamentos



Fuente: *Informe que el prefecto del Chocó rinde al Ilustrísimo y Reverendísimo Arzobispo de Bogotá y Primado de Colombia, como Presidente de la Junta Arquidiocesana de Misiones, 1916-1919.*

Figura 17. El jefe de los indios arhuacos jura la bandera

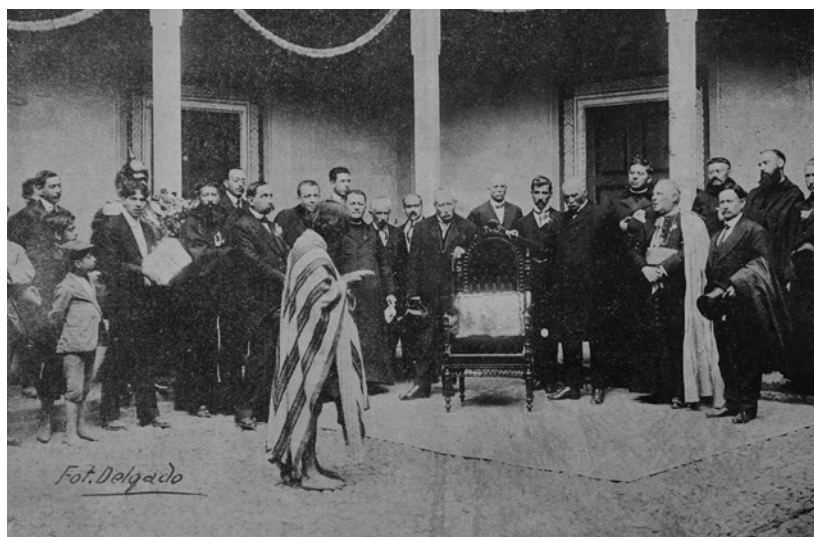


Fuente: *Revista de Misiones*, año 1 (5): octubre de 1925.

En estas tres fotografías se pone en evidencia que las imágenes eran producidas por los misioneros, con fines publicitarios. No fueron los indígenas quienes las mandaron hacer, ni tampoco el público privilegiado de estas; por el contrario, la mayoría de las veces estas permanecieron, al igual que en el caso de otras imágenes sobre indígenas como las de la región de El Chaco, lejos de su espacio vital; el público al que se dirigían estaba por fuera del espacio misional (Giordano 2012, 303).

Esta exhibición de los indígenas y, en algunos casos, de diferentes grupos sociales que eran sujetos de la misión, como testimonio viviente de la labor de los misioneros (como un especie de piezas animadas de museos ambulantes) es reiterada en representaciones fotográficas que circulaban en otros ámbitos, como los de la prensa nacional y los registros de los antropólogos, entre ellas la que fue publicada en *Cromos* en 1920 titulada “El gobernante de Sibundoy, Diego Tisoy, en nombre de sus conciudadanos, da al señor Suárez la bienvenida, sintiendo que la premura del tiempo no le permita visitar el territorio del Caquetá” (figura 18)

Figura 18. El gobernante de Sibundoy, Diego Tisoy, en nombre de sus conciudadanos, da al señor Suárez la bienvenida, sintiendo que la premura del tiempo no le permita visitar el territorio del Caquetá



Fuente: *Cromos*, 207, mayo 2 de 1920.

y las de la celebración del IV centenario de la Fundación de Bogotá, en 1938, para el que se trajeron indígenas de las misiones capuchinas de La Guajira y del Sibundoy. En estas fotografías los indígenas posan con atuendos que los distinguen y que contrastan con los de los representantes de la civilización que los “presentan”: en el primer caso un misionero (figura 19) y, en el segundo, otro misionero, además del antropólogo Gregorio Hernández de Alba y su esposa (figura 20). Al igual que en los informes de misión, la puesta en escena de los indígenas frente al Presidente de la República o en medio de la celebración del cuarto centenario de la fundación española de Bogotá, parecería exhibir el grado de civilización alcanzado por la sociedad mayoritaria y su capacidad de asignarles a los otros un lugar, a la vista de todos, para publicitar lo que consideraban el éxito y la pertinencia de su estrategia civilizadora.

Así, en los informes parecía instaurarse un tipo de mirada sobre el indígena. Aquellos que estaban bajo la jurisdicción de las misiones empezaban a tener rostro, a través de la fotografía y de la escritura; ya no eran solo quienes elaboraban artefactos de un tiempo por fuera de la historia, sino que eran sujetos que debían ser civilizados, que debían ser convertidos en cuerpos para la nación y al servicio del capital; en este sentido, no era suficiente la exhibición de los objetos que fabricaban, como se había hecho en el Museo de la nación y en otras publicaciones periódicas anteriores (Pérez 2010, 101 y ss.) sino, la de sus cuerpos mismos en actividad, ya sea a través de la fotografía o en rituales *performativos* como los de cantar el himno, participar en una velada literaria, leer un discurso o representar una alegoría. El cuerpo de los y las indígenas era, entonces, transformado y normalizado a través de la mirada, particularmente el de los niños, y utilizado con fines publicitarios; se trataba de cuerpos en escena que exhibían el proceso de civilización, practicado por los misioneros en nombre de la sociedad civilizada, de cuerpos que publicitaban su labor como legítima y exitosa.

Figura 19. Familia Guajira con el padre Ángel de la misión capuchina de La Guajira



Fuente: colección particular de Guillermo Hernández de Alba.

Figura 20. Grupo del Sibundoy al lado de Gregorio Hernández de Alba



Fuente: colección particular de Guillermo Hernández de Alba.

A MANERA DE CONCLUSIÓN: LOS USOS Y LA CIRCULACIÓN DE LAS IMÁGENES

Al igual que los informes escritos que se analizaron al principio de este artículo, y tal como se señaló teniendo por referentes de comparación los informes de misión bolivianos, los impresos ilustrados no eran propios únicamente de las misiones en Colombia; algunas fotografías de otras latitudes muestran que esta tipología de imagen fue reiterativa y, por lo menos en el caso colombiano, se tiene registro de que los frailes Capuchinos, los Carmelitas Descalzos, los del Inmaculado Corazón de María y las comunidades que presentaron su labor en la *Revista de Misiones* la utilizaron para emitir sus publicaciones durante las primeras décadas del siglo xx. Falta seguir indagando sobre cómo circularon estas imágenes en la sociedad de la época y qué valor de cambio tuvieron.

Tres pistas abren el camino a nuevas indagaciones: (i) La fotografía con el antropólogo Hernández de Alba puede llevar a pensar que este tipo de representación estuvo vigente en el inicio de la antropología en Colombia, pero faltaría ver la manera como se adecuó y transformó, en la medida en que este campo disciplinar se fue especializando. (ii) Por su parte, en el archivo de la Diócesis Mocoa-Sibundoy se encontraron muchas de las imágenes de los informes convertidas en postales, que se imprimieron continuamente y que por su tamaño y por la posibilidad reiterada de su circulación permitieron una ampliación de los públicos a los cuales se dirigía la publicidad de la misión, incluyendo los públicos no letrados y configurando audiencias nacionales e internacionales. En las postales se mantienen, en términos generales, las tipologías de imagen características de los informes; en este caso la imagen prima porque, generalmente, solo la acompaña un pie de foto que busca dirigir su sentido y ubicarla. La postal titulada “Indígenas mocoanos” está dentro del género de tipos indígenas; un hombre y tres mujeres posan con sus vestidos tradicionales para la foto, con la vegetación de fondo; dos de las mujeres miran hacia el piso, mientras que la tercera mujer mira a la cámara con una actitud corporal de retraimiento, el hombre mira de frente, con los brazos cruzados y una actitud corporal altiva (figura 21). Parece que todos están incómodos con la fotografía que los exhibe con una viñeta en la que se ubica su tipo social y se lo enmarca en las misiones capuchinas colombianas.

Figura 21. Indígenas mocoanos, Misiones de padres capuchinos. Caquetá (Colombia)



Fuente: Archivo Diócesis Mocoa-Sibundoy.

Figura 22. Ensayos de agricultura en Sibundoy, Misiones de padres capuchinos. (Colombia)



Fuente: Archivo Diócesis Mocoa-Sibundoy.

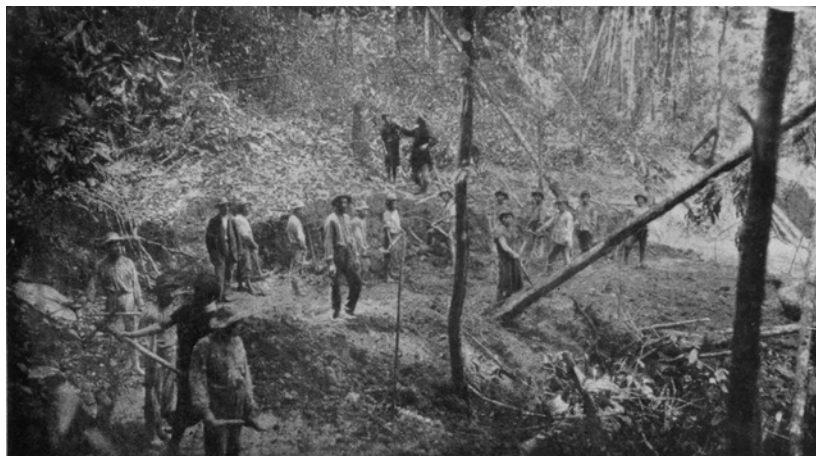
Las postales de “Ensayos de agricultura en Sibundoy” (figura 22) y “Los Misioneros dirigiendo los trabajos de apertura de un camino” (figura 23), exhiben nuevamente lo que en este escrito se ha denominado *performance* civilizatorio. En ellas se presenta a los frailes dirigiendo a los indígenas en labores relacionadas con el progreso y la civilización: la agricultura y la apertura de caminos. El que la segunda de estas postales tenga el título tanto en español como en catalán da pistas de los públicos a los que las imágenes estaban dirigidas, más aún si tenemos en cuenta que en el archivo de la Diócesis se encuentran varias postales tituladas en las dos lenguas.

(III) Por último, en el trabajo de archivo se han encontrado también libros y fotografías que hacen referencia a las exposiciones sobre las misiones, particularmente en Bogotá, pero probablemente en otras ciudades del país, exposiciones que seguían las directrices de las que se realizaban en Roma para las que, además, se donaban objetos desde las misiones colombianas. Posiblemente estas exposiciones cumplían también fines publicitarios y ponían en escena la diferencia del *otro* y la labor adelantada por los misioneros. Dos de las postales que reposan en el archivo de la Diócesis Mocoa-Sibundoy muestran tanto el uso de la fotografía en los espacios expositivos como la intención de registrar, a través de la fotografía, dichas exposiciones. Las postales evidencian la manera como en las exposiciones se exhibían tanto los objetos de uso cotidiano de los indígenas como pieles y animales disecados al lado de las fotografías que habían aparecido en los informes y que fueron utilizadas como postales (figura 24).

Así, las imágenes producidas en el contexto de las misiones configuraron un potente modelo de representación en cuanto su circulación se dio, al menos, como informes convertidos en libros, periódicos y revistas, en postales y en montajes expositivos. Desde esa perspectiva, cabe preguntarse por la importancia de la mirada de los misioneros en la configuración del imaginario sobre los indígenas cuando tuvieron la capacidad de producirlas y ponerlas en circulación en variados espacios y para diferentes audiencias.

Por último, queda un gran interrogante sobre cómo se apropiaron los diferentes públicos de estas imágenes y particularmente sobre cómo los indígenas hicieron o no uso de ellas y si cumplieron alguna función en el proceso de construcción de una mirada sobre sí mismos. Una pista sugerente aparece en el documental *Nabusimake: memorias de una independencia*, realizado por Amado Villafañá Chaparro (2010), en el

Figura 23. Misionero dirigiendo los trabajos de la apertura de un camino



Fuente: Archivo Diócesis Mocoa-Sibundoy.

Figura 24. Exposición de misiones



Fuente: Archivo Diócesis Mocoa-Sibundoy.

cual aparecen los testimonios de algunos indígenas que estudiaron en los internados y las fotografías de las misiones que conservan los arhuacos. En uno de los testimonios Damiana Crespo, una mujer arhuaca que estuvo en el internado manejado por los Capuchinos, señala que el padre José María de Alfara era muy exigente, que los castigaba si hablaban en lengua; dice Damiana, trastocando el guion propuesto en los informes, en los que se representa a los Capuchinos convirtiendo a los indígenas en laboriosos: “nos prohibían tejer mochilas, y uno no entendía los motivos de ellos, seguramente nos estaban infundiendo la pereza”; tal observación da testimonio de las disputas por el sentido en torno a lo que se considera ‘laboriosidad’ o ‘pereza’, disputas que en las imágenes de los informes no aparecen. Por su parte, al presentar un álbum de fotografías de la misión, fechado al parecer en 1915, se muestra la fotografía de una niña en posición de castigo, amarrada de un palo con los brazos arriba (figura 25). Al ver esta imagen y escuchar los testimonios de Damiana Crespo sobre los castigos, surgen también las preguntas sobre la violencia que ocultan estos *performances* civilizatorios configurados en los informes, pues como lo señala Chartier retomando a Marin, lo que hace posible la imagen y la mirada es la luz y esta tiene su reverso que es la sombra (Chartier 2006, 77). ¿Qué es lo que dejan en la sombra las fotografías presentadas en los informes, las postales y las exposiciones?

Para terminar, se puede señalar que en el contexto de transición como el de las primeras décadas del siglo xx la opinión pública se estaba configurando no solo a través de la palabra, sino también a través de la imagen, particularmente de la fotografía; tal transición ampliaba los públicos y desordenaba, en parte, la “ciudad letrada”. Llama la atención que sea precisamente en este contexto donde se dió la urgencia de definición de la “sociedad mayoritaria” y por contraposición: escenificar al *otro*; especialmente, la capacidad de “civilizarlo” pretendía también mostrar lo que los miembros de tal sociedad debían ser: buenos católicos, ciudadanos cívicos y cuerpos productivos. La ampliación de la opinión pública reforzaba, a la vez, los procesos de identificación y diferenciación. Era necesario insistir en qué tipo de hombres y de mujeres se aspiraba a crear para una sociedad en proceso de transformación; así como los indígenas se representaban como unos *otros* que estaban en proceso de ser transformados, muchos grupos considerados marginales estarían en la mira para insertarlos en un proceso de civilización: los pobres y

menesterosos, los obreros, los campesinos, etc. Habría entonces que comparar estas fotografías de los informes con las que se hicieron de otros grupos, para analizar las continuidades y rupturas en su representación y, por tanto, en las prácticas que sobre ellos se desplegaron.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bonilla, Víctor Daniel. 1968. *Siervos de Dios y amos de indios: el Estado y la Misión Capuchina en el Putumayo*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Bosa, Bastien Andre. 2015 “Volver: retorno de los capuchinos españoles al norte de Colombia a finales del siglo XIX”. *Historelo* 7 (14): 141-179.
- Cabrera Becerra, Gabriel. 2002. *La Iglesia en la frontera: misiones católicas en el Vaupés: 1850-1950*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Calazans Vela, Fr. José y Alfredo Molano, 1988. *Dos viajes por la Orinoquia colombiana 1889-1988*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero.
- Caserras, Gregorio de. 1896. “Misión de los capuchinos en el Chocó (I)”. *La Semana Religiosa de Popayán*, año XVI (13), (octubre 3).
- Certeau, Michel de. 1993. *La escritura de la historia*. México: Departamento de Historia, Universidad Iberoamericana.
- Ciavatta, María. 2005. “Educando al trabajador de la gran ‘familia de la fábrica’”. En: *Imágenes e investigación social*, coords. F. Aguayo y L. Roca. México: Instituto Mora.
- Córdoba, Luis Felipe. 2015. *En tierras paganas. Misiones católicas en Urabá y en La Guajira, 1892-1952*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Chartier, Roger. 1996. “Marin, el discurso y la imagen. Poderes y límites de la representación”. En *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau Marin*. Buenos Aires: Manantial.
- Esvertit Cobes, Natalia. 2008. *La incipiente provincia. Amazonia y Estado ecuatoriano en el siglo XIX*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Fabian, Johannes. 1983. *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*. New York: Columbia University.
- García Jordán, Pilar. 2003. “El oriente peruano, territorio de confrontación social, económica, ideológica y política”. En: *Fronteras, territorios y metáforas*. Medellín: Hombre Nuevo Editores.
- García Jordán, Pilar. 2006. “Yo soy libre y no indio: soy guarayo”. *Para una historia de Guarayos, 1790-1948*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.

- Giordano, Mariana, 2012. “Fotografía, testimonio oral y memoria. (Re) presentaciones de indígenas e inmigrantes del Chaco (Argentina)”. *Memoria Americana*, No. 20 (2), 295-321.
- Gómez López, Augusto Javier. 2005. “Putumayo: indios, misión, colonos y conflictos”. Tesis de doctorado en Historia, Universidad Nacional de Colombia.
- Helg, Aline. 2001. *La educación en Colombia: 1918-1957*. Bogotá: Plaza & Janés.
- Kuan Bahamón, Misael. 2014. “La misión capuchina en el Caquetá y el Putumayo, 1893-1929”. Trabajo de grado de Maestría en Historia, Pontificia Universidad Javeriana.
- Informe que el prefecto del Chocó rinde al Ilustrísimo y Reverendísimo Arzobispo de Bogotá y Primado de Colombia, como Presidente de la Junta Arquidiocesana de Misiones, 1916-1918, 1919*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Isaacs, Jorge. 1884. “Las tribus indígenas del Magdalena”. *Anales de la Instrucción Pública en los Estados Unidos de Colombia* VIII. La Semana Religiosa de Popayán
- Las misiones católicas en Colombia: labor de los misioneros en el Caquetá y Putumayo, Magdalena y Arauca, informes año 1918-1919, 1919*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Las misiones en Colombia. Obra de los misioneros capuchinos en el Caquetá y Putumayo, 1912*. Bogotá: Imprenta de la Cruzada.
- Montclar Fidel de, 1911. *Misiones católicas en el Caquetá y Putumayo dirigidas por los RR. PP. Capuchinos*. Bogotá: Imprenta de la Cruzada.
- Penhos, Marta, 2005. *Frente y perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX*. Buenos Aires: Ed. Fundación Espigas.
- Pérez, Amada Carolina. 2008. “Representaciones y prácticas sobre las tribus errantes: la construcción de la otredad en el proceso de redefinición de la política misional en Colombia, 1868-1902”. *Memorias del XIV Congreso Colombiano de historia*. Tunja.
- Pérez, Amada Carolina, 2010. “Hacer visible, hacerse visibles: la nación representada en las colecciones del museo. Colombia, 1880-1912”. *Memoria y Sociedad* 14 (28): 85-106.
- Pérez, Amada Carolina. 2015. *Nosotros y los otros. Las representaciones de la nación y sus habitantes. Colombia, 1880-1910*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

- Poole, Deborah. 2000. *Visión, raza y modernidad. Una introducción al mundo andino de imágenes*. Lima: Sur, Casa de Estudios del Socialismo.
- Quijada, Mónica, 1999. “La ciudadanización del «indio bárbaro». Políticas oficiales y oficiosas hacia la población indígena de la Pampa y la Patagonia, 1870-1920”. *Revista de Indias* LIX (217): (septiembre-diciembre).
- Quito, Fr. Jacinto Ma. De. 1938. *Miscelánea de mis treinta y cinco años de misionero del Caquetá y Putumayo*. Bogotá: Editorial el Águila. *Revista de Misiones*.
- Rizo, Vicente. 1891. *Misiones de la Goagira y Sierra Nevada*. Santa Marta: Imprenta de Juan B. Cevallos.
- Rueda, Juan Nepomuceno. 1889. *Informe que el Obispo de Sebastópolis y Vicario del Casanare da a S.S. Ministro de Hacienda sobre visita a las tribus del Casanare*. Bogotá: Imprenta de Vapor de Zalamea Hermanos.
- Uribe Uribe, Rafael. 1907. *Reducción de salvajes*. Cúcuta, Imprenta de El trabajo.
- Villafaña Chaparro, Amado (director). 2010. *Nabusimake (Memorias de una independencia)* [documental]. Colombia.

SEROTYPE: EXPLORING THE EMBODIED EXPERIENCE OF HAVING DENGUE FEVER

ALEJANDRO VALENCIA-TOBÓN*

Universidad Autónoma de Occidente, Colombia

*alejandrovalenciat@gmail.com

Artículo de investigación recibido: 30 de octubre de 2015. Aprobado: 13 de abril de 2016

ABSTRACT

This article studies how different forms of knowledge about dengue fever are created and negotiated. I explore how anthropology, in tandem with ideas and practices drawn from science and art, may transform public understandings of dengue in Medellín, Colombia. After showing why health campaigns cannot be reduced to a matter of eliminating mosquito-breeding sites, I argue that these campaigns should be re-designed—privileging relations and stimulating debate—by focusing on experience and moving towards managing the disease and living with the mosquito. I advocate for interdisciplinary collaboration as a relational strategy that can generate an intersubjective exchange of experiences.

Key words: dengue, Serotype, embodiment, experience, relational art, health campaigns

SEROTIPO: EXPLORANDO LA EXPERIENCIA ENCARNADA DE TENER DENGUE

RESUMEN

Este es un estudio sobre la creación y la negociación de diferentes formas de conocimiento alrededor del dengue. El artículo explora cómo la antropología, en colaboración con las ideas y las prácticas derivadas de la ciencia y del arte, puede transformar el entendimiento público de dicha enfermedad en Medellín, Colombia. Luego de explicar por qué las campañas de salud no pueden reducirse a la idea de eliminar los sitios de cría del mosquito, argumenta que dichas campañas deberían rediseñarse, enfocándolas a la experiencia como forma esencial para comprender la enfermedad y la relación con el mosquito. Aboga por una colaboración interdisciplinaria como una estrategia de arte relacional, ya que esta puede generar un intercambio intersubjetivo de experiencias.

Palabras claves: arte relacional, campañas de salud, dengue, experiencia corporal, serotipo.

SOROTIPO: EXPLORANDO A EXPERIÊNCIA ENCARNADA DE ESTAR COM DENGUE

RESUMO

Este é um estudo sobre a criação e a negociação de diferentes formas de conhecimento sobre a dengue. Neste artigo, explora-se como a antropologia, em colaboração com as ideias e as práticas derivadas da ciência e da arte, pode transformar o entendimento público dessa doença em Medellín (Colômbia). Após explicar por que as campanhas de saúde não podem estar reduzidas à ideia de eliminar os locais onde o mosquito se reproduz, argumenta-se que essas campanhas deveriam ser redesenhadas com um enfoque na experiência como forma essencial para compreender a doença e a relação com o mosquito. Defende-se uma colaboração interdisciplinar como uma estratégia de arte relacional, já que esta pode gerar um intercâmbio intersubjetivo de experiências.

Palavras-chave: arte relacional, campanhas de saúde, dengue, experiência corporal, sorotipo.

DENGUE FEVER

Dengue is a vector-borne disease, known as “break-bone fever” (Rush 1789, 108), transmitted to humans after being bit by a mosquito of the *Aedes* genus that is infected with one of the four forms —serotypes— of dengue virus¹. Although it is still ranked as a neglected tropical disease (WHO 2013), dengue is also considered as the most important mosquito-borne viral disease because of its presence in countries where it was previously eradicated (WHO 2012a). The disease can be classified as dengue without warning signs, dengue with warning signs, or severe dengue —which can be lethal. The classification depends on the type of symptoms experienced, which range from pain behind the eyes, aches, fever, joint pain, and rash; to lethargy or restlessness; to abdominal pain, persistent vomiting, and mucosal bleeding (WHO 2012b, 24). Given that there is neither any antiviral treatment for dengue, nor any available vaccine with consistent efficacy against the four dengue serotypes, and that dengue now affects half the world’s population (Bhatt et al. 2013), the morbidity rate is extremely high, and therefore there is a risk for a global pandemic (WHO 2012a)².

-
- 1 Serotype refers to one of the four variations that dengue virus (DENV) may have-four distinct antigenic types (Cologna et al. 2005). Dengue virus serotypes are named as DENV-1, DENV-2, DENV-3 and DENV-4, each of which generates different interactions with the human antibodies.
 - 2 Dengvaxia® (CYD-TDV) is the first dengue vaccine. The WHO does not currently prequalify it, and it is only recommended in geographic settings with high endemicity (WHO 2016). There are also potential dengue vaccines in phase 3 field trials, some of which have been tested in Colombia (Guy et al. 2011, WHO 2012a, Thomas 2015, Villar et al. 2015). Likewise, a new broadly neutralising antibody was recently isolated from people infected with dengue (Dejnirattisai et al. 2015). However, although these knowledge “facts” might be important tools to reduce dengue incidence, Boccia et al. (2014) question whether people would change their vector-control practices in the presence of a dengue vaccine. Following mathematical models and empirical field tests —and considering those potential vaccines would not offer 100% protection— these researchers suggest that the most likely effect of such scenario is a “false feeling of perfect protection,” which will cause a significant reduction in vector-control measures. In their words, “the population will relax vector-control measures, and this relaxation may result in a significant increase in dengue transmission” (Boccia et al. 2014, 630).

Figure 1. Serotype. Photo by Alejandro Valencia-Tobón.



Mosquito-borne diseases have normally been treated through vector control and the elimination of breeding sites, particularly after the Second World War, as a response to the outbreaks in Southeast Asia and the Americas. Until 1960, the use of the pesticide DDT allowed the virtual eradication of *Aedes aegypti* (*Ae. aegypti*) in many places of the world, including most countries in Latin America. DDT was banned in most of the world by 1970 (Bouwman et al. 2011, Dunn 2012, 578), and by 1980 the focus on vector-control was replaced by a discourse of sanitation, in which health authorities tried to “educate” populations and “teach” proper hygienic habits to avoid mosquito-human contact (Suarez et al. 2005). At present, these practices are changing again. The World Health Organisation (WHO) suggests that dengue incidence could be reduced at least 50% by 2020 through applying health campaigns and social interventions that involve asking people to participate in the control of dengue outbreaks (WHO 2012b, 2016). In order to respond to this, between 2013 and 2014 I studied dengue fever in Medellín, Colombia, from an anthropological point of view, trying to show the different ways in which public health campaigns are connected and disconnected, both from the scientific practices and from the public and everyday experience of the disease. I then pushed further my anthropological and individual experience into an experimental exercise by bringing together academic

and theoretical approaches and fieldwork experiences as a way of creating new relationships in the form of a multispecies ethnography. This experimental exercise resulted in *Serotype*, a character who embodies the experience of having dengue fever (see Figure 1).

THE MULTIPLE KNOWLEDGES OF DENGUE FEVER

When we examine the literature of science and technology studies, the concept of “knowledge” may be defined as a contemporary collective interaction between institutions, people, their ideas and beliefs. It is a “public good” (non-appropriable resource), the value of which cannot be depleted (Atkinson et al. 2009). The study of knowledge-making practices connects the macro and micro worlds as a constitutive co-production between micro considerations enacted in scientific practices and the macro structures of political and social thought (Jasanoff 2004, da Costa and Philip 2008). “Knowledge” is the product of a network of interactions that blur the boundaries between “natural” and “social,” as it is embedded into society (Knorr Cetina 1981, Lindenbaum and Lock 1993, Jasanoff et al. 1995, Jasanoff 2004).

By studying the nature of the relation between the scientific and public practices and everyday experiences of dengue fever, I have encountered that there is a question about different kinds of knowledge, which means dengue is not a *singular thing*, or a product of one particular interpretation that is enacted in a single way. As Annemarie Mol (2002) contends in her work about atherosclerosis, a disease is the product of practices that sustain it because it responds to multiple realities or multiple worlds. She explains, for example, that “a plaque cut out of an atherosclerotic artery is not the same entity as the problem a patient with atherosclerosis talks about in the consulting room, even though they are both called by the same name” (vii). In the case of dengue, different knowledge-making practices are linked to different models of the disease, from entomological and virological understandings, to epidemiological analyses, to healthcare points of view. For instance, entomologists concentrate on vector control, virologists embrace etiological studies and analyse the virus structure and its variations, epidemiologists are concerned with statistical measures for public health control, and health staff focus on diagnosing the disease; therefore, “knowledge” is very different in each of these spaces. But, at the same time, we also have public understandings

of dengue and mosquitoes, and the unique experiences of the people who have had the disease, which may not necessarily be related to the approaches taken by academic and health institutions.

Despite all of these different forms of knowledge, health campaigns remain poorly designed. They generally emphasise sanitation and hygiene through the elimination of mosquito-breeding sites, art does not play a role in their design and more fundamentally and morally speaking, the experiences of the people that have had the disease are rarely part of these campaigns. If they are, they are represented simply as signs and symptoms³. I argue that health campaigns should focus on experience, design open-ended and process-based projects, and stimulate debate among the public; collaboration as a goal should be seen as a good in itself (Rabinow and Marcus 2008, Ssorin-Chaikov 2013). I develop this position by suggesting a relationship between managing the disease, the experience of those who have had the disease, and the notion of multispecies ethnography as a way for understanding human-mosquito relations.

RELATIONALITY AND MULTISPECIES ETHNOGRAPHY

“Multispecies ethnography” is defined as the study of contact zones between humans and other species, where the division of culture and nature is blurred (Kirksey and Helmreich 2010, 546). As Donna Haraway (2008) argues, we live *with* animals in an indivisible history of mutual recognition, which can also be seen as a kind of aesthetics of human-animal life. We can think about insects in the same terms: Insects have been on the earth for millions of years (mosquitoes for more than 100 million years), longer than humans can imagine, and their effects on human life are unquestionable (Mitchell 2002, Morris 2004, Kirksey and Helmreich 2010, Raffles 2010, Nading 2014, Valencia-Tobón 2015).

A new relationality is demanded by the “evidence,” which is accepting that people live with mosquitoes and a world without mosquitoes is highly unlikely (Fang 2010). Humans need to accept, as Richard Barnett (2014, 216) argues in his analysis of illustrations of the diseased human

3 See, for example, the Student Committee Against Dengue: <https://www.facebook.com/ComiteEstudiantilAntidengue> and <http://ceantidengue.blogspot.com.co/>

body from the 18th to the 20th century, that parasites and viruses —like death— “are inescapable.” Like any other species, human beings need to be controlled, and mosquitoes do this job by sucking blood and spreading pathogenic microbes (Fang 2010). This is something that not only scientists have noticed. Artists such as Preston Singletary (Schantz Galleries 2010) and Dan James (2005) and writers like Eduardo Galeano (1985, 2004) and Richard Jones (2012) have commented on the idea that mosquitoes are almost the devil himself, eating people alive. Contrary to current health campaigns that neglect the experience of the disease, relational art is a good model for constituting a public that can be engaged in projects around dengue. Relational art is defined as a set of artistic practices that are theoretically and practically based on human relations (Bourriaud 2002, 113). Everyday experiences will have a stronger value by provoking intersubjective exchange within micro-communities in an open-ended process enacted in models of relational art (Bourriaud 1998, 2002).

My fieldwork was divided into three phases. I first focused my attention on the everyday understanding of dengue. How do people talk about dengue? How do they prevent it? How do people perceive health campaigns? How do they talk about the experience of being unwell? This phase was based on the illness narratives of three participants who suffered dengue fever and the documentation of the public understandings of the disease and its health campaigns. These ideas and questions about knowledge are critically related. Attending to the experience of everyday life implies responding to sensorial and corporeal experiences (Highmore 2002), to show how and why the notions of space and time are socially constructed, revealing the multiplicity of rhythms and embodied knowledge people have (Lefebvre 2004). By working with two entomologists and one virologist and interviewing members of different public health institutes, in the second part of my project, I documented scientific practices, public health discourse, and the design of educational campaigns. What kind of knowledge is relevant in the design of health campaigns? Who is responsible for their design? What templates do they follow? What kinds of instructions do they receive? In comparison to formalised and specialised forms of knowledge, Gardiner (2000) writes that “everyday knowledge is ruled by emotion and affect; it is highly repetitive, prone to analogical forms

of reasoning and over-generalisation; and it is very pragmatic, based upon immediate perceptions and experiences and subordinated to the requirements of mundane tasks” (135). These two phases of research, and the different modes of knowing embedded in them, were then linked through an analysis of narratives. As Escobar (1995) holds, “although nature, bodies, and organisms certainly have an *organic* basis, they are increasingly produced in conjunction with *machines*, and this production is always mediated by scientific and cultural *narratives*” (207).

Figure 2. Serotype: fluctuations between good and evil, death and health.
Public intervention in a cemetery. Photo by Alejandro Valencia-Tobón.



By reflecting back on public and scientific understandings, in the last phase I wanted to engage different audiences with the ideas that were at stake in the construction of knowledge about dengue fever. David Chaney (2002) argues that the exploration of everyday life in the modern era means thinking about power, control, and the politics of knowledge: “Who decides (and how they decide) what is significant in social life is the most basic level of political control” (Chaney 2002, 35). Merely collecting details of what people do is not sufficient to determine the relevance of the everyday. So based on the information collected during my ethnographic work, focusing my attention on the everyday understandings of dengue fever, and paying particular attention to the

different ways in which these three people who have had dengue described the experience of being unwell, I decided to re-work (collaboratively) all the information to create elements that reflect the ideas of how dengue fever is understood in various different contexts. To reach this objective, I created a participatory experiment in which the participants of my ethnography, along with five artists, worked together to create *Serotype* —a fictional character who embodies the experience of having dengue fever (see <http://alejandrovalenciat.com/alejandrovts/serotipo.html> and <https://goo.gl/oQ3sBD>).

The rest of this paper is divided in four sections. In *part one* I introduce the problem of health campaigns, showing why they are subject of immediate political debate. *Part two* deals with the idea of eliminating mosquito-breeding sites, and the hypothetical idea of having a world without mosquitoes. In *part three* I introduce the experience of being ill and the understandings of dengue as *pain*. *Part four* presents the case of *Serotype*, which was a way of re-working the notion of “health campaigns” as an ethnographic experiment in relational art.

Using art methods to create interdisciplinary approaches was my response to a problem and my anthropological understanding of that problem in Colombia. This process implies thinking about conceptual art as a research method in “ethnographic conceptualism” —a new kind of ethnography which is conducted as conceptual art, aiming to create events, performances or art exhibitions, and by doing so, constructing the reality that it studies (Ssorin-Chaikov 2013). By taking an ethnographic approach, focused on relationality, to vector-borne diseases and the notion of participation, I want to show how public health campaigns may be conceptual art ethnographies by design (Marcus 2000, Rabinow and Marcus 2008, Ssorin-Chaikov 2013), making their application more effective.

PART ONE

Overfamiliar and ineffective health campaigns: the example of chikungunya

The fundamental issue here is the question about different kinds of knowledge. One way to address this is by looking at the way anti-dengue campaigns have been designed, specifically how they have been based on

standardised templates for “teaching” the community how to eliminate mosquito-breeding sites. The consequence of designing campaigns in this way is that the government does not address the disease in a way that would motivate the community to take action. Instead, these campaigns seem to be extremely politicised, and as such they may be revealing of problems of the Colombian state more generally. To illustrate how such campaigns are a subject of immediate political debate, we can track the case of chikungunya, a mosquito-borne viral disease very similar to dengue fever, which emerged in Colombia in the middle of 2014. Between its emergence and the third week of 2015, the INS reported 142,196 clinically confirmed cases of chikungunya and 1,236 cases confirmed by laboratory tests (INS 2015a). Chikungunya symptoms include high fever, joint and muscle pain, nausea, rash, joint swelling, headache and fatigue, which means that it shares many clinical signs with dengue fever, and therefore, both diseases are often misdiagnosed (WHO 2015). A very distinctive feature is, however, the post-illness joint pain that characterises chikungunya, something that only began to be identified thanks to the carefully analysis of illness narratives and the different understandings of “pain” that they reveal (see Carey 1971, Halstead 2015). Considering these common features in the symptomatology, and knowing that chikungunya is more often transmitted by *Ae. aegypti* and *Ae. albopictus* mosquitoes (the two main vectors of dengue fever), the strategies for controlling the disease are the same as those in use for controlling dengue fever (INS 2014, WHO 2015, Halstead 2015). I use the case of chikungunya to raise questions about how the meaning of health campaigns is partial, contested, and contingent. This example also permits me to show my thinking about the operations of the state and the possible ways for re-thinking the different kinds of knowledge about dengue fever that are stake.

On 3 January 2015, Álvaro Uribe, former president of Colombia (2002–2010), in a thinly veiled critique of President Juan Manuel Santos, stated on Twitter: “There *was* a president who would be supporting the citizens affected by the Chikungunya,” meaning that Santos was not paying sufficient attention to the disease outbreak. The day after, he wrote: “Santos was concerned about the votes of the people on the Caribbean coast, but [cared] little about the suffering of the patients and doctors of the chikungunya.” Uribe, who is currently a senator of the Republic

of Colombia, represents a conservative, right-wing party —Centro Democrático— that opposes President Santos. Uribe has massive support in Colombia, and Twitter is his main tool to disseminate propaganda against Santos and to critique government policies. These statements were widely covered by various media, who publicised Uribe's criticism of Santos for not controlling the chikungunya virus. On 7 January, President Santos replied to these comments saying, “nobody dies of chikungunya. It is a new phenomenon that came to America less than two years ago and one that inevitably spreads. That means it is impossible to avoid the virus” (Revista Semana 2015a). According to Santos, there is no cause for alarm as the government has done everything it can to deal with chikungunya by applying the current available strategies for controlling it: informing the community, promoting educational health campaigns, preparing health staff, and carrying out entomological surveillance activities (Caracol Radio 2015b). Santos also ordered the army to support these activities in areas affected by chikungunya outbreaks (W Radio 2015a). Gina Watson, the Pan American Health Organization's (PAHO) representative in Colombia, supported this declaration, arguing that the Colombian government had correctly responded by following the PAHO and WHO guidelines and highlighting that the most important tool to stop outbreaks is the education of the community (Ministerio de Salud y Protección Social [MSPS] 2015). According to the WHO, chikungunya is rarely fatal (WHO 2015), and indeed, on 8 January 2015, the INS (2015b) confirmed that in Colombia no one had died because of chikungunya. However, on 27 April 2015 the INS reported 43 deaths presumed to be caused by chikungunya, of which 25 had a confirmed association with the virus (INS 2015c). Even though this is an insignificant number in a country of about 46 million inhabitants, and knowing that international institutions acknowledge the disease is rarely fatal, the debate continued when multiple media outlets reported that those “who previously advised President Santos about chikungunya issues were wrong” (Revista Semana 2015b).

Because of this confrontation and the way the disease has been managed in the mass media, chikungunya has become a political and social issue. President Santos has denounced the political opportunism of people who increased the price of mosquito repellents and pain relievers such as acetaminophen/paracetamol, an analgesic normally used to treat

dengue and chikungunya symptoms (Revista Semana 2015a, W Radio 2015b, Caracol Radio 2015a) or who distributed smuggled medicine (Noticias UNO 2015). In addition, Health Minister Alejandro Gaviria stated there were people using this public health problem as a strategy for attracting voters during election campaigns (W Radio 2015b, Caracol Radio 2015a) or to attract business, such as the pharmacists who sold fake vaccines to prevent chikungunya (Teleantioquia Noticias 2015a).

The government has addressed the problem by focusing on improving pedagogical strategies for “making people understand” that although the presence of chikungunya is an inevitable phenomenon, there are actions to mitigate its impact (W Radio 2015a). On 3 February 2015 Fernando Ruiz, the deputy minister of health, came to Medellín to promote campaigns against chikungunya and dengue. He emphasised again that the only available strategy to fight chikungunya are the actions people take in their homes and students take in schools to prevent and eliminate breeding sites (Teleantioquia Noticias 2015b). Thus, community participation is a key element of social communication programmes (Gobernación de Antioquia 2015). Technically, the government has used the template of the anti-dengue campaigns to talk about preventing both diseases in the same way. These campaigns invite the community to eliminate mosquito-breeding sites by washing vases, ground tanks and roof gutters; by removing tyres, cans, bottles and even children’s toys; and even by filling in holes in nearby tree trunks (see examples in Gobernación de Antioquia 2014, Alcaldía de Itagüí 2015, Secretaría de Salud de Medellín 2015).

There is a key tension that accompanies the dissemination of all this information. If the government takes action in the form of communication campaigns, everyone is going to get “terrified” and the situation is going to be “out of proportion” to the danger of the issue. But if they do not do anything, they may be seen as “incompetent” —as Álvaro Uribe suggests— and a lack of action could even be considered immoral. What can the government do? What does it do? My argument here is that the government is using a model for the campaigns against dengue fever that has been applied without reducing the number of people who get the infection. These health campaigns do not “terrify” the public, nor do they actually deal with the situation; they merely reproduce the same template that has not worked in the past. So, the political gesture

becomes a problem because the chikungunya campaign looks like the other campaigns of the past, and it does not accomplish what it needs to accomplish.

There are two factors to consider regarding how the state designs health campaigns. First, public health campaigns only talk about how mosquitoes breed, and by doing so, the views and knowledge of other people who work on these issues, like virologists for example, are not included. Second, the experiences of the people who have had mosquito-borne diseases have never been part of the way these campaigns are designed. Considering that both dengue and chikungunya are spreading more quickly, and that the number of cases is higher, it is problematic that people do not respond to how the diseases spread. I argue that they do not respond because the public campaigns do not cause people to feel motivated to do something. Public health campaigns merely repeat the information by using templates standardised more than 90 years ago to fight mosquito-borne diseases. More people are getting ill than should be the case, not only because of biological and ecological variables, but also because of the quality of information provided by health campaigns and the way these campaigns are constructed. What is at stake is the exclusion of and disconnection from a body of work, knowledge, and practices that have not been taken into account.

PART TWO

“Without mosquito-breeding sites, there are no mosquitoes; without mosquitoes, there is no dengue”

It seems that for the WHO —and most health promoters— there is a search for a universal statement that can summarise the mechanism that underlines dengue fever transmission. This is exemplified in the sentence: *Without mosquito-breeding sites, there are no mosquitoes; without mosquitoes, there is no dengue*. This claim implicates a correlation between three variables: mosquito-breeding sites, mosquitoes, and dengue. However, as Russo and Williamson (2007, 2011) state, correlation does not necessarily imply causation. In the case of dengue, for example, Heintze et al. (2007a, 324)⁴ have argued that “although community-based control

4 See also Pérez et al. 2007 and Heintze et al. 2007b.

strategies in addition to or together with biological and chemical vector control tools are able to reduce classical *Aedes* larval indices, it is unknown whether this reduces dengue transmission.” In other words, the fact of controlling the vector does not necessarily mean decreasing dengue incidence. Members of the Secretariat of Health of Medellín also argue: “Neighbours should understand that without mosquito-breeding sites, there are no mosquitoes, and without mosquitoes, there is no dengue” (Fernando Montes, cited in Cañas 2012, 7). Behind this discourse we may identify this axiom: *If you control mosquitoes breeding sites you will not have dengue*. We might go further and suggest that *if mosquitoes are well adapted to human dwellings, and many of their breeding sites are artificial receptacles, you just need to destroy these receptacles and the disease will disappear*.

What we see today are the same ideas that Harrison Dyar described in 1928 in the book *The Mosquitoes of the Americas*, where he writes that “[t]his species is the dreaded carrier of yellow fever and dengue fever, its close association with man rendering this possible. As breeding-places are limited to artificial receptacles, its destruction, when necessary, is a matter of the simplest [actions]” (241). Eighty seven years later, in a flier distributed during my fieldwork in Itagüí —one of the cities of the metropolitan area of the Aburrá Valley— health authorities replicated Dyar’s thoughts in stating that: “There are simple actions to avoid that encourage dengue mosquito breeding,” and they are as simple as “covering, cleaning or eliminating water containers” (Alcaldía de Itagüí 2015). Although you can find posters that talk about dengue symptoms, health staff always promote the elimination of any container that can accumulate clean and standing water. This is because, according to them, “it is easier to eliminate 200 larvae in a breeding site than a mosquito flying” (Angel 2014, 7). The kind of mosquito-breeding places that are shown in this campaign in Itagüí and often in other health campaigns from the Secretariat of Health in Medellín are vases, used tyres, plants or trees with holes, cans, plastic bottles, roof gutters, and water tanks. In other words, there has been a repetition of two things: The uses of the mosquito as a symbol for the disease (nobody has talked about the virus or the ill person), and the idea of destroying its breeding places as the solution for eliminating the disease.

On its own, this idea leaves a gap for us to think about the role of non-artificial water receptacles. Imagine the case in which you do not have the artificial water receptacles, but you still have mosquitoes. This is in fact very common in nature because some mosquito species, including *Aedes* and *Anopheles* mosquitoes, can breed in natural environments —regardless of its close association with human dwellings. So when you have water-filled tree hollows, or any plant that accumulates water and allows mosquitoes to breed (the term “phytotelmata” is used to describe these plants) you can say you have *natural water receptacles*. So again, is it actually possible to eliminate every artificial and natural receptacle? If we do so, can we imagine a world without mosquitoes and therefore without dengue? What would happen if we eradicate mosquitoes?

As there is a widely shared sentiment of killing all mosquitoes, there is also a romantic notion according to which every creature has a vital place in nature —a niche (Fang 2010). But in a world with the 3,500 named species of mosquitoes, of which more than a hundred bite or bother humans (Fang 2010, 432), what is their “vital place”? What’s their “function”? If eradicating an organism would have serious consequences for ecosystems, what would happen if we eradicate mosquitoes? Would we miss them? Janet Fang (2010) wrote an interesting article in the journal *Nature*, where she seeks answers to these questions. Fang describes the “vital place” of mosquitoes as a source of food for other animals: spiders, salamanders, lizards, frogs and migratory birds feed on mosquitoes (also bats in a very low rate). Likewise, their larvae are an important part of the biomass in water pools, being fish food. Mosquitoes, especially from the Ceratopogonidae family (*Forcipomyia* genus) also provide “ecosystem services” by being pollinators of tropical crops such as cacao (but they are not the only propitiator). So, although in a world without mosquitoes, some plants would lose a group of pollinators, and some insect-eaters would lose part of their diet, most likely no ecosystem disruption would take place, and other species could take over that niche (Fang 2010). The same situation would happen after eliminating a disease-vector mosquito. This scenario would only generate temporary relief, because, from an ecological point of view, another insect would fill its niche. To exemplify this, Fang references the work of Phil Lounibos, who has shown that eliminating *Ae. aegypti* would be futile, because *Ae. albopictus* could easily overtake its niche (Lounibos, cited in Fang

2010, 434). The point of this article is not whether mosquitoes should be wiped off the Earth or not, but rather to acknowledge that because of the limitations of mosquito-killing methods, a world without mosquitoes is highly unlikely (Fang 2010, 434).

PART THREE

“Warning signs” and the experience of being ill

In this section, I will talk about the experience of having dengue fever, using illness narratives to describe the way people experienced it. According to Merleau-Ponty (2002) science does not completely account for the world as we live it and particularly as we experience it. Before the symbols of science, *my* experience of the world is what gives me knowledge of it. My body is the source of experience, and this is what defines what I am. In this respect, Merleau-Ponty comments: “Science waits upon explanation, which means looking beneath phenomena for the circumstances upon which they depend, in accordance with the tried methods of induction” (2002, 129–130). The specific analysis of the bodily experience of my participants allows us to have a particular insight into illness and think about it as an intersubjective world, not a universal/objective one. To do so, I will describe the experience of Sara Tobón, Luis Fernando Vélez, and Juan David Serna, three people with whom I worked during my ethnographic fieldwork in Medellín.

Sara: getting ill

“I remember very clearly the pain behind my eyes, and the fever. Those were the symptoms I hated the most about my experience. That was the first time I felt that sensation in my eyes. It was very weird.” These were the first words Sara used to describe her experience. At the time of my fieldwork, Sara was a 24-year-old student who was finishing a bachelor’s degree at the University of Antioquia. Besides being very open to talking about her illness process, Sara was also participating in a research project where scientists were tracking the evolution of patients who had had dengue in Medellín. All of this made her very critical of health campaigns and, therefore, she was a very important subject for informing the creation of *Serotype*.

The first disease symptoms started when Sara was at her grandmother's house getting ready to go to a concert. Just before leaving, her body began to feel very "heavy" and there was a sort of pain in her eyes when she moved them. Although Sara said the symptoms were not very strong, she felt weird and decided not to go out. Although the next day was not too bad, she described that night as a "terrible thing": "I had a high fever and during the night I sweated a lot. In the morning, I could almost wring out the pillow. After two days, I felt really bad."

Although the fever did not go away, Sara did not think about seeking medical treatment during the first days of the infection —she self-medicated with acetaminophen/paracetamol to deal with her symptoms. Sara argued that now it would not be an emergency for the doctors at the hospital and, additionally, she was not affiliated with the healthcare system, and therefore she could not go to see a doctor. However, when blood started coming out of her nose, she decided to pay for a private medical service. That is when she was diagnosed with dengue. After some examinations, she was sent back home with directions for using pain relievers (acetaminophen).

Three days after that, Sara still had a fever, and then began to break out in a rash and experienced a kind of mucosal bleeding in the groin area. She visited the doctor again, who gave her other medications (anti-allergy drugs and local anaesthetics such as Lidocaine). However, the situation got worse due to a bacterial infection on the skin near to the rash area. The wounds burned and itched. Because it affected the groin area, she could not wear blue jeans and urinating was very painful. Although she recovered after two weeks, Sara commented that since she got dengue, whenever she had fever, she felt worried about having dengue because she did not want to live through that sensation again. She remembered dengue as one of the worst experiences she had ever had. "I don't recall anything ever bringing me to my knees like that," she told me.

Luis Fernando: getting ill

Luis Fernando was diagnosed with dengue fever during the first week of November 2013. He is a 49-year-old electronics technician that works as a telecommunication instructor. During the last week of October, he went to Cartagena to teach some telecommunication courses. Even though it is more probable that he had got the virus while he was in Cartagena

and not in Medellín (because of the incubation period of the virus), his case is very relevant for highlighting how *mobility* is so important in the debate about the disease —the movement of people infected with dengue is highly associated with an increase in the number of cases (see Vasilakis and Weaver 2008, Adams and Kapan 2009, Rey et al. 2010, 802, Alvis-Guzman et al. 2015). Luis Fernando came to Medellín on Saturday, 2 November. The night before, he was about to reply to some emails, but he was not able to do so. Luis Fernando described this as not being able to articulate his ideas, and somehow being “blocked.” He remembered being too tired and feeling his body was “heavy,” but he did not associate this with any kind of disease, but instead with the long working day.

Although he felt a bit awkward during the weekend and did not sleep well, it was not until Monday, 4 November, that he began to feel a bit of fever and pain in his joints. He did not think about going to the hospital, though; he thought it could be the flu, or maybe he was feeling that way because of something he had eaten, so he just took two acetaminophen every six hours —he never thought it may be dengue. With his job as a telecommunication instructor, on Tuesday Luis Fernando had to teach classes. Although he taught the classes, he felt bad during the day, he did not have lunch and mainly drank water. At night he had high fever. “This was the first time in my life I was shaking, I mean shivering, because of the fever,” Luis Fernando told me. Having fever between 39.5° C to 40° C, he not only went to bed with three blankets, but he was also wearing t-shirt, sweatshirt, socks and sweatpants, telling me that was the first night he had worn that much clothing. He took more acetaminophen during the night.

On Wednesday he went back to work in the morning experiencing pretty much the same symptoms as the day before. He went back home early, as this day was the 15th birthday of his daughter. Luis Fernando stayed for a bit with his family and then went to bed, with fever and the same shaking sensation. On Thursday, 7 November, he had classes again. “I did not feel comfortable, and there were moments in which I felt incoherent in the explanations I was giving,” he said. When it happened, he stopped for some seconds to achieve some kind of coherence in the discourse. Now he had a headache and felt pain behind his eyes and in his joints, limbs, muscles, abdomen, and bones. Luis

Fernando finished his classes at midday, called his wife, and decided to go to the Medical and Dental Service Unit. In this particular case, it is fundamental to highlight that Luis had a very good health service, so waiting to go to the doctor was not about “knowing” what would be available in the hospital, the quality of the services, or the economic situation (as in Sara’s case).

After an examination, the doctor said it was a viral infection, but he required a blood test for confirmation. In the meantime, Luis Fernando was prescribed with pain relievers and cough syrup to treat what the doctor thought could be some symptoms of pharyngitis. On Friday, Luis Fernando got the blood test that showed altered values in hematocrits and platelets, and he was diagnosed with dengue. Although normal platelets values are 150,000 to 400,000/mm³, he had 73,000/mm³. He reported a burning sensation on the skin and that his skin was very sensitive to touch. Luis went back home and after that he began to use an insecticide for killing flying insects. He was killing everything; it did not matter whether the insect had the characteristic pattern of white lines. He said it was a way to protect others from getting the disease.

On Saturday he had another blood test, and it showed platelets on 53,000/mm³ and, because of this, Luis Fernando was transferred to a higher-level hospital. He stayed there for the day, receiving an intravenous administration of Hartmann’s solution. Although at first doctors suggested remaining in the hospital overnight, they allowed him to go home (under his own responsibility) if he agreed to come back the next day. On Sunday he went back to the hospital. Doctors were very concerned about the platelets values, they were hoping to get this value higher, so Luis Fernando had another test that showed platelets on 62,000/mm³. Abdominal pain, headache, lethargy, and the break-bone sensation had not disappeared, so he still received a prescription for pain relief. As things seemed to get better, he was asked to come back in two days time to the medical centre he had first visited. In the meantime, he just needed to pay attention to not having blood in his stools, or gingival bleeding.

“I got a big surprise on Tuesday, when I came back on Tuesday, because I was asked to tell the story from the beginning, it is like that in our health system, everything needed to start from zero. It was like resetting everything because of the beginning of the week,” Luis

Fernando commented. After telling the story again to the new doctors, on that day, another blood test showed platelets on $100,000/\text{mm}^3$. He had headaches and break-bone sensation for a couple more days, but he completely recovered after a week and a half resting in his home.

Juan David: getting ill

Juan David is a 30-year-old dentist who lives in Bello and works in Medellín. I started working with him some months after he was diagnosed with dengue fever. He remembered first feeling flu-like symptoms. He then had headache, body pain, and lethargy. Some people told him he had “the break-bone fever,” but he did not actually associate it with dengue.

As a dentist, Juan David is used to working in hospitals; however, at the beginning, he did not think about asking his friends to get a blood test. During the fourth day, though, he went to the hospital feeling much worse (he had fever, pain behind the eyes, and joint pain), so he had a blood test that showed a dramatic decrease in the platelets level. He then had another test that confirmed he had dengue. At the end of the day he vomited several times. He had diarrhoea, fever, pain behind the eyes, and joint pain. He told me that once he got the positive diagnosis, he actually felt worse.

After talking with his colleagues, he decided to receive care in hospital. He was eating very little, feeling a lot of pain and having diarrhoea. For this he was prescribed pain relievers and intravenous administrations of serum to keep him stable and hydrated. The day after diagnosis, he began to have a rash, which was treated with antihistamines to decrease its growth and prevent further inflammation. When I asked him about the memories of those days, he told me that the fact of not wanting to eat was what affected him the most: “I was not able to eat, and when I did so, I had more diarrhoea.” Likewise, he remembered being discombobulated for some moments. Sometimes Juan David felt dizzy and, As Luis Fernando did, he also felt unable to articulate his ideas. The sickness process of Juan David implied two forms of isolation: the first one was related with the hospitalization as a way of getting the proper hydration that his body needed. The second one implied a desire to not to tell his family about his hospitalization, as a way of not worrying them. He made this decision after looking at the platelets levels —he told me he knew this was really bad news. Throughout the

days in which he stayed in the hospital and during the recovery period at home, he kept an insecticide next to him all the time.

Pain and the body

The understanding of pain allows us to have an insight into both the biological and the social dimension of diseases. One of the earliest definitions of pain frequently used in the medical/biological domain was given by Margo McCaffery in 1968, who described it as “whatever the experiencing person says it is, existing whenever s/he says it does” (McCaffery, cited in Berry et al. 2011, 4). Pain is a concept people learn in childhood through injury-related experiences (Merskey and Bugduk 1994, 210), which means that it is always a subjective experience that cannot be measured objectively (Osterweis et al. 1987, 123, Merskey and Bugduk 1994, McCaffery 1990).

According to Merleau-Ponty (2002) “my body is that meaningful core which behaves like a general function, and which nevertheless exists, and is susceptible to disease. In it we learn to know that union of essence and existence” (170). The body is the element through which we perceive the world. In short, the way we give meanings and understandings is by being-in-the-world. Although my body exists, and therefore it is susceptible to disease, we do not think about getting ill. Because of this, the unexpected illness implies a self-reflexive process of asking questions and looking for answers to our afflictions. This unpredictability and uncertainty is what, according to Kleinman (1988), gives rise to injustice-value questions during the course of the disease: *Why me? what can we do?* Like Kleinman, Taussig (1992) also comments that during the course of a disease “the body asks me *why me? why now?*” (85). As Kleinman (1988) states in relation to chronic diseases, during the first period of the disease there is a sense of lack of control that has to be confronted because all scientific explanations are not enough. Diseases point out a failure in the explanations we give to the world (Kleinman, 1988), and in a moral sense, the fact of not including the feelings of the people who suffered dengue in the health campaigns leaves a gap for raising the same injustice-value questions.

For Taussig (1992, 84), the body is not only “a thing” but also “my being.” This is to say that during the illness process, there is not only a materiality of the body that can be studied and defined from the

outside—from the physician’s point of view—but that by experiencing the disease, *my being*—sometimes understood in terms of “soul” or “spirit”—is also affected. These elements are tied together through bodily experiences. As Merleau-Ponty (2002) comments, “the fusion of soul and body in the act, the sublimation of biological into personal existence, and of the natural into the cultural world is made both possible and precarious by the temporal structure of our experience” (97). Far from saying that there is a soul-body dualism, this invites us to see the significance that people give to the physical effects of a disease on *their being* through their bodies and their existence. For example, in the first official description of dengue, Benjamin Rush (1789) talks about a patient who suggested changing the name break-bone fever for *break-heart fever*, as the disease caused weakness and an uncommon dejection of the “spirits”:

But the most remarkable symptom of the convalescence from this fever, was an uncommon dejection of the *spirits*. I attended two young ladies who shed tears while they vented their complaints of their sickness and weakness. One of them very aptly proposed to me, to change the name of the disorder, and to call it in its present stage, instead of the Break-bone, the *Break-heart fever*. (Rush 1789, 116–117, Emphasis on the original)

This description emphasises Sartre’s notion of the “body-for-itself,” where, by experiencing the world through the body and through a practical engagement, people experience their body as their own (Sartre 1994, 318). In this respect, Sartre (1994, 337) also comments that illness is the “body on a new plane of existence,” which in my case means that the idea of “break-heart fever” encompassed the bodily action of consciousness—as a self-reflexive experience—of the particular patient that Rush was treating. In my project, these self-reflexive processes and value questions were also related to the absence of a specific medication or anti-viral drug, and it was precisely when people like Luis Fernando or Sara found out that the only available medicine was acetaminophen, that they realised that they needed to enter into a week-long recovery process—likened to a mourning process—in which the body would deal with the disease by itself. In this respect, Luis Fernando commented:

This was the first time in 49 years I experienced something like this. When I went to the doctor and asked *what can I do? what kind of medicine should I take?*, it was a surprise for me that there was no drug for this! I mean, I just had to wait until my body reacted against the virus... and the only way to deal with the symptoms was by taking acetaminophen... You feel the pain down to the bones, joints, and muscles. Everything hurt, even when I touched my skin I felt it hurt and burn.

Pain is, as Byron Good (1994) suggests, “a part of the subject, a part of the self, [and] as a consequence, the body itself becomes personified as an aversive agent” (125). Similarly, Caslav Covino (2004) argues that “pain is the deconstruction of the self” (119). Although the purest meaning of pain belongs to the person that suffers it, we can also address the symbolic understanding of dengue through the eyes of those who suffered the disease. By doing so, it would be possible to think about the thoughts of Sara, Luis Fernando, or Juan David as “embodied experiences” that could be linked to other illness experiences (Good 1994). For example, according to Luis Fernando, something people could do is actively get involved in the design of health campaigns and, by doing so, to think about different ways of reaching people with health campaigns against dengue. He commented:

I can talk about dengue from a different approach, because after having it, it gave me a particular kind of knowledge. I can say that this is different to having the flu. We can be active agents by communicating different ways of seeing dengue, like how to protect others by not allowing mosquitoes to bite us, and not disseminating the virus in the area where we live.

Luis Fernando’s experience was a kind of embodied knowledge that allowed him to remember. As Kleinman (2006) points out, “embodiment —namely, experiencing meaning through bodily processes such as pain— is a means of collective as well as individual memory” (135). As we can understand illness narratives in the light of the body as a creative source of experience (Good 1994, 118), dengue can become visible through the experience of the people who suffer it. This is to say that illness narratives allow people to recall the illness process and, as

I will show in the next section, it is possible to communicate and make visible these feelings through relational art.

PART FOUR

Serotype and the idea of dengue as an embodied experience

Figure 3. Serotype: part human, part mosquito, and part embodied experience (design on paper). Drawing by Alejandro Uribe.



Serotype is a fictional character, a comic anti-hero, who embodies the experience of having dengue fever. By looking at the narratives of Sara, Luis Fernando, and Juan David, it is evident that their experiences and understandings were not connected to the way health campaigns were designed. Following da Costa and Philip (2008) and Barry and Born (2010), I designed a *public experiment* to represent the subjective embodied experience of those who had the disease. By paying particular attention to the different ways in which my participants described their experience of being unwell, I decided to collaboratively re-work all the ethnographic data gathered to create an element that reflected the ideas of how dengue fever was understood as a subjective experience of pain. To do so, I asked Alejandro Uribe, Sarita Álvarez, Juan Camilo Ortega, and Andrés Ramírez for their help. They are part of Bimana Producciones (<http://bimanaproducciones.com/>), a collective of artists who design a variety of large-scale interventions and performances combining a solar balloon, plastic bags, kites, makeup, prosthetics design, and special effects. The idea was to create a fictional character, or comic anti-hero, who would appear in the public space of the city, creating an active dialogue with different people.

Figure 4. *Serotype* is waiting for you. Photo by Mario H. Valencia.



Figure 5. Vampire love: between seduction and repulsion. Photo by Mario H. Valencia.



With the objective of situating our public experiment within the context of Colombian popular culture and “everyday life,” we also invited Emilio Arango. He is a well-known actor who has represented many characters in educational campaigns that involve artistic interventions in the public space. The most famous of these is “El cazapichurrias,” a fictional character who promotes the idea of public mobility across the city. By establishing a playful interaction with pedestrians, car drivers and motorcyclists, “El cazapichurrias” talks about civic norms and respect for public space. Because of this playful interaction all around the city, “El cazapichurrias” has become an icon, or a representative symbol, in the imaginary of Medellín’s inhabitants. It has reached the point where words such as “pichurriada,” which is a word he uses for violations of the rules, have become part of the way people talk in the city. Emilio was also very important because his body easily resembled Nosferatu —and even an insect.

With Emilio, we meticulously studied what Sara, Luis, and Juan David had told us about their experience with dengue fever and mosquitoes to characterize *Serotype*. We not only considered the symptoms of the disease (pain behind the eyes, aches, fever, joint

pain and rash, to lethargy or restlessness, abdominal pain, persistent vomiting, and mucosal bleeding); we also took into account ideas such as social isolation, break-bone sensation, terrible headaches, insomnia, and the impossibility to articulate ideas. We carefully rehearsed every single movement and ways of acting to produce a lot of emotional responses among the public. *Serotype* also took morphological characteristics from the mosquito, which means that it was a hybrid between dengue symptoms, the experience of the people who suffered it, and the insect.

Figure 6. Serotype in relation to other insects.

Photo by Alejandro Valencia-Tobón.



The terrible headaches and the idea of pain were represented, for example, in the big head and the blisters on its back and arms. The mask also has big insect eyes, which also dramatised the retro-orbital pain. With the help of two entomologists, and some close up photographs of the mosquito, we imitated the insect proboscis (elongated appendage used to suck blood) by using a plastic hose that was connected to a red balloon on which was printed the word “dengue” using an old/gothic typeface. Through his breathing, Emilio inflated and deflated the balloon when he was close to people. The idea of having a balloon

was also suggested by Luis Fernando, who considered that it could be associated with the idea of “virus.” He commented: “When I hear the word virus, I always think about something really small, so small that you cannot even see it, but it has an incredible power. I mean, although we do not see it, the power it has is completely overwhelming... so I would represent this as a small balloon that inflates and deflates.”

Emilio also dressed in clothes made of latex. On the front and the back, the colours and textures imitated the black and white striped body of the mosquito. The red-like colour on the sides were made with gel, and it was based on the photographs of the cytopathic effect in C6/36 HT cells after the infection with the dengue virus (see Gutiérrez-Ruiz et al. 2012, Quintero-Gil et al. 2014). This also represented the idea of bleeding. On the shoulders, arms, hands, and legs, we applied different techniques of special effects and body painting. They were all intended to emphasise the idea of pain, suffering, rash, and the break-bone sensation. The fever was characterised with yellow tones on the body. Emilio, with his movements and behaviour, clearly linked all these components and made evident the whole idea of representing dengue as an embodied experience.

Figure 7. Break-heart fever: pain and suffering. Photo by Mario H. Valencia.



Figure 8. Serotype: inviting people to look at the world in a new way by thinking creatively about the experience of having dengue fever. Photo by Alejandro Valencia-Tobón.



After many months of work creating *Serotype*, this is what Luis Fernando stated when they met:

When I met *Serotype* it gave me the same sensation as when I described my experience with the disease, while Alejandro Uribe [the head of Bimana] sat there turning my words into drawings. I had chills at first. *Serotype* is disgusting, annoying, ugly and threatening. He reminded me of the terrible discomfort I had when I was ill. I wanted him to be more than 100 metres away from me. Then I had a kind of vomiting sensation because I felt he was inside of me. It represented what I felt.

Following the Brazilian director Augusto Boal and his ideas of “theatre of the oppressed” and “invisible theatre” (Babbage 2004, Bishop 2012, 122–128), the interventions with *Serotype* were developed without explicit pre-advertisement of them, aiming to “provoke spontaneous reactions and stimulate debate among members of the public” (Babbage 2004, 21). The interventions took place in different crowded places in the city.

Figure 9. Serotype in water. Photo by Mario H. Valencia.



Figure 10. Serotype unexpectedly intervenes in public space. Photo by Mario H. Valencia.



Figure 11. Serotype is lurking for new victims.

Photo by Alejandro Valencia-Tobón.



Figure 12. Serotype finds another victim. Photo by Mario H. Valencia.



Figure 13. Serotype: the centre of attention in a crowded park. Photo by Mario H. Valencia.



Figure 14. Serotype: inviting people to identify themselves with different aspects surrounding the experience of having dengue fever. Photo by Alejandro Valencia-Tobón.



What is it like to have dengue?

The broader question that the creation of *Serotype* addressed was *what is it like to have dengue?* Thomas Nagel (1974) addresses the mind-body problem in relation to the way we perceive and experience the external world. He uses the metaphor of “what is it like to be a bat?” to argue that we will not be able to understand someone’s experience, if we do not approach it from their particular point of view. In echolocating animals, like bats, brains are designed to perceive high-frequency sound signals and process information in forms of pulses and echoes. If I—as a human being without biological sonar— imagine having such properties, this will only be responding to “what it would be like for *me* to behave as a bat behaves”; but my imagination will not bear the idea of “what it is like for a *bat* to be a bat” (Nagel 1974, 439). This is an argument against explaining consciousness from a reductionist point of view, as to do so the subjective component of experience would not be taken into account. For example, Nagel (1974, 443) argues that a Martian scientist that has no understanding of visual perception can study the light properties of rainbow—as an objective physical phenomena—but would not be able to understand the human concepts of rainbow, or the place it occupies in the human phenomenal world. This is to say, in other words, that *objectivity* is “a direction in which the understanding can travel,” but in the understanding of any phenomenon, “it is legitimate to go as far away as one can from a strictly human viewpoint” (Nagel 1974, 443). So the “objective perspective” of what it is like to be a bat would be always limited by our human subjective experience, which means that we will never achieve a non-subjective state.

The point to take from this is that dengue fever cannot be explained from a reductionist point of view, such as the discourse about mosquito-breeding sites. By not including the patient’s point of view, we would only arrive at a partial and rough conception of the disease. Nagel’s approach also takes us back to the problem of embodied knowledge that I have previously raised. It is mainly through experience that we understand the world. So, by following his argument, I can ask: *What would be left of what it was like to have dengue fever if one removed the viewpoint of the person who had dengue fever?* Only those who experienced the disease can speak about the experience of having dengue, hence, not including them in the way health campaigns are designed leaves a big

gap in the understanding of the disease (see the case of HIV/AIDS as an embodied experience in Irving 2007).

Insects, art, and the idea of multispecies ethnography

Multi-species ethnography engages with the alterworlds of other beings (Kirksey and Helmreich 2010, 553). As Escobar (1995) contends in his work about knowledge-making practices and development policies, “nature is a co-production among humans and nonhumans [...] [W]e have the possibility of engaging in new conversations with and around nature, involving humans and nonhumans together in the reconstruction of nature as public culture” (207). Multispecies ethnography enacts the problem of addressing relationships with nonhuman others, because “the conventional subject of anthropological concern, is no longer a clearly bounded biological subject” (Kirksey and Helmreich 2010, 556). The idea is to create spaces for collaboration and reflexivity in relation to new ethical and aesthetic engagements with the world and the multiplicity of living beings (Dransart 2013). In Richard Grusin’s (2015, xx–xxi) words, “to turn toward the nonhuman is not only to confront the nonhuman but to lose the traditional way of the human, to move aside so that other nonhumans —animate and less animate— can make their way, turn toward movement themselves.”

Kirksey and Helmreich (2010, 557) hold that “art forms have proved good to think with about ‘living with’ in a multispecies world.” It is precisely in art practices where we see the bases for the so-called non-human turn in social sciences, especially anthropology. In fact, art is the main component of the “multispecies-salon” (Kirksey 2014), which is the key example Kirksey and Helmreich (2010) use to introduce the concept of multispecies ethnograph⁵. For example, we can consider the work of Marnia Johnston, an interdisciplinary artist who invites us to think about the consequences of using chemicals in our daily lives. In the sculpture *Twins* (2005), Johnston puts wings on insect larvae —larvae do not have wings— to make us reflect on how young people’s bodies are acquiring adult features⁶. She explains that “humans are acquiring adult characteristics, such as breasts, at an early age. Endocrine disrupting

5 See <http://www.multispecies-salon.org>

6 See <http://marniajohnston.com/artwork/975130-Twins.html>

chemicals, like Bovine Growth Hormone, are working on the bodies of humans and multiple other species” (Johnston, cited in Kirksey and Helmreich 2010, 560). But why should anthropology as a discipline care about something beyond the human? Why should we look at animals or other kinds of living beings? According to Eduardo Kohn (2013, 221), animals are part of us, so by looking at animals, we are looking back at ourselves. The idea is that “one does not meet oneself until one catches the reflection in an eye other than human” (Loren Eiseley, cited in McVay 1993, 8). This kind of analysis is what Johnston suggests with her sculpture *Twins*, and what I am suggesting with *Serotype*. Thinking about *Serotype* implies the problematisation of dengue as something that requires novel responses, raising questions and providing means for the interaction of new forms of thought, dialogic and experimental approaches, rather than simply considering problems as obstacles that need to be overcome (Barry et al. 2008, 29–30, Barry and Born, 2013, 10).

Endings

I have presented a relational argument between the idea of living with mosquitoes—as it is almost impossible to eliminate them from the world—the experience of those who have had the disease, and academic knowledge beyond the elimination of mosquito-breeding sites. This does not imply that the government should stop developing health campaigns, but rather that by accepting that people live with mosquitoes and by incorporating experiential and academic knowledge, we can create different forms of managing the disease through participatory public experiments—which is, in turn, a different way of seeing health campaigns. Recognizing the experience of living with the disease also implies that the health system should respond in a different way, understanding *what it is like to have dengue*.

While reflecting on these ideas, in this project I tried to present dengue from a different point of view, suggesting that the “over-automatisation” of health campaigns should be replaced by new ways of seeing and thinking about dengue. This demands a sort of *re-enchantment* of the disease, in the sense that any form of knowledge should produce uncertainties, doubts, and mysteries (Keats 1817b, 60–61, Barnett 2014, 21–22). It is required to reflect back on imagination, aesthetics, and embodiment in order to develop a better sensory-based comprehension of the world

(Keats 1817a, 54, Stafford 1994, 1999). Art is a good way to reflect on how people experience disease because, as Shklovsky (1916, 16) argues, “the purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known.” To do so, art makes objects “unfamiliar” and strange, which “increase[s] the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged” (Shklovsky 1916, 16). Because “anti-dengue campaigns” became over-familiar, I sought to make them “strange” by creating *Serotype*. This relational experiment provided a critical reflection on the kind of top-down relations at work in the health campaigns. By doing so, I “revitalised” the idea of dengue.

Figure 15. Work team. We are committed to art practices as a medium for rethinking social relations and imagining a different world. Photo by Hernán Marín.



Acknowledgments

I would like to thank to all people involved in this project. Special thanks go to Alejandro Uribe, Sarita Álvarez, Juan Camilo Ortega, Emilio Arango, Andrés Ramírez, Sara Tobón, Luis Fernando Vélez, Juan David Serna, Hernán Marín, Maribel Flórez, Carolina Quintero, Lucía Tobón, Mario H. Valencia, Susana Valencia, Daniel Ronderos, Elva López, Martha Vera and Rupert Cox.

This study was funded by the Colombian Administrative Department of Science, Technology and Innovation (COLCIENCIAS) through the Francisco Jose de Caldas grant (programme 512, year 2010, for pursuing doctoral studies abroad).

REFERENCES

- Adams, Ben, and Durrell D. Kapan. 2009. "Man Bites Mosquito: Understanding the Contribution of Human Movement to Vector-Borne Disease Dynamics." *PLoS One* 4 (8): e6763. doi:10.1371/journal.pone.0006763.
- Alcaldía de Itagüí. 2015. "La prevención, clave para evitar el dengue y el chikunguña". Accessed November 20, 2015. <https://goo.gl/dPE5qH> and <http://goo.gl/1c4yQ1>
- Alvis-Guzman, Nelson, Heidi Rodríguez-Barreto, and Salim Mattar-Velilla. 2015. "Dengue in an Area of the Colombian Caribbean, 2003-2010." *Colombia Médica* 46 (1): 3-7. <http://goo.gl/li22dr>
- Angel, Luis F. 2014. "¡Ojo! El dengue aún no se ha ido". *Periódico Gente Laureles*, February 14-20, 6-7. <http://goo.gl/qgRq9H>
- Atkinson, Paul, Peter Glasner and Margaret Lock, eds. 2009. *The Handbook of Genetics and Society: Mapping the New Genomic Era*. London and New York: Routledge.
- Babbage, Frances. 2004. *Augusto Boal*. New York, NY: Routledge.
- Barnett, Richard. 2014. *The Sick Rose: Disease and the Art of Medical Illustration*. London: Thames and Hudson Ltd.
- Barry, Andrew, Georgina Born, and Gisa Wieszkalnys. 2008. "Logics of Interdisciplinarity." *Economy and Society* 37 (1): 20-49. doi:10.1080/03085140701760841.
- Barry, Andrew, and Georgina Born. 2010. "Art-Science. From Public Understanding to Public Experiment." *Journal of Cultural Economy* 3 (1): 103-19. doi:10.1080/17530351003617610.
- Barry, Andrew, and Georgina Born. 2013. "Interdisciplinarity: Reconfigurations of the Social and Natural Sciences." In *Interdisciplinarity: reconfigurations of the social and natural sciences*, edited by Andrew Barry, and Georgina Born, 1-56. New York: Routledge.
- Berry, Patricia H., C. Richard Chapman, Edward C. Covington, June L. Dahl, Jeffrey A. Katz, Christine Miaskowski, and Michael J. McLean, eds. 2011. *Pain: Current Understanding of Assessment, Management, and Treatments*. Washington, DC: National Pharmaceutical Council (NPC) and the Joint

- Commission on Accreditation of Healthcare Organizations (JCAHO).
<http://goo.gl/xPwucN>
- Bhatt, Samir, Peter W. Gething, Oliver J. Brady, Jane P. Messina, Andrew W. Farlow, Catherine L. Moyes, John M. Drake, John S. Brownstein, Anne G. Hoen, Osman Sankoh, Monica F. Myers, Dylan B. George, Thomas Jaenisch, G. R. William Wint, Cameron P. Simmons, Thomas W. Scott, Jeremy J. Farrar, and Simon I. Hay. 2013. "The Global Distribution and Burden of Dengue." *Nature* 496:504-07. doi:10.1038/nature12060.
- Bishop, Claire. 2012. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London and New York: Verso.
- Boccia, T.M.Q.R., M.N. Burattini, F.A.B. Coutinho, and E. Massad. 2014. "Will People Change Their Vector-Control Practices in the Presence of an Imperfect Dengue Vaccine?" *Epidemiology & Infection* 142:625-33. doi:10.1017/S0950268813001350.
- Bourriaud, Nicolas. 1998. "Relational aesthetics." In *Participation. Documents of Contemporary Art*, edited by Claire Bishop, 160-71. London and Cambridge: Whitechapel Gallery and The MIT Press.
- Bourriaud, Nicolas. 2002. *Relational Aesthetics*. Translated by Simon Pleasance, and Fronza Woods. Dijon: Les presses du réel.
- Bouwman, Hindrik, Henk van den Berg, and Henrik Kylin. 2011. "DDT and Malaria Prevention: Addressing the Paradox." *Environmental Health Perspectives* 119 (6): 744-47. doi:10.1289/ehp.1002127.
- Cañas, Erika. 2012. "El Dengue en 2012 está Controlado en Belén." *Periódico Gente Belén*, mayo 25, 6-7. <http://goo.gl/l7kMQf>
- Caracol Radio. 2015a. "Gobierno pidió a candidatos no usar chikungunya para hacer proselitismo". January 7. Accessed January 9, 2015. <http://goo.gl/XR31PU>
- Caracol Radio. 2015b. "Nadie se Muere del Chikungunya: Santos". January 7. Accessed January 9, 2015. <http://goo.gl/mRRB4f>.
- Carey, Donald E. 1971. Chikungunya and Dengue: A Case of Mistaken Identity? *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences* xxvi (3): 243-62. <http://goo.gl/QQcsLV>
- Caslav Covino, Deborah. 2004. *Amending the Abject Body: Aesthetic Makeovers in Medicine and Culture*. Albany: State University of New York Press.
- Chaney, David C. 2002. *Cultural Change and Everyday Life*. New York: Palgrave Publishers.

- Cologna, Raymond., Philip M. Armstrong, and Rebeca Rico-Hesse. 2005. "Selection for Virulent Dengue Viruses Occurs in Humans and Mosquitoes." *Journal of Virology* 79 (2): 853-59. doi:10.1128/JVI.79.2.853-859.2005.
- da Costa, Beatriz, and Kavita Philip, eds. 2008. *Tactical Biopolitics: Art, Activism and Technoscience*. Cambridge: The MIT Press.
- Dejnirattisai, Wanwisa, Wiyada Wongwiwat, Sunpetchuda Supasa, Xiaokang Zhang, Xinghong Dai, Alexander Rouvinski, Amonrat Jumnainsong, Carolyn Edwards, Nguyen Than Ha Quyen, Thaneeya Duangchinda, Jonathan M Grimes, Wen-Yang Tsai, Chih-Yun Lai, Wei-Kung Wang, Prida Malasit, Jeremy Farrar, Cameron P Simmons, Z Hong Zhou, Felix A Rey, Juthathip Mongkolsapaya, and Gavin R Screaton. 2015. "A New Class Of Highly Potent, Broadly Neutralizing Antibodies Isolated from Viremic Patients Infected with Dengue Virus." *Nature immunology* 16 (2): 170-77. doi:10.1038/ni.3058.
- Dunn, Rob. 2012. "In Retrospect: Silent Spring." *Nature* 485:578-79. doi:10.1038/485578a.
- Dransart, Penny, ed. 2013. *Living Beings: Perspectives on Interspecies Engagements*. London and New York: Bloomsbury Academic.
- Dyar, Harrison. 1928. *The Mosquitoes of the Americas*. Washington: Carnegie Institution of Washington.
- Escobar, Arturo. 1995. *Encountering Development: The Making And Unmaking of the Third World*. Princeton: Princeton University Press.
- Fang, Janet. 2010. "Ecology: A world Without Mosquitoes." *Nature* 466:432-34. doi:10.1038/466432a.
- Galeano, Eduardo. 1985. *Memory of fire. I. Genesis. Part one of a Trilogy*. Translated by Cedric Belfrage. New York: Pantheon Books.
- Galeano, Eduardo. 2004. *Bocas del Tiempo*. México, DF: Siglo XXI Editores.
- Gardiner, Michael. 2000. *Critiques of Everyday Life: An Introduction*. London and New York: Routledge.
- Gobernación de Antioquia. 2014. "Chikungunya y dengue ¡Vamos a evitar!" Accessed February 10, 2015. <https://goo.gl/x5Pe1v>
- Gobernación de Antioquia. 2015. "La vuelta a Colombia por el Chikunguña pasó por Antioquia." February 3. Accessed February 11, 2015. <http://goo.gl/SIGO6j>
- Good, Byron J. 1994. *Medicine, Rationality, and Experience. An Anthropological Perspective*. New York: Cambridge University Press.

- Grusin, Richard. 2015. *The Nonhuman Turn*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Gutiérrez-Ruiz, Laura, Diana Carolina Quintero-Gil, and Marlen Martínez-Gutiérrez. 2012. "Actualización en diagnóstico del dengue: evolución de las técnicas y su aplicación real en la clínica". *Medicina y Laboratorio* 18 (9-10): 411-41. <http://goo.gl/3N1EOB>
- Guy, Bruno, Beatrice Barrera, Claire Malinowski, Melanie Saville, Remy Teyssou, and Jean Lang. 2011. "From Research to Phase III: Preclinical, Industrial and Clinical Development of the Sanofi Pasteur Tetravalent Dengue Vaccine." *Vaccine* 29 (42): 7229-41. doi:10.1016/j.vaccine.2011.06.094.
- Halstead, Scott B. 2015. "Reappearance of Chikungunya, Formerly Called Dengue, in the Americas." *Emerging Infectious Diseases* 21 (4): 557-61. doi:<http://dx.doi.org/10.3201/eid2104.141723>.
- Haraway, Donna. 2008. *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Heintze, Christoph, Marcial Velasco Garrido, and Axel Kroeger. 2007a. "What Do Community-Based Dengue Control Programmes Achieve? A Systematic Review of Published Evaluations." *Transactions of the Royal Society of Tropical Medicine and Hygiene* 101:317-25. doi:10.1016/j.trstmh.2006.08.007.
- Heintze, Christoph, Marcial Velasco Garrido, and Axel Kroeger. 2007b. "Reply to Comment On: What Do Community-Based Dengue Control Programmes Achieve? A Systematic Review of Published Evaluations." *Transactions of the Royal Society of Tropical Medicine and Hygiene* 101 (6): 631-32. doi:10.1016/j.trstmh.2007.02.013.
- Highmore, Ben. 2002. *Everyday Life and Cultural Theory. An Introduction*. London and New York: Routledge.
- INS. 2014. "Circular externa 1000-0045. Alerta para la intensificación de la vigilancia entomológica chikungunya-dengue." September 26. Accessed February 10, 2015. <http://goo.gl/CPA4Qp>
- INS. 2015a. "Chikunguña a Semana 3 Acumulado 2014-2015". Accessed February 9, 2015. <http://goo.gl/LR94UF>
- INS. 2015b. "El Instituto Nacional de Salud desmiente casos de muerte por chikunguña en Colombia". January 8. Accessed February 9, 2015. <http://goo.gl/oXGBJB>

- INS. 2015c. "Mortalidad chikunguña. Boletín extraordinario chikunguña abril 2015." April 27. Accessed April 29, 2015. <http://goo.gl/VsK9u4>
- Irving, Andrew. 2007. Ethnography, Art, and Death. *Journal of the Royal Anthropological Institute* 13:185-208. doi: 10.1111/j.1467-9655.2007.00420.x.
- James, Dan. 2005. *Mosquito: An Omnilingual Nosferatu Pictomunication Novel*. Marietta, GA: Top Shelf Productions.
- Jasanoff, Sheila, Gerald E. Markle, James C. Peterson, and Trevor J. Pinch, eds. 1995. *Handbook of Science and Technology Studies*. London: Sage Publications.
- Jasanoff, Sheila. 2004. "The Idiom of Co-Production." In *States of knowledge. The Co-Production of Science And Social Order*, edited by Sheila Jasanoff, 1-12. London and New York: Routledge.
- Jones, Richard A. 2012. *Mosquito*. London: Reaktion Books.
- Keats, John. 1817a. "To Benjamin Bailey. 22 November 1817." In *Selected letters of John Keats*, edited by Grant F. Scott, 2002, 52-6. Cambridge and London: Harvard University Press.
- Keats, John. 1817b. "To George and Tom Keats. 21, 27 (?) December 1817." In *Selected letters of John Keats*, edited by Grant F. Scott, 2002, 59-61. Cambridge and London: Harvard University Press.
- Kirksey, Eben. ed. 2014. *The Multispecies Salon*. Durham and London: Duke University Press.
- Kirksey, Eben, and Helmreich, Stefan. 2010. "The Emergence of Multispecies Ethnography." *Cultural Anthropology* 25 (4): 545-76. doi:10.1111/j.1548-1360.2010.01069.x.
- Kleinman, Arthur. 1988. *Illness Narratives: Suffering, Healing and the Human Condition*. New York: Basic Books.
- Kleinman, Arthur. 2006. *What Really Matters: Living a Moral Life Amidst Uncertainty and Danger*. New York: Oxford University Press.
- Knorr Cetina, Karin. 1981. *The Manufacture of Knowledge: An Essay on the Constructivist and Contextual Nature of Science*. Oxford: Pergamon Press.
- Kohn, Eduardo. 2013. *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press.
- Lefebvre, Henri. 2004. *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. Translated by Stuart Elden, and Gerald Moore. London and New York: Continuum.
- Lindenbaum, Shirley, and Margaret M. Lock. 1993. *Knowledge, Power, And Practice: The Anthropology of Medicine and Everyday Life*. Los Angeles and Berkeley: University of California Press.

- Marcus, George E., ed. 2000. *Para-sites: A Casebook Against Cynical Reason*. Chicago: University of Chicago Press.
- McCaffery, Margo. 1990. "Nursing Approaches to Nonpharmacological Pain Control." *International Journal of Nursing Studies* 27 (1): 1-5. <http://goo.gl/vEMqoK>
- McVay, Scott. 1993. "Prelude: 'A Siamese Connexion With a Plurality of Other Mortals.'" In *The Biophilia Hypothesis*, edited by Stephen R. Kellert, and Edward O. Wilson, 3-19. Washington: Island Press.
- Merskey, Harold, and Nikolai Bogduk, eds. 1994. *Classification of Chronic Pain. Descriptions of Chronic Pain Syndromes and Definitions of Pain Terms*. 2nd ed. Seattle: IASP Press.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2002. *Phenomenology of Perception*. 2nd ed. Translated by Colin Smith. London and New York: Routledge.
- Mitchell, Timothy. 2002. *Rule of Experts: Egypt, Techno-Politics, Modernity*. Berkeley: The University of California Press.
- Mol, Annemarie. 2002. *The Body Multiple: Ontology in Medical Practice*. Durham and London: Duke University Press.
- Morris, Brian. 2004. *Insects and Human Life*. Oxford: Berg.
- MSPS. 2015. "Chikunguña: entrevista con Gina Watson". Accessed January 13, 2015. <https://goo.gl/hVQa2m>
- Nading, Alex. 2014. *Mosquito Trails: Ecology, Health, and the Politics of Entanglement*. Oakland: University of California Press.
- Nagel, Thomas. 1974. "What is it like to be a bat?" *Philosophical Review* 83 (4): 435-50.
- Noticias UNO. 2015. "Acetaminofén decomisado en La Guajira no podría ser utilizado: Invima". January 17. Accessed June 22, 2015. <http://goo.gl/T6aUjV>
- Osterweis, Marian, Arthur Kleinman, and David Mechanic, eds. 1987. *Pain and Disability: Clinical, Behavioral, and Public Policy Perspectives*. Washington: National Academies Press.
- Pérez, Dennis, Pierre Lefèvre, Lizet Sánchez, and Patrick Van der Stuyft. 2007. "Comment On: What Do Community-Based Dengue Control Programmes Achieve? A systematic review of published evaluations." *Transactions of the Royal Society of Tropical Medicine and Hygiene* 101 (6): 630-31. doi: 10.1016/j.trstmh.2007.02.010.
- Quintero-Gil, Diana C., Marta Ospina, Jorge E. Osorio-Benitez, Marlén Martínez-Gutiérrez. 2014. "Differential Replication of Dengue Virus

- Serotypes 2 And 3 in Coinfections Of C6/36 Cells and *Aedes aegypti* Mosquitoes.” *The Journal of Infection in Developing Countries* 8 (7): 876-84. doi:10.3855/jidc.3978
- Taussig, Michael. 1992. *The Nervous System*. New York: Routledge.
- Teleantioquia Noticias. 2015a. “Autoridades de salud advierten sobre falso medicamento contra el chikunguña”. January 26. Accessed February 15, 2015. <http://goo.gl/C8bCtv>
- Teleantioquia Noticias. 2015b. “Campaña “Vuelta a Colombia” busca unificar esfuerzos para enfrentar el chikunguña”. February 3. Accessed February 15, 2015. <https://goo.gl/X7QnNS>
- Thomas, Stephen J., 2015. “Preventing Dengue —Is the Possibility Now a Reality?” *The New England Journal of Medicine* 372 (2): 172-73. doi:10.1056/NEJMe1413146.
- Rabinow, Paul, and Marcus, George E. [with James D. Faubion, and Tobias Rees]. 2008. *Designs for an Anthropology of the Contemporary*. Durham and London: Duke University Press.
- Raffles, Hugh. 2010. *Insectopedia*. New York: Pantheon Books.
- Revista Semana. 2015a. “Santos: ‘nadie se muere de chikungunya’”. January 7. Accessed February 9, 2015. <http://goo.gl/P2swwy>
- Revista Semana. 2015b. “Chikungunya sí deja Muertes en Colombia: Van 25 Desde el Año Pasado”. April 27. Accessed April 28, 2015. <http://goo.gl/gwaonL>
- Rey, Jorge R., L. Philip Lounibos, Harish Padmanabha, and Mario Mosquera. 2010. “Resurgencia del dengue en América: pautas, procesos y prospectos”. *Interciencia* 35 (11): 800-06. <http://goo.gl/Uynkkz>
- Rush, Benjamin. 1789. “An Account of the Bilious Remitting Fever, As It Appeared in Philadelphia, in the Summer and Autumn of the Year 1780.” In *Medical Inquiries and Observations: To Which is Added An Appendix, Containing Observations on the Duties of a Physician, and the Methods of Improving Medicine*, 3rd ed., 104-17. London: reprinted for C. Dilly, in the Poultry. <https://goo.gl/nN7WBK>
- Russo, Federica, and Jon Williamson. 2007. “Interpreting Causality in the Health Sciences.” *International Studies in the Philosophy of Science* 21 (2): 157-70. doi:10.1080/02698590701498084.
- Russo, Federica, and Jon Williamson. 2011. “Generic Versus Single-Case Causality: The Case of Autopsy.” *European Journal for Philosophy of Science* 1:47-69. doi:10.1007/s13194-010-0012-4.

- Sartre, Jean-Paul. 1994. *Being and Nothingness*. Translated by Hazel e. Barnes. New York: Gramercy Books.
- Schantz Galleries. 2010. "The Origin of Mosquitoes And Other Legends. The Art of Preston Singletary." Accessed July 23, 2015. <http://goo.gl/9sXqJA>
- Shklovsky, Viktor. 1916. "Art as Technique." In *Literary Theory: An Anthology*, edited by Julie Rivkin, and Michael Ryan, 2nd ed., 2004, 15-21. Oxford: Blackwell Publishing.
- Secretaría de Salud de Medellín. 2015. "Recomendaciones para identificar y prevenir el chikunguña y el dengue". Accessed February 11, 2015. <http://goo.gl/mJTRA6>
- Ssorin-Chaikov, Nikolai. 2013. "Ethnographic Conceptualism: An introduction." *Laboratorium: Russian Review of Social Research* 5 (2): 5-18. <http://goo.gl/KiwkFB>
- Stafford, Barbara Maria. 1994. *Artful Science: Enlightenment, Entertainment and the Eclipse of Visual Education*. Cambridge: The MIT Press.
- Stafford, Barbara Maria. 1999. *Visual Analogy: Consciousness as the Art of Connecting*. Cambridge: The MIT Press.
- Suárez, M. Roberto, S. María Fernanda Olarte, M.F.A. Ana, and U. Catalina González. "Is What I Have Just a Cold or Is It Dengue? Addressing the Gap Between the Politics of Dengue Control and Daily Life in Villavicencio-Colombia." *Social Science & Medicine* 61:495-02. doi:10.1016/j.socscimed.2004.11.069.
- Valencia-Tobón, Alejandro. 2015. "Mosquitos: materia prima de sueños y pesadillas." *Innovación y Ciencia* 22 (1): 18-23. <https://goo.gl/zqxXu8>
- Vasilakis, Nikos, and Scott C. Weaver. 2008. "The History and Evolution of Human Dengue Emergence." *Advances in Virus Research* 72:1-76. doi:10.1016/S0065-3527(08)00401-6.
- Villar, Luis, Gustavo Horacio Dayan, José Luis Arredondo-García, Doris Maribel Rivera, Rivaldo Cunha, Carmen Deseda, Humberto Reynales, Maria Selma Costa, Javier Osvaldo Morales-Ramírez, Gabriel Carrasquilla, Luis Carlos Rey, Reynaldo Dietze, Kleber Luz, Enrique Rivas, Maria Consuelo Miranda Montoya, Margarita Cortés Supelano, Betzana Zambrano, Edith Langevin, Mark Boaz, Nadia Tornieporh, Melanie Saville, and Fernando Noriega. 2015. "Efficacy of a Tetravalent Dengue Vaccine in Children in Latin America." *The New England Journal of Medicine* 372 (2): 113-123. doi:10.1056/NEJMoa1411037.

- WHO. 2012a. *Global Strategy for Dengue Prevention and Control 2012-2020*. Geneva: WHO. <http://goo.gl/6gYqdc>
- WHO. 2012b. *Handbook for Clinical Management of Dengue*. Geneva: WHO. <http://goo.gl/4CiFp7>
- WHO. 2013. *Sustaining the Drive to Overcome the Global Impact of Neglected Tropical Diseases. Second WHO Report on Neglected Tropical Diseases*. France: WHO/HTM/NTD. <http://goo.gl/vumHPY>
- WHO. 2015. "Dengue Control. Chikungunya." Accessed November 15, 2015. <http://goo.gl/aQ9pAX>
- WHO. 2016. "Immunization, Vaccines and Biologicals. Questions and Answers on Dengue Vaccines." Accessed April 20, 2016. <http://goo.gl/RoNiyA>
- W Radio. 2015a. "Santos cuestiona políticos que usan chikunguña para polemizar". Accessed January 8, 2015. <http://goo.gl/VDgriS>
- W Radio. 2015b. "Gobierno investiga denuncias de proselitismo con virus del chikungunya". January 7. Accessed January 8, 2015. <http://goo.gl/OnW91C>

**LA CRONOFOTOGRAFÍA Y LA MORFOMETRÍA
GEOMÉTRICA COMO TÉCNICAS ANALÍTICAS
EN LA INTERPRETACIÓN DE ICONOGRAFÍAS
SECUENCIALES DEL SITIO ARQUEOLÓGICO
HUACA DE LA LUNA, MOCHE, PERÚ***

LAURA LÓPEZ ESTUPIÑÁN**

Universidad Nacional de Trujillo, Rennes 1

LUIS CARLOS RODRÍGUEZ PÉREZ***

Pontificia Universidad Javeriana

*Este artículo es resultado de la tesis de maestría “Aportes a la interpretación de sitios arqueológicos con iconografías secuenciales. El caso de la cronofotografía en Huaca de la Luna (Moches - Perú)” de la Universidad Nacional de Trujillo (Perú) y de la convención de stage 2015-2016 entre la Fundación Nodo Espacio de Intersubjetivación (Colombia) y la Université de Rennes 1 (Francia), Master 2 mention, Modélisation sp.sci (Parcours Préhistoire d'Amérique du Sud: Théorie, Méthodologie et Pratique).

**lalo2@gmail.com

***luiscarlord@gmail.com

Artículo de investigación recibido: 9 de octubre de 2015. Aprobado: 6 de junio de 2016

RESUMEN

La aparición de iconografías secuenciales en murales con frisos de adobe en alto relieve y vasijas de cerámica en Huaca de la Luna, Moche (Perú), requiere de la aplicación de técnicas y métodos propios del arte y la fotografía, que permitan comprender su posible función y discurso en el sitio arqueológico. El presente artículo es una muestra de la aplicación de la cronofotografía y de la morfometría geométrica para la interpretación de iconografías secuenciales en murales y cerámicas de sitios arqueológicos.

Palabras clave: arqueología, cronofotografía, Huaca de la Luna, iconografías secuenciales, morfometría geométrica.

**THE CHRONOPHOTOGRAPHY AND GEOMETRIC MORPHOMETRY
AS ANALYTIC TECHNIQUES IN THE INTERPRETATION OF
SEQUENTIAL ICONOGRAPHY OF THE ARCHAEOLOGICAL
SITE HUACA OF THE MOON, MOCHE, PERU**

ABSTRACT

The sequential iconography on adobe wall friezes, on high relief and pottery in the Huaca of the Moon, Moche (Peru), require application of techniques and methods of art and photography for understanding their potential role and meaning. This article shows the potential of chronophotography and geometric morphometry for the interpretation of sequential iconography in pottery and murals at archaeological sites.

Keywords: sequential iconographies, chronophotography, geometric morphometry, Archaeology, Huaca of the Moon.

**A CRONOFOTOGRAFIA E A MORFOMETRIA GEOMÉTRICA
COMO TÉCNICAS ANALÍTICAS NA INTERPRETAÇÃO
DE ICONOGRAFIAS SEQUENCIAIS DO SÍTIO
ARQUEOLÓGICO HUACA DE LA LUNA, MOCHE, PERU**

RESUMO

O surgimento de iconografias sequenciais em muros com frisos de adobe em alto-relevo e vasilhas de cerâmica em Huaca de la Luna, Moche (Peru) requer da aplicação de técnicas e métodos próprios da arte e da fotografia que permitam compreender sua possível função e discurso no sítio arqueológico. Este artigo é uma amostra da aplicação da cronofotografia e da morfometria geométrica para a interpretação de iconografias sequenciais em muros e cerâmicas de sítios arqueológicos.

Palavras-chave: arqueologia, cronofotografia, Huaca de la Luna, iconografias sequenciais, morfometria geométrica.

INTRODUCCIÓN

Las técnicas analíticas requieren de procesos de validación y replicación, generalmente asociados a las ciencias exactas, por la minuciosidad y la precisión, lo cual favorece diálogos multi-, inter- y transdisciplinarios. La arqueología, en su constante transitar, ha implementado técnicas y métodos de diferentes disciplinas como la física, la química, la biología y la matemática, con el fin de resolver preguntas puntuales y determinantes en las formas de producción, utilización, análisis y conservación de innumerables materiales arqueológicos. Sin embargo, al enfrentarnos al mundo arqueológico de las manifestaciones artísticas, los estudios se limitan a análisis de clorimetría visual, pigmentos y materiales (con sus posibles cargas simbólicas).

Otros análisis enfocados desde el arte, la antropología y la lingüística, han recurrido a la semiótica, el método iconográfico de Panofsky (Castillo 1989, Hocquenghem 1989, Golte 2009, Mackowski 2001, Sempe y Gentile 2004) y, recientemente, se ha abordado la imagen desde la descomposición de movimiento (Ikaskuntza y Madoriaga 2000; Azéma 2007), pero no desde la cronofotografía y la morfometría geométrica, lo cual hace de este un trabajo pionero en el campo arqueológico.

Con el planteamiento de Azéma, la imagen arqueológica toma vida, se deja de pensar en imágenes planas y estériles que narran escenas vinculadas a las funciones de los contextos y recintos donde aparecen y aparecen nuevas formas de narrar, animar y comprender la relación de la imagen en contexto, no solo con la plaza, el mural, el pasillo o escalón, sino con el sitio arqueológico, con el paisaje que circunscribe. Esto plantea nuevas miradas acerca de las poblaciones prehistóricas, que al parecer, conocían los principios de la imagen en movimiento, probablemente animada mediante luces y sombras, naturales o producidas por fuego.

El mundo andino no es ajeno a esta perspectiva; las evidencias culturales de los moches presentan iconografías secuenciales en murales, como floreros (vasijas acampanadas) y cancheros (ollas cerradas con mango lateral cónico) de cerámica que forman parte del Complejo Arqueológico Huacas del Sol y la Luna. Estas manifestaciones requieren de análisis profundos, técnicamente apropiados, que permitan, desde la antropología visual, el arte, la semiótica, la matemática y la fotografía, acercarse a su comprensión e interpretación. Para ello, el presente artículo

evidencia cómo dos métodos utilizados por las ciencias naturales: la cronofotografía y la morfometría geométrica aportan a la comprensión de las iconografías secuenciales en el sitio arqueológico Huaca de la Luna.

¿Por qué la cronofotografía y la morfometría geométrica aportan al análisis de iconografías secuenciales?

La cronofotografía fundamenta su análisis en los conceptos de serie, secuencia y frecuencia. Esta técnica, planteada por Marey entre 1880 y 1899 para capturar y “estudiar la locomoción de los animales sintetizada en la representación plástica del dinamismo” fue retomada por Muybridge, para obtener pruebas sucesivas, en número restringido, haciendo la descomposición o el análisis del movimiento en los fenómenos fisiológicos (De los Reyes 1993, 100-101).

“La cronofotografía comunicaba la sensación del dinamismo al mostrar, en una misma imagen, el desdoblamiento minucioso de las fases sucesivas del desplazamiento de los objetos y cuerpos en movimiento” (De los Reyes 1993, 104), permitiendo “revelar el aspecto visual de la cultura humana, especialmente aquellos eventos inscritos en la gestualidad y el movimiento del cuerpo” (Mead y Bateson, citados en Gallardo 2002, 13). Pese a su aplicación metodológica en la antropología, en los inicios del siglo xx, la cronofotografía no se ha trabajado como técnica analítica en la iconografía de sitios arqueológicos, razón por la que se hace necesario definir los conceptos de serie y secuencia.

La serie “sugiere la existencia de una sucesión, de una cadena o una progresión de imágenes que, en conjunto, desarrollan una idea, narran una historia o presentan una propuesta de manera muy evidente o con algún reto de por medio” (Arango s. f.). Para conformar la sucesión de imágenes debe haber unas reglas de agrupación en serie que Hart (2010) sustenta en principios de simplicidad y similitud de las formas, definidos como los factores que hacen que ciertas partes se vean más coherentemente relacionadas con otras.

La secuencia es la serie ordenada y continuada de imágenes (Arango s. f.). Hart define la secuencia gráfica como “las reiteraciones de diseños que guardan semejanzas formales, aplicados en uno o en varios soportes distribuidos en un espacio físico determinado, constituyendo un conjunto producido para permanecer relacionado, integrando un todo”, cuyas partes “deben guardar semejanzas formales, como variantes de

un mismo modelo” que cumplan las condiciones de configuración¹ y producción² (Hart 2010).

Las condiciones planteadas por Arango y Hart para las series y secuencias gráficas se cumplen en el mundo iconográfico moche (murales y cerámicas estudiadas). Allí se evidencian reglas y patrones en la configuración-producción de imágenes primarias que fueron adoptadas, adaptadas, reconfiguradas y posiblemente re-significadas por los moches, en un lenguaje visual enteramente simbólico (Campana 2015).

Dichas características de la iconografía moche se dan por la concreción de múltiples procesos y grupos humanos que decidieron adoptar-adaptar símbolos re-significados metafóricamente, pero que guardan y evidencian similitudes iconográficas entre ellos. Así es como la iconografía estatal, es decir la establecida y reconocida desde el Estado moche, evidencia patrones de construcción que obedecen a conocimientos matemático-geométricos consolidados en reglas de agrupación en series que permiten configurar lecturas integrales de cada una de las partes del frontis norte, mediante procesos de percepción visual.

Componer el movimiento de las iconografías secuenciales de Huaca de la Luna, de la mano de la morfometría geométrica, la cual “proporciona herramientas gráficas para la cuantificación y visualización de la variación morfológica intra- e interespecífica”, nos permite estudiar, desde las matemáticas, “las propiedades geométricas restantes tras remover los efectos de la escala, la rotación y la traslación de un objeto” (Adams et ál., citados en Benítez y Püschell 2014, 998), entregando “una descripción precisa y certera de las formas biológicas, además de permitir una adecuada visualización, interpretación y comunicación de los resultados” (Zelditch et ál. 2004).

El análisis morfométrico está basado en *landmarks*³ y el análisis de contornos de Fourier, aplicados por los programas de animación de la

-
- 1 Elementos similares en sus formas (ordenados sobre un mismo soporte con interespacios vacíos coalescentes) y elementos similares distribuidos estratégicamente en un territorio.
 - 2 Producidos por actores de una misma comunidad o producidos por tradición y adopción de modelos gráficos de comunicación de otras comunidades.
 - 3 Para el presente documento las *landmarks* se refieren a las coordenadas o hitos posicionales de cada una de las partes de los personajes iconográficos estudiados, las cuales permiten demarcar y evidenciar los cambios de posición en las formas.

forma como MorphX y Fantamorph. Ello permite “visualizar complejas diferencias entre distintas formas biológicas” (Benítez y Püschel 2014, 1000) y facilita la comprensión de discursos parciales que se mimetizan en el paisaje y relatan una poética de lo mítico y cotidiano, como se observa en la parte final del presente artículo.

INDICIOS PARA LA APLICACIÓN DEL MÉTODO EN HUACA DE LA LUNA

La disposición en cuadros separados intencionalmente por bandas horizontales y verticales (en las paredes de los escalones del frontis norte de Huaca de la Luna y de los edificios A, BC y D), así como las diferencias y permanencias en la iconografía contenida en dichos cuadros, hicieron pensar en un nuevo concepto de iconografías moche que lograra significarlas y diferenciarlas de las definiciones dadas hasta el momento.

Hablar de secuencias implicaba la comprensión de imágenes dinámicas, es decir, de imágenes que contaban una historia que iba más allá de las secuencias narrativas de los moches, estudiadas por Castillo (1989), Golte (2009), Hocquenghem (1989) y Mackowski (2001). Observar diferencias mínimas entre personajes particulares contenidos en los cuadros de los paneles, hacía pensar en otro tipo de narrativa, quizá simbólica, fisiológica, morfológica y/o mítica.

Ya no se observaban escenas completas que ilustraban cuadros de la vida ritual, mítica o cotidiana de los moches, sino que la particularidad de los personajes y sus pequeños cambios en la disposición espacial, así como en la forma, permitieron acercarse a los principios del cine para descomponer movimientos y fotogramas, para comprender que las iconografías nos mostraban imágenes en movimiento, que definimos como “iconografías secuenciales”.

Los primeros acercamientos se hicieron desde el estudio cronológico-secuencial para los escalones tres, cuatro, cinco, seis y siete (de abajo hacia arriba) del frontis norte del Templo viejo de Huaca de la Luna, permitiendo la comprensión, cuadro a cuadro, de las secuencias que forman cada uno de los murales (escalones). Para ello, se recurrió a estudios fílmicos y visuales realizados previamente por los autores, los cuales definieron conceptos y técnicas propias para la interpretación de los murales. De esta revisión surgieron dos conceptos claves, establecidos en torno a los soportes estudiados:

1. Panel o film: cada uno de los escalones o soportes cerámicos que contienen los fotogramas.
2. Fotograma: cada uno de los cuadros o personajes que conforman la iconografía secuencial, los cuales guardan semejanzas entre sí y permiten la consolidación de la serie y la secuencia.

Aunque se hace evidente la misma disposición en diversos paneles del frontis norte, para la investigación fue necesario trabajar en dos tipos de soportes: arquitectura mural y vasijas de cerámica, con el fin de replicar el modelo y comprobar si el método funcionaba en distintos materiales y contextos culturales.

En arquitectura mural se trabajaron 31 fotogramas del escalón tres del frontis norte, correspondientes a la “Araña decapitadora” (Tufinio 2003) y 9 fotogramas en total del “Aia-paec”⁴ de los edificios BC y D, los cuales están en buen estado de conservación.

Para la replicación del modelo y experimentación en otro material cultural se eligieron 16 vasijas clasificadas como cancheros y floreros. Todas las vasijas hacen parte de contextos funerarios excavados a las afueras del Templo viejo, cuyo registro fue consultado en el registro de materiales del Museo Arqueológico Huacas de Moche.

De todo el material estudiado, este artículo presenta el análisis del escalón tres (E3) del frontis norte de la Plaza 1 (Huaca de la Luna) y dos animaciones de los floreros trabajados.

HUACA DE LA LUNA

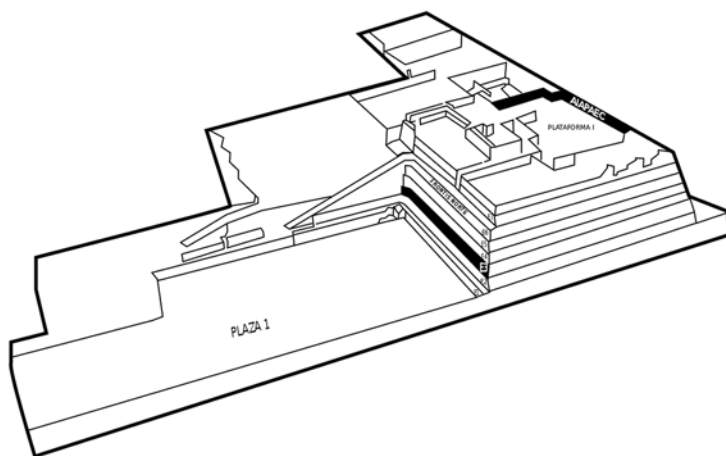
El proyecto arqueológico Huacas de Moche lleva más de 20 años trabajando en las faldas del cerro Blanco, sector la Campiña, municipio de Moche, Perú. Algunas investigaciones han permitido caracterizar la naturaleza y asignación cultural del sitio, definiéndolo como complejo arqueológico con características de ciudad, capital del Estado Territorial Moche del sur, abandonado hacia el año 850 d. C. (Uceda, Gayoso y Tello 2010). El complejo está conformado por dos huacas (Sol y Luna) y un núcleo urbano. Dentro de Huaca de la Luna se encuentra el Templo

⁴ El Aiapaec o divinidad de las montañas es descrita arqueológicamente como una deidad antropomorfa, representada en rostros frontales policromos, contenidos en murales en la Plataforma I de Huaca de la Luna, Moche (Uceda, Gayoso y Tello 2010).

viejo, que funcionó hasta 600 d. C. y comprende las plataformas I, II y las plazas 1, 2 y 3 (Uceda, Gayoso y Tello 2010).

Desde 1999, el proyecto arqueológico trabaja en Plaza 1, alcanzando, en 2006, el piso en la sección sureste. Hasta el momento se ha avanzado en la liberación de escombros a nivel del segundo escalón, en el límite de la plaza y los puntos de acceso, lo cual ha permitido la definición de la Plaza. Conocida el área y excavada gran parte de murales, durante 2014, se estudiaron las iconografías secuenciales de los murales en alto relieve con policromías que hacen parte del edificio A, BC y D en la Plataforma I y el frontis norte de Plaza 1, como se observa en la figura 1.

Figura 1. Áreas con iconografías secuenciales en Huaca de la Luna



Fuente: López 2016a.

LA PLAZA 1 Y EL ESCALÓN 3

La Plaza 1 está ubicada en el extremo norte de Templo viejo; “es el espacio arquitectónico más grande del complejo arqueológico, que abarca un área de 11.500 m², donde la fachada norte del templo es a su vez el límite sur, formando parte estructural de ella” (Uceda, Gayoso y Tello 2010, 35).

El trabajo arqueológico y de conservación ha permitido registrar gráficamente “1.023 m² de contextos arquitectónicos” mediante una estrategia de intervención basada en la excavación arqueológica y el

retiro de escombros por niveles arbitrarios (Uceda, Gayoso y Tello 2010, 37), definiendo así el frontis norte.

Este frontis es una “compleja secuencia arquitectónica en la que se superpone una serie de edificios que relevan una identidad y vigencia propia” (Uceda 1999, 106). Está compuesto por siete escalones o paneles que guardan entre sí iconografías en relieves policromos con motivos diversos, que conforman así la fachada de la plaza principal, donde se localiza el acceso principal al conjunto arquitectónico del Templo viejo de Huaca de la Luna. De los siete escalones, solo los escalones 3, 5, parte del 6 y 7 cuentan con una división intencional de los cuadros, marcando leves diferencias entre unos y otros.

Por razones de conservación se eligió el E3, conformado por un panel de 74,30 m de longitud y una altura promedio de 2,50 m. Está dividido en 31 fotogramas parcialmente definidos y conservados. En cada fotograma está la representación de un motivo elaborado con adobe, en alto relieve y policromía, llamado por Tufinio (2003) “Araña decapitadora”. Y según Uceda, Gayoso y Tello (2010, 39):

Tanto las arañas como el fondo fueron pintados de rojo, para finalmente utilizar pigmentos de colores azul, amarillo, blanco y negro para los detalles de las arañas. La mitad inferior del panel presenta un mejor estado de conservación que la superior; en muchos casos los detalles de la mitad superior se han perdido.

TRABAJO DE CAMPO

Para facilitar el registro del trabajo de campo y el análisis de laboratorio, se decidió trabajar en dos sectores: frontis norte y Plataforma I. En el frontis norte se enumeraron los 31 fotogramas del E3, en sentido occidente-oriente, siguiendo la dirección propuesta por los motivos iconográficos planteados en el frontis. Se definió el fotograma MPH1TV-PIECO3-1 como el más próximo al límite de Templo viejo y el fotograma MPH1TVPIECO3-31 como el más próximo a Cerro Blanco. Enumerados y reconocidos en el área, se dispusieron andamios sobre el escalón anterior (E2: “los danzantes”) para facilitar las tomas fotográficas, a dos metros de distancia frontal, de cada uno de los cuadros y series, permitiendo comprender las secuencias en detalle del panel.

Las fotografías se hicieron con cámara Fujifilm-x10, en formato RAW, para obtener una mayor calidad. Su sistematización hace parte de una base de datos que permite, mediante una ficha, comprender la posición, las medidas y la relación contextual del fotograma en el discurso iconográfico del panel.

Cumplido el registro fotográfico se dio paso a la jornada de mediciones, constatando que no existe un cuadro igual a otro, ni en su iconografía, ni en las medidas, razón que aporta a la comprensión de un dinamismo, tanto en el mensaje como en la forma que se expresan los fotogramas. Estas diferencias morfométricas fueron la clave en el análisis, el montaje y la modelización en los *softwares* MorphX y Fantamorph, facilitando el análisis cronofotográfico y la descomposición del movimiento, mediante la morfometría geométrica.

Para una mayor precisión en el trazo, se decidió dibujar con lápiz números 10 y 8 en línea continua (lo que estaba en buen estado de conservación) y con línea punteada (lo que no estaba totalmente definido, por el desgaste y la erosión, pero que hacía evidente la huella de elaboración humana) (figura 2). En cuanto al dibujo, se decidió digitalizar los 31 fotogramas visibles en Photoshop CS6, mediante tabla digitalizadora Bamboo pad cth301k. Allí se crearon seis archivos de cada fotograma en formato .PSD que permitieran trabajar por capas y en formato .PNG para el procesamiento y manejo de *software*.

Se hace necesario aclarar que el objeto del estudio se define en la forma y no en los colores, por lo cual se dejó en blanco lo que no se hace visible, con el fin de no inventar, ni re-crear la imagen.

Figura 2. Fotogramas MPH1TVP1ECO3-11, MPH1TVP1ECO3-12 y MPH1TVP1ECO3-13 del E3



Fuente: López 2016a.

Como resultado del trabajo de campo se obtuvo el registro fotográfico y de dibujo de 30 fotogramas; de tres Aiapaec por edificio, para un total de 9 y 16 dibujos de cerámicas correspondientes a floreros y cancheros del proyecto arqueológico.

También, se hizo un análisis de isovistas durante el mes de agosto de 2015, el cual constó de un registro fotográfico cada 20 metros, en los sectores oriental, central y occidental, describiendo el panorama óptico obtenido (nitidez, número y detalle de cuadros) desde el nivel de piso excavado. Como resultado encontramos que, a 40 m y 80 m del frontis, el campo de visibilidad es muy superior; desde la parte central se alcanza a ver la totalidad del panel, con buen detalle de los relieves, mientras que, desde las partes laterales, se pierden detalles de los fotogramas más extremos, como lo constata Castillo et ál. (2015).

APLICACIÓN DE LAS TÉCNICAS: LABORATORIO VISUAL

Durante el registro fotográfico, en el E3 se evidenció que no existen dos arañas idénticas. Las 31 representaciones visibles guardan diferencias y similitudes que inducen a leerlas como una serie de secuencias, con variaciones en la posición espacial y en la forma, y no como “diferentes estilos del maestro artesano ceñido a la autoridad moche” (Meneses et ál. 2009, 97).

Lo expuesto fue confirmado durante el análisis morfométrico que permitió ver “los movimientos de los hitos”, mediante cambios graduales de los ángulos (tabla 1); es decir, los cambios, varianzas, permanencias y divergencias en las posiciones de las partes de la representación iconográfica del E3, facilitando el montaje en el *software* de todas las imágenes trabajadas.

Para el caso de las iconografías secuenciales de la arquitectura mural de Huaca de la Luna, se recurrió a la exportación de los dibujos digitalizados en MorphX, con el fin de efectuar la correlación de *landmarks* (líneas verdes de la figura 3⁵) y así visualizar los cambios morfométricos y espaciales ocurridos cuadro a cuadro, los cuales posteriormente fueron animados en diversas velocidades (fotogramas/segundo).

5 La correlación de los puntos en los programas de animación se realizó manteniendo la mayor fidelidad posible, demarcando solo los elementos conocidos y que podrían corresponderse en el siguiente fotograma. Aquellos puntos que no eran visibles en el siguiente fotograma no se tuvieron en cuenta.

Tabla 1. Descripción angular de las manos en la iconografía del E3

Fotograma	Ángulo mano anterior	Diferencia de ángulo	Ángulo mano posterior superior	Diferencia de ángulo	Ángulo mano posterior inferior	Diferencia de ángulo
MPTVP1ECO3-01	27		63			
MPTVP1ECO3-02	67	-40	60	3	80	
MPTVP1ECO3-03	50	17	50	10	77	3
MPTVP1ECO3-04	37	13	70	-20	57	20
MPTVP1ECO3-05	34	3	80	-10	70	-13
MPTVP1ECO3-06	20	14	75	5	65	5
MPTVP1ECO3-07	35	-15	50	25	60	5
MPTVP1ECO3-08	55	-20	80	-30	70	-10
MPTVP1ECO3-09	90	-35	83	-3	74	-4
MPTVP1ECO3-10	60	30	50	33	70	4
MPTVP1ECO3-11	54	6	70	-20	75	-5
MPTVP1ECO3-12	47	7	65	5	73	2
MPTVP1ECO3-13	40	7	66	-1	73	0
MPTVP1ECO3-14	90	-50	60	6	50	23
MPTVP1ECO3-15	39	51	60	0	73	-23
MPTVP1ECO3-16	30	9	70	-10	78	-5
MPTVP1ECO3-17	47	-17	50	20	70	8
MPTVP1ECO3-18	50	-3	70	-20	70	0
MPTVP1ECO3-19			60	10	75	-5
MPTVP1ECO3-20	57	-57	90	-30	78	-3
MPTVP1ECO3-21	28	29	75	15	70	8
MPTVP1ECO3-22	30	-2	55	20	55	15
MPTVP1ECO3-23	35	-5		55	66	-11
MPTVP1ECO3-24	33	2		0	60	6
MPTVP1ECO3-25	23	10	70	-70	73	-13
MPTVP1ECO3-26	30	-7	73	-3	52	21
MPTVP1ECO3-27	43	-13		73	65	-13
MPTVP1ECO3-28	50	-7	55	-55	55	10
MPTVP1ECO3-29	34	16	70	-15	65	-10
MPTVP1ECO3-30	54	-20	80	-10	77	-12
MPTVP1ECO3-31	45	9	40	40	50	27

Fuente: López 2016b.

Figura 3. Preparación de la imagen por landmarks en MorphX

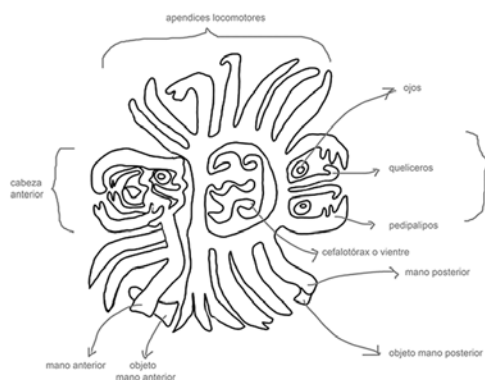
Fuente: López 2016b.

Como complemento del estudio cronofotográfico y morfométrico se recurrió al análisis vectorial, con el fin de identificar las coordenadas en los ejes (x, y), de las formas contenidas en cada uno de los fotogramas, lo cual resultó en un análisis cuantitativo que permitiera ver las variaciones en las posiciones de cada parte (apéndices locomotores anteriores y posteriores, cabeza anterior, cabeza posterior, vientre y objeto (¿cuchillo? y cabeza) (figura 4).

Mediante plano cartesiano se registraron cambios en la disposición y en las permanencias entre los fotogramas, evidenciándose que los 31 fotogramas tienen una disposición espacial uniforme de las tres partes que lo conforman. Los apéndices locomotores superiores oscilan en los cuadrantes I y II, los inferiores en los cuadrantes III y IV, la cabeza anterior en los cuadrantes II y III, la cabeza posterior en los cuadrantes I y IV y el vientre o abdomen” en los cuadrantes I, II, III y IV. Para ejemplificar lo expuesto, el presente artículo describe la posición cartesiana de los apéndices locomotores inferiores y cabezas de los fotogramas MPH1TV-PIECO3-31, MPH1TVPIECO3-30 y MPH1TVPIECO3-29 (figura 5).

En los tres fotogramas es necesario destacar la humanización del apéndice locomotor anterior inferior $(-6x_1, -7y_1)$, $(-5x_2, -5y_2)$ y $(-4x_3, -5y_3)$. Obsérvese la mano que contiene un objeto, fíjese que se mantiene en los tres fotogramas, pero no siempre está en la misma posición, como lo confirman las coordenadas (tabla 2). Por la posición en el plano, se observa que la mano asciende del fotograma MPH1TVPIECO3-31 al MPH1TVPIECO3-29, como si estuviese desplazándose de abajo hacia arriba, simulando un movimiento coherente con el resto de los apéndices locomotores. La mano posterior solo presenta en el fotograma MPH1TVPIECO3-31 un objeto que desaparece en los fotogramas MPH1TVPIECO3-30 y MPH1TVPIECO3-29.

Figura 4. Partes del personaje del E3



Fuente: López 2016a.

Figura 5. Fotogramas MPH1TVP1EC03-31, MPH1TVP1EC03-30 y MPH1TVP1EC03-29 del E3 en el plano cartesiano



Fuente: Luis Carlos Rodríguez y Laura López Estupiñán.

Cada mano corresponde a un personaje. El personaje anterior cuenta con una mano humanizada en la parte inferior, que sostiene, casi siempre, un objeto, mientras que el personaje posterior cuenta con dos manos humanas, una inferior y una superior. Lo anterior evidencia que cada fotograma representa dos personajes en una misma imagen.

En cuanto a las cabezas, encontramos que la anterior se muestra de perfil, mientras la posterior se muestra de manera horizontal, sin indicar que correspondan a un mismo personaje. Si observamos en detalle la cabeza anterior, parece corresponder por su morfometría a un mamífero, mientras que la cabeza posterior se asemeja más a un

artrópodo, los dos con variaciones que parecen indicar alargamientos, apariciones o desapariciones y definiciones de sus partes, como se ve en las animaciones anexas al presente texto. Dicho ejercicio fue realizado con cada una de las partes de los 31 fotogramas, permitiendo observar las variaciones: disminución, aumento, ausencia y presencia de cada una.

Como resultado, la imagen muestra dos seres divididos intencionalmente en los relieves, continuidades y direcciones de los trazos. Al personaje anterior lo conforman máximo cuatro apéndices locomotores superiores, dos apéndices locomotores inferiores, una mano que sostiene, casi siempre, un objeto —¿cuchillo? (29 veces) y cabeza (1 vez)— y una cabeza de perfil que varía constantemente (zoomorfa y antropomorfa). Mientras que el personaje posterior muestra su cabeza de manera horizontal; lo conforman entre tres y cinco apéndices locomotores superiores, una mano superior, una cabeza que siempre es zoomorfa (¿artrópodo?), de tres a cinco apéndices locomotores inferiores, una mano inferior y un vientre que siempre se transforma y está conectado, algunas veces, con la cabeza posterior.

Tabla 2. Posición apéndices locomotores (Al), manos y objetos inferiores del E3 en el plano cartesiano

Extremos de	MPH1TVPIECO3-31		MPH1TVPIECO3-30		MPH1TVPIECO3-29	
	X ₁	Y ₁	X ₂	Y ₂	X ₃	Y ₃
Mano posterior inferior	5	-6	6	-4	6	-5
Objeto mano posterior	6	-7				
Al posterior 1	4	-8	6	-7	4	-6
Al posterior 2	3	-8	5	-8	4	-8
Al posterior 3	2	-8	-1	-8	2	-8
Al posterior 4	1	-9				
Mano anterior inferior	-4	-7	-7	-7	-3	-6
Objeto anterior inferior (extremo anterior)	-5	-7	-6	-5	-4	-4
Objeto anterior inferior (extremo posterior)	-2	-8	-3	-8	-2	-8
Al anterior 1	-7	-7	-7	-3	-6	-5
Al anterior 2	-6	-7	-7	-5	-6	-6

Para el caso de los floreros, la animación requirió un trabajo digital de los dibujos elaborados por el proyecto durante la temporada de gabinete, facilitados por el centro documental del Museo Arqueológico Huacas de Moche y animados en Photoshop CS6 en la línea de tiempo a una velocidad de 30 fot/seg, como se puede observar en las animaciones adjuntas.

REFLEXIÓN FINAL

Los murales con frisos del Templo viejo de Huaca de la Luna hacen parte de discursos iconográficos establecidos, que han sido interpretados como escenas o cuadros aislados y no en su conjunto. La investigación propuesta durante 2014 y 2015 permitió comprender nuevas formas de narrar, contar y evidenciar lo que parece ser un relato mítico que ordena prácticas y discursos en la sociedad moche. Una sociedad que reconoce culturas arqueológicas previas, como Sechin y Cupisnique (Uceda, Gayoso y Morales 2010, 39) por las formas y representaciones adoptadas: la disposición de las manos (mano anterior fotograma MPH1TVPIECO3-23), las formas de los vientres, las cabezas, los tocados y orejeras.

Si bien 20 años de investigaciones han aportado a la comprensión del Templo viejo en los periodos arqueológicos moche y chimú, los discursos iconográficos aún esperan ser descifrados y contextualizados en los hallazgos de cientos de evidencias materiales.

La cronofotografía y la morfometría geométrica ya dan luces para comprender que el mundo andino y su gente conocían muy bien la función del lenguaje, acudiendo a su mejor creación: la imagen, para transmitir aquellos discursos y mensajes, que, a través del tiempo, fueron renovados con nuevas coloraciones, con cambios en las formas, con nulidades, descapotes y sellos de muchos de ellos.

Lo anterior indica la importancia temporal de los discursos y procesos sociales, llenos de vida, presentes en las iconografías secuenciales, como ocurre en los escalones 3, 4, 5, 6 y 7 del frontis norte, el Aiapaec del edificio A, BC y D, los floreros y cancheros de cerámica, en ajuares funerarios a las afueras de Templo viejo.

Hablamos de vida porque el movimiento se atribuye a la función dinámica de los cuerpos y esta ocurre mientras haya vida. Las iconografías secuenciales muestran seres dinámicos, ¿arañas? que se desplazan de oriente a occidente y viceversa, que cambian la forma de sus vientres, que

se transforman en múltiples seres zoo- y antropomorfos; un Aiapaec que dilata sus pupilas, expande su nariz, gruñe y se tranquiliza. Pájaros que pican, perros que jadean, peces que nadan y acompañan seres en la muerte.

Dicha mirada constituye una re-interpretación del sitio, asociado, hasta el momento, al discurso decapitador y sangriento del mundo ritual moche. La “Araña decapitadora” hoy se interpreta como dos seres que comparten un cuerpo arácnido para mostrar la dualidad, para abrir camino o pasar de un lado a otro de dos formas. En la parte anterior se observa un personaje de perfil, el cual se transforma durante las secuencias para mantenerse, durante tres fotogramas, en un personaje antropomorfo reconocido arqueológicamente como el hombre guerrero. Este personaje porta en su mano humanizada un objeto que bien podría ser un hacha de mano o un instrumento para arar, zanjar o abrir la tierra, no solo decapitar.

Si bien Tufinio (2003) atribuía la característica decapitadora a la “Araña”, con el análisis cronofotográfico y morfométrico se observó que, solo en el fotograma MPH1TVPIECO3-19 aparece una mano que sostiene una cabeza, la única en todo el discurso, y dos fotogramas después, el perfil del rostro se humaniza, durante tres fotogramas continuos. La aparición de la cabeza humana en la mano de un personaje asociado a un ser zoomorfo, constituye el punto de referencia para que el personaje central adquiera el atributo humano y se transforme en él.

Respecto a la parte posterior, ya mencionamos que el personaje se muestra horizontalmente y con características de los artrópodos. Allí, se mantienen los pedipalpos, quelíceros y el área ocular, pero no siempre del mismo tamaño y número. Al realizar el análisis morfométrico se evidencian movimientos de desplazamientos en expansión y contracción de los pedipalpos y quelíceros, mientras que, para el área ocular se observan movimientos de multiplicación, similares a los de la meiosis.

La cabeza está siempre conectada con un vientre que cambia su forma interna, como si estuviera en constante metamorfosis, situación que no ocurre con la parte anterior. Respecto a los apéndices locomotores se evidencian movimientos laterales, como si se abriera camino de lado a lado, horizontalmente y no de arriba abajo, verticalmente, como en la parte anterior.

Es así como los análisis morfométricos y cronofotográficos del escalón 3 permitieron comprender cada cuadro del E3 como recurso

narrativo en el montaje, como unidades de análisis y secuencias que articulan un documento (filme) en el cual el acontecimiento particular se relaciona con fenómenos más amplios que vinculan la memoria individual y colectiva (Arias 2011), los eventos y rituales celebrados en la Plaza central del Templo viejo.

De la Plaza 1 se presume que fue un lugar de encuentro que permitía dar la bienvenida, congregar a 10.000 personas (Meneses et ál. 2009, 84) y, posiblemente, presenciar ceremonias de las que no se conoce evidencia arqueológica hasta el momento. Por los hallazgos en otras plazas de Huaca de la Luna, se sabe que no fue el sitio elegido para el combate ritual, ni para efectuar la ceremonia de sacrificio.

Durante las excavaciones se han encontrado ofrendas y material arqueológico correspondiente al periodo Chimú, ofrendas de camélidos, a nivel de piso han sido las más recurrentes. Sin embargo, frente al E3 se han excavado algunos tocados, uncus, puntas de lanza y mates (Tufinio 2003) Por el registro fotográfico de las excavaciones se logró establecer que las ofrendas chimúes solo se encontraron frente a los fotogramas MPH1TVPIECO3-22, MPH1TVPIECO3-28 y MPH1TVPIECO3-29.

Las ofrendas y la iconografía secuencial del E3 nos llevan a pensar, una vez más, que el panel no solo contiene a un personaje (la Araña), sino que tiene como función principal comunicar un mensaje dotado de significado, al parecer, relacionado con “la renovación, germinación y crecimiento de la cosmogonía moche” (Uceda 1999).

La dirección en la que se dispusieron los paneles no es accidental; la dirección oriente-occidente-oriente está íntimamente relacionada con la salida y ocultamiento del sol, con la presencia de hitos geográficos como cerro Blanco (oriente) y el río (occidente), es decir, hitos de roca-tierra y agua, fundamentales para sociedades agrícolas. Es de anotar que el único personaje, en el discurso del frontis norte, que muestra la facultad de dirigirse en la dirección ya descrita es la “Araña” del E3. Los demás personajes solo narran un movimiento de occidente a oriente, como si entraran al cerro y no pudieran volver a salir. Dicha facultad de la Araña podría explicar su dualidad, la posibilidad de ser dos seres a la vez, de tener dos pares de manos y varios apéndices locomotores que faciliten su entrada y salida, su apertura de camino en ambas direcciones, su continuo transitar entre la vida y la muerte.

Llegar a descifrar el mensaje del frontis no es el objeto de la investigación; sin embargo, esto no quiere decir que desconozcamos su iconografía como series de códigos que afirman un discurso religioso que se consolida y toma fuerza por su inmersión en un paisaje ritual que “representa así el tránsito de lo morfológico a lo simbólico” (Urquijo 2010, 4). Así es como el “Apu” cerro Blanco hace de su entorno un “espacio sagrado cargado de significados culturales de profunda raigambre, que concilia el aquí y el ahora de la comunidad con su historia a través de la repetición de ciertas conductas consagradas” constituidas como rituales, como estrategias sociales “de refrendo o actualización de los convenios sagrados de reciprocidad entre las fuerzas de la naturaleza y los seres humanos” (Urquijo 2010, 4).

“Los cerros poseen vida propia, pueden ser masculinos o femeninos, marido y mujer o lugares de donde sale la divinidad para hablar con el pueblo” (Urquijo 2010, 8). En Huaca de la Luna, la presencia del cerro Blanco y del cerro Negro no son ajenos a esta concepción; los actuales habitantes de la campiña de moche les atribuyen cualidades masculinas y femeninas, asociadas a la fertilidad del valle. En ellos habitan serpientes, arañas y otros animales que avisan cambios en el tiempo, entre ellos, la llegada del Fenómeno de El Niño.

La iconografía de la Huaca mantiene relaciones con los relatos actuales; la serpiente y la araña son descritas por arqueólogos como deidades moche, las cuales están presentes en narrativas de cerámicas diversas. Aunque la serpiente aparece con mayor frecuencia en la iconografía, Hocquenghem (1989) presenta tres escenas relacionadas de preparación de un cuerpo en donde aparecen serpientes y arañas (cfr. figuras 129, 171 y 172 de su texto) (figuras 6-8). Hocquenghem describe la araña como un ser “que reúne con un hilo espacios separados” pudiendo “representar el pasaje de un mundo a otro” (1989, 137).

Esta representación concuerda con la disposición de los fotogramas en los paneles, la separación de las arañas por las serpientes en las figuras de Hocquenghem y las separaciones de bandas en el tercer escalón se mantienen. En las figuras 7 y 8 se evidencia que ninguna araña es igual, la forma de las cabezas y cefalotórax varían, a medida que cambian de cuadro, como ocurre en el Escalón 3 del frontis norte. ¿Será una manera de expresar el movimiento y transformación durante el paso de un lugar a otro?, ¿de la vida a la muerte?

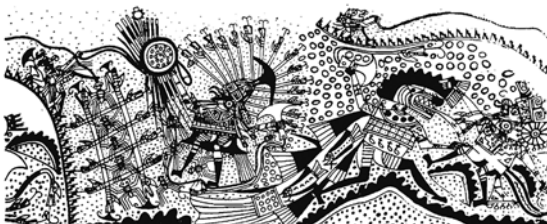
Si bien estos interrogantes solo encontrarán interpretaciones aproximadas que nunca sabremos con seguridad a que referían, sabemos que la apropiación del espacio, la construcción paisajística y la consolidación del discurso iconográfico corroboran la importancia de la imagen en la construcción y ejecución del poder en la sociedad moche durante 200 años continuos.

Figura 6. Araña con hilo en iconografía moche



Fuente: Figura 129 en Hocquenghem 1989.

Figura 7. Arañas en escaleras, iconografía moche



Fuente: Figura 171 en Hocquenghem 1989.

Figura 8. Araña en escaleras en iconografía moche



Fuente: Figura 172 en Hocquenghem 1989.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arango, W. S. f. *Serie o secuencia*. Consultado el 23 de febrero del 2014. <http://www.zoobaq.org/zoo/SerieySecuencia.pdf>
- Arias, Diana. 2011. “El co-relato de la imagen fotográfica: la arqueología visual como metodología en la exploración de la memoria etnohistórica”. *Quaderns-e* 16: 173-188.
- Azéma, Marc. 2007. “La décomposition des mouvement dans l’art paléolithique: Réponse á Juan-María Apellaniz”. *Inora* 48: 23-28.
- Benítez, Hugo y Thomas Püschel. 2014. “Modelando la varianza de la forma: morfometría geométrica, aplicaciones en biología evolutiva”. *Int. J. Morphol* 32 (3): 998-1008.
- Campana, Cristóbal. 2015. *Iconografía del pensamiento andino*. Trujillo: UPAO.
- Castillo, Feren, Jermy Mejía, Estefanía Avalos, Ray Paredes y otros. 2015. “Excavaciones en la Plaza 1 de Huaca de la Luna, temporada 2014”. En *Informe Técnico 2014. Proyecto Arqueológico Huaca de la Luna*, editado por Santiago Uceda y Ricardo Morales. Trujillo, Perú: UNT.
- Castillo, Luis. 1989. *Personajes míticos, escenas y narraciones en la iconografía mochica*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- De los Reyes, Aurelio. 1993. “Los futuristas y el cine”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XVI (64). Consultado el 17 de marzo de 2014. <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/1673>
- Gallardo, Francisco. 2002. “Antropología visual y documentalismo antropológico: historias y compromisos”. *Museo Chileno de Arte Precolombino*. Consultado el 24 de abril de 2014. http://www.precolombino.cl/force-download.php?file=./archivos_biblioteca/publicaciones-en-pdf/otras-publicaciones/una-retrospectiva-del-documental-y-la-etnologia-en-chile/una-retrospectiva-02.pdf
- Golte, John. 2009. *Moche cosmología y sociedad: una interpretación iconográfica*. Lima - Cusco: Instituto de Estudios Peruanos, Centro Bartolomé de las Casas.
- Hart, L. 2010. “Secuencias gráficas. Un recurso común entre el arte prehistórico y el contemporáneo”. *Rupestreweb*. Consultado el 1.º de diciembre de 2015. <http://www.rupestreweb.info/arteprehistorico.html>
- Hocquenghem, Anne. 1989. *Iconografía mochica*. 3.ª ed. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial .
- Ikaskuntza, Eusko y Xavier Madoriaga. 2000. “Introducción a la arqueología de la imagen”. *Ikusgaiak* 4: 5-14.

- López, Laura. 2016a. “Aportes a la interpretación de sitios arqueológicos con iconografías secuenciales. El caso de la cronofotografía en Huaca de la Luna, Moche, Perú”. (Tesis de Maestría en Arqueología Sudamericana, Universidad Nacional de Trujillo).
- López, Laura. 2016b. “The software use in the morphometric and chronophotographic analysis of sequential iconography in Huaca of the Moon, Moche, Perú”. [Convention stage 2015-2016, memory M2, Mention modélisation sp.scni (Parcours préhistoire d’amérique du sud: théorie, méthodologie et pratique) Université de Rennes].
- Makowski, Krzysztof. 2001. “Ritual y narración en la iconografía mochica”. *Arqueológicas* 25: 175-203.
- Meneses, Jorge, Sofía Linares, José Gómez y Margarita Peñaranda. 2009. Excavaciones en el frontis norte y en la Plaza 1 de Huaca de la Luna. En *Informe Técnico 2008. Proyecto Arqueológico Huaca de la Luna*, editado por Santiago Uceda y Ricardo Morales, 8-51. Trujillo, Perú: Facultad de Ciencias Sociales Universidad Nacional de Trujillo.
- Panofsky, Erwin. 1998. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Raurich, Valentina y Juan Escobar. 2002. “Tecnologías de la imagen en movimiento y sus usos en antropología”. *Museo chileno de arte precolombino*. Consultado el 20 de marzo de 2014. http://www.precolombino.cl/force-download.php?file=./archivos_biblioteca/publicaciones-en-pdf/otras-publicaciones/una-retrospectiva-del-documental-y-la-antropologia-en-chile/una-retrospectiva-03.pdf
- Sempe, Carlota y Margarita Gentile. 2004. “Análisis de microsecuencias narrativas en la alfarería de la Aguada, área andina Argentina”. *Biblioteca Virtual Universal*. Consultado el 20 de marzo de 2014. <http://www.biblioteca.org.ar/libros/150577.pdf>
- Tufinio, Moisés. 2003. “Excavaciones en el frontis norte y plaza 1 de Huaca de la Luna, temporada 2002”. En *Investigaciones en Huaca de la Luna 2002. Proyecto arqueológico Huacas del sol y de la luna*, editado por Santiago Uceda, Elías Mujica y Ricardo Morales, 19-31. Trujillo: Patronato Huacas de Moche y Facultad de Ciencias Sociales Universidad Nacional de Trujillo.
- Uceda, Santiago. 1999. “La arquitectura monumental y el poder en la sociedad moche”. En *Investigaciones en Huaca de la Luna 1998. Proyecto arqueológico Huaca de la Luna*. Trujillo: Patronato Huacas del Valle de

Moche, Fondo Contravalor Perú, Francia y Universidad Nacional de Trujillo.

Uceda, Santiago, Henry Gayoso y Ricardo Tello. 2010. *Moche pasado y presente*. Trujillo: Patronato Huacas del Valle de Moche, Fondo Contravalor Perú, Francia y Universidad Nacional de Trujillo.

Urquijo, Pedro. 2010. “El paisaje en su connotación ritual. Un caso en la Huasteca potosina, México”. *GeoTrópico* NS 2: 1-15.

Zelditch, Miriam, Donald Swiderski, David Sheets y Wiliam Fink. 2004. *Geometric Morphometrics for Biologists: A Primer*. London: Elsevier Academic Press.

ANTROPOLOGÍA EN IMÁGENES



**TERRITORIOS PROHIBIDOS: CAMINANDO
CON AUTORIDADES ANCESTRALES EN
SITIOS SAGRADOS DE ALTA MONTAÑA**

DUVAN RICARDO MURILLO ESCOBAR
Universidade Estatal de Campinas, Unicamp - Brasil

autodeterminacion@gmail.com

Una de las discusiones mayormente suscitadas hacia la etnografía, se refiere a la fuerte relación y sensibilidad con la cual el etnógrafo produce su trabajo. La sensibilidad podría significar la debilidad del método etnográfico, en cuanto se aleja de las pretensiones purificadoras y objetivistas de la ciencia. Sin embargo, el reconocimiento del carácter personificado que pueden llegar a tener los modelos etnográficos, abre las posibilidades a la producción de conocimientos, desde una base científica más flexible, que permitiría a la antropología acercarse a otras formas de conocimiento, como la literatura y el arte. Esta condición permite a los antropólogos y etnógrafos interactuar con herramientas que las ciencias sociales, desde sus abordajes metodológicos más ortodoxos, verían con recelo. Grandes aportes han hecho antropólogos como Malinowski, usando en su trabajo etnográfico en las islas Trobriand una cámara fotográfica. Hoy en día la antropología no solo consigue usar la cámara fotográfica como herramienta de registro, sino que, a través de la antropología visual, se ha dado desarrollo a un enfoque que permite, de forma inclusiva, el acercamiento entre propuestas etnográficas y artísticas.

En mi caso, siendo antropólogo pero también —y primero— fotógrafo, considero fundamental para la investigación, el uso de la fotografía como eje articulador entre lo que percibe e interpreta el investigador y lo que no consigue plasmar por completo en un escrito. La fotografía es el mecanismo ideal para transmitir la experiencia particular, conduciéndola progresivamente hacia una experiencia general, que perciben quienes observan las imágenes.

En esta ocasión y, siendo coherente con lo dicho, presento la experiencia del trabajo de campo realizada durante el 2014, en la que tuve la posibilidad y el privilegio de acompañar a los sabedores y autoridades ancestrales de numerosos pueblos indígenas del territorio nacional, en su afán por recuperar y resignificar los sitios sagrados de alta montaña. La lucha de los pueblos indígenas por recobrar su memoria, identidad, cultura, pensamiento y territorio, se ha fortalecido.

Hace ya diez años que varios de los mamós mayores en la Sierra Nevada de Santa Marta compartieron un mandato que abogaba por el restablecimiento de los lazos de hermandad y confianza entre los diferentes pueblos indígenas. La tarea inicial consistió en visitar los territorios indígenas donde hubiese un vínculo con sitios de alta montaña:

nevados y páramos, con el propósito de sanar el territorio desde el ombligo madre, es decir, desde donde nace el agua, la vida y la cultura, según el pensamiento de la sierra.

Territorios prohibidos: caminando con autoridades ancestrales en sitios sagrados de alta montaña, surge del trabajo investigativo adelantado por el Grupo Región y Territorio del IEPRI-UNAL. Desde donde apoyamos las visitas a los territorios indígenas y se asumió el rol de mediadores en algunos casos, con el propósito de restablecer los lazos de confianza entre pueblos.

Es también mi primer proyecto fotográfico a color, lo cual me permitió orientarme hacia la exploración del significado del color en el pensamiento indígena y sus expresiones rituales. Espacios sagrados como lagunas, picos nevados, nacimientos de agua, cráteres y volcanes, en territorios de la Sierra Nevada de Guicán Cocuy, Sierra Nevada de Santa Marta, Nevado del Ruiz, Cumbal, Puracé, Guambía y Nevado del Huila, junto con sus protectores ancestrales, cobran protagonismo en esta corta serie. Las bajas temperaturas —en su mayoría— me llevaron a un balance de blancos inclinado hacia lo pálido y lo azul. Hacia un sueño letárgico, cargado de niebla y sombras misteriosas en el norte de los Andes.

Fotografía 1. Ritual de sanación del territorio a cargo del mamo arhuaco Juan Racigo.
Laguna de Los Verdes, Cocuy, Boyacá



Fuente: Duvan Escobar.

Fotografía 2. Entrega de pagos. Tierradentro, Huila



Fuente: Duvan Escobar.

Fotografía 3. Cerro sagrado en el frente oriente de la Sierra Nevada de Santa Marta, Cesar



Fuente: Duvan Escobar.

Fotografía 4. Entrega de pagos. Laguna San Rafael, Estación Tálaga, Huila



Fuente: Duvan Escobar.

Fotografía 5. Entrega de pagos en el camino hacia la Laguna Grande de Los Verdes.
Sierra Nevada de Guicán Cocuy, Boyacá



Fuente: Duvan Escobar.

Fotografía 6. Vista al cerro más alto del territorio de Guambía, Cauca



Fuente: Duvan Escobar.

Fotografía 7. Entrega de pagos en la Laguna El Abejorro. Guambía, Cauca



Fuente: Duvan Escobar.

Fotografía 8. Ritual de sanación del territorio. Nevado del Ruiz (Kumanday), Caldas



Fuente: Duvan Escobar.

Fotografía 9. Vista al volcán Cumbal, desde el reguado indígena de Panan, Nariño



Fuente: Duvan Escobar.

Fotografía 10. Familia del pueblo indígena de Los Pastos participando de un círculo de la palabra.
Panan, Nariño



Fuente: Duvan Escobar.

Fotografía 11. Círculo de la palabra. Valle de Saquenzipa, Boyacá



Fuente: Duvan Escobar.

Fotografía 12. Laguna Sagrada San Rafael. Estación Tálaga, Huila



Fotografía 13. Laguna Grande de Los Verdes. Sierra Nevada de Guicán Cocuy, Boyacá



Fuente: Duvan Escobar.



Fuente: Duvan Escobar.



Fotografía 14. Ritual de sanación del territorio, a cargo del thewuala nasa Larry Curomito. Panan, Nariño



Fuente: Duvan Escobar.

Fotografía 15. Ritual de sanación del territorio, a cargo del
mamo arhuaco Lorenzo Izquierdo. San Lorenzo, Caldas



Fuente: Duvan Escobar.

Fotografía 16. Círculo de la palabra precedido por el hade Ramón Gil.
Frente norte de la Sierra Nevada de Santa Marta, Guajira



Fuente: Duvan Escobar.

Fotografía 17. Mamo wiwa en círculo de la palabra.
Frente norte de la Sierra Nevada de Santa Marta, La Guajira



Fuente: Duvan Escobar.

Fotografía 18. Vista del frente norte de la Sierra Nevada de Guicán Cocuy, Boyacá



Fuente: Duvan Escobar.

Fotografía 19. Ritual de sanación del territorio a cargo del taita Ignacio Morales.
Laguna El Abejorro, Guambía, Cauca



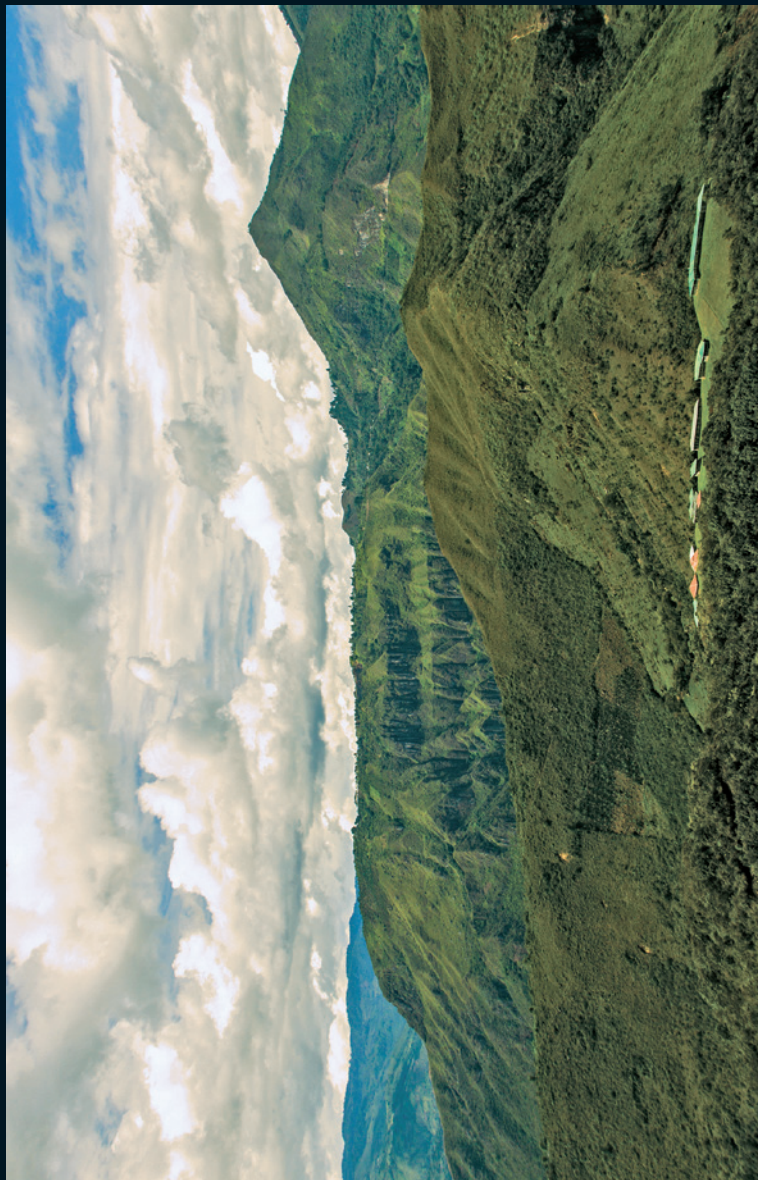
Fuente: Duvan Escobar.

Fotografía 20. Entrega de pagos en el Valle de Saquenzipa, Boyacá



Fuente: Duvan Escobar.

Fotografía 21. Vista de los hipogeos y cerro sagrado de Tierradentro. Inzá, Cauca



Fuente: Duvan Escobar.

Fotografía 22. Niña guambiana rumbo a la Laguna El Abejorro.
Guambía, Cauca



Fuente: Duvan Escobar.

Fotografía 23. Huarjayos u'wa, camino a la Laguna
San Rafael. Estación Tálaga, Huila



Fuente: Duvan Escobar.

Fotografía 24. Vista de Lagunillas. Sierra Nevada de Guicán Cocuy, Boyacá



Fuente: Duvan Escobar.

Fotografía 25. Ritual de sanación del territorio en la Laguna de La Cocha, Nariño



Fuente: Duvan Escobar.

Fotografía 26. Círculo de la palabra. Sierra Nevada de Santa Marta, La Guajira



Fuente: Duvan Escobar.

Fotografía 27. Taita Anselmo Tombé. Guambía, Cauca



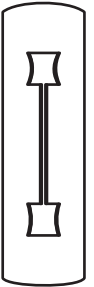
Fuente: Duvan Escobar.

AGRADECIMIENTOS A LOS PROTAGONISTAS Y COLABORADORES DE ESTAS IMÁGENES

A Mauricio Gañán, comunidad emberá chamí de San lorenzo, mamo Juan Racigo, mamo Lorenzo Izquierdo, Hade Ramón Gil, comunidad wiwa de Sanañi, Xieguazinsa Ingativa, Libardo Ruwaru'wa comunidad u'wa de Guicán, Pachakanchay, taita Auka Yarimagua, taita Ignacio Morales, taita Anselmo Tombé, comunidad misak de Piscitau, Luis Yonda, Larry Jeromito, comunidad nasa de Tierradentro y Tálaga, Ramiro Estacio, comunidad los pastos de Panan, Parques Nacionales Naturales de Colombia, Reinaldo Barbosa, Grupo Región y Territorio, y a Jorge Buendía.



EN EL
CAMPUS



HISTORIA DE UNA EXPULSIÓN: MACONDO Y LA MATERIALIZACIÓN DE LA EXCLUSIÓN

ANA MARÍA MARÍN MORALES

Universidad Nacional de Colombia

A un kilómetro y medio de la gran Cartagena de Indias, se encuentra la isla de Tierra Bomba: alrededor de 2.000 hectáreas, habitadas por un total de 9.000 personas, que, poco a poco, han sido borradas del mapa. Los cuatro corregimientos que hacen parte de este territorio (Tierra Bomba, Punta Arenas, Bocachica y Caño del Oro o del Loro), hoy cuentan la historia de años de exclusión social, de expulsión económica, además de su aislamiento geográfico. Es ironía que desde las playas de la isla, que son consumidas por la erosión, la basura y la pobreza material, se erige una vista, por qué no, de postal de Cartagena, impenetrable, incapaz de ver más allá de sus costas (figura 1).

**Figura 1. Desde el corregimiento de Tierra Bomba
con vista a Cartagena de Indias**



Fuente: Marín, A. (2015).

Han sido varias las problemáticas que han rodeado históricamente a Tierra Bomba, desde conquistas, problemas ambientales y bombardeos. Es así como esta investigación se orientó a buscar, analizar a plantear

aquellos sucesos que hicieron de la isla un Macondo de la vida real, asilado, marginalizado y expulsado.

Cuando se está de pie, de espaldas a Castillo Grande y Boca Grande, los barrios más lujosos de la Cartagena de Indias, no es posible divisar más allá de los reflejos que el mar ofrece y no se dimensiona que del otro lado de mar se encuentre una población. Tierra Bomba históricamente ha sido observada por inversionistas nacionales y extranjeros, a diferencia de la población cartagenera que los ha olvidado; un diamante en bruto que no se ha permitido explotar. ¿Por qué Tierra Bomba es un Macondo? Porque ha sido escenario de invasiones, de la proliferación de la lepra, de batallas independentistas, de la incipiente búsqueda de modernidad por parte del Estado colombiano, evidente en la ausencia de derechos básicos hasta la actualidad: el valor del agua no potable es 40 veces mayor que en Castillo Grande y Boca Grande, barrios de barrios de clase alta en Cartagena.

El querer realizar una investigación, cuyo objetivo fuera vislumbrar la situación de marginalidad, aislamiento y exclusión de la isla de Tierra Bomba, responde a la posibilidad de la antropología audiovisual de ser herramienta de análisis y construcción de denuncia social, por medio de la cual se consolide la identidad de una población (Gutiérrez Usillos 2012; verhaar y Meeter 1989). Esto quiere decir que representa y visibiliza una problemática que ha carecido de significación, que encuentra en su materialización un bastión de lucha, una mirada que ha sido vulnerada (Behar 1997) por las incontables veces que no ha sido tomada en cuenta. Es importante aclarar que no se quiere catalogar a la isla de poseer una cultura de aislamiento, sino una que ha sido marcada por la expulsión de otros. Es el caso de Caño de Loro, un hospital para leprosos que fue trasladado hacia este corregimiento de la isla, como resultado de su expulsión de Cartagena. Esta historia y este recuerdo se materializan en fotografías de aquellos objetos de cultura material que siguen presentes en el cotidiano de la población.

LA HISTORIA QUE AÍSLA Y MARGINALIZA

Irónicamente, empezar con la historia de la isla de Tierra Bomba, implica recapitular sobre la importancia geográfica de Cartagena de Indias, grosso modo, por su ubicación como entrada y salida de mercancías de la mayoría del Nuevo Mundo. Esta ciudad se tornó es un axis para

el intercambio y las avanzadas militares debido a su gran bahía, la cual permitía la entrada de la modernidad (Segovia 2009, 24), era la Llave de Indias, por donde se podía ingresar a todo el territorio suramericano. Por esta razón, desde su fundación, en 1533, por Pedro de Heredia, Calamarí (antes de ser Cartagena de Indias) era un territorio apetecido no solo por otros reinos, sino por los piratas, debido a la riqueza que se movía alrededor de su puerto. Es así, como los habitantes de esta ciudad debían afrontar constantes invasiones y guerras, que generaban pérdidas no solo humanas, sino, lo que más importaba a los conquistadores españoles, materiales. Diariamente salían de este puerto galeones cargados de piedras preciosas y, sobre todo, del oro, que habían sustraído a los indígenas y extraído de los nuevos yacimientos auríferos (Marco 1988). En adición, Cartagena se había establecido como el lugar de venta, por excelencia, de los esclavos, que era un negocio que movía cantidades abismales de dinero.

Por estas razones, la Corona española se vio forzada a tomar decisiones que permitieran garantizar estabilidad y, sobre todo, seguridad para los bienes económicos de la ciudad. Sin embargo, en los años siguientes, Cartagena debió ser reforzada militarmente, pues era azotada por numerosos ataques y saqueos por parte de piratas (Hurtado 2009, 54). Luego de la invasión del barón de Pointis en 1697, cuando saquearon la ciudad durante dos meses, convirtiendo en botín todo lo que se encontraba en esta, los españoles, según Zúñiga (1996), empezaron a construir, bajo el mando del ingeniero Bautista Antonelli, fuertes que defenderían la ciudad debido a su vulnerabilidad arquitectónica (Segovia 2001).

Dentro de este plan de defensa, la isla de Tierra Bomba era un territorio esencial para la ciudad, dada su ubicación estratégica, que permitía la entrada a la bahía, siendo la verdadera joya que debía ser protegida. Para las embarcaciones, estaban disponible Bocagrande o Bocachica, que no funcionaban simultáneamente, debido a que la seguridad dependía de qué tan estratégico resultaba el plan para controlar estos dos pasos de entrada y salida (Segovia 2009, 63). Por el lado norte de la isla, hoy, Tierra Bomba, como se observa en el mapa (figura 2) se encuentra Bocagrande, que, si bien es un punto de entrada más grande para los barcos, representaba mayor inseguridad debida a su cercanía y a su tamaño. Por el sur, donde actualmente es Bocachica, como su nombre lo dice, hay una entrada más pequeña para la bahía, que permite mayor

control sobre el flujo de embarcaciones, además de implicar un recorrido más largo para llegar al muelle interno de la ciudad.

Por supuesto, no se hicieron esperar las edificaciones en la isla de Tierra Bomba, siendo el fuerte de Santángel, ubicado al norte de la isla, justo en la entrada de Bocagrande. El primero construido en todo el territorio, por "los esclavos negros, traídos desde el África occidental en los barcos *tumbeiros* (ataúdes) por la Compañía Real de Portugal" (Zúñiga 1996, 35), fundamentales para explotar la piedra y, posteriormente, para la ejecución de la obra. Es así como el artista y arquitecto Gonzalo Zúñiga (1996) añade que este emplazamiento dio lugar a lo que se conoce actualmente como Bocachica, debido al asentamiento de 300 trabajadores que emprendieron la explotación agrícola y la construcción de las viviendas para su subsistencia, haciendo de Bocachica un centro industrial y de diversas actividades para el sostenimiento económico. No obstante, los productos no alcanzaban para el grueso de la población, dada a la infertilidad de la tierra, pues se trata de bosque seco tropical y, sobre todo, faltaba el agua dulce. Esto signó la importancia del comercio con Cartagena, a causa de la ausencia de productos básicos, si no su dependencia de facto, de la tierra firme para sus bienes básicos.

A mediados del siglo XVII, un accidente de dos navíos fue aprovechado por los españoles para bloquear completamente la entrada por Bocagrande. En consecuencia, se formó un istmo que convirtió Tierra Bomba en una península, por un banco de arena resultado del naufragio (Doria 1998). De esta manera, quedó Bocachica como la única posible entrada a la bahía de Cartagena y, por ende, como espacio que se debía llenar completamente de fortificaciones para evitar el ingreso de navíos enemigos. Siguiendo esta lógica, consecutivamente se construyeron el castillo de San Luis, en la punta sur de Tierra Bomba, exactamente al lado opuesto de Santa Ana, para atacar los barcos cuando intentaran ingresar. Los malos materiales con los que edificaron estas fortificaciones obligaron su abandono años antes de cualquier ataque, debido a su deplorable estado.

La incomunicación de los soldados que hacían guardia en la isla era casi total. Los relevos eran mínimos y las provisiones de comida escasas. En adición, las enfermedades se propagaban con gran facilidad, cobrando muchas vidas y elevando los índices de desertión, pero, a su vez, generando un tanto de resistencia en los españoles. Fue así como el 7 de abril de 1697, según Zúñiga, los franceses, al mando del barón

de Pointis, llegaron a Bocachica con el ánimo de derrotar a las fuerzas españolas. Para contraatacar, se mandaron reunir los pocos recursos disponibles en la isla y se solicitaron refuerzos a Cartagena. Los milicianos eran una agrupación improvisada de esclavos negros, que nunca habían vivenciado una guerra. En palabras de Zuñiga (1996, 83):

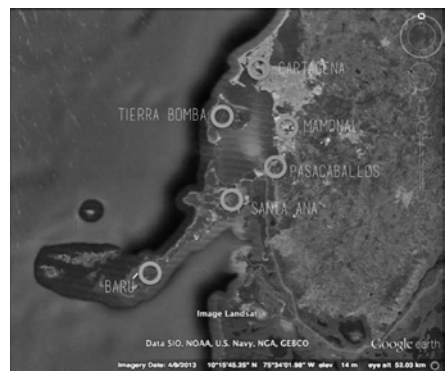
[...] no habían visto de cerca un cañón en sus vida [sic], ni habían [sic] sentido la pesadilla del estruendo de las bombas sobre sus cabezas. No tenían tampoco una causa por la cual luchar, ya que no podían creer [sic] la crueldad del invasor, superara a la del español que ahora pedía lealtad a su Rey, cuando tres años antes había decapitado sin piedad a sus hermanos de raza en los palenques de la región.

Sin pensarlo, la única manera en la cual los españoles encontraban la victoria sobre los franceses, era superando en número y resistencia los climas tropicales, con ayuda meramente de los esclavos. Las guarniciones eran tan escasas, que el barón del Pointis logró entrar a Cartagena y saquearla durante veinte días. Tierra Bomba, la cual, aun siendo vital para la estrategia bélica, era abandonada, hasta el punto de convertirse, en vez de en una fortificación, en casi una isla fantasma.

En marzo de 1741, el almirante Edward Vernon con una flota de 30 navíos con 50 cañones cada uno, decide entrar a Cartagena y al encontrar la Bocagrande cerrada y la dificultad para encallar en Bocachica, debe desembarcar en la isla de Tierra Bomba. Según algunas versiones, por el mal estado de los fuertes y la escasa presencia española y su posterior retirada hacia el castillo, Vernon no tuvo dificultad alguna en tomarse las baterías y, posteriormente, el castillo de San Luis, asesinando a los habitantes de la isla. Según Hurtado (2013), a causa del tiempo que llevó hacer esto, sus tropas fallecieron por los problemas de malaria, dengue y fiebres hemorrágicas. La isla resultó totalmente destruida.

Como resultado de esta invasión, los ingenieros Mac-Evan e Ignacio Salas diseñaron una nueva fortaleza para proteger a Cartagena, respondiendo a las llamadas alarmantes desde la Gobernación. No era para menos, ya que luego del ataque por parte de los ingleses en el Caribe, la Corona española dirigía, de nuevo, la mirada a su joya en las Indias (Segovia 2009, 81), pues de ninguna manera permitirían invadirla una vez más. El primer gran cambio fue la destrucción del castillo de San Luis, con cuyas piedras decidieron construir el Fuerte de San Fernando, que

Figura 2. Mapa Cartagena de Indias D. T. C.



Fuente: tomado de GoogleEarth.

estaría localizado en la punta sur de la isla. Una vez finalizada, en 1759, siguieron la construcción de la batería de Ángel de San Rafael (figura 3) en una colina que permitía divisar casi toda la isla, al igual que la batería de Santa Bárbara, que debía apoyar al Fuerte. La mayoría de los materiales de estas fortificaciones fue reutilizada en unas nuevas; sus vestigios están presentes a lo largo de la isla y son considerados patrimonio de la nación por su importancia histórica.

Figura 3. Fuerte Ángel de San Rafael, Bocachica



Fuente: Marín, A. (2014).

Años antes de todos estos sucesos relacionados con las guerras que se libraron en el territorio de Tierra Bomba, el Hospital San Lázaro que se encontraba en el sitio estratégico que hoy ocupa el Castillo de San Felipe de Barajas, creció, para atender la cantidad de enfermos, lo que resultaba perjudicial para la defensa de la plaza y para la salud de los habitantes de casco urbano (Doria 1998). Se había decidido que este debía ser movido, no solo por el alarmante número de personas que padecía de lepra, sino porque impedía la vista estratégica, desde el Castillo de San Felipe, lo cual podría significar la imposibilidad de divisar un nuevo ataque. De esta manera, en 1796, según Sotomayor-Tribín (2011), el lazareto y sus enfermos son trasladados del todo a Caño de Loro, donde, en un principio viven en chozas, mientras es construida la estructura del nuevo hospital. Esto con el fin de evitar que los enfermos estuvieran cerca de la población y hubiera nuevos casos de infectados con lepra, pues en el momento se pensaba que esta enfermedad se transmitía únicamente por el roce.

Es interesante que, al mover el lazareto, se buscó un lugar aislado y alejado, donde no se pudiera propagar la infección (Faizal 2008), sin considerar que Tierra Bomba y, específicamente, Caño del Oro era un lugar donde se encontraba una población fundamentalmente afrodescendiente y acaso con algunos indígenas, fruto del comercio de esclavos y aquellos descendientes de los prisioneros que habían quedado de la guerra contra el barón de Pointis y de los ingleses en la segunda invasión al mando de Vernon. En el memorial de 1786, Rafael Antonio Tatis, administrador tesorero del Hospital de San Lázaro de Cartagena, insiste en: “que se cumpla el traslado del hospital como ordenaba la Real Cédula de 1774, al paraje de la Cantera vieja o Caño de Loro [...]” (Sotomayor-Tribín 2011, 342) en el oriente de la isla de Tierra Bomba. Es más, para construir el hospital se buscó el lugar más indicado para la accesibilidad a recursos; es decir, entre más cerca quedaran a lugares explotables, más sencilla era la extracción de materia prima. Así, las Canteras del Rey, resultaron ser el yacimiento perfecto de piedra y barro para las paredes y las tejas. Esta cantera era anteriormente conocida por ser el lugar de concentración de las poblaciones desde las primeras construcciones de las fortificaciones, con sus grandes hornos edificadas para la producción de bloques para los castillos.

Para la atención y vivienda de los diferentes enfermos del mal de Hansen se acomodaron y construyeron abrigos precarios. En Caño de

Loro, “[...] había allí catorce enfermos, veinte casas de bahareque y paja, y el agua potable se llevaba desde Cartagena. Los pacientes también estaban afectados por fiebres palúdicas [...]” (Sotomayor-Tribín 2011, p. 343). Los leprosos recibían ciertas ayudas del Estado, ya que los cultivos que poseían eran insuficientes para suplir las necesidades básicas de los enfermos y del resto de la población isleña. Los leprosos obtenían festividades, alimentos, provisiones y otras necesidades, yendo a Cartagena de Indias, donde no eran bien recibidos. Según Sotomayor-Tribín (2011, 343):

Los firmantes relataron que cuando iban en piragua a Cartagena por comida, la tropa los hacía regresar al lazareto, donde los metían al cepo, lo cual era injustificado porque en la ciudad había infinidad de elefanciacos que vagaban por las calles.

En cualquier caso, el gobierno local mandaba inmediatamente a entregar lo que era pedido para evitar que los enfermos estuvieran cerca de los ciudadanos cartageneros. Teniendo en cuenta lo anterior, aquellos que tuvieron la posibilidad de escribir la historia cuentan que el Pacificador, Pablo Morillo, delegó, en 1815, al general Tomás Moralez para que se asegurara de que no existiera ningún tipo de disturbio en estas islas por parte de los leprosos y, por ende, de fuerzas enemigas (Contreras 1985). De esta manera, tanto los bohíos de leprosos como los enfermos, debían ser destruidos para evitar alguna rebelión. Según el Gral. Thomas Moralez (Real Academia de Historia 1815):

A la misma hora marchó el Capn. Don Fanc Gómez con su 4ª Compa. Del primero y mandando también la segunda para el punto de Tierra Bomba, a quemar las casas que en ella hay, ha regresado y cumplido su comicion [sic] [...]. Se han quemado las casas y los lasaros [sic], y algunas otras, al mismo tiempo que (qe) se les ha obligado a todas las personas de ambos sexos, salir de este citio [sic] de que con custodia han sido conducidos a Boca-Chica [...]. Caño de Loro 16 de novbre. de 1815.

Obedeciendo esta instrucción, todos los bohíos y sus leprosos fueron quemados.

Empero, este seguía siendo el lugar perfecto para una epidemia que en cualquier caso no se había podido erradicar, pues sus debatidas curas no representaban un verdadero alivio para los pacientes. De esta manera, en

1826, por medio de la Ley del 1.º mayo, el General Santander reglamentó oficialmente la reclusión, en el territorio nacional, de todos aquellos que mostraran señas de la enfermedad de Hansen, sin importar de dónde provinieran. Así, los lazaretos empezaron a crecer desmedidamente y Caño de Loro llegó a albergar más de 600 enfermos. Los artículos de dicha Ley del 1.º y el Decreto en 1835, permitían el divorcio de los enfermos, la sustracción de la custodia de los hijos y de las propiedades, las visitas controladas, el seguimiento del dogma cristiano, el control estatal y, por último, caridad, abrigo, curación y alimentos por parte del Estado (Benchetrit 1960, 4-8). El verdadero propósito era ocultar a los enfermos: “Los lazaretos estaban lejos de ser instituciones médicas; su propósito era más bien separar a los enfermos y ocultarlos de toda la población, antes que proporcionarles asistencia médica” (Obregón 2002, 109). La lepra era una amenaza social, más allá de médica, pues sus razones de contagio eran desconocidas y sus remedios eran con base en suposiciones. Caño de Loro era el lugar perfecto, pues era una isla, que tenía la posibilidad de a-islar¹ como su nombre lo dice.

El leprocomio de Caño de Loro no estaba logrando su resultado como institución de aislamiento de la enfermedad para evitar el contagio de otras personas. De hecho, sus cifras incrementadas con la Guerra de los Mil Días (Santos 2004), justo cuando los recortes presupuestales no se hicieron esperar. El Decreto 377 de 1907 exige la construcción de cercas que demarquen el sanatorio; la prohibición de personas sanas dentro de este perímetro, la milicia como agente de control de estas normas, la construcción de nuevas vías, la erradicación de mercados internos y la implementación de la moneda lazarina (Benchetrit 1960 19; Uribe 1999). El temor había consumido a las autoridades, pues Caño del Loro, estando a lado de Cartagena, se había vuelto una amenaza para la economía, pues se trataba del puerto de entrada para la nación (Obregón 1998, 1997). Los leprosos eran una plaga más entre los aislados. En 1901, Antonio Merlano, en ese entonces director del lazareto, argumentaba su preocupación por la falta de separación entre los enfermos y la población sana, debido a la falta de higiene en las residencias, los espacios compartidos,

1 Del latín *insula*, geográficamente territorio rodeado por agua (valbuena 1829, 308), con el prefijo a ‘separar’, poner una barrera.

como las iglesias y los matrimonios (Merlano 1901, 11). Por lo tanto, su efectividad como sanatorio dentro de la isla era mínimo, por el creciente número de pacientes, a diferencia del éxito que habían tenido aislando la enfermedad, en Cartagena, pues no permitía el contacto de los leprosos con la ciudad, logrando expulsar la enfermedad (Carmona 2005).

Figura 4. Ruina iglesia gótica del Leprocomio de Caño de Loro



Fuente: Marín, A. (2014).

Caño de Loro tuvo 600 leprosos para mediados del siglo xx, situación que había impulsado la construcción de salacunas y otros recintos, instalaciones que representaban una ventaja para la comunidad que habitaba el territorio, incluyendo a los sanos, como lo recordaba Epifanio Guerrero². Tenían teatro, iglesia (figura4), agua, luz y mercado, lo que resultaba atractivo para los demás corregimientos e individuos que convergían en aquellas facilidades, otorgadas por el Estado (Comfenalco 2008). El 15 de febrero, el presidente Alfonso López Pumarejo y el director de la lucha antileprosa, Roberto Serpa, decidieron enviar a los enfermos de lepra a algunos centros de médicos, trasladando a 500 de ellos de Tierra Bomba

² Habitante de Caño del Oro, quien vivió durante la época del lazareto y su posterior bombardeo.

a Agua de Dios (Gerzaín y Pinto 2006). Al ver la efectividad del plan de bombardeo en la isla de Penikese, Massachusetts, decidieron, de igual manera, acabar con el que solía ser el pueblo leproso. El gran atractivo turístico que representaban Cartagena y las islas del mar Caribe fue crucial para que el ministro Cavalier reiterara el deseo de destruir la institución.

El 10 de septiembre de 1950, Cavalier publicó un aviso en el periódico *El Tiempo* argumentando (Sotomayor-Tribín 2011, 346):

Me preocupé por el traslado de todos los pacientes de este leprocomio y con la ayuda de la Armada y de Fuerza Aérea Colombiana se consiguió la destrucción de las antihigiénicas viviendas y hospital que funcionaron hasta ese momento en dicho leprocomio.

Pero la realidad había sido que, entre el 20 y el 24 de abril de 1950, la Fuerza Aérea Colombiana (FAC) bombardeó las instalaciones del antiguo leprocomio, y todo lo que había en este territorio.

De acuerdo con el informativo *Corsohansen* 14 de dic. 2008 – ene. 2009:

Las ruinas en el sector del lazareto son evidentes [...]. Solamente parte de los muros que dividían o aislaban a los enfermos de lepra de los residentes de la isla y un sector de las paredes del cementerio se [sic] emergen entre la maleza que hoy cubre este sector. En sus alrededores las construcciones de los invasores realizadas por personas exclusivamente nativos enmarcan el terreno adyacente.

Fueron momentos de terror, comenta Epifanio. Todos los sanos y algunos enfermos que se escabulleron decidieron salir a Punta Arenas en busca de refugio. Es importante resaltar que ni la isla de Tierra Bomba, ni, específicamente, el corregimiento de Caño de Loro eran territorios de solo enfermos de lepra; por el contrario, estos eran apenas una pequeña fracción de la población, por lo que en el bombardeo los civiles, lo único que pudieron hacer, fue salir con paños blancos para pedir que no bombardearan ciertas zonas comunes. Es paradójico pensar no solo que el leprocomio había sido llevado a un lugar aislado para no infectar a más individuos, siendo que se trataba de una isla poblada, sino que conociendo que no se trataba únicamente de un centro de salud para leprosos, la FAC hubiera decidido continuar en su plan de bombardear las instalaciones del lazareto. Epifanio Guerrero que, entonces, era uno de los niños que, en esa época, vivieron en el pueblo sano, que quedaba justo al lado, construye hoy la

cartografía de lo que solía ser el leprocomio, pues las estructuras visibles permiten la reconstrucción visual de los antiguos espacios, la gallera, el hospital, el teatro y la estación de policía.

Figura 5. Edificio administrativo del Leprocomio de Caño del Oro en grave deterioro



Fuente: Marín, A. (2014).

LA ACTUALIDAD QUE CONFIRMA LA EXPULSIÓN Y LA EXCLUSIÓN

Como si se tratara de un cuento, la historia de Tierra Bomba no termina ahí. Con el traslado de los leprosos a otros centros de atención, la isla fue completamente olvidada, pues esta era la única razón por la que había presencia del Estado en ese lugar. Prueba de esto es que la isla aún no cuenta con un sistema de acueducto y alcantarillado, es decir, de agua potable para la comunidad, luego de más de sesenta años de promesas por parte de la Alcaldía de Cartagena, que aparece como la responsable de la isla. El sistema eléctrico es deficiente y se deben utilizar pimpinas de gas o de carbón para cocinar, pues el gas natural tampoco ha sido instalado en la isla. El sistema de basuras es ineficiente, no da abasto y no puede solucionar la problemática de residuos que llegan, por las mareas, a las playas.

Los habitantes de la isla, por ejemplo don Julio Medrano, de Bocachica, y don Epifanio, recuerdan que el presidente Ernesto Samper sacó del olvido a Tierra Bomba, porque invirtió recursos tanto para la llegada de la luz como para los diferentes centros de vida, orientados a adultos de la tercera edad, quienes, hoy, conservan sus programas de atención. Sin embargo, es curioso que la inversión en la isla de Tierra Bomba se hiciera con el objetivo de delimitar las zonas, que serían unas para turismo, y otras para la Base de la Armada, que resultó ser la apropiación de varios kilómetros de tierras de isleños, más que todo de familias del Caño de Loro, quienes, según el señor Palacios, presidente del Consejo Comunitario de Caño de Loro, están en proceso de titulación.

El sistema eléctrico es de cableado que, debido a su precariedad, sufre de apagones por la lluvia o los fuertes vientos, además de no cobijar la isla en su totalidad.

En el caso del gas, en septiembre del 2015, se excavaban los ductos por donde pasarían los tubos en el corregimiento de Bocachica; pero, no es la primera vez que inician las obras y no las terminan, pues se trata de promesas electorales. Mientras tanto, la necesidad del gas para cocinar, que ha reemplazado al carbón y a los mecheros, se suple con gas propano, que llega en pimpinas desde Cartagena y que tienen un costo aproximado de 60.000 pesos. Sin duda, esta es una renta muy costosa para los hogares y las casas situadas en lomas o pequeñas colinas no reciben ese beneficio.

Aun cuando la mayoría de los problemas son de vital importancia, la falta de agua y alcantarillado debería ser el punto focal de preocupación. Las letrinas han sido la única opción a la cual se han visto limitados los habitantes de Tierra Bomba, pero como se han llenado se han visto obligados, de nuevo, a la deposición en matorrales, en algunos lotes que parecen baldíos, y en el mar. Esto trae la contaminación no solo del mar, que es la principal fuente de agua y de diversidad de recursos, sino también de algunos suelos. Nathanael Ariel³, un estadounidense experto en construcción, ha comentado que la fabricación de las letrinas ha sido deficiente durante muchos años, lo cual se hubiera podido prever con base en modelos de letrinas secas desarrolladas en África. Por otro

3 Experto en construcción de Carolina del Norte que vive en Bocachica desde hace cuatro años debido a su interés por construir filtros y plantas desalinizadoras de agua, en beneficio de la población.

lado, la ausencia del agua busca suplirse con pozos naturales y otros, llenados constantemente con agua traída en una pequeña embarcación conocida como el bongo. La problemática principal es la abundancia de parásitos presentes, debido a la falta de higiene de los contenedores, que la hacen agua no potable, pero termina siendo consumida, causando enfermedades en los menores (figura 6).

Figura 6. Pozo de agua dulce Bocachica



Fuente: Marín, A. (2015).

Cada galón de agua, con un costo de 600 pesos, tiene la posibilidad de ser entregado a domicilio por un recargo de 500 pesos, dejando un costo aproximado de 1.100 pesos por galón. El estimado de consumo de agua diario por individuo en Cartagena de Indias está alrededor de 97,4 litros de agua (Cartagena Cómo Vamos 2015), es decir unos 25,7 galones, dando como resultado la alarmante cifra de 28.270 pesos diarios por persona en consumo de agua en Tierra Bomba, de cara a

los estándares de Cartagena. Esto quiere decir que en una vivienda de aproximadamente 4 miembros, lo cual está debajo del promedio de Tierra Bomba, se estarían invirtiendo 113.000 pesos diarios en agua potable. En el estrato 6 en Cartagena de Indias, el m³ de agua tiene un costo de 2.647 pesos, si tomamos en cuenta que consumen aproximadamente 0,10 m³ de agua que equivale a 97,4 litros, quiere decir que el costo aproximado de agua por individuo diariamente es de 264 pesos (Aguas de Cartagena 2015), a lo cual se le deben sumar unas cuantas céntimas del recargo mínimo fijo que son 12.337 pesos, y el servicio de alcantarillado, no se tiene en cuenta para el cálculo, pues en Tierra Bomba no existe. Se habla, entonces, de que los habitantes de Tierra Bomba pagan o acceden al agua con un precio cuarenta veces mayor que el de los habitantes de Bocagrande y Castillo Grande, a lo que se suma que el agua ni siquiera es potable.

A todo esto hay que agregarle los graves inconvenientes relacionados con las basuras. Para la explicación del sistema del que está encargado Aseo Urbano Empresa, se contactó al trabajador Julián Castro⁴, uno de los tres encargados para Bocachica, que es el corregimiento más grande, recoge la basura en los lugares más importantes del corregimiento, que son el monte, el parque central y la playa turística. Los bocachiqueños son responsables de bajar sus bolsas de basura para que las puedan llevar en carretilla hacia el barco que deposita los residuos en Cartagena. No existe en ningún corregimiento, como lo confirma Christian Aarón⁵ de Tierra Bomba, un lugar para la disposición de basuras, haciendo que estas terminen repartiéndose por toda la zona costera, ya que, cuando no caben las bolsas de basura, se dejan a la espera de la siguiente embarcación. Finalmente, ante la erosión que destroza las costas y la necesidad de relleno para la construcción de viviendas, los habitantes encuentran en la basura una especie de sedimentos perfectos, pero no tienen en cuenta que, por su bajo peso, los materiales terminan subiendo y dispersándose. Se encuentran cada tramo algunos recipientes para arrojar la basura, los cuales no suplen los lugares de recolección; los únicos que se encuentran en el recorrido están en Bocachica.

4 Castro, Julián. Entrevista. Bocachica, Tierra Bomba, 19 de sep., 2015.

5 Míster Cartagena, hijo de la Representante Legal Aarón. Entrevista. Bocachica, Tierra Bomba, 23 de sep., 2015.

En el mapa satelital de Bocachica, desde hace 10 años, se divisa cerca de la playa turística, es decir al Fuerte de San Fernando, una vivienda de guadua de considerable tamaño, acompañada de unas pequeñas a su alrededor, pertenecientes al mismo individuo. Unos metros más hacia el norte, por la línea costera, en el 2009 aparecía en el mapa las guías de lo que será una gran construcción, la cual inició en el 2012 y finalizó en el 2014; es un tejado de guadua de gran tamaño, sin paredes, que se asemeja a un gran comedor.

Mientras tanto, en enero de 2013⁶, se vislumbra una casa, la cual, a diferencia de las otras, tiene tejado de otro material, cuya construcción se finaliza en diciembre de ese año, que será el aposento para capataces y algunos de los trabajadores de la construcción que inició ese mes. Hoy en día esto es un complejo de dos edificios de seis pisos cada uno. Todo ha sido obra de El Árabe, también conocido como don Vicente, un terrateniente del centro del país. Sus capataces provienen del Huila, y la mano de obra está a cargo de algunos isleños e individuos precedentes del Carmen de Bolívar, de Calamares, etc. que saben cómo se tumba el monte⁷ y cercan, más tarde, el terreno. Entonces, el trabajo va siendo más escaso cada vez y más centralizado en las construcciones de don Vicente, quien ha comprado todo a su paso durante los últimos diez años. Bocachica, que antes solía ser bosque seco y manglar, en el cual las morrocayos, los pájaros y las iguanas abundaban y hacían parte de la dieta de los isleños, hoy en día, ya sufrió de terribles quemaduras para limpiar de arbustos e impurezas los terrenos, dejándolos listos para la construcción. Pero don Vicente⁸ permite que la población trabaje desde las 7:00 a. m. hasta las 5:00 p. m. por 20.000 pesos, que, sin duda, son una gran ayuda para el sustento de numerosas familias, pero que sin darse cuenta, son su propia sentencia de repetir la historia de Barú. Están construyendo el complejo hotelero que los despojará de un sinfín

6 A partir de una aproximación por medio de fotografía aérea en GoogleEarth.

7 Jesús, oriundo de Calamares, cuyos allegados han venido a la isla en busca de trabajo; es un mototaxista con la posibilidad de conocer la zona, pues realiza los traslados de un pueblo a otro.

8 Terrateniente conocido como El Árabe, de quien se sabe muy poco. Llega a la isla para supervisar sus construcciones, pero no comparte con los habitantes, debido a que tiene como intermediarios a los capataces.

de bienes que les pertenecen, las playas y el patrimonio que, quedará cercado, en algunos lugares, por las inmensas viviendas.

Figura 7. De vista a Cartagena, espolón que no frenó la erosión



Fuente: Marín, A. (2015).

Pero los dueños de las construcciones no tienen idea de lo que sucede en la isla; es más, si no interesara, no es necesario verla, pues sus casas dan hacia el mar Caribe, y los muelles llegan directamente a sus porches, evitando así ver la pobreza de miles de personas a las que ni siquiera el derecho al agua potable les han dado. La contaminación del mar hace de la pesca un recurso cada vez más difícil, por lo que la venta de artesanías es la manera de subsistencia más común de los habitantes, los cuales, se encuentran en pobreza por la falta de empleos para sostener a sus familias. Más del cincuenta por ciento de la población está conformado por menores de edad, y el crecimiento demográfico es constante. Lo más alarmante es que no se cuenta con un sistema educativo amplio que dé abasto para la primaria y la secundaria de los menores, ni con los medios económicos para su sostenimiento, o con las condiciones de salubridad para evitar las enfermedades entre la población. Los centros de salud son muy básicos, solo tienen presencia de médicos esporádicamente, que no atienden emergencias, sino consultas durante el día.

Las mareas, que han sido desviadas por la entrada de los grandes buques a puertos como el de Manga y los diferentes rompeolas localizados a lo largo de las playas de Cartagena, han desviado la marea, aumentan desmedidamente la erosión del territorio, lo cual significa pérdidas en el patrimonio y en los hogares de las personas. Los habitantes están realmente preocupados, pues han desaparecido centros de salud, aljibes, el parque, todo como resultado del fuerte oleaje. La solicitud urgente del pueblo, donde viven unas 9.000 personas, es para combatir la erosión de la línea costera que en los últimos 30 años se ha tragado cerca de 250 casas (figura 7) (Hurtado, Basile y Mercado 2015). Hoy, 30 familias más deben ser reubicadas. Hasta hace unos meses se construyó el primer espolón que buscaría frenar la pérdida de zona costera, con la visita del Ministro del Interior a la isla.

Tierra Bomba hace parte de la jurisdicción de la Alcaldía de Cartagena de Indias, también responsable de las diversas islas y poblaciones más pequeñas que le están circunscritas, debido a aspectos turísticos e industriales, razón por la que, en el POT emitido en noviembre del 2001, que rige el territorio actualmente, los artículos construyen una imagen de Tierra Bomba como “Zona recreativa de escala distrital” (artículo 86 “Zonas recreativas de escala distrital”), en el cual el desarrollo sostenible, el cuidado del patrimonio material e inmaterial y la importancia del desarrollo turístico, es fundamental para la formulación de artículo 291: lineamientos de política rural según ámbitos y artículo 288 suelo rural del distrito (Alcaldía Mayor de Cartagena de Indias, D. T. y C. 2001). Por otro lado, resaltan la importancia de la delimitación de los suelos, con el fin de introducir estos predios en el mercado inmobiliario de Cartagena de Indias, al tiempo que se vela por la protección del ecosistema natural, y por la vocación rural del suelo para sustento agrícola de los individuos. ¿No es contradictorio, pensar en tanta cantidad de usos para un suelo que, a fin de cuentas, tiene como aspecto diferenciador a los beneficiarios de este territorio?

MATERIALIZANDO A MACONDO

Desde la geografía humana, la isla de Tierra Bomba es un espacio social, el cual, según Henry Lefebvre, se cimenta en tres dimensiones: a partir de la relación de quienes allí habitan, entre individuos y entes ajenos,

y, finalmente, la propia concepción simbólica del territorio⁹. En primer lugar, Lefebvre comenta la importancia de entender el espacio por medio de su *Spatial Practice* o práctica espacial, la cual hace referencia a la interacción dialéctica de los individuos, contemplando que esta siempre hará parte de unas dinámicas más amplias, nacionales y globales, las cuales interactúan indirectamente en la construcción de la espacialidad. La *spatial practice* de los habitantes de Tierra Bomba gira en torno a la *ausencia*. Falta de derechos básicos como agua, gas, trabajo, salud, educación etc., son aspectos con los que interactúan a diario para la composición de lo que es su realidad territorial, a diferencia de inversionistas, accionistas y dirigentes que practican la espacialidad de Tierra Bomba como una serie de recursos innatos, dispuestos a ser explotados, pero que por muchos años han sido protegidos por las autoridades, debido a la mina para inversión que representa. Son dos prácticas espaciales, contrarias en su totalidad, las que encuentran en las dinámicas económicas su punto de convergencia, que ha dejado de lado la isla, pues no ha representado un porcentaje de ganancias.

Sin embargo, el espacio no solo se practica, sino se representa. Esta es conocida como la segunda categoría propuesta por Lefebvre, que hace referencia a las lógicas compuestas por el conocimiento (*savoir*) y la ideología en los que se construyen las representaciones de un espacio. Esta representación de Tierra Bomba responde, por un lado, a la labor de concejos comunitarios para declarar a su comunidad como afrodescendiente, y la titulación colectiva de tierras como el punto de partida. En contraposición, la idea de Saskia Sassen (2015) de las dinámicas que mueven los intereses, más allá de las normatividades nacionales, son aquellas a las que obedecería la representación de Tierra Bomba por parte de inversionistas, quienes, de nuevo, contemplan el territorio dentro de una lógica capitalista, reflejada en las innumerables propuestas para su compra (Rizo 2011), y en el POT que inscribe el aprovechamiento máximo de los recursos y la explotación de estos. Se trata de dos posturas radicalmente distintas, donde el territorio sigue siendo el protagonista, pues se trata del foco de la traducción de poder, ya que permite la explotación de nuevos productos.

9 *Spatial Practice, Representations of Space y Representational Spaces*. Triada conceptual en la que se basa la construcción del espacio (Lefebvre 1991, 33).

Sassen (2015, 31) evalúa las transacciones de tierras como el resultado de *tendencias subterráneas*, refiere, asimismo, la situación de acumulaciones extremas. Por esto, nos encontramos con apartados en el POT, que no solo contradicen lo expuesto para velar por la conservación territorial, sino que son casi explícitamente maleables, con el fin de permitir la compra desmedida de tierras. Por esta contracción económica, que permite que la tierra quede en manos de pocos, se da la migración de los habitantes de Tierra Bomba hacia Bocachica y Caño de Loro.

Figura 8. Construcción de El Árabe, Bocachica



Fuente: Marín, A. (2015).

Finalmente, el espacio no solo se representa, sino que traduce la unión entre los elementos simbólicos e imaginarios, constituidos desde las poblaciones, que de ninguna forma requieren ser oficiales (Lefebvre 1991, 47). Categorías como las propuestas en el POT de Cartagena de Indias, donde Tierra Bomba resulta ser zona suburbana y rural, son oficializadas en un documento; sin embargo, buscan construir únicamente una imagen de la isla, según el artículo 56 del POT 2001, como

[...] áreas ubicadas dentro de su suelo rural, en las que se mezclan los usos del suelo y las formas de vida del campo y la ciudad, diferentes a las clasificadas como áreas de expansión urbana, que pueden ser

objeto de desarrollo, con restricciones de uso de intensidad y de densidad, garantizando el autoabastecimiento de servicios públicos domiciliarios, de conformidad con lo establecido en la Ley 99 de 1993 y en la Ley 142 de 1994.

Estos imaginarios son contrastados con las vivencias de los isleños, en torno a conceptos como la etnicidad, por medio de la tradición oral y la herencia cultural. No obstante, estas representaciones no se construyen de igual manera en todas las esferas sociales. Existen corregimientos, cuyos distanciamientos provienen de sus luchas particulares, y entre individuos, no reconocen las mismas deficiencias o características del territorio.

Estas grandes diferencias, en cuanto a la representación del espacio, encuentran en la apropiación de los recursos su punto de divergencia. La isla posee bienes materiales como vestigios patrimoniales, ecosistemas protegidos, ventajas geográficas para la entrada de mercancía, escenarios ideales para el turismo y hasta ahora no se han hallado recursos explotables del subsuelo como el petróleo o el gas. Todos han sido apropiados o pretenden serlo por diferentes individuos con base en intereses particulares. Con esto, se hace referencia a la diferencia en la apropiación del territorio de Tierra Bomba, por parte de isleños nativos e inversionistas. Por un lado, los dirigentes que no habitan la isla tienen un punto de vista según el cual, los recursos son apropiados como fuentes para la explotación cuyo fin es el capital; es decir, cada una de las particularidades puede ser asumida como una potencialidad para introducir al mercado, por ejemplo el artículo 288 del POT, que identifica en el territorio de Tierra Bomba un espacio perfecto para el mercado inmobiliario, tanto más por la vista que tiene la costa de la isla hacia el mar abierto.

Por otro lado, la apropiación de los isleños no se realiza con base en la posibilidad que los recursos ofrecen para la introducción al mercado, sino en los diferentes bienes en cuanto *cultura material*. Con este término se hace referencia a los objetos que hacen parte de métodos y maneras en las cuales los individuos se relacionan socialmente. La cultura material y su estudio permiten comprender los modos como los individuos realizan los objetos y cómo los objetos tiene una incidencia en los sujetos, pues justamente materializan las relaciones sociales y los sistemas políticos y económicos (Tilley 2006, 2). Los objetos materiales pertenecientes a una comunidad son indicadores culturales, tanto implícitos como explícitos,

por medio de los cuales se conoce una cosmología o la ritualidad y, lo más importante: “The relationship of things to history and tradition, individual and collective memories, social stasis and social change, and to concepts of space, place, concept and locality” (Tilley 2006, 4). Cada uno de los elementos, como se dijo anteriormente, el leprocomio, los fuertes, los elementos de los juegos tradicionales, los botes pesqueros, entre otros, son elementos de cultura material, que pueden ser una herramienta para visibilizar la denuncia de una cultura de asilamiento (figura 9).

Figura 9. Vecina, Bocachica



Fuente: Marín, A. (2015).

La diferencia en el acercamiento a los recursos que ofrece la isla de Tierra Bomba, por un lado, de apropiación como *cultura material* y, por el otro, por medio de la *explotación* de los recursos no solamente naturales, desencadenan la falta de sintonía entre los individuos involucrados en las dinámicas geográficas que configuran la isla. Esto se traduce en un quiebre fundamental entre los dos grupos de individuos interesados en la apropiación de Tierra Bomba, tornando la situación actual de la isla en una especie de periferia, la cual, al no poder ser incluida, termina asilada y marginalizada. Excluida de una *spatial practice* real donde, al ser parte del Distrito de Cartagena de Indias, debería contar con los derechos

básicos; y expulsada de un sistema de mercado que, poco a poco, ha ido encontrando en el territorio una posibilidad de ganancia de capital. Sassen propone el concepto de *ciudad global*, para referirse a las grandes metrópolis, como Londres, que funcionan en dinámicas más amplias que las nacionales. Si se contrapone este término, Tierra Bomba sería una ciudad subglobal o, tal vez, subnacional, donde las redes de interacción que deben ser cobijadas bajo las normativas de la Alcaldía, no rigen del todo, por la ausencia de la *spatial practice* y la creciente representación del espacio en artículos y planes de ordenamiento territorial. Entonces, el reconocimiento para Tierra Bomba es el que ha sido otorgado por la representación que Lefebvre llama externo, explicado anteriormente, de la contracción de la economía local. Por esta razón, las representaciones de quienes practican los espacios, necesitan un reconocimiento y se debe emprender la búsqueda de las herramientas que permitan construir y consolidar conceptualmente la isla (2015, 249).

Empero, esta situación lleva a la creciente preocupación por la isla de Tierra Bomba que, a causa de su exclusión y marginalidad, fruto de la expulsión de las dinámicas distritales y nacionales, está a punto del declive o de la repetición de historias como la de Barú, pues ha sido penetrada por un inversionista que, poco a poco, se apropia de todo el territorio. Por tal razón, y como respuesta a esta preocupación, surge la cultura material, teniendo en cuenta los patrimonios material e inmaterial y las particularidades sociales, ya que es la posibilidad de apropiación del territorio, con el fin de establecer una lucha materializada y visible. Con esto, se hace referencia a la falta de visibilidad que han tenido las problemáticas, que resultan ser poco creíbles, debidas a la ausencia de visibilizaciones puntuales para la denuncia.

Visibilizar para construir

Con base en lo anterior, recurrir a la museología y, específicamente, a las exposiciones, se debe a la capacidad de estas herramientas no solo de desentramar las relaciones entre la cultura material y los individuos, sino las grandes ventajas que ofrece como punto de análisis de la apropiación del territorio, en contraposición a su explotación. Con el pasar de los años, desde lo que en principio se conoce como museos, es decir los gabinete de curiosidades y las grandes exhibiciones, estos, han logrado tener un impacto y un rol en la sociedad por su naturaleza

visual (Gutiérrez Usillos, 2012), la cual se ha discutido pues, de igual manera, puede ser auditiva o táctil. Sin embargo, más allá de su incidencia sensorial, los museos han adquirido un rol de memoria debido a su interés en preservar el pasado, con el fin de construir el devenir. Con el concepto de pasado se hace referencia no solo a aquellos que está datando desde el siglo pasado hacia atrás, sino a los acontecimientos que pasan diariamente y que evidentemente van quedando relegados temporalmente. La exhibición estimula la reflexión (Miles 1988); también a pensar en lo que se presenta y en aquella diversidad de realidades que componen el objeto, pues permiten entrever las diferentes miradas que componen un objeto, que va desde la percepción en su origen hasta los significados que adquiere a lo largo de sus interpretaciones (Moore 1994). Las exhibiciones permiten construir las miradas vulnerables (Behar 1997), aquellos puntos de vista antes no conocidos.

Una exposición museográfica de la isla de Tierra Bomba y su apropiación cultural, en contraposición a la explotación de sus recursos naturales, busca ser la parte del objetivo de la nueva museología para educar (Hooper-Greenhill 1992 y 1999), con base en la utilización de diversidad de posibilidades sensoriales. Una exhibición,

[...] as a material speech must speak with a voice which is already sensitive to it's audience desire for a proper cultural distance from which to learn and enjoy a democratic version of meaning. Exhibitions, seen as a medium, expose this kind of tension between unconscious and conscious and between known and unknown, between silence and sound [...]. And, like a speech act the exhibition finds itself in the center of an environment of signifying noises. Less that a text then, and more like a sound. (Greenber, Ferguson y Nairne 1996, 131)

Mediante la cultura visual se “democratiza” el conocimiento de la isla como territorio, en el cual las representaciones espaciales, deberían ser congruentes con las prácticas, que hoy son el resultado de la marginalidad y el aislamiento. Las exhibiciones terminan siendo *tangible spots* de aquello que representan, pues crean nuevas dimensiones de significación de la problemática que se pretende mostrar, son nuevos discursos, como se dijo anteriormente, de lo que había sido representado (Greenber, Ferguson y Nairne 1996, 130-132).

La isla de Tierra Bomba no pretende ser una nueva significación ante la propiciación del territorio, sino una ya existente que responde a la creación de una cultura de expulsión, que simplemente no ha sido visibilizada debido al deseo de dejar de lado los discursos alternos, con base en intereses particulares (inversionistas extranjeros y nacionales). Por esta razón, se busca fundamentar el trabajo museográfico basado en el concepto de Gary Edson y David Dean sobre ecomuseo, el cual resalta la importancia del desarrollo de la identidad propia de la comunidad, que permitirá rápidas adaptaciones a cambios, transformándose en crecimiento y desarrollo social, mediante esta herramienta económica y política (Edson y Dean, 1994, 8). Aún cuando este concepto abarca un modelo más grande, la exposición busca, de igual manera, la consolidación no solo de los aspectos de cultura material, sino la denuncia de las problemáticas actuales que dejan un precedente, interesado en Tierra Bomba.

LA TIERRA BOMBA QUE VA A EXPLOTAR

La representación espacial que ha construido Cartagena de Indias y los inversionistas como El Árabe, ha sido la imagen consolidada de la isla, la cual únicamente se difunde en el espacio del interés en la explotación de recursos. Sin embargo, con esta nueva propuesta, se busca la consolidación de una representación espacial, que será la apropiación de vestigios patrimoniales, ecosistemas protegidos y aspectos culturales de los afrodescendientes, como su danza, su historia oral, con base en el territorio como el anclaje de dichos saberes. La apropiación de los recursos que solo está contemplada en los *representational spaces* propuestos por Lefebvre, debido a que solo se manifiesta en las nuevas iniciativas de la comunidad por ser considerada afrodescendiente, en los planes de etnoeducación y su interés en titulación de tierras, al igual que la consolidación de patrimonio, deberían estar presentes tanto en la representación de los espacios, como en sus prácticas, pues estas son dos esferas esenciales para la consolidación de un espacio.

El conflicto entre las representaciones de Tierra Bomba, será difícilmente resuelto pues las percepciones de un espacio, siempre estarán relacionadas con los intereses de los grupos sociales que las construyen por medio de las necesidades y las particularidades en sus intereses. La mirada vulnerable de los isleños, pues puede ser dominada

para la imposición de prácticas espaciales de los inversionistas, como El Árabe, quienes terminarían por marginalizar aún más a los individuos, constriéndolos hasta tal punto de sacarlos de su territorio. No es un caso muy lejano; en realidad es lo que sucedió en el pasado, cuando fueron sacados de Bocagrande, en el inicio del proyecto inmobiliario de Cartagena de Indias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguas de Cartagena. 2015. “Tarifas Aguas de Cartagena”. Consultado el 17 de octubre del 2015. <http://www.acuacar.com/Oficinavirtual/Conozcasufactura/Tarifas.aspx>
- Behar, Ruth. 1997. *The vulnerable Observer: Anthropology that Breaks Your Heart*. Boston: Beacon Press.
- Benchetrit, Dr. A. 1960. *Datos para la historia de la lepra en Colombia, durante la década de 1926 a 1936*. Bogotá: Editorial Minerva.
- Carmona, Juan Ignacio. 2005. *Enfermedad y sociedad en los primeros tiempos modernos*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Cartagena Cómo Vamos. 2015. Consultado el 17 de octubre del 2015. <http://www.cartagenacomovamos.org/dia-mundial-del-agua/>
- Comfenalco e Institución Educativa San José Caño del Oro (productores), Jornada Escolar Complementaria de Historia, Patrimonio Comfenalco (director). 2008. *Leprocomio de Caño de Loro*.
- Contreras, Remedios. 1985. *Catálogo de la Colección Pablo Morillo, conde de Cartagena*. vol. 1. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Doria, Enrique Marco. 1998. *Cartagena de Indias: puerto y plaza fuerte*. Cartagena, Bogotá: Fondo Cultural Cafetero.
- Edson, Gary y David Dean. 1994. *The Handbook for Museums*. New York: Routledge.
- Faizal, Michel. 2008. *Lepra*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Gerzaín, José y Rafael Pinto. 2006. *La Lepra. imágenes y conceptos*. Bogotá: Universidad de la Sabana.
- Greenber, Reesa, Bruce Ferguson y Sandy Nairne. 1996. *Thinking About Exhibitions*. London: Routledge .
- Gutiérrez Usillos, Andrés. 2012. *Manual Práctico de Museos*. Gijón: Trea S. L.
- Hooper-Greenhill, Eilean. 1992. *Museums and the shaping of knowledge*. London: Routledge.

- Hooper-Greenhill, Eilean. 1999. *The Educational Role of the Museum*. London: Routledge.
- Hurtado, Carlos del Cairo. 2009. *Arqueología de la Guerra en la Batería de San Felipe isla de Tierra Bomba–Cartagena de Indias*. Bogotá: Uniandes, Cesó.
- Hurtado, Carlos del Cairo. 2013. *Mentiras verdaderas o la topología de la guerra. Aproximación arqueológica a la cartografía colonial de Bocachica*. *Revista de Estudios Sobre Patrimonio Cultural* 26.
- Hurtado, S., L. Basile y L. Mercado (dirs.). 2015. *Tierra Bomba*. Universidad Jorge Tadeo Lozano, seccional Caribe.
- Lefebvre, Henri. 1991. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell.
- Lord, Barry y Maria Piacente. 2014. *Manual of Museum Exhibitions*. Rowman & Littlefield.
- Marco, Enrique. 1988. *Cartagena de Indias: puerto y plaza fuerte*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero.
- Merlano, Antonio. 1901. *Informe médico, director Lazareto*. Archivo Histórico de Cartagena.
- Miles, Roger. 1988. *The Design of Educational Exhibits*. London: Routledge.
- Moore, Kevin. 1994. *Museum Management*. London: Routledge.
- Obregón, Diana. 1997. Medicalización de la lepra: una estrategia nacional. *Anuario Colombiano de la Historia Social y de la Cultura* 24. Bogotá : Universidad Nacional de Colombia .
- Obregón, Diana. 1998. Lepra, exageración y autoridad médica. *Revista ASCLEPIO*. 50 (2).
- Obregón, Diana. 2002. *Batallas contra la lepra: Estado, medicina y ciencia en Colombia*. Medellín: Fondo Editorial EAFIT.
- Plan de Ordenamiento Territorial de Cartagena. 2001. Decreto 977 del 2001, Cartagena.
- Platarrueda, Claudia Patricia y Catherin Agudelo. 2004. *Ensayo de una bibliografía comentada sobre lepra y lazaretos en Colombia, 1535-1871: representaciones, prácticas y relaciones sociales*. Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia.
- Real Academia de Historia. 1815. “Correspondencia Gral. Tomas Morales a Gral Pablo Morillo”. *Biblioteca Digital Real Academia de Historia*. 16 de noviembre. Consultado el 20 de junio del 2015. http://bibliotecadigital.rah.es/dgbrah/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1003176&presentacion=pagina&posicion=1.

- Rizo, J. 2011. "Cronología de Tierra Bomba siglo xx". En *Lineamientos generales para el desarrollo turístico integral de Tierra Bomba, con las generaciones de recursos para beneficios de las comunidades de isla y toda la población de Cartagena*. Recuperado de: <http://www.cartagena.gov.co/Cartagena/secplaneacion/Documentos/LINEAMIENTOS%20DESARROLLO%20TIERRABOMBA-JHRIZOP/Lineamientos%20de%20Desarrollo.pdf>
- Romero, C. y M. Bernal. 1992. *Montaje y Exposiciones: Manual de Museología/ Museografía*. Asociación Colombiana de Museos, Institutos y Casas de Cultura.
- Santos, Enrique. 2004. "La Guerra de los Mil Días". *Credencial Histórica* 173.
- Sassen, Saskia. 2015. *Expulsiones, brutalidad y complejidad en la economía global*. Barcelona: Katz Editores.
- Segovia, Rodolfo. 2001. *Atlas histórico de Cartagena de Indias: paso a paso, la construcción civil, militar y religiosa de la ciudad*. *Revista Credencial Historia* 143.
- Segovia, Rodolfo. 2009. *The Fortifications of Cartagena de Indias: Strategy and History*. Bogotá: El Áncora.
- Sotomayor-Tribín, Hugo Armando. 2011. "El Lazareto de caño de Loro, bahía de Cartagena, Colombia". *Revista Ciencias Biomédicas; La Historia de la Medicina en Cartagena*.
- Tilley, Chris. 2006. *Handbook of Material Culture*. London: Sage.
- Uribe, Jorge. 1999. Las Reformas Administrativas para el Tratamiento de la Lepra en la Segunda Mitad del siglo XVIII. *Fronteras* 4 (4). Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Valbuena, Manuel de. 1829. *Diccionario universal latino-español*. Madrid: Imprenta Real.
- Verhaar, Julie y Henry Meeter. 1989. *Project Model Exhibitions*. Leiden: Reinwardt Academie.
- Zúñiga, Gonzalo. 1996. *San Luis de Bocachica: un gigante olvidado en la historia colonial de Cartagena de Indias*. Bogotá: Punto Centro-Forum.

“HYPER-REALITY” Y EL SISTEMA VIRTUAL- SENSORIAL: LAS NUEVAS IDENTIDADES

JUAN SEBASTIÁN GÓMEZ GARCÍA

Universidad Nacional de Colombia

jusgomezga@unal.edu.co

Pregunta para usted y para mí: ¿cómo explicar la contemporaneidad a una liebre muerta? Así como lo propuso Joseph Beuys en su obra *Cómo explicar el arte a una liebre muerta* (1965), la complejidad de la tarea no está en explicar un significado a un animal sin vida, un ser sin intelecto suficiente para comprender, al menos, una sola unidad de lenguaje humano, sino está en algo mucho más complejo, que es explicar el propio concepto, el arte o, en este caso, lo contemporáneo. No es lo contemporáneo como lo actual, pues si fuera así, toda la historia hubiera sido contemporánea, en su momento de actualidad, sino lo contemporáneo como la era global hipercomunicada e hiperintersubjetivada. Es la *Era de Occidente*, el más allá del auge de la Modernidad, cuyas consecuencias se han salido de los propios marcos epistemológicos, materiales y espacio-temporales modernos hacia una posmodernidad que tiene su base modernista, pero que trasciende hacia realidades esculpidas con los más intensos procesos del desarrollo tecnológico que han dibujado una curva exponencial que se ha explicitado mucho más desde los años 90, y que por su naturaleza matemática no tendría fin. Es el futuro que ya está aquí, la realidad virtual, las tecnologías productivas y la ingeniería genética que están transformando nuestras nociones de cuerpo, parentesco, sentidos y sueños (Escobar 1999). Por ejemplo, para Guattari (2008) y Haraway (2013) las tecnologías emergentes están facilitando una nueva forma de subjetividad autorreferencial, lo cual se logrará con la actualización del derecho a la alteridad, las nuevas relaciones Norte-Sur y una democratización radical de las relaciones interculturales (Escobar 1999).

En su ensayo *El miedo es el mensaje* (2012), Sandino Núñez, periodista y ensayista uruguayo licenciado en Filosofía, especializado en Epistemología y Filosofía de la Ciencia y Filosofía del Lenguaje, Lingüística y Análisis del Discurso (AméricaLatinaSí 2016), explica que vivimos en una democracia mediática porque tenemos la posibilidad

de expresarnos, pero que tenemos, forzosamente, algo para expresar. Es una posibilidad física de expresarnos que antecede a la razón y a la necesidad de su existencia. Todos hablamos, aunque no sea necesario decir algo. Es la comunicación como circulación de signos, “un mundo sin necesidad ni voluntad ni deseo de sentido” (Núñez 2012, 11), inscrita en el mercado como circulación de objetos sin ejercicio político y crítico. Así, seguir los postulados de Núñez implica analizar cómo los efectos de verdad configuran la realidad desde los ejercicios de lenguaje, en las relaciones interpersonales, que son el hilo del tejido social y los paradigmas sociales que lo hilan.

Mi interés por esta compleja cuestión explotó al ver el cortometraje *hyper-reality*, producido por Keiichi Matsuda (2016) en la plataforma de vídeos Vimeo, que llegó a mí mediante el mismo azar con que llega todo el cúmulo histérico de información en Facebook. Keiichi Matsuda es un diseñador y director de cine que trabaja sobre la relación entre la tecnología, los medios de comunicación y la arquitectura. Su investigación incluye las implicaciones de las tecnologías emergentes en la percepción humana y la construcción del ambiente. Matsuda se interesa por la disolución de los límites entre lo físico y lo virtual, proponiendo nuevas perspectivas sobre lo urbano. Ha exhibido su trabajo en el London V&A Museum to the Art, el Art Institute of Chicago y en el MOMA de Nueva York. Sobre la realidad aumentada o *hyper-reality* de Matsuda se pueden citar los filmes *Domestic Roboco* (2010), *Augmented (Hyper)Reality: Augmented City 3D* (2010), *hyper-reality* (2016), su ensayo *Cities for Cyborgs* (2010), su tesis de maestría *Domesti/city: the dislocated home in augmented space* (2010), entre otras producciones (Keiichi Matsuda Ltd. 2016).

La hiper-realidad de Matsuda es la realidad con capas virtuales añadidas, un sándwich de información unido por la prensa de la intersubjetividad. Es el futuro de la realidad aumentada que inundaría el mundo en un estanque de virtualidad (aunque considero que la realidad actual no se aleja mucho de ese paisaje). Se trata de imprimir en la capa digital la cotidianidad urbana. Es la muerte de la naturaleza orgánica, a manos de las tecnologías intervencionistas de la identidad, que generan un replanteamiento de la frontera entre lo natural y lo artificial en las prácticas tecnosociales que están dando nuevos significados a las identidades (Escobar 1999). Es convertirse en cibernauta con capacidades aumentadas por las realidades virtuales (Hayles 1993, Lévy 1993). Es el

capitalismo como “economía con la capacidad de trabajar como una unidad en tiempo real y a una escala planetaria” (Castells 2010). Las redes crean un nuevo tipo de espacio, el de los flujos.

El objetivo de Matsuda, por tanto, es “to understand how these emerging technologies could work together to form a quite different picture of what the future city will look like” (entender cómo estas tecnologías emergentes podrían trabajar juntas para formar una imagen distinta de cómo se vería el futuro) (Dezeen 2016). Es crear energías potenciales de crítica sobre cómo las tecnologías emergentes impactan y van a impactar nuestro diario vivir, y como lo afirma el mismo Matsuda: “one of the defining characteristics of augmented reality is that it is subjective. Everybody can see their own version of the city. And that means that everything is customisable” (una de las características de la realidad aumentada es que esta es subjetiva. Todos pueden ver su propia versión de la ciudad. Y eso significa que todo es personalizable) (Dezeen 2016). Es asistir a la ilusión personalizadora de la vida sobre los marcos hegemónicos y controladores del sistema productor-consumista-productor.

Juliana Restrepo es la protagonista del corto *hyper-reality*, la gallina de testeo, la muestra escogida; es la víctima y el ejemplo de un presente-futuro terriblemente seductor y destructivo. Medellín es su ciudad, un ambiente urbano como la temible pared interminable que nos deja ver el último camino de la humanidad global. Junto a esta pieza audiovisual, tomaré el ensayo de Núñez como un análisis bastante acertado del vídeo de Matsuda. Para Núñez (2012), ahora mismo asistimos al fin de la historia y a la devastación de todos los individuos en el posmocapitalismo. Es la abolición de lo popular y lo dominante, donde todos somos funcionales al sistema. La identidad grupal ha suplantado a la subjetividad reflexiva en la interdependencia al sistema electrónico y a la visualidad digital, que se encarna en nuestro funcionamiento vital. La identidad grupal del futuro matsudiano es el culto global a la dependencia sin retorno: el sistema virtual-sensorial. Aunque, probablemente, ya asistimos al comienzo de esta patología de la dependencia.

En *Hiper-Reality*, Juliana se nos muestra como pasajera de un bus, mientras interactúa con un juego cualquiera que se ve en su retina, pero, detrás del juego, en cada unidad de espacio visual, hay algún letrero (o pasacalles, como lo postularía Núñez), alguna información, algún color, etc. Aparece como distraída en la representación de la caricatura

extrema de la distracción. Está “[...] sobrecargada por el constante flujo de información que le llega a través de la red y que ha terminado por definir una identidad digital para Juliana, completamente alejada de la realidad” (Martín 2016). Posteriormente, ella abrirá un *gadget* de google con un gesto de manos y le preguntará dramáticamente: ¿Quién soy yo? ¿Para dónde voy? ¿Puedo volver a empezar? El sistema le mostrará sus datos personales, su ubicación satelital y la opción de resetear su dispositivo electrónico. Juliana no es feliz, vive para el sistema-mundo, ya no es humana. Su humanidad se redujo al dispositivo electrónico; no hay nada más allá. Y el aparato no le responde a su humanidad, la extrajo.

Lo que sigue es el exceso, la nada en la cantidad desbordada, no hay unidades matemáticas; hay productos y potencias. Juliana se baja del bus y ve el panorama virtualmente aumentado de su ciudad: cada espacio identificado con una etiqueta, cada dinámica social presupuestada, cada tiempo futuro avisado, cada espacio-tiempo intervenido e inyectado de sobresignificación, en su mente, a través de sus ojos. Así, mezclando lo que postula Núñez, en este panorama visual-sensorial dejamos atrás el grafiti como dispositivo de sentido y entramos al pasacalle idiotizante, que en este vídeo se vuelve el ornamento virtual. El pasacalle recuerda, para Núñez, la forma boba de representación del ánimo en la comunicación electrónica. El pasacalle es el correlato del *spam*; Medellín es el crisol del *spam*. Es la devastación de lo público y a la vez de lo íntimo; es síntoma de la disolución de lo dominante y lo popular, solo hay cultura de masa; es moda y cierra el ciclo evolutivo de la comunicación. Esta se aliena y se aleja de todo lo político. Juliana ve un paisaje pasacallístico, tampoco hay nada más allá.

Núñez afirma que el pasacalle es producto de la era de la democracia mediática, la era del registro, almacenamiento y transmisión, donde siempre hay algo que quiere transmitirse. Es el sistema virtual-sensorial que territorializa todo, sin lógica ni sentido, en este caso, desde lo holográfico, el extremo del artificio. Es la necesidad de decir todo porque sí, al margen del sentido. Esto es la esencia de la democracia mediática para Núñez: un imperativo de comunicación sin política ni símbolos. La comunicación es lo conectado, lo agregado y la transmisión de fuerzas; es “mecánica de contacto” por la cual, las nuevas generaciones se socializan: comunicar es la regla del mundo contemporáneo y su caricatura se encuentra en el paisaje del Medellín matsudiano.

Juliana ve un paisaje de pulsiones comunicativas, las de la macroestructura social del abandono de la humanidad. Es la comunicación y no el sentido, porque este último es para Núñez lo que rompe con los flujos y las conexiones. El sentido es político y la comunicación económica. Comunicación es mundo sin sentido. Medellín es lo hiperconectado, lo hipercomunicado y lo hiperintersubjetivado.

En la ciudad de Matsuda ya no hay nada interesante ni digno de mostrarse, por ende, todo se ve en la transparencia (Byung-Chul 2013). Para Núñez, se trata de una fase superior de la comunicación: la transmisión como la “verdad masturbatoria de la comunicación”. En el mundo matsudiano las cosas significan diferente, son los objetos “M” de Núñez, los que no se ven, pero son evidentes. Están entre nosotros, instalados en lo cotidiano, aceptados como naturales y aproblemáticos. Aunque lo “M” también es lo maravilloso, lo que no podemos dejar de ver. Así son los objetos “M”: o no los vemos o no los podemos dejar de ver y, o en ambos está ausente la distancia simbólica y la posibilidad de interpretación. Estar eternamente conectado al sistema virtual-sensorial es, articulándose con Núñez, la muerte de la ley a manos del placer, la ritualización obsesiva y el disciplinamiento del goce en los placeres. No hay nada más allá del holograma, aunque si se quitara, la realidad yacería en una desnudez incómoda para las masas, una extrañeza que produciría una distancia de interpretación insalvable.

La realidad aumentada de Matsuda puede postularse como posible producto de la democracia mediática de Núñez. Es el goce constante que no conoce el ejercicio político. El mundo del capitalismo mediático y la comunicación de masas, radicalmente democrático, pero violentamente apolítico. El paisaje virtual sobreinformado sería para Núñez el clima fiestero que está sellando el fin de la civilización y de la política, en contraposición al drama como juego crítico productor de sentido. Pero en el mundo de Matsuda no hay drama, porque nuestras emociones están mediadas e interceptadas por el sistema virtual-sensorial. El ejercicio dramático-crítico es censurado automáticamente porque es amenaza directa al sistema y, de hecho, este ejercicio es expulsado, por el sistema virtual-sensorial, del universo posible de significación. ¿Qué somos en el mundo de Matsuda? Pues las “manadas” de Núñez. Las que componen el mundo global territorial-etológico que no tiene lugar para procesos complejos de subjetivación. Todo lo cubre la mecánica

superficial de marcas de comportamiento. Para Núñez, vivimos en una sociedad-manada y no en una sociedad-subjetividad. La manada es una mecánica horizontal de ensamblajes miméticos y aditivos de comunicación y contagio. La sociedad etológica socializa a los individuos por pertenencia, disciplina y comunicación. Es sociedad comunicante, pero no significativa, donde, el grado máximo de comunicación deviene en grado muerto del sentido. La manada lleva a un altísimo grado la ritualización de la práctica social. La sociedad etológica está llena de normas y reglas, pero carece de leyes. No procede a la legitimación, sino a la aceptación asimbólica y ritual de la existencia de lo diferente. El ritual del no-sentido es el sistema operativo de la máquina virtual-sensorial.

Volviendo a la línea narrativa del vídeo, Juliana ingresa al supermercado Éxito y comienza a hacer algunas compras, cuando, de repente, su sistema empieza a fallar, se distorsionan las capas virtuales de la realidad o, más bien, las capas no cubren lo real, son la realidad misma. Llama a su servicio de virtual-comunicación y le contestará una operadora que la saluda por el nombre de “Emilio” y, ante su negación identitaria, la operadora se vuelve operador y la llama por su nombre. Juliana pregunta por la salud de su sistema y el operador luego lo reinicia. Cuando se van todos los ornamentos digitales, se nos presenta el alivio visual de la realidad “desnuda” que, sin embargo, al analizar la imagen sin ornamentos, nos deja ver que lo que veríamos cotidianamente en el supermercado también es una realidad llena, no vacía. Las etiquetas, la multitud, la información, las unidades difuminadas en los productos y las potencias matemáticas.

¿Qué diferencia hay, entonces, entre la hiper-realidad de Matsuda y la realidad de 2016? Tal vez ninguna estructuralmente, pero nuestra reacción nos dice que sí la hay, porque considero que en la de cualquier lector habrá una de dos reacciones: se siente maravillado al ver que la tecnología se nos embutirá por el ano o que, por el contrario, nos dé incomodidad y hasta miedo vivir en el aparente extremo de la saturación social (Gergen 2006). El final del cortometraje no podría ser más evocativo, sugestivo y paradójico.

Juliana sale del supermercado en busca de un centro de atención técnica cuando, de repente, lo que parece ser una mujer (que no se identifica bien por la cantidad de *gadgets* que hay en la mirada de Juliana), le hiere su mano con arma blanca. La primera reacción es la

del sistema, seguramente más inmediata que la de la Juliana fisiológica (reemplazando hasta su dimensión física-biológica sensorial), luego le avisa que ha detectado una herida y, tras el revuelo correspondiente, su sistema parece dañarse: se van sus puntos. Le han robado sus puntos. De nuevo las capas desaparecen y queda su cotidianidad desnuda, pero enfocada, con punto de fuga, hacia una imagen religiosa que ve al otro lado de la calle. Es la imagen de la Virgen a la cual se acerca; el sistema se reinicia. Frente a la Virgen, reaparecen las capas digitales y los pasacalles, invitándola a unirse al catolicismo; luego, le pide que dibuje la señal de la cruz para aceptarla, lo hace con otro gesto de manos y allí comienza algo nuevo: una vida, nuevas capas, un nuevo objetivo, una nueva subjetividad, nuevos puntos, etc. El ambiente holográfico del sistema virtual-sensorial se vuelve un dispositivo de ejecución de lo que Núñez categoriza como un estado de excepción, por infantilización radical de lo social y donde el mercado, la publicidad y la imagen, tejen un inconsciente de desregulación y goce, desde la comunicación. Pone en la mesa al mundo actual y futuro donde las adversidades son presentadas como anomalías y no como algo estructural y, ante el miedo que nos produce el desequilibrio (o la reiniciación de nuestro sistema virtual-sensorial), la reacción generalizada es la de exigir intervención policiaca (la de Movistar) para nuestro cuidado. Así nos entregamos voluntariamente al estado de excepción. Es la nueva estructura psíquica de lo social, todo está atravesado por el mercado de los objetos, cuerpos y discursos; todo son pasacalles. Núñez agrega que el estado de excepción no se inscribe jurídicamente, todo funciona solo en una violencia tranquila y aproblemática. No proviene de un poder soberano, es preideológico y prepolítico. La cuestión que señala Núñez es definir otra vez al poder, reideologizarlo. El problema es reinventar la política.

El control de la tecnología sobre nuestros cuerpos es la tecnopolítica o tecnobiopolítica. Y como Núñez señala, si la política es una socialización de los cuerpos a través del lenguaje, la biopolítica foucaultiana es control de los cuerpos a través de técnicas mecánicas policiacas o médicas, que, en este caso, se fusionan en el sistema virtual-sensorial que termina por determinar totalmente la manera como percibimos el exterior. Las rupturas de este sistema son también las anomalías que caracteriza Núñez, ante las cuales se redoblan los rituales de previsibilidad, en los que sus fallas se solucionan con más biopolítica, volviendo el sistema

perfecto que reutiliza y multiplica su energía residual. Las anomalías son las fallas de los sistemas de previsión, control y seguridad; son enemigo asocial y apolítico sin ideología. Es la entrega del cuerpo a la infantilización extrema. La anomalía no existe por fuera del aparato virtual-sensorial, hace parte de ella, se soluciona dentro de sus marcos, no hay más allá. El funcionamiento del sistema virtual-sensorial es dispositivo eto-biopolitizante, que Núñez define como la manera en la que las propiedades del alma o de la moral se vuelven instrucciones y estímulos hacia el cuerpo. Qué ejemplo más certero el de Juliana herida por una raponera, que reacciona dentro del margen emocional que le determina su propio sistema. El emoticón, dice Núñez, refleja la producción de afectos y humores a través de la imitación, la disciplina y los rituales. Nunca miente porque está al margen del sentido: es la catástrofe del mundo bioetológico, en el cual se ha desfondado el antagonismo entre lo que parece ser y lo que es. La relación de sentido se ha disuelto en lo real, sin lenguaje del cuerpo; se nos ha despojado de la existencia política. El cuerpo de Juliana es el cuerpo que flota en la atmósfera del goce sin ojos. Núñez escribe que la conexión del cuerpo al placer conduce al destino de la desaparición, una fusión definitiva con el mundo, peor que la muerte. El goce es el nivel más elemental, la conexión del cuerpo sin ojos con el mundo.

CONCLUSIONES

Para Arturo Escobar (1999), lo que debemos recuperar ante los nuevos tiempos tecnosociales son las subversiones electrónicas en búsqueda de la democratización de la información, las subversiones ecológicas en nombre de la pluralidad de modos de conciencia y prácticas de la naturaleza, y las subversiones culturales que promuevan la coexistencia de regímenes de alteridad y subjetividades. Es la utopía, pero es mediante ella que lo filosófico deviene en político (Deleuze y Guattari 2001). Los humanistas nos concentramos en explicar el pasado y el presente, pero nos da miedo explicar lo que aún no ha pasado, nos da miedo suponer. El ejercicio de la suposición parece que se acerca más al del arte que al de las ciencias sociales; sin embargo, entre los dos campos epistemológicos puede haber cruces de sentido, y allí debemos encontrar posibilidades interesantes de estudio social. Matsuda lo hace, supone y luego crea, pero de qué manera más bella y atemorizante. ¿Cómo explicar la contemporaneidad a una

liebre muerta? Pues no se puede. Lo contemporáneo es tan complejo, tan variado y tan fluido, que los ejercicios de su descripción y explicación se limitan a una ínfima parte de su envergadura total. Lo que me evoca este ensayo es una aproximación analítica a la Era de Occidente, a la sociedad global de todas las direcciones, democrática, mecánica, hipercomunicada, hiperintersubjetivada y sin sentido. La hiper-realidad de Matsuda es el producto potencial del culto y la democracia mediática. Es poder ver que así como Juliana, solo estamos a una señal de la cruz de ser capturados por esa naturaleza amébrica fagocitante de la tecnología y la globalización. Se trata de pensar una antropología de la ciencia y la tecnología. Pensar que toda tecnología inaugura un mundo, una multiplicidad de rituales y prácticas, con el objetivo de mantener el valor del arraigo territorial, la interacción física para la creación de culturas, el carácter orgánico de la relación con lo natural (Escobar 1999). Es enfrentarse a la cibercultura o, como la llama Escobar, “Ciberia”. Y todo este proceso acompañado del cuestionamiento fundamental a los nuevos modos de construcción y adscripción identitaria, que se generan en los aparatos virtual-sensoriales. Estamos ya muy llamados a encontrar los mecanismos necesarios y suficientes para cambiar el rumbo de esta sociedad que decae cada vez más. El reto está en no rendirse y hallar las respuestas donde no hemos buscado: lo oriental, lo artístico, lo metafísico, lo cuántico, etc. Me da mucha satisfacción ver producciones audiovisuales que piensen el futuro y, en el caso de Keichi Matsuda, veo una advertencia muy ácida sobre nuestro devenir. Lo único que sé es que espero no estar allí.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AméricaLatinaSí. 2016. “Staff”. Consultado el 22 de mayo de 2016. <http://web.archive.org/web/20100308120507/http://tips.org.uy/amsi/staff.htm>
- Beuys, Joseph. 1965. Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt (Performance). Consultado el 18 de agosto de 2016. <http://www.van-ham.com/datenbank-archiv/datenbank/walter-vogel/beuys-aktion-wie-man-dem-toten-hasen-die-bilder-erklart.html>.
- Castells, Manuel. 2010. *The rise of the network society: The information age: Economy, society, and culture* Vol. 1. West Sussex: Wiley-Blackwell Ed.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. 2001. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.

- Dezeen. 2016. “Augmented reality road markings and signage - could be applied as a digital layer“. Consultado el 22 de mayo de 2016. <http://www.dezeen.com/2014/06/11/keiichi-matsuda-augmented-reality-road-markings-signage-navigation-digital-layer/>
- Escobar, Arturo. 1999. *El final del salvaje: naturaleza, cultura y política en la antropología contemporánea*. Santafé de Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología y CEREC.
- Gergen, Kenneth. 2006. *El yo saturado: dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Guattari, Felix. 2008. *Chaosophy: Texts and Interviews 1972-1977* (Semiotext(e) / Foreign Agents). Semiotexte.
- Han, Byung-Chu. 2013. *La sociedad de la transparencia*. Trad. R. Gabás. Barcelona: Herder.
- Haraway, Donna. 2013. *Simians, cyborgs, and women: The reinvention of nature*. New York: Routledge.
- Hayles, Katherine. 1993. The Seductions of Cyberspace. En *Rethinking Technologies*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Keiichi Matsuda Ltd. 2016. *hyper-reality* “Studio”. Consultado el 22 de mayo del 2016. <http://km.cx/about/> el 23-05-16 a las 14:59.
- Lévy, Pierre. 1993. *As Tecnologias da inteligência*. Sao Paulo: Editora 34.
- Martín, Rafa. 2016. Hyper-reality, de Keiichi Matsuda. Consultado el 18 de agosto de 2016. <http://www.lashorasperdidas.com/index.php/2016/05/21/hyper-reality-de-keiichi-matsuda/>
- Núñez, Sandino. 2012. *El miedo es el mensaje*. Montevideo: Casa Editorial HUM.



LO RECIENTE



AUGUSTO JAVIER GÓMEZ (ED.)

Pioneros, colonos y pueblos. Memoria y testimonio de los procesos de colonización y urbanización de la Amazonia colombiana

Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. 2015. 342 páginas.

La Amazonia ha sido una región asociada a una serie de imaginarios que la representan como lugar de ilimitadas riquezas y de grandes peligros (Del Cairo 2009). Estos han alimentado y justificado desde los tiempos de la Conquista de América hasta la actualidad diversas acciones que han tenido por finalidad dominarla, civilizarla y explotarla. En esa creación colectiva de representaciones e imaginarios, es decir, en esa forma de dar sentido de realidad, han participado activamente militares, misioneros, viajeros, comerciantes, funcionarios y científicos, desempeñando funciones históricamente importantes en la producción y reproducción de dichos imaginarios. Las crónicas y los relatos de viaje e informes sirvieron de fundamento para la expedición de decretos y leyes con los cuales se delimitó y se crearon estrategias de colonización y de control de ese territorio y de su gente.

La construcción de la Amazonia como región virgen, selvática y, por tanto, salvaje, ha tendido a ocultar los procesos de urbanización que, desde mediados del siglo xx y, aún con más fuerza, desde finales de la década de 1990, se han convertido en una realidad cada vez más pronunciada y problemática, como varios autores lo señalan

(Duque 2012¹, Arcila 2011, Ochoa 2011, Gutiérrez et ál. 2004, Jiménez y Montoya 2003, Gómez 1999). Esta es una realidad que merece especial atención desde las ciencias sociales, particularmente en la coyuntura política actual colombiana; es decir, frente a un posible acuerdo de paz, que no puede desvincularse de las ciudades y núcleos urbanos, ya que, como la obra lo muestra y, lo retomaré más adelante, están intrínsecamente ligados a la violencia y al conflicto armado. El análisis de la urbanización de la Amazonia es relevante, si se tiene en cuenta que en 1993 el 70% de la población colombiana vivía en centros urbanos, llegando a 75,3% a principios del siglo XXI, lo que equivale a 31.516.000 habitantes en ciudades (Gutiérrez et ál. 2004) y que dan cuenta del fenómeno de urbanización en el país. En tal contexto se hace evidente la pertinencia y el aporte de esta obra colectiva dirigida por Augusto Javier Gómez, que si bien es accesible a un público no especializado, está definitivamente orientada

¹ Documento inédito que comenzó a elaborarse como preproyecto de investigación desde el 2012 y presentado y aprobado como proyecto de tesis doctoral en febrero del 2016 como “La selva de concreto: procesos de urbanización, desarrollo y vida urbana en Florencia (Caquetá, Colombia)”, Departamento de Antropología, Universidad Laval, Quebec, Canadá. Investigación actualmente en curso.

a proveer de herramientas, principalmente sociohistóricas, a través de la documentación exhaustiva de fuentes de archivo, a quienes buscamos generar conocimientos con base en la memoria colectiva e histórica. Invita así, a continuar nuestra labor de investigación de manera rigurosa y sistemática de los problemas urbanos actuales y su historización. Así mismo es urgente que los investigadores contribuyan a la producción de lecturas críticas de la historia regional y local, que puedan tener efectos sociales prácticos.

Lo anterior es clave, si se tiene en cuenta, adicionalmente, que la Amazonia colombiana en la actualidad se encuentra en el centro de discusiones de alcance mundial, relativas a cuestiones ambientales, del cambio climático, proyectos de desarrollo, así como de los derechos de las poblaciones nativas y las relaciones interétnicas. A su vez estas tienen importantes implicaciones en las escalas nacional, regional y local. En esa vía, Augusto Javier Gómez enuncia el objetivo principal de la obra en los siguientes términos:

Esta obra de *Pioneros, colonos y pueblos* es, [...] un largo peregrinaje histórico, descriptivo y analítico, relativo al surgimiento, transformación y consolidación de importantes núcleos de población que fueron adquiriendo la condición de centros urbanos y, más tarde, de municipios [...]. Pero lo que resulta esencial de este trabajo es, precisamente, que el mapa de las estructuras de los asentamientos humanos de la Amazonia colombiana que se ha venido configurando a lo largo del siglo xx

y de los años que han transcurrido del siglo xxi, demuestra no sólo el avance y la consolidación del proceso de urbanización de la selva oriental colombiana sino, además, que la selva amazónica colombiana está hoy circundada, rodeada, pero fundamentalmente cercada por centros urbanos y esto suscita, de suyo, importantes interrogantes y preocupaciones frente al futuro de la selva amazónica misma (p. 8).

No me queda duda alguna de que los autores alcanzan la primera parte del objetivo. Describen con profundidad, fluidez y riqueza los procesos históricos y socioespaciales subregionales, que dan cuenta de la emergencia y de la consolidación de los centros urbanos amazónicos y de la red urbana actual. Empero, en lo que concierne a los interrogantes y a las preocupaciones que se derivan de ello, considero que quedan entre líneas, planteados a manera de apertura o invitación para que hagan parte de la agenda de investigación, llamando así, a seguir profundizando, documentando y generando cuerpos de trabajo de conocimiento y de acción. El énfasis puesto en la descripción histórica desatiende, en parte, los niveles teórico y analítico. No obstante, es indiscutible la calidad y el valor de la obra, que reside en la riqueza de los datos, presentados de manera rigurosa, que atrapa la atención del lector hasta el final del recorrido propuesto. En tal sentido, este compendio indudablemente constituye un material obligatorio de consulta para la investigación actual y futura de y en la Amazonia colombiana.

El libro es el resultado de un proyecto de investigación apoyado por la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Nacional de Colombia en 2010. Se encuentra estructurado en tres partes que corresponden con lo que podría llamarse una subregionalización de la Amazonia colombiana en tres áreas: el Putumayo, el Caquetá y el Amazonas-Vaupés. Con ello se ofrece al lector un marco global de comprensión de la Amazonia como región. El hilo conductor, con el que se teje la obra, articula las dinámicas económicas y de poblamiento, que han derivado en la producción de núcleos urbanos permanentes y configuran la red urbana de la región.

La primera parte se concentra en la subregión del Putumayo. Allí, el artículo de Lina María Sánchez, aborda los procesos de urbanización de la ciudad de Mocoa, capital actual del departamento de Putumayo, desde el concepto de *ciudad-refugio*. Este hace referencia a la forma como dicha ciudad ha sido configurada por las innumerables oleadas de migrantes, pero, de manera muy particular, por los desplazados y los desterrados por la violencia ligada al narcotráfico y al conflicto que le es inherente y la forma en que se materializa un urbanismo de guerra, es decir, un urbanismo espontáneo y “hecho a la brava” que se ha convertido en una constante histórica, en ciudades como Mocoa. La recuperación de material cartográfico y fotográfico es uno de los valiosos aportes de este trabajo.

Seguidamente, el artículo de Augusto Gómez traza una relación directa entre

Mocoa y los asentamientos urbanos que fueron surgiendo a su alrededor. Este proceso dio pie a discusiones entre los partidarios de políticas asimilacionistas y segregacionistas, que dejan entrever cómo los intereses económicos y religiosos, más que las necesidades sociales, orientaron las políticas implementadas en la región amazónica. Las maneras de caracterizar y describir las dinámicas de esos poblados y de sus pobladores, así como la forma en que se apoyó o no la inversión para crear una estructura urbana, son claves para entender la morfología, los conflictos y las disputas contemporáneas de la región.

En la segunda parte, se aborda la subregión del Caquetá. Allí se hacen visibles elementos convergentes desde el punto de vista sociohistórico con la subregión del Putumayo. Igualmente se hace evidente que para abordar la urbanización de la Amazonia colombiana, es ineludible referirse a los procesos que se originaron en el piedemonte; es decir, en el extremo occidental de los actuales departamentos de Caquetá y de Putumayo, en los que históricamente y, el momento actual lo confirma, se han presentado los procesos más intensos de urbanización de esta región. Su ubicación estratégica les ha valido ser nombrados como “puertas” de la Amazonia, que, desde la observación simbólica, amerita un análisis antropológico profundo. El artículo de Augusto Gómez reconstruye el entramado de la red urbana del departamento de Caquetá. Sus orígenes no distan de la política que ha sido clave en el poblamiento de la Amazonia en general:

la colonización de esta *frontera* y, con ello, la búsqueda de una incorporación económica de la región.

El trabajo de Carolina Suárez y Nathaly Molina, así como los textos de Benjamín Sánchez y de Joaquín Molano son invaluable documentos de consulta “para el conocimiento histórico, económico, agrario y sociocultural del Caquetá” (pág. 9).

Estas dos partes del libro sintetizan los procesos que han caracterizado a la Amazonia occidental colombiana. De allí podría desprenderse un análisis que articule, por ejemplo, las demandas de los grupos étnicos, campesinos-colonos y de los citadinos actuales que continúan ligados a la forma en que operaron en el pasado, y se dinamizan en el presente, actividades económicas extractivas (especialmente la minería, los hidrocarburos y las maderas), así como la tenencia de la tierra y el empleo de mano de obra, que han sido identificados como ejes estructuradores de violencia, de poder, de desigualdad y de miseria. Este trabajo y los futuros que se emprendan en esta vía, deben, así mismo, fortalecer el que desarrollan los intelectuales y pobladores locales, quienes trabajan actualmente de manera ardua, en la producción y reconstrucción de la historia local y regional, desde la memoria colectiva. Ejemplo de ello, son las acciones que impulsa e implementa la dirección del Museo del Caquetá y sus colaboradores.

La tercera parte de la obra se concentra en la descripción y en las particularidades del proceso de urbanización en la Amazonia oriental, específicamente en los procesos

históricos, económicos y socioespaciales de Mitú (Vaupés) y de Leticia (Amazonas). El artículo de Augusto Gómez sobre Mitú, capital actual del departamento, complementa el trabajo de Juan Carlos Peña (2011) en tanto que, cada uno a su manera, busca “darle a la ciudad amazónica importancia antropológica en la construcción de la nueva territorialidad que [...] contribuya a sustentar nuevas identidades culturales y sociales; además, [de] contribuir analíticamente a explorar nuevas estrategias de sostenibilidad ambiental, social y cultural” (Peña 2011, 19). De este modo convoca a una comprensión de los procesos, no solo a escala local sino regional.

Por su parte, el artículo de Elizabeth Riaño aborda historia de Leticia, capital actual del departamento del Amazonas, y permite apreciar la particular configuración del extremo suroriental de Colombia, en una compleja zona de frontera trinacional.

El texto de Jorge Enrique Pérez, como indica la obra, constituye una “extraordinaria pieza documental original” que queda, de esta manera, disponible como material invaluable de investigación. Este trabajo se articula con el del Instituto Amazónico de Investigaciones (IMANI) de la Universidad Nacional de Colombia.

La lectura de la obra en su conjunto, nos recuerda que el trabajo antropológico e histórico y, sobre todo, interdisciplinario, se hace hoy más que necesario. Debe conducir al conocimiento y al cuestionamiento de los “modelos” de ciudad y de urbanización que se han instaurado en el territorio

amazónico, así como a desnaturalizar las dinámicas que se han derivado de dichos modelos, para imaginar alternativas de ciudad. De esta manera, nuestra labor investigativa deberá aportar, de manera significativa y creativa, reflexiones y acciones que permitan enfrentar los problemas de nuestras ciudades contemporáneas y que, como queda una vez más demostrado, tienden a agudizarse al acumularse como pasivos con el tiempo.

Lo anterior nos conecta con la reflexión que dio inicio a esta reseña, con respecto al lugar de los imaginarios, sobre todo si se reconoce que:

[...][e]l imaginario no es pensado [...] como un reflejo, transparente o turbio, de la realidad, sino como un elemento estructural y estructurante de esta y, por ende, constantemente manipulado y disputado; en definitiva, un objeto de lucha para amplios sectores de la población, pero sobre todo para los intelectuales (Bourdieu, citado en Villegas 2006, p. 12).

La conciencia de nuestro desempeño, debe llevarnos a apropiarnos de nuestro lugar privilegiado y continuar con la labor de visibilizar la existencia de diversidad de economías, de políticas, de ecologías y de culturas, para reformular y repensar nuestras formas de habitar y recuperar, de manera urgente, la escala humana que tanto han perdido nuestras ciudades y, en general, el modo de vida contemporáneo. Recomendando la lectura de este trabajo, que, espero, sea inspirador para quienes busquen, como yo, comprender el

fenómeno de urbanización en la Amazonia colombiana y en otros contextos.

CLAUDIA ALEXANDRA DUQUE FONSECA

Université Laval, Quebec, Canadá

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arcila, Óscar. (2011). *La Amazonía colombiana urbanizada. Un análisis de sus asentamientos humanos*. Bogotá: Legis-SINCHI-Ministerio de Ambiente, Vivienda y Desarrollo Territorial.
- Del Cairo, Luis Carlos. (2009). Cultura y región en la Amazonia colombiana: mosaico de algunas imágenes sobre sus territorios y pobladores. En L. Llanos y B. Nates (comp.), *Regiones y territorios en América Latina. Un debate abierto sobre sus procesos de cambio* (pp. 123-153). México: Plaza y Valdez.
- Gómez, Augusto. (1999). Estructuración socio-espacial de la Amazonia colombiana, siglos XIX-XX. En *Desplazados, migraciones internas y reestructuraciones territoriales* (pp. 21-40). Bogotá: Centro de Estudios Sociales CES-Universidad Nacional de Colombia.
- Gutiérrez, Franz. et ál. (2004). Dinámica poblacional y urbana en la Amazonia colombiana. En Gutiérrez, Franz, Acosta, Luis y Salazar, Carlos, *Perfiles Urbanos en la Amazonia Colombiana: Un enfoque para el desarrollo sostenible* (pp. 85-122). Bogotá: SINCHI-Ministerio de Ambiente, Vivienda y Desarrollo Territorial.
- Jiménez, Luis Carlos y Jhon Montoya. (2003). Organización espacial en el piedemonte amazónico colombiano: elemento clave

- para la cohesión nacional y el desarrollo regional. *Cuadernos de geografía*, XII (1-2), 83 -109.
- Ochoa, Germán. (2011). Ciudades, ambiente y diversidades urbanas en la amazonia. En Echeverri, Juan Álvaro y Pérez, Catalina (eds.), *Amazonia colombiana. Imaginarios y realidades* (pp. 391-406). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia-IMANI.
- Peña, Juan Carlos. (2011). *Mitú. Ciudad amazónica, territorialidad indígena*. Leticia: Universidad Nacional de Colombia – IMANI.
- Sánchez, Lina María. (2012). *La ciudad-refugio. Migración forzada y reconfiguración territorial urbana en Colombia. El caso de Mocoa*. Colombia: Editorial Universidad del Norte y Consejo Nacional de Arquitectura y sus Profesiones Auxiliares.
- Villegas, Álvaro Andrés. (2006). Los desiertos verdes de Colombia. Nación, salvajismo, civilización y territorios-Otros en novelas, relatos e informes sobre la cauchería en la frontera colombo-peruana. *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, 20 (37), 11-26.

ELISABETTA ANDREOLI

“Bolivia contemporánea”. Proyecto fotográfico de Studio Public; proyecto editorial de Elisabetta Andreoli

La Paz: Plural Editores. 2012. 174 páginas.

La investigadora boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (2010, 6) interpreta que en el colonialismo las palabras cumplen la función de “encubrir”, en lugar de designar. Por ello, las imágenes poseerían la “fuerza de construir una narrativa crítica, capaz de desenmascarar las distintas formas del colonialismo contemporáneo”. El registro visual nos permite, entonces, “captar los sentidos bloqueados y olvidados por la lengua oficial” (Rivera 2010, p. 5).

La publicación *Bolivia contemporánea...* camina sobre esta lectura, que rescata el “peso y la singularidad de lo visual

(y oral) en la cultura boliviana” (Rojas Ortuste 1999, 47).

El libro es una apuesta por la descripción minuciosa de las ciudades y las territorialidades en Bolivia. Descripción que se logra por el enlace de dos ejercicios ensayísticos: las fotografías y la producción teórica “convencional”. Ambos registros se complementan y, lo interesante, es que el texto (la palabra) no pretende explicar las imágenes, justamente, porque entiende que son testimonios figurativos claves para el conocimiento social.

La historiadora Teresa Gisbert (2001, 222), investigadora del arte colonial en el área andina, explica que “el catolicismo contrarreformista del siglo XVII pretendía universalidad”, es decir, llegar a “todos los ámbitos de la Tierra”. El “arma poderosa” que encontró para cumplir con esta finalidad en Latinoamérica fueron las artes visuales. En sus análisis identifica la bipolaridad entre el cristianismo y la idolatría, que se evidencia en la “inserción del componente indígena en el arte barroco” (Gisbert 2001, p. 17). Pero además, encuentra en los indígenas —al igual que Rivera Cusicanqui— maneras de “esquivar” el control de la población occidentalizada, mediante otras vías de expresión, como los tejidos.

Desde la Conquista, las imágenes han sido un mecanismo poderoso en el proceso de colonización. Proceso heteróclito que se expresa en los registros visuales, cargados de contradicciones, tensiones y conflictos entre, por lo menos, dos “horizontes” o “programas culturales” (Burucúa 2003, 50): la narrativa comunitaria indígena y la narrativa colonial. Si entendemos que las imágenes son centrales para la transmisión de una memoria colectiva, *Bolivia contemporánea* es un texto sugerente en la comprensión de la pervivencia de mundos complejos y dinámicos que resisten al colonialismo.

El ensayo fotográfico recupera estas tensiones, proponiendo una experiencia visual que desborda los clásicos binaris-

mos entre: tradición-modernidad, ciudad-campo, cosmopolitismo-autenticidad. Estos no forman parte de la vida cotidiana: no hay personas o grupos que habiten en uno o en otro universo, pero tampoco existe una suerte de hibridación o mezcla armónica entre un polo y otro. Lejos de la lógica lineal y biunívoca, la experiencia es “abigarrada”.

Lo “abigarrado” es un concepto fundante en los estudios sociales contemporáneos en Bolivia. Se inicia en la década de 1980 con el sociólogo René Zavaleta Mercado (2008), quien entiende que la conformación de “la nación” en Bolivia es un proceso inconcluso, puesto que en este país se superponen diversas estructuras productivas, concepciones de tiempo, configuraciones de subjetividad y formas de gobierno o autogobierno.

Desde su posición en las tierras altas andinas, Zavaleta Mercado encuentra una puja entre la idea patrimonialista de la propiedad de la tierra (capitalismo) y la “idea primigenia” que se vincula con la vida colectiva (espacio andino, comunitario). Lo mismo ocurre con el tiempo; la experiencia comunitaria —marcada por la agricultura estacional— vive el tiempo cíclicamente y no como una linealidad que se dirige a un fin (teleología) desde la lógica moderna. Para Rivera Cusicanqui (2010, 55):

El mundo indígena no concibe a la historia linealmente, y el pasado-futuro están contenidos en el presente: la regresión o la progresión, la repetición o la superación del

pasado están en juego en cada coyuntura y dependen de nuestros actos más que de nuestras palabras.

El concepto de “formación económico-social abigarrada” de Zavaleta Mercado es crucial para entender el surgimiento del Estado Plurinacional de Bolivia, modelo que rompe con la romántica, occidental y moderna configuración del Estado-nación. Este formato heterodoxo se explica por las insubordinaciones de principios del año 2000, proceso que Álvaro García Linera (2009) llama “la potencia plebeya” y que marca la “vigencia de la comunidad” o el “retorno del indio”. No es casual, entonces, que *Bolivia contemporánea* comience por El Alto, una ciudad de enorme capacidad de organización, movilización y lucha, habitada fundamentalmente por quechuas y aymaras.

La selección de investigaciones que conforman el libro teje un recorrido teórico que apunta a la singularidad de los procesos sociales. La interpretación de la arquitectura urbana, los cultos religiosos y sus festividades, entre otros aspectos, se realiza desde la etnografía, en las distintas ciudades, en diálogo con bibliografía específica que apuesta a los estudios locales-regionales.

Se destaca también el desplazamiento de la mirada hacia los procesos de abigarramiento que se producen por fuera del horizonte andino y de tierras altas. Este desplazamiento no es menor, puesto que es muy común y forma parte de lo “exóti-

co” del “mundo andino”, al cual se sintetiza en imágenes que esencializan (estancan en el pasado y en identidades fijas) a los “pueblos originarios”.

En los apartados que abordan el “oriente” boliviano, el libro ofrece una contextualización interesante acerca de las demandas de autonomía y las consecuencias de un regionalismo extremo que derivaron en persecuciones a comunidades indígenas y campesinas en Santa Cruz, Pando y Beni, fundamentalmente. En este punto, el texto teórico explica las políticas neoliberales y las continuidades del modelo excluyente en el marco del Estado Plurinacional; en este sentido, el texto ayuda a leer los pliegues y contradicciones del llamado “proceso de cambio” liderado por el presidente Evo Morales.

Estas características distancian a la publicación del romanticismo y del proyecto multiculturalista. Por el contrario, la propuesta materializada sobre todo en el ensayo visual es recuperar “lo abigarrado” como experiencia que habita en la tensión, porque reconoce que lo múltiple es parte indivisible del devenir.

ANA LAURA ELBIRT

UE CISOR (CONICET-UNJU), San Salvador
de Jujuy, Argentina

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Burucúa, José Emilio. 2003. *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: FCE.
- García Linera, Álvaro. 2009. *La potencia plebeya. Acción colectiva e identidades*

- indígenas, obreras y populares en Bolivia*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores y CLACSO.
- Gisbert, Teresa. 2001. *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. La Paz: Plural Editores.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2010 *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rojas Ortuste, Gonzalo. 1999. *De ángeles, demonios y política. Ensayos sobre cultura y ciudadanía*. La Paz: Muela del Diablo Editora.
- Zabaleta Mercado, René. 2008. *Lo nacional-popular en Bolivia*. La Paz: Plural Editores.

TRIXI ALLINA

Trayectorias y recorridos a través de la materia, el espacio y el cuerpo

Esta reseña se enfoca en el proyecto visual *Espacio, cuerpo y materia* de la artista y antropóloga colombiana Trixi Allina; sin embargo, al entrar en diálogo con ella, en su casa-taller, pude apreciar, de primera mano, varias de sus obras, así como escucharla referirse a la evolución de su proyecto artístico. Ella vincula procesos, temas y estrategias, de manera que lo que aborda la presente reseña es el entramado entre espacio, cuerpo y materia que, a la vez, coincide con el título de la obra — libro arte — que me disponía a explorar en un principio; son categorías conceptuales que atraviesan y refieren su trayectoria artística e investigativa.

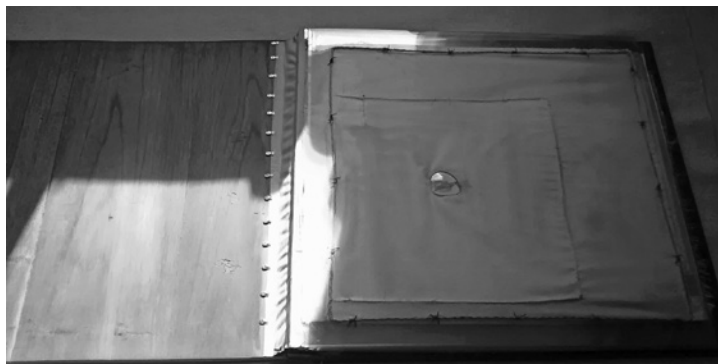
Me interesé entonces, en explorar la transversalidad que siempre ha interpelado a Allina (la casa, la memoria, la construcción de la imagen, las huellas, las marcas...) y puntualizar sobre aquellos proyectos que dan respuesta a esos problemas y analizar

sus apuestas metodológicas que permiten comprender su recorrido transdisciplinar (las artes, la antropología y los estudios visuales), como una oportunidad para generar conocimiento desde los bordes.

EXPLORANDO LA MATERIA

Ningún artista puede predecir con seguridad cómo será el devenir de su obra, pero sus primeros trabajos tienden a develar tanto su inquietud, como el posible derrotero. En el caso de Trixi Allina, ella inició su carrera como ceramista, explorando la vida doméstica a través de la creación de diversos objetos utilitarios; fue una época de exposiciones en galerías en la que abordó el cuerpo y la materia como medio para crear memoria. En ese periodo surgió uno de sus proyectos más íntimo y personal, que yo aquí denomino “El libro — boceto — de la memoria familiar” (ya que más que obra es un boceto y una

Figura 1. Fotografía de *El libro —boceto— de la memoria familiar* (1996), donde Trixi Allina explora la historia de su familia a través de la materia y el cuerpo



Fuente: Foto por Margarita Mancera.

aproximación a la materia visual, pues no tiene un nombre específico). A mi modo de ver, este proyecto fue el detonante de muchas de las futuras obras de Allina y, sobre todo, donde el tema de lo doméstico y la memoria se van tejiendo para crear un lugar.

Obra *El libro —boceto— de la memoria familiar* (1996)

Este libro quizás no se pueda cargar fácilmente con una sola mano; tiene un peso, una densidad y unas dimensiones bastante mayores a las de cualquier libro común que encontremos en la estantería de una biblioteca. Con el tamaño de un metro por un metro, aproximadamente, y con carátula y contracarátula en madera maciza (que más se asemeja a una ventana cuando está cerrada), este libro habla de la migración de una familia judía en la época del holocausto hacia Colombia; es la familia de Trixi Allina. Pero no cuenta

una historia con palabras, lo hace a través de las superficies, los materiales y la imagen.

En este libro se pueden encontrar cartas de la familia, los pasaportes, las fotografías de los padres, hermanos y abuela y, principalmente, materiales que evocan el *mundo de lo doméstico*, como pañuelos, pañales, manteles y retazos de camisas. Revelan así, la intención de la autora por traer un tema íntimo y privado hacia el exterior, son las páginas del libro la superficie en la que la exploración con la materia doméstica le permiten a Allina contar una historia, la de su familia y, en últimas, re-apropiarse de esa historia en el proceso de creación. Siguiendo a Montoya y Arango (2008), considero que este proyecto visual permite analizarlo más allá de su aporte estético y abre una mirada hacia los significados que la autora pone en las representaciones de la materia, acercándonos a las

Figura 2. Fotografía del momento en que Trixi Allina abre *El libro —boceto— de la memoria familiar* (1996) y narra el proceso de su elaboración



Fuente: Foto de Margarita Mancera.

posibilidades de la revisión de lo cotidiano y sus memorias.

Por otro lado, abordar la migración familiar, a través del arte, le permitió a la autora explorar sentimientos, actitudes, experiencias y recuerdos que no son fáciles de acceder y, en ese sentido, “habla” de diferentes aspectos íntimos sin hacerlo en voz alta; así, el arte y, en este caso, la etnografía visual, le permiten comunicar sin necesidad de verbalizar. Recordemos que “aunque se llegue a un proceso verbal a partir de la creación, el arte resta importancia a

lo verbal de la comunicación y proporciona un modo alternativo de expresión, pues la esencia del mensaje se transmite mediante imágenes” (Marxen 2009, 16). De este modo, la autora facilitó distintos canales de expresividad donde las imágenes son las que “hablan”. En palabras de Trixi Allina: “Este libro son los ensayos con la materia y el cuerpo [...]. Entendí que cada página era otra cosa, que un libro es más que el relato en un texto impreso”¹ (Allina 2016).

¹ Allina, Trixi. Entrevista realizada por Margarita Mancera, 28 de junio de 2016.

EXPLORANDO EL ESPACIO

Así como en los primeros años de Trixi Allina la “materia” formó parte importante de su exploración e investigación, también lo fue el salto hacia el “espacio”. En un periodo en el que las instalaciones artísticas empezaron a ganar un lugar en su hacer y donde la escala, las percepciones y los materiales fueron transformándose, vale la pena resaltar, cómo el *libro —boceto— de la memoria familiar* (donde se encuentran enunciados orígenes de obra) se convierte en un puente que conecta con cada obra futura de Allina. En una de sus páginas la autora explora la que sería posteriormente su exposición más familiar:

La exposición de *Ausentes* (1999)

Este proyecto visual tuvo lugar en las instalaciones del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia y enmarca la *memoria* de la familia judía de la autora y las experiencias vividas, tras la guerra en Europa, y su llegada al país. La “materia prima” fue una serie de pañuelos blancos que llevaban impresos los rostros de los hombres y de las mujeres de la familia. Estos pañuelos, sin estar adosados a los muros, construyen un segundo plano de la sala, dejando un vacío; estos, con los rostros de hombres se colocan sobre una fila de sillas y los impresos con rostros de mujeres cuelgan de alambres, del techo. Lo interesante es que en el proceso de *construcción de la imagen* intervienen tanto la materia

visual como la sonora y, para esto, en las superficies de las mujeres se incluyen micrófonos, mediante un bordado, para transmitir entre susurros las narraciones de la migración familiar, logrando así, que cada pañuelo hable y cuente una historia.

A mi modo de ver, en esta exposición de *Ausentes*, así como en las siguientes, la autora busca otras maneras de intervenir y actuar en el espacio y con la materia. Los temas de la memoria, la migración y la construcción de la imagen son transversales a la categoría espacial. Cuando ella decide, en un futuro, apropiarse y explorar los libros como desplazamiento hacia un nuevo formato expositivo, se enfrenta —además del cambio de escala— a contener la percepción sensorial de la materia, la estructura espacial y del cuerpo en las páginas del libro; es una consideración estructural que la mantiene en cercanía con lo público y en interacción con los espectadores. Y podría asegurar que en esa decisión tuvo mucho que ver el lugar de enunciación desde el cual se posibilitan dichas obras: la academia vista como ese espacio articulador, conector y generador de otros conocimientos. En palabras de la propia Allina (2016): “[...] ese es mi reto, porque el arte es conocimiento, produce conocimiento”.

A la exposición *Ausentes* le siguieron otros procesos instalativos y entre ellos resalta *El pan no es cena* (2000), que también tiene origen en *El libro —boceto— de la memoria familiar* (1996) y llama particularmente mi atención que en una

de las últimas páginas se muestra el dibujo de la casa, zurcido sobre el trazo realizado por el hijo menor de la autora; esta casa se repite posteriormente por muchos lugares, en obras *performativas* y en varias de sus siguientes propuestas.

EXPLORANDO EL CUERPO

Algunas personas llegan a ser seres *performativos*, cambiantes, en constante transformación y evolución y, esto con suerte, también le ocurre al artista. Trixi Allina es buen ejemplo de ello, ya que a lo largo de su obra ha podido moverse a través de diferentes campos de estudio, cuestionando problemas que son transversales, pero que resuelve de manera particular, con manifestaciones distintas. A la exploración de la materia y el espacio se le suma el cuerpo, como esa posibilidad de abrirse nuevamente hacia el mundo de lo doméstico, de la casa, con el medio del libro.

En esta sección, deseo compartir dos obras, en particular, que indagan por la casa, desde lo privado hasta salir a lo público.

Obra *El libro espacio, cuerpo y materia* (2011)

Descubrí este proyecto visual de Trixi Allina hace algunos meses, mientras estudiaba referentes sobre antropología visual, para mi tesis de Maestría de Estudios Culturales. Tuve la oportunidad de observarlo en varias fotografías; sin embargo, cuando lo tuve en las manos y empecé a navegar por sus páginas, pude percibir

dos cosas: la primera, que el libro en sí era una casa que albergaba diferentes espacios; la segunda, que el libro era un objeto, un cuerpo de memoria sobre un recorrido artístico de su autora.

Allina me comentó que ese libro guarda la memoria de ocho exposiciones que realizó durante aproximadamente una década. El concepto principal es el de *escultura de superficie*, precisamente porque lo que hace es traer esos espacios escultóricos de sus exposiciones al libro y contenerlos en sus folios. De modo que el libro es un objeto de memoria, recoge texto e imagen y, a su vez, en cada una de sus páginas se representan las lógicas de cada una de las exposiciones.

Nuevamente, *la casa* es uno de los temas transversales más representativos en esta obra. La casa es considerada cobijo, protección, cerramiento, una parte del sujeto que se hace memoria: un cuerpo en el lugar. En palabras de la autora (2011):

Me he permitido introducir los modos de habitar la casa constituyendo el libro como un *objeto arte*, resaltando las paradojas que habitan la casa en sí —que se hacen cuerpo y materia—, señalo también la presencia y el compromiso de nuestros afectos en ella.

Particularmente en esta obra, me interesé por la relación entre la casa y *los afectos*. De un lado, la casa, vista como espacio contenedor de las relaciones familiares que van creando lazos entre sus miembros. Por el otro, los afectos que se develan a través

Figura 3. Catálogo de la exposición *Ausentes* (1999)



Fuente: Foto cortesía de Trixi Allina.

Figura 4. Pañuelos con los rostros impresos de los familiares de Trixi Allina. Piezas de la exposición *Ausentes* (1999)



Fuente: Foto cortesía de Trixi Allina.

Figura 5. Fotografía de página interior del libro *Espacio, cuerpo y materia* (2011), donde se aprecia la representación de la mesa como espacio de encuentro



Fuente: Foto cortesía de Trixi Allina.

de la sensorialidad y sensibilidad que se hacen explícitas en la materia². Cuando Allina trabaja con la ropa de sus hijos, quedan allí puestos sus afectos y también su mirada como madre y como mujer. Al igual que cuando trabaja con las imágenes de sus familiares, las cuales no solo evocan recuerdos sino también emociones y sentimientos.

De modo que este proyecto visual se moviliza a través de la casa y la memoria e, igualmente, a través de los afectos que

se construyen en dicho lugar y en el proceso de realización de la obra misma.

Es importante mencionar que el contexto del cual surgió esta obra fue el de la academia, más específicamente en la Universidad Nacional de Colombia, donde Allina tuvo la oportunidad de trabajar en equipo con estudiantes de otras áreas e introdujo con ellos diversas técnicas de exploración con dibujo, serigrafía, troquelado, intaglio, fotografía y caligrafía de textos; fue un proceso reflexivo y de larga duración que tomó aproximadamente tres años, culminando en la primera maqueta del libro y, luego, exigió un año más para su producción; se

² Recordemos que las frazadas, los pañales, la ropa, las fotografías, los utensilios de la casa, todos cargados de afecto, fueron la materia de la cual se derivaron varias de las obras de Trixi Allina.

editaron cincuenta ejemplares en total, cada uno de factura individual³.

En este punto resalta un tema esencial y es el de *la circulación*. Como manifestó Trixi Allina, ella, que no es una artista de galerías, tiene la preocupación por cómo compartir su obra con el público y así tomó la iniciativa —en acuerdo con la Universidad— de entregar cada uno de los ejemplares producidos en donación a “bibliotecas de libro de artista” en Colombia y el mundo entero. Hasta el momento, la obra ha circulado en Colombia y otros países como España, Suiza, Japón, Estados Unidos, México, Perú. En mi concepto, hay algo transgresor en este tipo de circulación por donación que se aleja de las lógicas comerciales de la promoción y venta de libros (de artista). Se crea un lazo entre arte y lector/espectador, al vincular el lugar, el contexto y el público con la creación artística.

Cuando observo las últimas páginas del libro, vuelvo a encontrarme con el “dibujo de la casa” de su hijo menor. Esta casa no tiene puerta, pero sí un par de ventanas y cada una de ellas se abre hacia el exterior, hacia otra exposición que nos habla de las relaciones entre la vivienda y el espacio público. Luego me doy cuenta de que el final de este libro es, en realidad, el comienzo de otro proyecto visual, como una suerte de guiño.

Obra *El libro un fantasma, dos ciudades* (2015)

Este libro surge de la preocupación de la autora por llevar la casa afuera, al espacio público. Luego de haber explorado la casa desde el ámbito de lo íntimo, era necesario indagarla, a través de la mirada de los peatones, de los que caminan y recorren la ciudad.

Para 2004, Trixi Allina, su esposo y sus dos hijos se fueron a vivir, durante una temporada, a Holanda, dejando su casa en Colombia y con ello su mundo cotidiano. Y en ese intento por llevar la “casa auestas”, Allina decidió tomar el “dibujo de la casa”, reducirlo y grabarlo sobre la suela de uno de sus zapatos, entintarlo y luego plasmarlo sobre las calles, dejando tras cada pisada la huella y la memoria de su casa. Una fotografía posterior capturó cada una de las huellas de aquellas casas.

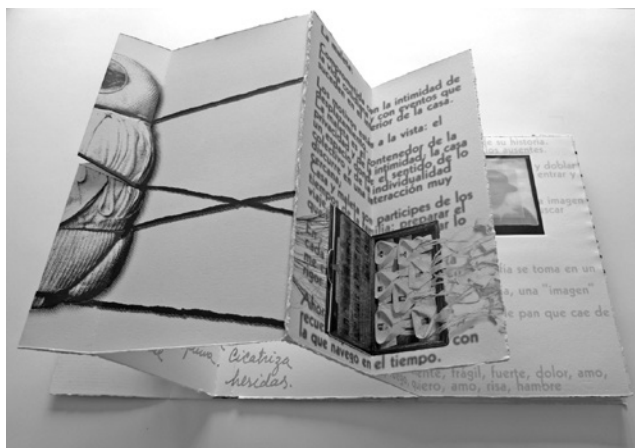
¿Qué significa este pequeño dibujo de una casa pintada sobre la calle?, ¿qué casa es esa?, ¿de quién es? Estos eran algunos de los interrogantes que quedaban a la deriva, junto con la huella de la casa, para que, al ser encontrada por los caminantes, se conjuraran los fantasmas que la habitan⁴.

Este proyecto visual trabaja desde el vértice del arte y la antropología; es a la vez una etnografía visual y una etnografía de viaje. Nos habla del problema de los recorridos, del salir de casa, de la migración

3 Es una publicación de la Universidad Nacional de Colombia en coedición y producción de Arte Dos Gráfico (2011).

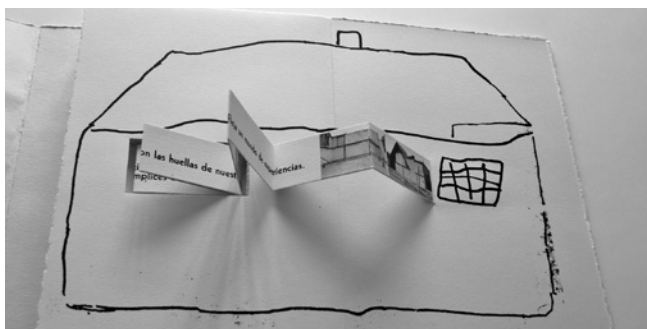
4 El libro se llama *Un fantasma, dos ciudades. Un ensayo sobre arte y etnografía*. Colección Obra Selecta. Universidad Nacional de Colombia (2015).

Figura 6. Fotografía de página interior del libro *Espacio, cuerpo y materia* (2011), la cual hace referencia a la exposición *Ausentes* y una de sus piezas: “la maleta”



Fuente: Foto cortesía de Trixi Allina.

Figura 7. Fotografía de página interior del libro *Espacio, cuerpo y materia* (2011). Se aprecia el dibujo de la casa, que se repite en varias de las obras de Trixi Allina



Fuente: Foto cortesía de Trixi Allina.

y de la imagen, como vehículo para la observación y a la experiencia de la vida urbana.

En esta obra la noción de *migración* continúa presente desde el ámbito de la

vida cotidiana de la artista; su familia y la representación visual que ella realiza, a partir de sus experiencias de vida en otro país. Hay otro tema paralelo que resalta en

Figura 8. Fotografía del zapato con grabado de la casa, el cual se entintaba para dejar huella en las calles. Pieza del libro *Un fantasma, dos ciudades* (2015)



Fuente: Foto cortesía de Trixi Allina.

este trabajo y es el del *sentido de lugar*, entendido como la construcción de la experiencia cotidiana, los hechos políticos y subjetivos que cada persona le imprime a un espacio determinado, espacio abstracto que puede transformarse en “lugar”, gracias a las experiencias de los individuos que lo llenan de contenidos y significados (Mendoza y Bartolo 2012).

Siguiendo lo anterior, cuando Allina plasmaba la huella de su “casa del pasado” en las calles de una ciudad diferente, para, acto seguido, capturar ese momento mediante una fotografía, allí empezaba a generarse una construcción del sentido del lugar en la medida en que los espacios urbanos, antes desconocidos para ella, fueron posteriormente llenados de significados, a partir de la conexión con su experiencia de habitar la casa, y las percepciones que le dejaba el propio acto del dibujo *performativo*. En suma, el trabajo de campo trajo

consigo acciones de memoria —la casa del pasado— y sus procesos de actualización.

De la experiencia de este trabajo, que denomino aquí “Etnografía visual urbana”, surgió la publicación del libro, el cual invita a sus lectores a discurrir por tres registros: el primero profundiza en la reflexión teórica y metodológica; el segundo explora el desarrollo del dibujo como un acto de observación y registro *performativo*, y el tercero, que son las múltiples notas de campo.

Desde mi punto de vista, este proyecto visual significó, para la autora, hacer un salto de la comprensión del habitar la casa a la comprensión del habitar la ciudad, y contextualizarla de nuevo en el acontecer político de nuestro país⁵.

⁵ Libro de artista *Casa vacía*, 2015, proyecto de arte a partir del libro *El caso Klein, el origen del paramilitarismo en Colombia* de Olga Behar y Carolina Ardila Behar. Editorial Ícono, 2012.

**Figura 9. Fotografía del grabado de la casa sobre la calle.
Dibujo performativo de *Un fantasma, dos ciudades* (2015)**



Fuente: Foto cortesía de Trixi Allina.

**Figura 10. Fotografía *El día que dejé mi casa en el agua*.
Pieza del libro *Un fantasma, dos ciudades* (2015)**



Fuente:Foto cortesía de Trixi Allina.

Figura 11. Fotografía del dibujo de la casa sobre la calle después de la lluvia. Pieza del libro *Un fantasma, dos ciudades* (2015)



Fuente: Foto cortesía de Trixi Allina.

EXPLORANDO EL TERRITORIO

Actualmente, Trixi Allina se encuentra en otra etapa de su vida. Ha dejado las aulas y los salones para abrir su mirada hacia el campo y al *intercambio poético del paisaje* en torno a las huertas campesinas y su aporte sensible a la vida urbana. En su hacer artístico hay una mirada mucho más amplia sobre el problema de habitar la casa y se profundiza en nociones del “arte colaborativo”. Todo esto se ha manifestado en el siguiente proyecto:

Proyecto “La huerta: intercambio, circulación y reciprocidad” (2013 a la fecha)

La vereda Peñas Bajo, en el municipio de Tinjacá en Boyacá, es el lugar elegido

para este proyecto; Allina creó una huerta en la que siembra plantas nativas de la región, como habas, alverja y quinua. Lo que podría parecer un proyecto familiar fue instalando un lugar de encuentro para la comunidad, haciendo de una mesa en la huerta un espacio de encuentro, al que invita a los vecinos de la vereda para intercambiar las semillas que cultivan en las huertas.

Este genera un intercambio cultural en distintos niveles: se intercambian semillas nativas y, con ello, los saberes tradicionales de las familias, en torno al cultivo y la vida doméstica; se promueve la transmisión de saberes y de haceres (Mancera 2015) que permite, a través de la narrativa en comunidad, la construcción de una imagen del campo y de la vida rural

Figura 12. Fotografía de la mesa como dispositivo para la creación del proyecto “La huerta: intercambio, circulación y reciprocidad” (2013 a la fecha)



Fuente: Foto cortesía de Trixi Allina.

Figura 13. Fotografía con los miembros que participan en la mesa de la vereda Peñas Bajo, en el municipio de Tinjacá, Boyacá



Fuente: Foto cortesía de Trixi Allina.

Figura 14. Fotografía de “mesa de la quinua”, mujeres conociendo las propiedades de esta planta de origen ancestral andino



Fuente: Foto cortesía de Trixi Allina.

Figura 15. Fotografía donde se aprecia el trabajo de etnografía visual activa



Fuente: Foto cortesía de Trixi Allina.

Margarita Mancera Pontificia Universidad Javeriana

actual y contemporánea. *Arte colaborativo* es la modalidad que desarrolla la huerta, mediante una mesa como dispositivo para la creación; el grupo Raíz Cuadrada lo integran seis personas (artistas plásticos, músico, documentalista y agricultor). Esta es una forma de trabajo y de indagación en la que Trixi Allina integra y procede en su creación.

En algunos momentos, Trixi es quien tiene la cámara en sus manos y captura la gestualidad de los rostros y de los cuerpos de las personas que conversan y comparten en la mesa y, simultáneamente, los otros artistas registran, escriben y graban audio y video⁶. En otros momentos, es a los mismos campesinos a quienes Trixi les entrega la cámara y ellos retratan el entorno de sus casas y de sus huertas. La antropóloga Eva Marxen (2009) denomina a este tipo de trabajo “etnografía visual activa”, en el que los antes denominados “objetos de estudio” se convierten en sujetos activos y protagonistas del proceso de etnografía visual⁷.

6 *Retratos hablados* es un proyecto en construcción, ganador de la convocatoria Crespial Unesco 2015.

7 El grupo Raíz Cuadrada organizó un encuentro en la mesa cuyo tema central era la quinua. Esta planta, de origen andino, era desconocida por los campesinos de la zona. De allí que el reto se centró en compartir las particularidades de la siembra y preparación de distintas recetas de cocina, haciendo uso de los saberes tradicionales previos que los campesinos ya tenían como sembrar, moler, amasar, asar, etc. En suma, se activaron los saberes y haceres de agricultura y de cocina, pero con otro “material”: la quinua.

Cuando los campesinos se apropian de la cámara fotográfica y empiezan a capturar miradas particulares sobre el contexto cotidiano (natural y artificial) de su entorno, allí, considero, se produce un *intercambio poético del paisaje*, que va más allá del paisaje contemplativo, ingresando en él las dinámicas y relaciones de quienes lo habitan y lo construyen como su territorio; el cuerpo, la vivienda, las costumbres y las rutinas diarias, los relatos y tradiciones constituyen el paisaje. De este proyecto de expansión escultórica resalto la apuesta que hace Allina por la implementación de “la mesa como espacio político” (Arendt 1958); allí circulan conocimientos, saberes y haceres, que reconocen e introducen otras maneras de comprender el mundo y habitar el territorio. Destaco que la mesa, como dispositivo escultórico, ha sido una constante en la obra de Trixi Allina, en cuanto es constitutiva de la casa y símbolo del encuentro.

Seguramente otros proyectos vendrán en el quehacer investigativo y artístico de Trixi Allina que nos hablarán de las distintas maneras de acercarnos a la materia, el espacio, el cuerpo y el paisaje, y en los que la información y el conocimiento se movilizan a través de las imágenes y sean ellas, más que las palabras, las que “hablen” acerca de las inquietudes y de los intereses de una mujer, una artista, en el mundo del arte contemporáneo.

MARGARITA MANCERA

Pontificia Universidad Javeriana

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Allina, Trixi. (Enero de 2011). *Espacio, cuerpo y materia*. Recuperado el 15 de Junio de 2015, de <http://www.trixiallina.com/espacio/>
- Allina, Trixi. (28 de Junio de 2016). Entrevista a Trixi Allina sobre su recorrido artístico e investigativo. (M. Mancera, Entrevistador)
- Arendt, Hanna. (1958). *La condición humana*. Chicago: Editorial de la Universidad de Chicago.
- Mancera, Margarita. (Julio de 2015). Saberes y haceres de mujeres desplazadas: un recorrido a través de los espacios cotidianos en Altos de Cazucá. *Trabajo de grado*. Bogotá, Colombia: Facultad de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Javeriana.
- Marxen, Eva. (2009). La etnografía desde el arte. Definiciones, bases teóricas y nuevos escenarios. *Revista Alteridades* Vol. 19 No. 37, 7-22.
- Mendoza, Cristobal, y Diana Bartolo, . (2012). Lugar, sentido de lugar y procesos migratorios. Migración internacional desde la periferia de México. *Revista Documents de Analisi Geografica* Vol. 58 No. 1, 51-77.
- Montoya, Vladimir y Arango, Germán. (2008). Territorios visuales del tiempo y la memoria. Exploraciones metodológicas en la vereda Mogotes del Municipio de Buriticá (Antioquia, Colombia). *Revista Boletín de Antropología*, Vol. 22, No. 39, 185-206.

PERFIL ACADÉMICO DE LOS AUTORES DE MAGUARÉ, VOL. 30, N.º 1 · 2016

AMADA CAROLINA PÉREZ BENAVIDES

Doctora en Historia por el Colegio de México e historiadora de la Pontificia Universidad Javeriana. Desde 2008 se desempeña como profesora asociada del departamento historia de la Pontificia Universidad Javeriana y actualmente dirige el grupo de investigación prácticas culturales, imaginarios y representaciones. Sus intereses de investigación están relacionados con la historia de América Latina en los siglos XIX y XX, particularmente con la forma como se han construido la representaciones de la nación y de sus habitantes.

MARIA LUZ ESPIRO

Licenciada en Antropología de la Universidad Nacional de la Plata, Especialista en Comunicación digital audiovisual de la Universidad Nacional de Quilmes. Se desempeña como consultora independiente y docente investigadora Universidad Nacional de la Plata.

ANDRÉS A. JAKEL

Licenciado en Antropología de la Universidad Nacional de la Plata. Se desempeña como realizador audiovisual y docente de Universidad Nacional de la Plata.

JULIANA ECHEVERRY RUANO

Maestra en Antropología Visual de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO).

ALEXANDRA MARTÍNEZ

Socióloga de la Universidad del Valle. Doctora en Sociología de la Universidad de Salamanca, maestra en Sociología de la Universidad Autónoma de Barcelona.

LUIS CARLOS RODRÍGUEZ PÉREZ

Maestro en Artes visuales de la Pontificia Universidad Javeriana y realizador audiovisual en Producciones mestizo.

LAURA LÓPEZ ESTUPIÑÁN

Estudiante maestría Internacional en Arqueología sudamericana, UNT – Rennes 1. Miembro del Grupo interdisciplinario de Investigaciones Arqueológicas e Históricas de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.

ALEJANDRO VALENCIA-TOBÓN

Biólogo de la Universidad de Antioquia, maestro en Antropología Visual con Medios Sensoriales de la Universidad de Manchester y, PhD en Antropología Social con Medios Visuales de la misma universidad. Ha desarrollado proyectos interdisciplinarios ligados a la relación entre antropología, arte y ciencia, la fotografía, la memoria colectiva, el arte sonoro, comunitario y relacional.

Víctor González Fernández , Instituto Colombiano de Antropología e Historia, ICAHN

Rocío Salas Medellín, Universidad Nacional de Colombia

Omar Rincón, Universidad de los Andes

Felipe Neira Reyes, Universidad de La Salle

Sonia Vargas Martínez, Universidad Nacional de Colombia

Catalina Cortés Severino, Universidad Nacional de Colombia

Juana Schlenker, Universidad de los Andes

César Ernesto Abadía, University of Connecticut, EE. UU.

Maria Fernanda Olarte Sierra, Universidad de los Andes

Lourdes Roca Ortiz, Instituto Mora, México

Emilio Luis Lara López, IES El Valle, España

Pietro Pisano, Universidad Nacional de Colombia

Augusto Javier Gómez, Universidad Nacional de Colombia

Ángela Facundo, Fundação Casa de Rui Barbosa, Ministério da Cultura, Brasil

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS

Maguaré. Revista del Departamento de Antropología

Maguaré es una publicación bianual editada desde 1981 por el Departamento de Antropología de la Universidad Nacional de Colombia, cuyo objetivo principal es la divulgación de trabajos e investigaciones originales que contribuyan al avance de la Antropología y otras disciplinas de las ciencias sociales. La revista propende por la apertura temática, teórica y metodológica, mediante la publicación de documentos con una perspectiva antropológica, relativos a otras áreas del conocimiento, como historia, sociología, literatura, psicología, trabajo social, etc., con el fin de crear redes de conocimiento y promover la interdisciplinariedad. El equipo editorial lo conforman el(la) Director(a) del Departamento de Antropología de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, un(a) Editor(a), un Comité Editorial conformado por docentes de varios departamentos de Antropología en Colombia; y un Comité Científico Internacional, integrado por profesionales extranjeros de reconocida trayectoria académica, quienes se encargan de apoyar el proceso de edición de los documentos recibidos por la publicación. La revista divulga artículos de variada índole entre los que se cuentan los siguientes¹: 1) artículo de investigación científica, que presenta de manera detallada los resultados originales de proyectos de investigación; 2) artículo de reflexión: documento que presenta resul-

tados de investigación, desde una perspectiva analítica o crítica, sobre un tema específico, recurriendo a fuentes originales; 3) artículo corto: documento breve que presenta resultados originales, preliminares o parciales de una investigación científica; 4) revisión de tema: documento resultado de la revisión de la literatura sobre un tema de interés y particular y se caracteriza por realizar un análisis de por lo menos cincuenta fuentes bibliográficas; 5) traducción de textos clásicos, de actualidad o transcripciones de documentos históricos de interés particular en el dominio de publicación de la revista; 6) informe de monografía: documento que resume los puntos principales de una tesis presentada para obtener algún título.

EVALUACIÓN DE ARTÍCULOS

Cada documento que recibe *Maguaré* entra en un proceso de selección que adelanta el Comité Editorial, para escoger los textos que serán sometidos a evaluación por pares académicos. Una vez seleccionado el texto, se asignan tres evaluadores nacionales o internacionales de reconocida trayectoria académica que emitirán concepto sobre el escrito. La publicación final, sin embargo, es decisión del Comité Editorial. Finalizado el proceso de revisión, la (el) editora(or) informará al autor o a la autora la decisión sobre su documento. Si este ha sido seleccionado para publicación, la revista hará llegar a su autor(a) el respectivo formato de autorización para su publicación y reproducción en medios impreso y digital.

1 Aunque son una guía para detallar el tipo de textos que privilegia la revista, no cubren la totalidad de los modelos de documentos que recibe la publicación.

PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS

1. Todo material propuesto para publicación debe ser inédito y no haber sido presentado a otras revistas o publicaciones.
2. Los documentos pueden ser enviados a la revista *Maguaré*, al correo: revis-tamaguare@gmail.com o a la dirección: Universidad Nacional de Colombia, cra. 30 n.º 45-03, edificio 212, oficina 130, Bogotá, Colombia.
3. Los artículos (de 30 páginas en promedio sin incluir bibliografía y elementos gráficos) deben ser enviados en formato *.doc o *.rtf, en letra Times New Roman de 12 puntos y con interlineado doble. Las reseñas tendrán una extensión máxima de 1.500 palabras (cerca de 4 páginas).
4. En la primera página del texto deben incluirse los siguientes datos de su autor(a): nombres y apellidos completos, filiación institucional y correo electrónico de contacto o dirección. Igualmente, debe incluir su respectivo resumen (128 palabras máximo) en español e inglés y, además, 10 palabras clave, también en ambos idiomas. Si el artículo es el resultado de alguna investigación o proyecto, debe incluirse (en nota a pie de página) el título y el número de la investigación y, cuando corresponda, el nombre de la entidad que la financió.
5. En una carpeta digital deben entregarse los archivos originales de tablas o diagramas, fotografías e ilustraciones. En cuanto a las dos últimas, estas deben estar en formato .PNG, .JPG o .TIFF con resolución mínima de 300 ppp. Toda imagen, figura o tabla que no sea de la autoría del inves-

tigador, deberá contar con la autorización escrita del autor original para su publicación y con la respectiva referencia o nota aclaratoria. Dicha autorización debe tramitarla el(la) autor(a) del artículo.

SISTEMA DE REFERENCIACIÓN

BIBLIOGRÁFICA

Maguaré se ciñe a las normas de referencia bibliográfica del sistema Autor-fecha del *Chicago Manual of Style*, 16.ª edición, disponible en <http://www.chicagomanualofstyle.org>. Este sistema cuenta con un modelo de citación parentética en el caso de citación dentro del texto, y otro modelo para la lista bibliográfica. En las citas dentro del texto deben mencionarse entre paréntesis el primer apellido del autor, el año de publicación de la obra y la página, ejemplo: (Benavidez 1998, 125). Para la mención de una obra de varios autores, se utilizan los siguientes modelos: cuando son dos y tres (Shepsle y Bonchek 2005, 45); y cuando son cuatro o más, (Barnes et ál. 2010, 25). En el caso de referenciar un autor citado en una fuente secundaria, se escribirá así: (Marzal, citado en Pease 1982, 11-12). La lista de referencias bibliográficas debe ceñirse al modelo del mismo manual, con las modificaciones (disponibles en el enlace) para las publicaciones en castellano. Para consultar algunos ejemplos de la forma de citación puede remitirse al link <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/about>, en la sección "Normas para la presentación de artículos" de cualquier número.

GUIDELINES FOR PRESENTATION OF ARTICLES

Maguaré. Journal of the Department of Anthropology

Maguaré is a biannual academic journal published since 1981 by the Department of Anthropology at Universidad Nacional de Colombia. Its main purpose is to publish original pieces and work that contribute to anthropology and other social sciences. *Maguaré* fosters and supports thematic, theoretical and methodological openness. It seeks to publish anthropologically-inspired texts produced by scholars from other social sciences and the humanities, such as history, sociology, literature, psychology, social work, among others.

Maguaré's editorial staff is composed of a director affiliated to the Department of Anthropology at Universidad Nacional de Colombia, Bogotá; an editor; an Editorial Committee, whose members are professors at several Colombian anthropology departments; and an International Scientific Committee, composed by distinguished professors. These two committees assist the editorial process.

The Journal disseminates several categories of papers and articles, which include: 1) papers based on academic research that present detailed results of research projects; "artículos de reflexión" or reflexive or critical papers that deal with research of a specific subject, based on original sources; 3) short papers: brief documents that present original, preliminary or partial research results; 4) literature surveys about relevant topics to anthropology and the social sciences, based on at least fifty bibliographic references;

5) translation: translations of classic or contemporary texts, or transcriptions of historical documents of special interest for *Maguaré*; 6) monographic reports, based on a graduate or undergraduate thesis or dissertation.

SUBMISSION PROCESS

Manuscripts submitted to *Maguaré* should not be under consideration elsewhere or have been published in any form. All manuscripts are reviewed anonymously by three academic peers who evaluate if the piece should be published and who suggest minor or major changes.

Authors should send their manuscripts to the following electronic mail: revista-maguare@gmail.com; or to Universidad Nacional de Colombia, Cra. 30 n.º 45-03, edificio 212, oficina 130. Bogotá, Colombia.

The papers (average length of 30 pages, not including bibliography and graphic elements) must be sent in *.doc or *.rtf format, in size 12, double-spaced in Times New Roman. The book reviews will have a maximum length of 1,500 words (about 4 pages).

The first text page must include the following author's data: full name and surname, institutional affiliation and contact e-mail or address. Article should include an abstract in Spanish and English (with a maximum length of 128 words) and 10 Spanish and English keywords. If the article is a research result, its title and funding source must be included as a footnote. Original photographs, illustration, tables

or diagrams must be submitted on separate digital folder. Photographs and illustrations must be compressed in png, jpg or tiff format, with a minimum resolution of 300 dpi. All images, figures or tables which are not the researcher's authorship must have written authorization from the original author and the adequate reference or clarifying note. This authorization must be arranged by the author.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCE SYSTEM

Maguaré follows the author-date bibliographic reference system espoused by the Chicago Manual of Style, 16th edition, available at <http://www.chicagomanualofstyle.org>. This system uses parenthetical references for in-text citation and a list of references at the end of each piece. The in-

formation to be included in parentheses is the following: author's last name, year of publication of the work, and page number. For example: (Benavidez 1998, 125). When citing a work by various authors, the following models are used: two and three authors (Shepsle and Bonchek 2005, 45), and four or more authors (Barnes et al. 2010, 25). When citing an author quoted by another, the following format is used: (Marzal, quoted in Pease 1982, 11-12). The bibliographical reference list shall follow the Chicago Manual of Style system, with the modifications we have made for publications in Spanish. Citation examples may be consulted at <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/about>, in the section Guidelines for the Presentation of Manuscripts of any issue.

NORMAS PARA A APRESENTAÇÃO DE ARTIGOS

Maguaré. Revista del Departamento de Antropología

M*aguaré* é uma publicação semestral editada desde 1981 pelo Departamento de Antropologia da Universidade Nacional da Colômbia. Seu principal objetivo é a divulgação de trabalhos científicos e de pesquisas originais que contribuam para o avanço da antropologia e de outras áreas das ciências sociais. A revista inclina-se à abertura temática, teórica e metodológica, mediante a publicação de documentos relacionados a outras áreas do conhecimento como história, sociologia, literatura, psicologia, assistência social e entre outras com o objetivo de criar redes de conhecimentos e promover a interdisciplinaridade. A equipe editorial é formada por um(a) Diretor(a) adjunto(a) ao Departamento de Antropologia da Universidade Nacional da Colômbia, sede Bogotá, um(a) Editor(a), um Comitê Editorial formado por docentes de vários Departamentos de Antropologia na Colômbia e um Comitê Científico Internacional, integrado por profissionais estrangeiros de reconhecida trajetória acadêmica, cuja função é acompanhar o processo de edição dos documentos recebidos pela revista, que divulga artigos de variados gêneros¹, entre os quais se encontram: 1) Artigo de pesquisa científica, que apresenta de forma detalhada os resultados originais de projetos de pesquisa; 2) Artigo de reflexão: documento que apresenta resultados de pesquisas dentro de uma perspectiva analítica ou crítica do autor sobre um determinado tema específico, que recorre a fontes originais, 3) Artigo curto: documento breve que apresenta resultados

originais, preliminares ou parciais de uma pesquisa científica; 4) Crítica literária: documento que resulta de uma revisão literária sobre algum tema de interesse particular. Caracteriza-se por realizar uma análise de no mínimo cinquenta fontes bibliográficas; 5) tradução de textos clássicos, da atualidade ou transcrições históricas de interesse particular dentro da perspectiva temática da revista; 6) Tópicos de monografia: documento que extrai os pontos principais de uma tese apresentada para obtenção de algum título.

AValiação DE ARTIGOS

Cada artigo recebido pela revista *Maguaré* é submetido a um processo de seleção feito pelo Comitê Editorial que escolhe os textos que serão avaliados por pares acadêmicos. Uma vez que o texto é selecionado, são determinados três avaliadores nacionais ou internacionais renomados que emitirão um conceito sobre o texto. A publicação final, no entanto, é decisão do Comitê Editorial. Depois de finalizado o processo de revisão, o editor informará ao autor a decisão final sobre o texto. Se este for selecionado pela publicação, a revista enviará ao (à) autor(a) o respectivo formato de autorização para sua publicação em meio impresso ou digital.

APRESENTAÇÃO DE ARTIGOS

1. Todo material proposto para publicação deve ser inédito e não ter sido apresentado em outras revistas ou qualquer tipo de publicações.
2. Os artigos podem ser enviados à revista *Maguaré*, através do e-mail revista-maguare@gmail.com ou ao endereço da

¹ Apesar de ser um guia para detalhar o tipo de textos priorizados pela revista, não suprime a diversidade de documentos recebidos pela publicação.

Universidade Nacional da Colômbia, Cra. 30 n. 45-03, edifício 212, oficina 130, Bogotá, Colômbia.

3. Os artigos (de 30 páginas em média sem incluir bibliografias ou gráficos) devem ser enviados em *.doc ou *.rtf, em letra Times New Roman 12 e com espaçamento duplo. As resenhas terão uma extensão máxima de 1.500 palavras (cerca de 4 páginas).
4. Na primeira página do texto deve estar incluído os seguintes dados do(a) autor(a): nome completo, filiação institucional e e-mail ou endereço para contato. Igualmente, deve incluir seu respectivo resumo (128 palavras no máximo) em espanhol e inglês e 10 palavras-chave, também nos respectivos idiomas. Se o artigo for resultado de uma pesquisa ou projeto, deve incluir (em nota de rodapé) o título e o número da pesquisa e, quando necessário, o nome da instituição que financiou.
5. Em um arquivo digital devem ser entregues as fotografias originais, ilustrações, gráficos ou diagramas. Quanto às fotografias e ilustrações, devem estar no formato PNG, JPG ou TIFF em uma resolução mínima de 300 dpi. Toda imagem, figura ou gráfico, que não seja de autoria do pesquisador deve contar com a autorização por escrito do autor original para sua

publicação e com a respectiva referência ou nota explicativa. Essa autorização é responsabilidade do(a) autor(a) do artigo.

SISTEMA DE REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

A revista *Maguaré* submete-se às normas de referência bibliográfica do sistema Autor-data do Chicago Manual of Style, 16ª edição, disponível em <http://www.chicagomanualofstyle.org>. Esse sistema conta com um modelo de citação parentética no caso de citação dentro do texto e outro modelo para lista bibliográfica. Nas citações dentro do texto, deve estar mencionado entre parênteses o primeiro sobrenome do autor, o ano de publicação da obra e página, por exemplo, (Benavidez 1998, 125). Para mencionar uma obra de vários autores, são utilizados os seguintes modelos: quando são dois ou três (Shepsle e Bonchek 2005, 45); e quando são quatro ou mais (Barnes et al. 2010, 25). No caso de fazer referência a um autor citado, deve estar escrito assim: (Marzal, citado em Pease 1982, 11-12). A lista de referência deve submeter-se ao modelo do Chicago Manual of Style com as modificações que incluímos para as publicações em espanhol. Para alguns exemplos de forma de citação pode-se acessar o site <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/about>, na seção Normas de Presentación de qualquer número.

PROFILE Issues in Teachers' Professional Development

Vol. 19, N.º 1 • January-june 2017

Departamento de Lenguas Extranjeras

www.profile.unal.edu.co | rprofile_fchbog@unal.edu.co

Revista Colombiana de Psicología

Vol. 25, N.º 2 • julio-diciembre 2016

Departamento de Psicología

www.revistacolombianapsicologia.unal.edu.co

revpsico_fchbog@unal.edu.co

Forma y Función

Vol. 29, N.º 2 • julio-diciembre 2016

Departamento de Lingüística

www.formayfuncion.unal.edu.co | fyf_fchbog@unal.edu.co

Cuadernos de Geografía: Revista Colombiana de Geografía

Vol. 26, N.º 1 • enero-junio 2017

Departamento de Geografía

www.cuadernosdegeografia.unal.edu.co | rcgeogra_fchbog@unal.edu.co

Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura

Vol. 44, N.º 1 • enero-junio 2017

Departamento de Historia

www.anuariodehistoria.unal.edu.co | anuhisto_fchbog@unal.edu.co

Literatura: Teoría, Historia, Crítica

Vol. 19, N.º 1 • enero-junio 2017

Departamento de Literatura

www.literaturathc.unal.edu.co | revliter_fchbog@unal.edu.co

Ideas y Valores

Vol. LXV, N.º 162 • diciembre 2016

Departamento de Filosofía

www.ideasyvalores.unal.edu.co | revideva_fchbog@unal.edu.co

Revista Maguaré

Vol. 29, N.º 1 • enero-junio 2015

Departamento de Antropología

www.revistamaguare.unal.edu.co | revmag_fchbog@unal.edu.co

Revista Colombiana de Sociología

Vol. 40, N.º 1 • enero-junio 2017

Departamento de Sociología

www.revistacolombianasociologia.unal.edu.co

revcolso_fchbog@unal.edu.co

Trabajo Social

N.º 18 • enero-diciembre 2016

Departamento de Trabajo Social

www.revtrabajosocial.unal.edu.co | revtrasoc_bog@unal.edu.co

Desde el Jardín de Freud «La verdad y sus efectos»

N.º 16 • enero-diciembre 2016

Revista de Psicoanálisis

www.jardindefreud.unal.edu.co | rpsifreud_bog@unal.edu.co

Todas nuestras revistas académicas

se pueden consultar on-line

bajo la modalidad de acceso abierto.

PUNTOS DE VENTA

UN la librería, Bogotá

Plazoleta de Las Nieves

Calle 20 N.º 7-15

Tel. 3165000 ext. 29494

Campus Ciudad Universitaria

Edificio Orlando Fals Borda (205)

Edificio de Posgrados de Ciencias

Humanas Rogelio Salmona (225)

Auditorio León de Greiff, piso 1

Tel.: 316 5000, ext. 20040

www.unlalibreria.unal.edu.co

libreriaun_bog@unal.edu.co



DISTRIBUCIÓN Y SUSCRIPCIÓN

Siglo del hombre Editores

Cra. 31A # 25B-50

Bogotá, Colombia

PBX: 3377700

www.siglodelhombre.com

CENTRO EDITORIAL

Facultad de Ciencias Humanas

Ciudad Universitaria, ed. 205

Tel: 3165000 ext. 16208, 16212

editorial_fch@unal.edu.co

www.humanas.unal.edu.co

maguaré

El presente número fue impreso en Bogotá, Colombia
por La Imprenta S.A.
Para su composición se usaron los tipos Meta & MinionPro.

