



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
SECRETARÍA DE POSGRADO

**Memorias y fotografías.
Recordando la alfarería en el Río Vaupés.**

Silvia Mathilde Stoehr Rojas.

Tesis para optar por el grado de Magíster en Historia y Memoria

Directora Mariana Giordano, CONICET - IIGH

Codirectora Ludmila da Silva Catela, UNLP

Bogotá, marzo de 2019.

CONTENIDO

Resumen	10
Abstract	10
Agradecimientos	11
Introducción	12
Capítulo I	19
La fotografía y las memorias	19
1.1 La fotografía como soporte.	20
1.2 La fotografía como vehículo detonador de memorias.	26
Capítulo II	32
Las Memorias reveladas.....	32
2.1 La fotografía etnográfica amazónica	34
2.2 El etnólogo haciendo fotos en la manigua: Koch-Grünberg en el río Vaupés.	38
2.2.2 Las fotografías de Koch-Grünberg relacionadas con la alfarería, utilizadas en el trabajo de campo	57
2.3 Fernando Urbina, entre la fotografía y el mito	69
2.3.1 El Testimonio	69
2.3.2. Un filósofo seducido por las cosmologías arcaicas	72
2.3.3. Su segundo trabajo de campo, un viaje por el río Vaupés en 1968.....	82
Capítulo III	91
Los relatos frente a las fotografías de la cerámica	91
3.1 La fotografía como una relación de relaciones	92
3.2 Percepciones de la fotografía iniciando el siglo XX	93
3.3 La mirada a las fotografías	96
3.3.1 Área de estudio.....	97
3.3.2 Metodología	98
3.4 Memorias.....	102
3.4.1 El sabedor	102
3.4.2 Las mujeres del coro	107

3.4.3 Alfareros, alfareras y aquellas personas que participan en la transformación del barro	111
3.5 Los relatos femeninos.....	138
3.6 Consideraciones frente a los relatos detonados.....	148
Consideraciones finales	149
Fotografías, memorias y cambio cultural.....	149
Referencias	154
Bibliografía	159
anexos	168
ANEXO I. REGISTRO ENTREVISTAS	168
ANEXO II. REGISTRO TALLER DE ELABORACIÓN CERÁMICA.....	183

CUADRO DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. E. Thiesson, “Botocudo de tres cuartos”, 1844. Musée du Quai Branly, París.	35
Ilustración 2. A. FRISCH. “Maloca”, habitación de los indios Ticuna. 1867.	36
Ilustración 3. ERMANNO STRADELLI Gente del T. Manary (Ipurinà) Malon dell’Azimà Jgarapé, 1887-1889 Acervo Sociedade Geográfica Italiana.	37
Ilustración 4. ERMANNO STRADELLI Malon del Tuxuam Omerenti (Ipurinà) nell’Azimà Jgarapé - Purus, 1887-1889 Acervo Sociedade Geográfica Italiana.	37
Ilustración 5. HERMANN MEYER Indio Kamaiurá, c. 1895 Xingu, AM Acervo Inst. Moreira Salles..	37
Ilustración 6. EHRENREICH. Grupo de indios Yamamadi. 1894. Pará.....	37
Ilustración 7. Comercio con los bahukiwa, (‘bahuna’), río Cuduiarí (foto: Theodor Koch-Grünberg 1904. © Völkerkundliche Sammlung der Philipps-Universität Marburg. No. de Inventario KG-H-II, 84).	42
Ilustración 8. La muchacha tukàno Ignacia-Yepália con pintura facial. Río Tiquié. Koch Grünberg, I: 342.	43
Ilustración 9. Detalle collar hecho con monedas.	43
Ilustración 10. Detalle falda hecha con tela.....	43
Ilustración 11. .Soplado el Yuruparý. Tuyúka. Río Tiquié.	44
Ilustración 12. Soplado el Yuruparý. Tuyúka. Río Tiquié.	45

Ilustración 13. El autor con makúna, yabahána y yahúna en el bajo Apaporis.	46
Ilustración 14. Se carga de nuevo el equipaje. Cachoeira Urapurý. Río Caiarý-Uaupés.	46
Ilustración 15. Hianákoto-umáua-kauánamu. Río Macayá.....	47
Ilustración 16. Siusí Marcellino. Río Aiarý.....	49
Ilustración 17. Mujer Tuyúka, una de las dos mujeres del jefe tukáno José. Río Tiquié.	49
Ilustración 18. Scientific reference portraits of a woman with child, 1911.....	50
Ilustración 19. Recipientes para el agua de los grupos aruak del Río Içana.	58
Ilustración 20. Cuencos de cerámica de los grupos aruak del Río Içana.	58
Ilustración 21. Ollas para el kaschirí. Río Aiarý.	59
Ilustración 22. Ollas para el kaschirí. Río Aiarý.	59
Ilustración 23. Preparación del Kaschirí. Río Aiarý.....	59
Ilustración 24. Ollitas con curare. Río Aiarý.....	60
Ilustración 25. Vasijas para kaapí con las calabazas para servirlo. Río Tiquié.....	60
Ilustración 26. Ocarinas de los desana. Río Tiquié.	61
Ilustración 27. Se rallan las raíces de mandioca. Koch Grünberg, 1995, II: 195.....	62
Ilustración 28. Se exprime la masa en el cernidor. Koch-Grünberg, 1995, II: 195.	62
Ilustración 29. La masa (de la mandioca) se exprime por medio del tipití. Koch-Grünberg, 1995, II: 195.	62
Ilustración 30. Se saca la masa rallada. Koch-Grünberg, 1995, II: 195	62
Ilustración 31. Se hacen los rollos	63
Ilustración 32. Se hace la olla colocando los rollos unos encima de los otros, en forma de espiral y oprimiéndolos entre sí.	63
Ilustración 33. Olla terminada se alisa, finalmente con un pedazo de calabaza.....	63
Ilustración 34. Se quema la olla.	63
Ilustración 35. Una gran olla de kaschirí se recubre con barniz de resina.....	63
Ilustración 36. Olla empezada.....	64
Ilustración 37. Instrumentos de alfarería: pedazo de un remo para alisar el barro; fragmento de calabaza para alisar; guijarro para pulir.	64
Ilustración 38. Recipientes pintados para el agua, grupos arawak de la región Içana.....	64
Ilustración 39. Cuencos de barro pintado de los grupos aruak de la región del Içana.....	64

Ilustración 40. Recipiente de agua sobre soporte. Río Aiarý.....	65
Ilustración 41. Grandes recipientes de los tukano. Río Tiquié. a, b. ollas de kaschirí; c. olla para la masa de mandioca; d. artesa para manikuèra; e. recipiente para kaapí (sobre el banco). (Detalle hombre a la izquierda un metro).....	66
Ilustración 42. Utensilios de barro de los kueretú, yukúna y matapý. Mirití-Paraná.....	67
Ilustración 43. Utensilios de barro de los kueretú, yukúna y matapý. Mirití-Paraná.....	67
Ilustración 44. Ocarina de barro. Río Apaporis (colección privada del autor).	67
Ilustración 45. Calabazas con incisiones. Río Caiarý-Uaupés.	68
Ilustración 46. Urbina narrando el mito El cazador y la dueña de las bestias. Serranía de La Lindosa. 2011.	73
Ilustración 47. Taita Kofán Don Querubín Queta, con atuendo ceremonial para toma de yajé. Río Guamués, 1965.....	74
Ilustración 48. Etnias Guahibos. 1972.	75
Ilustración 49. Mico maicero. 1976.	75
Ilustración 50. Indígena embera. Río Catrú, Chocó. 1973. Fernando Urbina.	76
Ilustración 51. “La divina Eulalia”. 1973. Fernando Urbina.	76
Ilustración 52. Cascadas que brotan de una formación rocosa. Sobre la roca se observa un frondoso bosque.....	77
Ilustración 53. Perspectiva de un gran río.	77
Ilustración 54. Vista del Río Negro. Guainía. 1976. Fernando Urbina.....	77
Ilustración 55. Mico Negro. Fernando Urbina.....	78
Ilustración 56. Serranía de la Lindosa. 2012. Fernando Urbina.	78
Ilustración 57. Sin título. Serranía de La Lindosa. 2011. Manuel Ariza. Archivo del proyecto “Etnografía y Arqueología del Amazonas. Prospección arqueológica del	79
Ilustración 58. Sin título. Serranía de La Lindosa. 2011. Fernando Urbina Archivo del proyecto. “Etnografía y Arqueología del Amazonas..”.....	79
Ilustración 59. Sin título. Serranía de La Lindosa. 2011. Fernando Urbina Archivo del proyecto “Etnografía y Arqueología del Amazonas..”.....	79
Ilustración 60. Rostro de mujer con pelo largo y blusa de bordados. Vaupés.....	82
Ilustración 61. Sin título. Fernando Urbina. Archivo del fotógrafo.	83
Ilustración 62. Sin título. Fernando Urbina. Archivo del fotógrafo.	83
Ilustración 63. Sin título. Fernando Urbina. Archivo del fotógrafo.	83

Ilustración 64. Sin título. Fernando Urbina. Archivo del fotógrafo.	84
Ilustración 65. Sin título. Fernando Urbina. Archivo del fotógrafo.	84
Ilustración 66. Sin título. Fernando Urbina. Archivo del fotógrafo.	84
Ilustración 67. Sin título. Fernando Urbina. Archivo del fotógrafo.	85
Ilustración 68. Sin título. Fernando Urbina. Archivo del fotógrafo.	85
Ilustración 69. Sin título. Fernando Urbina. Archivo del fotógrafo.	85
Ilustración 70. Sin título. Fernando Urbina. Archivo del fotógrafo.	86
Ilustración 71. Sin título. Fernando Urbina. Archivo del fotógrafo.	86
Ilustración 72. Sin título. Fernando Urbina. Archivo del fotógrafo.	86
Ilustración 73. Sin título. Fernando Urbina. Archivo del fotógrafo.	87
Ilustración 74. Sin título. Fernando Urbina. Archivo del fotógrafo.	87
Ilustración 75. Sin título. Fernando Urbina. Archivo del fotógrafo.	87
Ilustración 76. Sin título. Fernando Urbina. Archivo del fotógrafo.	88
Ilustración 77. El autor muestra fotografías. Tiapacá. Río Caiarý-Uaupés.	94
Ilustración 78. Serie de entrevista individual con sabedor Enrique Llanos, en Cabecera municipal de Mitú, Octubre de 2015.	102
Ilustración 79. Serie de entrevista individual con sabedor Enrique Llanos, en Cabecera municipal de Mitú.	103
Ilustración 80. Serie de entrevista individual con sabedor Enrique Llanos, en Cabecera municipal de Mitú.	104
Ilustración 81. Serie de entrevista individual con sabedor Enrique Llanos, Mitú, Octubre de 2015.	105
Ilustración 82. Serie de entrevista individual con sabedor Enrique Llanos, Mitú, Octubre de 2015.	106
Ilustración 83. Serie de entrevista grupal con mujeres mayores, Octubre de 2015.	107
Ilustración 84. Serie de entrevista grupal con mujeres mayores, Octubre de 2015.	108
Ilustración 85. Serie de entrevista grupal con mujeres mayores, Octubre de 2015.	109
Ilustración 86. Camino a Puerto Golondrina. Octubre de 2015.	111
Ilustración 87. Comunidad Puerto Golondrina, contexto. Octubre de 2015.	112
Ilustración 88. Serie de entrevista grupal con alfareras en Puerto Golondrina, Octubre de 2015.	113
Ilustración 89. Serie de entrevista grupal con alfareras en Puerto Golondrina, Octubre de 2015.	114

Ilustración 90. Serie de entrevista grupal con alfareros en Puerto Golondrina, Octubre de 2015.	115
Ilustración 91. Vista desde el puerto de Mitú al otro lado del río donde se ubica la comunidad de Cubay. Octubre de 2015.	115
Ilustración 92. Serie de entrevista grupal con alfareros en Cubay, Octubre de 2015.	117
Ilustración 93. Serie de entrevista grupal con alfareros en Cubay, Octubre de 2015.	118
Ilustración 94. Serie de entrevista grupal con alfareros en Cubay, Octubre de 2015.	119
Ilustración 95. Luz Dary Martínez alfarera de Puerto Golondrina recibe una copia impresa en papel de las dos series fotográficas utilizadas en el trabajo de campo. 03 de Octubre de 2015.	119
Ilustración 96. Desgrasante vegetal utilizado en el medio Vaupés. Octubre de 2015.	123
Ilustración 97. Señora Leticia Gutiérrez haciendo una olla. Comunidad de Puerto Golondrina. Octubre de 2015.	125
Ilustración 98. Detalle de los rollos. Octubre de 2015.	125
Ilustración 99. Se hacen la olla colocando los rollos unos encima de los otros en forma de espiral y oprimiéndolos entre sí.	125
Ilustración 100. Olla empezada.	125
Ilustración 101. Detalle torno.	125
Ilustración 102. Detalle <i>balay</i> .	125
Ilustración 103. Pieza en proceso de elaboración. Comunidad de Puerto Golondrina. Octubre de 2015.	126
Ilustración 104. Una gran olla de kaschirí se recubre con barniz de resina.	127
Ilustración 105. Puliendo la olla, Comunidad de Cubay. Octubre de 2015.	127
Ilustración 106. Detalle piedra utilizada para pulir en 1903-1905, proveniente de la cuenca del Yapurá.	127
Ilustración 107. Detalle piedra utilizada para pulir 2015, proveniente del Apaporis y heredada por el alfarero.	127
Ilustración 108. Bandeja alisada.	128
Ilustración 109. Bandeja pulida.	128
Ilustración 110. Bandeja bruñida.	128
Ilustración 111. Piezas de barro blanco pintadas con arcilla roja. Pto Golondrina. Octubre de 2015.	128
Ilustración 112. Piezas de barro gris expuestas en la feria por la comunidad Cubay. Octubre de 2015.	129

Ilustración 113. Los hornos. A la izquierda el más usado. Comunidad Puerto Golondrina. 2015.	130
Ilustración 114. Alfarería kobéua. Se quema la olla. KG, 1995, II: 213.....	130
Ilustración 115. Una gran olla de kaschirí se recubre con barniz de resina.....	130
Ilustración 116. Detalle de trempes, según la versión de algunos entrevistados se está ahumando el interior de la pieza.	130
Ilustración 117. Utensilios de barro expuestos durante muestra gastronómica. Octubre de 2015.	132
Ilustración 118. Utensilios de barro y de metal utilizados durante muestra gastronómica. Octubre de 2015.....	132
Ilustración 119. Utensilios de barro y de metal utilizados durante muestra gastronómica. Octubre de 2015.....	132
Ilustración 120. La cocina de Lucía. Comunidad Cubay. Octubre de 2015. Detalle fogón con trempes rotos tras ser usados durante catorce años.	133
Ilustración 121. Una cocina en Pto. Golondrina. Octubre de 2015.....	133
Ilustración 122. Olla de cocina sobre soportes de barro.....	133
Ilustración 123. Fogón en la Comunidad El Palmar. Alto Vaupés. 2010.....	133
Ilustración 124. La olla más grande que Lucía ha hecho, la cual tuvo que pulir durante quince días. Comunidad Cubay. Octubre de 2015.	134
Ilustración 125. Grandes recipientes de los tukano. Río Tiquié. a, b. ollas de kaschirí; c. olla para la masa de mandioca; d. artesa para manikuèra; e. recipiente para kaapí (sobre el banco). (Detalle hombre a la izquierda un metro). Koch-Grünberg, 1995, II: :219	134
Ilustración 126. Piezas de barro realizadas en la comunidad Cubay y expuestas en la feria artesanal. Octubre de 2015.....	134
Ilustración 127. Recipientes para el agua de los grupos aruak del Río Içana.	135
Ilustración 128. Ollas con tapa producidas actualmente. Octubre de 2015.....	135
Ilustración 129. Recipiente de agua sobre soporte. Río Aiarý.	136
Ilustración 130. Cerámica sobre soportes.	136
Ilustración 131. Tinaja con una cuya en la boca. Muestra gastronómica. Octubre de 2015.	137
Ilustración 132. Calabazas con incisiones. Río Caiarý-Uaupés.....	137
Ilustración 133. Serie contraste del procesamiento de la mandioca, de arriba hacia abajo y de derecha a izquierda: i) <i>Mujer Káua regresando de la plantación</i> . Río Aiarý (KG 1995, I: 103)	142
Ilustración 134. Una cocina en Pto. Golondrina. Octubre de 2015.....	146

CUADRO DE MAPAS

Mapa 1. Mapa de Colombia resaltando el área de estudio.....	12
Mapa 3. Mapa del recorrido hecho por Koch-Grünberg en la Amazonía.....	40
Mapa 4. Área cultural visitada por Koch-Grünberg entre 1903-1905, detalla en mayúscula la espacialidad étnica de entonces.....	58
Mapa 5. Departamento del Vaupés detallando las comunidades donde se realizó el ejercicio con las fotografías. IGAC, 2014.	97

Resumen

La presente investigación analiza los alcances de la fotografía como soporte y vehículo de memoria. A través del medio fotográfico se indaga por los cambios socioculturales en la práctica de la alfarería en el Vaupés, Amazonía colombiana. Es a través de la imagen que se exploran los sentidos del pasado que dan alfareros, sabedores y mujeres a la cerámica y a la práctica alfarera.

Palabras claves

Fotografía, Memoria, Vaupés, Alfarería.

Abstract

The present investigation analyzes the scope of photography as a support and a memory vehicle. Through the photographic medium, sociocultural changes in the practice of pottery are explored in the cultural complex of Vaupés, the Colombian Amazon. It's through the image that the senses of the past that potters, knowers and women pottery and pottery practice are explored.

Key Words

Photography, Memory, Vaupés, Pottery.

Agradecimientos

Los más sinceros agradecimientos a todas las personas que amablemente acompañaron las entrevistas, ofrecieron su tiempo para mirar fotos y en español o en lengua expresaron sus sensaciones frente a las imágenes, especialmente a Luz Mary Martínez y Leticia Gutiérrez Vargas, de la Comunidad Puerto Golondrina; a Rodrigo y Lucía López, de la Comunidad Cubay. También al sabedor Enrique Llanos por su participación y sus rezos.

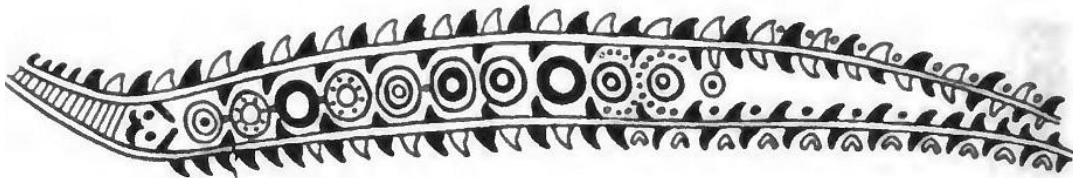
Quisiera agradecer a Christian López y Wilmer por su compañía y guía en las comunidades; a Jairo Calderón por su invaluable apoyo en esta región. A Yenny Díaz y Dayanna quienes son mi familia en el Vaupés y siempre han apoyado estas jornadas de campo.

Sinceras gratitudes a Mariana Giordano, quien a pesar de los destiempos asesoró y acompañó este largo proceso y a Ludmila Da Silva Catela quien desenmarañó muchas ideas y permitió construir un producto mucho más fuerte. También al Maestro Fernando Urbina por su tiempo y apoyo en esta investigación.

A Facundo Vergara, Karem Pérez, Emmanuel Gavio, Claudio Alvarado, Patricia Cely, Cristóbal Pérez, Clemencia Vallejo y Elías Sánchez, sin cuyo amor, compañía y amistad no hubiese sido posible cursar la maestría. A David Ortiz por convencerme de terminar esta tesis e insistirme en lo poco que hacía falta.

A Silvia Rojas, Eric Stoehr y Normann Stoehr, sin quienes no sería posible estar, ni ser.

A todos ellos mis más profundos agradecimientos y los más sentidos afectos.



Introducción

La Amazonía es el bosque tropical más extenso del mundo, en el cual residen múltiples grupos humanos que han sido capaces de adaptarse a este frágil entorno. Esta investigación se desarrolla en este diverso universo socio cultural, específicamente en el territorio del Vaupés, que corresponde al área geográfica perteneciente a la Amazonía colombiana.

Dicho territorio está lleno de fuentes hídricas, pertenece a la cuenca del Amazonas, hacia la cual fluye todo su sistema hidrográfico, siendo su centro el río Vaupés¹, y conforma administrativamente un departamento de Colombia². En él, la mayor parte de la población es indígena, reconociéndose veinticinco grupos que se distinguen entre sí por poseer una lengua propia, que se hereda por línea paterna como marca de identidad³. Además el intercambio matrimonial coincide con la discriminación lingüística⁴.



El estrecho contacto de los diferentes grupos, ocasiona que los individuos dominen varias lenguas, lo que hace que la región del Vaupés se caracterice por “identidad lingüística por grupos, polilingüismo individual y multilingüismo regional”, a pesar de esta vasta pluralidad actualmente el español actúa como lengua vehicular (Correa, 1987).

¹ El río Vaupés surge de la unión de los ríos Unilla e Itilla, que nacen próximos a la cordillera, en el occidente del actual departamento del Guaviare, aunque parece ser un río de aguas claras por el nacimiento de sus aguas y recorrer planicies sedimentarias terciarias, se mezcla con ríos de aguas negras que generan en él una tonalidad intermedia (Cabrera, 2001).

² La República de Colombia se organiza territorialmente por departamentos, municipios y distritos, y por divisiones especiales como las provincias, las entidades territoriales indígenas y los territorios colectivos. Los departamentos están encabezados por un gobernador y la asamblea de diputados, los cuales son elegidos democráticamente por un período de cuatro años. Los gobernadores se encargan de la administración autónoma de los recursos que el estado da a cada departamento, adicionalmente tienen autonomía en el manejo de su jurisdicción y son entes que coordinan y articulan la nación y los municipios.

³ Lingüísticamente las comunidades del Vaupés se clasifican en seis grupos: **i) Tukano Oriental:** Tukano, Wanano, Piratapuyo, Bara, Tuyuca, Papiwa, Desano, Siriano, Tatuyo, Carapana, Makuna, Barasano, Taiwano; **ii) Tukano Medio:** Cubeos; **iii) Tukano no clasificado:** Yurutí, Mirii-Tapuya, Tanimuka, Letuama, Yahuna, Yurutí-Tapuya; **iv) Arawak:** Tariano, Kabiary; **v) Makú:** Ubde, Jupda y Cacua; **vi) Carib:** Carijona (Correa, 1987).

⁴ A excepción de los Makuna y los Cubeo que tienden a la endogamia.

Estos grupos humanos acostumbrados a un medio ambiente frágil como el selvático, han desarrollado una importante especialización⁵ en las artes manuales, que les ha permitido sobrevivir durante siglos en la manigua.

Esta investigación se concentra en una de estas especializaciones: la alfarería, o la producción de piezas en barro cocido (cerámica); analizando los cambios y continuidades de esta práctica cultural a la luz de un trabajo de memoria que utiliza la fotografía como herramienta metodológica para recordar, y a partir de la relación que establecen las personas con las imágenes explora la emergencia de múltiples sentidos del pasado, con el propósito de responder a la pregunta de investigación: ¿Qué relatos construyen las comunidades actuales del Vaupés cuando observan las fotografías relacionadas con la alfarería y con la cerámica?

De modo que esta investigación sigue la propuesta de Jelin (2012: 61) al ser un trabajo que “vincula imágenes y palabras, imágenes de un pasado, y palabras y narraciones ligadas al presente de la memoria estimulada por las imágenes”. En este marco, esta investigación concibe a la fotografía como soporte del recuerdo y como vehículo de memoria, es decir que la analiza como un registro indicial de algo que ocurrió; y al mismo tiempo la comprende como valioso detonador de recuerdos y sensibilidades que diversifican la mirada sobre lo ocurrido.

Con este propósito se realiza una serie de entrevistas abiertas utilizando dos series fotográficas, la primera tomada iniciando el siglo XX por el etnólogo alemán Theodor Koch-Grünberg en su viaje por el Río Negro y el río Vaupés; y la segunda, obra del fotógrafo colombiano Fernando Urbina, tomadas en este afluente amazónico en 1968. En dichas entrevistas participan alfareros y alfareras de dos comunidades⁶ aledañas a la ciudad de Mitú, capital del departamento

⁵ Debe señalarse que hay una especialización diferenciada étnicamente, dicha variación tiene un sustento mítico que coincide con el orden social (jerarquía entre clanes y sibs) y con la división territorial. Para los grupos del noroeste amazónico, el origen del mundo ocurre cuando la Anaconda Ancestral remonta el río y durante este camino son constantes sus emersiones, gestándose los actos ancestrales que dan identidad a los grupos. Al llegar al centro del mundo la gran serpiente es segmentada y cada trozo es dado a un grupo, la posición que les corresponde de la cabeza a la cola define su jerarquía en la red étnica y ésta se reproduce en el orden de distribución territorial sobre la margen del río. En ese momento les es dado a cada uno la lengua, los cultígenos, los conocimientos de transmisión de cultura material y espiritual, los mitos, las danzas y los cantos rituales. Es allí cuando se le asigna a cada uno el ejercicio de funciones especiales (Correa, 1987).

⁶ “Comunidad” es la forma en que se organiza el territorio en el Vaupés, las comunidades son asentamientos humanos ubicados sobre las riberas del río o de los caños lideradas por un capitán, su tamaño y población puede variar.

Vaupés⁷. Adicional a este ejercicio, se realiza una actividad con un grupo de mujeres mayores de cuarenta años, conformantes del coro de la iglesia, pertenecientes a diferentes comunidades y a la cabecera municipal. De igual manera se incluyen algunas entrevistas a Enrique Llanos, uno de los sabedores tradicionales residentes en Mitú.

Dichas entrevistas resultan diálogos abiertos entre una investigadora y uno o varios observadores. En algunas ocasiones, las entrevistas son grupales y los entrevistados conversan en su lengua nativa sobre lo que ven y sienten frente a las imágenes, de modo que las fotos se convierten en “un interrogante no verbal, (que) da también cabida a la expresión de posturas más libres, tal vez no menos ideológicas, pero si con menos intermediarios. La entrevista a partir de charlar sobre fotos permite un diálogo más espontáneo, en la medida en que pone en juego otras sensibilidades que las que habitualmente incita la pregunta verbal” (Jelin y Vila, 1987: 21). De modo que las respuestas generadas por la mirada de las fotografías no solamente son lingüísticas, sino que esta investigación se interesa y enfatiza en aquellas respuestas paralingüísticas como la risa, el gesto, las expresiones táctiles y hápticas, a través de las cuales los entrevistados tejen una relación con las imágenes que detona no solo un discurso oral sino también afectividades y emociones.

Debe aclararse además, que en esta investigación el análisis de la fotografía es relacional, pues se concibe a ésta como una relación de relaciones, por lo cual se articula a quien crea la imagen, el objeto (o el sujeto) que aparece y al mismo tiempo a quien la observa y reactualiza (Soulages, 2010). Por ello, este trabajo analiza detalladamente el universo de las fotografías que son utilizadas en las entrevistas antes de presentar el ejercicio desarrollado; porque estas imágenes en sí mismas y su proceso de producción constituyen parte esencial en el trabajo de memoria. Debido a ello, la metodología utilizada no se concentra únicamente en la

⁷ La República de Colombia se divide geográficamente en cinco regiones (Andina, Costa caribe, Costa Pacífica, Llanos Orientales u Orinoquía y Amazonía), y político-administrativamente se divide en treinta y dos departamentos, cada uno de los cuales cuenta con un gobernador elegido por votación popular. El departamento del Vaupés se ubica en la región amazónica y es fronterizo con Brasil, recibe este nombre porque su principal afluente es un río con el mismo nombre; la capital del departamento es la ciudad de Mitú.

mirada contemporánea, sino que incluye dentro de su análisis la producción fotográfica y su contexto.

Para esta investigación se entiende que las fotografías son huellas de luz que congelan un instante de tiempo y espacio elegido adrede por quien mira la cámara, son por excelencia un *index* (Dubois, 2002), una huella del pasado a la que podemos dar un vistazo. Siguiendo esta idea, cuando miramos fotos evocamos una ausencia (de lo que fue y en tanto de lo que ya no está) y en ese sentido re-vivimos el pasado. Si entendemos este proceso como memoria, esas interpretaciones son concebidas como reconstrucciones continuas, selectivas, arbitrarias y manipuladas desde el ahora; son procesos subjetivos, anclados en experiencias y en marcas simbólicas y materiales, que dentro de su heterogeneidad manifiestan las disputas, conflictos y luchas encuadrados en relaciones de poder y al mismo tiempo demuestran el dinamismo de las sociedades humanas, mostrándonos la existencia de cambios históricos en los sentidos del pasado (Jelin, 2002). Es por ello que esta investigación plantea a la fotografía como el instrumento de diálogo, para que sea ella el ancla para entablar una relación con el pasado y desde ahí se tejan distintas memorias sobre los procesos que han acompañado a estos grupos humanos durante más de un siglo.

En este escenario la memoria como señala Pollak (2006: 18) “se convierte en un proceso de negociación que concilia las memorias individuales de una comunidad o grupo de personas, que se apoya en el recuerdo y en la construcción colectiva de significantes para dar un sentido al pasado”; en donde “lo colectivo” también se refiere a que la memoria pasa a ser un proceso de construcción colaborativa a partir de las nociones comunes que comparte una colectividad, es decir, un proceso colectivo de configuración de puntos de referencia que nos permiten apoyar y posicionar nuestros recuerdos (Holgado, 2014); por lo tanto, cuando hablamos de memoria colectiva, hablamos de memorias compartidas, superpuestas, producto de interacciones múltiples y encuadradas en marcos sociales (Jelin 2002: 22).

El trabajo de memoria que desarrolla esta investigación en torno a la cerámica y a la alfarería analiza esos marcos y puntos de referencia de la memoria colectiva, y las comprende como “memorias encuadradas”, en el sentido que les da Pollak (2006: 25), están posicionadas en puntos de referencia establecidos en la colectividad “el proceso de una memoria colectiva se da cuando nuestros recuerdos pasan a formar parte de ese marco o cuadro que abarca y une los recuerdos del grupo humano al cual pertenecemos. Este trabajo de encuadramiento debe tener ciertos límites, no puede ser construido arbitrariamente y debe satisfacer las exigencias de quienes lo elaboran”. Y es que la memoria siempre es colectiva, porque se enmarca en el tiempo, el espacio y el lenguaje; y como señala Halbwachs (2005: 173) “ningún proceso de memoria es posible fuera de los marcos colectivos que son usados por las personas que viven en una sociedad para determinar y posicionar sus recuerdos”.

Respondiendo a esta serie de planteamientos, esta investigación consta de tres capítulos: el primero de ellos constituye una reflexión teórica que justifica y enmarca la metodología que se implementa; el segundo sitúa las fotografías utilizadas; el tercero presenta las entrevistas desarrolladas con las comunidades residentes en el Vaupés.

Es así como, la primera parte de este trabajo, titulada *La fotografía y las memorias*, analiza y justifica el uso de la fotografía como herramienta metodológica de las ciencias sociales para recordar y desde el propio recuerdo de los espectadores (quienes observan las imágenes) analizar esos sentidos del pasado. Siguiendo este enfoque, este capítulo orienta su análisis de la fotografía en dos puntos: i) la fotografía como soporte del recuerdo, lo cual se logra a través de la teoría fotográfica donde se analiza la foto como un huella del acto fotográfico pero se debate su mimetismo objetivo, entendiéndola como una construcción subjetiva que registra un punto de vista de la realidad cognoscible; y ii) la fotografía como vehículo de memoria, análisis construido a partir de la revisión de diferentes propuestas en las que la foto resulta ser un detonante de discursos y sensibilidades que dan sentido al pasado.

El segundo capítulo de este documento titulado *Las memorias reveladas*, sitúa a las fotografías, explicando el contexto de producción de las imágenes. Esta investigación utiliza dos series fotográficas: i) veintitrés fotografías relacionadas con la cerámica y la alfarería hechas por el explorador alemán Theodor Koch-Grünberg en su viaje por el Vaupés y el Río Negro entre 1903-1905; ii) dieciséis fotografías de objetos cerámicos hechas por el fotógrafo y filósofo colombiano Fernando Urbina en 1968 en su viaje por el río Vaupés. En este segundo capítulo se explora lo que significa hacer fotografías iniciando el siglo XX por un etnólogo alemán, enfatizando en esta tradición académica frente a coleccionismo; en contraste con lo que significa hacer fotografías por un filósofo y fotógrafo colombiano en la década de los sesentas. Estas dos posiciones frente a la producción de imágenes y la relación que exhiben frente objeto cerámico permite reflexionar sobre la fotografía como un soporte del recuerdo atado a posibilidades y limitaciones técnicas pero también como el registro de un punto de vista de la realidad, condicionado y posicionado por un individuo: el fotógrafo. Se aclara que esta investigación se enfoca particularmente en la producción fotográfica de Koch-Grünberg por lo cual gran parte de este capítulo se dedica a este serie fotográfica.

El tercer capítulo por su parte, detalla los encuentros del ejercicio que aplica la metodología propuesta, el cual fue realizado durante el mes de octubre de 2015 con: i) alfareros y alfareras de las comunidades *Cubay*, y *Puerto Golondrina*, en el departamento del Vaupés; ii) el grupo femenino del coro de la iglesia; iii) un sabedor tradicional. En este capítulo se describe la forma en que se desarrollaron las entrevistas, así como las similitudes y diferencias en las respuestas de estos tres grupos al observar las imágenes, por este motivo se titula *Los relatos frente a las fotografías de la cerámica*. En este apartado hay un interés en tres aspectos de la cerámica: i) producción, ii) uso; iii) sentido. Los relatos que detonan las fotografías se articulan en estos tres aspectos, teniendo cada grupo de entrevistados más o menos relación. De modo que el objeto de barro no es lo mismo para todos los que lo ven, la identidad atraviesa la mirada sobre las fotografías y es desde esta que se configura una comunidad afectiva desde la que se construye la otredad y el reconocimiento de lo propio, es a través de la lengua

nativa, el gesto y el silencio que se detona una multiplicidad de sentidos sobre una práctica cultural pero también sobre los procesos históricos que han acompañado a las sociedades humanas que residen en la Amazonia colombiana.

Capítulo I

La fotografía y las memorias



1.1 La fotografía como soporte.

La fotografía según Freund (1976) es el típico medio de expresión de una sociedad establecida sobre la civilización tecnológica, y Berger (2006: 56) continúa su reflexión preguntándose “¿Qué hacía las veces de la fotografía antes de la invención de la cámara fotográfica? La respuesta que uno espera es: el grabado, el dibujo, la pintura. Pero la respuesta más reveladora sería: la memoria. Lo que hacen las fotografías allí fuera en el espacio exterior a nosotros, se realizaba anteriormente en la interioridad del pensamiento”. Dicho autor continúa explorando este argumento y señala que “la cámara separa una serie de apariencias de la inevitable sucesión de apariencias posteriores. Las mantiene intactas. Y antes de la invención de la cámara fotográfica no existía nada que pudiera hacer esto, salvo, en nuestra imaginación, la facultad de la memoria” (Ibíd. 57). La fotografía tras hacerse pública, terminó por convertirse en un soporte de nuestros recuerdos, sustituyendo el oficio mismo de esta facultad humana.

Hacia 1839 la fotografía se hizo pública. Esta novedosa tecnología despertó asombro, curiosidad e incluso espanto; y entre tanto modificó radicalmente la creación y (re)producción de imágenes. Los ojos acostumbrados al intento de realismo de los dibujos, bocetos, pinturas y grabados, quedarían atónitos ante este aparente mimetismo objetivo, en donde parecía que la luz se dibujaba así misma sobre la placa. De modo que las fotografías alteraron la manera de percibir el mundo y de registrarlo. No tardaron en proliferar los retratos que si bien inicialmente fueron bienes preciados de adineradas manos, con los años se convertirían en objeto obligado en cada familia e incluso resultarían ser indispensables en la identificación personal ante el Estado. En efecto, la fotografía rápidamente se inmiscuiría en todas las esferas de la vida social, acompañando nacimientos, bodas e incluso entierros; haciéndose indispensable tanto en la industria como en la ciencia; y en este camino, nos haría más conscientes que nunca de la despiadada disolución del tiempo, de nuestro constante envejecimiento, del flujo inclemente de acontecimientos que pasan ante nuestros

ojos; esos que fueron fijados, esos que ya no volverán⁸. De modo que Sontag (2006:15) no se equivoca al señalar que “al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar. Son una gramática y, sobre todo, una ética de la visión”. Porque las fotografías son una selección consciente que encuadra un instante específico.

Y la posibilidad de hacerlo se debe a que de alguna manera la foto atestigua que ese acontecimiento o el objeto fotografiado existió, pues de otro modo el acto fotográfico, es decir el momento de la toma, no habría sido posible. En esta lógica, toda fotografía es una huella. Dubois (2002) desarrollaría una reflexión profunda enmarcada en la teoría Pearceana para proponer que la fotografía antes que ícono o símbolo, es un *índex*, es decir una representación por contigüidad física con su referente, “lo que la hace inseparable de su experiencia referencial, del acto que la funda. Su realidad primera no confirma otra cosa que una afirmación de existencia” (pág. 51).

A pesar de ello, debe ser claro que no se trata de una fiel copia, porque una foto es una representación que un sujeto particular hace del mundo y si bien, no hay duda que existe un consenso general que le atribuye credibilidad a este tipo de registro, pues es una prueba en la medida que atestigua la existencia de lo que muestra; puede que la fotografía distorsione, aunque al mismo tiempo se supone que existe o existió algo semejante a lo que aparece (Sontag, 2006:19). Como lo señala Fontcuberta (2002:17):

La cámara testimonia aquello que ha sucedido; la película fotosensible está destinada a ser un soporte de evidencias. Pero esto es sólo apariencia; es una convención que a fuerza de ser aceptada sin paliativos termina por fijarse en nuestra conciencia. La fotografía actúa como el beso de Judas: el falso afecto vendido por treinta monedas. Un acto hipócrita y desleal que esconde una terrible traición: la delación de quien dice precisamente personificar la Verdad y la Vida. La veracidad de la fotografía se impone con parecida candidez. Pero aquí también, detrás de la beatífica sensación de certeza se camuflan mecanismos culturales e ideológicos que afectan a nuestras suposiciones sobre lo real. El signo inocente encubre un artificio cargado de propósitos y de historia. Como un lobo con piel de

⁸ “Lo que la fotografía reproduce al infinito no tiene lugar más que una vez; ella repite mecánicamente lo que jamás podrá repetirse existencialmente” (Barthes, 1990: 15).

cordero, la autoridad del realismo fotográfico pretende traicionar igualmente a nuestra inteligencia.

No por ser la huella de luz de un objeto/sujeto la foto es el objeto/sujeto fotografiado, ni su fiel muestra. La foto no restituye al referente, porque la imagen de la fotografía “no es natural, ni objetiva, ni neutra, sino cultural y heredera de técnicas, prácticas y teorías históricamente determinadas” (Soulages, 2010: 92). La fotografía es siempre una selección intencional, aquello que es fijado es seleccionado para que así sea, la foto no restituye el acontecimiento o el objeto fotografiado; la foto es una interpretación de fenómenos visibles y fotografiables, “de un mundo particular que existe en un espacio y una historia determinados” (Ibíd., 40). Porque el objeto fotografiado, o mejor dicho la realidad, “es incognoscible, inasible y en tanto infotografiable. Una foto sólo se parece a una foto, ni siquiera al fenómeno visual enfocado” (Ibíd., 104).

Y es que para empezar la fotografía tiende a una representación perspectivista, lo que implica no sólo una posición técnica y matemática, sino también filosófica, posicionando al sujeto en su relación con el mundo; por eso debemos admitir que la fotografía siempre nos ofrece un punto de vista particular. Además si pensamos en el objeto producido, es decir en la foto, no podemos negar que la manera en que este es visto dista mucho de cómo se ve al mundo, “precisamente en eso consiste el interés de una foto: ella permite aprender, no a ver, sino a recibir una imagen visual de otro modo. Frente a una foto, el espectador obedece a otra estructura de expectativa, en cuanto a la representación, el reconocimiento, la rememoración, la emoción, lo imaginario, el deseo, la muerte, etcétera” (Ibíd.: 93). Y es que el objeto fotografiado del mundo real y el de la foto son bastante distintos, “el tamaño de los objetos vistos no es el mismo, la relación con lo concreto y lo abstracto cambia, los lazos con el tiempo y la duración son totalmente diferentes; el movimiento desaparece; los colores son transformados, hasta reemplazados por blanco y negro; los otros cuatro sentidos ya no acompañan del mismo modo a la visión: el olor, el sonido, el gusto y el tacto de una foto no son los fenómenos de los fenómenos. Vemos entonces de otra manera y otra cosa” (Ibíd.: 93-94). Entonces es una imposibilidad intrínseca a la

fotografía ofrecernos la realidad tal cual es. Pero al mismo tiempo ese es su valor. La foto no puede sustituir la realidad, en cambio, puede mostrarla con infinidad de posibilidades, pues si entendemos que cada foto es un punto de vista, estos pueden ser infinitos, lo que no sólo implica las posibilidades de encuadre, las posibilidades de acercamiento, las posibilidades de contrastes y color, sino también el propio trabajo en el cuarto oscuro, las infinitas posibilidades en el revelado y las posibles alteraciones sobre el negativo. Y esto se pluraliza si pensamos en la infinidad de fotógrafos posibles, y es por esto, que como Soulages podemos llamar a la fotografía “el arte de los posibles”.

Pero el valor inacabable de la fotografía, es decir de sus infinitas posibilidades, también está dado por su irreversibilidad: el acto fotográfico es irreversible una vez se ha llevado a cabo,

Ya no se puede hacer de manera que no haya sido; el fotógrafo siempre puede volver a fotografiar, pero no volver a desencadenar el mismo proceso: la película ya no es virgen sino expuesta; por cierto, se la puede volver a exponer, pero ya no volver a recuperar la virginidad originaria; de igual modo, las cinco etapas siguientes -revelación, blanqueo, fijación, lavado, secado-, son irreversibles. En cambio, a partir de un negativo, se puede hacer una cantidad infinita de fotos diferentes interviniendo de manera particular en cada una de las seis etapas -exposición, revelación, blanqueo, fijación, lavado, secado-; así, a partir de un mismo negativo, el trabajo del negativo es inacabable, en la medida en que siempre puede ser retomado y realizado otra vez más y esto de manera potencialmente diferente (Ibíd.: 135).

Esta última característica, la irreversibilidad, da cuenta de la lucha contra el tiempo que constituye la esencia misma de la fotografía. La foto, como imagen visual que es, se basa en la apariencia de la realidad hablando siempre de la desaparición. Las fotografías son imágenes estáticas que hacen referencia a lo efímero (Berger; 2006), de un momento que perdura en la apariencia pero que en la realidad material ha dejado de existir. La fotografía como dice Jelin (2012), quiebra la línea temporal, porque el tiempo no es retratable. En este sentido, lo que plasma la cámara es irreversible y gracias a ello, ese momento único, ese instante fugaz que logró ser capturado puede volver a ser visto. Por eso la fotografía es a la vez pérdida y resto; a la vez presente y pasado.

Pérdida de las circunstancias únicas que originan el acto fotográfico, del momento de este acto, del objeto por fotografiar y de la obtención generalizada irreversible

del negativo, en suma del tiempo y el ser pasados. Resto constituido por esas fotos que se pueden hacer a partir del negativo. La pérdida es irremediable: la fotografía nos lo grita, nos lo muestra, nos lo hace imaginar; si la pérdida es absoluta y violenta, no es porque el tiempo, el objeto o el ser perdidos antes eran de un gran valor para nosotros o en sí, sino porque este tiempo, ese objeto o ese ser, ahora están perdidos para siempre: precisamente porque están perdidos, repentinamente su valor se vuelve absoluto y, de inmediato, ese absoluto alcanza y contamina la pérdida, nuestra pérdida (...) (la foto) Es lo único que nos queda, aquello con lo cual tendremos que luchar, debatir, combatir, aquello gracias a lo cual el artista podrá hacer obra: la fotografía o el arte de acomodar los restos... pérdidas infinitas, restos infinitos... (Soulages, 2010: 136).

Temporalmente el acto fotográfico interrumpe, detiene, fija, inmoviliza, separa, despega la duración, no captando más que un solo instante; construye otro tiempo, en el mundo anacrónico de las imágenes. Dubois (2002) retomaría la reflexión temporal de la fotografía propuesta por Roche y diría al respecto que:

Si el acto fotográfico reduce el hilo del tiempo a un punto, si convierte a la duración que fluye en un simple instante detenido, no es menos claro que ese simple punto, ese corto lapso, ese momento único, tomado sobre continuo del tiempo referencial, una vez tomado se transforma en un instante *perpetuo*: una fracción de segundo, indudablemente, pero *eternizada*, captada *de una vez por todas*, destinada (también ella) a durar, pero en el mismo estado en el que fue captada y cortada. Para retomar la fórmula lapidaria referida por Denis Roche: <<El tiempo de la foto no es el del Tiempo>>. En otras palabras, el fragmento de tiempo aislado por el gesto fotográfico, desde el momento en que es arrebatado por el dispositivo, tragado por el agujero (la caja) negro (a), pasa de golpe definitivamente al *otro mundo*. Y se juega una temporalidad contra otra. Abandona el tiempo crónico, real, evolutivo, el tiempo que pasa como un río, *nuestro* tiempo de seres humanos inscritos en la duración, para entrar en una temporalidad nueva, separada y simbólica, la de la foto: temporalidad que, también ella, *dura*, igualmente infinita (en principio) que la primera, pero infinita en la inmovilidad total, fijada en la interminable duración de las estatuas. Este pedacito de tiempo, una vez sacado del mundo, se instala en forma permanente en el más allá a-crónico e inmutable de la imagen. Penetra para siempre en algo así como el *fuera de tiempo de la muerte*. Detención (definitiva) sobre la imagen (Pág. 154-155).

Realmente de eso se trata en toda fotografía: *cortar en lo vivo para perpetuar lo muerto*. De un golpe de bisturí, decapitar el tiempo, recuperar el instante y embalsamarlo bajo (sobre) bandas de película transparente, bien plano y bien a la vista, para conservarlo y preservarlo *de su propia pérdida*. Sustraerlo para envolverlo mejor y mostrarlo para siempre (Pág. 156).

La foto es lo que queda, el resto de los acontecimientos, el resto del pasado suspendido en la a-cronía eterna del mundo de las imágenes. Pero justamente, esa cualidad de la fotografía de ser un resto, una huella, un recorte, de la realidad pasada y al mismo tiempo una construcción subjetiva, es lo que la hace un soporte

de memoria, ella representa un sentido de la realidad materializado. Es una cualidad intrínseca a la foto, permitir una conexión temporal, Macdonal, (2003: 236; citado en Edwards, 2005), señala que “Photos are material evidence of connectedness to what is now <<past>>. The more photos connect, the more they are valued. Photos are stories about connections through time, affirming the existence and significance of the past in the present”.

Es justamente debido a ello que esta investigación la utiliza como herramienta metodológica para analizarla como un detonante de múltiples sentidos del pasado. La reflexión teórica previa, presenta la relación de la foto con el tiempo y necesariamente con la memoria. Pero pensar en hacer un trabajo de memoria a partir de fotos, implica no sólo comprender la foto como un registro, una huella, un instante detenido, en otras palabras, como un soporte de la memoria; porque también irremediablemente el instante que detiene la foto se produce para ser visto, por eso es indispensable analizarla al mismo tiempo como vehículo detonador de emociones y sentidos del pasado.

La fotografía visibiliza, muestra, comunica, hace evidente, publica. Lo que supone necesariamente una apropiación simbólica de lo que es visibilizado, mostrado, comunicado, evidenciado, publicado. Incluso el mismo fotógrafo es su receptor cuando elige qué trabajo hacer sobre el negativo, y a partir de allí inicia una cadena de observadores cada uno de los cuales interpelan la imagen y la interpretan. Esto ocurre justamente porque la apropiación simbólica de lo que aparece involucra a las expectativas sociales, a través de las formas materiales de las imágenes; las fotografías resultan entonces objetos sensoriales, que encarnan una experiencia cultural (Edwards, 2005); su aprehensión involucra una apropiación de su contenido; debido a ello la siguiente parte del texto reflexiona sobre la recepción de la fotografía y su relación con la memoria.

1.2 La fotografía como vehículo detonador de memorias.

Podemos plantear que el tiempo consume el referente, el acontecimiento inevitablemente es diluido por el paso del tiempo, pero el resto constituido por las huellas de luz nos permite evocarlo. La fotografía no es el referente, sino una foto de un instante elegido por un sujeto que capturó un instante de ese referente. Pero no por ello, es su mimesis, ni una fiel muestra del referente, tampoco es un resultado fijo, sino por el contrario la fotografía es una imagen, por lo que es un complejo simbólico connotativo, es decir polisémico (Flusser, 2001).

La fotografía es una práctica cultural (Pinney, 2005). Debido a esto la reflexión sobre las fotografías debe ser relacional y no netamente visual, como señala Edwards (2005: 29):

A fluid sense of experience within the cultural allows an experience of the past that is both constituted by and constitutive of photographs. This is not only in terms of discourses of representation, but, more particularly, as a phenomenologically apprehended existence in the physical world that gives equal weight to all modalities in the immediacy of human experience (Jackson 1996:2). If, as Pinney has argued, the “concern for the political consequences of photographs has effectively eroded any engagement with its actual practice” (Pinney, 2003:14), then the material and sensory approach implied within the “relational” moves us away from the form of visual analysis in which photographs are simply the result of abstract concepts vested in power relations or semiotic codes. Instead, it allows us to think about the complex and shifting relationships through which photographs as experienced are created and endowed with meaning and purpose (Dant 1999:124). Thus, photographs not only represent but also evoke.

La evocación que surge a partir de la mirada fotográfica no es fija ni unívoca, por el contrario, la fotografía no es portadora de un significado único y hermético, sino que es de carácter polisémico.

No se trata entonces de un pasado estático detenido objetiva o neutralmente, sino de un soporte del pasado, el cual es dinamizado por la mirada contemporánea. Edwards (2005) argumenta que la ambigüedad de la fotografía se presta a un análisis relacional, pues las maneras en que las fotografías existen con sus espectadores y usuarios son siempre dinámicas, como las relaciones humanas. Esta perspectiva relacional, resulta un compromiso con toda la dinámica social de

las fotografías sobre el espacio y el tiempo, en las que las fotografías se convierten en entidades actuando y mediando entre las personas. Esta postura no sólo reconoce la pluralidad de miradas frente a las imágenes, sino que afirma la agencia de las imágenes al ser vistas. De hecho en las fotografías:

Se cristalizan imaginarios del pasado pero también del presente, amparados en profundos deseos y perspectivas de futuro. En este sentido la imagen es al mismo tiempo, la huella de lo que voluntaria e <<involuntariamente>> se fotografió. Del contexto social, cultural, estético, político e ideológico del fotógrafo y de las circunstancias técnicas y epistémicas que condicionan el acto de captura, pero también es aquello que se escapó del momento de la toma y es capaz –o no- de desplazarse al presente de quien hoy se enfrenta a la imagen (Giordano,2011: 16).

Nuestra observación de la imagen es siempre una interpretación, y es una ficción en la medida que “a partir de un rectángulo blanco y negro en dos dimensiones, yo `ficciono`, porque, gracias a mi imaginación y mi imaginario, produzco una imagen que aprehendo fenoménicamente. Ante todo, la foto, nos atrevemos a decir, es el fruto de una actividad mental, en su recepción” (Soulages, 2010: 120).

Y es que la fusión y la interacción per-formativa de la imagen y la materialidad, es lo que da un acceso sensorial y encarnado a las fotografías. La materialidad y el enfoque sensorial nos permiten pensar en las complejas y cambiantes relaciones a través de las cuales las fotografías experimentadas son creadas y dotadas de significado y propósito. De hecho, las fotografías son objetos táctiles y sensoriales que existen en el tiempo y el espacio y, así en la experiencia cultural encarnada (Edwards, 2005).

De modo que no todos vemos lo mismo al mirar una fotografía, esta recepción está enmarcada en el marco cultural del lector⁹ y también en su bagaje subjetivo, porque es imposible despertar en cada receptor la misma sensibilidad hacia lo que ve, porque los recuerdos que detona el observar la foto son propios del individuo. Así mismo la foto es un punto de vista, y no todos los ojos descubrirán lo mismo

⁹ Vale recordar que las formas y los colores adquieren su significado culturalmente y en el caso específico de la fotografía puede mencionarse la experiencia de Herskovitz, quien muestra una foto de su hijo a un aborigen africano y éste es incapaz de entender lo que ella es, hasta que el antropólogo le explica verbalmente la imagen; o el caso de K-G cuando muestra cuatro fotos de su novia a los indígenas del Noroeste Amazónico y éstos se inquietan al entender que el etnógrafo alemán es un opulento hombre por poseer cuatro mujeres.

que quien capturó la imagen. De hecho, Edwards (2005) afirma que las fotografías operan no simplemente como una historia visual, sino que son per-formativas, como una forma de historia oral, conectadas con sonidos, gestos y relaciones sociales, en las cuales y por medio de las cuales están incrustadas.

The experience of the photographs, their meaning and impact cannot be reduced merely to a visual response but must be understood as a corporeal engagement with photographs as a bearer of stories in which visual, sound and touch merge (Edwards, 2008:246).

Los ojos que miran la imagen la reactualizan, las miradas resultan un proceso de apropiación e identificación, que no puede verse como algo fijo o unívoco, sino como una pluralidad de relatos que reactualizan el discurso legado por el fotógrafo y van configurando nuevos sentidos desde los que hay identificación o rechazo y desde los que son evidentes diversas tensiones entre el observador del hoy y lo que se le es mostrado como el pasado. La identificación o el rechazo frente a la imagen, es posible porque las fotografías resultan objetos sensoriales que dan espacio y articulan a la oralidad, la sonoridad, la visualidad e incluso la percepción háptica; de modo que la observación de fotos resulta un ejercicio de rememoración en donde la emotividad conduce el relato, e incluso las respuestas amplían la acústica formal e incluyen vocalizaciones paralingüísticas tales como sollozos, risas e incluso el tatarreo de melodías; inclusive el silencio, entendido como la ausencia de sonido al observar una fotografía, resulta una respuesta posible, que expresa el desconocimiento de lo que se está viendo (Edwards, 2005, 2008).

Claramente hacemos fotos para poder mostrarlas, así sea para el mismo fotógrafo. Y ese juego de conservar instantes supone evocarlos cuando se someten a una mirada contemporánea. La fotografía doméstica con el álbum familiar es un claro ejemplo, de ese esfuerzo por conservar para siempre los eventos de la vida que merecen volver a ser vistos. Pero mucho antes que la cámara llegara a ser tan accesible al espacio familiar, fue un valioso recurso de la ciencia.

La antropología, fue una de las primeras disciplinas en aprovechar los alcances de las imágenes plasmadas sobre placas, diversos seres de todo el globo fueron dispuestos frente a la cámara oscura para diferenciarse del hombre blanco metropolitano. Hombres y mujeres, de todas las edades, fueron registrados de frente y de perfil, respondiendo a un imaginario del evolucionismo del siglo XIX. Así no es de sorprender que iniciando el siglo XX la fotografía continuara siendo un elemento central en el estudio de los seres humanos de todo el planeta. En el siglo XXI, estos registros han cobrado un importante valor para estudios recientes en las ciencias sociales y las artes visuales. Las imágenes producidas por viajeros, fotógrafos y estudiosos de los aborígenes del siglo XIX e inicios del XX, se han convertido en los únicos registros de tradiciones, costumbres, objetos de cultura material y formas de vida, que el tiempo y el cambio cultural han dejado atrás.

La mirada contemporánea de fotografías etnográficas¹⁰ del siglo XIX y XX, ha sido recurrente tanto en el espacio propiamente académico, es decir por investigadores de estas imágenes (historiadores, historiadores del arte, antropólogos, sociólogos, documentalistas, archivistas, fotógrafos); pero también algunos investigadores han desarrollado propuestas que permiten a los sucesores de los grupos humanos fotografiados observar las imágenes que narran la forma de vida de sus ancestros. Propuestas semejantes tienen un auge reciente; los trabajos de Fileux y Lombard (1996), Reyero (2007), Herle (2009), Peers y Brown (2009), Giordano y Reyero (2010 (1)), Troya (2011), Carrasco (2011), Stoehr (2011), Giordano (2012), exponen en diferentes contextos una re-significación de la fotografía etnográfica por los descendientes de los grupos representados y exploran las tensiones y divergencias que se tejen en torno a esa mirada contemporánea.

En estas investigaciones, resultan evidentes los cambios socioculturales vividos por estos grupos, del mismo modo es clara una tensión generacional y una amplia variedad de relatos, emociones y sensaciones frente al pasado que les muestran

¹⁰ Scherer (citada en Brisset, 1999) define la fotografía etnográfica como “el uso de fotos para la conservación y comprensión de cultura(s), tanto la de los sujetos como de los fotógrafos [...] Lo que convierte una foto en etnográfica no es necesariamente la intención de su producción, sino cómo se usa para informar etnográficamente a sus espectadores”.

las fotografías. En este sentido no puede ignorarse que es imposible despertar en diferentes receptores la misma emoción hacia su pasado, historia e identidad, y debe ser claro que la individualidad de la percepción es independiente del marco social y cultural del observador (Reyero, 2010: 78-79).

En este tipo de investigaciones, las fotografías posibilitan poner en juego otras sensibilidades, además de dar lugar a otro ir y venir entre los agentes y el investigador (Molas Molas, 2006). Pero su uso, no solamente resulta particularmente útil para el desarrollo de entrevistas abiertas, sino que las fotos resultan excelentes herramientas “como vehículos para activar la memoria y ubicar mejor el contexto social, cultural y político de aquel entonces” (del Pino, 2003: 41). Según Jelin (2012: 66):

Lo que produce la entrevista con fotografías es algo así como una ambigüedad situada, es decir, a partir del encuadre dado por el escenario, la foto se convierte en un estímulo abierto que da pie a recuerdos, elaboraciones del presente y expectativas del futuro que no están en la foto misma, sino en la subjetividad que se expresa en el acto de mirar colectivamente. Las fotos con su ambigüedad y apertura de sentidos múltiples, pueden estimular áreas de memoria latente u otras que se refieren a experiencias vividas, conflictivas, dolorosas, muchas veces sin resolver.

El uso de la fotografía como detonante de memorias y como herramienta en entrevistas grupales es una metodología que permite un diálogo que explora sensibilidades y emociones hacia las imágenes. Esta investigación sigue esta línea y utiliza dos series fotográficas para indagar sobre las percepciones que los actuales residentes del Vaupés tienen de la práctica alfarera y de la cerámica. Es importante señalar que en esta investigación en particular, la fotografía se concibe como una relación de relaciones que articula a quien crea la imagen, el objeto (o el sujeto) que aparece y al mismo tiempo a quien la observa y reactualiza (Soulages, 2010). Por este motivo la metodología que utiliza, no se concentra únicamente en la mirada contemporánea, sino que incluye dentro de su análisis la producción fotográfica, debido a esto el siguiente capítulo explora el contexto en el que las fotos fueron producidas, situando brevemente la fotografía etnográfica amazónica, el etnólogo Theodor Koch-Grünberg que se adentra al río Vaupés a inicios de siglo XX, y el registro específico que dedica a la alfarería; en contraste con la

producción del fotógrafo colombiano Fernando Urbina en 1968. Tras lo cual se hace una breve presentación de las imágenes, para a partir de allí hacer el ejercicio de observarlas con los grupos entrevistados en el Vaupés.

Capítulo II

Las Memorias Reveladas



Una investigación como la que aquí se propone, no puede analizar a las fotografías únicamente como soporte del pasado, sino que, como señala Guarani (2002), debemos concebirlas como un proceso de construcción de la memoria. Para ello es necesario entender que este proceso, no se hace únicamente con quien observa la foto en la actualidad, sino que también hace parte de él, el fotógrafo, ya que la misma producción de las imágenes hacen parte del trabajo de construcción de la memoria, “se trata de un proceso llevado a cabo por sujetos sociales que inciden subjetivamente en su producción y elaboran un discurso propio a través de estas herramientas” (Pág. 116). Guarani sigue la propuesta de Philippe Charrier señalando que “la construcción de la memoria colectiva se sitúa no solo en el soporte, sino también en una acción, es decir, la acción de tomar tales fotos puede ser considerada como la marca de referencia de la memoria, se genera así el trabajo de construcción de la memoria colectiva” (Charrier, citado por Guarani 2002: 116-117).

En otras palabras, en el trabajo de memoria no sólo participa el investigador y los observadores de las imágenes al expresar sus sentidos del pasado, sino que el propio fotógrafo, participa activamente en el proceso, porque es gracias a sus imágenes, a su visión del mundo, a su producción de momentos seleccionados intencionalmente, que es posible observar ese soporte para reactualizarlo.

Por ello, es indispensable indagar sobre la producción fotográfica, es decir interrogar a quien creó la imagen, el momento de la toma y aquello o aquel que aparece; pero también se debe escudriñar la foto como tal, es decir eso que voluntaria e involuntariamente aparece, el tamaño, el color, los contrastes, las técnicas, la historia de las representaciones, los modos en que históricamente fueron representados unos y otros sujetos/objetos; y finalmente, no se puede desconocer a quiénes observan las imágenes; lo que implica ahondar en los procesos que han vivido los grupos actuales para no juzgar o simplificar sus relatos. En este orden el texto que seguirá procurará presentar el tipo de fotografías que se analizarán, es decir la fotografía etnográfica amazónica; seguido de una breve presentación de los autores de las fotografías, para situarlas

en el tiempo al que pertenecen, reconociendo las limitaciones técnicas, físicas y morales, como los intereses académicos que permitieron producirlas. El texto continuará mostrando las imágenes utilizadas en el trabajo de campo.

2.1 La fotografía etnográfica amazónica

El mundo indígena resultaba un tema fascinante en las vistas de los exploradores que en el siglo XIX se aventuraban por todo el globo. La fotografía desde muy temprano incluyó dentro de su abanico temático rostros, cuerpos y objetos a través de los cuales el espectador podía acceder al mundo distante de los nativos. Enmarcados en el paradigma evolucionista, los indígenas resultaban ser seres inferiores, cuyo contraste permitía reafirmar la superioridad de la civilización blanca/occidental/cristiana¹¹.

Las primeras fotografías del “Otro” tenían un interés comparativo, con este objetivo frenólogos, antropólogos, naturalistas y otros académicos almacenaban y encargaba daguerrotipos y calotipos¹² de los habitantes de las antípodas; debido al difícil cotejo de los registros se establecieron una serie de normas y mediciones que estandarizaban la toma, permitiendo a la antropología física discernir sobre las razas humanas. Así la fotografía materializó la posibilidad de contener el mundo entero en imágenes, la diversidad humana podía ser coleccionable en álbumes antropológicos (Naranjo, 2006).

La estandarización que supuso este estilo buscaba el conocimiento del “Otro” en su condición tipológica, por lo cual el referente textual que acompañaba la foto

¹¹ Desde la llegada de los primeros europeos a tierras americanas se configura la imagen del “Otro” enmarcada en una retórica judeo-cristiana medieval; en la cual se les describe los nativos como seres bárbaros, caníbales, sodomitas, idólatras, incluso regalos de la naturaleza; seres salvajes y paganos en oposición a los hombres de Europa, cultos y civilizados. Dicho antagonismo se presenta inicialmente en el texto, siendo apoyado con el tiempo por los grabados. Vale anotar que los dibujantes y los grabadores no viajaban al Nuevo Mundo, sino que sus imágenes eran configuradas a partir de los relatos de cronistas, quienes en muchos casos eran clérigos, que procuraban explicar un mundo completamente nuevo y desconocido dentro de sus categorías cristianas medievales (véase respecto a las crónicas: Borja Gómez, 2002; Bolaños, 1994. Respecto a las imágenes: la compilación *La imagen del indio en la Europa Moderna*, 1990; Carreño, 2008; Cano, 2003; Osorio, 2000).

¹² Según Naranjo (2006: 20) “Los dos procedimientos más utilizados eran el daguerrotipo y el calotipo. El primero tenía mucha más definición que el segundo, pero presentaba el inconveniente de que las imágenes que se obtenían solo se podían reproducir si eran como base para la realización de un grabado o una litografía, o bien si se utilizaban como fuente de inspiración para la realización de un grabado o de una litografía. Con el calotipo, en cambio, se obtenía un negativo a partir del cual se podían realizar múltiples copias, pero éstas carecían de la viveza y la fuerza de los daguerrotipos”

remitía a la etnia, el pueblo de origen o la raza de quien aparecía representado; así cualquier intento de personalización se omitía y el sujeto era reducido netamente a su condición de tipo (Chiriboga y Caparrini, 1995). Las personas eran fotografiadas con un fondo claro, junto a reglas de medición o cuadrículas, de frente y de perfil, de la cintura para arriba o cuerpo entero, por lo general sin ropa.



Ilustración 1. E. Thiesson, “Botocudo de tres cuartos”, 1844. Musée du Quai Branly, París.
Naranjo, 2006: 317

Las limitaciones técnicas de la cámara obligaban a que este tipo de imágenes fuesen construidas en el estudio, donde era imperativa la presencia del trípode, que restringía los ángulos de encuadre. El fotógrafo¹³ no sólo se encargaba de oprimir el botón y agregar los químicos, sino que su función radicaba en armar la escena, organizar el espacio, acomodar los trajes e incluso los pliegues de los vestidos y todos los elementos asociados al cuerpo, de modo que cada elemento del escenario estaba planeado. Pero su principal misión era indicarle al sujeto cómo aparecer, siendo la labor de esos primeros fotógrafos crear la pose (Osorio, 2006), lo que explica la estética recurrente en los primeros retratos.

Durante el siglo XIX la cámara fotográfica, los químicos y las bases fotosensibles fueron frecuentemente modificados para disminuir el tiempo de exposición y reducir el tamaño de los utensilios, haciendo mucho más práctico el oficio. No es interés de este trabajo pormenorizar la Historia de la Fotografía, pero vale destacar que la fotografía temprana resultaba ser una práctica compleja y costosa. Si bien, el interés de la antropología en la fotografía fue muy prematuro y estuvo

¹³ La mayoría de los primeros productores fotográficos eran hombres, por eso a lo largo del texto se habla de este sujeto en masculino.

enmarcado en la antropología física y el conocimiento de los tipos humanos, muy pronto los etnógrafos empezaron a proveerse de estos equipos, a pesar de sus limitaciones, para dejar registros visuales de sus expediciones; no sólo de los sujetos que visitaban sino también de los objetos de cultura material y de las prácticas que los diferenciaban.

Es así como a pesar del volumen y el peso de los aparatos fotográficos, los altos costos de los instrumentos y las dificultades de acceso; algunos exploradores lograron adentrarse en la espesura de la selva amazónica en el siglo XIX y alcanzaron a capturar con sus lentes, indomables paisajes y retratos de sus habitantes¹⁴.

Entre los primeros que se adentrarían en la espesura amazónica con sus lentes fotográficos el alemán Albert Frisch es pionero, pues se le atribuyen las primeras tomas *in situ* (no en estudio) de los indígenas amazónicos realizadas durante su viaje de cinco meses por el Gran Río.



El conde italiano Ermanno Stradelli se unió a los misioneros franciscanos para recorrer el río Purus y sus afluentes, interesado en las lenguas nativas recorrió el río Vaupés y varios afluentes, siendo el primero en compilar el gran mito del Yuruparí. De su obra sólo se conservan 83 fotografías correspondientes a sus expediciones entre 1887-1889.

¹⁴ Entre las investigaciones sobre las primeras fotografías amazónicas se destaca Andrade (2013), Vázquez (2000), Chaumeil (2009), Tacca (2011); gracias a ellas se presenta la información al respecto Las fotografías presentadas son tomadas del sitio web <http://povosindigenas.com>.



Ilustración 3. ERMANNO STRADELLI
Gente del T. Manary (Ipurinà) Malon dell'Azimà
Jgarapé, 1887-1889
Acervo Sociedade Geográfica Italiana.

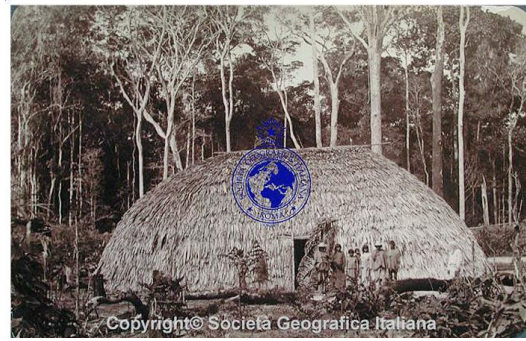


Ilustración 4. ERMANNO STRADELLI
Malon del Tuxuam Omerenti (Ipurinà) nell'Azimà
Jgarapé - Purus, 1887-1889
Acervo Sociedade Geográfica Italiana.

Pero la manigua rápidamente encantaría a los etnógrafos alemanes, quienes demostraron un particular interés en la selva¹⁵.

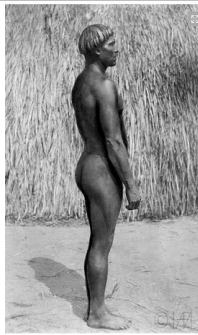


Ilustración 5. HERMANN MEYER Indio
Kamaiurá, c. 1895 Xingu, AM Acervo Inst.
Moreira Salles



Ilustración 6. EHRENREICH. Grupo de indios Yamamadi. 1894.
Pará.

Entre ellos, sobresale el explorador alemán Hermann Meyer quien entre 1895-1897, realizó una primera expedición al interior de Brasil, llegando hasta el alto río Xingú; y Paul Ehrenreich quien en 1884 y 1885 viajaría a Brasil para conocer a los conocidos Botocudos; dos años más tarde estaría encargado de las mediciones antropométricas en la Segunda Expedición al Xingú, liderada por Karl von Steinen;

¹⁵ Finalizando el siglo XIX, la reivindicación ideológica de la superioridad occidental estaba empezando a encontrar una expresión nacionalista europea, de la cual no escapaban los antropólogos alemanes. El colonialismo, permitía el creciente interés científico en África y Oceanía, dando paso a un renacido interés por Suramérica (Hempel, 2009). Los etnógrafos metropolitanos se dirigieron a sus colonias para encontrar sus sujetos de estudio, los franceses dirigieron los ojos a África, los británicos a África, India y Australia, los Norteamericanos estudiaron los nativos de Norteamérica; por su parte los alemanes contrastaron superando las barreras del Kaiserreich, y trabajaron en varios continentes, y sorprendentemente muchos de ellos dirigieron su mirada a la selva amazónica suramericana; este interés es evidente en las expediciones dirigidas por Karl and Wilhelm von den Steinen (1884, 1887-88), Paul Ehrenreich (1887-88), Hermann Meyer (1895-99), Max Schmidt (1901-27), Fritz Krause (1908), and Theodor Koch-Grünberg (1899-1924) a la selva brasilera (Penny y Bunzl, 2003).

y para el año 1888 volvería a la selva para recorrer los ríos Araguaia, Amazonas y Purus.

Además de ellos, el joven alemán Theodor Koch-Grünberg se adentraría en la manigua de uno de los ríos que en ese momento era desconocido para el mundo académico: El Río Negro y uno de sus principales afluentes, el río Vaupés¹⁶.

La siguiente parte del texto explora la vida de este etnólogo alemán, recorriendo los paradigmas científicos en los que estaba inmerso durante su viaje, que enmarcaron tanto su producción académica, como su acervo fotográfico; dicho contexto permite una aproximación a las fotografías utilizadas en el ejercicio con las comunidades actuales en el Vaupés, que constituyen esta investigación.

2.2 El etnólogo haciendo fotos en la manigua: Koch-Grünberg en el río

¹⁶ El río Vaupés es llamado en portugués Uaupés. En las primeras descripciones y mapas se utilizó el segundo término aunque refieran al mismo lugar. Algunas veces también se le llama Caiarý-Uaupés, ya que Caiarý es su nombre indígena. En la literatura anterior el río se escribe como Cajari, Ucayarí, Ucaiari (Cabrera, 2001).

Vaupés.

Theodor Koch-Grünberg¹⁷ como muchos niños de su época, se deleitaba con las historias de Jules Crevaux en la Nueva Granada; y soñaba con involucrarse en la selva y hacerse un “estudioso de los indios”. Nació el 9 de Abril de 1872 en Grünberg (Oberhessen), una pequeña ciudad a nordeste de Frankfurt, cuyo nombre adhirió al suyo tras su segunda visita a Suramérica. Creció en el ambiente de una clase culturalmente hegemónica en la Alemania de la época, siendo su padre un pastor luterano. Estudió Filología Clásica, Alemán, Historia y Geografía en 1896; dedicándose a la docencia en la secundaria de Hessen hasta que Hermann Meyer¹⁸ le propuso acompañarlo como fotógrafo y asistente académico en la expedición al río Xingú. A partir de entonces se internó en la etnología y la lingüística suramericana; proyecto que culminó con su tesis *Acerca del animismo entre los indios suramericanos*, que llamó la atención de Adolph Bastian¹⁹. Él le propuso integrarse al *Königliches Museum für Völkerkunde* (Real Museo de Antropología de Berlín), donde se relacionó con los más importantes estudiosos alemanes del trópico americano. Este Museo le aprobó su propia expedición al trópico en 1903²⁰, cuyo propósito era recoger objetos etnográficos entre los indígenas del grupo lingüístico Pano, del río Ucayali y el río Purús.

El alto curso de los ríos, gastos de aduana, una fuerte fiebre, conflictos con los caucheros y un contexto violento y difícil, hicieron que el río Ucayali y el río Purús no fueran su destino final. Además la madre de su prometida le ofreció completar

¹⁷ Los datos de la vida de Koch-Grünberg que se presentan a continuación son tomados de Frank (2005), Kraus (2004; 2010), Reichel-Dolmatoff (1995), Schoepf (2000) y distintos sitios web citados en la bibliografía. Las ideas centrales y buena parte del texto fue desarrollado en un trabajo previo de la autora (Stoehr, 2011).

¹⁸ Hermann Meyer (1871-1932) estudió geografía en Heidelberg, Strassburgo y Berlín, donde trabajó en el *Königliches Museum für Völkerkunde*. En 1885, recibió el título de doctor de la Universidad de Jena, presentando una tesis sobre Arcos y flechas en el Brasil Central. En 1895-1897, realizó una primera expedición al interior de Brasil, llegando hasta el alto río Xingú. Un año después, regresó a este río (acompañado por Koch-Grünberg). La expedición naufragó en el alto río Ronuro, perdiéndose la mayoría del equipo, antes de alcanzar la primera aldea indígena. Así que debieron regresar con muy poco.

¹⁹ Bastian era el fundador del Museo Etnográfico de Berlín. Conocía Colombia y tenía interés por las sociedades prehispanicas que habían habitado el país. De hecho dentro de la colección del Museo había una importante muestra arqueológica de estas tierras. Bastian estudiaba las sociedades humanas haciendo énfasis en lo que llamamos cultura material y tecnología.

²⁰ Theodor Koch Grünberg, pretendía ser contratado como asesor en el Magisterio del estado de Hessen, pero decidió aceptar la propuesta del museo porque le prometían financiar una expedición dirigida por él, y aunque inicialmente su trabajo no tuvo remuneración, al año siguiente fue contratado como auxiliar científico; y finalmente en 1903 obtuvo la aprobación de su expedición.

la financiación de sus planes. En este panorama Theodor Koch-Grünberg decidió arriesgarse, no obedecer a sus superiores del Museo y cambiar completamente el itinerario: en junio de 1903 partió hacia el Río Negro.



Mapa 2. Mapa del recorrido hecho por Koch-Grünberg en la Amazonía.

En 1905 regresó a Alemania y aunque sus superiores se disgustaron con él por no haber realizado lo que se le había encargado, llevó consigo una lista de más de 1298 objetos etnográficos²¹ -entre los que se destacan más de cien trajes de danza con máscaras y un maguaré²² tucano-, más de mil fotografías, nueve grandes vocabularios, un buen número de plantas, mariposas y rocas; observaciones geográficas y meteorológicas, y una profunda descripción etnográfica.

Entre 1911 y 1913 Koch-Grünberg realizó su tercera expedición a Suramérica, destinada a recorrer del Roraima al Orinoco, dejando un valioso legado de esta región. Posteriormente en 1924, inició junto a Hamilton Rice una expedición por el Río Branco, en la cual falleció víctima de malaria.

Su trabajo en el Río Negro y sus afluentes, se destaca por ser pionero en la zona, pues para ese momento se conocía muy poco de los grupos humanos que habitaban la región; además resalta la relación que entabló con las personas que iba conociendo ya que en su obra humaniza a los nativos americanos, al proponer

²¹ La mayoría de estos objetos constituyen en la actualidad colecciones etnográficas en el Museo Etnológico de Berlín y en el Museo Goeldi en Belém.

²² Se conoce como Maguaré a un tambor de gran tamaño usado como llamador entre algunas comunidades amazónicas, su sonido puede acompañar ceremonias y rituales.

que estas personas no eran objetos experimentales sino seres humanos, pensantes y sensibles; incluso en sus escritos son recurrentes los adjetivos apreciativos, valorando su inteligencia, su inconstancia infantil, su fortaleza e incluso su belleza. Los maku²³, resultan particularmente distintos en sus descripciones pues aparecen animalizados y moralmente cuestionables²⁴.

El valor de su obra también incluye a la lingüística. Su interés en las lenguas nativas es evidente con la amplia recopilación de vocabularios, proverbios, mitos, cantos, etc. información con la que busca entender la relación y el origen de los grupos humanos que analiza; preocupándose mucho por las lenguas que para entonces no eran conocidas o de las cuales no se sabía su pertenencia a alguna familia lingüística. Para la etnología alemana de inicios de siglo XX, la dinámica de cualquier cultura es siempre genuinamente histórica, y el modelo de una “verdadera” historiografía cultural es la lingüística comparativa, que revela y organiza las relaciones entre los pueblos, así como las semejanzas y diferencias entre éstos (Frank, 2010: 572). De hecho la transcripción literal de proverbios, rimas, poemas, mitos y cuentos, resultaba muy importante porque los filósofos idealistas alemanes los veían como las expresiones más puras de esa visión propia del mundo que presentaba ese raciocinio particular de cualquier pueblo (Ibíd., 573). Esto llevó a que Koch-Grünberg pusiera tanto empeño en estudiar las lenguas nativas, clasificándolas por familias y trazando su distribución geográfica.

Además resalta su legado visual en el río Vaupés y el Río Negro, el cual incluye más de mil fotografías, “que son el fiel reflejo de la fascinante naturaleza con su belleza y su horror; de la forma de vida durante la expedición y los tipos de los diferentes grupos indígenas, sus labores domésticas y agrícolas, sus juegos y sus bailes” (Koch-Grünberg, 1995, I: 35). En los dos tomos de su obra *Zwei Jahre unter den Indianern: Reisen in Nordwest-Brasilien, 1903-1905* -Dos años entre los

²³ En el pasado se nombraba Makú a todos los grupos nómades de la Amazonía, estudios actuales señalan que no son homogéneos sino que hay varios grupos, en el caso de la Amazonía colombiana se reconocen cuatro: Nukak, Juhup, Hupdu y Kakua (Mora, 2006:28).

²⁴ Respecto a esta etnia, señala que aunque son codiciados por su inteligencia innata y su aptitud para la caza, tienen como desventaja su carácter mentiroso, su tendencia al robo y su inclinación al alcoholismo: “En estas miserables construcciones que no merecen el nombre de choza, vive el indio makú con su numerosa familia, expuestos a las inclemencias del clima como animales salvajes. Sus enseres domésticos se limitan a unas cuantas ollas y vasijas burdamente elaboradas. No tienen hamacas. Duermen en el piso sobre un colchón de hojas” (Koch-Grünberg, 1995, I: 231).

indios: Viajes por el Noroeste Brasileño 1903-1905- aparecen cerca de 500 fotografías que el autor señala fueron reveladas *in situ*. Su equipo fotográfico, como lo confirman varias menciones a lo largo de la obra, debía ser un grande y pesado aparato que dificultaba el viaje a través de la selva y los raudales; pero era fundamental para su trabajo. El transporte, el revelado, la obtención de materiales en campo, los altos costos, las dificultades técnicas necesarias para desarrollar el trabajo fotográfico, hacían de la aventura aún más valiosa.

La tecnología en ese momento exigía que quienes aparecían debían detenerse unos segundos frente al aparato; esto implicaba la cooperación de quienes aparecen en las imágenes. Dicha cooperación se encuentra codificada por relaciones de poder asimétricas y racializadas, porque el europeo es quien posee la cámara y es quien tiene el poder de producir imágenes. Algunos autores consideran que la cooperación de los aborígenes con la temprana fotografía está relacionada con el temor, el sentido de obligación, la incertidumbre, y el intercambio de bienes de interés (Peterson, 2005).



Ilustración 7. Comercio con los bahukíwa, ('bahuna'), río Cuduiarí (foto: Theodor Koch-Grünberg 1904. © Völkerkundliche Sammlung der Philipps-Universität Marburg. No. de Inventario KG-H-II, 84).

Tomada de **Pineda, 2018: 63.**

En el caso de Koch-Grünberg, muy posiblemente su relación amistosa con los indígenas favorecía el consentimiento para hacer las fotografías; pero además en su relato de su viaje al Orinoco evidencia que intercambiaba algunos objetos de interés para los indígenas²⁵, lo que permite suponer que sus bienes de cambio podrían haber favorecido el consentimiento de las fotografías.

Este punto es interesante, porque generalmente Koch-Grünberg, en los relatos de sus viajes por Suramérica, procura minimizar y no evidenciar el contacto de los

²⁵ Pineda (2018: 63) refiriéndose al viaje de Koch Grünberg al Río Negro y sus afluentes señala que "las 70 o más cajas o canastas que llevaba como cargamento, con mercancías (tabaco, navajas, fósforos, anzuelos, telas, cuentas, etc.) y otros bienes, también le abrieron las puertas de las malocas".

nativos con la sociedad blanca-mestiza. Es recurrente tanto en las descripciones, como en su legado visual, la ausencia del contacto, como si se tratase de comunidades ajenas y aisladas, cuando otros registros de la época manifiestan la presencia de colonos que desde muy temprano recorrían la selva en busca de quina²⁶ y caucho, y de comerciantes que proveían a estos caucheros y quineros de artefactos de la civilización; además algunos de los elementos indígenas eran elaborados con materiales de contacto, como las faldas de algodón usadas por las mujeres tucano hechas con tela, y los adornos de “mariposa” hecho con monedas martilladas²⁷.



Ilustración 8. La muchacha tukàno Ignacia-Yepàlia con pintura facial. Río Tiquié. Koch Grünberg, I: 342.



Ilustración 9. Detalle collar hecho con monedas.

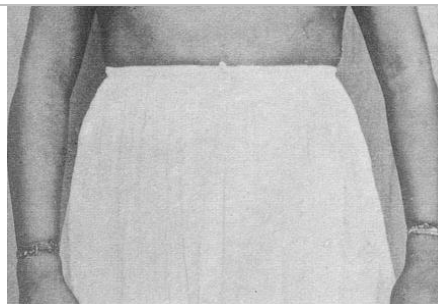


Ilustración 10. Detalle falda hecha con tela.

Esta omisión e invisibilización, se encuentra relacionada con su intento de encontrar indígenas “puros”, deseo que termina repercutiendo en su obra, un ejemplo de esta situación en su viaje al Roraima, es mencionado por Kraus (2010: 26):

²⁶ Planta silvestre de la familia de las rubiáceas, la cual fue usada como medicamento contra las fiebres palúdicas.

²⁷ Para una mirada general sobre el intercambio y la re significación que dan a los objetos los indígenas puede verse Pineda, 2018.

Cuando unas muchachas en Koimélemong aparecieron vistiendo faldas de algodón para unas fotos, el investigador dejó claro que esa no era la clase imágenes que él quisiera llevar a casa, así que las muchachas tuvieron que dejarse fotografiar en sus delantales de chaquiras. Una falta de información del lector acerca de la moda e influencia de afuera, tendría lugar en efecto solo en el plano figurado, sin embargo el cambio de trajes sugerido por Koch-Grünberg aparece mencionado no solo en el diario sino también en la publicación (Koch-Grünberg, 1917: 37). Su comportamiento parece contradictorio, si se piensa que las perlas tampoco eran un elemento original de la vestimenta de los indígenas, aun cuando esta materia prima importada por lo menos era trabajada como prenda de vestir al estilo indígena.

Dentro del universo visual producido por Koch-Grünberg, se deben mencionar algunas restricciones, como el registro único de la vida diurna, haciendo que las actividades nocturnas desaparezcan de sus registros. Del mismo modo, algunos rituales y ceremonias, así como los artefactos asociados, se encuentran restringidos, como es el caso del Yuruparý²⁸. Al no poderse documentar con la cámara, el autor debe hacer descripciones muy detalladas y finos dibujos, que permitan acercar al lector al gran rito del Vaupés²⁹, al respecto Koch-Grünberg (1995: I: 349) señala:

Mientras estuve entre los Pinókoaliro hice en mi álbum algunos esbozos de bailarines yuruparý con sus instrumentos. Los hombres al verlos quedaban maravillados pero impresionados, y me pedían reiteradamente que tuviera mucho cuidado de no mostrárselos a las mujeres. Tenían miedo por ellas y por sí mismos. La razón de que las fotografías de la llegada de los bailarines Yuruparý que tomé en Pinókoaliro salieran borrosas fue la excesiva cautela con que lo tuve que hacer para que las mujeres no se dieran cuenta; por lo tanto, fue imposible reproducirlas. En general, todos se mostraban renuentes a revelarme los detalles y secretos de la ceremonia y los instrumentos. También en mi presencia los indios llamaban demonios (Yuruparý) a los instrumentos, pero con términos y voces diferentes. En el



²⁸ El Yuruparý es una extendida celebración que se realiza en el noreste amazónico. Está asociado al mito que Ermanno Stradelli recopiló, tradujo al italiano y publicó en 1890. Es un ritual de vital importancia en estas comunidades en el que los hombres tocan enormes flautas y azotan sus cuerpos; no se permite la presencia de mujeres o niños, pues les está prohibido mirar el instrumento y faltar con la norma puede llevarlos a la muerte. Un traducción reciente del mito fue hecha por Pineda y Alzate (2005).

Igarapé Umarí hubo varios indios que se disgustaron visiblemente de que dos blancos estuvieran presenciando la ceremonia, y el temor del tuschaua José hacia la cámara fotográfica era tal que hasta me prohibieron tomar fotografías de los bailarines.

Respecto a la restricción del registro ceremonial en la fotografía, Peterson (2005: 129) señala que las razones no son enteramente claras y pueden ser diferentes en cada caso, a pesar de ello señala como una posibilidad la participación diferencial en los rituales ceremoniales, según este autor, en las sociedades aborígenes la cuestión ritual es fuertemente controlada, teniendo acceso a ella solo algunos miembros de la comunidad. Si se permite que alguno de estos rituales haga parte del lente fotográfico, la consecuencia es la transmisión de este conocimiento privado a muchas otras personas, que carecen de ese derecho.

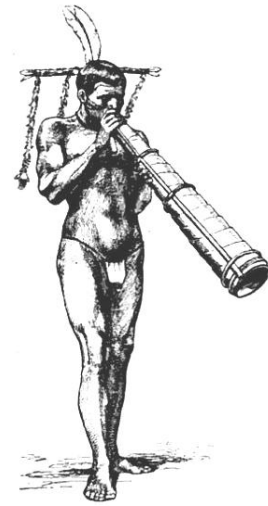


Ilustración 12. Soplando el Yuruparí. Tuyúka. Río Tiquié. Koch-Grünberg, I: 318.

Antes de su expedición al Río Negro la obra de Koch-Grünberg se preocupaba por comparar y recopilar, a partir de otros trabajos, descripciones que le permitieran dar una profundidad temporal y unas asociaciones entre aspectos varios de las comunidades³⁰, pero a partir de allí sus obras se hacen mucho más propositivas basándose en la observación etnográfica y la vida en campo. En estas obras previas, Koch-Grünberg pretendía universalizar o generalizar el aspecto estudiado, en cambio, en sus trabajos posteriores a su expedición al Río Negro, se dedica a la descripción completa de sus propias observaciones, y las sitúa en contextos más específicos; al mismo tiempo que deja a un lado las controversias teóricas y las ideas de otros investigadores. De hecho, se torna más escéptico a la teorización de las preguntas académicas, y en lugar de esto, procura estrechar

³⁰ Sus trabajos académicos previos, se concentraron en la antropofagia y el animismo, en las cuales estableció graves generalizaciones sobre los pueblos indígenas, reproduciendo imaginarios y siendo poco crítico; varias de estos postulados fueron puestos en duda por él mismo Koch Grünberg, cuando residió durante dos años con diferentes grupos indígenas en su recorrido por el Río Negro y sus afluentes (Kraus, 2004).

lazos con los indígenas que va conociendo y enfatizar en lo que observa y comparte junto a ellos (Kraus, 2004).

Este énfasis en sus experiencias hace parte del vuelco metodológico en la disciplina antropológica de inicios del siglo XX, siendo Koch-Grünberg un claro ejemplo de la transición del paradigma del coleccionismo hacia el de la observación participante (Hempel, 2009). Y sus fotografías exhiben la tensión de la transición entre la práctica antropológica del siglo XIX y la nueva metodología del encuentro etnográfico, al respecto Hempel aclara:

By looking at his early fieldwork photography, it becomes clear that at least in German anthropology the shift towards modern fieldwork practice was not a clear-cut paradigmatic turn. Both in his fieldwork methods and in the presentation of his results, Koch-Grünberg was clearly a man grounded in the established academic notions of ethnography data gathering, collecting and universalistic ideas of the later nineteenth century. Yet at the same time his writings and image reflect a growing interest in cultural particularities and what we would now term “reflexivity”-drawing attention to the role of the ethnographer in the construction of ethnographic description (2009: 193-4).

Within this process of methodological reorientation great importance was attached to photography. The photographic medium was not only considered an excellent means of gathering ethnographic and anthropological data but also contextual information about the environment, material culture, settlement and the like (Ibid.: 199).

Esto explica las temáticas de su producción fotográfica. Algunas de las fotografías que incluye Koch-Grünberg, pretenden acercar al observador a su aventura, entre éstas aparecen las pericias al cruzar el río y los exuberantes paisajes. En algunas ocasiones él se incluye en las imágenes, presentando la relación que entabla con las personas que va conociendo.



Ilustración 13. El autor con makúna, yabahána y yahúna en el bajo Apaporis.
Koch-Grünberg, 1995, II: 277.



Ilustración 14. Se carga de nuevo el equipaje.
Cachoeira Uarapurý. Río Caiarý-Uaupés.
Koch-Grünberg, 1995, II: 74.

Al menos la mitad del universo visual producido por Koch-Grünberg en la selva amazónica, refiere a fotografías de tipo, con la pose clásica de frente y perfil, usadas en la antropología física para distinguir tipos raciales, las cuales son acompañadas de detalladas descripciones sobre los rasgos físicos de las distintas etnias, muchas de las cuales fueron recopiladas en su publicación *Indianertypen aus dem Amazonasgebiet. Nach eigenen Aufnahmen während seiner Reise in Brasilien* -Tipos indígenas de la cuenca amazónica- (1906).

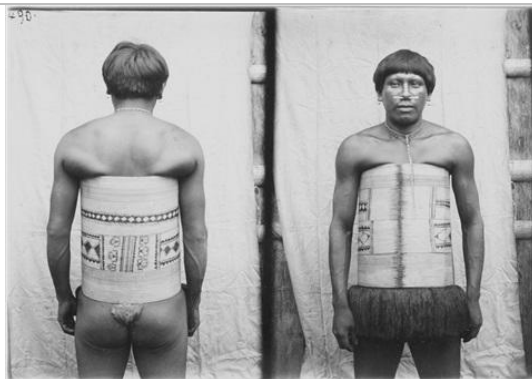


Ilustración 15. Hianákoto-umáua-kauánamu. Río Macayá.
Koch-Grünberg, 1995, II: 31.

Anteriormente he señalado la estrecha relación de la ciencia antropológica y la temprana fotografía, destacando el uso que se le dio en el campo de la antropología física. El foco de este tipo de fotografías, es el cuerpo del nativo, utilizando fondos neutros, recurriendo a la pose de frente y de perfil; y por lo general exhibiendo el cuerpo de la cintura para arriba; bien sea desnudo o con atuendo tradicional. Del mismo modo el pie de foto remite a la etnia o raza de quien aparece, omitiendo cualquier tipo de personalización. De hecho la antropología alemana aprovechó desde muy temprano los alcances de la fotografía “así lo atestigua el álbum *Anthropologisch-Ethnologisch Album in Photographien*, realizado por Carl Dammann en 1873-1874 por encargo de la *Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte*. Más de seiscientas fotografías convertían esta publicación en un museo portátil sobre las diferentes razas humanas” (Naranjo, 2006:16).

Vale aclarar que en la tradición etnológica alemana estas fotografías del cuerpo desnudo no pretendían presentar un espectáculo pornográfico sobre el cuerpo del

“Otro”, sino que buscaban diferenciarse del “simple lust for a show”, argumentando un propósito científico en la observación del cuerpo del ajeno. Al respecto Zimmerman (2008), analiza la forma de ver al “Otro” que planteaba la etnología alemana en contraste con la mirada de las masas:

Anthropologist spent considerable energy distinguishing their own projects from what they called varyingly a “cabinet of curiosities”, a “panoptical”, or “black vaudeville” (*schawrzes Tingl-Tangl*). Differentiating themselves from these popular phenomena was particularly difficult because, even after the Royal Museum of Ethnology open in 1886, anthropologist continued to conduct research in cabinet of curiosities, panoptical, and exotic vaudeville shows. Anthropologist believed that they could utilize these shows without suffering from the taint of mass-culture because they differentiated the way in which they viewed them from the way in which ordinary people viewed them. Anthropologists asserted that, while others visited the panopticons simply to satisfy their “desire of the new” or their “simple lust for a show”, they themselves attended these performances in a scientific way for scientific purposes. They supposed that they had a special way of observing the bodies and the possessions of the colonized, one that allowed them to obtain knowledge rather than mere entertainment. (Pág. 116).

Zimmerman (2008: 116-117) ejemplifica esta posición a través de la fotografía de un hombre desnudo con sus genitales visibles que incluye Karl von Steinen en el libro de su primera expedición por Brasil:

Apparently, Steinen received criticism for this photograph, which was not reproduced in a popular *VolksAusgabe* of the book. In the preface of this popular edition, Steinen challenged those who, in his words, had suggested “that we can regard {*anschauen*} valuable pictures only with the same eyes with which we regard piquant photographs from European metropolises”. According to Steinen, pornography demanded a different way to seeing, different “eyes” than the eyes required for anthropological photographs. To the uninitiated, all nude photographs might appear pornographic, but anthropological modes of vision cancelled the “piquant” element of the images. Steinen encouraged the readers of his popular book to “learn to grasp the naked body anthropologically and culture-historically, as in art they had learned to enjoy it aesthetically” (Steiner, *Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens*, viii).

Theodor Koch-Grünberg es un fotógrafo del siglo XIX e inicios del XX y no escapa a la fotografía de tipo. A pesar de ello sus fotos son particulares porque no siempre recurren al pie de foto étnico, sino que señala sus nombres individuales, su rol social en el grupo e incluso en otras ocasiones menciona que son sus amigos. En algunas de sus fotografías las personas aparecen de la cintura para arriba, posando de frente y de perfil; pero en muchas otras los nativos posan sin que la estética sea necesariamente esa. A pesar de ello, Koch-Grünberg no expresa una

razón clara para su amplia producción de fotografías de tipo, en ellas no hay reglas de medición, ni toma medidas de las personas a las que fotografía. Hempel (2009) explica que esta orientación en las fotografías de tipo de Koch-Grünberg, se encuentra fuertemente influenciada por el esquema clasificatorio propuesto por Ehrenreich en 1897, quien criticaba la craneometría y las categorizaciones raciales fundamentadas en medidas e índices:

One year after his Rio Negro expedition in 1903-5 he published a seven-part album with a sample of some three hundred Indian types (Koch-Grünberg 1906). In this regard Koch-Grünberg can be understood as following the example set by Paul Ehrenreich who had been in charge of photography and anthropometric measurements on Karl von den Steinen's second Xingu-expedition in 1887. In the preface of his book, published some ten years after the expedition, Ehrenreich harshly criticized trends in physical anthropology current at that time, especially craniometry and its claims of racial categorization based solely upon numerical portions and indices. As a consequence, Ehrenreich was critical of Lamprey and Gustav Fritsch. Instead he proposed a classificatory scheme based on the total visual appearance of people (Ehrenreich, 1897). On the basis of a sufficient number of "samples" the characteristics of a certain group were to be identified. In his opinion the aims of physical anthropology should not focus on defining racial types (*Rasstypen*) within ethnic groups but rather confine itself to the documentation and comparison of the physical characteristics of specific ethnic types (*Volkestypen*).

Influenced by this notion Koch-Grünberg presented physical type photographs in his own albums with captions that gave information about the kinship alliances, distinguishing marks, special traits and notable abilities of the individuals pictured, demonstrating the intimacy he gained with local people as well as their cooperation in posing for this form of imagery (2009: 201).



Ilustración 16. Siusí Marcellino. Río Aiary
Koch-Grünberg, 1995: 176



Ilustración 17. Mujer Tuyúka, una de las dos mujeres del jefe tukáno José. Río Tiquié.
Koch-Grünberg, 1995: 278

En todo caso, Hempel señalaría además, que algunas de sus fotografías no responden estrictamente a las directrices generales de la fotografía de tipo, según las cuales, el fotografiado debía permanecer en posición vertical, y la imagen debía construir una vista sin obstaculizar el cuerpo, lo cual no resultaba tan sencillo en las situaciones reales del trabajo de campo. Este punto sería expresado por Koch-Grünberg frente a una de las fotografías hechas en su viaje al Roraima, al respecto señala:

The scientific work continues here as well. Evert newcomer is immediately being photographed. (...) Some of the woman are holding their children riding on their hips. They do not give them away, since the children immediately start screaming when the mother is trying to do so. I place the naturally luscious women in the right position... The men roar with laughter about the sight. Of course this affects the women. They laugh and move back and forth. The children are screaming and wriggle... Briefly, it is a miracle that the picture turns out well. The ladies and gentlemen at home, looking at the slides in presentations, cannot imagine the difficult conditions under which the pictures were taken (Koch-Grünberg, 1917: 315; citado en Hempel, 2009: 202)



Ilustración 18. Scientific reference portraits of a woman with child, 1911.
Hempel, 2009: 200.

Las fotografías de tipo, en la obra de Koch-Grünberg, son acompañadas por textos que describen las formas de los cuerpos de los sujetos, especialmente sus rasgos faciales, seguidas de adjetivos apreciativos. En su libro, *Zwei Jahre unter den Indianern: Reisen in Nordwest-Brasilien, 1903-1905* -Dos años entre los indios: Viajes por el Noroeste Brasileño 1903-1905-, algunas etnias son valoradas por la finura de sus facciones o por su destreza, mientras que otras son menospreciadas por la tosquedad y poca delicadeza de sus rasgos, como lo demuestra los siguientes apartados:

Los pirá-tapuyo se distinguen fácilmente de otros grupos por sus facciones especialmente feas y salvajes, que contrastan con las de los tariána, cuyos finos tipos denotan una mayor inteligencia. (K.G., 1995; II: 27)

Por regla general los tuyúka tienen los cuerpos hermosos y facciones agradables, con finos rasgos y nariz aguileña; mucho más atractivos que los tukano, generalmente gruesos, de corta estatura y rostros anchos (Ibíd., I: 289).

No se podría decir que las mujeres tuyúka sean precisamente bellas, pero tienen cuerpos delgados y bien proporcionados; sus movimientos son ágiles y graciosos que contrastan con los de las mujeres tukano que por lo general son corpulentas y torpes (Ibíd., I: 324).

De igual manera es recurrente que exprese su aprecio por la fortaleza corporal indígena y de hecho son constantes los adjetivos apreciativos sobre sus cuerpos, que demuestra en comentarios como: “Estos hombres, con sus magníficos cuerpos, son mucho más bellos en su desnudez que cuando se visten o se cuelgan trapos” (Ibíd., I: 295). No hay duda que la obra de Koch-Grünberg plantea una visión novedosa para su tiempo sobre los nativos amazónicos; donde no los comprende con un objeto exótico al cual estudiar, sino como seres humanos, como personas con virtudes y defectos, en sus palabras:

Es frecuente que el lego siempre se sienta inclinado a mirar con desprecio a estos “salvajes” porque andan desnudos y tienen otro color de piel, especialmente cuando los “conocimientos etnográficos” se limitan a la dudosa literatura de los << cuentos de indios >> que se han devorado en los años juveniles.

Espero contribuir con mis narraciones a borrar estos prejuicios y a hacer más accesibles estos pueblos primitivos ignorados a un grupo mayor de personas con el fin de lograr una apreciación más justa... El éxito de mi viaje hubiera sido muy dudoso de no haber sido por la amplia y abnegada colaboración de incontables amigos cuyo número es interminable (Ibíd. I: 36).

A pesar de ello, su novedosa visión se ve opacada por la tradición del paradigma coleccionista que expresa con su coleccionismo desmedido, lo cual es fiel muestra del paradigma del siglo XIX. La siguiente parte del texto, se ocupa del coleccionismo en el siglo XIX y reflexiona su relación con la memoria, tras lo cual profundiza en el coleccionismo de la etnografía alemana, ejemplificado a través de la fotografía de artefactos culturales producidas por Koch-Grünberg durante su viaje al Río Negro y al río Vaupés. A partir de allí, se analiza la forma en que la temática de las fotografías de este etnógrafo expone un profundo interés por preservar artefactos culturales. Este marco permite al lector, comprender las fotografías, relacionadas con la práctica alfarera, legadas por Koch-Grünberg y llevada a las comunidades del Vaupés en el desarrollo de esta investigación.

2.2.1 El universo de la cerámica en su coleccionismo

El coleccionismo es la práctica de coleccionar, es decir de crear conjuntos ordenados de objetos con un valor o interés particular. Con frecuencia las colecciones están conformadas por objetos que son obsoletos y carecen de valor de uso, pero cuyo valor está dado por la particularidad de su existencia, su estética o su propia historia. En este sentido, el coleccionista teje una profunda relación con el pasado, es como señala Benjamin “si es cierto que toda pasión linda con el caos, la del coleccionista roza el caos de los recuerdos” (Benjamin, 2007: 337), porque es la posesión del objeto, así como la experiencia de su uso lo que le permiten revivir el pasado.

Los museos son por excelencia el espacio para las colecciones, como señala Stocking (1985: 4) “Museums are institutions devoted to the collection, preservation, exhibition, study, and interpretation of material *objects*”.

Al ser los museos espacio destinados para las colecciones forjan una particular relación con el tiempo y con la memoria

In general, the objects preserved in museums come from out of the past, so that the observer experiencing them in three-dimensional space must somehow also cross a barrier of change in time. Paradoxically, however, those objects are at the same time timeless – removed from history in the very process of embodying it, by curators seeking (among other goals) to preserve objects in their original form. Removed, however, from their original contexts in space and time, and re-contextualized in others that may or may not seek to recreate them, the meaning of the material forms preserved in museums must always be acutely problematic. This is even more the case inasmuch as the objects viewed by museum observers are “survivals” not only of the past from which collection wrenched them, but from those later pasts into which any given act of exhibition has placed them. Museums, in short are institutions in which the forces of historical inertia (or “cultural lag”) are profoundly, perhaps inescapably, implicated (Ibid.)

Y es que las colecciones museográficas tejen un estrecho vínculo con los objetos, y a través de ellos narran una historia participando en la construcción de una memoria colectiva, que no es estática sino por el contrario reconfigurada con el paso del tiempo, como señala Reyes (2018: 77)

Los ejercicios colectores relacionados con los campos museales son configurados de acuerdo a los contextos sociohistóricos en los que estos se insertan; de esta forma las razones, procesos y actores que hacen parte de este ejercicio se modifican a lo largo del tiempo, asimismo los acervos museales no son

permanentes, más bien son espacios de recuerdo y olvido, donde los objetos se constituyen como tales, construyen ciertas identidades, son reinventados u olvidados.

Como se mencionó previamente, la expedición de Theodor Koch-Grünberg por el Río Negro y sus afluentes, fue financiada por el *Königliches Museum für Völkerkunde*. Esta institución fue inaugurada en 1886, y se trataba del primer museo alemán dedicado exclusivamente a colecciones etnográficas³¹. Si bien las expediciones en este momento resultaban motivadas por un interés científico, también se debe resaltar que la venta de la colección adquirida durante la expedición era la manera de financiar el viaje, de modo que “este hecho influía fuertemente en el modo de actuar durante la estancia en el campo, con el resultado de que a menudo el afán coleccionista dominaba y los otros intereses de investigación quedaban atrás” (Kraus, Halbmayer, Kummels, 2018:15).

Bajo la dirección de Adolf Bastian, el *Königliches Museum für Völkerkunde* proponía “contener un muestrario ordenado de la variedad de objetos producidos por todas las culturas del mundo” (Valdovinos, 2013); lo cual transgredía con las propuestas museográficas de la época, las cuales eran un sustento del evolucionismo. Bastian, por el contrario, tenía una visión universalista y pluralista de la humanidad, los pilares de la etnología alemana del siglo XIX no estaban tan estrechamente ligados al colonialismo como la francesa y la británica, sino que estaban enmarcados en tradiciones intelectuales como el humanismo, el liberalismo, el pluralismo, el monogenismo, y un deseo persistente de saber más sobre el mundo que fue mano con mano con el compromiso alemán hacia *Bildung*³² (Penny y Bunzl, 2003). En este contexto, Bastian postularía que los objetos etnográficos eran la posibilidad de reconocer la visión de mundo de cada etnia; de igual manera que los filólogos trabajaban con la lengua, el etnólogo trabajaba con la cultura material de un pueblo (Kraus, 2014). Los artefactos de

³¹ Aunque es el primer Museo de su tipo, fue conformado por colecciones que previamente hicieron parte de la Cámara de Objetos y Curiosidades de los reyes de Prusia, la cual en 1829 pasó a formar la « Colección independiente de objetos etnográficos de la *Königliche Kunstammer*», ubicándose en *Königliches Schloß*, donde progresivamente fue enriqueciéndose, provocando múltiples reorganizaciones y subdivisiones. El barón Leopold von Ledebur, se encargó de esta colección y utilizó como criterio de organización, la procedencia geográfica de los objetos, dando origen a la primera sección americana de objetos etnográficos. Posteriormente, esta colección pasa a formar parte del Neues Museum, el cual abre sus puertas en 1859. Finalmente el 18 de diciembre de 1886 se inaugura el *Königliches Museum für Völkerkunde*, destinado a albergar las colecciones etnográficas (Valdovinos, 2013).

³² *Bildung*, hace referencia a la tradición de cultivarse a sí mismo, tratándose de un proceso de maduración personal y cultural.

otros grupos humanos eran concebidos como “textos”, que expresan la variedad de ideas de sus productores, de modo que las colecciones debían ser lo más completas posibles; la intención del museo era conocer a las culturas no occidentales a través de su cultura material.

A cultura não era nada que precisasse (ou pudesse) ser descoberto. Ela não existiria por detrás das suas próprias manifestações empíricas (e, por isso, também não precisaria ser ‘traduzida’, como se diz hoje). A cultura dos Völkerkunde só pode ser experimentada (nas suas manifestações). Mas, justamente por isso, qualquer manifestação cultural servia igualmente bem ao propósito destes etnógrafos (Frank, 2010:170).

Los objetos etnográficos constituían esa “cultura materializada”; eran vistos como expresiones directas de la verdadera naturaleza cultural de sus creadores, y ya que podían transportarse y ponerse en un museo en Alemania, producían una experiencia de alteridad cultural en el Viejo Mundo; y a través de ellos se podía extender la experiencia del etnógrafo a un público culto metropolitano. La estrategia del museo etnográfico “se inscribe como la continuación del proyecto humanista alemán que atribuía al pensamiento humano una posición central en tanto objeto de estudio y promovía el coleccionismo como método privilegiado de análisis” (Valdovinos, 2013: 170).

El coleccionismo resultaba una práctica esencial, que fue estandarizada en 1899, cuando Felix von Luschan (sucesor de Bastian en la administración del Museo) publicó las primeras instrucciones de coleccionismo del *Museum für Völkerkunde* en Berlín. En este escenario se recomendaba a los estudiosos en campo, la recolección de algunos artefactos especiales, así como incluir vocabularios de términos vernáculos, procesos de producción de los artefactos (los cuales debían incluir todos los pasos desde la materia hasta la forma final del artefacto); y debían ser acompañados de dibujos o fotografías (Schindlbeck, 1993:60-61).

Fotografiar estos objetos era necesario porque su documentación debía ser lo más exhaustiva posible, pero no se trataba solo del objeto sino de todo el proceso alrededor de él. Describir su producción y su uso era parte fundamental del proceso y por eso era indispensable fotografiar estas escenas. Gestando una relación íntima entre el coleccionismo y la fotografía, en la que se procura no solo

capturar superficialmente el detalle sino también los objetos en “*per formative action*” –acción per formativa-, en un intento de documentar “living usages of the collected objects” –el uso vivo del objeto recolectado- (Hempel, 2009:205).

Por ello, no sorprende que el registro fotográfico de Koch-Grünberg sea tan amplio en la documentación de objetos de cultura material, vale destacar que en este marco académico, todo lo observable en los seres humanos podía documentarse y no había nada observable que no fuese cultural *a priori*, que no manifestara esa pertenencia a una constitución cultural circunscrita (Frank, 2010:14).

Las fotografías de artefactos culturales hechas por Koch-Grünberg durante su viaje al Río Negro y afluentes, en muchos apartados, son acompañados de varias *Momentaufnahmen* –instantáneas, snap shots- que registran partes del proceso, mediando una impresión vívida de lo que se está documentando, y al mismo tiempo, construyendo una estructura narrativa, en la que las imágenes ganan activación y significado desde su lugar en el conjunto (Hempel, 2009). El argumento de Hempel citando a Edwards (Ibíd.: 205) va más allá, señalando que:

The underlying visual strategy that Koch-Grünberg deploys in his photographic series, as well as in his film, is one of showing the fluidity of interrelations between photographic reenactment and the experimental production of science evidence in the laboratory of late nineteenth century anthropology. The methods of visual isolation and re-enactment were central elements of the controlled mimetic conditions that constituted the experimental situation (Edwards 1998: 119).

Esta estrategia visual resulta recurrente en su obra y demuestra una vez más que la fotografía no es neutral, ni objetiva, sino una selección consciente de un fotógrafo inmerso en un contexto social, cultural e histórico particular. Koch-Grünberg es hijo de su tiempo, su registro da cuenta de ello, pero al mismo tiempo manifiesta cambios en el paradigma de antropología, del trabajo de campo, y de la documentación etnográfica. Es en este escenario que se conciben las fotografías que se utilizan en esta investigación, es en este contexto que se inicia el proceso del trabajo de memoria.

Koch-Grünberg documenta lo que observa, haciendo una descripción detallada de los artefactos culturales que encuentra, muchos de estos son comprados o

intercambiados para hacer parte del sueño museográfico de Bastian; otros tantos aparecen como fotos a lo largo de su obra. Aunque son diversos los objetos incluidos dentro del abanico temático de las fotografías hechas por Koch-Grünberg, esta investigación se ocupa únicamente de uno de ellos: **la alfarería**. Koch-Grünberg dedica a esta práctica, muchas menciones y fotografías a lo largo de *Zwei Jahre unter den Indianern: Reisen in Nordwest-Brasilien, 1903-1905* -Dos años entre los indios: Viajes por el Noroeste Brasileño 1903-1905-.

2.2.2 Las fotografías de Koch-Grünberg relacionadas con la alfarería, utilizadas en el trabajo de campo

En el primer tomo de *Zwei Jahre unter den Indianern: Reisen in Nordwest-Brasilien, 1903-1905* -Dos años entre los indios: Viajes por el Noroeste Brasileño 1903-1905-, Koch-Grünberg, hace unas menciones generales a la práctica alfarera que ilustra fotográficamente, profundizando en esta práctica en el segundo tomo, en donde dedica al tema una parte del capítulo VII. Debido a que el interés de esta investigación es la cerámica en el área cultural del Vaupés no se hará una descripción detallada de cada etnia, se pide al lector que comprenda el área de estudio como un área cultural donde interactúan veinticinco grupos humanos, con lengua y especializaciones propias, pero al mismo tiempo tradiciones y prácticas compartidas; establecer límites culturales a cada uno de los grupos de los que se hace mención resulta una tarea ardua que escapa a los fines de este trabajo³³.

El siguiente mapa ilustra el recorrido de Koch-Grünberg y localiza los lugares mencionados en su obra, algunos de los cuales han cambiado su nombre en la actualidad. Del mismo modo, en mayúscula aparece el área de residencia de cada etnia que pudo identificar durante su viaje, al respecto vale mencionar que debido a procesos históricos (especialmente economías extractivas y misiones) esta espacialidad para el siglo XXI -cuando se realiza el trabajo de campo de esta investigación- presenta grandes variaciones.

³³ Para profundizar en los grupos humanos del Vaupés puede revisarse la siguiente bibliografía: Respecto a lingüística y etnografía véase Jackson (1973), Sorensen (1967), Waltz N. y A. Wheeler (1972), Ardila (1989, 1991, 1992, 1993, 1995), Gómez (1980, 1986, 1988, 1993), Koch-Grünberg, T. (1913-1916), Metzger, R. (1981), Smith, R. (1972) y Smothermon (1995). Sobre organización social en el Vaupés puede verse trabajos generales como Correa (1982, 1983, 1984), Jackson (1976, 1977), Goldman (1981) o más específicos como el de Goldman (1963) sobre los cubeo, Correa (1996 y 1984) sobre los taiwano, y Arhem (1981) sobre los makuna. Si se busca un enfoque en la adaptación de estos grupos humanos al entorno selvático, en donde la ecología no se disocia del simbolismo puede revisarse Reichel-Dolmatoff (1968, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979), Hugh Jones C. (1977, 1979), Hugh Jones S. (1977, 1979, 1980, 1982), Arhem (1976, 1980), Bidou (1972, 1980), y Goldman (1940, 1964, 1976, 1977).



Mapa 3. Área cultural visitada por Koch-Grünberg entre 1903-1905, detalla en mayúscula la espacialidad étnica de entonces.

Respecto a las menciones hechas a la alfarería en el primer tomo, en el capítulo cinco, el autor relata su viaje por los ríos Cuiarý, Aiary e Içana; e incluye dos fotografías de utensilios cerámicos de los grupos aruak del Río Içana, según señalan los pie de foto, una de ellas se trata de recipientes para el agua, mientras la otra de cuencos de cerámica.

Las imágenes presentan objetos con superficies externas delicadamente decoradas con diseños geométricos pintados. Koch-Grünberg no describe en este capítulo las piezas, ni hace una referencia textual; el texto de este capítulo se dedica a describir el viaje, las personas que conoció y el paisaje. Las dos imágenes figuran como ilustraciones de los artefactos culturales de los grupos de la zona que está conociendo pero en sí, no hace referencia a ellos.



Ilustración 19. Recipientes para el agua de los grupos aruak del Río Içana. Koch-Grünberg, 1995, I: 84.



Ilustración 20. Cuencos de cerámica de los grupos aruak del Río Içana. Koch-Grünberg, 1995, I:85

Páginas adelante, en el sexto capítulo, describe las ollas utilizadas para conservar el *Kaschiri*³⁴, las cuales son de cerámica y se caracterizan por ser cubiertas por una malla tejida que evita que se quiebre la olla durante la fermentación. Koch-Grünberg en el texto describe la preparación de la bebida, y menciona a la cerámica como un objeto en el proceso productivo, pero el único detalle adicional que ofrece sobre estas ollas es el uso de la malla tejida, a la cual dedica dos dibujos.



Ilustración 21. Ollas para el kaschiri. Río Aiary.
Koch-Grünberg, 1995. I: 95

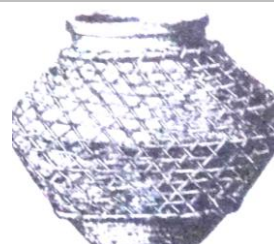


Ilustración 22. Ollas para el kaschiri. Río Aiary.
Koch-Grünberg, 1995. I: 95



Ilustración 23. Preparación del Kaschiri. Río Aiary.
Koch-Grünberg, 1995, I: 95.

El capítulo ocho se dedica a la cacería y armas de caza en el río Aiary, en esta sección se incluyen algunas fotografías de las pequeñas ollas utilizadas para guardar el *curare*³⁵. Al respecto el autor aclara textualmente que “el veneno se guarda en unas lindas ollitas negras de 5 a 6 centímetros de diámetro, tapadas con hojas de palma, trozos de corteza o trozos de trapo que son restos de telas europeas” (Ibíd., I: 126).

³⁴ Kaschiri es conocido en otras regiones como chicha, se trata de una bebida fermentada, un poco alcohólica. En esta región amazónica se prepara con mandioca, cará, batata dulce, maíz, frutos de algunas palmas.

³⁵ El curare es el nombre genérico del veneno de cacería utilizado en el noroeste amazónico.

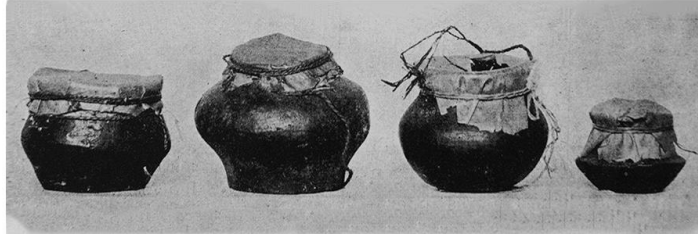


Ilustración 24. Ollitas con curare. Río Aiarý.
Koch-Grünberg, 1995, I: 126.

De igual modo, en el capítulo catorce, en el cual relata su estadía con los grupos tukano en el río Tiquié, incluye dos fotografías relacionadas con la alfarería, la primera es una fotografía de las vasijas para conservar *kaapí*³⁶, esta imagen se relaciona con la preparación de esta bebida sagrada, y respecto al objeto señala que:

La olla que contiene el repugnante brebaje se tapa herméticamente con hojas y se coloca durante un tiempo frente a la casa. El recipiente del *kaapí* tiene siempre la misma forma de urna barrigona y los mismos motivos amarillos sobre fondo rojo oscuro. Como detalle curioso, estos dibujos son muy parecidos a los que decoran la pared exterior del tambor de señales [maguaré]. La vasija tiene en la parte superior dos manijas horizontales en forma de hojas y dos orificios de los cuales se amarra una cuerda para asirla. No se lava nunca, pero de vez en cuando se renueva la pintura (Ibíd., I: 303).

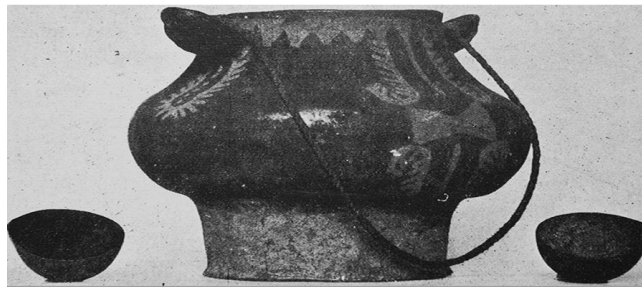


Ilustración 25. Vasijas para kaapí con las calabazas para servirlo. Río Tiquié.
Koch-Grünberg, 1995, I: 303.

La segunda imagen que aparece en el capítulo catorce relacionada con la alfarería, ilustra unas ocarinas utilizadas por los grupos desana, estas imágenes aparecen acompañando el relato de su estadía en el Tiquié (afluente del río Vaupés); al respecto anota:

³⁶ Según Koch Grünberg el *Kaapí* "es una infusión que se prepara con los tallos y hojas de un arbusto (*Banisteria caapi griseb*), cuya preparación está reservada a los hombres, puesto que las mujeres no la toman" (KG, 1995, I: 302). En otras partes de Suramérica se conoce a esta bebida como yagé, ayahuasca, yagugue, mariri o pildé. Schultes (2004) hace un análisis detallado sobre esta planta y sus usos rituales, identificando un gran abanico de variedades.

Salieron a relucir curiosos instrumentos musicales hechos de barro cocido y vidriados de negro con grabados amarillos. En uno de sus lados tienen un orificio por el cual sale un sonido sordo como el que se produce con un caracol; se utilizan para las danzas y también para avisar que algún amigo se aproxima a la maloca (Ibíd., I: 268).



Ilustración 26. Ocarinas de los desana. Río Tiquié.
Koch-Grünberg, 1995, I: 268

Por otro lado, en el segundo tomo se dedica un capítulo entero a la práctica cultural de la alfarería. Específicamente, el capítulo VII se dedica a las labores que realizan los indígenas de río Içána y el río Caiarý-Uaupés. La primera parte del capítulo explica la horticultura realizada en el área, señalando que se hace con el sistema de tumba y quema³⁷ -*Swidden, Slash and burn cultivation* o *Shifting cultivation*-, tras explicarla profundiza en el cultivo de la mandioca, describiendo su proceso. A esta sección sigue una dedicada a los tejidos con fibras naturales elaborados en la región. Koch-Grünberg hace mención de telares, cestos, canastos, cernidores, hamacas y esteras. Detallando no sólo los objetos sino la manera en que son elaborados, los agentes y el universo simbólico que los acompaña; por ello pone especial atención a los diseños y su significado. En este apartado aparecen muchas fotografías que ilustran los objetos y los procesos que analiza. Finalmente la última sección del capítulo se ocupa de la cerámica. Si bien, al tratar el tema de la horticultura y el procesamiento de la yuca brava menciona el uso de utensilios de barro cocido; en esta última parte detalla su manufactura, los agentes que participan en su elaboración, el uso de estos artefactos, así como sus formas y diseños. Este capítulo es acompañado por dos series fotográficas que interesan a esta investigación: i) del proceso de preparación de la mandioca; ii) el proceso de la alfarería cubeo. A continuación se profundiza en estos procesos y las fotografías incluidas que se relacionan con objetos de barro cocido.

³⁷ Un análisis sobre la horticultura del Vaupés se encuentra en Duffour, 1993: 47-62.

El autor, hace especial énfasis en la siembra de la yuca brava o *mandioca*³⁸ la cual es esencial en la dieta amazónica, ésta es procesada para eliminar el veneno y hacerla comestible, obteniendo distintos productos como la *farinha* (o harina de yuca), el *casabe* (tortillas), *manicuera* (jugo venenoso cocinado), *tapioca* (similar a la harina pero más gruesa). Koch-Grünberg describe el procesamiento del tubérculo y los distintos productos obtenidos, acompañando el proceso de una serie fotográfica; en la que se incluyen algunas piezas cerámicas utilizadas en el proceso de la mandioca.



Ilustración 27. Se rallan las raíces de mandioca.
Koch Grünberg, 1995, II: 195.

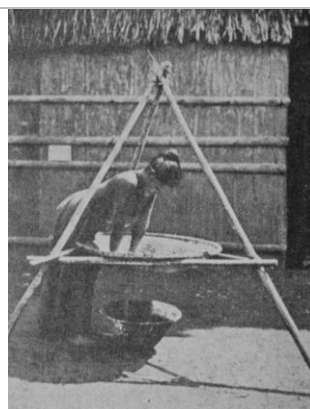


Ilustración 28. Se exprime la masa en el cernidor.
Koch-Grünberg, 1995, II: 195.



Ilustración 29. La masa (de la mandioca) se exprime por medio del tipití. Koch-Grünberg, 1995, II: 195.



Ilustración 30. Se saca la masa rallada. Koch-Grünberg, 1995, II: 195

Del mismo modo se incluye una serie fotográfica de la elaboración de piezas de

³⁸ La yuca brava o mandioca tiene un alto contenido de ácido prúsico (cianuro de hidrógeno), por lo que no se puede consumir directamente. Es una planta que se adapta muy bien al ecosistema amazónico al crecer en suelos no tan nutritivos como los que exigen otras plantas. Además hay que anotar que existen diversos tipos de mandioca, y que la elección depende del contexto en el que se quiera utilizar (Correa, 1993).

barro cocido, la cual se hace a partir de rollos, y cuya quema se realiza a cielo abierto (este proceso se detalla en el siguiente capítulo de este trabajo).



Ilustración 31. Se hacen los rollos



Ilustración 32. Se hace la olla colocando los rollos unos encima de los otros, en forma de espiral y oprimiéndolos entre sí.



Ilustración 33. Olla terminada se alisa, finalmente con un pedazo de calabaza.



Ilustración 34. Se quema la olla.

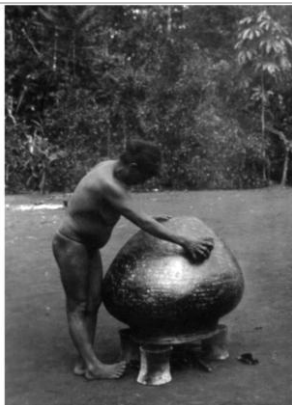


Ilustración 35. Una gran olla de kaschirí se recubre con barniz de resina.

Koch-Grünberg, 1995, II: 213.
Alfarería kobéua. Río Cuduiarý.

Así mismo, el autor incluye una asociación de fotografías de los instrumentos utilizados para el trabajo alfarero, junto a una olla en proceso de elaboración³⁹.

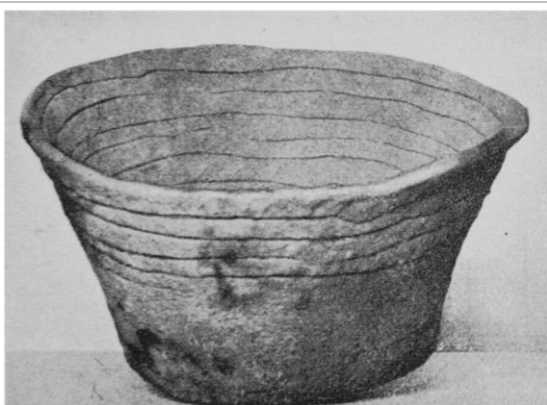


Ilustración 36. Olla empezada.
Koch-Grünberg, 1995, II: 214.

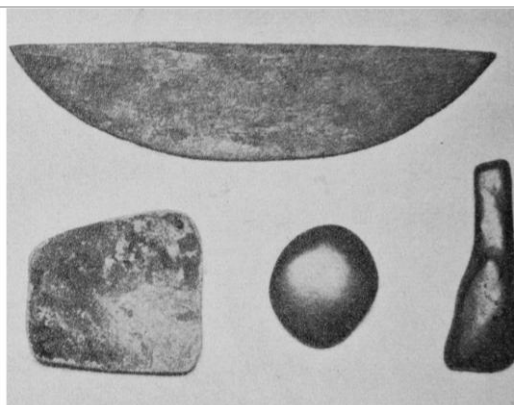


Ilustración 37. Instrumentos de alfarería: pedazo de un remo para alisar el barro; fragmento de calabaza para alisar; guijarro para pulir.
Koch-Grünberg, 1995, II: 214.

En cuanto a las piezas de barro como tal, el autor incluye en este mismo capítulo varias fotografías que le permiten ilustrar el tratamiento de la superficie a partir de piezas terminadas.

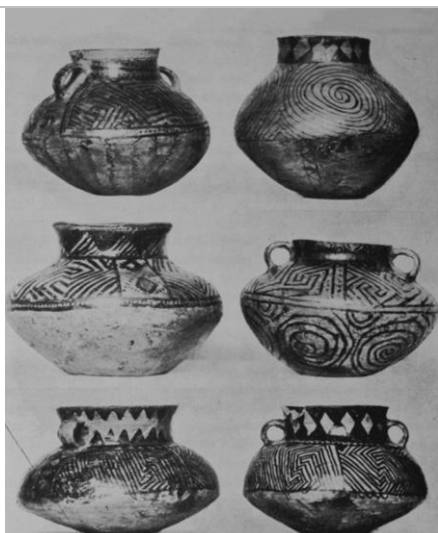


Ilustración 38. Recipientes pintados para el agua, grupos arawak de la región Içana.
Koch-Grünberg, 1995, II: 215.



Ilustración 39. Cuencos de barro pintado de los grupos aruak de la región del Içana.
Koch-Grünberg, 1995, II: 217.

³⁹ Aunque en el libro original de Koch Grünberg, los cinco elementos forman un conjunto, la serie se separa en dos grupos para mayor comprensión en el trabajo de campo realizado en esta investigación.

Estas dos imágenes ilustran los motivos y el proceso de tratamiento de la superficie y decoración de las piezas, el autor afirma:

Entre los grupos aruak del Içana y sus afluentes encontré una cerámica especialmente desarrollada, cuyos productos se decora con motivos muy hermosos en rojo, como grecas y otros de trenzado, líneas de caracol y también con figuras de hombres y animales.

Estos motivos se plasman en el recipiente secado al sol, que se recubre después con resina pulverizada o con la leche del árbol de cumá. Se forma así al quemarlo un barniz reluciente que transparenta perfectamente los motivos. En las ollas, el lado exterior siempre está pintado con motivos y el lado interior está recubierto de negro. En los cuencos, por el contrario, los motivos están en el lado interior, mientras que el lado exterior permanece con el tono natural del barro, gris amarillento, o se recubre con rojo carayurú. El color negro es hollín de tiesto u hollín de frutas de palmeras quemadas, mezclado con un jugo pegajoso de plantas.

Sólo se usan por lo general para traer y guardar agua, con el fin de proteger su belleza. Únicamente en recibimientos festivos y durante las fiestas de danza se utilizan a veces los cuencos para servir bebidas de mandioca y colocar el kaschirí, aunque estas bebidas con contenido alcohólico con el tiempo acaban teniendo un efecto destructivo sobre el barniz y los dibujos (Ibíd., II: 215-6).

Posteriormente señala que “las ollas para el agua y las bandejas se colocan sobre un soporte de palitos de yupatí, entretejidos con sipó, con la forma de un reloj de arena” (Ibíd. II: 216)

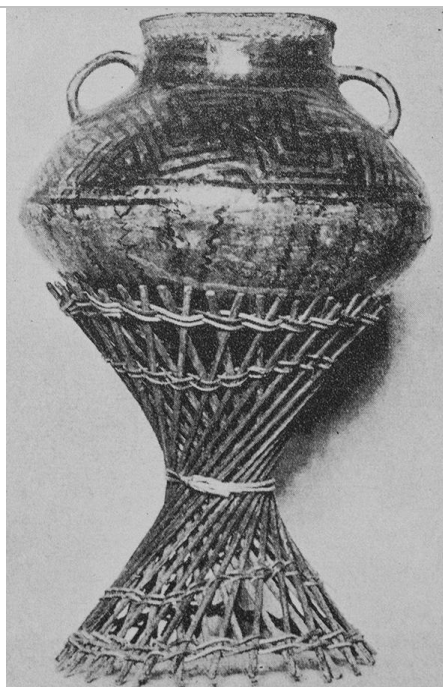


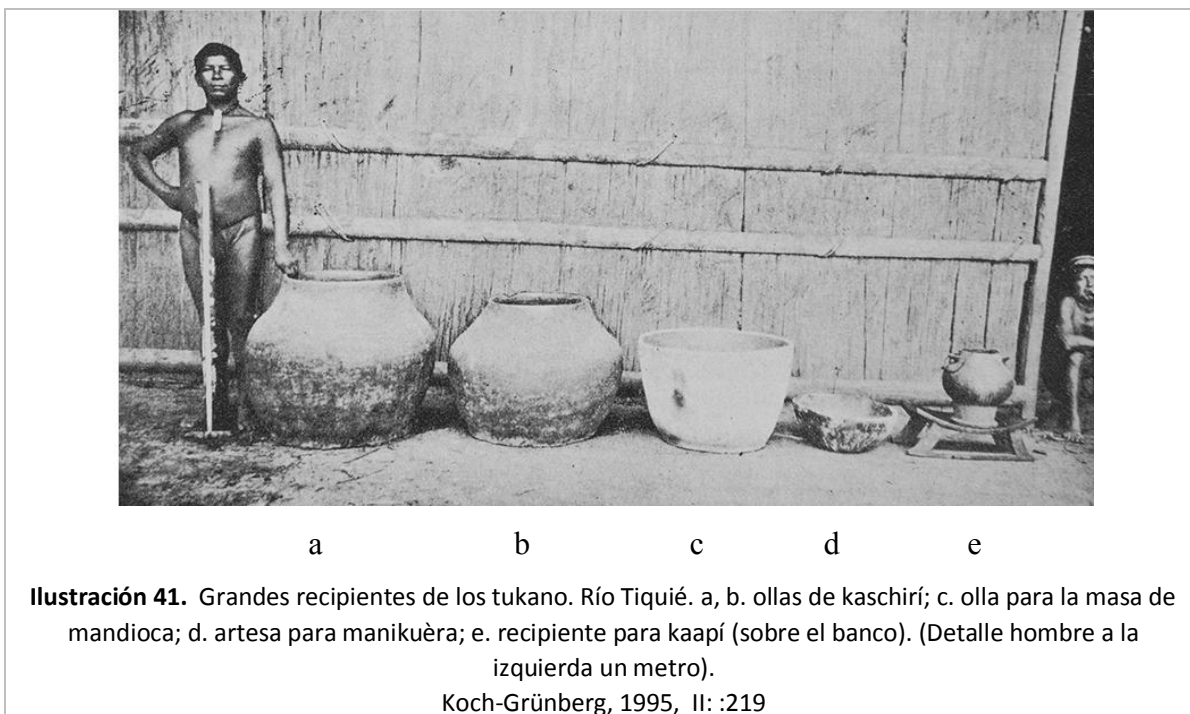
Ilustración 40. Recipiente de agua sobre soporte. Río Aiarý.
Koch-Grünberg, 1995, II: 216

Respecto al tamaño y forma de los objetos señala que:

Son extremadamente variados y según el grado de cultura del grupo, van desde los más primitivos hasta los de una gran perfección.

Existen desde las más variadas ollas y bandejas para el proceso de elaboración de mandioca, y pequeñas escudillas para niños pequeños, hasta cuencos de $\frac{3}{4}$ de metro de diámetro para recibir la masa de la mandioca, delicadas ollitas de pocos centímetros de altura para guardar curare, el veneno de las flechas, y enormes ollas barrigonas para el kaschirí de casi un metro de altura y 2-3 metros de diámetro (Ibíd. II: 219).

El texto es ilustrado con la siguiente fotografía:



Koch-Grünberg incluye dentro de su colección piezas de la cuenca del Yapurá (conocido como río Caquetá dentro del territorio colombiano), la cual también se encuentra en la Amazonía colombiana pero no hace parte de la región Vaupés-Rio Negro. Estas imágenes se incluyeron para conocer las percepciones de los actuales habitantes del Vaupés frente a ellas e identificar diferencias y similitudes en su discurso frente a artefactos culturales de otros grupos humanos. Respecto a estas tres imágenes⁴⁰, Koch-Grünberg señala que:

Los kueretú, quienes fueron trasladados en el siglo XVIII junto con otros grupos varias veces a las localidades en el bajo Río Negro, ya solo viven en un reducido

⁴⁰ La ilustración 40 y 41, conforman una sola imagen utilizada en el trabajo de campo, la primera ocupa la mitad inferior de la impresión.

número en el río Caritáya, un afluente por el lado derecho del Mirití Paraná. Su lengua pertenece, como miembro impuro al grupo betoya. Las mujeres de los kueretú y del grupo aruak yukúna y matapý elaboran finos recipientes de barro pulido, en colores rojo y negro, en especial cuencos de distintos tamaños, provistos en parte de un pie como asa, como los que traje del Içana (Ibíd. II: 288).

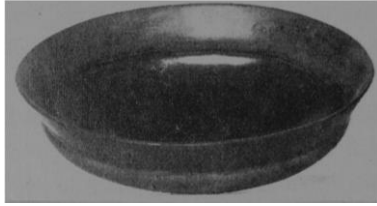


Ilustración 42. Utensilios de barro de los kueretú, yukúna y matapý. Mirití-Paraná. Koch-Grünberg, 1995, II: 287.



Ilustración 43. Utensilios de barro de los kueretú, yukúna y matapý. Mirití-Paraná. Koch-Grünberg, 1995, II: 287.

(...) La otra (ocarina) de barro, se parece en la forma a las ocarinas de los desana y lleva pintura roja sobre el fondo gris natural (Ibíd. II: 292).



Ilustración 44. Ocarina de barro. Río Apaporis (colección privada del autor). Koch-Grünberg, 1995, II: 293.

Si bien todas las imágenes previas tienen una relación directa con la práctica alfarera (bien sea en producción o uso); en el trabajo de campo realizado en esta investigación se incluyó una fotografía de Koch-Grünberg en la que aparecen unos cuencos, los cuales no son hechos en arcilla sino en totumo o calabazo, los cuales están cuidadosamente tallados en su borde y según el registro del autor eran utilizadas como recipientes para beber. Estas imágenes se incluyeron para identificar diferencias y/o similitudes en los relatos detonados por imágenes que no son propiamente de alfarería pero se relacionan por un uso similar.



Ilustración 45. Calabazas con incisiones. Río Caiarý-Uaupés.
Koch-Grünberg, 1995, II: 220

Estas veinticuatro fotografías⁴¹ del viaje de Koch-Grünberg al río Vaupés y el Río Negro conforman la primera serie fotográfica utilizada en esta investigación. La segunda son de autoría del fotógrafo colombiano Fernando Urbina Rangel quien recorrió el río Vaupés en 1968, cuyo contexto de producción se presenta a continuación.

⁴¹ Las dos imágenes de dibujos de cerámica usados para el kaschirí no son incluidos en el trabajo de campo porque no se trata de fotografías. La ilustración 40 y 41 conforman una sola, mientras que la ilustración 34 y 35 forman dos imágenes en la serie impresa utilizada en esta investigación.

2.3 *Fernando Urbina, entre la fotografía y el mito*

La investigación sobre la fotografía en Colombia es escasa y son particularmente ausentes los trabajos sobre fotografía etnográfica; al respecto, se deben señalar las menciones que hacen a la temática etnográfica en las propuestas de historia de la fotografía hechas por Eduardo Serrano (1984, 2006) y las investigaciones de Santiago Rueda (2008, 2013). Respecto a la fotografía etnográfica específicamente es sobresaliente la tesis para optar por el título de antropólogo de Eduardo Santos Sáenz (1994), pero más allá de estas investigaciones tal producción en Colombia ha estado lejos del interés académico. Esta ausencia de referencias bibliográficas posibilita proponer una metodología distinta a la del capítulo previo. Si frente a la producción fotográfica de Koch-Grünberg, los trabajos Hempel (2009), Kraus (2010), Frank (2010) son la base para pensar su contexto y forma de hacer fotografías, frente a la producción fotográfica de Fernando Urbina se cuenta con el testimonio del propio autor.

De modo que la información presentada en este capítulo se obtuvo, principalmente, de una entrevista semidirigida realizada el 21 de octubre de 2018 en la ciudad de Bogotá. Esta entrevista, entendida como una construcción intersubjetiva entre dos personas, es un diálogo en el que se indaga por la relación que Urbina ha establecido con la fotografía y a través de la cual se intenta comprender su interés en la imagen y en el quehacer fotográfico. Para, finalmente internarse en las fotografías de su viaje por el río Vaupés hecho en 1968, ya que la segunda serie fotográfica utilizada en esta investigación hace parte de este viaje.

2.3.1 El Testimonio

El testimonio, nos dice Ricoeur (2008: 208), “nos conduce, de un salto, de las condiciones formales al contenido de las “cosas pasadas” (praeterita), de las condiciones de posibilidad al proceso efectivo de la operación historiográfica”. Este tipo de narración es un intento por representar un acontecimiento que ya ocurrió, pero que como narrativa del pasado está limitada por la propia infabilidad de la experiencia, y en el intento de transmisión es condicionada por la subjetividad del

narrador y por quien la escucha o la registra. Partiendo de Berveley (2004) podemos definir al testimonio como “una narrativa... contada en primera persona por un narrador que es también un protagonista o testigo real de los eventos que él o ella da cuenta”.

La especificidad del testimonio consiste en que la aserción de realidad es inseparable de su acoplamiento por la autodesignación del sujeto que atestigua (Ricoeur, 2008: 211); de modo que Urbina puede narrarnos los acontecimientos porque hizo parte de ese contexto sociocultural específico y puede dar cuenta de él, su relato en primera persona del singular, su uso en tiempo pasado de los verbos y su uso del allí respecto al aquí, evidencian esa aserción de la realidad factual del acontecimiento relatado; de igual, forma hay reconocimiento y una identificación de sí mismo durante el relato, y es eso lo que le da autoridad al testigo (moral y epistémica).

La entrevista se configura como un espacio donde al fotógrafo se le permite hablar sobre su quehacer y al mismo tiempo se le entrega un espacio de escucha, en el que (re)construye los hechos del pasado a través del lenguaje. La rememoración configura un escenario altamente emotivo, donde el entrevistado reflexiona sobre su pasado, sobre lo que ha sido su vida y sobre una serie de eventos que lo posicionan en el presente. Esa construcción supone que su oidor (entrevistadora) certifique lo que dice (por la autodesignación implícita), pero también la acredite (por su autoridad como testigo). Para que su acreditación sea plena (según Ricoeur, 2008: 213), el testimonio debe ser un relato capaz de ser repetido y de ser cotejado con otras pruebas o con otros testimonios; en este caso la participación eventual durante la entrevista de la pareja de Urbina reitera el testimonio y en algunas ocasiones lo amplía; del mismo modo la revisión bibliográfica señalada (Serrano, Santos, Rueda) confirma el relato.

La repetición del relato es debatible en la medida que la identidad del sujeto cambia con el tiempo y la forma en que se ve a sí mismo y a los hechos de su pasado no puede ser estática; quien produce la narración se distancia de su enunciado y no simplemente relata la experiencia que vivió sino que la actualiza, según las condiciones en las que se encuentra. Pero si el testimonio es la

(re)construcción de acontecimientos pasados hecha por un sujeto, supone siempre un problema de fiabilidad (Ricoeur, 2008: 210), es decir, la no coincidencia entre hechos y verdad, entre comprobación y comprensión (Agamben, 2000). Eso se debe por un lado a la percepción de la escena vivida, y por otro, a la retención del recuerdo: todas nuestras experiencias son individuales y dependen de nuestra percepción de la realidad; si bien hay un consenso cultural delimitado, no podemos universalizar la forma en que aprehendemos el mundo que nos rodea, y nuestros relatos sobre las experiencias del pasado siempre están mediadas por la selección. No es posible recordarlo todo, he ahí el dilema de Funes el Memorioso, así que fragmentamos el mundo según nuestra construcción como sujetos y en esa medida lo recordamos. De modo que no se comprende esta entrevista como la verdad absoluta e inamovible, sino que por el contrario se concibe como una reconstrucción subjetiva y situada. Del mismo modo se aclara que el problema de la fiabilidad se extiende no solo por las condiciones en las que se narra y sino por la estetización que necesariamente adquiere el relato. El momento en que se testimonia supone un espacio comunicativo donde quien habla se construye y se resubjetiviza según el contexto. La confianza que le genere su oidor, la “empatía” que se produzca, el medio en el que se registra (diario y grabadora), el objetivo de quien narra el testimonio y de quien lo registra, la forma en qué se le interroga, las preguntas en sí y el uso que se le va a dar, condicionan necesariamente el contenido del relato; por ello se aclara que con Urbina hay una relación antecedente, trabajos de campo y de investigación conjunta, intereses afines, de modo que el entrevistado conoce a la entrevistadora y se configura una cercanía implícita, donde hay una familiaridad que permiten una entrevista más íntima.

Esa (re)construcción del pasado siempre está limitada por las posibilidades del lenguaje, que es insuficiente para expresar la complejidad de una experiencia vivida. Por ello es necesario potencializar los recursos de la lengua, para maximizar el efecto emotivo de la narración; esto puede entenderse como una estetización.

Además, el testimonio es (por lo general aunque no exclusivamente) una narración oral y la transcripción de esa voz supone otra estetización, pues ahora debe responder a las normas de la escritura, lo que exige marcos gramaticales y ortográficos que necesariamente distorsionan la voz inicial. Pero también al ser una narración responde a la estructura de inicio, nudo y desenlace, y debe tener un orden lógico para que pueda entenderse al ser leído. Por ello en este capítulo se ordena el testimonio de Urbina temática y cronológicamente, y se aclara que la versión que se presenta tiene la revisión y aprobación del entrevistado.

Algo que debe resaltarse es la memoria del entrevistado. Es muy detallado su relato, incluso en la narración de su infancia, Urbina describe con minucia situaciones de hace setenta años; su relato es muy emotivo y resulta poco decantado en el sentido que es la primera entrevista que en su vida hace enfocada en la fotografía; éstas por lo general han sido relacionadas con la mitología y la ritualística, con el arte rupestre y su trabajo como docente, pero como he señalado previamente la investigación sobre la fotografía etnográfica en Colombia es escasa y muestra de ello es que sea su primera entrevista al respecto.

2.3.2. Un filósofo seducido por las cosmologías arcaicas

Fernando Urbina Rangel, nació en 1939 en Pamplona, en el departamento de Norte Santander, Colombia. Filósofo, fotógrafo y poeta se ha interesado en el pensamiento indígena en dos frentes; en primer lugar mitología y ritualística; y luego en arte rupestre, convirtiéndose en uno de los mayores conocedores de estas temáticas en lo que respecta al noroeste amazónico.

Su infancia transcurrió en Pamplona, una ciudad fundada en 1549, que enmarcada en la cordillera oriental ostenta una bella arquitectura colonial y un hermoso valle. Desde niño Urbina mantuvo una relación con lo rural gracias a que su padre, era propietario de fincas en ese territorio y ejercía como abogado; llegó a ser magistrado en esa ciudad.

Su interés por la cultura antigua se gestó muy temprano gracias a su padre, con quien aprendió desde muy niño a leer en libros de mitología griega. Su padre suministró también su primer acercamiento a la fotografía, Urbina explica que en su hogar la fotografía era algo más que el retrato y las conmemoraciones familiares; su padre hacía retratos de diversas personas que le resultaban interesantes y de paisajes rurales, con una cámara prestada. A los doce años recuerda ver a su padre tomando fotografías, y a los catorce o quince años recuerda tener su primera cámara Kodak Brownie, obsequiada por su hermana, con la que registró paisajes, personas, animales, su colegio, la vida rural a la que tenía acceso a través de las visitas a las fincas de su padre, y actividades cotidianas en su adolescencia.

Estudió filosofía en la Universidad Nacional de Colombia entre 1959 y 1963. Una vez terminados sus estudios de pregrado se dedicó a la docencia en la misma universidad. Durante su vida también se ha desempeñado como docente en la Pontificia Universidad Javeriana, el Colegio Mayor Nuestra Señora del Rosario, la Universidad Pedagógica Nacional, la Universidad Libre, Universidad de los Andes, Universidad La Gran Colombia, Universidad del Magdalena y Universidad de Nariño. Formalmente se encuentra retirado de la docencia desde abril de 2004, aunque continúa con sus investigaciones y gestión de proyectos. Por su trabajo como docente e investigador le fue otorgada en 1995 la Medalla al Mérito por la Universidad Nacional, y el premio Alfonso López Pumarejo en el 2012.



Ilustración 46. Urbina narrando el mito El cazador y la dueña de las bestias. Serranía de La Lindosa. 2011. Fotografía de la autora.

Sus estudios sobre la filosofía antigua, particularmente su interés en la mitología griega, el origen de la filosofía, presocráticos, Platón y la filosofía oriental, lo acercaron a la investigación de las mitologías amerindias y al pensamiento antropológico. Urbina recuerda una de sus primeras clases universitarias en la cual su profesor señaló que la filosofía es contraria al mito; esta oposición lo intrigó hasta el punto de acercarlo al origen de la filosofía y a las mitologías arcaicas, y es que para Urbina:

Toda realidad cultural se diversifica hacia atrás en un montón de raicillas cuya conjunción produce el origen de algo. Todo problema cultural es como un árbol con muchas raíces que se van diversificando hasta volverse hilos imperceptibles que son, precisamente, los orígenes de las cosas. Por eso este tipo de problemas (el del origen) nunca se acaba, lo apasionante es tratarlos, porque hay una vocación irremediable del espíritu humano por entender los inicios del universo y el destino. Esas son las dos preguntas fundamentales de la existencia: de dónde es lo que es y para dónde va (Unimedios, 2004).

Su interés en el pensamiento indígena lo motivó a formarse como antropólogo, lo cual no fue posible porque entre 1963 (año en que culminó sus estudios como filósofo) no existía en Colombia ninguna formación formal para la antropología, de modo que en su calidad de docente tomó diversos cursos ofertados por la Universidad Nacional que lo acercaran a la etnografía y el pensamiento antropológico.

Con este interés en la cabeza en 1965 tomó su primer curso de prehistoria de América a cargo del docente español Manuel Lucena, el curso con un enfoque etnográfico le permitió a Urbina realizar su primer viaje adentrándose en el universo Kofán (grupo indígena residente en el departamento del Putumayo, piedemonte amazónico). El filósofo llevó su cámara fotográfica a su primera salida de campo, y la usó para registrar su experiencia etnográfica. Durante este viaje Urbina reconoce el uso



Ilustración 47. Taita Kofán Don Querubín Queta, con atuendo ceremonial para toma de yajé. Río Guamués, 1965. Cortesía de Fernando Urbina.

de la fotografía como un registro sistemático y al mismo tiempo como un soporte capaz de desencadenar los recuerdos y renovar la vivencia. Aunque es una práctica costosa Urbina realiza en su primer viaje alrededor de 50-60 fotografías, destacando la toma del Taita Querubín Queta, la cual años después incluyó dentro de sus exposiciones.

Entre 1966 y 1967 el ejercicio fotográfico de Urbina se modifica; un amigo cercano regresa de Alemania donde realizó su especialización y aprendió a hacer fotografías de manera profesional. Urbina decide imitarlo, de modo que cambia su cámara de bolsillo por una profesional, y aprende a revelar.

Sólo hasta 1990 toma un curso formal de fotografía de técnica de zona, el cual pone en práctica hasta 1997 con la fotografía digital.

En su segunda jornada de campo recorrió el río Vaupés en el año 1968, y en 1972 se dirigió a los Llanos Orientales para aventurarse en el universo Sikuani (grupo indígena que habita las llanuras del Orinoco); y un año más tarde recorrió el departamento del Chocó para dejar uno de los más bellos testimonios visuales del pacífico colombiano con un grupo Embera del Río Catrú (grupo indígena que habita



Ilustración 48. Etnias Guahibos. 1972.
Arocha y Friedemann, 1982.



Ilustración 49. Mico maicero. 1976.
Fernando, Urbina.
Archivo ICANH

algunas zonas del litoral pacífico).

En 1972 estableció un primer contacto con la mitología Muinane-Uitoto, al encargársele la edición de un libro de mitos. Urbina consideró que el mito en sí mismo está vacío sino no se realiza un trabajo de campo y un registro etnográfico que permitan comprender las dimensiones de éste; de modo que viajó a la Amazonía para aproximarse a estos grupos humanos.

En 1976 recorrió el río Inírida junto a Camilo Domínguez, y ese mismo año visitó Leticia. Además de estos ha hecho múltiples viajes entre los Awa, los Yukuna, los Barí, los Wayuu, los Miraña.

Si bien los trabajos de campo de Urbina han abarcado la Amazonía, Orinoquía, Chocó, Guajira, Nariño y en la Serranía del Perijá, concentró sus reflexiones entre los grupos Uitoto y Muinane (grupos indígenas que habitan la parte media del río Caquetá y sus fuentes hasta el río Putumayo) con quienes desde 1972 hasta la actualidad ha tenido contacto y desarrollado sus principales investigaciones sobre mitología y arte rupestre.

Dentro del universo fotográfico de Urbina pueden encontrarse retratos, escenas de la vida cotidiana, objetos, prácticas rituales, animales, plantas y paisajes; sobresale que

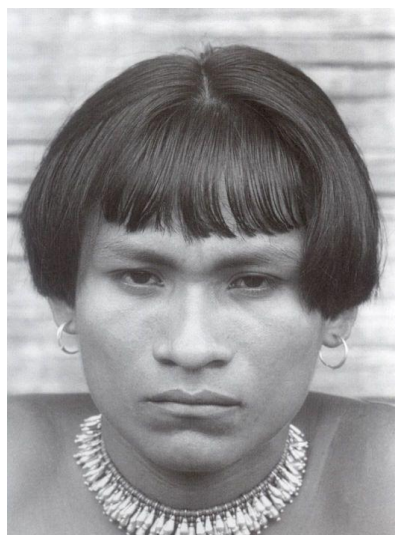


Ilustración 50. Indígena embera. Río Catrú, Chocó. 1973. Fernando Urbina. Serrano, 2006: 63.



Ilustración 51. "La divina Eulalia". 1973. Fernando Urbina. Rueda, 2014: 22.

muchas de sus fotografías han sido hechas para relacionarse con poemas.

Para Urbina, las fotografías resultan un soporte de su trabajo etnográfico y al mismo tiempo un vehículo que detona sus emociones y sensaciones en campo, de hecho, para él resulta más importante el negativo que la fotografía ampliada, porque el negativo es la preforma, es el registro. También se destaca que en su obra no hay una reticencia a capturar con su lente el contacto entre la civilización y sus anfitriones en campo, de hecho la presencia de latas, plásticos lo distinguen de la mayoría de las fotografías etnográficas de su tiempo, es como señala Santos (1994: 141)

Algunas fotografías de Urbina focalizan objetos que no concuerdan con el camino de sentido trazado por la enunciación: bolsas plásticas, enlatados, una escopeta, son objetos que allí encontramos y que revelan en su fotografía una narración más problematizada. La fotografía de Urbina se separa un poco así, se distingue. Huye menos de una descripción desprevenida, no encontramos que en ella se ate tanto el sentido a un único proyecto semántico, su enunciación es más flexible.

En este sentido, Urbina se reconoce como un “etnógrafo de verdad”, reconoce el objeto externo y lo configura como parte de la fotografía porque expone el contacto cultural; Urbina es consciente de ese contacto y en sus fotos lo hace consciente,



Ilustración 52. Cascadas que brotan de una formación rocosa. Sobre la roca se observa un frondoso bosque
Archivo ICANH



Ilustración 53. Perspectiva de un gran río. Guainía. 1976. Fernando Urbina.
Archivo ICANH



Ilustración 54. Vista del Río Negro. Guainía. 1976. Fernando Urbina.
Archivo ICANH

en este sentido propone que sus fotografías son fieles a la realidad, asegurando que se trata de instantáneas; no genera una “acomodación etnográfica” que responda a un estereotipo o a una serie de marcas visuales de cómo y lo que debe aparecer representando a un indígena, sino que procura no invadir, porque de hacerlo, sus fotografías dejarían de ser verdaderos testimonios etnográficos. Por ello toma fotos a quienes tiene confianza, en sus palabras “yo busco tomar una muy buena foto pero sin disfrazar a la gente”. En este sentido se reconoce como un fotógrafo primitivista, es decir alguien que tiene muy poca técnica fotográfica, a quien le gusta la fotografía de la naturaleza y las personas que hacen parte de ese universo.

En este punto se debe retomar la idea inicial propuesta de la mimesis y la subjetividad en la producción fotográfica. Si bien Urbina comprende a sus fotografías como un testimonio etnográfico -un testimonio fiel-, la foto por su condición misma, es una construcción subjetiva, situada y seleccionada, enmarcada en intereses y tradiciones particulares. De modo que debe resaltarse que Urbina no oculta el cambio cultural, pero al mostrarlo también está haciendo una construcción



Ilustración 55. Mico Negro. Fernando Urbina.
Archivo ICANH



Ilustración 56. Serranía de la Lindosa. 2012.
Fernando Urbina.
Amazonía Mítica.

consciente de la imagen que quiere mostrar del mundo indígena. Porque toda fotografía es una selección determinada por quien obtura la máquina, así que ninguna foto es neutral u objetiva, ninguna puede ser un fiel reflejo de la realidad, porque la plena fidelidad de la foto es imposible, ya que la realidad “es incognoscible, inasible y en tanto infotografiable. Una foto sólo se parece a una foto, ni siquiera al fenómeno visual enfocado” (Soulages, 2010: 104).

Según señala Urbina sus fotografías siempre han sido consensuadas, de hecho asegura que entre sus imágenes aparecen muy pocas personas, porque fotografía a personas con quienes ha entablado una relación, con quienes hay confianza. Así, al relatar cada uno de sus trabajos de campo, describe las familias con quienes ha mantenido, e incluso en la actualidad ha establecido una alianza. Es a partir de esa proximidad con otro ser humano que Urbina accede a esa cultura realmente, es esa intimidad a partir de la cual le es posible una construcción de conocimiento.

Algo destacable es que durante su infancia Urbina compartía la vida rural. Desde niño aprendió a cazar y pescar, y sus habilidades para estas actividades eran sobresalientes ante las familias donde



Ilustración 57. Sin título. Serranía de La Lindosa. 2011. Manuel Ariza. Archivo del proyecto “Etnografía y Arqueología del Amazonas. Prospección arqueológica del noroccidente amazónico colombiano, departamentos de Caquetá, Guaviare y Meta”.

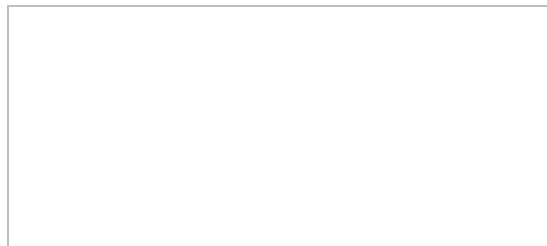


Ilustración 58. Sin título. Serranía de La Lindosa. 2011. Fernando Urbina. Archivo del proyecto. “Etnografía y Arqueología del Amazonas...”.



Ilustración 59. Sin título. Serranía de La Lindosa. 2011. Fernando Urbina. Archivo del proyecto “Etnografía y Arqueología del Amazonas...”..

realizaba sus acercamientos etnográficos; su puntería frecuentemente le abrió las puertas y le dio el respeto de sus anfitriones.



La transacción para el acto fotográfico no es un intercambio monetario. Urbina asegura que durante su vida ha ayudado y ayuda económicamente a las familias que le han permitido hacer sus investigaciones, las ha alojado y acompañado, de igual manera afirma que en sus trabajos de campo siempre los costos de alojamiento y alimentación son contratados con estas familias en un precio consecuente con el aporte que estos han hecho a sus investigaciones. Este compromiso ético hacia las familias con quienes ha trabajado ha hecho que sus relaciones perduren en el tiempo y haya una relación afectiva más allá de la profesional.

Resalta que Urbina ha entregado muchas de sus fotografías a quienes han aparecido en ellas, de modo que ha habido reiteradamente una devolución de las imágenes y de la producción académica que han permitido gestar.

El trabajo etnográfico de Urbina no solamente se ha ocupado de analizar la historia oral y la mitología, sino que ha profundizado en el arte rupestre. En su viaje de 1978 a Araracuara desarrolló un inventario y un registro fotográfico sistemático de los petroglifos del río Caquetá, donde además desarrolla su principal investigación sobre el mito del origen de la humanidad, en relación con los petroglifos que representan diversos momentos del relato de la anaconda ancestral⁴². La relación que ha analizado Urbina entre las pictografías, los petroglifos y los mitos ha sido un importante legado sobre el pensamiento indígena

⁴² Urbina (2000), investiga la relación mito-rito-arte rupestre en la Amazonía colombiana presentando series de figuras antropomorfas relacionadas con las sinuosidades del cauce de un río y con las " pintas de la boa", los cuales se relacionan directamente con los mitos uitotos del origen de la humanidad a partir de una serpiente ancestral (Martínez Celis, 2006).

y su relación con el entorno, lo que lo ha consolidado como uno de los mayores especialistas en el país en arte rupestre.

Su obra incluye más de 100 publicaciones, entre los que se destacan siete libros individuales: *Mitología Amazónica cuatro mitos de los murui-muinanes*; *Amazonía: naturaleza y cultura*; *Las hojas del poder*; *PalabraObra*; *Poemas-antología*; *Dijoma-El hombre- serpiente- águila: mito uitoto de la Amazonía*; *Las palabras del Origen*. Cuenta además con alrededor de 2.000 fotografías publicadas (y alrededor de 100.000 en su archivo), dos series de televisión educativa, dos series de radio, alrededor de 50 recitales de poesía y la participación en varios filmes y vídeos.

Las fotografías de Urbina le han permitido conformar veintitrés exposiciones individuales y participar en muchas colectivas, tanto nacionales como internacionales, y sin duda es uno de los principales exponentes de la fotografía etnográfica en Colombia, destacándose por obtener la mención de honor en el Concurso Mundial de Fotografía de 1993, auspiciado por la Unesco.

Su trabajo sobresale por su calidad y estética; Urbina de hecho, realizó muchas de sus expediciones con el dinero obtenido de la venta de las fotografías, de modo que si Koch-Grünberg financiaba sus expediciones con las colecciones que adquiría durante los viajes, Urbina lo ha hecho a partir de las fotografías; esto ha generado viajes limitados en tiempo y recursos. En algunas ocasiones los viajes han sido financiados por entidades pero en su gran mayoría han sido posibles gracias a la venta de las fotografías tanto a instituciones, a editores, o a coleccionistas privados. Esta mercantilización de su producción visual ha sido ampliamente criticada en el círculo antropológico nacional desde su primera exposición, a pesar de ello es destacable que dicha producción ha sido reconocida internacionalmente y sin duda es el principal exponente de la fotografía etnográfica en Colombia del siglo XX.

2.3.3. Su segundo trabajo de campo, un viaje por el río Vaupés en 1968.

Alejandro Reyes Posada, estaba comisionado para concluir el leonino negocio de los caucheros colombianos, por lo cual fue enviado a recorrer el territorio del Vaupés con el propósito de presentar un informe detallado que permitiera finalizar con estas actividades que subyugaban a las comunidades indígenas a través de un modelo de endeudamiento⁴³, donde el indígena por voluntad o presión (violencia física y/o psicológica contra su persona, su familia o su comunidad) debía vender su mano de obra para cubrir la deuda por la adquisición productos de la civilización a precios exorbitantes.

Reyes invitó a Fernando Urbina a hacer parte de la expedición con el propósito de incluir un reporte fotográfico que soportara el informe que preparaban contra los caucheros, Urbina aceptó y junto a él recorrieron este territorio utilizando avionetas del Instituto Lingüístico de Verano⁴⁴.

Como resultado de este viaje obtuvo un folder de fotografías a blanco y negro y color, que incluyen además del soporte del informe, paisajes, retratos, actividades de la vida cotidiana y objetos de cultura material.

Sobre esta última temática Urbina registra una serie de piezas cerámicas, las cuales son utilizadas para esta investigación y conforman la segunda serie fotográfica utilizada en el trabajo de campo. Se presentan a continuación.



⁴³ Para ver con detalle el sistema de endeude en el noroeste amazónico puede verse Domínguez y Gómez (1990); Steiner, Páramo, Pineda (2014).

⁴⁴ El Instituto Lingüístico de Verano es un organismo internacional fundado en 1934, con sede en California con intereses en lingüística, etnología, alfabetización y desarrollo de la comunidad. En el capítulo referente al relatos del sabedor (pág. 102 de este trabajo) se presenta con mayor detalle la historia de este instituto y el impacto en la región.



Ilustración 61. Sin título. Fernando Urbina. Archivo del fotógrafo.



Ilustración 62. Sin título. Fernando Urbina. Archivo del fotógrafo.



Ilustración 63. Sin título. Fernando Urbina. Archivo del fotógrafo.



Ilustración 64. Sin título. Fernando Urbina. Archivo del fotógrafo.



Ilustración 65. Sin título. Fernando Urbina. Archivo del fotógrafo.



Ilustración 66. Sin título. Fernando Urbina. Archivo del fotógrafo.



Ilustración 67. Sin título. Fernando Urbina. Archivo del fotógrafo.



Ilustración 68. Sin título. Fernando Urbina. Archivo del fotógrafo.



Ilustración 69. Sin título. Fernando Urbina. Archivo del fotógrafo.



Ilustración 70. Sin título. Fernando Urbina. Archivo del fotógrafo.



Ilustración 71. Sin título. Fernando Urbina. Archivo del fotógrafo.



Ilustración 72. Sin título. Fernando Urbina. Archivo del fotógrafo.



Ilustración 73. Sin título. Fernando Urbina. Archivo del fotógrafo.



Ilustración 74. Sin título. Fernando Urbina. Archivo del fotógrafo.



Ilustración 75. Sin título. Fernando Urbina. Archivo del fotógrafo.



Ilustración 76. Sin título. Fernando Urbina. Archivo del fotógrafo.

Las fotografías presentadas en este segundo capítulo constituyen la materialidad a través de la cual, habitantes actuales del Vaupés, configuran relatos sobre la alfarería. Son la herramienta metodológica de esta investigación por lo cual su producción es parte esencial en el análisis, porque desde allí se empieza a configurar el trabajo de memoria.

Como se pudo ver a lo largo del texto, estas fotografías son productos culturales, fijados en contextos socio históricos particulares. Aunque el tema es el mismo: la alfarería en el Vaupés, los dos fotógrafos en tiempos y espacios distintos registran la cerámica de formas muy diferentes.

La producción visual de Koch-Grünberg presenta esa tensión del cambio del paradigma en el trabajo antropológico; el vuelco metodológico de la etnografía se encuentra impreso en su producción visual. El registro detallado de la cultura material, esa obsesión por el objeto y el proceso en el que es producido; son configurados dentro del coleccionismo de la etnología alemana de inicios del siglo XX. Sus fotografías de la cerámica son imágenes que no sólo están mostrando objetos y prácticas culturales, están presentando la forma en la que un etnólogo alemán construía una imagen de la Amazonía para el público culto metropolitano europeo. Una imagen que presentaba el cuerpo desnudo, las prácticas culturales y los objetos de cultura material como la forma científica de conocer al “Otro”, porque la cultura estaba puesta allí.

En contraste, el interés de Urbina no es en el objeto, ni en la cultura material, a Urbina le interesa el pensamiento. Urbina es filósofo y su enfoque está en el mito, en el origen. Él fotografía paisajes, rostros, animales, plantas, objetos occidentales en medio de contextos indígenas, objetos y rituales, objetos y prácticas cotidianas, petroglifos, murales rupestres, el río, la roca, la gente... A él no lo desvela la cultura material, lo que intenta en su investigación es comprender el origen; la manera en que otras sociedades han explicado la existencia. De modo que la cultura material hace parte de la explicación pero no es *a priori* la cultura. También se diferencia al establecer una relación muy próxima con sus anfitriones en campo, que no busca excusar, ni justificar; por el contrario presenta como un compromiso ético y moral con quienes han aportado a su obra. Lo que presenta una posición epistemológica muy distinta, que visibiliza un cambio en el paradigma del levantamiento etnográfico, y una construcción visual de la alteridad completamente diferentes.

Resalta el énfasis de Koch-Grünberg, tanto en sus descripciones como en sus imágenes, en presentar a los indígenas como seres humanos; si reflexionamos sobre este punto, no deja de sorprender que iniciando el siglo XX Europa mantuviera una imagen del indígena como un no-humano, un ser exótico para el entretenimiento de masas; y además que en 1903 el Río Negro y el río Vaupés fueran escenarios completamente desconocidos para el mundo académico, aunque como el mismo alemán relata en algunos apartados, ya hubieran sido conocidos por comerciantes y caucheros. Estas dos cuestiones permiten vislumbrar el imaginario occidental sobre la selva y el desconocimiento real que se tenía de ella; lo que fue un marco propicio para los procesos históricos que se desarrollaron en el Noroeste amazónico durante el siglo XX.

Si bien, no es el propósito de este trabajo pormenorizar en detalle dichos procesos, debe destacarse que las economías extractivas (o economías de enclave) fueron el modelo impuesto en esta región amazónica, de modo que las personas fueron obligadas a trabajar en un sistema que no le importaba la vida y que no reconocía a los habitantes de estas tierras como un par, sino como fuerza

de trabajo endeudada. No es casual que Fernando Urbina haya sido comisionado al territorio del Vaupés para realizar un levantamiento visual que soportara un informe para terminar con las caucherías, que durante el siglo XX habían generado abruptos cambios sociales y culturales en las comunidades que habían sido sometidas, endeudas, desplazadas, e incluso exterminadas.

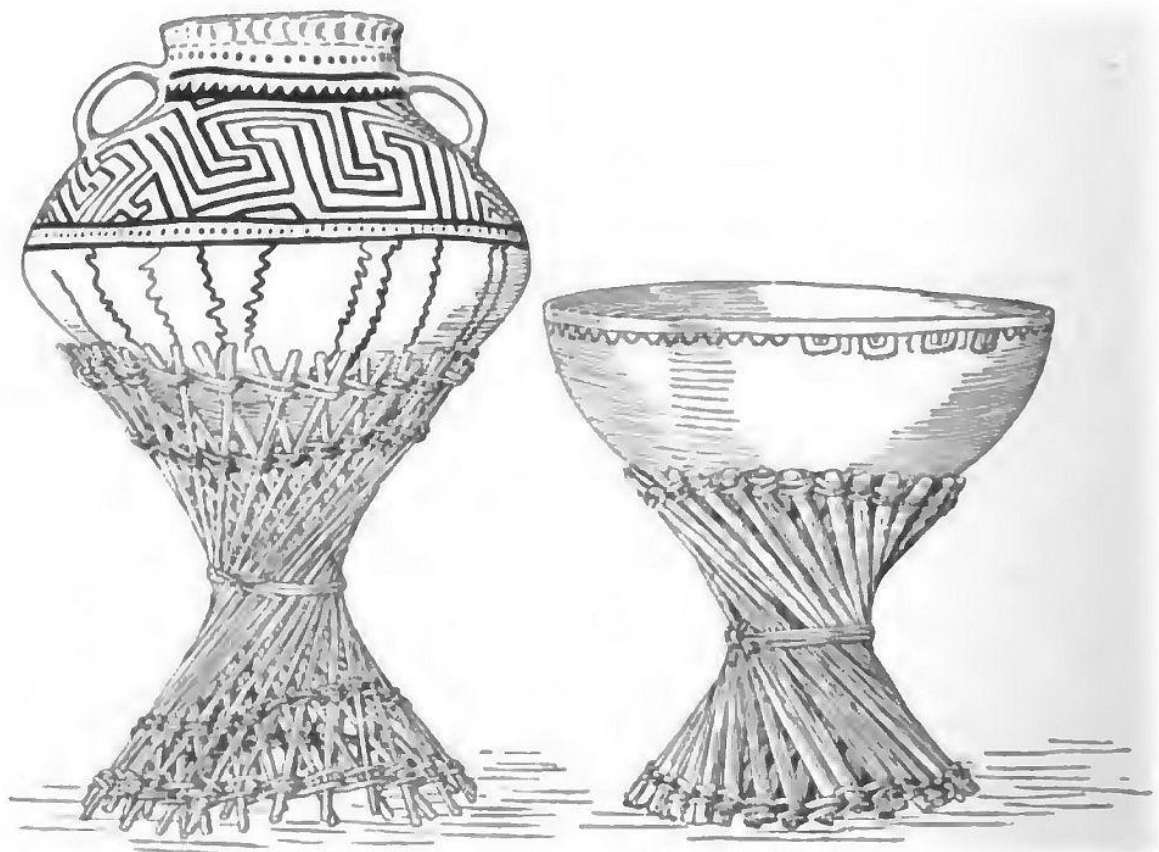
Este punto es de interés porque hablar de la historia amazónica del siglo XX, es hablar de un fuerte cambio cultural, en donde el desconocimiento del mundo amazónico, la economía extractiva, el desinterés estatal y la visión misma que se mantenía del indígena, permitieron la explotación, la esclavitud, y la imposición de otra forma de ver y estar en el mundo. De modo que las prácticas culturales de estos grupos humanos, se transformaron, cayeron desuso, fueron menos cotidianas, se olvidaron, permanecieron en silencio... y la alfarería, como muchas otras prácticas, se transformó abruptamente a lo largo del siglo XX.

El siguiente capítulo explora estos procesos socio históricos particulares a través de los relatos que produce en los habitantes actuales del Vaupés, una entrevista abierta observando las dos series fotográficas. Conversar en torno a la cerámica es hablar de la vida cotidiana, del comer y el cocinar; es dialogar sobre rituales y seres míticos que permitieron el origen del mundo amazónico; es hablar de caucherías y misioneros; es escuchar palabras y frases en lengua rodeadas de carcajadas y sonrisas; es observar mujeres consintiendo una imagen en blanco y negro impresa sobre una hoja de papel; es ver ensombrecer el rostro del entrevistado recordando un mundo ausente.

El trabajo que se presenta a continuación no es una revisión historiográfica sobre los procesos que han vivido en el siglo XX las sociedades del Vaupés; es una mirada al pasado y a los procesos que estos grupos indígenas han vivido a través de los relatos que surgen de las fotografías relacionadas con la alfarería. Fotos que no son producto del azar de Koch-Grünberg y Urbina, fotos que no son fiel reflejo de la realidad, fotos que no son neutras, sino que son productos culturales, construcciones visuales de un etnólogo alemán en 1903 y un filósofo colombiano interesado en el mundo indígena que viaja por el territorio vaupense en 1968.

Capítulo III

Los relatos frente a las fotografías de la cerámica



3.1 La fotografía como una relación de relaciones

Como se ha señalado previamente, particularmente en el primer capítulo, esta investigación comprende a la fotografía desde un análisis relacional. Si bien las fotografías son objetos, la relación que establecemos con estos objetos es particular y situada, y está enmarcada en relaciones sociales que incluyen tanto la producción como el intercambio y el consumo, Edwards señala que

Appadurai's now seminal volume (*The Social Life of Things* 1986), especially the essay by Kopytoff, has provided a classic model arguing that a thing, in our case a photograph, cannot be fully understood at one single point in its existence –for instance, perhaps, the inscription of the colonial gaze- but must be examined through the processes of its production, exchange, and consumption. Things have accumulative histories that draw their significances from intersecting elements in their histories. This takes on an added dimension in relation to photographs, as their infinite recodability of content is linked to shifting relations of the material object. What links are approaches, and the way in which meanings are transformed, is that objects enmeshed in this system and perceived as active in social relations, not merely passive and inert entities to which things happen and things are done (Gosden and Marshall 1999:169). Rather they constantly pick up new meanings, both reworking the relation between signifier and signified, and in relation to the way photographs are used to create and sustain meanings in people's lives. (Edwards, 2001:13)

Como se revisó en el segundo capítulo las dos series fotográficas tienen producciones diferentes y aunque se ocupan de objetos cerámicos su intención, el contexto de su producción, y las posibilidades técnicas (el uso del blanco y negro frente al color) configuran formas diferentes de presentar a la cerámica. Como se explicó previamente la fotografía es “el arte de los posibles” de modo que los relatos que detonan, al igual que la reacción de quienes las observan es diverso. Este capítulo aborda las reacciones y emociones, así como los relatos sobre el pasado que despierta el observar las fotografías, como introducción se presentará un antecedente de este trabajo que es el ejercicio de recepción de fotografías hecho por Koch-Grünberg entre las comunidades del Vaupés y el Río Negro iniciando el siglo XX, partiendo de allí se presentan los resultados de esta investigación donde el encuentro con las fotografías expresa múltiples sentidos y significados sobre el pasado.

3.2 Percepciones de la fotografía iniciando el siglo XX

Koch-Grünberg presentó una serie de fotografías a los miembros de algunas comunidades a las que visitó, si bien no se cuenta con una fuente de información proporcionada por los indígenas que conoció el etnólogo, en cambio contamos con la descripción que él hizo de la percepción de ellos, donde para su sorpresa la fotografía no resultaba intimidante.

Es importante señalar que en muchos relatos de inicios de siglo XX se presenta una relación intimidante entre la fotografía y las comunidades donde esta tecnología es desconocida o poco frecuente. En algunos relatos el temor sobresale como la respuesta habitual, expuesta en supersticiones como el robo del alma. Lahille describe su percepción de esta relación con la cámara, “la contracción en los gestos de algunos de los sujetos no se debe al frío, sino más bien a cierto temor producido por mi cámara fotográfica dirigida contra ellos por primera vez, como si fuese un arma desconocida” (Lahille, 1926). Es muy frecuente esta percepción en la descripción de quienes portaban la cámara.

Por su parte Tsinhnahjinnie (2003) desde su experiencia familiar presenta una mirada diferente a esta respuesta distante a la fotografía, para ella esta actitud es más una resistencia y una medida de protección que de temor

My father’s family (Diné) never had very many photographs, there was no furious fire to melt the negatives, there was a philosophy which was very protective. To outsiders I suppose the attitude would be interpreted as superstitious or even shy. Whatever the outsider preferred to believe, whatever the sophisticated evaluation arrived at, the outsider would leave the reservation satisfied that stereotypes had been affirmed. They never interpreted the “backward attitude” of the subject or shyness as a statement about their presence. The superstition or shyness was neither explained nor elaborated on to strangers, because the <<photographer>> would not have understood the nuances of privacy that the Diné perceived (Pág. 40, 41).

En el Vaupés previo a la visita de Koch-Grünberg, el Conde italiano Ermanno Stradelli recorrió algunos poblados dejando registro con su lente fotográfico, según Pineda (2018: 62)

El uso de la cámara le concedió una especie de estatuto superior entre sus anfitriones nativos; se le percibió como un ‘conde paye’, cuyo revelado in situ de las fotos, y el uso del arsénico en este proceso (que mataba sin que él se percatase al principio todas las hormigas arrieras a la redonda) le ganaron el respeto y la admiración de los indígenas, además de su personalidad.

Seguramente fue también temido por sus anfitriones porque su labor fotográfica podía 'robar' el alma de sus fotografiados; y tal vez el poder de matar las hormigas le valió la fama de respetable 'envenenador', una actividad (el uso de los venenos contra los enemigos) al parecer practicada y temida en la región. Asimismo, su lupa impresionó a sus anfitriones, y le dio una áurea de un verdadero mago o chamán (Stradelli, 2007).

Sin lugar a dudas, muchos de los lugares y las comunidades visitados por Koch-Grünberg, veían por primera vez una cámara y desconocían los objetos que de ella se obtienen, estas son las impresiones que describe el autor sobre el encuentro de las personas al ser fotografiadas:

Fueron pocos los que sentían temor, en cambio a la gran mayoría parecía agradecerles posar.

Al contrario de lo que ocurre con algunos europeos que se atemorizan ante la simple presencia de la cámara fotográfica, estas gentes no mostraban la menor aprehensión. Por el contrario, se daban prisa por llegar cuando veían que iba a fotografiarlas. Solo el activo jefe me preguntó si el aparato no iría a "matarlo" (Koch-Grünberg, 1995, I: 280).

No tenía ningún problema para tomarles fotografías; por el contrario les agradaba muchísimo (Ibíd., I: 257).



Ilustración 77. El autor muestra fotografías. Tiapacá. Río Caiarý-Uaupés.
Koch-Grünberg, 1995, II: 70.

El relato de Koch-Grünberg se hace aún más interesante porque incluso experimentó con la recepción fotográfica con algunos grupos que visitó; el etnógrafo les mostraba fotografías, y comenta que les gustaba mucho verlas, se reunían a su alrededor y preguntaban sobre quienes aparecían, inclusive en

ciertas ocasiones reconocían personas⁴⁵. Resalta además que los indígenas entendían las fotos y las nombraban *mīra ánga*, que en *lingoa geral* puede significar gente, cuadros, sombras, almas o espíritus (Koch-Grünberg, 1995, I: 257).

Mostraron gran interés por las fotografías de mi familia, en especial por los cuatro retratos de mi novia. A cada momento me decían “muéstranos a tu mujer” y, debido a que eran cuatro fotografías surgía la inquietud de si tenía cuatro mujeres, tal como conviene a un poderoso y acaudalado cacique (Ibíd. I: 257).

Também dedicavam muita atenção às fotografias de outros indígenas, e como críticos natos exprimiam-se mordentemente sobre a reprodução das personalidades, rindo-se delas desbragadamente.

Eles possuíam um alto grau de inteligência e dotes artísticos, o que atesta o fato de que, até nas placas negativas, reconheciam as pessoas que moravam bem distante (Koch-Grünberg, 2009: 33).

A continuación se presentan las percepciones de los actuales habitantes del Vaupés frente a las dos series fotográficas de esta investigación.

⁴⁵ Koch Grünberg también relata que llevaba consigo un libro de ilustraciones de animales del Viejo y del Nuevo mundo, el cual compartía con los nativos durante horas, recibiendo sus preguntas y su aplauso incesante. Para profundizar sobre este tema puede revisarse KG, 2008: 31-33.

3.3 La mirada a las fotografías

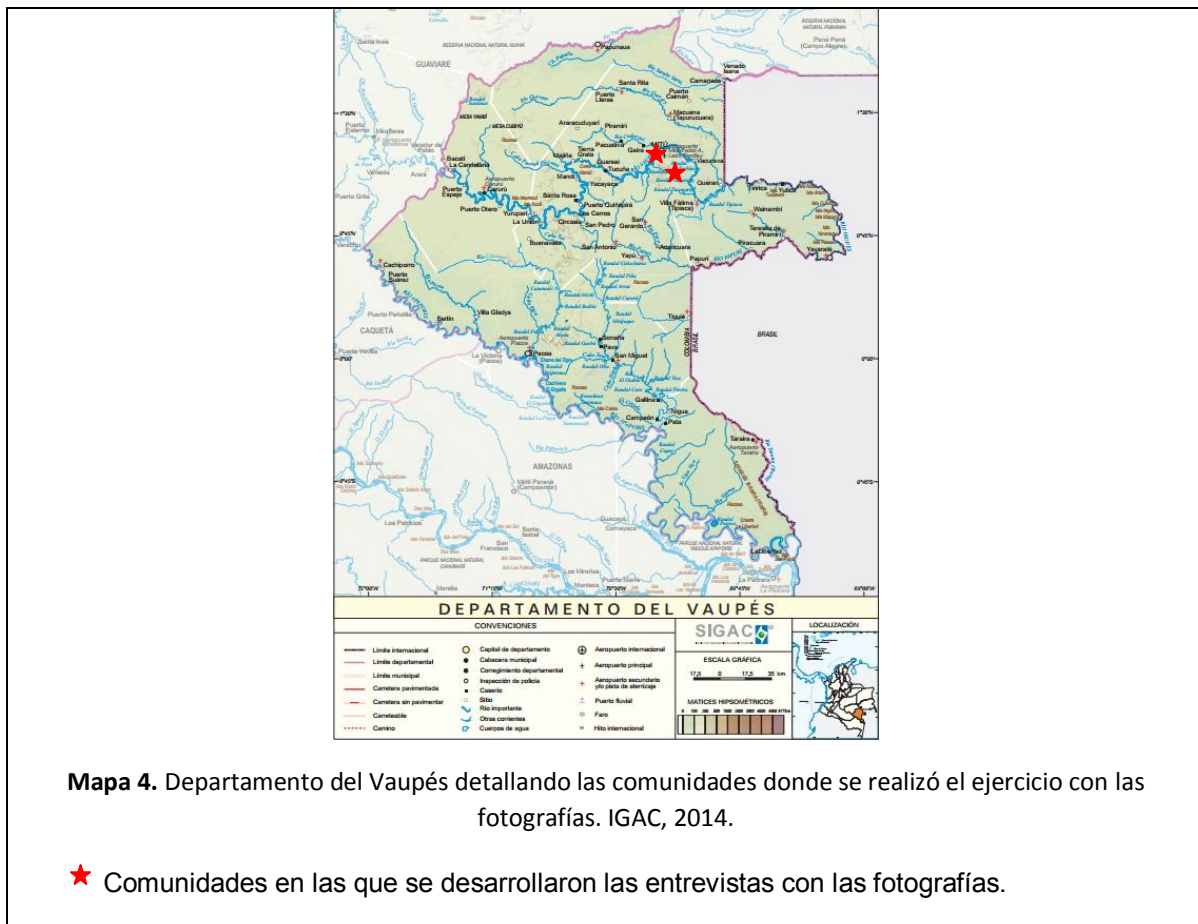
Como se ha señalado previamente, esta investigación indaga sobre los cambios y continuidades de la alfarería, como práctica cultural, desarrollada entre los grupos indígenas que residen en el área cultural del Vaupés, Amazonía colombiana. Con este propósito se desarrolló un trabajo de campo entre el 29 de septiembre y el 10 de octubre de 2015. Si bien este tiempo es corto para indagar ampliamente sobre prácticas culturales, debe aclararse que los altos costos económicos en la Amazonía no permitían un trabajo de mayor envergadura; de igual manera al ser una investigadora independiente y desarrollar el trabajo sin ningún tipo de investidura estatal, se debieron afrontar algunas limitaciones en desplazamientos por el orden público de la región. Entiéndase que debido a estas limitaciones se recurrió a conocidos y amigos de la región para realizar los contactos, por lo cual las impresiones que aquí se presentan son parciales y no pretenden determinar la práctica alfarera en el medio Vaupés, ni su simbología, por el contrario esta investigación pretende reconocer la pluralidad y diversidad que puede evocar un acercamiento a esta práctica a través de la fotografía.

El levantamiento de información cualitativa se desarrolló únicamente en el Medio Vaupés⁴⁶ específicamente en dos comunidades: Puerto Golondrina y Cubay; y en Mitú, la capital departamental. La metodología consistió en: i) entrevistas semi-dirigidas individuales; ii) entrevistas semi-dirigidas a grupos focales; iii) registro de la producción alfarera; iv) registro de piezas cerámicas. La siguiente parte del texto explica y justifica el área de estudio, la propuesta metodológica implementada, seguida de la descripción de cada una de las actividades desarrolladas. Con esta presentación general del levantamiento, la última parte de este capítulo se ocupa de desglosar cada uno de los relatos detonados por los grupos entrevistados, para desde allí puntualizar dos análisis: las relaciones de género y la legitimidad de los discursos.

⁴⁶ Aclaro que se incluyen algunas fotografías y consideraciones en base a entrevistas producto de dos trabajos de campo previos en el Alto Vaupés (municipios Arara y en la cabecera municipal de Carurú) realizados en el 2010 y el 2011, y un trabajo de campo en San José del Guaviare realizado en 2011, estas inclusiones se hacen para ampliar la perspectiva en el contexto amazónico y para sustentar el argumento de esta investigación.

3.3.1 Área de estudio

El ejercicio con las fotografías desarrollado en esta investigación se concentró en el Medio Vaupés; aunque Koch-Grünberg y Urbina recorrieron una región muchísimo más amplia, por facilidades logísticas y económicas este proyecto se concentró únicamente en este sector. Esta investigación tiene como antecedente un trabajo de la autora en el Alto Vaupés (Stoehr, 2011), donde se evidenció la importancia del tiempo y el espacio como marcos de memoria (Stoehr, 2015). La investigación precedente dejó claro que en el Medio Vaupés la relación con esas memoria de las fotografías podía ser más vívida por las diferencias en los procesos de colonización de las dos áreas. Debido a esto y a la identificación por bibliografía de la presencia de alfareros en el Medio Vaupés se eligió este sector como área de investigación⁴⁷.



⁴⁷ En el libro Lenguaje Creativo de las Etnias Indígenas de Colombia hay un capítulo dedicado a la producción de piezas de barro en la comunidad de Cubay, artículo de autoría de la antropóloga María Rossi.

3.3.2 Metodología

La investigación se ocupa puntualmente de una práctica cultural: la alfarería. Se aclara que el énfasis en esta práctica se debe a que la cerámica es una de las evidencias materiales con mayor estandarización en los períodos culturales⁴⁸ y su descripción formal ha sido ampliamente tratada por antropólogos sociales y por arqueólogos. El interés personal de la autora de esta investigación en la cerámica en sí misma, como en la arqueología amazónica hace que sea la práctica escogida para indagar sobre el cambio cultural y la memoria.

Con este propósito se plantea la mirada a un álbum fotográfico conformado por una serie de fotografías tomadas iniciando el siglo XX por el etnólogo alemán Theodor Koch-Grünberg y otra serie tomada en la década de 1960 por el fotógrafo colombiano Fernando Urbina. Es, a través de este universo visual que se indaga sobre los conocimientos y percepciones de la comunidad sobre la cerámica y la alfarería. La investigación indaga puntualmente sobre tres aspectos de la alfarería: i) Producción; ii) Uso; iii) Sentido. Las actividades a través de las cuales se desglosan estos tres aspectos son:

- a) **Entrevistas semi-dirigidas individuales y a grupos focales** apoyadas en la lectura de las dos series fotográficas. La entrevista se propone como un diálogo en el que el antropólogo construye un espacio comunicativo y es un actor activo en el campo social (Althabe, 1999). Dichos espacios reciben un detallado registro audiovisual pues lo que se dice no se limita a las palabras y es indispensable la observación etnográfica porque el lenguaje gestual y corporal (kinésica), como la utilización del espacio (proxémica), evidencian esas expresiones inconscientes e involuntarias del discurso y esto tiene especial interés si las entrevistas son grupales. Además si partimos desde la perspectiva relacional de Edwards (2008) la emotividad al ver las imágenes se expresa en expresiones paralingüísticas de modo que tanto el registro del gesto como del lenguaje corporal resultan indispensables en el análisis.

⁴⁸ Motivo por el cual la arqueología la usa como fuente para periodizaciones relativas.

De igual manera esta investigación concibe a la entrevista como un espacio dialógico (Arfuch, 1995), donde se comprende y analiza la construcción intersubjetiva generada entre el entrevistador y el entrevistado, pero además acepta que las enunciaciones son dinámicas y predestinadas (Bajtín, 1992). En este marco específico se entiende como discurso a la puesta en juego de la lengua, donde lo que los sujetos hablan es también social, sometido a reglas intencionales, pero además a expresiones de lo involuntario e inconsciente (Benveniste, 1971).

Las entrevistas en esta investigación inician con la pregunta *¿Qué ve?, ¿Qué es lo que está viendo en las fotografías?* Y aclara que todas las respuestas son tenidas en cuenta porque no se pretende reconocer la verdad sobre el conocimiento del pasado sino que el interés es conocer lo que cada persona ve al mirar la fotografía, en este sentido se les dice que ninguna respuesta es verdadera o falsa. A partir de allí se realizan algunas preguntas que genera la misma conversación enfocadas en la producción, uso y sentido de la alfarería. De igual manera, la entrevistadora conscientemente procura omitir información respecto a lo que dicen los autores de las fotografías sobre las mismas, por ello se omiten los pies de foto y se procura no hacer aseveraciones sobre lo que se les está mostrando, salvo el contexto general en el que se produjeron.

Las entrevistas fueron registradas en grabaciones con el debido consentimiento de los entrevistados y para un registro más preciso y estandarizado en cada una se completó un formato de registro en campo (anexo I). Se aclara además que la mayoría de entrevistados hablan su lengua y español, como señalé previamente en el área cultural del Vaupés actualmente se hablan veinticinco lenguas indígenas, se aclara que la entrevistadora solamente habla y entiende español.

Las fotografías se presentaron impresas sobre papel fotográfico del tamaño de una hoja carta; la primera serie en blanco y negro, la segunda serie a color. Cada fotografía se encontraba dentro de un folio transparente para

protegerla de la humedad y del desgaste⁴⁹.

Respecto a la conformación de los grupos focales debe mencionarse: El primero está formado por los sabedores tradicionales, si bien inicialmente se planteó una entrevista grupal solo pudieron realizarse dos entrevistas individuales a un sabedor. El segundo grupo está compuesto por las mujeres mayores⁵⁰, las entrevistadas pertenecen al coro de la iglesia católica de la cabecera municipal y se reúnen el día domingo para celebrar la eucaristía, con trece de ellas se realizó una entrevista grupal. Por su parte, el tercer grupo focal se compone de las alfareras, alfareros y aquellas personas que participan en el proceso de la transformación del barro, la investigación se concentró en los alfareros de las dos comunidades a las cuales se pudo tener acceso por orden público y presupuesto: Comunidad Cubay y Comunidad Puerto Golondrina

Si bien esta es la metodología central de este trabajo porque es el uso de la fotografía como soporte y como vehículo de memoria, se articula y complementa con otras dos actividades, que con corte etnográfico amplían el escenario de la entrevista para comprender mejor la relación de los habitantes de la región con la cerámica. A continuación se detallan estas actividades complementarias.

b) Registro de la producción alfarera el cual fue realizado a través de la etnografía, entendida como descripción densa (Geertz, 1992), para lo cual se llevó diario de campo y se completó un formato (anexo II) con el cual se desglosan las diferentes etapas de la producción cerámica. Además de esto se utiliza a la fotografía como herramienta de registro; algunos planos conscientemente recrean las dos series fotográficas utilizadas en las entrevistas, para de este modo producir un contraste visual entre la

⁴⁹ Es importante esta aclaración formal sobre el material presentado debido a que es a través de esta materialidad de la imagen que se establece una relación con el observador, como argumenta Edwards (2001: 16) "I would argue, be extended to photographs in many others ways, including historical photographs, for social interactions involving people and objects create meaning. Thus the material forms in which photographs are arranged, how they are printed and viewed, as albums, lantern slides, or mounted prints, is integral to their phenomenological engagement, structuring visual knowledge as well as those related human actions in modes of viewing".

⁵⁰ Para tener acceso a este grupo focal se contó con el apoyo del seminarista Jairo Calderón, quien las invitó a un taller para ver las fotografías al terminar la eucaristía.

producción y el uso de la cerámica previo frente al actual.

c) Ubicación y registro de objetos cerámicos en el municipio. A través de este registro se intenta conocer el uso que le dan los habitantes a estos utensilios, de dónde provienen y hace cuánto hacen parte de sus vidas. Del mismo modo se busca describir formalmente estos objetos, para ver similitudes y diferencias con los objetos registrados en el pasado y los que actualmente producen las alfareras. Para ello se visitaron cocinas y se asistió a un evento de saberes gastronómicos locales.

Vale la pena mencionar que el viaje se programó iniciando el mes de octubre de 2015 porque en estas fechas se desarrollan las fiestas patronales de la región, en las que se llevan a cabo desfiles, conciertos, y exposiciones culturales; teniendo especial interés una en la que la plaza principal de la ciudad se llena de stands que representan a cada una de las regiones del país presentes en la región⁵¹. Esto permitió incluir dentro de la investigación apreciaciones de corte etnográfico frente al uso de la cerámica en actividades colectivas y eventos. Adicionalmente durante estas fiestas se realiza una feria comercial de artesanías organizada por Artesanías de Colombia⁵² en la que se dan capacitaciones productivas y comerciales a los diferentes artesanos de la región y se les entrega un stand para exhibir y comercializar sus creaciones; las dos comunidades alfareras hicieron parte de esta feria y sus respectivas capacitaciones, a las cuales asistió la investigadora.

Estas actividades en su conjunto permitieron conocer la relación que los actuales habitantes indígenas del medio Vaupés tienen con la alfarería y los objetos cerámicos, a continuación se presentan los relatos.

⁵¹ Como he señalado a lo largo del texto, el departamento del Vaupés tiene una alta presencia de población indígena, adicionalmente en la zona vive población colona procedente de diferentes regiones del país –costa, llanura, pacífica, montañosa-. Durante las fiestas patronales se realiza una feria de las colonias, en las que cada una de estas regiones representa su identidad a través de la decoración de un stand, así como una muestra gastronómica, histriónica, un reinado, etc.

⁵² Artesanías de Colombia “es una sociedad de economía mixta del orden nacional, sometida al régimen de las empresas industriales y comerciales del Estado, vinculada al Ministerio de Comercio, Industria y Turismo, dotada de personería jurídica, autonomía administrativa y capital propio. “Tiene como meta principal el desarrollo y la promoción de actividades, tanto económicas, sociales, educativas como culturales, necesarias para el progreso de los artesanos del país y de la industria artesanal. Por medio de convenios y proyectos, directamente o en asociación con otras empresas, apoya a los artesanos en áreas como organización, administración, gestión, diseño y desarrollo de productos, promoción, mercadeo y ventas” (en Colombia, 2017).

3.4 Memorias

3.4.1 El sabedor

Al presentar la investigación a algunos amigos y conocidos residentes en Mitú e indagar por personas a entrevistar fueron varios los que mencionaron al sabedor Enrique Llanos. Al ubicarlo e invitarlo a la entrevista resaltó su disposición para participar, al preguntarle por esta particular reacción su respuesta fue:

Para servir, para que sepan lo que soy, lo que somos, porque yo soy una figura de la representación, de la representación del pasado. Entonces por eso me gusta hablar, contar, hacer saber qué soy, quiénes somos, qué somos, eh, qué pensamos nosotros desde la selva hacia afuera, porque son muchas cosas que la gente no lo sabe, no lo sabe, no, no, no nos respetan porque no nos ven, no nos entienden, eh, es eso, lo que quisiera que conversáramos los dos (Entrevista Enrique Llanos, Mitú, 01 octubre de 2015).

Y es que justamente eso es un sabedor, alguien que porta el conocimiento de un pueblo, que encarna la historia y la memoria, y su rol social es la transmisión de estos saberes; puede además saber curar y saber rezar.

Enrique Llanos se reconoce como sabedor del pueblo cubeo y se dedica a proyectos de recuperación de historia indígena del departamento: historia oral, danza, música, tejido y memoria histórica⁵³.

La entrevista se hizo la tarde del primero de octubre, en una tienda en la cabecera municipal de Mitú, bajo tejas de zinc golpeadas por una cálida lluvia torrencial.

El sabedor tuvo una conversación muy fluida y elocuente, en español aunque en muchas ocasiones dio nombres en lengua. A veces daba una traducción al español del objeto que veía o hacía una explicación de prácticas occidentales a



Ilustración 78. Serie de entrevista individual con sabedor Enrique Llanos, en Cabecera municipal de Mitú, Octubre de 2015.

⁵³ Aunque haya una diferencia conceptual de la memoria y la historia, en Colombia el concepto “Memoria Histórica” es utilizado para hablar de la memoria en un contexto institucional, de modo que la principal institución destinada a investigar el conflicto armado recibe el nombre de Centro Nacional de Memoria Histórica.

Para Llanos la memoria histórica “es todo un territorio, donde surgimos las poblaciones indígenas y con los cuales, con nuestra cabeza visible que es el mayor, nos vino distribuyendo territorio por pueblitos” (Entrevista Enrique Llanos, Mitú, 01 octubre de 2015).

través de las cuales hacía una analogía, pero en la mayoría de los casos los nombres en lengua eran la única forma de expresar y comunicar lo que estaba viendo en las imágenes. Sobresale que se ocupaba de repetir para que la palabra en lengua registrada fuese la correcta.

Dando una mirada general a las imágenes afirmó que se trataba de diferentes tradiciones culturales y no solamente cubeas, señalando que algunas imágenes parecían de objetos de tradición Makuna, otras probablemente eran originarias del río Pirá Paraná o del Amazonas; aclarando entonces que su conocimiento es cubeo y que su mirada de las fotografías corresponde y se sitúa dentro de este marco cultural.

Al observar las fotografías de las vasijas, el sabedor se interesa en los diseños, de hecho aísla los motivos y pide un lapicero y papel para explicar el significado de cada uno. Traza con paciencia los motivos que va reconociendo, explicando su significado. Se disculpa de hacerlos de una manera tan básica, excusándose en que deben ser mucho más elaborados y en la existencia de una serie de reglas que permiten pintarlos de la manera adecuada. En otras palabras, estos símbolos tienen una gran importancia y él se disculpa por la banalización que hace de ellos sobre el papel, pero al mismo tiempo considera que debe hacerlos para que se pueda comprender mejor la

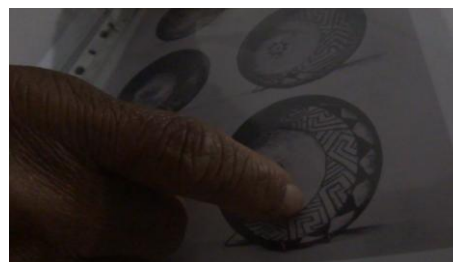


Ilustración 79. Serie de entrevista individual con sabedor Enrique Llanos, en Cabecera municipal de Mitú.

explicación que está dando.

Su mirada sobre las fotografías de la cerámica aunque incluye la producción y el uso, se ocupa de los significados.

Para él una vasija no es solo un contenedor sino que representa la unión del mundo de los vivos con otras dimensiones, la boca de la vasija es justamente la puerta a otra dimensión y las pinturas tienen dos mitades que forman un todo. Cada una de sus explicaciones va acompañada de mitos sobre el origen del mundo cubeo y del mundo amazónico. Esta relación con el objeto cerámico es posible por el carácter indicial de la fotografía, el objeto que aparece representado como una huella de luz, es lo que permite disparar esas relaciones.

Pero la mirada del sabedor va más allá, detona recuerdos de su infancia. Llanos se emociona porque no sólo ve en las imágenes objetos de barro sino que recuerda su experiencia personal frente a muchas otras prácticas:

“Recordar el pasado es una cosa que parecía que... yo miraba mis abuelos, miraba mis tíos, miraba mi mamá, miraba aquella maloca donde sale, cada rato salía, y miraba esas paredes pintadas, hace años, hace sesenta años, me hizo recordar esa cultura. O sea recordé, recordar mi pueblo, cuando era niño, cuando los occidentales no vivían entre nosotros, yo no hablaba el español, yo les tenía miedo”. (Entrevista Enrique Llanos, Mitú, 01 octubre de 2015).

Las imágenes evocan en Enrique la vida indígena previa al contacto con los blancos, las imágenes vivifican ante sus ojos lo impactante



Ilustración 80. Serie de entrevista individual con sabedor Enrique Llanos, en Cabecera municipal de Mitú.

que fue conocer al Instituto Lingüístico de Verano⁵⁴ y el miedo que le despertaban los ojos claros. Las imágenes le recuerdan su cultura y sus tradiciones y el proceso de ruptura y de contacto. Enrique evoca con nostalgia un pasado distante que con su ejercicio diario como sabedor intenta que recuperar. Las imágenes vivifican ese ejercicio, fortalecen su actividad como portador y transmisor de la memoria.

El relato resulta emotivo porque Enrique en una segunda entrevista recuerda cómo era castigado por hablar en lengua y cómo los misioneros satanizaron su territorio obligando a los indígenas a tirar sus tinajas, el *camutí* (canoa de chicha); cómo quemaron ante sus ojos la caja del plumaje (traje ritual para danzar) y los hicieron cristianos. Llanos con profunda tristeza recuerda cómo los obligaron a quemar el yagé (mezcla de bejucos para entrar en trance) y a lanzar sus plantas sagradas al río.

Las imágenes detonan recuerdos personales pero al mismo tiempo su experiencia con las fotografías le permite evocar la memoria de su pueblo, él conocedor de su historia y en su papel de transmisor se siente dispuesto y comprometido con explicar la simbología, la cosmogonía, el mito y el rito que cada imagen va evocando.

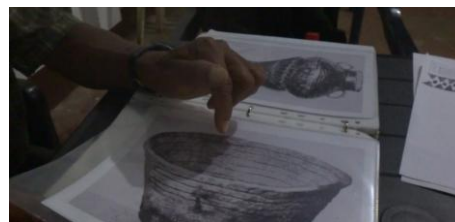


Ilustración 81. Serie de entrevista individual con sabedor Enrique Llanos, Mitú, Octubre de 2015.

⁵⁴ El Instituto Lingüístico de Verano es un organismo internacional fundado en 1934, con sede en California con intereses en lingüística, etnología, alfabetización y desarrollo de la comunidad. En la Amazonía colombiana dicho Instituto inicia sus labores en 1962 ocultando su proselitismo religioso, bajo la apariencia de ser un organismo dedicado solo al estudio científico de las lenguas y se mantiene en el país hasta el año 2002 cuando es expulsado (Cabrera, 2001; 2015; Riva Palacio, 1975).

En la entrevista de Enrique las fotografías no son sólo representaciones de piezas de barro; son la posibilidad de reflexionar sobre las relaciones entre los primeros hombres y el mundo de seres míticos, son el detonante para la narración del origen del mundo; es a través de ellas que reconoce y trasmite las señales de la comida, de la protección o del respeto dentro del universo simbólico del pueblo cubeo.

Él ve en las fotografías los objetos de barro, reconoce las ollas como utensilios de cocina a través de los cuales da sentido al pasado, reviviendo sus prácticas cotidianas de infancia. Pero también ve en las fotografías de la cerámica, la representación de la cultura misma del pueblo cubeo; la cerámica se convierte entonces en el instrumento a través del cual él traduce el mundo y la realidad, es la sacralidad del símbolo y también la cotidianidad.



Ilustración 82. Serie de entrevista individual con sabedor Enrique Llanos, Mitú, Octubre de 2015.

3.4.2 Las mujeres del coro

El día 04 de octubre de 2015, se realizó una entrevista grupal con trece mujeres mayores, pertenecientes al coro de la iglesia católica, cuya edad oscila entre 59 y 79 años, en el cuadro N°1 se relaciona su nombre, con su edad y la etnia con la cual se identifican.

NOMBRE	EDAD	ETNIA
Beatriz Perilla	69	Mestiza
Matilde Zuluaga	64	Desana
Filomena Hernández	78	Desana
Cecilia Menesses	73	Guanana
Bilba Ines Agudelo	65	Guanana
Josefina Uribe	68	Guanana
Beatriz Espinel Montoya	69	Desana
Nasaria Ferraz Nevez	72	Guanana
Bendita Hernández	79	Desana
Joaquina Chagrez Valencia	65	Tukana
Sara Pérez Oliveira	65	Cubea
Florinda Perilla Restrepo	61	Guanana
Isabel De Jesús Gómez	59	Tuyuka

Cuadro 1. Participantes entrevista grupal de mujeres mayores pertenecientes al coro.

Las mujeres participaron en la entrevista por invitación del seminarista, quien amablemente les pidió que vieran una serie de imágenes y conversaran sobre ellas. Al finalizar la eucaristía, las mujeres fueron reunidas en un espacio de la casa cural y bajo la calidez de la lluvia de una mañana de domingo observaron las imágenes. Por su tamaño las fotos fueron distribuidas en varios grupos y se fueron rotando, las mujeres hablaron entre ellas en grupos de tres y cuatro; y la entrevistadora se ocupó de hacer preguntas puntuales y participar en cada uno de los grupos.

La mirada de las fotografías se enmarca en su experiencia personal con la cerámica, las mujeres al ver las imágenes de las ollas explican los usos y su relato está estrechamente ligado al trabajo doméstico.



Ilustración 83. Serie de entrevista grupal con mujeres mayores, Octubre de 2015.

La alfarería es femenina porque en el Vaupés la cocina es un espacio dado a las mujeres, y la cerámica es por excelencia el instrumento de la cocina. Sobresaliendo que en el Vaupés el mismo fogón, entendido como el hogar, es hecho con *trempes* (bases) de cerámica. La cerámica es la base del fogón y el fogón es la base del hogar.

Las mujeres al ver las fotografías, relacionan la cerámica con la producción de alimentos, así diferencian las vasijas utilizadas para cocinar *quiñapira* (sopa de pescado picante); para producir *manicuera* (líquido de la mandioca cocinado) y *mingao* (cocción de agua con harina de mandioca tostada); para almacenar chicha (bebida fermentada a base de maíz).

Distinguen las vasijas utilizadas para preparar los productos a base de yuca brava, los cuencos para la harina con la que se preparará el *casabe* (tortilla de mandioca) y la *farinha* (harina tostada de mandioca), o para tostar las hormigas *manibara* (*Atta laevigata*). El relato de las mujeres frente a las fotografías de la cerámica está estrechamente ligado por su experiencia cotidiana como cocineras.

Los relatos también están estrechamente ligados a su consumo de alimentos. La mayoría de las mujeres recuerda que sus madres hacían cerámica durante su infancia para el uso doméstico; una es más precisa explicando que su madre siempre hizo los tuestos porque no

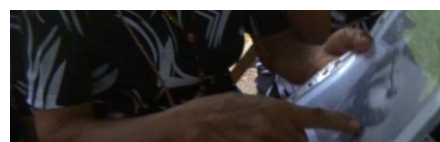


Ilustración 84. Serie de entrevista grupal con mujeres mayores, Octubre de 2015.

tenía dinero para comprar loza: *“mi mamá no tenía plata para plato entonces comíamos en barro”*.

Al ver las fotografías, las mujeres identifican el proceso de elaboración de la cerámica y señalan que actualmente ellas no producen este tipo de utensilios por las dificultades para conseguir las materias primas.

La entrevistas es altamente emotiva, las mujeres comparten las fotos, ríen a carcajadas, hablan en lengua sobre lo que ven, las acarician, señalan los detalles que amplían verbalmente.

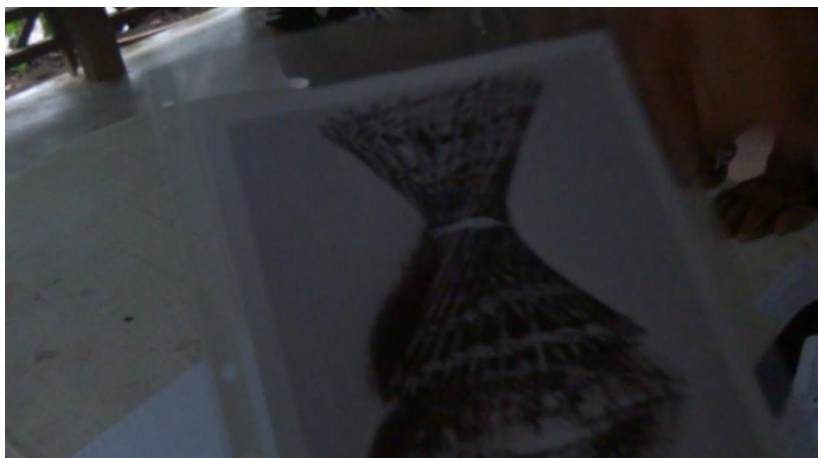
Algunas mujeres son muy abiertas para compartir con la entrevistadora, mientras que otras solo observan y hablan entre ellas en lengua.

Sobresale que una de las mujeres ve una de las fotografías dos significados diferentes, inicialmente señala que *“para blancos es un revistero”* y al girar 90° la imagen explica que *“para nosotros sirve para guardar farinha y casabe”*, la mujer usa el objeto que aparece representado en la foto para expresar la diferencia de lo propio frente a la re significación que han hecho los blancos.

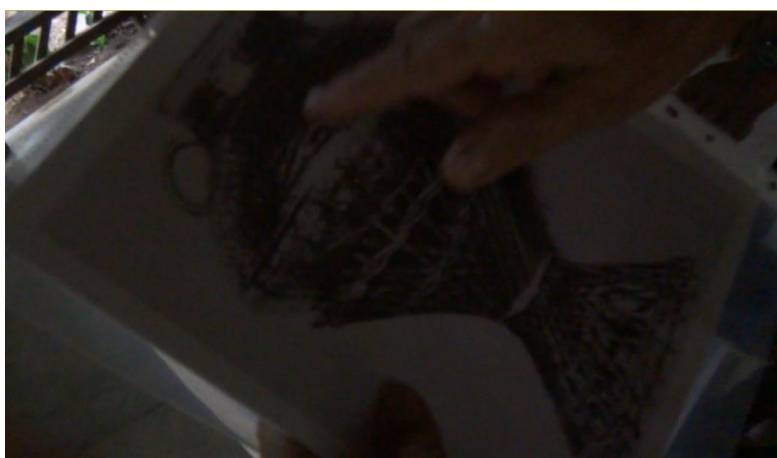


Ilustración 85. Serie de entrevista grupal con mujeres mayores, Octubre de 2015.

Para los blancos es un revisterio



Y para nosotros es para guardar el casabe, la fariña



De modo que la observación de las fotografías entre este grupo de mujeres les permite construir una comunidad afectiva, donde ellas reconocen un pasado común, con prácticas compartidas. Es en su cotidianidad desde niñas que han tenido relación con la cerámica, es su rol social como mujeres que configuran un discurso al observar las imágenes.

3.4.3 Alfareros, alfareras y aquellas personas que participan en la transformación del barro

Para la ubicación de los alfareros, se hizo un viaje a la ciudad de Mitú, capital departamental, en donde se visitaron las tiendas de artesanías y se indagó por la procedencia de las piezas de barro cocido. A partir de allí se identificaron las comunidades Puerto Golondrina y Cubay.

Las alfareras de Puerto Golondrina sentían una gran curiosidad por las fotografías y permitieron a la investigadora acercarse a su taller y observar el proceso de producción de las piezas. En contraste, con la comunidad de Cubay el trabajo estuvo limitado porque los alfareros solicitaron una transacción monetaria por el acompañamiento. Por diversas razones este pago no se llevó a cabo, aunque se hicieron algunas entrevistas con el líder de la comunidad y su pareja, y con otros artesanos que participaron en una exposición de artesanías. No fue posible conocer todo el taller, ni hablar con todos alfareros de la comunidad, en este sentido esta monografía es parcial y hará aclaraciones frente a estas limitaciones. A continuación se presentan las entrevistas realizadas.

Puerto Golondrina



Ilustración 86. Camino a Puerto Golondrina. Octubre de 2015.

La comunidad Puerto Golondrina se ubica sobre las riberas del río Cuduyarí a cuarenta minutos de la capital departamental, viajando en lancha rápida de motor.

Debe mencionarse que las alfareras de la Comunidad Puerto Golondrina son cubeas, originarias de la región del Vaupés y se dedican a hacer cerámica desde el año 2003.

Su relación con la alfarería, se remonta a que una de ellas, migró con su pareja al Inírida (región nororiental de la Amazonía colombiana, limítrofe con Venezuela,

perteneciente a la Cuenca del Guaviare) en donde conocieron habitantes indígenas locales que producían piezas cerámicas para venderlas a turistas. La pareja debió regresar al Vaupés en los meses de invierno, cuando no es posible cultivar la chagra⁵⁵, y al no encontrar ninguna fuente de recursos, decidieron empezar a realizar piezas de barro cocido para el comercio. El compañero de la entrevistada, se dirigió a su madre para pedirle que compartiera sus conocimientos sobre esta práctica cultural con ellos, e iniciaron una producción a pequeña escala de esta artesanía.

Su producción artesanal nunca ha profundizado en la simbología tradicional cubea, por lo cual la decoración ha sido más naturalista, debido a ello, las alfareras se encontraban muy interesadas en ver las fotografías de esta investigación.



Ilustración 87. Comunidad Puerto Golondrina, contexto. Octubre de 2015.

En esta entrevista participaron tres mujeres de tres generaciones diferentes. Abuela, madre e hija tomaron el álbum en sus manos y conversaron en su lengua nativa durante cerca de una hora. La mayor de las mujeres, la señora Leticia Gutiérrez, fue quien tejió el hilo de la conversación con su hija Luz Mary Martínez, mientras la menor hizo cortas intervenciones.

⁵⁵ Parcela de cultivo. Para conocer un panorama general sobre la chagra en el noroeste amazónico puede leerse LEE DUFOUR, D. "Uso de la selva tropical por los indígenas Tukano del Vaupés" y ANDRADE, A. "Sistemas agrícolas tradicionales en el Medio río Caquetá" en: La Selva Humanizada. Bogotá: CEREC. 1993.

Es muy difícil para la entrevistadora participar y dirigir la entrevista, debido a que las mujeres toman el álbum y conversan en cubeo⁵⁶. Si bien se les hacen preguntas específicas para que hagan aclaraciones específicas en español, estas son escasas.

En algunos casos la mujer de mediana edad hace apuntes en español más por cortesía que por interés, sumado a que en algunas ocasiones el guía hace cortas intervenciones traduciendo lo que las mujeres hablan en lengua. Las intervenciones del guía son intromisiones porque nunca es hilado en la conversación, las dos mujeres mayores son quienes mantienen el dialogo entre ellas. Y al hacerlo en cubeo, la lengua se convierte en un sistema simbólico de exclusión, las mujeres particularmente la abuela, o mujer mayor, no tiene interés en compartir su conocimiento con la entrevistadora, pero si tiene un gran interés en las fotografías, hablar en lengua y negarse a dar explicaciones en español es la muestra de una resistencia cultural, donde la lengua no sólo es un sistema de expresión sino también conscientemente un sistema de pertenencia y por lo tanto de exclusión. La lengua antes que un consenso social que nos permite comunicarnos es una manera de expresar el mundo; es decir, mostrar en sonidos articulados la forma en que se aprehende y concibe la realidad.



Ilustración 88. Serie de entrevista grupal con alfareras en Puerto Golondrina, Octubre de 2015.

⁵⁶ Cubeo (*kubeo, kamiwa, pamié*) es una lengua perteneciente a la familia Tukano Oriental.

Desde esta óptica al ver la imagen y hablar entre ellas en su lengua hay una apropiación de esa fotografía, desde la que hay una identificación. Los diálogos en lengua pueden interpretarse como evidencia de una memoria “clandestina” que excluye al “blanco”; de tal forma que según Pollak (2006, p.20), “lejos de conducir al olvido, es la resistencia que una sociedad civil impotente opone al exceso de discursos oficiales”, guardando celosamente este saber y transmitiéndolo en estructuras de comunicación informales que pasa desapercibido por la sociedad en general (p. 24). Al ser una exclusión consciente, durante esta investigación no se tradujo ninguna entrevista grabada sino que el análisis se hace únicamente con los fragmentos que decidieron decir en español, pues es esto lo que quieren mostrar y decir de su pasado, es ese el discurso que quieren hacer público. A pesar de ello hay una profunda cercanía corporal con las imágenes, las mujeres señalan y tocan las fotografías, sonrían, ríen a carcajadas confirmando el argumento de Edwards (2005) respecto al paralingüismo en las conversaciones alrededor de fotografías porque las sonrisas, las carcajadas y el entusiasmo al ver las imágenes no requieren una traducción al español y están expresando esa identificación con lo que ven en las imágenes.



Ilustración 89. Serie de entrevista grupal con alfareras en Puerto Golondrina, Octubre de 2015.

En una parte de la entrevista se incluye en la conversación un hombre adulto de mediana edad, quien hace cortas intervenciones y en algunos momentos se dirige a la entrevistadora para explicar en español. El hombre, al igual que la mujer joven, hace cortas intervenciones, particularmente intervienen más cuando observan la segunda serie fotográfica (a color producidas por Fernando Urbina en 1968). Sobre esta segunda serie resalta que las miran en relación a la primera serie, es decir relacionan las fotografías de la misma temática.



Ilustración 90. Serie de entrevista grupal con alfareros en Puerto Golondrina, Octubre de 2015.

Cubay

En contraste, la entrevista en Cubay contó con la participación del líder de la comunidad, Rodrigo López y de su pareja, Lucía. Vale mencionar que la Comunidad de Cubay se ubica sobre las riberas del Vaupés, al lado opuesto de la cabecera municipal de Mitú, cuyos habitantes sobresalen por la producción de artesanías de barro cocido.



Ilustración 91. Vista desde el puerto de Mitú al otro lado del río donde se ubica la comunidad de Cubay. Octubre de 2015.

Su relación con la cerámica tiene marcadas diferencias con Puerto Golondrina, para empezar debe señalarse que el líder de Cubay conoció a través de un amigo la posibilidad de la financiación de un proyecto de investigación de prácticas ancestrales, y juntos presentaron el rescate de la alfarería tradicional ante la Fundación Etnollanos⁵⁷, quienes aprobaron la propuesta, enviando a la antropóloga María Rossi a acompañar un proceso en el que se reconociera las técnicas de producción tradicional, pero también la iconografía y el entramado simbólico asociado a esta práctica cultural.

Durante cinco años la Fundación realizó esta investigación, siendo Rodrigo López el líder y el representante de la Comunidad Cubay⁵⁸. Actualmente siete familias de la comunidad se dedican a la alfarería y a comerciar sus creaciones, con el apoyo de instituciones como Artesanías de Colombia.

⁵⁷ Etnollanos es una Fundación privada sin ánimo de lucro, interesada en la mejora de la calidad de vida de las comunidades indígenas, campesinas y marginales urbanas de la Orinoquía y la Amazonía.

⁵⁸ En 2005 Rodrigo López era el presidente de la Organización Zona Central de Mitú, y en las reuniones en las comunidades notó la necesidad de recuperar algunas tradiciones que estaban desapareciendo. En este marco contactó a una fundación Etnollanos, con sede en Bogotá, porque comprendió que una investigación sería sobre el tema requería recursos y acompañamiento. A través de Mateo Estrada, líder indígena que ha tenido contacto con Etnollanos, desarrollan la propuesta, la envían por correo electrónico y entablan contacto con la antropóloga María Rossi.

Dos meses más tarde, María Rossi visita Mitú, recorren la zona, se reúnen con las comunidades y ven la viabilidad de desarrollar el proyecto que titulan PROYECTO PRODUCTIVO AUTOSOSTENIBLE; visitan todas las comunidades pero proponen iniciar el trabajo con las más cercanas al casco urbano: Recuerdo, La Libertad, Valencia Cano, Trece de Junio, Cubay, Guamal, Mituseño. Inicialmente centran el trabajo en medicina con plantas tradicionales y buscan fortalecer las artesanías, reconociendo mayor potencial en el segundo aspecto porque la producción artesanal es más sensible de ser aprehendida por los jóvenes.

En el 2006 empiezan a desarrollar la investigación, a mediados de ese año la mayoría de las comunidades se retiran y queda sólo la comunidad de Cubay con el proyecto, teniendo 14 familias involucradas. Las demás consideran que no hay recursos suficientes y están inconformes con las demoras y manejo de recursos, adicionalmente no ven resultados, así que deciden abandonar el proceso. En contraste, otras comunidades más retiradas se interesan en participar: Puerto Vaupés entabla comunicación con Rodrigo López y demuestran su interés en recuperar sus tradiciones; mientras que la antropóloga María Rossi contacta a la Comunidad Pirá Mirí y ellos también se encuentran muy interesados en participar con alfarería y tejido. El trabajo se desarrolla sobre todo con Puerto Vaupés por facilidades geográficas y de orden público; aunque allí la investigación se enfoca en el tejido más que en la alfarería. En ese año varias de las familias de Comunidad Cubay se retiran, quedando sólo 7 familias en el proceso, las disidentes consideran muy demorado el proyecto, además la duración de los talleres (entre las 8 am y las 5 pm durante una semana) son incómodo para algunos, lo cual sumado a las caminatas en búsqueda de materias primas; son detonantes de tensiones económicas y dificultades de tiempo entre los miembros de la comunidad. Las familias que permanecen realmente buscan aprender sobre el tema y descubrir los secretos sobre la preparación del barro. Durante todo el 2006 investigan las relaciones simbólicas de la cerámica y en el 2007 inician la elaboración de las piezas, en un comienzo los productos son muy rústicos aunque responden a los conocimientos tradicionales adquiridos con la investigación. Los artesanos solicitaron el acompañamiento de diseñador para mejorar el acabado y el devastado de las piezas, de modo que a través de María Rossi, contactaron a mediados del 2007 con la diseñadora Paula Sánchez, al ser ella ceramista se trabajó sobre le acabado de la pieza pensando en fines comerciales.

La entrevista fue liderada por Rodrigo quien con elocuencia explicó en español cada una de las fotografías, dirigiéndose a su compañera en lengua (cubeo), cuando tenía dudas. La mujer pocas veces se dirigió a la entrevistadora y por lo general habló en lengua.

Como mencioné previamente, esta investigación comprende a la entrevista como un espacio dialógico y acepta que las enunciaciones son dinámicas y predestinadas (Bajtín, 1992). La predestinación en el discurso de Rodrigo es sobresaliente, él acostumbrado a tratar antropólogos utiliza términos y explicaciones que dejan ver un discurso construido y decantado durante años. En sus expresiones resalta el proceso de su comunidad para recuperar la cerámica, y realza su papel como líder. Rodrigo se asume como vocero de su comunidad y se reconoce como un emprendedor de memorias (Jelin, 2002). Entiéndase como un actor social que pretende “el reconocimiento social y de la legitimidad política de una (su) versión o narrativa del pasado. Y que también se ocupa y preocupa por mantener visible y activa la atención social y política sobre su emprendimiento” (pág. 49). Rodrigo no sólo se encargó de liderar el proceso de recuperación de esta práctica artesanal, sino que se ha ocupado durante diez años de visibilizar este proceso y articular este comercio para que sea el medio a través del cual generan recursos en su comunidad.

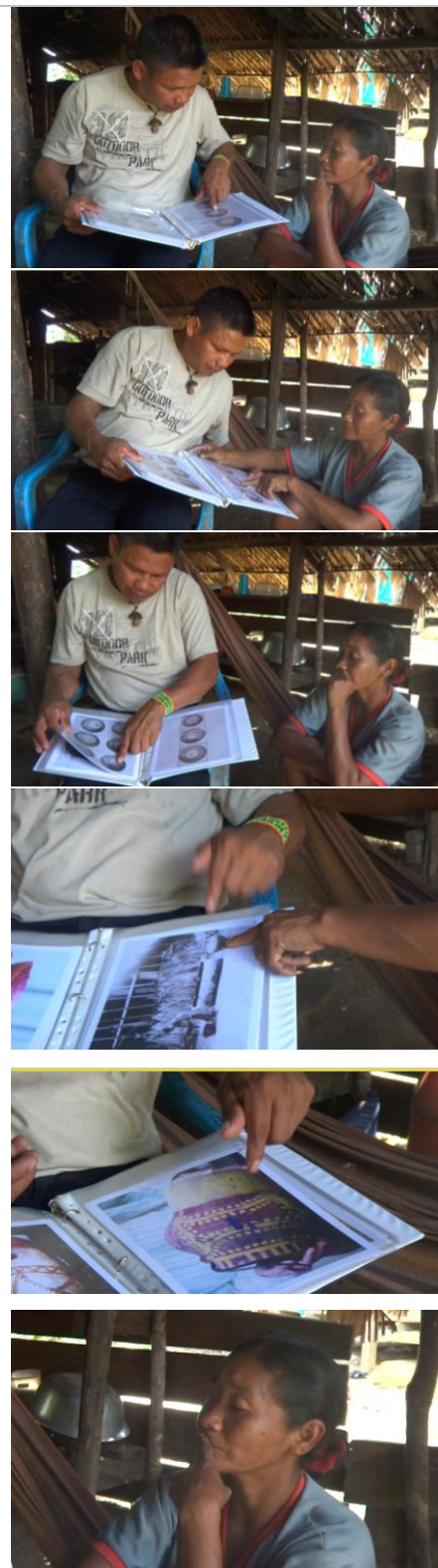


Ilustración 92. Serie de entrevista grupal con alfareros en Cubay, Octubre de 2015.

Durante las fiestas patronales, se realiza una exhibición de artesanías locales en la plaza central de Mitú, en la que participó Cubay. Durante una de las tardes de exposición se realizó una entrevista con las fotografías a otros alfareros. Aunque el escenario fue más coloquial y la entrevista fue pausada varias veces para que los entrevistados atendieran a sus clientes, en el diálogo participaron dos alfareras y un payé⁵⁹, además fue acompañada por Lucía, la compañera de Rodrigo que había participado en una entrevista previa.

Los entrevistados observaron las imágenes y respondieron a las preguntas puntuales en español, conversaron entre ellos en lengua (cubeo) y fueron recurrentes las carcajadas y las risas sobre lo que veían, especialmente de una carismática alfarera. Los entrevistados fueron abiertos explicando los procesos de su comunidad para recuperar esta práctica, explicaron el proceso de producción e hicieron aclaraciones sobre los cambios en este proceso determinados por el consumo.

Las alfareras conversaron sobre las particularidades de las piezas en relación a las que hacen actualmente, el payé en cambio se concentró en algunos símbolos incluidos en las



Ilustración 93. Serie de entrevista grupal con alfareros en Cubay, Octubre de 2015.

⁵⁹ Payé es el nombre que se da a las autoridades de sabiduría tradicional (chamán) en la región del Vaupés, “su trabajo consiste en hacer prevenciones para la salud y el trabajo, organiza la maloka, pide permiso a la naturaleza y a los seres que viven en ella para poder usarla, organiza junto con el danzador, el tocador de instrumento sagrado y el narrador, las ceremonias según el calendario, hacen rezos y cuidan de la salud de su gente” (Albarellos, 2008: 26).

vasijas y explicó el uso ritual de algunas de ellas.

De hecho durante la conversación señaló que previo a la entrevista no había pensado en producir una vasija para algunas prácticas rituales que actualmente realiza.



Ilustración 94. Serie de entrevista grupal con alfareros en Cubay, Octubre de 2015.

En general puede mencionarse que los alfareros expresaron un gran interés en las fotografías más no en la entrevista, en Puerto Golondrina fueron pocas las palabras dirigidas hacia la entrevistadora, mientras que en Cubay se presentó un discurso construido. Aunque en Cubay tenía apartados del libro donde están publicadas las fotografías de Koch-Grünberg, *Dos años entre los indios viaje por el Noroeste Amazónico 1903-105*, tanto el tamaño como enfoque de la entrevista hicieron que miraran las imágenes de otra forma. A pesar de ello, los alfareros observaron las imágenes y conversaron en lengua sobre ellas, mencionaron utilizarlas como fuentes de inspiración de sus futuras producciones e incluso solicitaron una copia del álbum para sus hogares/talleres. El interés que despertó la mirada de las imágenes se relaciona directamente con que nutre su oficio y acentúa el proceso de memoria que han venido desarrollando.



Ilustración 95. Luz Dary Martínez alfarera de Puerto Golondrina recibe una copia impresa en papel de las dos series fotográficas utilizadas en el trabajo de campo. 03 de Octubre de 2015.

Las entrevistas con los alfareros tienen como particularidad que permiten indagar por la producción alfarera, el análisis, siguiendo a Argüello (s.f.), se enfoca en: i) las materias primas, ii) el proceso de elaboración: primario, secundario, terciario; iii) el tratamiento de la superficie y el acabado; iv) la decoración.

Su mirada de la fotografía responde a su experiencia como alfareros, en sus relatos identifican los procesos de producción, así como las materias primas. Además con los alfareros entrevistados de la comunidad de Puerto Golondrina se acompañó la elaboración de piezas cerámicas y se hizo un registro etnográfico de su taller.

La siguiente parte del texto desglosa cada uno de estos aspectos, utilizando además a la fotografía como soporte para contrastar la realidad material, es decir conscientemente el registro en campo utiliza la fotografía como instrumento para registrar la producción alfarera y contrastar las diferencias en la producción de la cerámica registrada por Koch-Grünberg frente a la actual, en el anexo II se encuentra el formato de registro utilizado para el levantamiento cualitativo.

A continuación se presenta un contraste visual frente a la materialidad de la cerámica, y un contraste discursivo en torno a los relatos que detona la mirada de los alfareros sobre las fotografías, en relación a la manera en la que actualmente producen cerámica frente a cómo se realizaba en otros tiempos, según un etnólogo alemán.

3.3.3.1 Producción pasada frente a la actual: *Materias primas / Proceso de elaboración, tratamiento de la superficie, acabado y decoración. Cambios y continuidades.*

3.3.3.1.1 *Materias Primas*

Definiremos cerámica como “arcilla quemada”; está compuesta por arcilla, desgrasante y agua. Siguiendo a Arguello (s.f.: 23) la arcilla:

Es una sustancia mineral compuesta principalmente de silicatos y aluminio hidratados [...] Es un material natural, fino, producto de procesos de erosión o de sedimentación que se hace plástico cuando se humedece y se encoge cuando endurece [...] Las propiedades básicas de la arcilla que la hacen ideal para la elaboración de cerámica son: *textura* (es un material fino, en términos granulométricos, lo que permite su fácil manipulación), *plasticidad* (se hace maleable cuando se le agrega agua y permite su constante manipulación sin sufrir un cambio importante en su volumen o plasticidad), *porosidad* (permite el paso de fluidos y gases a través de los poros), *vitrificable* (adquiere una apariencia vítrea y compacta al entrar en contacto con calor, lo cual la hace dura, impermeable y resistente al calor).

El desgrasante es un componente que se le agrega intencionalmente a la arcilla para reducir su plasticidad, haciendo a la pieza más consistente y evitando que se agriete al ser cocida. La cantidad y la sustancia usada como desgrasante depende de las características propias de la arcilla. Los alfareros colombianos usualmente usan roca triturada, arena de río, concha triturada, cerámica previamente cocida y vegetales (Ibíd.: 23). Algunas arcillas no requieren la adición intencional de un desgrasante pues en su composición pueden tener partículas que cumplen esta función.

A lo largo de este texto llamaremos “barro” o “arcilla” al material que no ha sido mezclado con el desgrasante; en oposición llamaremos “mezcla” a la arcilla que tiene desgrasante y agua; y se encuentra lista para ser trabajada.

Según la descripción hecha por Koch-Grünberg la alfarería en la región del Vaupés es un oficio femenino, muy perfeccionado entre todos los grupos del Içána y el Caiarý-Uaupés. El barro que utilizan es fino y grasoso de tono azulado y se acumula en “pequeños depósitos en los terrenos limosos de las orillas de los ríos, lo cuales no son muy frecuentes” (1995, II: 213); este se limpia con cuidado y se mezcla con la fina ceniza de la corteza del árbol *caraipé*⁶⁰.

⁶⁰ *Bignoniacea*. Nota de KG

Actualmente tanto las alfareras de la Comunidad Cubay como las de la Comunidad Puerto Golondrina distinguen cuatro barros, aunque su conocimiento sobre estos dista un poco por lo cual describiré brevemente sus comentarios sobre cada uno de ellos.

En la visita a la Comunidad Puerto Golondrina se encontraron arcillas puras de barro rojo, blanco, y mezclas listas de barro rojo, blanco y azul. La arcilla o barro rojo, se extrae del Caño Marucuarý, ubicado a treinta minutos de la comunidad. La arcilla blanca, se obtiene de Caño Sardina, ubicado a quince minutos de la comunidad. Mientras que la arcilla azul la obtienen de Caño Curuny yarý, ubicado a una hora y treinta minutos de la comunidad. Las arcillas según indicaron pueden ser extraídas por cualquier miembro de la familia, excepto los niños pequeños.

Si bien conocen la existencia del barro amarillo, no se encontraba en su taller. Las artesanas de esta comunidad utilizan los tres tipos de arcilla para realizar utensilios cerámicos.

Los barros se guardan sobre tapas de plástico y se cubren con bolsas para mantener la humedad.

	Rojo	Gris o Azul.	Blanco
Arcillas			
Mezclas			

Cuadro 2. Arcillas y mezclas identificados en Puerto Golondrina.

Las alfareras utilizan un desgrasante vegetal, la corteza de un árbol llamado comúnmente *Joropenake*. En proporción se utilizan dos tercios de barro y un tercio de la corteza, a lo cual se adiciona agua hasta que la mezcla quede con

consistencia arenosa. El árbol se encuentra disperso en la selva y la obtención de la corteza resulta por lo general un oficio masculino, pues requiere tumbar monte y algunas veces recorrer varios kilómetros para su encuentro.

La corteza es quemada y pilada, posteriormente se cierne y se obtiene un fino polvo, es éste el que se adiciona al barro. Para cernirla se utiliza un *balay* o cernidor, el cual es un colador grande hecho en fibra de palma y tejido, según la distancia de los orificios será más o menos grueso el producto obtenido. Este utensilio se utiliza también para el procesamiento de la mandioca.



Ilustración 96. Desgrasante vegetal utilizado en el medio Vaupés. Octubre de 2015.

En las entrevistas realizadas en la Comunidad de Cubay identifican los cuatro barros mencionados y señalan el uso del mismo desgrasante vegetal. Pero a diferencia de Puerto Golondrina, Cubay no utiliza todos los tipos de arcilla para elaborar cerámica sino que algunos de ellos son exclusivos para decorarla.

En tanto, el único barro con que se permiten realizar piezas de barro es el azul; mientras que los barros rojo, blanco y amarillo son utilizados para pintar la superficie de la pieza. Vale anotar que en esta comunidad se pudo observar el barro amarillo. De igual manera algunas alfareras afirman que el barro azul es más fácil de trabajar y que en ocasiones está listo por lo cual no se requiere adicionar desgrasante.

En este punto es necesario mencionar la entrevista con el sabedor Enrique Llanos pues él identifica cinco tipos de barro y diferencia sus usos. Con el barro azul pueden realizarse utensilios cerámicos, pues es el verdadero barro, el más puro. En cambio el barro rojo se usa para pintar las paredes de las malocas, los instrumentos de danza y para pintar las ollas en las que se cocina el curare. El barro blanco se usa para pintar paredes de bareque, para instrumentos de baile

que se hacen de *yapurutú*⁶¹, y el barro negro se utiliza para pintar las casas y las máscaras ceremoniales, también puede usarse para decorar el bastón de mando, bastones ceremoniales e instrumentos musicales como maracas. El barro amarillo es utilizado para pintar las casas, tinajas, ollas, *trempe*⁶², instrumentos de *yapurutú*, e incluso el bastón de mando.

Se identifica entonces una gran diferencia en cuanto al conocimiento de materias primas entre la comunidad Cubay y Puerto Golondrina, pues la primera distingue usos en cada barro, coincidiendo con el sabedor y con la descripción de Koch-Grünberg; mientras que la comunidad de Puerto Golondrina, reconoce en el barro, independientemente de su color, la posibilidad de hacer cerámica.

3.3.3.1.2 *Proceso de elaboración*

Para transformar el barro en una vasija existen tres pasos: modelado primario, secundario y terciario. En el primario, la mezcla se amasa y se le da la forma general que tendrá la pieza. Durante el modelado secundario se define completamente la forma, dando la correcta proporción a las partes. Finalmente en el modelado terciario se modifica la superficie de la vasija, sin que se adicione lo propiamente decorativo de la pieza (Arguello, s.f.:24).

Según la descripción de Koch-Grünberg hace un siglo (1995, II: 214)

La mujer se acurruca en el suelo y amasa con ambas manos sobre una estera o sobre la ancha hoja de un remo de piragua, rollos largos y lo más regulares posibles de barro, que coloca después unos sobre otros según la forma que deba tener el recipiente. Al hacerlo, oprime al mismo tiempo los rollos con la mano izquierda y liga así el blando material. Las ranuras entre los rollos se tapan con la uña de un dedo o con una tablita de madera, después con un fragmento de calabaza por dentro y por fuera, con lo cual, al mismo tiempo, se le da al recipiente la elegante forma.

El procedimiento de manufactura conocido durante el trabajo de campo fue posible gracias a la Comunidad Puerto Golondrina. Las alfareras visitadas manufacturan sus vasijas con el modelado por rollos, es decir amasan la mezcla formando rollos, cuyo tamaño depende del diámetro de la pieza; los cuales agregan sucesivamente

⁶¹Instrumentos de viento hechos en caña nativa.

⁶²Base para el fogón.

uno encima del otro para ir dando la forma al cuerpo de la vasija. Inician haciendo la base de la pieza sobre un cartón o sobre un torno, formando lentamente una espiral con los rollos previamente elaborados. Aseguran que antiguamente las piezas se realizaban sobre el *balay* o cernidor. Sobre cada uno de los rollos van haciendo ranuras que posteriormente son presionadas con los dedos para su fusión. Cuando finalizan, alisan las uniones para que no puedan ser distinguidas. Tras esto dejan secar la pieza durante un día.



Ilustración 97. Señora Leticia Gutiérrez haciendo una olla. Comunidad de Puerto Golondrina. Octubre de 2015.



Ilustración 98. Detalle de los rollos. Octubre de 2015.



Ilustración 99. Se hacen la olla colocando los rollos unos encima de los otros en forma de espiral y oprimiéndolos entre sí. Koch-Grünberg, 1995 II: 213.



Ilustración 100. Olla empezada. Koch-Grünberg, 1995 II: 214



Ilustración 101. Detalle torno.



Ilustración 102. Detalle *balay*.

Para definir completamente la forma que tendrá la vasija, las artesanas recurren a cortar parte de la pieza con un cuchillo. Al concluir el corte, se deja secar durante una semana si hace sol, o dos, o tres semanas si los días son lluviosos. La descripción de Koch-Grünberg no señala nada respecto al modelado secundario.

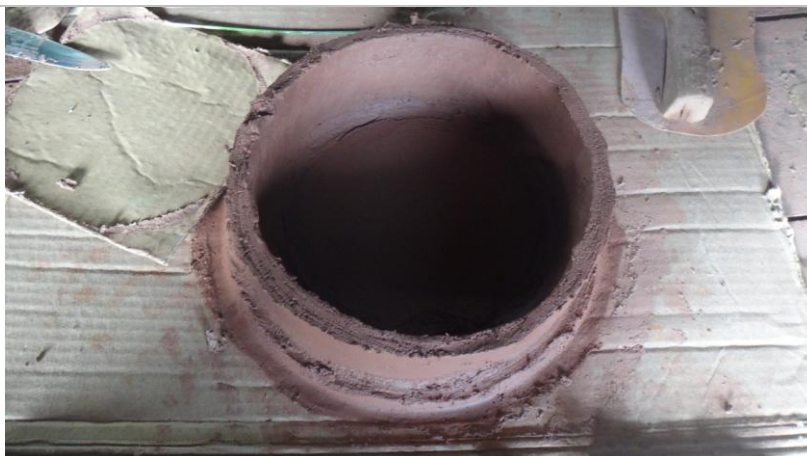


Ilustración 103. Pieza en proceso de elaboración. Comunidad de Puerto Golondrina. Octubre de 2015.

3.3.3.1.3 Tratamiento de la superficie, el acabado y la decoración.

Finalmente la superficie de la pieza es tratada. Tanto la superficie interna como la externa son frotadas con una piedra. Esta actividad se realiza tres veces al día, por aproximadamente una hora en una pieza mediana. A medida que se pule se evidencian algunas impurezas (pequeñas piedritas, ramas, etc.) que deben ser eliminadas continuando el pulido hasta que la superficie sea regular. El arduo trabajo de pulir la superficie concluye al lograrse una apariencia muy brillante, a este tipo de tratamiento se le conoce como bruñido⁶³; este proceso pudo identificarse tanto en la comunidad de Cubay como en Puerto Golondrina. Esto coincide con la descripción de Koch-Grünberg, quien señala que “finalmente se pule con un guijarro brillante. Estos guijarros provienen de la región del alto Yapurá y están ampliamente difundidos entre los grupos del Caiarý-Uaupés y del Içana” (KG, 1995 II: 214).

⁶³Arguello (Ibíd: 59) distingue una superficie alisada como aquella en la que “no se observan irregularidades en la superficie y no se genera abrasión con el dedo”; pulida cuando “se observa un proceso por el cual el fabricante de la vasija alisó la superficie” y bruñida en caso que “el grado de pulimiento genere superficies brillantes”.

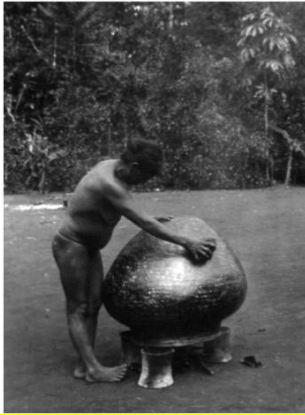


Ilustración 104. Una gran olla de kaschirí se recubre con barniz de resina. Koch-Grünberg, 1995: 213.



Ilustración 105. Puliendo la olla, Comunidad de Cubay. Octubre de 2015.

Actualmente, para obtener dicha apariencia se utiliza un alisador y una piedra. Los alisadores son de plástico y madera, mientras que las piedras son obtenidas del río Apaporis ubicado a gran distancia. Es interesante que en una pregunta directa Rodrigo (comunidad Cubay) afirme que la piedra perteneció a su bisabuela y provenía del río Apaporis, porque esto coincide con la descripción de Koch-Grünberg ya que el Río Apaporis hace parte de la cuenca del Yapurá. De igual modo sobresale que el entrevistado afirme que estas piedras actualmente son poco comunes por la distancia geográfica con esta región, mientras que el etnógrafo alemán afirme que están muy difundidas en la región del Vaupés.



Ilustración 106. Detalle piedra utilizada para pulir en 1903-1905, proveniente de la cuenca del Yapurá.



Ilustración 107. Detalle piedra utilizada para pulir 2015, proveniente del Apaporis y heredada por el alfarero.

El alfarero afirma que prefiere seguir utilizando la piedra heredada porque

No, mire que estas trajeron de afuera, son como cristales, porque aquí no lo hay. Esta piedrita por ejemplo esta viene, era de mi bisabuela, era de la abuela de mi abuela, de la abuela, de la abuela, bueno de mucho tiempo es, lo conseguía en el Apaporis, es la única parte donde se consiguen esas piedras, no se consigue más. Yo he encargado pero traen muy, muy rústicas, no traen como esta, no traen lisita. Esto lo cambiaron por otra cosita (Entrevista Rodrigo López, Comunidad Cubay, 01 octubre de 2015).



La decoración varía entre las alfareras de Puerto Golondrina y las de Cubay. En el primer caso siempre es pre-cocción y realizan incisiones pandas que posteriormente son rellenadas con arcillas de otros colores, esta es la decoración más frecuente; en otras ocasiones recurren sólo a la incisión; también pueden realizar escisiones y algunas veces alto relieves. Para pintar piezas blancas utilizan arcilla roja, para pintar piezas rojas utilizan arcilla blanca y para pintar piezas de arcilla azul utilizan barro rojo o blanco. El amarillo es excluido por su difícil adquisición, además cuando se quema señalan que toma un tono rojizo.



Las decoraciones hechas por las alfareras de la Comunidad Cubay no varían mucho en técnicas, siendo la más usual la pintura. Aunque como señalé

inicialmente para esta Comunidad los barro rojo, blanco y amarillo sirven únicamente para pintar sobre las piezas hecha de arcilla azul. Según señalan estos alfareros la incisión no es una decoración tradicional sino que este tipo de decoración es una innovación generada con las capacitaciones dadas por Artesanías de Colombia.

En cambio si presentan diferencia en los motivos que acompañan sus piezas. En el caso de Puerto Golondrina la alfarera y su hija tienen una propuesta más naturalista y plasman figuras de animales o asociadas a estos (manchas de tigre, tortugas, ranas, etc.), así mismo dibujan estrellas y astros. Mientras que Cubay asegura que sus diseños recurren al simbolismo propio del pueblo Cubeo.



Ilustración 112. Piezas de barro gris expuestas en la feria por la comunidad Cubay. Octubre de 2015.

Tras la decoración, la pieza se deja secar y posteriormente es horneada. Ambas comunidades actualmente utilizan hornos, pero inicialmente la cocción de la pieza se hacía al aire libre. Actualmente las alfareras y algunas mujeres mayores de la región aseguran saber hornear de este modo, aunque utilizan el horno porque se hace mucho más fácil y es posible hornear más piezas al mismo tiempo.

En el caso de Puerto Golondrina tienen dos hornos, uno pequeño hecho en una caneca con ladrillos y uno mucho más grande; aunque este último no lo usan por no tener muy clara la manera de controlar el fuego y temen quebrar las piezas.

Los hornos fueron facilitados por la Fundación Ventanilla Verde y contaron capacitaciones de Artesanías de Colombia para aprender a utilizarlo.



Ilustración 113. Los hornos. A la izquierda el más usado. Comunidad Puerto Golondrina. 2015.



Ilustración 114. Alfarería kobéua. Se quema la olla. KG, 1995, II: 213.

Algunas veces ahúman las piezas. Para lo cual utilizan el jugo de unas hojas de monte de un *lulo*⁶⁴ pequeño, o de *pringamosa*⁶⁵, el cual es frotado en el interior y exterior de la pieza; tras lo cual se coloca junto al fuego sin llama para que se logren las superficies negras. Tras esto la pieza se lava con agua y jabón para que pueda ser usada para cocinar. Según algunos entrevistados en la fotografía (ilustración 115) se realiza el ahumado, mientras que otros solo mencionan el pulimiento.

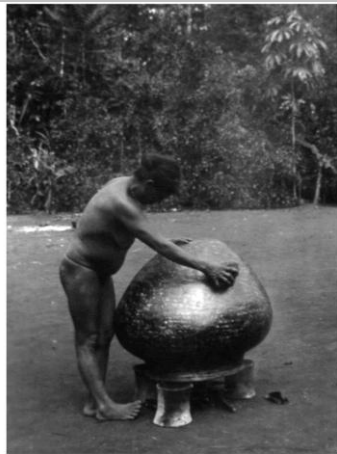


Ilustración 115. Una gran olla de kaschirí se recubre con barniz de resina. Koch-Grünberg, 1995: 213.

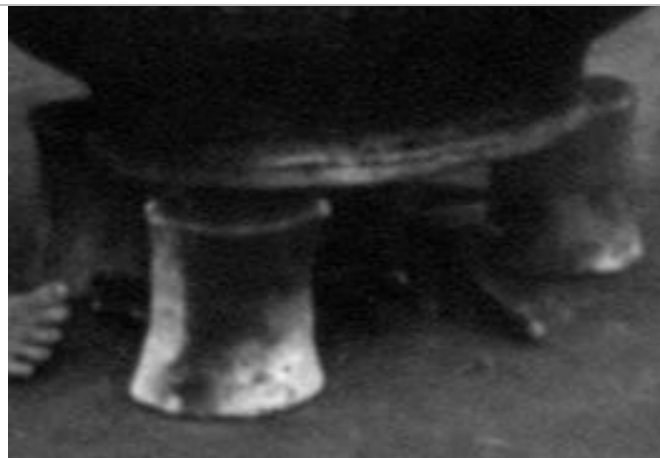


Ilustración 116. Detalle de trempes, según la versión de algunos entrevistados se está ahumando el interior de la pieza.

⁶⁴ *Solanum quitoense*

⁶⁵ Especie de Ortiga, de la familia de las *Urticáceas*.

Theodor Koch-Grünberg también menciona el proceso de ahumado:

Estos motivos se plasman en el recipiente secado al sol, que se recubre después con resina pulverizada o con la leche del árbol cumá. Se forma así al quemarlo un barniz reluciente que transparenta perfectamente los motivos (1995: 216).

En el caso de Cubay, sobresale que cada una de las artesanas tiene su especialidad en forma y algunas firman sus piezas en la base; es decir algunas mujeres son especialistas en la elaboración de cuencos, mientras que otras prefieren dedicarse a la producción de ollas o tinajas. Las firmas son incisiones pandas en forma de figuras geométricas.

3.3.3.2 Usos pasados frente a los actuales. Entre la tradición y el mercado. Cambios y continuidades.



Ilustración 117. Utensilios de barro expuestos durante muestra gastronómica. Octubre de 2015.



Ilustración 118. Utensilios de barro y de metal utilizados durante muestra gastronómica. Octubre de 2015.



Ilustración 119. Utensilios de barro y de metal utilizados durante muestra gastronómica. Octubre de 2015.

Durante las fiestas locales se realizó una muestra de gastronomía típica de la región, para la cual algunos expositores utilizaron utensilios de barro, pero al preguntarles aseguraron no tener ninguno dentro de su cocina. Al hacer la misma pregunta a un grupo focal de mujeres mayores (entre 50-70 años) pertenecientes al coro de la iglesia, la mayoría respondieron no incluirlas dentro de sus utensilios de cocina. Tampoco fueron vistas ollas de barro en las cocinas visitadas, sólo algunas alfareras afirmaron utilizar ollas de barro en la preparación y conservación de sus alimentos y aquellas mujeres mayores que no lo negaron aseguraron saber hacer las piezas.

Actualmente, las ollas son utilizadas para decorar espacios, son muy pocas las que se utilizan para cocinar.

La cerámica que se encuentra con frecuencia son los *trempes* o bases para los fogones. Estos usualmente se pueden ver en las casas, de igual manera es muy común ver planchas para hacer el *casabe* y la *farinha*. Éstos siguen siendo como los describió el etnógrafo alemán



Ilustración 120. La cocina de Lucía. Comunidad Cubay. Octubre de 2015. Detalle fogón con trempes rotos tras ser usados durante catorce años.



Ilustración 121. Una cocina en Pto. Golondrina. Octubre de 2015.



Ilustración 122. Olla de cocina sobre soportes de barro.

Dibujo KG, 1995: II 196.



Ilustración 123. Fogón en la Comunidad El Palmar. Alto Vaupés. 2010

Actualmente las vasijas son de menor tamaño, porque los alfareros entrevistados aseguran que pulirlas es bastante difícil y agotador, además no es fácil conseguir las piedras para dicho acabado; agregan que las piezas se hacen según los encargos de los clientes, de modo que la exigencia del mercado se vuelve determinante en la producción.



Ilustración 124. La olla más grande que Lucía ha hecho, la cual tuvo que pulir durante quince días. Comunidad Cubay. Octubre de 2015.



Ilustración 125. Grandes recipientes de los tukano. Río Tiquié. a, b, ollas de kaschirí; c, olla para la masa de mandioca; d, artesa para manikuèra; e, recipiente para kaapí (sobre el banco). (Detalle hombre a la izquierda un metro). Koch-Grünberg, 1995, II: :219



Ilustración 126. Piezas de barro realizadas en la comunidad Cubay y expuestas en la feria artesanal. Octubre de 2015.

Pero la mercantilización no solo ha modificado el tamaño del producto, también ha cambiado las formas. Según los alfareros entrevistados en la comunidad de

Cubay, antiguamente pocas vasijas tenían asas (agarraderas u orejas) y eran muy poco frecuentes las tapas, mientras que actualmente las incluyen en su producción por la exigencia del cliente. Koch-Grünberg, explica que:

A veces se colocan dos asas a ambos lados, en el borde superior de la olla, pero antes la mujer humedece el trozo de barro con saliva para que quede mejor pegado y ligue bien con el barro todavía fresco de la olla (1995: 214).



Ilustración 127. Recipientes para el agua de los grupos aruak del Río Içana. Koch-Grünberg, 1995, I: 84.



Ilustración 128. Ollas con tapa producidas actualmente. Octubre de 2015.

Es interesante que algunos entrevistados reconozcan el uso de las vasijas por la decoración, según el sabedor Enrique Llanos, los diseños de animales o de plantas se asocia a recipientes que sirven para contener alimentos, debido a lo cual puede asegurar que algunas de las fotografías son de piezas de uso doméstico mientras que otras son de uso ritual. Según el líder de los alfareros de la comunidad Cubay, hay tinajas exclusivas para contener chicha, mientras que otras son exclusivas para el agua, cada una tiene un trato especial que es diferenciable desde el momento de la recolección del barro para su producción, desde entonces se destina el barro y así se le ponen símbolos especiales que identifican su uso. En contraste, asegura que cuando el propósito de la creación de las piezas es comercial esto cambia porque estas diferencias de uso, sentido y producción, son mediadas por una satisfacción netamente estética del cliente, según el alfarero:

En el comercio es más diferente porque por ejemplo yo pinto, digo yo bueno esa tinaja pintémosla con ala de mariposa, para que pintamos el ala de mariposa, pues es la delicadeza de la mujer, entonces el mismo comprador dice Rodrigo me gusta esa tinaja, para qué es, es para el agua, y ese símbolo qué es, es ala de mariposa, significa la delicadeza de la mujer. Ah bueno listo, lo voy a utilizar para eso, para agua o lo voy a utilizar para decorar (Entrevista Rodrigo López, Comunidad Cubay, 01 octubre de 2015).

Otro cambio de uso asociado al mercado, es el soporte tejido sobre el que se apoyan algunas vasijas. Según el sabedor el soporte es especial porque representa el origen mítico Cubeo, de acuerdo a su relato, en el mundo sagrado es una hembra, el soporte (cuya forma es semejante a un reloj de arena espiralado) representa el mundo inferior y el mundo superior donde surgieron los seres humanos.

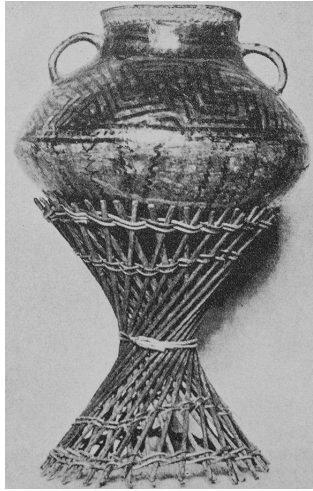


Ilustración 129. Recipiente de agua sobre soporte. Río Aiarý. Koch-Grünberg, 1995, II: 216



Ilustración 130. Cerámica sobre soportes.

Específicamente esta misma figura está plasmada en el paisaje, en el raudal de Santa Cruz se encuentra representado sobre la piedra y según el relato mítico es en este sitio donde se originaron los cubeos,

Entonces está la laja en un hueco donde brota el agua y en todo el centro tiene esa forma, allá adentro. Entonces lo reproducen en ese tejido y se reproduce el tejido. Pero no todas las vasijas van sobre ella, sólo las [que son] muy especiales nunca falta en la casa ancestral, donde hay dos, una para la chicha y una para el *mambe*⁶⁶ (Entrevista a Sabedor Enrique Llanos, Mitú, 05 octubre de 2015).

Como se señaló previamente, el ejercicio de recepción de imágenes incluyó una fotografía de *cuyas*, totumos para tomar chicha, la mayoría de los entrevistados

⁶⁶ El *mambe* es el polvo que se obtiene de tostar, moler y cernir las hojas de coca amazónica (*Erythroxylum coca*)

distinguieron que dichas vasijas no se trataban de cerámica sino de *totumos*⁶⁷



Ilustración 131. Tinaja con una cuya en la boca. Muestra gastronómica. Octubre de 2015.



Ilustración 132. Calabazas con incisiones. Río Caiarý-Uaupés.
Koch-Grünberg, 1995, II: 220.

⁶⁷ *Crescentia cujete*.

3.5 Los relatos femeninos

El relato evocado por las mujeres tiene una particularidad frente al de los hombres, las mujeres reconocen en la cerámica la cotidianidad de la gastronomía. En los utensilios de barro las mujeres ven cada una de las vasijas usadas para cada tipo de cocción o para cada tipo de producto, su mirada es específica y se relaciona directamente con el uso. Aunque las fotografías son de hace más de un siglo, las mujeres –hagan cerámica o no- tienen una proximidad a la alfarería por su cercanía con la cocina. Mencioné previamente que aunque en la cocina las ollas actualmente son de metal, en las cocinas hay *trempe*s y en algunas chagras hay *budares*⁶⁸. La cerámica ha permanecido en este escenario porque la gastronomía ha permanecido, particularmente la relacionada con el procesamiento de la yuca brava o mandioca.

La presencia blanca ha alterado las tradiciones, pero la comida indígena presenta una pervivencia sobresaliente, las limitaciones del medio selvático para la agricultura o la ganadería extensiva y la ausencia de vías de comunicación, han obligado a los colonos a adaptarse a lo que se produce en la región, donde la yuca brava⁶⁹ es esencial porque exige pocos nutrientes y se adapta a la acidez del suelo amazónico. Por este motivo ha sido durante siglos la base de la dieta de las comunidades indígenas y actualmente forma parte de la dieta de quienes viven en la región.

La colonización de la Amazonía colombiana ha estado estrechamente ligada a la economía extractiva⁷⁰, a las bonanzas de productos específicos que el mercado capitalista ha encontrado en la diversidad selvática⁷¹.

⁶⁸ Plancha de cerámica o metal que se utiliza para tostar harina de yuca brava (mandioca).

⁶⁹ La yuca brava o mandioca (*Manihot esculenta*) tiene un alto contenido de ácido prúsico (cianuro de hidrógeno), por lo que no se puede consumir directamente. Es una planta que se adapta muy bien al ecosistema amazónico al crecer en suelos no tan nutritivos como los que exigen otras plantas. Además hay que anotar que existen diversos tipos de mandioca, y que la elección depende del contexto en el que se quiera utilizar (Correa, 1993).

⁷⁰ Domínguez y Gómez (1990), señalan que la economía extractiva es aquella donde el flujo de la riqueza creada es externo, dejan poco o nada en la región donde se generó, “un proceso productivo generador de un valor agregado a una mercancía cuya relación y acumulación se hace extra regionalmente, sin dejar valorización permanente sobre el espacio donde se ha producido” (pág. 9). Al estar la riqueza fuera de donde se creó hay una des- asociación entre el hombre y el espacio en que trabaja, lo que lleva a que la región esté condenada a la pobreza, ya que se extrae el factor productivo que genera el desarrollo, al empobrecerse el medio se quitan las posibilidades de mejorar las condiciones sociales.

⁷¹ Sobre la quina, el caucho y otras gomas elásticas se pusieron los primeros ojos; interés combinado con la zarzaparrilla, la tagua, la andiroba, la sarrapia y las pieles, cuyo mercado también estaba asegurado. Ya desde 1850 surge una creciente demanda de productos silvestres, especialmente tropicales, por sus características de aislantes eléctricos, impermeabilidad, y elasticidad. Distintas plantas productoras de goma llamaron la atención global y al crecer silvestres en la Amazonía y la Orinoquía, no tardaron en proliferar

El caucho⁷² es particularmente influyente en la colonización del Vaupés. Caucheros del interior del país se internaron en la selva en busca de látex y fortuna, en este nuevo contexto se vieron obligados adaptarse a la dieta nativa, ya que en el suelo selvático no es posible cultivar muchos de los alimentos a los que estaban acostumbrados. Ya en la década del cincuenta, Fulop (1953) señala que en Mitú el costo de los productos es demasiado alto y que esto hace que para poder ahorrar algo de dinero el cauchero “complemente su dieta con todos los productos y subproductos de la yuca brava, producto que se da en gran abundancia y con facilidad en el Vaupés y el cual sirve de gran base indispensable en la alimentación de los indígenas de esa región. El cauchero se ve obligado a comer tapioca, casabe, fariña, y la manicuera. La comida, pues ha sido una de las adaptaciones al medio al que se ha sometido el cauchero, pero existen otras”. Si las *caucherías* trajeron consigo ropa, herramientas y una concepción territorial andina, la selva les dio su comida. Los productos de la yuca brava fueron básicos en los *fábricos*⁷³, porque no había otra opción.

Muchas mujeres se desplazaban con sus maridos a los campamentos caucheros y eran las encargadas de proveer el alimento. Si tenemos en cuenta los largos recorridos y la dificultad del trabajo, el casabe, la fariña y demás productos de la yuca brava, por su durabilidad eran propicios para acompañar al *xiringuero*⁷⁴ en su búsqueda del látex. Este aspecto podría explicar la pervivencia de las prácticas gastronómicas. Los hombre debieron dedicarse a rayar los troncos de caucho

comitivas interesadas en correr el riesgo de obtenerlas en la manigua, pues las gomas elásticas eran ampliamente utilizadas en las fábricas industriales, las comunicaciones, los transportes, la energía eléctrica, etc. Así los caminos que en tiempos prehispánicos llevaron la miel y la cera de abejas a las montañas andinas, ahora se llenarían de quina y de caucho para luego atravesar el océano y proveer salud y bienestar a los europeos.

⁷² Dentro de la Amazonía y Orinoquía crecen silvestres plantas del género *Hevea*, que se distingue por ser la goma más productiva del mundo, éstas solo se presentan silvestres allí, aunque también se encuentran los géneros *Castilla*, *Sapium*, *Ficus*, *Manihot* con especies autóctonas, es de resaltar la presencia del *Castilla Ulei*, o caucho negro del Amazonas. Las gomas del género *Hevea* tienen diversas especies con características productivas muy disímiles. Schultes distinguiría 9 especies y 4 variedades, y entre esas puede distinguirse las productoras de la siringa verdadera, pura y de fácil manejo, de los jebes débiles o siringas fracas, que tienden a perder más peso y por tanto tienen menor valor en el mercado, pero que son mucho más comunes, de hábitat variable y concentrado en sobre las tierras firmes. Hace parte del primer grupo la *Hevea brasiliensis* y su variedad *acreana*, que son las gomas más productivas. Pertenecen al segundo grupo la *Hevea guianensis* y su variedad *lutea*, y la *Hevea benthamiana*, que se caracterizan por ser las más productivas y de mejor calidad entre las siringas fracas, adicionalmente están dentro de los jebes débiles la *Hevea pauciflora*, su variedad *coriácea*, *Hevea rigidifolia*, *Hevea spruceana*, *Hevea nítida*, su variedad *toxicodentroides*, *Hevea microphylla*, y *Hevea camporum* (Gómez y Domínguez, 1990: 92-93).

⁷³ Es el período del año en el cual se extraía caucho. Según una entrevista previa con Rivera en el Alto Vaupés, quien fue un *xiringuero* al servicio de Leocadio Carrillo, el fábrico eran los 8 meses del año en los que trabajaba, entre agosto y abril, los otros cuatro meses restantes se descansaba porque las fuertes lluvias que generaban gran desperdicio de la leche recogida.

⁷⁴ Persona encargada de rayar el tronco del caucho y recoger la leche, es generalmente indígena y realiza su trabajo porque está endeudado con su patrón.

mientras que las mujeres continuaron procesando los alimentos y no cocinaban bienes importados por los costos sino que mantuvieron los procesos locales.

En una visita previa realizada a San José del Guaviare, en junio de 2011, tuve la oportunidad de conversar con una señora, quien hoy supera los 50 años, que en su adolescencia ordenaba a un grupo de mujeres indígenas en el Alto Vaupés, cerca de la unión del Unilla y el Itilla. Ella me explicaba que su función era mandarlas diariamente a la chagra y exigirles que procesaran la yuca brava; las chagras eran cercanas al campamento pero era necesario ordenarles e incluso golpearlas para que cumplieran con su labor. Los hombres indígenas eran mandados por otros “blancos” a extraer el caucho pero, según me señalaba ella, muchas veces llegaban sin leche y en cambio traían peces o presas de cacería, que las mujeres se encargaban de cocinar, lo que apoya el planteamiento propuesto. La mujer indígena se mantuvo dentro de la cocina procesando lo que la selva da, el hombre en cambio dio a la fuerza⁷⁵ o por voluntad su trabajo para la extracción del látex.

La siguiente serie de imágenes presenta la similitud del proceso de la mandioca registrado en un trabajo de campo previo realizado en el 2010 con la familia de Sara Neira, en una chagra perteneciente al municipio de Carurú y con otra visita en la cabecera municipal de Arara (ambos municipios localizados en el Alto Vaupés), en contraste con una serie de imágenes del viaje de Koch-Grünberg por el Noroeste amazónico entre 1903 y 1905. El contraste visual permite reconocer la pervivencia del procesamiento de la mandioca y con él de las prácticas gastronómicas.

⁷⁵ Hugh Jones (1981) señala que los comerciantes “traían a los indios por la fuerza, casi siempre con asistencia militar. O podía negociar con el *Tuxaua* o jefe para organizar un sistema de cauchería por el cual, en contraprestación por un pago en mercancías, el jefe comprometía la libertad de un número específico de trabajadores. Este sistema tuvo dos consecuencias inmediatas: primero, alteró la posición del jefe ya muy exagerada a los ojos de los comerciantes quienes pensaban en términos de una tribu; de un jefe que de *primus inter pares* pasó a ser un agente del comerciante, apoyado por la fuerza bruta y una cadena de deudas. En segundo lugar, estimuló luchas entre las tribus y una cadena de deudas. En segundo lugar, estimuló luchas entre las tribus para conseguir esclavos para traficar y, en particular, transformó el rol tradicional de Makú que pasó de ser un inferior a ser un esclavo vendible que podía ser capturado. Por el lado del Brasil, en las áreas periféricas, los comerciantes compraban caucho a los indios quienes lo recolectaban cerca de sus viviendas. En 1900, los indios del bajo Tiquié extraían el caucho por su propia iniciativa y los comerciantes subían hasta la cachivera de Parí para comprarlo” (Pág:36).





Ilustración 133. Serie contraste del procesamiento de la mandioca, de arriba hacia abajo y de derecha a izquierda: i) *Mujer Káua regresando de la plantación.* Río Aiarý (KG 1995, I: 103)
 ii) *Cargando.* Comunidades del caño Carurú 2010.; iii) *Se rallan las raíces de mandioca* (KG 1995, II: 195).
 iv) *Rallando yuca.* Carurú 2010; v) *Se exprime la masa en el cernidor* (KG 1995, II: 195).
 vi) *Cerniendo la masa.* Arara 2010; vii) *Los bloques dentro del Tipití / Colgando el Tipití / Escurriendo el Veneno.* Carurú 2010. viii) *La masa se exprime por medio del tipití.* (KG 1995, II: 195)
 ix) *Detalle Escurriendo el veneno.* Carurú 2010.

En el mundo amazónico, la cocina es un espacio femenino. Las mujeres cocinan, procesan la yuca, preparan el *casabe* y la *quiñapira*. Las mujeres portan el conocimiento de la gastronomía. Pero también son las portadoras del conocimiento sobre cómo hacer cerámica; aunque actualmente las parejas de las alfareras participan en la elaboración de las vasijas, la alfarería hace parte del mundo femenino.

En todos los relatos fue una mujer de una generación anterior quien enseñó a hacer cerámica: i) en Puerto Golondrina fue la madre de la anterior pareja de Luz Mary; ii) en Cubay fue la madre de Rodrigo; iii) son la esposa y la madre del

sabedor por quienes conoce el proceso de hacer vasijas; iv) son las mujeres del coro las que saben hacer o sus madres. El conocimiento de la alfarería en los relatos es femenino.

A pesar de la quina, el caucho, las pieles, la zarzaparrilla, la coca y demás bonanzas, la memoria de las mujeres ha permanecido y sus prácticas han pervivido. Aunque los blancos hayan llevado ollas de metal y hayan endeudado a los indígenas con ellas, las mujeres continuaron sabiendo cómo realizar cerámica -y en algunas ocasiones haciéndola-; la ausencia de materias primas y la dificultad para obtenerlas (particularmente el desgrasante vegetal) han hecho que su producción doméstica haya descendido, pero ellas dentro de la cocina, dentro de sus fogones han guardado este conocimiento, transmitiéndolo subterráneamente. Sobresale que actualmente el interés por las artesanías y el interés de las comunidades por participar del comercio y generar medios de vida sustentable han transformado esa memoria subterránea en una memoria hegemónica, Cubay a través de su emprendimiento de recuperación ha visibilizado ese saber contenido y lo ha transformado según las necesidades y gustos del consumidor. La alfarería tradicional ha sido una resistencia y una pervivencia de la tradición frente al acelerado cambio. En este sentido el análisis de la alfarería puede ser un escenario para un análisis de la hegemonía⁷⁶.

Las sociedades amazónicas tienen entre sí unas relaciones de poder donde ciertos grupos se encuentran subordinados a otros, dicha organización se relaciona a un pasado mítico que rige las relaciones de parentesco y filiación, así como los intercambios y su área de ocupación y de captación de recursos. La colonización de la selva alteró ese orden social y político, imponiendo un nuevo modelo. Al respecto deben entenderse dos actores principales: i) los extractores que llegaron a la selva en busca de la fortuna de las bonanzas; y ii) los misioneros. La economía extractiva especialmente la cauchera exigió el desplazamiento de

⁷⁶ Entiéndase desde la perspectiva de Williams (2009: 151), como “todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida: nuestros sentidos y dosis de energía, las percepciones definidas que tenemos de nosotros mismos y de nuestro mundo. Es un sistema vívido de significados y valores –constituyentes y constituidos- que en la medida en que son experimentados como prácticas parecen confirmarse recíprocamente. Por lo tanto, constituye un sentido de la realidad para la mayoría de las personas de una sociedad; un sentido de lo absoluto debido a la realidad experimentada más allá de la cual se torna sumamente difícil para la mayoría de los miembros de una sociedad moverse en la mayor parte de las áreas de sus vidas. Es decir que, en el sentido más firme, es una <<cultura>>, pero una cultura que debe ser considerada asimismo como la vívida dominación y subordinación de clases particulares”.

comunidades a los campamentos, de igual manera alteró todo ritmo social porque el tiempo individual y colectivo se destinó para la obtención del látex, de igual forma los roles sociales dejaron de ser posibles por la obligación de conseguir el caucho.

Por su parte las misiones⁷⁷ también desplazaron a los grupos a centro urbanos, descontextualizando los sitios de habitación tradicional y formando pueblos, a su vez la satanización de rituales y del uso de plantas, así como su imposición del español como lengua y la prohibición de hablar lenguas indígenas y la conversión al monoteísmo, configuraron una alteración en todas las relaciones sociales.

En un escenario semejante hay una imposición hegemónica, donde la tensión racial es un elemento fundamental. El colono blanco que viene por los productos de la selva y se apropia de la mano de obra indígena, o la misionera blanca que castiga por hablar en lengua y obliga a usar ropa, rezar y leer la biblia, configuran la dominación. La prohibición de hablar en lengua es dominar e imponer otra forma de expresar el mundo, la obligación de usar vestido es dominar la corporalidad, el pudor y el cuerpo.

Ante esta cruda dominación es comprensible que el sabedor Enrique Llanos se entristeciera viendo las fotografías, y explicara cómo los blancos le asustaban, y que en su relato expresara la manera cómo lo obligaron a destruir lo propio para imponerle lo foráneo. Las fotografías le recordaron lo propio, lo que era su infancia en comunidad.

En un escenario de dominación como este la alfarería permaneció en el Medio Vaupés como una práctica “residual” entiéndase en los términos de Williams (2009) como una práctica que “ha sido efectivamente formada en el pasado pero todavía se halla en actividad en el proceso cultural; no solo, y a menudo ni eso, como un elemento del pasado, sino como un elemento efectivo del presente” (Ibíd.: 167). Un elemento efectivo pero no hegemónico, esto es posible porque justamente la hegemonía “por definición siempre es dominante, pero jamás lo es de un modo total o exclusivo” (Ibíd.: 155).

⁷⁷ La historia de las misiones en el Vaupés es ampliamente trabajada en Cabrera (2015, 2007, 2001).

El metal y la porcelana se impusieron como dominantes por su practicidad (porque no requieren de largos desplazamientos para la obtención de las materias primas, porque no requieren horas de amasado y cocción), pero también porque su existencia en la cocina se relaciona con el status, con la demostración de exhibir que se tiene lo foráneo, lo dominante. Una de las mujeres del coro entrevistadas asegura que su madre hacía piezas de barro utilitarias porque no tenía dinero para comprar loza. Al no tener dinero la mujer que hace barro no sólo escapa a las relaciones dominantes sino que es gracias a mujeres como ella que la alfarería se mantienen como un elemento efectivo. De la misma forma, la conversación en lengua de las alfareras de Puerto Golondrina y la exclusión consciente del blanco de su diálogo sobre lo que ven en las fotos es la transmisión de esa memoria subterránea de una generación a otra, es la configuración de una comunidad afectiva y la exclusión de quien no debe pertenecer a ella y es la muestra de la transmisión de esta práctica cultural como un elemento efectivo.

La alfarería llega a ser “residual” en el Medio Vaupés porque toda tradición es selectiva, “una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo en el proceso de definición e identificación cultural y social” (Ibíd.: 159). Algunas prácticas y significados son seleccionados y acentuados mientras que otros son rechazados o excluidos según el interés de la dominación de una clase específica. No era parte de los intereses dominantes marginar la alimentación, pero lentamente la migración, la ausencia de materias primas, la presencia de otros bienes fueron marginando la práctica común de la alfarería hasta reducir su uso, pero las mujeres dentro de las cocinas no permitieron que cayera completamente en desuso, aunque pudieron utilizar tres piedras para el fogón, ellas continuaron utilizando tres *trepes*.



Ilustración 134. Una cocina en Pto. Golondrina. Octubre de 2015.

La iniciativa de la Comunidad de Cubay por recuperar esa tradición, por reconocer todo el conocimiento subterráneo que intergeneracionalmente se estaba perdiendo, resulta un emprendimiento de memoria que ha permitido que esta práctica se mantenga y se posicione. Entiéndase que la alfarería no es un proceso estático e inalterable, sino que por el contrario se nutre y se transforma. En el caso de estudio es evidente que los objetos de barro registrados por Koch-Grünberg y los registrados en esta investigación presentan grandes diferencias formales, especialmente en el tamaño y en el uso, en la carga simbólica y en el interés de quienes los usan (de hecho hoy son vendidos y comprados).

Distinguiría entonces dos grupos de artefactos el primer grupo se compone de los objetos utilitarios que a pesar de la dominación externa han permanecido sin grandes variaciones, particularmente los *trempes*, las bases del fogón que se encuentran en la mayoría de las cocinas indígenas que he visitado en el Vaupés. Rotas, deshechas, intactas, quemadas, las tres bases permanecen; este grupo continuaría siendo residual y ejemplifica esa memoria subterránea de transmisión del saber.

En contraste hay un segundo grupo de artefactos que son los hechos como artesanía y su propósito es venderse a los turistas, en estos artefactos hay una recuperación de las técnicas de manufactura tradicional, pero que hay divergencias en el tamaño, la carga simbólica, y el acabado. Los alfareros aclaran que sus ollas llevan motivos que representan su cosmovisión pero ninguna olla hecha como artesanía tiene una decoración que configurara la dualidad que

emocionó al sabedor ejemplificando a la olla como la conexión del mundo humano con otra dimensión. De igual forma la presencia de tapas y de incisiones demuestra esta transformación en cuanto a la decoración, esta práctica cultural es “residual” pero es reconfigurada a partir de nuevos significados y valores, de nuevas prácticas, nuevas relaciones y nuevos tipos de relaciones. La presencia de Artesanías de Colombia, de docentes y capacitadores, de herramientas como el torno, alisadores o punzones, de hornos, han inevitablemente transformado a la alfarería.

Es interesante que Cubay hace un emprendimiento de memoria desde el cual legitima su forma de hacer cerámica, de modo que es *su* alfarería la verdadera alfarería, es “la tradición”, “el verdadero pasado significativo”. Como señala Williams (2009:159)

Lo que debe decirse entonces acerca de toda tradición, en este sentido, es que constituye un aspecto de organización social y cultural *contemporánea* del interés de la dominación de una clase específica. Es una versión del pasado que se pretende conectar con el presente y ratificarlo. En la práctica, lo que la tradición ofrece es un sentido de *predispuesta continuidad*.

Cubay se posiciona como el legítimo, Cubay se reconoce como la memoria hegemónica porque su trabajo de emprendimiento y recuperación de una tradición le permite construir una relación de poder que lo legitima como los portadores del verdadero conocimiento alfarero, son ellos quienes saben el uso que se debe dar a cada barro, son ellos los que saben dónde recoger el barro, son ellos quienes heredaron las piedras de pulir que sus bisabuelos intercambiaron con grupos del Apaporis, son ellos los verdaderos alfareros cubeos. Esta posición hace que deslegitimen el conocimiento de los alfareros de Puerto Golondrina, siendo recurrente el comentario “yo creo que los de puerto Golondrina ni saben para qué era eso”. Esto manifiesta esas tensiones en las relaciones de poder frente a los discursos del pasado. De igual manera el payé de la Comunidad de Cubay al ver las fotografías reconoce su conocimiento sobre la simbología como el verdadero y deslegitima el del sabedor Enrique Llanos, porque la clase dominante le ha cedido a Cubay un escenario para posicionarse y le ha permitido legitimarse.

La existencia de otros discursos frente a las fotografías, frente al pasado, frente a

la forma de hacer cerámica y otras sensibilidades frente a la alfarería y frente a las imágenes permiten reconocer que la memoria es un universo subjetivo, donde se tensan intereses y relaciones de poder, cargado de emotividades y afectos y al mismo tiempo de divergencias.

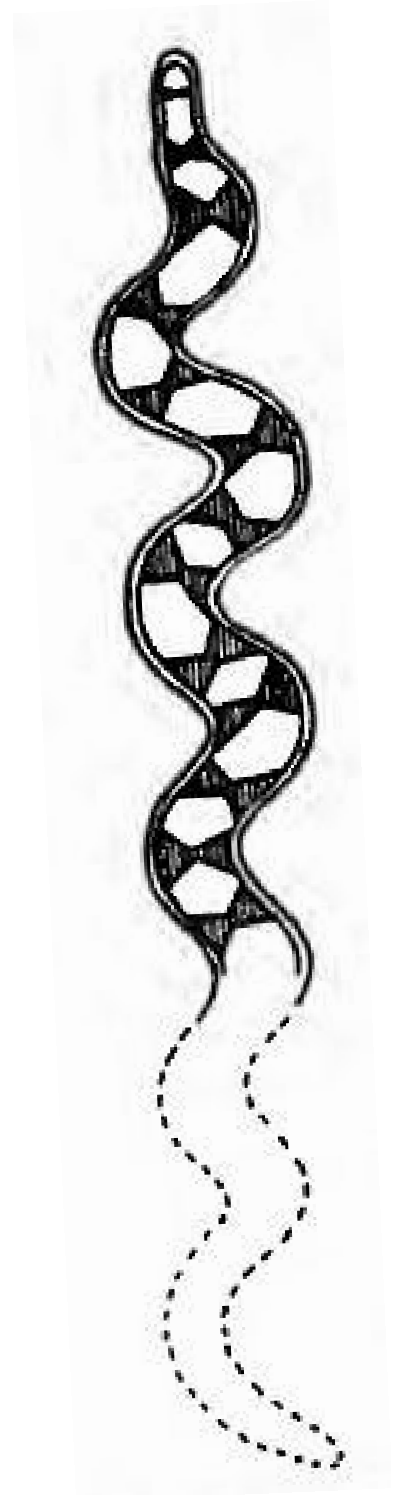
3.6 Consideraciones frente a los relatos detonados

Las fotografías resultan un vehículo que detona sensibilidades y emociones, recuerdos e historias, que permiten investigar el cambio cultural y los procesos sociales que han acompañado a estas comunidades. La relación corporal que establece el entrevistado con la fotografía también permite reconocer identificaciones y sensaciones paralingüísticas por lo cual una metodología con enfoque etnográfico es la posibilidad para un registro sistemático y pormenorizado. El uso de la lengua propia, sumado a la proximidad a la imagen, y al discurso ofrecido a la entrevistadora permiten analizar la configuración de una comunidad afectiva a través de la cual hay un reconocimiento con el pasado que se les muestra a través de las imágenes.

A través de los relatos no sólo es posible conocer la relación que entablan actualmente con la alfarería, la mirada y el relato detonado manifiesta disputas frente a los sentidos del pasado, la legitimidad, e incluso frente a los roles sociales.

Consideraciones finales

Fotografías, memorias y cambio cultural.



Las fotografías entonces son memorias plasmadas a través de una cámara, son los instantes elegidos por dos investigadores con intereses y trayectorias distintas que fascinados por la selva recorrieron el Vaupés y capturaron con sus lentes el mundo que veían y la manera en la que veían el mundo. Y a partir de allí, se fue configurado un trabajo de memoria, en donde múltiples personas, con trayectorias e intereses distintos han desarrollado discursos sobre el pasado que nos acercan a los procesos históricos del siglo XX en el territorio del Vaupés.

En los ejercicios con las fotografías realizados en la amazonia colombiana es posible reconocer procesos culturales de la historia reciente de estas comunidades y reflexionar sobre cómo estos procesos median y transforman las prácticas, los oficios y los saberes. La apertura al mercado de sus producciones artesanales les ha permitido aumentar sus ingresos pero al mismo tiempo ha sido un factor determinante en el cambio de la producción alfarera, tanto el tamaño como la forma son definidos por la comodidad y gusto del cliente. Al respecto, sobra decir que la mayoría de clientes son foráneos, en algunos casos turistas que se embarcan en la aventura selvática, y en muchos otros ciudadanos de distintas regiones del mundo que conocen sus productos en ferias artesanales. Este factor resulta determinante en el cambio de esta práctica cultural, siendo resaltable porque es lo que lo genera y al mismo tiempo lo recrea, es decir la comercialización incentiva la práctica alfarera pero al mismo tiempo la condiciona y modifica.

Los artesanos de las dos comunidades presentan dos conocimientos diferenciados de la cerámica, y dos procesos de memoria diferentes por los agentes externos que las han acompañado. Aunque en ambos casos su producción se relaciona con un ingreso, es evidente que la comunidad de Cubay gracias a la investigación y el rescate de la práctica procura involucrar dentro de las piezas comercializables el entramado simbólico, lo cual incluso hace a las piezas más atractivas para el consumidor. Por el contrario la comunidad Puerto Golondrina no ha contado con este proceso de investigación y por esta misma razón fueron tan interesadas en la recepción de las fotografías, así que procuran

desarrollar piezas con un propósito estético. Es destacable que a pesar de las diferencias en los procesos memoria de ambas comunidades, se identifiquen algunas constantes como: i) la técnica de producción por rollos; ii) el uso del mismo desgrasante vegetal; iii) bruñido y ahumado para el acabado de las superficies. En cambio se diferencien en producción y uso asociado al simbolismo del pueblo cubeo: i) diseños decorativos; ii) tipos de barro para realizar las piezas y para pintarlas; iii) formas.

En ambos casos podemos interpretar que han desarrollado trabajos de memorias colectivas porque estas comunidades han hecho una construcción colaborativa que ha resignificado la tradición y justamente las diferencias sustanciales en las dos significaciones, usos y sentidos que dan a la cerámica dan cuenta de esa pluralidad y divergencia en los sentidos del pasado. Si bien esta memoria permaneció silenciada y al salir a la luz ha permitido fortalecer la identidad. En los objetos de cerámica que vende Cubay (aunque sean más pequeños por portabilidad) hay un reconocimiento de lo que es propio, la cerámica es lo que los identifica y a través de lo cual se representan. El mercado es un medio a través del cual refuerzan su identidad.

Estas comunidades logran desarrollar procesos de memorias propias, y los entrevistados se identifican en las imágenes de la cerámica porque comparten estos conocimientos y pueden inmiscuirse en el encuadramiento de los sentidos del pasado. Las fotografías se convierten en vehículos de memorias, son recursos que permiten recuperar y posicionar los sentidos del pasado, reforzando la identidad. Una ejemplificación de este punto es lo experimentado con la comunidad Puerto Golondrina durante el trabajo de campo; las alfareras al ver las imágenes mostraron gran emoción porque vieron la posibilidad de adquirir información que fortalecía sus conocimientos de esta práctica cultural y solicitaron a la investigadora una copia del álbum, para la segunda visita se les llevó las impresiones de las imágenes, siendo recibidas con gran sorpresa y agrado. De hecho aseguraron que utilizarían las formas, motivos y diseños para recrear piezas.

Es así como las fotografías utilizadas en el ejercicio con las comunidades del Medio Vaupés se convierten no sólo en detonadores de memorias y de discursos sobre su pasado, sino en herramientas para fortalecer una práctica cultural, para fortalecer la identidad de este grupo. Demostrando que las fotografías en sí mismas no garantizan la recuperación de la memoria colectiva, sino que la memoria es activada cuando existen acciones orientadas a dar sentido al pasado, interpretándolo y trayéndolo al escenario del contexto presente (Jelin 2012:56) y este trabajo investigativo procura agenciar estos procesos, ofreciendo herramientas para que las comunidades construyan y edifiquen su futuro, reflexionando sobre su pasado y sobre lo que quieren ser, sobre los cambios y las continuidades, sobre los agentes que las han recreado y sobre la forma en que han sido mostradas, imaginadas y construidas.

La mirada de algunas imágenes no fue homogénea, algunos no lograban identificar ciertos usos de las vasijas o disentían entre sí, mientras conversaban. Es así como la observación de las fotografías con ambos grupos de artesanos, con el grupo coral y el sabedor dan cuenta de diferentes interpretaciones, que producen narraciones diferenciables. Sobresale que en todas las entrevistas realizadas los interrogados reconocían la cerámica como una práctica cultural compartida, si bien muchos de ellos no dan un uso doméstico a las ollas, si se identifican con la práctica, la reconocen y ven las fotos como el pasado de sus ancestros, de modo que construyen discursos colectivos que da sentido a su pasado.

Esta pluralidad de sentidos manifiesta que el ejercicio con las fotografías no genera o reproduce una memoria, sino detona memorias, sentidos múltiples y situados cargados de subjetividades y emociones propias de quien observa las imágenes. Este trabajo pretende exponer esa multiplicidad de memorias, que entreteje diferencias y puntos de convergencia de diferentes individuos y comunidades sobre una práctica cultural. Y es justamente dentro de estos relatos que las personas manifiestan el sentimiento de identidad con su pasado y ver fotografías se convierte en un ejercicio de memoria en donde la práctica cultural de la alfarería es un escenario de identificación, “la identidad individual o grupal

depende de un sentido de permanencia a lo largo del tiempo y del espacio; es decir, poder recordar y rememorar algo del propio pasado es lo que sostiene la identidad de un individuo o una colectividad, y por ello permite su continuidad” (Jelin 2012:58).

Cuando los entrevistados conversan en su lengua sobre las imágenes afirman esta situación, porque el uso de lengua propia para narrar está dando cuenta de la apropiación simbólica de lo que es visto.

Sin duda, la experiencia personal y el bagaje subjetivo de quien observa la imagen es el lineamiento del discurso evocado. La foto aunque sea la misma, ante los ojos del sabedor Enrique Llanos es cultura, pero también es la nostalgia de su infancia; ante las mujeres mayores es la cotidianidad, la gastronomía, el espacio doméstico; frente a los alfareros de Cubay es su medio de vida y al mismo tiempo su legitimidad; frente a las alfareras de Puerto Golondrina es su memoria subterránea que se debe preservar, y su posibilidad de trabajar.

Referencias



AGAMBEN, Giorgio. 2002. "El Testigo". En: Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III. Barcelona: Pre-textos.

ALBARELLOS, Susana. 2008. "De lo Visible a lo Invisible" Sistemas de salud intercultural entre los pueblos Tukano Oriental del Vaupés. En: Fernández, Gerardo (Dir). La diversidad frente al espejo. Salud, interculturalidad y contexto migratorio.

ARGUELLO, Pedro. s.f. Manual de procedimientos para la caracterización de cerámica arqueológica en laboratorio. Laboratorio de Arqueología. Departamento de Sociología y Antropología. Universidad de Caldas.

BARTHES, Roland. 1990. La cámara Lúcida. Barcelona: Ed. Paidós.

BENJAMIN, Walter. 1977. "Breve Historia de la fotografía". ECO Revista de la Cultura de Occidente. Vol. 31. N° 188. Pp. 148-166. Bogotá.

----- . 2007. Obras: Libro IV. Volumen 1, Madrid: Abada.

BERGER, John. 2006. Mirar. Barcelona: Gustavo Gili.

BEVERLEY, John. 2004. "¿Nuestra Rigoberta? Autoridad cultural y poder de gestión subalterno". En Subalternidad y representación. Debates de teoría cultural. Madrid: Iberoamericana.

CHIRIBOGA, Lucia and Silvana CAPARRINI. Identidades Desnudas: Ecuador 1860-1920. La temprana fotografía del indio de los Andes. Quito: Abya-Yala, 1994.

DEL PINO, Ponciano. 2003. Uchuraccay: memoria y representación de la violencia política en los Andes. En: DEL PINO, Ponciano; JELIN, Elizabeth. Luchas locales, comunidades e identidades. Serie Memoria y Represión 6. Madrid: Siglo XXI – SSRC.

DOMÍNGUEZ, Camilo; GÓMEZ, Augusto. 1990. La economía extractiva en la Amazonia colombiana. 1850-1930. Trompenbos- Corporación Araracuara. Bogotá.

DUBOIS, Phillip. 2002. El acto fotográfico: de la representación a la recepción. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica

EDWARDS, Elizabeth. 2001. Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums. Oxford; New York: Berg, 2001.

----- 2008. Visual sense a cultural reader / edited by Elizabeth Edwards and Kaushik Bhaumik. Oxford; New York, Berg.

----- 2005. "Photographs and the Sound of History". En: Visual Anthropology Review, 21 (1). pp. 27-46. ISSN 15487458.

FREUND, Gisèle. 1976. La fotografía como documento social. Barcelona: Gustavo Gili.

FLUSSER, Vilém. 2001. Una filosofía de la fotografía. Madrid: Síntesis.

FONTCUBERTA, Joan. 2002. El beso de Judas : fotografía y verdad . Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

FRANK, Erwin 2010. Objetos, imagens e sons: a etnografia de Theodor Koch-Grünberg (1872-1924). En: Boletim Museu Paraense Emílio Goeldi Ciências Humanas (Belém), V.5 N.1 (Janeiro-abril de 2010): 153-171 GIACONE, A., 1949. Os Tucanos e Outras Tribus do Río Vaupés. Sao Paulo.

FULOP, Marcos. 1953. El cauchero en el Vaupés. Revista de folklore (Bogotá). -- No. 2 (Jun. 1953). -- p. 243-255.

GIORDANO, Mariana; REYERO, Alejandra. (Comp.). 2011. Identidades en foco. Fotografía e investigación social. Resistencia, Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura, UNNE y Núcleo de Estudios y documentación de la imagen. (IIGHI).

GUARINI, Carmen. 2002. "Memoria social e imagen". Cuadernos de Antropología Social. Buenos Aires N° 15, pp. 113-123. Consulta: 30 de septiembre del 2015.

HEMPEL, Paul. 2009. Theodor Koch-Grünberg and visual anthropology in early twentieth-century German anthropology. En: Edwards, Elizabeth; Christopher Morton. Photography, Anthropology and History. Farnham; Burlington: Ashgate.

HOLGADO, Claudia. 2014. "Fotografía de la nostalgia: la fotografía como vehículo de la memoria en el proceso de reasentamiento de la ciudad de Morococha". Tesis para optar el Título de Licenciada en Comunicación. Pontificia Universidad Católica del Perú. Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación.

HUGH JONES, S. 1981. Historia del Vaupés. Maguaré, Número 1, 1981. ISSN electrónico 2256-5752. ISSN impreso 0120-3045.

JELÍN, Elizabeth. 2002. Los trabajos de la memoria. España, Siglo XXI.

----- 2012. La fotografía en la investigación social: algunas reflexiones personales. En: Memoria y sociedad: revista del Departamento de Historia y Geografía (Santa Fe de Bogotá). -- Vol. 16, no. 33 (Jul./Dic. 2012). -- p. 55-67

JELIN, Elizabeth; VILA, Pablo. 1987. Podría ser yo: los sectores populares urbanos en imagen y palabra. Buenos Aires: Cedes, Ediciones de la Flor.

KRAUS, Michael. 2004 (a). «... y cuándo finalmente pueda proseguir, eso sólo lo saben los dioses...» Theodor Koch-Grünberg y la exploración del Alto Rio Negro. In: Boletín de Antropología (Medellín) Vol. 18 No. 35: 192-210

-----2004 (b). Una composición de diferentes factores. La imagen del Indígena entre teorías científicas, experiencias personales y contextos sociales en la obra de Th. Koch-Grünberg. In: Cipolletti, María Susana (Hrsg.) Los mundos de abajo y los mundos de arriba: Individuo y sociedad en las tierras bajas y en los Andes. Tomo de homenaje a Gerhard Baer. Quito: Abya-Yala: 401-423.

----- . 2010. “De la teoría al indio. Experiencias de investigación de Theodor Koch-Grünberg”. Revista Maguaré. N° 24, pp. 13-36.

KRAUS, Michael; HALBMAYER, Ernst; KUMMELS, Ingrid. 2018. Objetos como testigos del contacto cultural Perspectivas interculturales de la historia y del presente de las poblaciones indígenas del alto río Negro (Brasil/ Colombia). Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut – Preußischer Kulturbesitz

KOCH-GRÜNBERG. 1995. Dos años entre los indios. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

LAHILLE, Fernand. 1926. Citado en: BAEZ, Christian; MASON, Peter. 2006. Zoológicos Humanos. Fotografías de Fueguinos y Mapuche en el jardín d'Acclimatation em París. Siglo XIX. Santiago: Pehuén.

MOLAS MOLAS, María. 2006. Campo de la Ribera, diez años después: un punto de referencia, un espacio disputado. En: DA SILVA CATELA, L.; GIORDANO, M.; JELIN, E. 2010. Fotografía e Identidad. Buenos Aires: Nueva Trilce.

NARANJO, Juan. “Introducción” En: Fotografía, antropología y colonialismo. Barcelona: Gili.

OSORIO, Zenaida. 2006. “Pescadores de imágenes”. En: Bogotá vista a través del álbum familiar.

PENNY, Glenn ; BUNZL, Matti (eds.). 2003. Worldly Provincialism: German Anthropology in the Age of Empire. Ann Arbor: University of Michigan Press.

PETERSON, Nicolas; PINNEY, Christopher.2005. Photography's Other Histories. Duke Univ. Press, Durham, NC, U.S.A

PINEDA, Roberto. 2018. La magia de los artefactos en los encuentros etnográficos en el antiguo territorio del Nuevo Reino de Granada (Colombia). En: KRAUS,

Michael; HALBMAYER, Ernst; KUMMELS, Ingrid. 2018. Objetos como testigos del contacto cultural Perspectivas interculturales de la historia y del presente de las poblaciones indígenas del alto río Negro (Brasil/ Colombia). Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut – Preußischer Kulturbesitz

POLLAK, Michael. 2006. Memoria, silencio y olvido. La construcción social de identidades frente a las situaciones límite. La Pata: Al Margen Editorial.

REYERO, Alejandra. 2010. “Ver en fotos, ¿Rever en la memoria?”. En: Fotografía e Identidad. Buenos Aires: Nueva Trilce.

REYES, Aura. 2018. El objeto etnográfico, la investigación y el museo ¿colectar o comprender? Estudio de caso a partir de las colecciones etnográficas del Museo Nacional de Colombia. En: KRAUS, Michael; HALBMAYER, Ernst; KUMMELS, Ingrid. 2018. Objetos como testigos del contacto cultural Perspectivas interculturales de la historia y del presente de las poblaciones indígenas del alto río Negro (Brasil/ Colombia). Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut – Preußischer Kulturbesitz

RICOEUR, Paul. 2008. La memoria, la historia, el olvido. Buenos Aires: FCE.

SANTOS, Guillermo Arturo. 1994. La construcción del Otro. Imaginarios en la fotografía etnográfica. Tesis para optar por el título de Antropólogo. Universidad Nacional de Colombia. Sede Bogotá.

SCHERER, Joanna C. 1995. “Ethnographic photography in anthropological research”. En: Hockings (1995: 201-216). Citada en Brisset, 1999. “Acerca de la fotografía etnográfica”. *Gazeta de Antropología*, 15, artículo 11. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10481/7534>

SERRANO RUEDA, Eduardo. 2006. Historia de la fotografía en Colombia: 1950-2000. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, Editorial Planeta Colombiana.

----- . 1984. Historia de la fotografía en Colombia: 1950-2000. Santafé de Bogotá: Museo de Arte Moderno.

SONTAG, Susan. 2006. Sobre la fotografía. México: Alfaguara.

SOULAGES, François. 2010. Estética de la fotografía. Buenos Aires: La Marca.

STOCKING, George. 1985. *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture*. University of Wisconsin Press.

TSINHNAHJINNIE, Hulleah. 2003. *When Is a Photograph Worth a Thousand Words?* En: PETERSON, Nicolas; PINNEY, Christopher. 2005. *Photography's Other Histories*. Duke Univ. Press, Durham, NC, U.S.A

VALDOVINOS, Margarita. 2013. *Las dinámicas de clasificación y exposición de las colecciones etnográficas en el Museo Etnológico de Berlín a través de algunos ejemplos americanos*. *Journal de la société des américanistes*, 99-2 | 2013, 165-196.

WILLIAMS, Raymond. 2009. *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las Cuarentas.

ZIMMERMAN, Andrew. 2008. 'Scientific Seeing: Commodities, Curiosities, and Anthropological Object'. En: EDWARDS, Elizabeth; BHAUMIK, Kaushik. Oxford; New York: BERG.

Sitios WEB

WEN, Leonardo. 2013. *O índio na fotografia brasileira*. Recuperado en: <http://povosindigenas.com>

Instituto Colombiano de Antropología e Historia. *Archivo fotográfico*. Recuperado en: <http://biblioteca.icanh.gov.co>

Bibliografía

ALTHABE, G.; SCHUSTER F. 1999. Antropología del presente, Buenos Aires, Edicial.

ANDRADE, A. 1993. "Sistemas agrícolas tradicionales en el Medio río Caquetá". En: CORREA, Francois (Ed.) La Selva Humanizada. Bogotá: CEREC.

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de (2013). "As primeiras fotografias da Amazônia. Resultado de uma expedição fotográfica pelo Solimões ou Alto Amazonas e Rio Negro, realizada por conta de G. Leuzinger, rua do ouvidor 33 e 36, perlo Sr. A. Frisch, descendo o rio num barco com dois remadores, desde Tabatinga até Manaus". S. c., s. e.

ARDILA, O. 1989. 'Diversidad lingüística y multilingüismo en los grupos Tucano del Vaupés, en Forma y Función, núm. 4, Bogotá, Universidad Nacional, Departamento de Lingüística.

----- . 1991. Estudio comparativo sobre las lenguas de la sub-familia Tucano-Oriental. Informe de investigación presentado a Colciencias, Manuscrito.

----- . 1992. 'Las lenguas Tucano-Orientales: elementos para un estudio comparativo', en Lenguas aborígenes colombianas, Memorias, Bogotá, Universidad de los Andes.

----- . 1993. 'La sub-familia lingüística Tucano-Oriental: estado actual y perspectivas de investigación', en Estado actual de la clasificación de las lenguas indígenas de Colombia, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.

----- . 1995. 'Cercanía lingüística entre las lenguas Tucano del Pirá-Paraná: aspectos lexicales y fonológicos', en Forma y Función, núm. 8, Bogotá, Universidad Nacional, Depto. de Lingüística.

ARHEM, K., 1976. "Fishing and Hunting among the Makuna: Economy, Ideology, and Ecological Adaptation in the Northwest Amazon" Gothenburg's Etnografiska Museum, Arstryck Góthenburg.

----- . 1980. "Observations on the Life Cycle Rituals among the Makuna: Birth, Initiation, Death". Gótenborgs Etnografiska Museum, Arstryck, Góthenburg.

----- . 1981. Makuna Social Organization. A Study in Descent, Alliance and the Formation of Corporate Groups in the Northwestern Amazon. Uppsala Studies in cultural Anthropology.

ARFUCH, Leonor. 1995. La entrevista una invención dialógica. Buenos Aires: Paidós.

- BAJTÍN, Mijaíl. 1999. Estética de la creación verbal. México: Siglo XXI.
- BENVENISTE, E. 1977. Problemas de lingüística general, México, Siglo XXI.
- BERGER, John. 2000. Modos de ver. Barcelona: Gili.
- BIDOU, P., 1972. "Représentation de L'espace dans la Mythologie Tatuyo"(IndiensTucano), Journal de la Société des Américanistes, vol. 61.
- . 1980. "Le Travail du Chaman", L'Homme, vol. ,23(1) pp. 5-43.
- CABRERA, Gabriel. 2001. "Indios, misiones y fronteras. Una historia de las misiones católicas en el Vaupés". Tesis para optar al título de Magister en Historia. Departamento de Historia. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.
- CABRERA, Gabriel. 2007. Las Nuevas Tribus y los indígenas de la Amazonia. Historia de una presencia protestante. Bogotá: Litocamargo Ltda.
- CABRERA, Gabriel. 2015. Los poderes en la frontera. Misiones católicas y protestantes, y Estados en el Vaupés colombo-brasileño, 1923-1989. Medellín: Universidad Nacional de Colombia
- CARRASCO, Morita. 2011. Acerca de la construcción de historia y memoria a través de fotografías etnográficas: una lectura interdisciplinaria. IV Congreso Regional de Historia e Historiografía.
- Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, Escuela de Estudios HispanoamericanosLa imagen del indio en la Europa Moderna. 1990. Sevilla.
- Constitución Política de Colombia, 1991
- CHAUMEIL, Jean-Pierre. 2009. Primeros clichés. Las tribulaciones del doctor Crevaux en la Amazonia. En: DEL PINO F.; RIVIALE P.; VILLARIAS-ROBLES, J.J. (eds.). Entre textos e imágenes. Representaciones antropológicas de la América indígena. Madrid: Consejo Superior de Investigación Científica CSIC: 213-225
- CORREA, F. 1987. Introducción a la Colombia Amerindia. ICANH: Bogotá.
- . (compilador). 1993. La Selva Humanizada. Bogotá: CEREC.
- . 1982. "Estructura social en la región del, Vaupés". Lecturas del Departamento de Antropología, Universidad Nacional. N° 185, Bogotá.
- . 1983. "Características socio-lingüísticas en la región del Vaupés". Revista Colombiana de Lingüística, vol. 2, Bogotá.

-----, 1984 (a). "Elementos de identidad y organización social entre las comunidades indígenas de la región del Vaupés". Maguaré, vol. 2, Bogotá.

-----, 1984 (b). "Descendencia y alianza; clasificación social en la terminología de parentesco de los Taiwano del Vaupés, Amazonas". Revista Colombiana de Antropología, vol. XXIV, Bogotá.

-----, 1996. Por el camino de la anaconda remedio Bogotá: Universidad Nacional y Colciencias.

DA SILVA CATELA, L.; GIORDANO, M.; JELIN, E. 2010. Fotografía e Identidad. Buenos Aires: Nueva Trilce.

EDWARDS, Elizabeth. 1992. Anthropology and photography, 1860-1920. New Haven and London: Yale University Press. In Association with The Royal Anthropological Institute,

-----, 2006. Sensible objects: colonialism, museums and material culture. Oxford: New York: Berg: The Wenner- Gren Foundation.

FILEUX, Michelle y Jacques, LOMBARD. 1996. "O imaginario, um lugar de destaque". Cadernos de Antropologia e Imagem, Vol. 3.

FRANK, Erwin. 2005. "Viajar é preciso: Theodor Koch-Grünberg e a *Völkerkunde* alemã do século XIX". *REVISTA DE ANTROPOLOGIA*, SÃO PAULO, USP, V. 48 N° 2.

GEERTZ, Clifford. 1992. "Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura". En: La interpretación de la cultura. Barcelona: Gedisa

GIORDANO Y REYERO. 2010. La imagen del otro a través del otro. Una experiencia etnográfica con comunidades indígenas chaqueñas y las fotografías de sus antepasados. En: Revista Antropología, Historia y Fuentes Orales N° 40. Universidad de Barcelona Pp. 149-166.

GIORDANO, Mariana. 2012. Fotografía, testimonio oral y memoria. (Re) presentaciones de indígenas e inmigrantes del Chaco (Argentina). Memoria Americana 20 (2), julio-diciembre 2012: 295-321

GOLDMAN, I., 1940. "Cosmologica' Beliefs of the Cubeo Indians". Journal of the American Folklore, N° 53, New York.

-----, 1963. The Cubeo: Indians of the Northwest Amazon. University of Illinois Press.

-----, 1964. "The Structure of Ritual in the Northwest Amazon". Process and Pattern in Culture: Essays in Honor of Julian H. Steward. University of Chicago Press.

-----, 1976. "Perception of Nature and the Structure of Society: The Question of Cubeo Descent". Dialectal Anthropology, N° 1.

-----, 1977. "Time, Space and Descent: The Cubeo Example". Actes du XLIIe Congrès International des Américanistes, vol. 2.

-----, 1981. "Foundations of Social Hierarchy: A Northwest Amazon Case". Paper presented at the New York Academy of Sciences, New York.

GOMBRICH, E. H. 1983. Arte, percepción y realidad. Buenos Aires: Paidós.

GÓMEZ, E. 1980. 'La nasalité en tatuyo: Phonologie ou morphologie?', en Amérindia, núm. 5, París, A. E. A.

-----, 1986 (a). De la forme et du sens dans la classification nominale en tatuyo, Thèse de troisième cycle, París, Editions de l'Orstom.

-----, 1986 (b). 'Conocimiento y verdad en tatuyo', en Revista de Antropología, vol. III, núms. 1-2, Bogotá, Universidad de los Andes.

-----, 1988. 'Construcción verbal en barasana y tatuyo', en Amérindia, núm. 13, París, A.E.A.

-----, 1993. 'Problemas en torno a la comparación de las lenguas Tucano-Orientales', en Estado actual de la clasificación de las lenguas indígenas de Colombia, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.

HERLE, Anita. 2009. John Layard long Malakula 1914-1915. The Potency of Field Photography. En: Edwards, Elizabeth; Christopher Morton. Photography, Anthropology and History. Farnham; Burlington: Ashgate.

HUGH-JONES, C., 1977. "Skin and Soul: The Round and the Straight. Social Time and Social Space in Pirá-Paraná Society". Actes du XLIIe Congrès International des Américanistes, vol. 2.

-----, 1978. "Food for Thought. Pattern of Production and Consumption in Pirá-Paraná Society". Sex and Age as Principles of Social Differentiation. Academic Press, London.

-----, 1979. From the Milk River. Spatial and Temporal Processes in Northwest Amazonia. Cambridge University Press.

HUGH-JONES S., 1977. "Like the leaves on the Forest Floor: Ritual and Social Structure amongst the Barasana". Actes du XLIIeme Congrès International des Américanistes, .vol. 2.

-----, 1979. The Palm and the Pleiades: Initiation and Cosmology in Northwest Amázonía. Cambridge University Press.

-----, 1980. "Stars and Seasons in Barasana Cosmology". Paper presented at the 79th annual Meeting of the American Anthropological Association, Washington.

-----, 1982. "The Pleiades and Scorpius in Barasana Cosmology". Ethnoastronomy and Archaeoastronomy in the American Tropics, New York Academy of Sciences.

JACKSON, J. E. 1973. "Ethno-Linguistics: What the Barasay About Language and Speech". Paper Given at the 72th Annual Meeting of the American Anthropological Association, New York.

-----, 1974. "Language Identity of the Colombian Vaupes Indians". Explorations in the Ethnography of Speaking. Cambridge University Press.

-----, 1976. "Vaupes Marriage: A Network System in the Northwest Amazon". Regioncil Analysis, vol. 2, New York Academic Press.

-----, 1976. "Relation Between Semi-sedentary and Nomadic Indians of the Vaupes, Colombia". Paper prhsented at the Annual Meeting of the Southwestern Anthropological Association, New York.

-----, 1977. "Bara Zero Generation terminology and Marriage". Ethnology, vol. 16(1).

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. 1913-1916. 'Die Betoya Sprachen, Nordwestbrasiliens und der angrenzenden Gebiete', en Anthropos, núms. 8, 9, 10, 11, Wien.

-----, 1967. Zwei jahre unter den indianern: reisen in Nordwest Brasilien, 1903-1905. Graz, Austria: Akademische Druck.

-----, 2005. Informe sobre mis viajes. Boletín Museo del Oro número 36. En línea:
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/bolmuseo/1994/enjn36/enjn04b.htm> (visitado octubre de 2012)

-----, 1981. Del Roraima al Orinoco. Caracas : Ediciones del Banco Central de Venezuela.

----- . 1924. Vom Roroima zum Orinoco. Material cartográfico.

KRAUS, Michael. 2000/01. Comienzos del arte en la selva. Reflexiones etnológicas sobre el arte indígena a principios del siglo XX In: Baer, Gerhard, Manuel Gutiérrez Estévez und Mark Münzel (hrsg.): Arts indigènes et anthropologie. Artes indígenas y antropología. Boletín de la Société suisse des Américanistes. Bulletin 64-65/2000-2001.

----- . 2004. De la teoría al indio. Experiencias de investigación de Theodor Koch-Grünberg. Maguaré, Número 24, p. 13-36, 2010. ISSN electrónico 2256-5752. ISSN impreso 0120-3045.

----- . 2007. Philological Embedments - Ethnological Research in South America in the Ambience of Adolf Bastian. In: Fischer, Manuela, Peter Bolz und Susan Kamel (Hrsg.): Adolf Bastian and his Universal Archive of Humanity. The Origins of German Anthropology, Hildesheim u.a.: Olms, S. 140–152.

----- . 2014. Perspectivas múltiples. El intercambio de objetos entre etnólogos e indígenas en las tierras bajas de América del Sur. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*[En ligne], Débats, mis en ligne le 20 septembre 2014, consulté le 13 février 2019. URL : <http://journals.openedition.org/nuevomundo/67209> ; DOI : 10.4000/nuevomundo.67209

LEE DUFOUR, D. “Uso de la selva tropical por los indígenas Tukano del Vaupés” en: *La Selva Humanizada*. Bogotá: CEREC. 1993.

LISÓN, José. 2005. “Investigando con fotografía en Antropología Social” en: *Maneras de mirar*. Madrid: Artegraf.

MARTINEZ CELIS, Diego. 2006. “Propuesta para un análisis iconográfico de petroglifos: La Piedra de Sasaima, Cundinamarca (Colombia)”. En *Rupestreweb*, <http://rupestreweb.info.com/sasaima2.html>

METZGER, R. 1981. Gramática popular de carapana, Lomalinda, 1. L. V.

MORA, Santiago. 2006. Amazonía pasado y presente de un territorio remoto: el ámbito, la historia y la cultura vista por antropólogos y arqueólogos en la Amazonía.

-----Early inhabitants of the Amazonian tropical rain forest a study of humans and environmental dynamics.

PEERS, Laura; BROWN, Alison K. 2009. ‘Just by Bringing These Photographs...’: On the Other Meanings of Anthropological Images. En: Edwards, Elizabeth; Christopher Morton. *Photography, Anthropology and History*. Farnham; Burlington: Ashgate.

PINEDA, Roberto; ALZATE, Beatriz. 2005. Yuruparí / versión del Conde Ermanno Stradelli ; traducción Beatriz Alzate Angel ; introducción y notas Roberto Pineda.Camacho y Beatriz Alzate Angel ; ilustraciones Andrés Rey de Castro. Bogotá: Panamericana Editorial.

REICHEL-DOLMATOFF, G., 1968. Desana. Simbolismo de los indios Tukano del Vaupés. Publicaciones Universidad de los Andes, Bogotá.

----- . 1969. "El contexto cultural de un alucinógeno aborigen (Banisteriopsis Caapi)". Revista de la Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, vol. XIII, Bogotá.

----- . 1975. The Shaman and the Jaguar. A Study of Narcotic Drugs among the Indians of Colombia. Temple University Press, Philadelphia.

----- . 1976 (a). "Desana Curing Spells. An Analysis of Some Shamanistic Methaphore". Journal of Latin American Lore, vol. 1 1(2), Los Angeles.

----- . 1976 (b). "Cosmology as Ecological Analysis: View from the Rain Forest". Man: t 1(3), London.

----- . 1977 (a). Chamanismo Tukano. Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá.

----- . 1977 (b). "El simbolismo de caza, pesca y alimentación entre los Desana". Estudios Antropológicos, Colcultura, Bogotá.

----- . 1978. "Desana Animal Categories, Food Restrictions and the Concepts of Color Energies". Journal of Latin American Lore: 4 (2), Los Angeles.

----- . 1979. "Desana Shaman's Rock Crystals and the Hexagonal Universe". Journal of Latin American Lore: 5(1), Los Angeles.

----- . 1995. Introducción. En: KOCH-GRÜNBERG. Dos años entre los indios. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

REYERO, Alejandra. 2007. "La fotografía etnográfica como soporte o disparador de memoria. Una experiencia de la mirada". Revista Chilena de Antropología Visual. Número 9. ISSN 0717-876X

RIVA PALACIO, Jaime. De cómo se atropella a un país: actividades del Instituto Lingüístico de Verano en Colombia Nueva Antropología, vol. I, núm. 2, octubre, 1975, pp. 112-114.

RUEDA, Santiago. "La mala hora. La fotografía campesina en Colombia en los años setenta" En: Colombia Ensayos ISSN: 1692-3502. Ed.: Universidad Nacional de Colombia
v.15 fasc.15 p.90 - 111, 2008.

RUEDA, Santiago. 2013. La fotografía en Colombia en la década de los setenta. Bogotá: Universidad de los Andes. Facultad de Artes y Humanidades.

SCHOEPPF, Daniel. 2000. George Huebner 1862-1935: un photographe a Manaus Geneve: Musee d'Ethnographie.

SCHULTES, Richard Evans. 2004. El bejuco del alma: los médicos tradicionales de la Amazonia colombiana, sus plantas y sus rituales. Bogotá: El Ancora Editores, Fondo de Cultura Económica, 2004.

SMITH, R. 1972. Resumen de la gramática barasana del sur, Lomalinda, 1. L. V.

SMOTHERMON, J. y SMOTHERMON, J. 1995. Bosquejo de la lengua maeuna, Lomalinda, I. L. V.

SORENSEN, A. P. Jr., 1967. "Multilingualism in the Northwest Amazon". American Anthropologist, vo 1.69.

STEINER, Claudia; PÁRAMO, Carlos Guillermo; PINEDA CAMACHO, Roberto. 2014. El paraíso del diablo: Roger Casement y el informe del Putumayo, un siglo después. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Antropología, Ediciones Uniandes: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Antropología.

STOEHR, Silvia Mathilde. 2011. "Memorias y fotografías. Recordando en el río Vaupés". Tesis para optar por el título de Antropóloga. Universidad Nacional de Colombia. Sede Bogotá.

----- . 2015. ContrasteZ. Memorias, Silencios y Olvidos en la manigua. REVISTA ELETRÔNICA VISAGEM vol.1, n.1.

TACCA, Fernando de. 2011. "O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio". História, ciências, saúde – Mangueiras – Vol. 18, nº 1, p.191-223. Rio de Janeiro.,

TROYA, María Fernanda. 2012. Un segundo encuentro: la fotografía etnográfica dentro y fuera del archivo. Revista Íconos N° 42.

URBINA RANGEL, Fernando. 1986. Amazonía: naturaleza y cultura. Bogotá: Banco de Occidente, 1986.

----- . 1992. Las hojas del poder: relatos sobre la coca entre los Uitotos y Muinanes de la Amazonia Colombiana. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Centro Editorial.

----- .1982. Mitología amazónica: cuatro mitos de los Murui-Muinane. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia; Comité de Publicaciones de ORAM.

----- . 2004. Diijoma: el hombre, serpiente, águila, mito uitoto de la Amazonía. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

----- . 2010. Las palabras del origen: breve compendio de la mitología de los Uitotos. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, 2010.

----- .1995. PalabraObra. Organización de Estados Iberoamericanos.

----- . 2003. Poemas – Antología, Colección «Viernes de Poesía», N° 16, Departamento de Literatura, Universidad Nacional de Colombia.

VASQUEZ, Pedro. 2000. Fotógrafos alemães no Brasil no século XIX. São Paulo: Metalivros. WEBB, Virginia-Lee. WALTZ, N. y WHEELER, A. 1972. 'Proto-Tucanoan', en Comparative Studies in Amerindian Languages, The Hague, Mouton and Co, Coppi, G.I.:

ANEXOS

ANEXO I. REGISTRO ENTREVISTAS

Fecha: 30/septiembre/2015

Grupo focal: Alfareras

Comunidad PUERTO GOLONDRINA, Río Cuduyarí

Participantes:

NOMBRE	EDAD	ETNIA	LUGAR DE PROCEDENCIA	OCUPACIÓN
Luz Mary Martínez	36	Cubeo	Comunidad Santa Marta, río Cuduyarí	Agricultura- Cerámica
Leticia Gutierrez	64	Cubeo	Cabeceras río Cuduyarí	Agricultura- Cerámica

Traductores y acompañantes: Cristian ----- y Wilmer -----

Fotografías asociadas a la actividad
0569-0637

Grabaciones asociadas a la actividad
150930_001 KG
150930_002 URBINA

Videos asociadas a la actividad
20150930091600

20150930092757

20150930092803

20150930093156

20150930093656

20150930093859

20150930094508

20150930094514

20150930094732

20150930100445

20150930101923

20150930101939

20150930101944

Notas Entrevista:

Se dedican a esta actividad desde el 2003, pues visitaron Puerto Inírida y allá vieron hacer cerámica y era su sustento. Al llegar al Vaupés sin actividad económica y encontrarse en invierno (mes de marzo) no podían dedicarse a la agricultura de la chagra, por ello la señora

Luz y su ex-esposo se propusieron iniciar con este tipo de artesanías en su comunidad; el ex-esposo **Bartolomé Gaita** conocía el quehacer alfarero pues su madre **Rosalba Pulido**, se dedicaba a esta actividad, él la había visto hacer tiestos, fogones, soportes y demás, y con lo poco que sabía tomó la iniciativa de empezar él mismo a hacer cerámica, enseñó a su esposa; luego llegó la madre de ella (Leticia) y a ella también enseñó este oficio. La señora Rosalba Pulido y Bartolomé Gaita vivían en Tupurucuará, ahora ella vive en Mitú.

Producción:

Existen en la zona tres tipos de barro:

AZUL: Se consigue en el caño Cururý-arý a una hora y media de La Golondrina, sólo se obtiene en verano. Tenían un poco ya mezclado (foto 0636-0637), pero no tenían ninguna pieza hecha con él.

ROJO: se obtiene en el caño Marucuarý o caño Pindaiva a 30 minutos de La Golondrina. (Video 78, foto 54), piezas frescas (fotos 47-50)

BLANCO: Se encuentra en un cañito (sin nombre) ubicado a 15 minutos de la comunidad.

Tras la obtención del barro se procede a mezclar con oropena; se usa la corteza quemada del árbol (foto 0615), la cual es pulverizada (foto 0614), cernida y posteriormente mezclada.

El proceso según su testimonio y no la observación del mismo, es moldeado directo y moldeado por rollos (video 78). Tras la elaboración de la pieza se alisa y se quema en horno; antes quemaban al aire libre ahora usan horno, tras las capacitaciones que les dio la Corporación Ventanilla Verde. Tienen dos hornos, uno grande de ladrillo que se hizo con la ayuda y capacitación de artesanías de Colombia, el cual nunca han usado, porque consideran que es muy grande, tiene un espacio muy pequeño para la leña y tienen temor que las piezas no queden totalmente cocidas (Foto 0633; interior horno foto 0632). Por ello siempre usan uno pequeño (foto 0631, 0629,0628, interior foto 0627). Contraste horno (foto 0625,0626,0634). Recibieron capacitación de Corporación Ventanilla Verde y de Artesanías de Colombia, las cuales apotaron sobre todo en lo referente a los motivos y diseños, al acabado y decoración, porque ellos no sabían cómo hacerlos y las piezas eran sencillas.

FOTO NÚMERO	NOTAS ASOCIADAS
1	Banco tukano, sobre el banco olla usada para hacer quiñapira, plato para pescado, balde para sacar manicuera, y las ollas grandes son para chicha. No hacen ollas tan grandes porque no hay piedra para pulir.
2	Copa-plato, los hace la cuñada de Rodrigo. El diseño del labio es “escama de pescado” los grandes son ala de mariposa
3	Plato para pescado, son totumo. Diseños escama de pescado, “pata sola”, ala de mariposa
4	Se usa para hacer aguardiente, para cocinar caña y destilar el alcohol
5	1 “pata sola” conector de la selva. El diseño inferior es la constelación perro de

	agua o nutria. 2 “caracol”
6	Superiores: Curare las más pequeñas, las más grandecitas son tinajas para lombriz Inferiores: también son para cazar, curare; diseño “escama de pescado” “ala de mariposa”
7	1 2 1 “pata sola” las paralelas horizontales con el punteado intermedio, son pinta de tapuru (significa abundancia, comida) 2 caracol 3 4 3 el rombo con rededor puntado es corona de quinaquina (loro). Hay tinajas para chicha y otras para agua, se producen con una intención de uso; por eso los diseños son distintos, en las de comida solo se plasma comida o lo que sea para defender. 5 6
8	
9	
10	Soporte para vasijas ceremoniales, para vasijas de bautismo, o algo muy especial. El origen cubeo es en Santa Cruz y allá en un hueco en las piedras hay una figura como esa, entonces ella reproduce el origen cubeo. En la maloca tradicional hay dos soportes, en uno se coloca el mambe y en el otro la chicha
11	
12	
13	Se hacía la cerámica sobre balay, porque no había mesa

Comentario sobre fotos Urbina, parecen trabajos de principiantes.

REGISTRO ENTREVISTAS

Fecha: 01/octubre de 2015

Grupo focal: ALFAREROS COMUNIDAD CUBAY

Participantes:

NOMBRE	EDAD	ETNIA	LUGAR DE PROCEDENCIA	OCUPACIÓN
Rodrigo López Ortiz				
Lucía			Medio Vaupés	

Fotografías asociadas a la actividad:

00655,00656,00657,00658

Videos asociados a la actividad:

20151001094836

20151001095110

20151001095547

20151001095817

20151001100350

20151001101139

Grabaciones asociadas a la actividad

151001 001 (45 minutos)

FOTO NÚMERO	NOTAS ASOCIADAS
1	La vasija más pequeña, la de la derecha se usa para preparar bebidas alcohólicas destiladas de caña, pero según indicaban faltaban otros diseños. Dicha olla se usa para hervir y así destilar el licor. Las ollas grandes se usan para almacenar chicha. La del medio, que es como un balde se usa para sacar la manicuera.
2	La grande es una olla para yagé. El papá de Leticia era payé y tenía una de esas ollas para cocinar el yagé. Los plásticos pequeños que acompañan la foto, se usan para tomar la planta sagrada. Respecto a los motivos, señalan que la boca de la olla tiene la figura “ala de mariposa”, junto a la cual aparece “espina de pescado”, especialmente de caloche en el lado derecho, sobre la figura punteada de la izquierda no hacen comentarios.
3	1 sin comentarios

	2 3 4 5 2:"tallado del rayo (de rayar yuca) 3 ala de mariposa 4 rodilla del diablo 5 figura de pescado guararucú para los cubeos, para los no cubeos representa alainka-he (piel de culebra)
4	Sin comentarios
5	1 1"tallado de rayo" de rayar yuca 2 2 "intestino de la rana"
6	Las pequeñas en la parte superior, son para guardar el curare (hi-ma), veneno para cazar Las largas en la parte inferior, son para llevar de reserva el curare a la cacería
7	1 2 3 4 3 tejido de balay y rayo de yuca 5 6 5 camino de la hormiga
8	1 la vesícula del pescado, la pierna y la rodilla del diablo 2 sin comentarios 3 no sabe
9	1 2 3 4 3 la piel del guaracú 4 la estrella wadede, el lucero 5 6
10	La base se usa para servir quiñapira, chicha o yagé. Se hace para presentar bien, para que no quede en el suelo.
11	Sin comentarios
12	1 2 "hacha del diablo" 2 3 4 piedras para el tallado, se usan para alisar la pieza
13	
14	
15	
16	Están secando por dentro.
17	Calientan antes de quemar, cualquier palo seco sirve para quemar el tiesto
18	Tiesto para la yuca, el recipiente grande es tejido no en tiesto
19	
20	
21	
22	
23	Bases para cocinar
24	La cabeza de venado, es un instrumento tradicional
25	No lo conocen

26	Punteado representa a tigrillo (yavi)
27	Parece cerámica curripaco, diseño “alas de mariposa”
28	Cerámica para yagé. Diseño “pintado de tigre”
29	Diseño “ala de mariposa con puntos”
30	
31	
32	Parece cerámica curripaco con diseño cubeo
33	
34	Animalito, patico pequeño originario del Vaupés
35	
36	
37	Ala de murciélago, pero mal tallado. Deberían ser dos líneas paralelas en diagonal, les falta inclinación
38	
39	
40	

Fecha: 01/octubre de 2015

Grupo focal: MAYORES

Participantes:

NOMBRE	EDAD	ETNIA	LUGAR DE PROCEDENCIA	OCUPACIÓN
LUIS ENRIQUE LLANOS	65	CUBEO	MACUANA, cerca a cabeceras del río Querarý	Apoyo a profesionales de bienestar del SENA

Fotografías asociadas a la actividad:

00659-00666

Videos asociados a la actividad:

20151001175802

20151001180112

20151001180735

20151001180930

20151001181033

20151001181207

20151001181549

Grabaciones asociadas a la actividad

151001 002

151001 003

151001 004

151001 005

151001 006

151001 007

Enrique es cubeo de padre (clan piaraba-piaraque) y madre (clan yuremako). Se dedica a proyectos de recuperación de historia indígena del departamento, historia oral, danza, música, tejido y memoria histórica.

¿Qué es la cerámica para los cubeos?

La cerámica es un material de mucha importancia, porque con él se construye el envase para guardar líquido para consumir: la chicha, el yagé, el capí; sirve para que se conserve el curare, para hacer la bocina para llamar, la olla para cocinar, para hacer los trempes (soportes del fogón), para hacer los tiestos.

Se pintan con figuras mitológicas que algunos no lo pueden mirar, algunas otras pinturas si pueden ser vistas.

¿qué es el barro para los cubeos?

El barro es el estiércol del güio, tiene un origen, el guio es quien se encargaba desde la

creación del hombre cubeo, los cubaiba crean uno guio en cada parte de los colores, el barro para nosotros tiene una mitología que es el estiércol del guio blanco, el guio negro, el guio amarillo.

Para poderlo obtener se debe rezar y tener ciertos cuidados; no lo pueden tocar menores de edad, no se puede comer.

El barro puede ser

1. GRIS: se usa sólo para ollas, trempes, sólo para construir piezas, no se usa para pintura.
2. BLANCO: se usa para pintar pared de bareque, para instrumentos de baile que se hacen en *yapurutú* (una caña)
3. NEGRO: se usa para pintar casas y pintar máscaras ceremoniales, bastón de mando, bastón ceremonial, maracas de danzas.
4. AMARILLO: se usa para pintar tinajas, ollas, yapurutú, bastón de mando, olla de cocina, trempe, casa.
5. ROJO: Se usa para pintar casas e instrumentos de danza, también para las ollas de cocinar curare.

El barro se obtiene en sitios sagrados donde los antepasados en la creación dejaron hombres históricos para que los que necesitaran fueran allá con dietas, sino no lo encuentran, sin dieta encuentran barro de segunda categoría.

Dieta para conseguir barro: No comer ají, no comer caliente, no tener relación sexual con la mujer, hacer lavado de estómago, no estar lleno, las mujeres que buscan barro no pueden estar menstruando. Porque el barro es del guio y él está en otra dimensión, es una persona disfrazada de guio entonces muy fácilmente al espíritu de la niña o de la mujer puede embarazarla el guio, los hombres pueden ir a buscar el barro pero si el barro lo busca un hombre debe bañarse al llegar porque trae consigo el olor del guio y en el olor está él mismo.

FOTO NÚMERO	NOTAS ASOCIADAS
1	Las dos vasijas más grandes son para chicha; el balde para la manicuera; platón es una olla y la chiquita por tener asas se usa para quiñapira. El collar del hombre se llama Compendiyo, es una piedra gris, lisa
2	Son tinajas. 1 para quiñapira 2 3 4 5 quiñapira motivo de la boca de la vasija es “casa de pescado” Las pinturas son sagradas, los diseños vienen del payé, él los recibe en otra dimensión a través de los sueños, los diseños no son pintados por humanos sino por el payé en el mundo de la casa de los animales y le dice a la alfarera cómo debe hacerlos. La pintura es sagrada por eso no la puede coger todo el mundo, ni la pueden ver alguien fuera de la familia que la fabrica.
3	Tiesto recién quemado. Las fotos inferiores son <i>cuyas</i> , recipientes para tomar chicha, mingao. Se hacen

	<p>de totumo son talladas y entre las líneas se pone barro blanco y amarillo. La chicha puede ser:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. dorokoro; no lleva caña, lleva batata, es dulce y suave 2. kashiba; lleva caña es más alcohólica 3. mgao koro (sonido muy nasal); alimento, almidón de yuca, fariña, piña o plátano, o mirití, y/o guama. 4. yaraki: más fuerte, más alcohólico, tiene yuca y además guarapo de caña. 5. aumgbori; más fuerte, hecho de casabe de almidón de yuca, tiene doble guarapo de caña, y muy poca agua. 6. koaiboayè 7. kaba menekoro <p>Tiene planta de ibapichuna y guama.</p> <p style="text-align: center;">1 2 chicha muy fuerte</p> <p>2 3 4 5 3 chicha más suave</p> <p style="text-align: center;">4 chicha de pupuña</p> <p style="text-align: center;">5 chicha más fuerte</p>
4	<p>Tinaja para cocinar caña, guarapo de caña y gotea lo que nosotros llamamos aguardiente (koaiwaye) un licor de caña muy fuerte</p> <p>motivo “Rodillas del diablo” (desconoce el por qué se llama así a este diseño)</p>
5	<p>1 diseño “Tuuria” caminos de hormigas, señala que hay muchos tipos de hormigas. En las asas motivo “escama de pez” se usa para cargar agua</p> <p>2 diseño “Korowa” buscando el corazón del mundo. (espiral)</p> <p>Uso asas cuando la olla es para cocinar, esa forma de ollas globulares es para líquidos</p>
6	<p>Cargar agua. Esas cerámicas las hacen en el Pirá o en el Amazonas, probablemente Makunas.</p> <p>Las otras son ollas para quiñapira estilo cubeo</p>
7	<p>Quiñapira</p> <p>12</p> <p>34</p> <p>56 6 motivo (serie de rombos) Pedikuturi Korowe</p> <p style="text-align: center;">5 motivos (líneas cortadas paralelas) korowe</p> <p>En la mitad de la pintura se deja un espacio, el “punto mitad” que marca el final de la pintura de una tinaja.</p>
8	
9	
10	<p>Mesa, soporte. Dualidad de mundo femenino y masculino, simboliza la unión del hombre y la mujer (matrimonio). Lo tejen los sabedores.</p>
11	
12	

13	
14	
15	
16	
17	
18	
19	
20	Exprimiendo el veneno
21	Hijos acompañan a la mamá
22	Tejido para que no se rompa con el fermento de la chicha. Él sabe hacerlo y se demora 4 días en hacerlo.
23	
24	
25	
26	
27	
28	
29	Caminos donde se comunican
30	
31	
32	
33	Árboles la selva, las historias, recordando su tierra
34	Pato nativo (<i>iapopo</i>). Cuando rezamos a un bebe le transformamos el cuerpo del pato al espíritu del bebe para que no se ahogue y no llore mientras se duerme
35	Olla quiñapira
36	Copia de vajilla, apropiación
37	Platico, pintado con barro amarillo
38	
39	
40	

Boca vasija
Mitad superior

La boca de la vasija es *He de ba ko be* (la puerta) de *ka ba no* (cielo azul); lugar donde viven los espíritus *ha na wi a wi*

Los *ha na wi a wi* antes de crear existieron y aún están existiendo; ellos bajaron y se relacionaron y volvieron a subir.

Ma bi chi ku riu tiene tres hijos, los Cubayba:

Aing ye hin ke (dios de la comida)

Kuwai (dios de la sabiduría)

Ineohe (dios de la atracción)

Ellos son seres que sienten y se transforman.

Cuando su padre *Ma bi chi ku riu*, muere, ellos buscan personas y *Kuwai* busca mujer porque convivió con animales, plantas, hojas, árboles y finalmente encontró un árbol que le hablaba, un árbol de juañ soco, de los que se saca brea. Él cortó el árbol cuando escuchó la voz de una mujer, midió y pidió a todos los animales que le ayudaran a tallar su cuerpo; después de una semana ellos terminaron, así que buscó la palma de patavana, para su cabello; construyó un peine, le dejó carayurú y sopló por su nariz aire y regresó.

Al otro día ya estaba viva y fue su mujer y convivieron mucho tiempo y así *Kuwai* empezó a crear y complementó la creación-

Aing ye hin ke descubrió el árbol de la comida.

La pintura sale de ahí de ese lamento de la muerte del padre y hacen danzas, lo enterraron en canoa y ese recuerdo de la muerte del padre quedó en Santa Cruz, ahí se ve como un ataúd entre las piedras.

Sobre la casa de *Kuwai* en el Alto Vaupés solo cuenta que fue allí donde subieron pero desconocen los mitos donde se habla del entierro de los primeros hombres.

Cuando los kubaibas comenzaron a comer peces, ellos crearon el fuego y luego descubrieron el barro, y en sueños le contaron los espíritus que hicieran tinajas y así comenzaron a cocinar carne y pescado. Primero los comían crudos y enfermaban, les hacía daño así que en sueños les dijeron que no tenían cuerpo de animales y les enseñaron en sueños a prender candela, y así descubrieron el barro; en el sueño les enseñaron a hacer las ollas para conservar cada cosa. Así que los cubayba empezaron a hacer vasijas.

En el sueño les dijo van a ver estas figuras y descubrirán las casas de otras dimensiones y van a descubrir pinturas o dibujos de lo alto, del sol, de la luna y las estrellas. Ellos lo sacaron a la luz y los transmitieron.

¿por qué la cerámica es femenina?

Porque es un oficio doméstico, de la casa.

Tinaja lleva barro, corteza de árbol, ahúma hasta que sude, lo voltea, lo quema.

Se le pone *co a kí*, una hoja que se machuca y se restriega para que quede negra y brillante;

es muy común y se consigue en los rastrojos.

¿cómo se siente con la actividad?

Recordé cuando era niño, cuando los occidentales no vivían aquí, yo no hablaba español y les tenía miedo.

Trabajé 10 años en el caucho en Miraflores

Fue 20 años capitán en el Vaupés Medio, creó la básica secundaria en Vaupés Medio en

Mandí. 10 años estuvo en catequesis y comenzó a andar e intercambié ideas con gente del centro del país; conoció indígenas de Nariño, Cauca, Risaralda, Antioquia

SEGUNDA ENTREVISTA SABEDOR ENRIQUE LLANOS

Fecha: 05/octubre de 2015

GRABACIONES ASOCIADAS A LA ACTIVIDAD: (Folder 3)

151005_001

151005_002

-¿Qué es para ud la memoria de su pueblo?

-Es todo un territorio donde surgen las poblaciones indígenas y el mayor Irabe vino distribuyendo a los He he na ba (pueblo indígena cubeo).

Éstos se pusieron encima de te chin wi ba (techin=escamas), ese lugar está en Santa Cruz.

Amanecía y entonces Irabe abre la maloca y amanece el día y salen del bote los pequeños güios para que les del sol y puedan cambiar su piel. Irabe les dice que muevan sus dedos, lentamente comenzaron a hablar, comenzaron a abrir los ojos pero no caminaban. Con el sol comienzan a secarse y a moverse (tal vez duraron 8-10 días para moverse) se pararon curvados y finalmente se pararon firmes y empezaron a sentir hambre y sed, a sentir frío y entonces pidieron tener techo.

El río Vaupés en lengua se llama I hi ya (río piña)

Entonces Irabe les dice que van a vivir de la selva, les enseña a vivir en casa y esa casa es sagrada y son personas por primera vez.

Tomaron agua, comieron hojas, comieron tierra, comieron palos podridos, y nada les sirvió, duraron mucho tiempo y comenzaron a hablar con los animales y le preguntaron a un tintín, una lapa, una guara, un ratón y les dijeron que en la selva hay un tubérculo con almidón y descubrieron esa raíz y rasparon de ella, cocinaron y para utensilios en sueños les explicó el espíritu cómo hacer matafrío, balay... y empezaron a tejer, eso lo descubrieron en un sueño y el ratoncito descubrió el árbol de la comida y de él no se desperdicia nada, el árbol se regenera. Entonces les dicen que se porten juiciosos o tendrán castigo, que traten bien el árbol. Todos los pueblos fueron y comieron la raíz pero hubo alguien que ofendió a la raíz porque dijo ¿será que siempre vamos a tener que comer de esta raíz?, otro la ofendió porque dijo que parecía un pene; antes de eso, al principio esas personas eran puras pero luego ofendieron a esa planta y la raíz dejó de regenerarse. Entonces fueron acabando la raíz a medida que la fueron consumiendo, y con los años fueron acabando el árbol. En

sueños les dijeron que el árbol tenía todas las semillas, que lo tumbaran y se dividieron. Fueron al caño yi (caño hacha) y allá hay una piedra, les dijeron que fuera un payé y que debajo de la piedra se encuentran las hachas de piedra ya hechas y ellos lo hicieron y sacaron piedra para sacar el árbol de la comida-, el árbol no se caía aunque seguían consumiendo de él porque en la base del árbol tenía yukpa (?)

Les dijeron que tenían que pedir permiso a dios para poder tumbar el árbol, para que lo puedan herir con el hacha. Entonces todos los grupos fueron a tumbar el árbol y aquellos pueblos trabajadores dejarían heridas profundas (como los curripacos o los tucanos) los flojos no dejarían muchas marcas (como los biowas)

Antes de caer el árbol en el palo estaba el *ya vi e* (de la corteza se saca para inhalar por la nariz y curar); *Piel de tigre* (pieles para ocultarse y ser tigre); *vestidos de diablos extraños de la selva* (que son los que cuidan los animales en la selva).

Alguien se convirtió en ardilla para trepar antes que cayera, pero al final esperaron todos los grupos a que cayera el árbol y tomaron todo; cada grupo unas cosas; así en el futuro los payes podían hacer intercambios.

En las ramas estaban las yucas, todos los tipos de yuca y ellos lo repartieron. Se repartieron las cosas sagradas y las cotidianas de comer. Pero las de los diablos extraños de la selva nadie las tocó porque no se necesitaban.

Fabricaron con el tronco caído una canoa, que también volaba como un avión. Los grandes sabedores volaron a su origen y dejaron a los jóvenes, los llevaron al territorio del grupo y luego volaron; ellos empezaron a hacer chagra, tumbaron monte y esperaron a que se secara, luego quemaron y sembraron las semillas que recogieron del árbol, pero ya los árboles no eran inmensos sino pequeños. Hicieron casa y cada grupo respetaba su territorio. Los sabedores empezaron a vivir con su pueblo y el primer sabedor murió y lo enterraron donde vivió y ese se convirtió en lugar sagrado de su pueblo y en su territorio.

-Una vez me dijeron que los cerros son la casa de los muertos, ¿qué sabe ud de eso?

El cerro es el destino final *de ko ña mi* (*deko = sombra; ñami=casa*)

El cerro es la casa de las sombras.

El cerro guacamaya es la casa principal de los espíritus de los cubeos.

Las golondrinas, las tijeretas, el gorrión en otra dimensión son mujeres espirituales que se casan con el payé, mientras estos se está preparando.

Las mujeres guardan más calor que el hombre, porque está hecha de árbol, por eso es más fuerte y atractiva; por eso merma el saber y quema.. Por eso la mujer del payé a los 5 años ya ha aprendido.

Los Dessana y los Sirianos salen del trueno, por eso ellos conocen la guerra de payes, ellos pueden lanzar tabaco a otra comunidad y causar mal. Pero ya no existen estos payes.

1914 llegaron los Montfortianos al Vaupés, al Papurí. Los curas les rompían las tinajas, les volcaban la canoa de chicha.

En los 60s los castigaban por hablar en lengua, eso lo vivió Llanos. Conoció al Instituto Lingüístico de Verano y le da mucha tristeza recordar ese pasado. Ellos decían llegaron a territorio del diablo, Llanos conoció a Sofia Müller, él vivía en el Querarý y ella les dijo uds

van a cambiar su vida porque llegó Dios. Y les pidió botar tinajas, camutí (canao de chicha), la gente tenía veneno, plantas tóxicas y ella les hacía desenterrarlas y tirar al río, les quitaba las bolsas de yagé y las quemaba.

Él sentía mucho miedo de ella porque era rubia de ojos claros y era la primera vez que él veía algo así.

Los Montfortianos no fueron así, ellos querían aprender las lenguas y evangelizar en lengua, entonces les enseñaban y hacían la misa en lengua, les enseñaron a rezar en latín.

Lo malo es que ellos decían que rezos y esas cosas eran del diablo.

Müller destruyó la caja de plumaje, ella venía con curripacos del Guainía, y los había convertido en cristianos y ella les pidió que la trajeran al Vaupés y así fue como llegó por el Querarý.

Es distinto el payé, del kumú del botánico.

El payè ve a las personas como un cristal, el ve el mal, hecha agua y lo absorbe, diagnostica el mal.

El rezandero quiere descubrir

El sabedor es el historiador y el también puede saber curar y puede saber rezar.

Papá de Llanos era danzador y era especialista en la danza de los lamentos. Llanos participó en un documental sobre caucherías de COLOMBIA MULTICOLOR.

Fecha: 04/octubre de 2015

Grupo focal: MAYORES

Participantes:

NOMBRE	EDAD	ETNIA	LUGAR DE PROCEDENCIA	OCUPACIÓN
BEATRIZ PERILLA	69	MESTIZA		
MATILDE ZULUAGA	64	DESANA		
FILOMENA HERNANDEZ	78	DESANA		
CECILIA MENESES	73	GUANANA		
BILBA INES AGUDELO	65	GUANANA		
JOSEFINA URIBE	68	GUANANA		
BEATRIZ ESPINEL MONTOYA	69	DESANA		
NASARIA FERRAZ NEVEZ	72	GUANANA		
BENDITA HERNANDEZ	79	DESANA		
JOAQUINA CHAGREZ VALENCIA	65	TUKANA		
SARA PEREZ OLIVEIRA	65	CUBEA		
FLORINDA PERILLA RESTREPO	61	GUANANA		
ISABEL DE JESUS GOMEZ	59	TUYUKA		

Fotografías asociadas a la actividad:

00846-00849

Videos asociados a la actividad:

20151004083830

20151004083953

20151004084055

20151004084439

20151004084722

20151004085219

20151004085352

20151004085806

20151004085854

Grabaciones asociadas a la actividad

151004 001

ANEXO II. REGISTRO TALLER DE ELABORACIÓN CERÁMICA.

Puerto Golondrina

Fecha: 03/octubre de 2015

Participantes:

NOMBRE	ETNIA	EDAD
LUZ MARY MARTÍNEZ	CUBEO	36
ORLANDO RODRIGUEZ	CUBEO	35

Grabaciones asociadas a la actividad:

151003 001

151003 002

151003 003

Pieza N°: _____ Fotografías asociadas:

1. Descripción formal

Forma:

Base: _____

Cuerpo: _____

Cuello: _____

Borde: _____

Adiciones: _____

Peso inicial: _____ Peso final: _____

Tamaño inicial: _____ Tamaño final: _____

Diámetro: _____

Color inicial: _____ Color final: _____

Capacidad: _____

Objetivo: _____

Posible usuario: _____

Otros detalles de la pieza:

2. Materiales:

Registro de los materiales usados y sus proporciones en la mezcla, ubicación de las fuentes de materia prima y de quienes participan en su consecución.

Material	Proporción (%)	Origen	Actores
Arcilla: ROJA	DOS TERCIOS	Caño Marucuarý a 30 minutos de La Golondrina	La recoge la familia, la comunidad. Los niños pueden cargarla pero no sacarla.

Desgrasante: CORTEZA DE ÁRBOL JO RO PE NA KE	UN TERCIO	La selva	Generalmente lo hacen los hombres porque es necesario tumbar monte, y tumbar el palo
Agua	La necesaria para que quede con textura arenosa	Río Vaupés	Alfarera, sus hijos

Foto 00771, 00772 (barro) 00779 (mezclado)

Material	Proporción (%)	Origen	Actores
Arcilla BLANCA	DOS TERCIOS	Caño Sardina, a 15 minutos de la comunidad	La recoge la familia, la comunidad. Los niños pueden cargarla pero no sacarla.
Desgrasante: CORTEZA DE ÁRBOL JO RO PE NA KE	UN TERCIO	La selva	Generalmente lo hacen los hombres porque es necesario tumbar monte, y tumbar el palo
Agua	La necesaria para que quede con textura arenosa	Río Vaupés	Alfarera, sus hijos

Foto 00769, 00770 (sin mezclar) 00781 (mezclado)

Material	Proporción (%)	Origen	Actores
Arcilla: AZUL	DOS TERCIOS	Caño Curuny yarý ubicado a una hora treinta minutos de la comunidad	La recoge la familia, la comunidad. Los niños pueden cargarla pero no sacarla.
Desgrasante: CORTEZA DE ÁRBOL JO RO PE NA KE	UN TERCIO	La selva	Generalmente lo hacen los hombres porque es necesario tumbar monte, y tumbar el palo
Agua	La necesaria para que quede con textura arenosa	Río Vaupés	Alfarera, sus hijos

Foto 00777, 00778 mezcla ya hecha

contraste color barro: 00782, 00783, 00784, 00785

desgrasante: restos de corteza quemada: 00773. corteza pilada: 00774, 00775, 00615

cernidor usado para la corteza pilada: 00776

polvo de corteza usado como desgrasante: 00614

2. Técnicas de Manufactura:

2.1 Modelado primario: cuando la arcilla toma la forma que tendrá la vasija

Tipo de modelado	Herramientas usadas	Tiempo empleado	Actores
------------------	---------------------	-----------------	---------

modelado directo			
modelado por rollos	Cartón como base	En un plato chico 1 hora; en una olla mediana 4 horas	Alfarera
modelado			
modelado por placas			

Notas sobre el proceso:

Se hace sobre el cartón, se inicia haciendo la base de la olla, se va subiendo haciendo la forma que se quiere, cuando está la forma completa se deja secar durante un día.

2.2 Modelado secundario: cuando se le da la forma totalmente definida y completada, además de la proporción adecuada a cada una de las partes

Proceso de modelado	Herramientas usadas	Tiempo empleado	Actores
Golpeado			
Raspado			
Cortado	Cuchillo	En un plato chico 1 hora; en una olla mediana 3-4 horas	Alfarera efectúa. Hijas y esposo observan y opinan.
Otro			

Notas sobre el proceso:

Se deja secar por una semana si hace sol o dos o tres semanas si los días son lluviosos.

FOTO 00786, 00788

CUCHILLO 00787

RESTOS DEL RECORTE 00816

2.3 Modelado terciario: tratamiento de la superficie y acabado: es el acabado de la pieza, por lo que la superficie puede ser desde alisada hasta bruñida, pueden incluirse baños o engobes y además la superficie de la pieza puede ser cortada, o pueden eliminarse o adicionarse detalles. La decoración de una pieza cerámica se realiza por lo general a partir de los siguientes procedimientos: incisiones, excisiones, hachurados, pinturas, esgrafiados, perforaciones, modelados, impresiones, estampados, ahumados.

2.3.1 Tratamiento de la superficie interna

Tipo de tratamiento	Herramientas	Tiempo	Actores
Alisado	Piedra, ALISADOR	1 hora aprox. Por pulida	Toda la familia puede participar
Pulido	Piedra	1 hora aprox. Por pulida	Toda la familia puede participar
Bruñido			
Baño/engobe			

FOTOS 00794-00799 (ALISADAS)
 FOTOS 00800-00802 (MUY ALISADAS)
 FOTOS 00803-00804 (PULIDAS)
 CONTRASTE 00805

ALISAR 00813, 00814, 00815

2.3.2 Tratamiento de la superficie externa

Tipo de tratamiento	Herramientas	Tiempo	Actores
Alisado	Piedra	1 hora aprox. Por pulida	Toda la familia puede participar
Pulido	Piedra	1 hora aprox. Por pulida	Toda la familia puede participar
Bruñido			
Baño/engobe			

Notas sobre el proceso:

Se pule tres veces, cada día para ir haciendo un buen acabado; a medida que se pule son evidentes algunas impurezas, que deben ser eliminadas, por eso se hace cuidadosamente.
 NO SE HACE BAÑO NI ENGOBE

2.3.3 Decoración

Siempre es precocción.

Tipo de decoración	Herramientas	Tiempo	Actores
Pintura	Es la más usual; se hacen incisiones pandas y usa pincel para rellenar.	En un plato pequeño se dedican dos horas; en una olla mediana se dedican 4 horas.	La hija de la alfarera se dedica a este oficio. Ella está casada, tiene 21 años y se dedica a hacer esta parte.
Incisión	Usuales para posteriormente rellenar con pintura. Algunas veces no se rellenan		
Excisión	Algunas veces se realizan		
Adición	No se realizan		
Alto Relieve	Algunas veces		La alfarera

Notas sobre el proceso:

Como pigmento se utiliza barro. Para decorar sobre una pieza roja se usa barro blanco; para decorar sobre una pieza blanca se usa barro rojo; para decorar sobre azul se usa barro blanco o rojo.
No usan barro amarillo en La Golondrina, porque cuando lo quemán se torna muy rojizo; y es muy difícil de conseguir.

FOTO 00806, 00809 (ARCILLA BLANCA DECORADA SIN QUEMAR)

Motivos / diseños

□ La hija dibuja primero en papel.
Usualmente dibuja la naturaleza, figuras de animales (p.e. Pinta de tigre), figuras de los astros (sol, luna, estrellas)

3. Secado

Procedimiento	Herramientas	Tiempo	Actores
Después de pintado, está listo para ser horneado.	Se hace bajo techo		

4. Cocción:

Procedimiento	Herramientas	Tiempo	Actores
Se llena el horno de piezas. Se enciende con leña que traen de la chagra, con palos cercanos a la casa que se consiguen en verano	Horno. Tienen dos hornos, uno pequeño y uno grande. Solo usan el pequeño	4 horas piezas en barro rojo y azul 5 horas piezas en barro blanco	La Comunidad

Anexos

Alteración del lugar donde se realiza la cocción

Alteraciones en la pieza

Conocen que la pieza está lista por su brillo. Pero no tienen termómetro y a veces fallan, por eso algunas veces se agrietan.

Algunas piezas se ahuman. Para esto se usan hojas de lulo pequeño o de pringamosa. Se saca el jugo y se frota con la superficie de la pieza y se hace fuego, de puro humo, sin llama y se deja al rededor de tres horas la vasija junto al fuego para que funcione. Luego se lava con agua y jabón de barra y ya se puede usar para cocinar.

CERÁMICA EN USO

00817-00820, 00825-00829